

# DEJINY ESTETIKY II

TATRAN BRATISLAVA

# I. ESTETIKA RANÉHO STREDOVEKU

ESTETIKA VÝCHODU

# 1. VÝVOJOVÉ PODMIENKY

1. KREŠŤANSTVO. Už pred 1. storočím nášho letopočtu, keď helenistická kultúra bola na vrchole rozkvetu a Rím na vrchole moci, začal sa uskutočňovať prelom vo vzťahu ľudí k svetu a k životu, ktorý ich pozornosť odpočítaval od pozemských problémov a obracal ju k nadpozemským veciam. V mnohých kruhoch racionálne rozumové postoje ustúpili mysticismu, aktuálne potreby ustúpili pred potrebami náboženskými. Nové postoje a nové potreby zrodili nové náboženstvá, sekty, vyznania, nábožensko-filozofické systémy, celý nový svetonázor. A v jeho rámci aj novú estetiku. Zo starovekých doktrín všetky materialistické a pozitivistické systémy stratili svoju atraktivnosť, naopak, príťažlivým sa stal platonizmus. Vlastným výtvorom epochy bol však transcendentný, monistický, emanačný neoplatónsky Plotinov systém s jeho extatickou teóriou poznania, etikou a estetikou.

Najďalekosiahlejšie dôsledky mal však vznik kresťanského náboženstva. V prvých troch storočiach po jeho vzniku, keď ešte jeho vyznavačov bolo málo a nemali vplyv na vlády a spoločnosť ako celok, udržiavali sa síce staré formy života a myslenia — tieto storočia patria ešte do staroveku — ale od 4. storočia, presnejšie od roku 313, keď podľa ediktu Konštantína I. Veľkého mohlo sa kresťanstvo hlásať už slobodne, a najmä od roku 391, keď sa stalo štátnym náboženstvom, nové formy v živote a v myslení nadobudli prevahu nad starovekými: začalo sa nové obdobie v dejinách „obývaného sveta“.

Kresťanstvo malo oporu vo svojej viere, v morálnom zákone, v princípe lásky, v prísľube večného života; nepotrebovalo vedu, filozofiu a osobitne estetiku. „Láska k bohu je ozajstnou filozofiou,“ hlásal Ján z Damasku a Izidor zo Sevilly napísal: „Prvou úlohou vedy je zaujímať sa o boha, ďalšou zasa dbať o cnostný život“. Ak ale kresťanstvo vyznávalo nejakú filozofiu, potom iba vlastnú, inakšiu, ako bola dovtedajšia.

Latinskí cirkevní otcovia v asketickej Afrike i v triezvom rímskom prostredí sa filozofie radšej načisto zriekli. Inak otcovia gréckej cirkvi, pôsobiaci v Aténach alebo v Antiochii, v prostredí s filozofickými tradíciami, ktorí videli, že aj medzi pohanmi sa filozofia prikláňa k náboženským postojom — títo pochopili potrebu filozofie a možnosť využívať aj antické názory pri utváraní kresťanskej filozofie. Robili sa rozličné pokusy: Tertulianus sa usiloval sformulovať kresťanskú filozofiu na spôsob stoickej, Gregor z Nissy na spôsob platónskej, Origines na spôsob neoplatónskej filozofie; cirkev však tieto iniciatívy neuznala. Jednako v 4. a v 5. storočí v spisoch gréckych cirkevných otcov i v Augustínových dielach ustálila sa už kresťanská filozofia, ktorá sa skladala z vlastnej viery a z prvkov antického poznania, uznávaných cirkvou. Estetika v tejto filozofii nezaujímala popredné miesto, ale bola v nej obsiahnutá.

Náhoda chcela, že prví tvorcovia kresťanskej filozofie, rovnako grécki otcovia, ako aj Augustín, mali vyhranené estetické záujmy i vzdelanie. Ich estetiku, podobne ako celú filozofiu, okrem antických doktrín ovplyvnilo *Písmo sväté*. Preto dejiny estetiky tohto obdobia treba začať estetickými motívmi, obsiahnutými v *Písme svätom*.

2. DVE CISÁRSTVA. V tom istom 4. storočí, ktoré znamenalo začiatok panovania kresťanstva a ktoré ustálilo zásady kresťanskej filozofie a estetiky, uskutočnila sa aj iná ďalekosiahla zmena: rozštiepenie „obývaného sveta“ na Východ a Západ.

Rozdiely medzi východnou a západnou časťou Rímskej ríše vo sfére zriadenia i vedomia boli vždy veľké, ale nesmierne sa prehĺbili, keď sa roku 395 Impérium politicky rozdelilo na východorímske a západorímske cisárstvo. Odvtedy sa nielen politické, ale aj kultúrne dejiny obidvoch častí uberali odlišnými smermi. Západorímske cisárstvo bolo onedlho rozdrvené, východorímske trvalo vyše tisíc rokov. Západorímske podliehalo premenám, chcelo a dokázalo zastaviť vývoj. Západorímske sa aspoň čiastočne muselo prispôbiť mravom a vkusu severných dobyvateľov, východorímske zasa, ležiace na okraji východnej Európy, ocitlo sa vo sfére ázijských vplyvov. A predovšetkým: na Východe sa zachovali formy starej antickej kultúry, kým na Západe boli zničené a zabudnuté. Východ mohol žiť z týchto starých foriem, udržiavať ich alebo rozvíjať, kým Západ, keďže stratil staré formy kultúry, musel si nové vytvárať sám. Musel začínať od začiatku. Stratil síce dokonalejšie formy, ale vytvoril si — vlastné. Na Východe sa končili staroveké dejiny, na Západe sa začínali dejiny novoveké. Ak nazveme stredovekými tie formy novej kultúry, ktoré sa utvorili na Západe po páde Ríma, potom na Východe stredoveku nebolo; bol to zjav čisto západný. Aj Východ síce v tom čase prešiel k novým formám života a kultúry, ale nezačínal od počiatku, lež nadviazal na antiku.

Preto dejiny kresťanskej kultúry, umenia a estetiky treba skúmať vo dvoch líniách, osobitne na Východe a osobitne na Západe. A začínať treba od Východu, lebo jeho postoje sú bezprostredne späté so starovekom. Tu po dlhé stáročia ostávalo živé grécke myslenie aj umenie, v Byzancii sa myslelo a hovorilo po grécky, hoci ta už prenikali aj kresťanské myšlienky. Do 6. storočia existovala platónska Akadémia. Staroveké tradície na Východe boli mnohotvárne. Byzancia v súlade so zámermi Konštantína I. Veľkého mala prevziať rímske dedičstvo a naozaj sa stala „Novým Rímom“. Zároveň však vďaka geografickej a historickej polohe pripadlo jej aj dedičstvo Grécka. Starých vzorov tu bolo dosť: na príkaz cisárov sa sem sústreďovali a privádzali antické umelecké diela z celého Impéria. Len pred chrámom sv. Sofie stálo 427 gréckych a rímskych sôch. V takomto prostredí sa rozvinulo rané kresťanské umenie; tu sa zrodila hudba i výtvarné umenie, tu vznikali prvé veľké kresťanské chrámy na čele s chrámom sv. Sofie. A tu sa medzi kresťanmi začalo uvažovať aj o estetike.

## LITERATÚRA

Historikom, ktorí vychádzali z predpokladu, že stredovek sa zaoberal len teológiou a najviac ak psychológiou a kozmológiou, dlho nezišlo na um hľadať v ňom dedičstvo estetiky; dlho nebolo ani literatúry o stredovekej estetike. Informácie o nej sa nevyskytovali ani vo všeobecných prácach o dejinách filozofie. Špeciálne diela z dejín estetiky preskakovali stredoveké obdobie: po výklade starovekej estetiky prechádzali rovno k výkladu estetiky novovekej.

Stredovekí autori naozaj nezanechali práce z oblasti estetiky, ale v teologických, psychologických, kozmologických traktátoch nastoľovali estetické tézy alebo vyvodzovali estetické závery, dávali výraz istej koncepcii krásy a umenia. Veľa textov, zaujímavých pre historika estetiky, obsahujú vydania J. P. Migne'a *Patrologia Graeca* (ďalej citovaná ako *P. G.*) v 161 zväzkoch a *Patrologia Latina* (citovaná ako *P. L.*) v 221 zväzkoch, ale aj neskoršie, prevažne lepšie vydania stredovekých spisovateľov. Časť ich diel zostala ešte v nevydaných rukopisoch.

Prvé práce o stredovekej estetike boli z konca 19. storočia: monografické štúdie o Augustínovi, neskôr o Tomášovi. Bolo ich málo a zahŕňali nepatrnú časť tematiky. Po druhej svetovej vojne sa však ukázalo

spracovanie celého stredovekého dedičstva: Edgar De Bruyne, *Études de l'Esthétique Médiévale*, 3 zväzky, vydanie Univerzity v Gente, 1946. Vďaka práci jedného človeka stredoveký materiál k dejinám estetiky bol zozbieraný kompletnejšie ako materiál antický. Ten je síce podrobnejšie spracovaný, ale zatiaľ ešte nie je zhrnutý zo stoviek monografických prác. Na materiáli, ktorý zozbieral De Bruyne, je sčasti založený aj náš výklad: tento materiál si však vyžadoval redukciu a selekciu, pretože spolu s textami dôležitými pre estetiku obsahuje aj veľa nepodstatných textov. Okrem vydania týchto pramenných *Štúdií* De Bruyne dva razy uverejnil systematický výklad stredovekej estetiky: po francúzsky *Esthétique du Moyen Age*, Louvain 1947, a po flámsky *Geschiedenis van de Aesthetica de Middeleeuwen*, Antverpy 1951—1955.

De Bruynove zozbierané materiály nezahŕňajú estetiku východného kresťanstva a estetiku Západu začínajú od Augustína. O Boethiovi De Bruynove *Études* píše vo zväzku I, s. 3, o Cassiodorovi I, 35, o Izidorovi I, 74, o karolínskej estetike I, 165, o stredovekej poetike I, 216 a II, 3, o stredovekej teórii hudby I, 306 a II, 108, o teórii výtvarných umení I, 243, II, 69 a II, 371, o estetike mystikov III, 30, o estetike viktoriánov II, 203, o Viliamovi z Auvergne, o Viliamovi z Auxerre a o *Alexandrovej Summe* III, 72, o Róbertovi Grossetestem III, 121, o Bonaventúrovi III, 189, o Albertovi Veľkom III, 153, o Tomášovi Akvinskom III, 278, o Vitelovi III, 239.

De Bruyne v predhovore píše, že mal v úmysle podať „un recueil de textes devant servir à l'histoire de l'esthétique médiévale“ (zbierku textov, ktorou posluží dejinám stredovekej estetiky — pozn. red.), no zriekol sa tohto zámeru. Texty začlenil čiastočne do výkladu, čiastočne do poznámok, uvádzajúc ich väčšinou v originálnom znení, raz spolu s prekladom, inokedy iba po francúzsky. A tak zbierka prameňov k dejinám stredovekej estetiky naďalej nejestvuje. Vzhľadom na to má táto práca za úlohu — podobne ako pri starovekej estetike — zhrnúť texty, ktoré sa zdajú najdôležitejšie. Súbor nie je kompletný, ale niektoré myšlienky z oblasti estetiky stredovekých autori tak často opakovali, že kompletný súbor by prestal byť užitočný už pre svoju monotónnosť; videlo sa nám osožné vybrať typické texty.

Doteraz jediný väčší súbor textov zo starovekej estetiky vyšiel v talianskom preklade v *Grande Antologia Filosofica*, zv. V, 1954: R. Montano, *L'estetica nel pensiero cristiano*, s. 207—310.

Okrem De Bruynových prác najúplnejšie syntetické spracovanie stredovekej estetiky má talianska literatúra v kolektívnej publikácii *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, zv. I, 1959, menovite: Q. Cataudella, *Estetica cristiana*, s. 81—114, a [U. Eco], *Sviluppo dell'estetica medievale*, s. 115—229.

Táto publikácia obsahuje aj najúplnejší súpis literatúry predmetu (s. 113—114 a 217—229). Bolo ho však treba doplniť najmä niektorými prácami z dejín literatúry, hudby a výtvarného umenia, v ktorých sa nachádzajú všeobecné estetické úvahy. Vcelku monografická literatúra týkajúca sa stredovekej estetiky je veľmi chudobná, má obrovské medzery. V týchto *Dejinách* sa najdôležitejšie tituly uvádzajú v odkazoch, najmä tie, ktoré súvisia s estetikou *Písma svätého* (s. 12), s estetikou cirkevných otcov (s. 20), s byzantskou estetikou (s. 37), s estetikou Tomáša Akvinského (s. 235), s estetikou výtvarného umenia, s estetikou hudby a s estetikou poézie.

## 2. ESTETIKA PÍSMĀ SVĀTÉHO

Tí istí Iudia, ktorí stáli pri zrode celej kresťanskej filozofie, stáli aj pri zrode kresťanskej estetiky: boli to na jednej strane grécki cirkevní otcovia, najmä sv. Bazilius, a na druhej strane latinskí cirkevní otcovia na čele so sv. Augustínom. Prví vyšli z gréckych zdrojov, druhí z rímskych: jedni aj druhí poznali antické náhľady na krásu a umenie a nadväzovali na ne. To bol jeden prameň ich estetických názorov — druhým prameňom však, celkom prirodzene, bola ich vlastná kresťanská ideológia, obsiahnutá v *Písme svätom*. Aj keď *Písmo* slúžilo iným cieľom ako estetickým, nachádzali sa tam myšlienky aj na túto tému. Najmä v *Starom zákone*. Slovo „krásny“ (καλός) neraz vystupuje v *Septuaginte*, gréckej verzii *Písma svätého*. Nastolovali a rozoberali sa tam aj niektoré estetické problémy. Z kníh *Starého zákona* sa týchto otázok najväčšmi dotýkajú dve knihy, z ktorých každá má celkom inú povahu: *Kniha Genezis* a *Kniha múdrosti*. Krása je na prvom pláne aj v *Piesni piesní* (*Velpiesni*). Už zriedkavejšie o nej hovoria *Ekleziasta* a *Ekleziastikus*.

**I. KNIHA GENEZIS.** *Kniha Genezis* hneď v prvej kapitole obsahuje výpoveď, ktorá má pre estetiku veľký význam, lebo sa týka krásy tohto sveta. V tejto kapitole sa hovorí o tom, ako si boh obzerá svet, ktorý stvoril, a posudzuje svoje dielo. *Kniha Genezis* hovorí: „A Boh videl všetko, čo učinil, a hľa, bolo to veľmi dobré (pekné)“. Tento zvrät sa nevyskytuje v knihe iba raz, ale veľaokrát (1, 4, 10, 12, 18, 21, 25 a 31). Dajú sa v ňom nájsť dve myšlienky: po prvé — presvedčenie, že svet je krásny (presvedčenie o *pankalii*, ako sa hovorí po grécky), po druhé — presvedčenie o tom, že je krásny preto, lebo je uvedomelým výtvorom mysliacej bytosti, podobne ako umelecké dielo.

Tieto myšlienky o kráse *Kniha Genezis* nepochybne obsahuje vo svojej gréckej verzii. Zdá sa však, že neboli prevzaté z originálu, ale vovedené prekladateľmi, lebo zmysel hebrejského originálu bol podľa mienky znalcov<sup>a</sup> iný. Gréckym slovom *kalós*, čiže „krásny“, prekladatelia *Septuaginty*, židovskí alexandrijskí učenci z 3. storočia pred n. l., preložili prídavné meno so širším významom, vyjadrujúce vnútorné kvality (najmä morálne: statočný, užitočný, dobrý), ale aj kvality vonkajšie, nie však nevyhnutne estetické. Správny zmysel slov *Knihy*, ktorými boh hodnotí svoje dielo, bol takýto: dielo je *vydarené*. Tieto slová obsahovali všeobecnú chválu sveta, nie špeciálne estetickú; osobitné estetické hodnotenie v nich nebolo. Zhoduje sa to s celkovým zameraním *Starého zákona*, aj s tým, že krása v biblickom kulte a náboženstve nehrala takmer nijakú rolu.

Napriek tomu prekladatelia odôvodnene použili slovo *kalós*, ktoré malo takisto široký zmysel a veľa odličov, označovalo totiž nielen estetickú, ale aj morálnu krásu a vôbec všetko, čo si zasluhuje uznanie a vzbudzuje zaľúbenie. Je možné, že pri jeho použití nemali na mysli špeciálne estetickú krásu a že až v neskorších časoch sa toto slovo chápalo takto. Ale je aj možné, že už ho takto interpretovali sami prekladatelia, lebo v Alexandrii v 3. storočí pred n. l. intelektuálna kultúra bola grécka a aj Židia podliehali gréckemu vplyvu, ktorý ich privádzal k inému než čisto moralistickému vzťahu k svetu.

Tak či onak, úmyselne či neúmyselne, keď prekladatelia *Septuaginty* prekladali biblickú myšlienku, že svet

<sup>a</sup> *Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament*, hrsg. v. G. Kittel 1938. zv. III, s. 539 (heslo *καλός* v spracovaní W. Grundmanna).

je vydarený, slovom *kalós*, voviedli tým do *Biblie* grécku myšlienku o kráse sveta. Ak to aj nebol zámer ich prekladu, bol to jeho dôsledok. A keď už táto myšlienka ta bola raz uvedená, pôsobila ďalej. Hoci neprešla do latinskej verzie *Písma*, do *Vulgaty*, ktorá *kalós* preložila ako *bonum*, a nie ako *pulchrum*, jednako zostala v kresťanstve, v stredovekej a v novovekej kultúre.

Táto kresťanská estetika, hlásajúca krásu sveta, hoci sa odvolávala na *Starý zákon*, nemala v ňom svoj prameň; nedá sa dokonca tvrdiť, že by mala dva pramene, grécky a biblický, lebo bola celkom grécka. To, čo sa zdá biblickou estetikou, bolo pôvodne grécke a dostalo sa do *Biblie* prostredníctvom gréckeho vplyvu, prekladom do gréčtiny.

Myšlienka o kráse stvorenia, ako bola vyslovená v *Knihe Genezis*, vracia sa v *Knihe múdrosti* (13, 7 a 13, 5), v *Ekleziastikovi* (43, 9 a 39, 16), kde sa Jahveho diela v prírode a v dejinách označujú gréckym slovom *kalá*. Tá istá myšlienka *Septuaginty* vystupuje v *Kazateľovi* (3, 11) aj v *Žalme* 25, 8: „Milujem krásu domu Tvojho, Hospodine.“ Takisto v trochu inej terminológii v *Žalme* 95, 5, kde je použité slovo *horaios* (ὁρατος), ktoré má prísnejšie estetický význam ako *kalós*. V týchto pasážach *Písma* môžeme všade vidieť ozvenu estetických názorov helenizmu.<sup>a</sup>

Všetky tieto knihy *Starého zákona* vznikli už v období helenizmu: *Ekleziasta* (*Kazateľ*) pochádza asi z 3. storočia pred n. l., *Ekleziastikus* (*Kniha prísloví*) zo začiatku 2. storočia a *Kniha múdrosti* dokonca z 1. storočia pred n. l., teda z čias, keď židovskí teológovia, ako napríklad Filon z Alexandrie, dobre poznali helenistickú filozofiu.

**2. KNIHA MÚDROSTI.** *Kniha múdrosti* je tou knihou *Starého zákona*, v ktorej sa najviac hovorí o kráse. Hlásala krásu stvorenia, videla v tejto kráse znamenie božej existencie a pôsobnosti; skrze veľkosť a krásu stvorenia, prostredníctvom analógie poznávame stvoriteľa, ktorý ho privolal k životu (13, 5). *Kniha* hovorila nielen o kráse božích, ale aj ľudských výtvorov, nielen o kráse prírody, ale aj o kráse umeleckých diel, ktorých pôvab je taký veľký, že „ľudia im pripisujú božskosť“.

Ale navyše táto *Kniha* voviedla celkom iný motív, nie náboženský, ale filozofický, čisto grécky, pytagorovsko-platónsky. Tvrdila totiž, že boh usporiadal „všetko podľa miery, čísla a váhy“, *omnia in mensura et numero et pondere* (11, 21). Hlásala teda matematicko-estetickú teóriu. Takáto teória v náboženskej knihe bola už mimoriadnym prejavom gréckeho vplyvu: v tomto prípade nie iba na preklad, ale na samu knihu.<sup>b</sup> A fakt, že táto teória sa dostala na stránky *Písma svätého*, mal pre stredovekú estetiku najväčší význam; autorita *Písma* ju dovoľovala hlásať učencom, čoho dôsledkom bola nečakaná skutočnosť, že matematická teória sa stala jednou z hlavných teórií náboženského obdobia. Táto myšlienka sa vyskytuje v *Starom zákone* viac ráz: aj v knihe *Ekleziastikus* sa hovorí, že boh svoje dielo prepočítal a premeral, *dinumeravit et mensus est* (1, 9).

**3. EKLEZIASTA A PÍSEŇ PIESNÍ.** Kým vďaka Grékom vstúpili do estetiky *Písma svätého* optimisticke a matematické motívy, od samotných Izraelcov pochádzalo v *Starom zákone* čosi celkom iné: menovite ľahostajný vzťah ku kráse a k vzhľadu vecí všeobecne. Keď Izraelci hovorili o stavbách, opisovali, ako

<sup>a</sup> Niektorí teológovia *Knihu múdrosti* nazývajú doslova „gréckou“: J. Hempel, *Göttliches Schöpfertum und menschliches Schöpfertum*, in: *Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie*, zv. II., 1953, s. 18: „In einer für das ganze Kulturbewusstsein des alten Israel und seine Ausstrahlungen im Mittelalter weithin kennzeichnenden Weise tritt ein Gefühl für den ästhetischen und damit einen Eigenwert des Geschaffenen vor der „griechischen“ *Sapientia Salomonis* nie auf.“ (Pred „gréckou“ *Sapientia Salomonis* sa nikdy neprejavil cit pre estetickú a tým aj vlastnú hodnotu tvorby takým spôsobom, ktorý charakterizoval celé kultúrne povedomie starého Izraela a jeho ďalekosiahle pôsobenie na stredovek — prel. J. M.)

<sup>b</sup> Thorleif Boman, *Das hebräische Denken im Vergleich mit dem griechischen*, Göttingen 1954. — Aj ďalšie úvahy o vzťahu *Starého zákona* a Izraelcov ku kráse vo veľkej miere vychádzajú z tejto knihy, najmä zo s. 60—103.



sú urobené, nikdy však nie, ako vyzerajú; o ľuďoch — Jozefovi, Dávidovi či Absolónovi — písali síce, že sú krásni, ale ich krásu neopisovali. Neprejavovali záujem o výzor vecí a ľudí, neuvažovali o tom, ako by to unikalo ich pozornosti; ak si u ľudí aj všímali vonkajšie vlastnosti, tak len tie, ktoré vyjadrovali vnútorné zážitky.

Od ľahostajnosti už bolo blízko k negatívnemu vzťahu. Šalamúnove *Príslovia* vyjadrili presvedčenie o márnosti krásy: *Fallax gratia et vana est pulchritudo* (31, 30). Aj tu by sme mohli vidieť grécky motív, pochádzajúci z kruhov skeptickej gréckej filozofie, ale pohrdanie krásou bolo v *Biblii* zjavnejšie ako v gréckej filozofii. Pozoruhodné je, že o zmyslovej, viditeľnej, estetickej kráse hovorí *Písmo sväté* pri opise stromu poznania dobra a zla, ktorý *Vulgata* nazýva *pulchrum oculis aspectuque delectabile*. „krásnym pre oči a príjemným na pohľad“, teda v prípade, keď išlo o nebezpečnú vec, o prameň ľudského nešťastia. Tento negatívny vzťah *Starého zákona* ku kráse však nemal u kresťanov všeobecný ohlas; nezabránil niektorým zvelebovať krásu, vidieť v nej dobro dané od boha, svedectvo jeho dokonalosti. Dva protichodné postoje ku kráse — krása je márnosť a krása je znak božskosti — budú po stáročia ustavične vystupovať v kresťanskej estetike.

Inou charakteristickou črtou vzťahu Izraelcov k výzoru vecí bolo to, že ho posudzovali ako symbol. Boli presvedčení, že to, čo je viditeľné, nie je dôležité samo osebe, ale iba ako znak neviditeľného. O kráse človeka rozhodujú jeho vnútorné vlastnosti, ktoré sa navonok prejavujú v jeho výzore. Ak Izraelci zobrazovali v sochách či v obrazoch svojich prorokov, Izákovo obetovanie či Mojžiša v horiacom kríku (robili to zriedka, ale robili, ako to dokazujú vykopávky z 3. storočia pred n. l. v Dura Europos pri Eufrate), tak len preto, aby ukázali božiu činnosť; pohania maľovali a modelovali svojich bohov, oni zasa symboly a diela svojho boha. Kresťania čiastočne prevzali ich postoj, ale zároveň prevzali i postoj antický. Aj preto ich vzťah ku kráse a k umeniu bol dvojaký: dakedy bezprostredný, ale dakedy aj symbolický, jeden i druhý vystupoval v ich estetike.

Ďalšia črta chápania krásy u Izraelcov našla výraz v *Piesni piesní*, v opise krásy milovanej ženy, ktorý v tomto diele nachádzame. Uvádžajú sa tu dvojaké črty podmieňujúce krásu: na jednej strane také, ako morálna čistota a nedostupnosť, pre ktoré sa hrdinka prirovnáva k veži a k pevnosti — sú to vnútorné kvality, prejavujúce sa zovňajškom. Ale na druhej strane milovaná žena má prednosti podmieňujúce jej čaro, pre ktoré je prirovnávaná ku kvetom, k šperkcom, k tomu, čo je chutné a voňavé, k sladkému vínu, k vôňam Libanonu, šafranu, aloy, k prameňu čerstvej vody.

Rovnako prvé, ako aj druhé črty prezrádzajú iné chápanie krásy, než tomu bolo u Grékov.

4. HEBREJSKÉ A GRÉCKE CHÁPANIE KRÁSY. 1. Gréci oceňovali bezprostrednú krásu vecí, kým v *Starom zákone* mali krásu sprostredkovanú, symbolickú. 2. U Grékov o kráse rozhodovali vlastnosti vecí, u Hebrejov — ich pôsobenie, dojmy, ktoré vzbudzujú v subjekte. 3. Pre Grékov bola krása v zásade zrková záležitosť, pre Hebrejov v rovnakej, ak nie vo väčšej miere bola vecou iných zmyslov, chutí, vôní, zvukov; bola rovnoznačná so zmyslovým podnetom, ktorý je pri iných zmysloch nemenej silný, ak nie silnejší. 4. Navyše pre Grékov bola krása harmóniou, to znamená harmonickou štruktúrou zložiek, kým u Hebrejov bola vlastnosťou jednotlivých zložiek; pre Grékov krása spočívala v spájaní vecí, pre Hebrejov zasa v ich nespájaní, krásne bolo predovšetkým to, čo bolo čisté, nezmiešané. Jednofarebné svietiace slnko a mesiac boli pre Izraelcov *Starého zákona* krajšie než akákoľvek kombinácia farieb a analogické to bolo aj v hudbe. 5. Ak u Grékov o kráse rozhodovala forma, u Hebrejov zasa intenzita vlastností, farieb, svetla, vôní, zvukov. Krása spočívala pre Izraelcov v tom, čo žije a účinkuje, v pôvabe a v sile, a nie v dokonalých proporciách, nie vo forme. „Najvyššiu krásu

nachádzali Izraelci v beztvare a desivom ohni, ako aj v životodarnom svetle.“<sup>a</sup> 6. Kým Gréci popri forme boli vnímaví na farbu, Izraelci zasa skôr na svetlo; boli citlivejší na sýtosť svetla ako na farebné odtiene.<sup>b</sup> Aj ich vzťah k farbám bol iný: možno predpokladať, že kým pre Grékov bola najkrajšou farbou belasá, farba neba a Aténiných očí, Izraelci nemali pre ňu dokonca, ako tvrdia filológovia, ani priamy názov; pre nich bola krásnou farbou červená. A ďalej: 7. Grécka krása klasickej epochy bola statická, bola krásou pokoja a rovnováhy, kým pre Izraelcov krása bola od začiatku dynamická, bola krásou pohybu, života, činnosti.<sup>c</sup> 8. Základnou tézou Grékov bolo, že krása je v prírode; u Izraelcov prírodná krása hrala mizivú úlohu. 9. Gréci modelovali svojich bohov, u Izraelcov vládol zákaz zobrazovať boha. Keďže ho chápali bezobrazne, krása v pravom zmysle slova nemohla byť jeho vlastnosťou. V *Písme* sa síce hovorí, že boh stvoril človeka „na svoj obraz a podobu“, no táto *imago Dei* sa nechápala ako reprodukcia telesného výzoru boha, ale ako telesný obraz netelesného boha; *imago* tu bola formou zjavenia, a nie podobizňou.<sup>d</sup> Starozákonného boha charakterizovali najvyššie atribúty, medzi ktorými bola veľkosť alebo vznešenosť, ale nie — krása. A jednako: nie síce v Mojžišových knihách *Starého zákona*, lež v *Piesni piesní* je takáto veta: *ostende mihi faciem tuam . . . facies tua speciosa*. Táto veta sa s názorom, ktorý vládol u Izraelcov, dá zosúladiť iba vtedy, ak predpokladáme, že slovo *speciosus* — „krásny“ sa v nej používa v zmenenom zmysle, teda v takom, ktorý by sa dal uplatniť na božstvo: krásny ako vzbudzujúci výlučne duchovnú, nie zmyslovú záľubu. V transformovanom význame hovoril o kráse boha aj Filon z Alexandrie, mysliteľ úzko spätý so *Starým zákonom*: videnie toho, čo nie je stvorené a je božské — písal — je lepšie než dobro a krajšie než krása. Takýto sublimovaný pojem krásy sa zafixuje v kresťanskej estetike. Chápanie krásy, ktorému dáva výraz *Starý zákon*, malo určite viacej prameňov: vytvorilo sa na základe životných podmienok Izraelcov, z ich monoteistického náboženstva, a najmä zo zákazov, ktoré toto náboženstvo zaviedlo.

5. ZÁKAZ OBRAZOV. Mojžiš zakázal zobrazovať boha; ba čo viac, zakázal zobrazovať akékoľvek živé bytosti. V *Mojžišových knihách* je tento zákon sformulovaný v čo najrozhodnejšej forme a zopakovaný nemenej než osem ráz (*Exod.* 20, 4; *Exod.* 20, 23; *Exod.* 34, 17; *Lev.* 26, 1; *Deut.* 4, 15; *Deut.* 4, 23; *Deut.* 5, 8; *Deut.* 27, 15). Šesť ráz sa hovorí, aby si ľudia nevytvárali bohov, raz, aby nerobili nijaké sochárske podobizne a nič „s podobou muža alebo ženy“, štyri razy zasa, aby sa nemodelovali nijaké živé bytosti, nijaké podobizne toho, čo je na nebi a hore, ani čo je na zemi a dole, ani toho, čo je vo vodách a pod zemou. Zákazy sa vzťahovali na „podobizne“ všeobecne, ale osobitne na sochy; pričom sa hovorilo buď o odlietavých, buď o vyrezávaných či kovaných sochách; raz sa spomínajú obidva druhy, zakazujú rovnako sochy liate aj vyrezávané (*Deut.* 27, 15).

Zmysel týchto zákazov je nepochybný: mali náboženský charakter, zavádzali sa preto, aby sa predišlo modloslužobníctvu.<sup>e</sup> Boli mimoriadne radikálne: zahrňovali všetky živé bytosti, aj ich účinnosť — striktné

<sup>a</sup> T. Boman, c. d.

<sup>b</sup> H. Guthe, *Kurzes Bibelwörterbuch*, Tübingen 1903.

<sup>c</sup> „Die Bildlosigkeit der Jahwereligion erstreckte sich nicht nur auf Skulptur und Gemälde, sondern auch auf das fromme Bewusstsein. Ihre Vorstellungen von Gott waren motorisch, dynamisch, auditiv“ (T. Boman, c. d., s. 92). Bezobraznosť jahvistického náboženstva sa vzťahovala nielen na sochy a maľby, ale aj na náboženské povedomie. Jeho predstavy o bohu boli motorické, dynamické, auditívne. Prel. J. M.)

<sup>d</sup> Ďalšia protichodnosť je v paralele opisov z Homéra a z *Bible*: E. Auerbach, *Mimesis, the Representation of Beauty in Western Literature*, 1957 (nemecký originál z roku 1946).

<sup>e</sup> L. Pirot—A. Robert, *Dictionnaire de la Bible*, Suppl. vol. IV, 1949: heslá *Idoles, idolâtrie*, sprac. A. Gelin, s. 169 n a heslo *Images*, sprac. J. B. Frey, s. 199 n. — Por P. Kleinert in: *Realencyklopädie für protestantische Theologie und Kirche*, zv. III a VI, 1897 a 1899. — G. F. Moore in: *Cheyneho Encyklopaedia Biblica*, zv. II, 1901. — A. Lods in: *Hastingsova Encyklopaedia of Religion and Ethics*, zv. VII. — L. Bréhier, *La querelle des images*, 1904. — J. Tixeront, *Histoire des dogmes*, zv. III, 1928.

sa dodržiavali po stáročia. Zapríčinili, že Izraelci nemali sochárov ani maliarov, že v podstate prestali pestovať krásne umenia. Ďalším ich dôsledkom, ako sa zdá, bolo, že sa oslabili estetické potreby tohto národa. A ak sa aj vybjíjali, potom nie v kráse formy, ale v bohatstve materiálu. *Ezechiel* píše (28, 13): „... rozličnými drahokamami bol si pokrytý: rubínom, topasom a diamantom, chryzolitom, ónyxom a jaspisom, zafírom, malachitom a smaragdom“. Drahocennosť a skvostnosť boli pre Izraelcov najväčšou krásou.

6. DEDIČSTVO STAROVEKU. Zhrňujúc, treba povedať toto: tri motívy súvisiace s estetikou mali v *Starom zákone* väčší význam: po prvé — krása vesmíru, po druhé — pôvod krásy z „miery, čísla a váhy“ a po tretie — márnosť, ba dokonca nebezpečnosť krásy. Všetky tri už poznali Gréci: prvý bol helenistickým motívom *pankalie*, druhý — pytagorovským motívom *miery*, tretí — kynickým motívom. Prvé dva istotne prešli do *Písma svätého* od Grékov a iba k tretiemu dospel samostatne sám autor *Ekleziastu*.

Motív miery niektorí historici nazývajú „motívom sapientiálnym“<sup>2</sup>, čiže motívom *Knihy múdrosti*, ale tá ho nepochybne prevzala z antiky, nevymyslela ho sama. Skôr už motív *pankalie*, hoci sa tiež zrodil v staroveku, môžeme užšie spájať s *Bibliou*, lebo nadobudol v nej význam, aký u Grékov nemal, a mohol by s väčším opodstatnením vystupovať pod menom „biblického“ motívu.

Kresťanská estetika čerpala z obidvoch zdrojov: zo *Starého zákona* aj z gréckych autorov. To, že *Starý zákon* — v niektorých svojich knihách, najmä v preklade *Septuaginty* — sám čerpal z Grékov, uľahčovalo spojenie obidvoch zdrojov. Jednako tu zostala dvojakosť, rozpory a napätia. Kresťanská estetika poznala tak symbolickú, ako aj bezprostrednú krásu, tak krásu svetla, ako aj krásu harmónie, rovnako krásu života i krásu pokoja, raz videla v kráse *vana pulchritudo*, inokedy zasa prejav najvyššej dokonalosti sveta. Tertulianus sa prihováral za zachovanie zákazu robiť podobizne (treba poznamenať, že s iným odôvodnením: aby sa predišlo skresleniu, ktoré je v každej reprodukcii), ale väčšina kresťanov nasledovala Grékov, pestovala umenia a zobrazovala v nich nielen stvorenie, ale aj samého stvoriteľa. Dvojitosť prameňov kresťanstva sa odzrkadlila najmä v praxi, vo vkuse, v záľubách, v umeleckých dielach, menej v teórii, vo vedeckých zovšeobecneniach, lebo tu kresťania kráčali v šlapajach antiky.

Raní kresťania žili v helenistickom svete a ak si kládli estetické otázky, používali pri tom helenistické pojmy; mnohé z týchto pojmov boli v ich epoche už bežné. Vzdelanejší poznali aj grécke vedecké teórie, ako napríklad eklektikmi spopularizovaný názor, že krása spočíva v štruktúre častí, ako aj novšiu Plotinovu teóriu, že krása spočíva vo svetle a v jase.

Estetické názory prevzaté z antiky však u kresťanov dostali iné zdôvodnenie, nadobudli iný význam. Stalo sa to vďaka ich náboženskému postoju, ktorý všetky hodnoty vzťahoval na boha, i vďaka morálnemu postoju, podriaďujúcemu všetky úlohy človeka morálke. Svet je krásny — lebo ho stvoril boh. Svet má mieru a číslo — lebo mu ich dal boh. Krása je márnosť — vzhľadom na večnosť a morálne úlohy, ktoré stoja pred človekom. Pri takýchto východiskách prechod od starovekej estetiky ku kresťanskej — hoci kresťania prevzali hlavné myšlienky od Grékov a Rimanov — vytvoril nové motívy: nie osobitnými ideami, ale zavedením nového pohľadu na svet.

7. EVANJELIÁ. Kresťanský svetonázor sa zakladal predovšetkým na *Novom zákone*. Ten však obsahoval ešte menej estetických motívov ako *Starý zákon*; dá sa dokonca povedať, že ich neobsahoval vôbec. Pravda, slovo „krásny“ (*kalós*) v ňom vystupuje neraz: *Evanjelium podľa Matúša* hovorí, že stromy dávajú krásne ovocie (7, 17; 12, 33), že rozsievateľ seje krásne zrno (13, 27; 37, 38), a najmä, že — krásne sú skutky (5, 16).

<sup>2</sup> E. De Bruyne, *Esthétique du Moyen Age*, Louvain 1947.

Ale krása, o ktorej sa tu hovorí, nie je krásou estetickou, lež vždy a výlučne morálnou; je krásou a dobrom v kresťanskom zmysle, to znamená v zmysle skutku vykonaného z lásky a viery. Keď evanjelista Ján hovorí o ὁ ποιμὴν ὁ καλός (10, 11 a 14) dá sa to prekladať iba ako „dobrý pastier“, a nie ako „krásny pastier“. Takisto v ranej kresťanskej literatúre καλός νόμος sa používa vo význame „dobrý zákon“ a καλός διάκονος vo význame „dobrý kňaz“.

Z tých druhov krásy, ktoré poznal helenizmus, *Evanjeliá* vysoko cenili iba jeden: krásu v morálnom zmysle. Krása v prísne estetickom zmysle, krása výzoru či formy, nebola pre ne podstatná. Jednako ju neprehliadali, nepohrdali krásnym „rúchom“ vecí; v Kázni na hore (*Mat.* 5, 28—29) sa hovorí: „Vidte poľné ľalie, ako rastú, nenamáhajú sa a nepradú; hovorím vám: Ani Šalamún v celej svojej sláve neobliekal sa tak ako jedna z nich“. Telesný svet a jeho krása majú svoju váhu, lebo, ako hovorí sv. Pavel, cez ne „večná moc a božstvo . . . sa pre rozum stali viditeľnými“.

Raní kresťania nenachádzali v *Evanjeliách* špeciálne estetické tvrdenia; nachádzali v nich však smernicu, aký postoj majú zaujať voči každej sfére života, teda aj voči kráse a umeniu. Tento postoj sa zakladal na presvedčení o vyššej cene večných hodnôt nad dočasnými, duchovných nad telesnými, morálnych nad všetkými ostatnými. V *Novom zákone* nebolo estetických teórií, ale bolo tam kritérium určujúce, ktoré estetické teórie môžu kresťania uznať za svoje. A neminulo veľa času do chvíle, keď kresťania toto kritérium použili.

## A. TEXTY Z PÍSMĀ SVĀTĚHO

### KRĀSA SVETA

- X 1) *A Boh videl všetko, čo učinil, a hľa, bolo to veľmi dobré.*  
Genezis 1, 31
- X 2) *Všetky diela Pána sú veľmi dobré.*  
Ekleziastikus 39, 21
- 3) *Všetko vhodne (boh) učinil na svoj čas . . .*  
Kazateľ 3, 11
- 4) *Milujem krásu domu Tvojho, Hospodine.*  
Žalm 25, 8
- Chvála a krása pred tvárou Jeho.*  
Žalm 95, 5

### KRĀSA SVETA SVEDČÍ O STVORITELŔVI

- X 5) *Lebo z veľkosti a krásy stvorení úsudkom sa poznáva ich Stvoriteľ.*  
Kniha múdrosti 13, 5

### SVET VĎAČÍ ZA SVOJU KRĀSU MIERE, ČÍSLU A VÁHE

- 6) *Lenže ty si mierou, číslom, váhou usporiadal všetko.*  
Kniha múdrosti 11, 21
- X 7) *On (boh) ju (múdrost') stvoril (Duchom svätým) — on ju videl, spočítal a zmeral.*  
Ekleziastikus 1, 9

### MĀRNOSTĚ KRĀSY

- X 8) *Spanilosť je klam a krása márnosť.*  
Kniha príslovi 31, 30

## KRÁSA BOHA

*medivne • mi zmyslovo*

- X 9) ... Ukáž mi svoju tvár. Daj mi počuť svoj hlas; lebo tvoj hlas je príjemný a tvoja tvár je spanilá.

*Pieseň piesní 2, 14*

- 10) Vidieť to, čo nie je stvorené a je božské, je lepšie než dobro a krajšie než krása.

*Filon z Alexandrie, Legatio ad Gaium, 5*

## PROTI OBRAZOM

- Y 11) Neurobiš si vyrezávanú modlu ani podobu ničoho, čo je na nebi hore, čo je na zemi dolu, alebo čo je vo vode a pod zemou!

*Exodus 20, 4*

- X 12) Prekliaty muž, ktorý si zhotoví vyrezávanú alebo liatu modlu — ohavnosť to Hospodinu — dielo rúk remeselníka...

*Deuteronomium 27, 15*

## KRÁSA PRÍRODY

- X 13) Vidte poľné lalie, ako rastú, nenamáhajú sa a nepradú; hovorím vám: Ani Šalamún v celej svojej sláve neobliekal sa tak ako jedna z nich.

*Matúš 5, 28*

## BOH JE VIDITEĽNÝ V STVORENÍ

- X> 14) Lebo čo je neviditeľné z Neho, Jeho večná moc a božskosť, to od stvorenia sveta rozjímaním môžu (ľudia) pozorovať z Jeho diel.

*List Rímskym 1, 20*

### 3. ESTETIKA GRÉCKYCH CIRKEVNÝCH OTCOV

1. CIRKEVNÍ OTCOVIA. Kresťanskí spisovatelia, najmä tí najvčasnejší, boli zaujatí problémami náboženstva a kresťanského života, a nie otázkami krásy a umenia; jednako neraz museli zaujať stanovisko aj k takýmto veciam. Problém bol otvorený, v *Písme svätom* nevyriešený: stanovisko mohlo byť rovnako negatívne, ako aj pozitívne. Jedni, ako Tertulianus, prácu umelcov (*artifices statuarum et imaginum*) pokladali priam za diablove dielo. Tí však boli v menšine, väčšinu raných kresťanských spisovateľov tvorili ľudia vychovaní v gréckych školách, s pozitívnym vzťahom ku kráse v prírode aj v umení, vidiaci práve v nej božiu ruku.

Estetické názory kresťanov na Východe sa ustálili včasnšie ako na Západe. Komentáre cirkevných otcov k *Písmu svätému*, a najmä komentár ku *Knihe Genezis*, umožňovali rozvinúť tieto názory. Z tzv. gréckych otcov pôsobiacich na Východe a píšúcich po grécky mnohí sa vyslovovali o veciach krásy a umenia. Jeden z nich, Klemens z Alexandrie, učiteľ v alexandrijskej škole katechéto, žil ešte v 3. storočí. Viacerí pôsobili v 4. storočí, napríklad Atanázius (r. 299—373), alexandrijský patriarcha, a Gregor z Nazianu (r. 330 — okolo r. 390), biskup naziánsky a konštantínopolský. Predovšetkým však Bazilius z Caesarey, ktorý najúplnejšie vyjadril stanovisko cirkevných otcov.<sup>a</sup>

2. BAZILIUS. Bazilius (r. 329—379), otec gréckej cirkvi, zvaný Veľký, biskup v Caesarei, bol povolaním kazateľ a nie učenec, ale mal značné svetské vzdelanie, ktoré získal v školách Caesarey, Byzancie a Atén. Gregor z Nazianu, ktorý sa tam s ním priatelil, s nadšením píše o jeho všestranných vedomostiach z oblasti filozofie, gramatiky, astronómie, geometrie i medicíny. Sám Bazilius zasa spomína, že sa stýkal s básnikmi, s historikmi, s rečníkmi, s filozofmi. V aténskych vedeckých kruhoch v tom čase prvé husle hrali učitelia rétoriky; Bazilius im vďačil za znalosť gréckej literatúry, možnosť odvolávať sa na Pytagora, sofistov, na Sokrata a Platóna. To, čo sa od nich naučil, spojil s *Evanjeliami* a s ideami *Starého zákona*. V jeho spisoch nájdeme dve zložky: grécku a kresťanskú. Ba vlastne tri, lebo grécka zložka je dvojitá: na jednej strane sa u neho dostáva k slovu staršia grécka eklektická estetika, na druhej strane zasa novšia, neoplatónska. Svoje hlavné estetické tézy čerpal z *Knihy Genezis*, ale zdôvodnenie týchto téz — z gréckych filozofov. Nenapísal špeciálny traktát o estetike (takisto ako ani ostatní grécki otcovia), ale jeho spisy, najmä Homília k Hexameronu, obsahujú toľko výpovedí o kráse a umení, že sa dá z nich zostaviť dosť úplná estetická teória.<sup>b</sup>

3. SVETLO A ZRAK. Už sám pojem krásy mal Bazilius grécky. Bol dvojaký; vytvorený z obidvoch tradícií gréckej estetiky, staršej aj neoplatónskej, pričom prevažovala raz jedna, raz druhá tradícia. V zhode so staršími gréckymi mysliteľmi uznával, že krása sa zakladá na vzťahu častí, a preto vystupuje v zložitých veciach; inokedy ju zasa v súlade s Plotinom videl v jednoduchých vlastnostiach.

<sup>a</sup> Doteraz najobširnejšie súhrny estetických náhľadov patristiky: E. De Bruyne, *Esthétique païenne, esthétique chrétienne. A propos de quelques textes patristiques*, in: *Revue Internationale de Philosophie*, n. 31, 1955, p. 130—144. — *Geschiedenis van de Aesthetica*, 1951 n., zv. III. — Q. Cataudella, *Estetica cristiana*, v kolektívnej práci *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, 1959. — Výber textov: R. Montano, *L'estetica nel pensiero cristiano*, in: *Grande Antologia Filosofica*, zv. V, 1954, s. 151 n.

<sup>b</sup> Y. Courtonne, *St. Basile et l'hellénisme*, Paris 1934 (IX, *Beauté de la création*).

- 1 Prvému názoru — známemu najmä od stoikov, eklektikov a Ciceróna — dával výraz, keď opakoval, že krása spočíva v zladení častí, v ich štruktúre a vo výbere. Za východisko prijal definíciu stoikov: „Telesná krása pochádza zo vzájomnej proporcie častí a z dobrej farby“. V soche ani jedna časť nemá sama osebe vlastnú krásu; oddelená od zvyšku stráca svoju estetickú hodnotu, socha je krásna iba vcelku. Ruka ležiaca osobitne, oko oddelené od tváre, hociktorý úd odtrhnutý od sochy by nevzbudili dojem krásy. No len čo sa vrátia na svoje miesto, hneď zažiarí ich krása, ktorú čerpajú zo vzťahu k celku. Týka sa to nielen krásy sôch, ale rovnako aj živých tiel, ľudí a zvierat.
- 2 Ale inokedy Bazilius hovorí inak — ako Plotinos. Písal, že krása vystupuje aj v jednoduchých veciach, a teda nespočíva v proporciách, vo vzťahu: zlato je krásne nie pre svoje proporcie, ale pre svoju farbu, slnko a večernica sú krásne vďaka svojmu jas. Svetlo a jas teda rozhodujú o kráse vecí v nemešnej miere ako harmónia častí.
- Bazilius si uvedomoval, že Plotinos tvrdí čosi iné ako Cicero. Ale bol náchylný obidvom dať za pravdu — a usiloval sa ich tézy zladať. A robil to tak, že Plotinovu tézu redukoval na tézu Cicerónovu. Iste, svetlo je krásne, hoci je rovnorodou substanciou, medzi ktorej časťami niet nijakých osobitných proporcií — to však nevyvracia tézu, že krása spočíva v proporcii. Lebo aj svetlo má správnu proporciu, správny vzťah. Nie je to vzájomný vzťah jeho častí, ale jeho vzťah k zrakovým orgánom. Krása závisí aj od tohto vzťahu.
- 3 Baziliovým cieľom bol kompromis medzi dvoma názormi, ale výsledkom bol — nový názor. Pri pokuse rozhodnúť medzi dvoma koncepciami krásy objavil tretiu koncepciu. A to koncepciu nemalej váhy, ak sa na ňu dívame z dejinnej perspektívy, lebo zavádzala do pojmu krásy subjektívneho činiteľa. Krása jestvuje síce vo vonkajšom svete, vo svetle, vo farbe a v tvare, ale na postihnutie krásy svetla, farby a tvaru je potrebný zrak. Všeobecnejšie povedané: potrebné je ich príslušné postihnutie subjektom. Náboženský mysliteľ postrehol túto skutočnosť lepšie ako estetici klasickej epochy; je to pochopiteľné, lebo náboženský postoj preniesol jeho pozornosť z vonkajšieho sveta na svet vnútorný, z predmetov na podmet.
4. KRÁSA A ÚČELNOSŤ. V čom spočíva krása vecí? Predovšetkým v tom, že sú príjemné zraku a sluchu. Ale keď raní kresťania hovorili o kráse, mali na mysli aj čosi iné. Keď boh, ako sa píše v *Knihe Genesis*, chválil krásu sveta, nebolo to preto, že svet sa páči zmyslom, ale preto, že dosiahol cieľ, pre ktorý bol stvorený. To znamená, že svet je krásny svojou účelnosťou. A každá jednotlivá vec je krásna do tej miery, do akej plní svoj účel; je krásna úmerne službám, ktoré poskytuje, úmerne dokonalosti, s ktorou realizuje svoju predurčenú úlohu.
- Krásu teda možno chápať dvojako: ako bezprostredne zmyslovú krásu a ako krásu spočívajúcu v súlade s cieľom. Túto dvojakosť Bazilius ilustroval príkladom mora. Na jednej strane opisoval jeho bezprostrednú, očiam lahodiacu krásu, na druhej strane zisťoval, že krása mora je aj v čomsi inom: v tom, že je zdrojom zemskej vlhkosti, nevyčerpatelnou zásobárňou vody, ale aj v tom, že je užitočné hospodársky a spoločensky, že spája kontinenty, umožňuje obchod, poskytuje bohatstvá. Intencia týchto úvah bola teologická, ale ich obsah nebol pre estetiku bezvýznamný. Už antika krásu niektorých vecí vysvetľovala tým, že sú *apta*, čiže vhodne zostrojené, zodpovedajúce svojmu účelu. A Bazilius práve takúto krásu videl nielen v jednotlivých predmetoch, ale aj vo vesmíre ako celku. A účelnosť, ktorá pre antiku bola v najlepšom prípade len jednou z podôb krásy, stala sa pre neho vlastnosťou každej krásy. Iné znaky krásnych vecí — napríklad to, že majú v sebe poriadok, proporcie, harmonickú štruktúru častí, ako aj to, že kladne pôsobia na rozum i na zmysly, že vzbudzujú potešenie — ustúpili do pozadia, stali sa odvodenými znakmi v porovnaní s hlavným znakom, ktorým je účelnosť.





Človek je náchylný posudzovať krásu podľa zmyslových pôžitkov; Bazilius si však myslel, že je to iba dôsledok jeho nedokonalosti. Keby jej nebolo, posudzoval by krásu vecí podľa ich účelnosti. Tak ju určite posudzuje boh. V súlade s tým existovali pre Bazilia a pre raných kresťanských spisovateľov všeobecne akoby dve krásy: pre človeka a pre boha, čo znamenalo — krása povrchná a ozajstná, subjektívna a objektívna.

5. PANKALIA. Svet je účelnou stavbou. Ako písal Bazilius, vo stvorení niet nič zbytočného, ani v ňom nechýba nič potrebné. „Nič sa neurobilo bez príčiny ani náhodou: vo všetkom je obsiahnutá nevýslovná múdrosť.“ A keďže je svet účelný, je aj krásny.

Keď Bazilius hlásal účelnosť a krásu sveta, zachovával tým motív *pankalie* z *Knihy Genezis*. A takisto ho zachovávali iní cirkevní otcovia, najmä gréci; bol to spoločný estetický motív patristiky. *Pankaliu* hlásali už starovekí myslitelia, najmä stoici — ale až teraz sa ocitla na prvom pláne estetiky. Tentoraz sa chápala teleologicky: svet je krásny nie v tom zmysle, že sa všetkým a vždy páči, ale preto, lebo je účelne skonštruovaný.

Ak je však svet krásny preto, lebo je účelne zostrojený, potom sa tým podobá umeleckému dielu. Bazilius písal: „Chodíme po svete, ako by sme boli na návšteve v dielni, v ktorej božský sochár vystavuje svoje zázračné diela. Pán, tvorca týchto zázrakov a umelec, vyzýva ku kontemplácii o nich“. Boh sa podobá umelcovi a svet je predurčený na kontempláciu — to boli dôležité myšlienky pre estetiku.

Aj to, že svet je akoby dielom umelca a jeho krása sa podobá umeleckej kráse, tvrdili už niektorí antickí myslitelia, Cicero či Plutarchos; ale až v tomto období sa citovaná myšlienka vysunula do popredia. A stala sa všeobecne uznávanou myšlienkou: nachádza sa v *Knihе múdrosti*, u Bazilia a u iných cirkevných otcov, u Atanázia a Klementa, ale aj u latinských otcov Justina a Laktancia; predstavovala rovnako typický estetický motív patristiky, akým bola *pankalia*. Bola jej doplnkom: svet je nielen krásny, ale je krásny takým istým spôsobom ako umelecké diela.

Pre spôsob myslenia antických mysliteľov bolo príznačné, že lepšie videli odlišnosť prírody a umenia ako ich podobnosť. A keď ich zblížovali, skôr umenie chápali podľa obrazu prírody, nie prírodu podľa obrazu umenia. Hovorili, že umelecké dielo je ako príroda, lebo prírodu napodobuje. Teraz však Bazilius a iní cirkevní otcovia vyslovovali myšlienku, že príroda je ako umelecké dielo, prezrádza umeleckú schopnosť toho, kto ju stvoril. Atanázios hovoril, že v umeleckom diele vidíme nielen samo dielo, ale aj umelca, že zle robí ten, kto obdivuje stavbu, a zabúda na jej tvorca. A tieto tvrdenia uplatňoval na prírodu. Táto zmena nebola nečakaná: bola prirodzená v súvislosti s náboženským spôsobom myslenia, s pohľadom na prírodu nie ako na konečné bytie, ale ako na boží výtvor.

Pre cirkevných otcov bol svet krásny — ale nebol taký sám osebe. Bol krásny preto, lebo je dielom boha: preto má v sebe účelnosť, poriadok a harmóniu. „Boh je príčinou všetkého, čo je krásne,“ písal Klemens z Alexandrie. A Atanázios: „Stvorenie ako slová knihy štruktúrou a harmóniou poukazuje na svojho Pána a Stvoriteľa“. To znamená, že zásada *pankalie*, krásy sveta, nadobudla nielen teleologický, ale aj teologický význam.

Onedlho sa zjaví medzi kresťanmi myšlienka, že boh je krásou, najvyššou krásou, ba dokonca jedinou ozajstnou krásou — u cirkevných otcov 3. a 4. storočia tejto myšlienky ešte niet. Pre nich bola krása vlastnosťou stvorenia, nie stvoriteľa, vlastnosťou viditeľných vecí, nie neviditeľného boha. Boh však bol pre nich príčinou krásy. Krásne veci dávajú správnu predstavu o ňom — a myslenie človeka, ktorý sa na ne díva, malo by od nich postupovať k ich príčine.

Hodnota krásnych vecí môže byť väčšia alebo menšia. Krása telesná, krása prírody, všetka viditeľná krása

motív (krásy) : 1) teleologicko-estetický / - soed-útlme choro-kurazij  
2) teologický

je pominuteľná a hrozia jej rozličné nebezpečenstvá. Najistejšia je vtedy, keď pochádza zo zdravia, keď je jeho vonkajším prejavom (preto zdravý spôsob života je najspoľahlivejšou cestou ku kráse, ako dokazoval Klemens z Alexandrie). Avšak väčšia a lepšia než akákoľvek vonkajšia krása je krása vnútorná, duše sú krajšie ako telá. Od Grékov, a najmä od Platóna prevzatý pojem krásy tradične zahrnoval do svojej sféry aj krásu duševnú, ale v kresťanskom myslení došlo k premiesteniu krásy do sveta krásy duchovnej, spiritualistickej. Origenes na príklade toho istého dokonalého umeleckého diela, na ktoré sa vždy odvolávali grécki estetici, totiž na Feidiovej soche Dia Olympského dokazoval, že ani tá najkrajšia socha sa svojou krásou nemôže vyrovnáť cnostnej duši. „Ak v čistote ducha zostúpiš do seba samého, v kráse svojej duše nájdeš odlesk krásy toho, kto je tvojou príčinou.“ Bol to všeobecný názor raného kresťanstva: v tomto ohľade nebolo rozdielu medzi Východom a Západom.

Na tomto základe sa vytvoril zvláštny názor na portrét. V *Aktoch sv. Jána* sa písalo: „Portrét mi je podobný, a predsa nepodobný, lebo je iba mojím telesným obrazom; ak maliar reprodukuje moju tvár chce vykresliť môj ozajstný portrét, nepodari sa mu to, lebo na to treba čosi viac než farby.“<sup>a</sup> O Paulinovi z Noly vieme, že nechcel mať svoj portrét, lebo bol presvedčený, že dôležitý je iba „nebeský obraz človeka“ (*imago celestis hominis*), a umenie môže poskytnúť iba obraz pozemský.<sup>b</sup>

Znehodnotenie telesnej krásy prinášalo však pre raných kresťanov jeden problém: aj Kristus sa predsa vtelil do človeka. Ale či bol krásny?<sup>c</sup> *Evanjeliá* sa nevyjadrujú o jeho vonkajšej podobe; mienky cirkevných otcov sa zasa rozchádzali: Jedni — odvolávajú sa na *Žalm 45* — tvrdili, že bol krásny, iní sa zasa odvolávali na proroka *Izaiáša* (52, 14) a tvrdili, že krásny nebol. Klemens z Alexandrie písal, že „Spasiteľ prekročil všetku ľudskú prirodzenosť a je krásny“<sup>d</sup>, iní hovorili, že telo mal drobné a útle. Prví vychádzali z predpokladu, že Kristovi nemohla chýbať nijaká prednosť, a teda ani krása, druhí zasa z toho, že krása v skutočnosti nie je nijakou prednosťou v porovnaní s morálnymi kvalitami. Bol to teologický spor, ale dával príležitosť na estetické úvahy. Prvé stanovisko sa spájalo s optimistickým názorom, že materiálny svet je božský výtvor a je krásny, kým druhé s dualistickým názorom, ktorý proti dokonalému a krásnemu božskému svetu staval úbohý a škaredý materiálny svet. Obidva protichodné názory sa prvým kresťanom zdali rovnako presvedčivé — a ich rozum kolísal medzi nimi. V ranokresťanskom umení prevládol prvý názor: v súlade s ním sa Kristus na stenách katakomb zobrazoval ako krásny mládenec.

**6. CHÁPANIE UMENIA.** V ranom kresťanstve vládla taká intelektuálna atmosféra, že to, čo bolo blízke, očividné, prestalo ľudí priťahovať, zaujímať, strácalo svoju dôležitosť, dokonca aj svoju reálnosť v prospech vecí vzdialených, nadprirodzených, neviditeľných. Dalo by sa predpokladať, že za takého myšlienkového stavu krásne umenia zaniknú. Nezanikli, ale zmenili svoju povahu. Uskutočnila sa v nich premena paralelná s premenou pojmu krásy.

**A.** Zmenilo sa kritérium hodnoty umenia. Prestala ním byť zhoda s prírodou. Kritérium sa stalo vnútorným: zhoda s ideou dokonalej, nadzmyslovej, duchovnej krásy. Svetu nevládne iba zákon prírody, ale predovšetkým boží zákon (*lex Dei*), ktorý musí nájsť výraz aj v umení. Dôležitejšie je, aby umenie vyjadrovalo múdrosť a veľkosť sveta, než aby bolo v súlade s jeho náhodnými podobami.

<sup>a</sup> A. K. Coomaraswamy, *Medieval Aesthetic*, I, *Dionysius the Pseudo — Aeropagite and Ulrich Engelberti of Strassburg*, Art Bulletin XVII, 1935.

<sup>b</sup> Podobne o tisíc rokov neskôr Eckhardt, I, 408: „Kto vidí moju podobizeň, nevidí ma . . . Mój výzor nie je mojou podstatou“. Podľa Coomaraswamyho, c. d.

<sup>c</sup> *Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament*, G. Kittel, Stuttgart 1928. I. III., s. 513 n., art. P. Bertrama.

<sup>d</sup> *Strom.* II, 5, 21, 1.

B. Úlohou umenia už nemohla byť formálna dokonalosť. Umenie malo zobrazovať svätých ako vzory pre ľudí a významné udalosti ako svedectvá božej milosti a božích zázakov. Tým nadobúdalo vlastnosti, ktoré nemalo v staroveku: malo sa totiž stať vzorom dobra a svedectvom pravdy, malo sa stať exemplárnym a demonštratívnym. Malo nielen zobrazovať pravdu, ale ju aj učiť a šíriť; malo si stavať nielen poznávacie, ale aj výchovné úlohy.

7. HODNOTENIE UMENIA. C. Pri takomto chápaní umenia sa muselo zmeniť aj jeho hodnotenie: Cirkevní otcovia videli, že umenie smeruje k vytváraniu čoraz krajších diel; že sa usiluje o výzor (*species*), tvar (*figura*), ozdoby (*ornatus*); že vytvára také pekné sochy, až ich ľudia začínajú zvelebovať. A práve v tom videli zlo. Ešte aj taký učený človek ako sv. Hieronym, ktorý výborne poznal starovekú kultúru, vyslovil sa proti umeniu: maliarstvo a sochárstvo odmietal zaradiť medzi slobodné umenia, odsudzoval ozdobné stavby, krásu prírody vyvyšoval nad krásu umenia.

Je pochopiteľné, že niektoré umelecké diela sa kresťanom zdali odsúdeniahodné: boli pre nich stelesnením pohanstva, sami ich nechceli vytvárať, alebo vytvárať čo najmenej. Predovšetkým sochárstvo starých Grékov a Rimanov so sochami bohov, stvárňovanými podľa podoby človeka, vzbudzovalo ich odpor. Tento odpor našiel svoj výraz u cirkevných otcov, najvypuklejšie u Atenagora, ktorý odsudzoval ľudí obdivujúcich sochy bohov, lebo „obdivujú umenie, a nie bohov“. Nechuť kresťanov k starovekému sochárstvu mala za následok, že sami sochárstvo málo pestovali. Ale takýto vzťah k pohanskému sochárskemu umeniu nebol všeobecný. Teodoziov kódex rozlišoval v sochárstve náboženskú a umeleckú hodnotu a tvrdil, že sochy pohanských bohov treba posudzovať podľa ich umeleckej, a nie podľa kultovej hodnoty.

Vzťah cirkevných otcov k hudbe bol rovnako nedôverčivý ako k sochárstvu.<sup>b</sup> Tí radikálnejší mali spočiatku výhrady aj voči spevu: Pána treba chváliť potichu a v sústredení, nie spevmi. A takmer všetci mali výhrady proti používaniu hudobných nástrojov. Bolo to asi preto, že im pripomínali pohanské slávnosti a priveľmi svetské divadlo. Napríklad Klemens z Alexandrie toleroval jedine lýru a kitaru, lebo ich používal kráľ Dávid.<sup>c</sup> Hieronym odsudzoval všetky nástroje.<sup>d</sup> Takisto Eusebios, biskup z Caesarey (okolo r. 260—340), ktorý odsúdil dokonca aj kitaru, písal, že hudobným nástrojom má byť človeku jeho telo a že spievať má duša. Na druhej strane Ján Chryzostomos (Zlatouсты), konštantínopolský biskup (r. 345—407), odsudzoval iba „piesne a tance satana“, inak mal pre hudbu pochopenie a uznanie. Najmä Bazilius však rozptyľoval obavy a výhrady dušpastierov a chválil hudbu, vidiac práve v nej dobrý prostriedok na propagáciu viery. Tak ako vo vzťahu k iným otázkam umenia, aj tu sa od najranejšieho kresťanstva hlásili o slovo dve protichodné stanoviská: láska k svetu a asketizmus.

Menej negatívne boli dôsledky kresťanského učenia pre maliarstvo, architektúru a dekoratívne umenia. Zmenilo však ich povahu: aby si kresťania maliarstvo cenili, muselo zobrazovať Krista a svätých; architektúra a dekoratívne umenia zasa museli symbolizovať božské veci. Tieto umenia boli pre kult, nie pre umenie.

Pokiaľ ide o symboliku umeleckých diel, v zhode so starovekou tradíciou bola predovšetkým číselná: päť kostolných dverí symbolizovalo päť múdrych panien, dvanásť stĺpov — dvanástich apoštolov. Kazateľnice podopieralo jedenásť stĺpov, symbolizujúcich jedenástich apoštolov, ktorí boli pri zoslaní Ducha svätého, a cibórium desať stĺpov, symbolizujúcich tých desať apoštolov, ktorí chýbali pri ukrižovaní.

<sup>a</sup> Eiswirth R., *Hieronymus Stellung zur Literatur und Kunst*, in: *Klassisch-philologische Studien*, Heft 16, 1955.

<sup>b</sup> Th. Gérold, *Les Pères de l'Eglise et la musique*.

<sup>c</sup> P. G., zv. 8, s. 443. — Por. G. Reese, *Music in the Middle Ages*, 1940.

<sup>d</sup> P. G., zv. 22, s. 871.

Najťažším problémom bolo, ako hodnotiť diela, ktoré nielen symbolizujú, ale aj predstavujú boha. Dáva im ich obsah božskosť, alebo sú to také isté diela ľudských rúk ako všetky ostatné? Spor o to, či obrazom boha treba vzdávať úctu, ktorý neskôr vzbĺkol v Byzancii, mal svoj začiatok už u raných cirkevných otcov. Atanázius vo svojej mladíckej práci *Contra gentes* odsudzoval ľudí uctievajúcich kameň a drevo. Ale neskôr v *Sermo de sacris imaginibus* už hovoril inak: využívajúc analógiu s podobizňou kráľa písal, že v podobizni je tá istá forma ako v kráľovi a že človek hľadiaci na ňu vidí v nej ozajstného kráľa. Takto zo stanoviska, ktoré bude stanoviskom ikonoklastov, prešiel na stanovisko ikonofilov. Aj Bazilius hovoril, že „úcta vzdávaná podobizni prechádza na jej vzor“. — Nebol to, prísne vzaté, estetický problém, lebo v ňom nešlo o krásu, ale o svätosť obrazov; bola to však podstatná otázka vtedajšej teórie umenia.

Jeden z latinských cirkevných otcov — Tertulianus — bojoval nielen proti kultu obrazov a proti vytváraniu podobizní boha, ale aj proti vytváraniu akýchkoľvek podobizní. Zostal verný *Starému zákonu*. Cirkev však neprijala jeho stanovisko. Tertulianov argument znel: každá podobizeň, každé reprodukuje umenie je výmysel, klam, preto by preň nemalo byť miesta.

Také isté kritérium pravdy a klamu sa v čase patristiky uplatňovalo aj na poéziu. Popri hlasoch, ktoré jej vyčítali, že je výmyslom, ozývali sa aj také, ktoré obraňovali v nej obsiahnutú pravdu. Laktancius, iný latinský cirkevný otec, písal: „Nič nie je básnikmi celkom vymyslené, ale skôr pretvorené“. V kresťanskej teórii poézie to bolo podobné ako v gréckej: problém pravdivosti poézie zostával na prvom mieste.

8. ZÁVERY. Prehľad názorov gréckych cirkevných otcov, najmä Baziliových, prináša dosť nečakaný záver: hoci si iba príležitostne kládli estetické úlohy, predsa len nastolili značný počet estetických motívov. Okrem motívu *pankalie* zjavuje sa u nich aj motív krásy ako účelnosti, začali hľadiť na prírodu ako na umelecké dielo, do popredia vysunuli vnútornú a symbolickú krásu, úlohy umenia chápali exemplárne a demonštratívne, začali uplatňovať myšlienku o márnosti a škodlivosti čisto zmyslového umenia. Tieto myšlienky neboli natoľko plodom estetických výskumov a umeleckých skúseností, ako skôr uplatnením náboženského a morálneho hľadiska na estetiku. Vonkoncom nie všetky boli v estetike žiadúce: predsa však niektoré myšlienky cirkevných otcov boli pre ňu užitočné, ako napríklad odhalenie subjektívneho činiteľa v kráse.

Keď grécki cirkevní otcovia ako ľudia vychovaní gréckou kultúrou hovorili o kráse a umení, narábali s tradičnými gréckymi pojmami a názormi. Ale ich svetonázor podvracal niektoré istoty starovekej teórie krásy a umenia: heteronomickým chápaním umenia spochybňovali voľnosť, ktorú umenie malo v staroveku, symbolizmom — jeho realizmus, spiritualizmom — jeho sústredenosť na formu.

Raní kresťanskí myslitelia, opierajúc sa o *Evanjeliá*, v ktorých nebolo nijakej estetiky, a využívajúc Grékov, ktorí mali inú estetiku, na periférii svojich teologických hľadanií vytvorili spiritualistickú a teocentrickú estetiku. Neskorší kresťanskí estetici v stredoveku rozširovali a prehľbovali tieto hľadania, pritom však zachovávali všeobecné tézy patristickej estetiky.

pan - ✕

Katia

rolas (krása)

## B. TEXTY GRÉCKYCH CIRKEVNÝCH OTCOV

### KRÁSA PROPORCIÍ A KRÁSA SVETLA

- 1) *Ak telesná krása pochádza zo vzájomnej proporcie častí a z dobrej farby, môže sa potom takýto pojem krásy uplatniť na svetlo, ktoré je čímsi jednoduchým a rovnorodým? Nemôže sa uplatniť z toho dôvodu, že proporcionálnosť svetla síce nevystupuje medzi jeho časťami, ale vo vzťahu k zraku, ktorému je svetlo radostné a milé? Veď i zlato je krásne nie proporciou častí, ale samotnou krásnou farbou, ktorá priťahuje a teší zrak. I večernica je najkrajšou hviezdou nie proporciou častí, z ktorých sa skladá, ale preto, že dáva očiam radostný a milý jas. — Dodajme, že úsudok Boha o kráse svetla sa zakladal nielen na pôžitku očí, ale predvídal neskoršiu užitočnosť svetla. Nebolo ešte očí, ktoré by mohli rozsúdiť, aká krása spočíva vo svetle.*

*Bazilius z Caesarey, Homilia in Hexaem., II, 7 (P. G. 29, c. 45)*

### KRÁSA SPOČÍVA V ŠTRUKTÚRE ČASTÍ

- 2) *Ruka ležiaca oddelene, oko odlúčené od tváre, nejaká časť sochy oddelená od celku nevzbudila by v nikom dojem krásy; ale stačí vrátiť ich na miesto, ktoré im patrí, a krása spočívajúca v ich proporcií, pred chvíľou sotva badateľná, udrie do očí aj laikovi. A pokiaľ ide o umelca, ten ešte prv, ako ich navzájom spojí, pozná krásu jednotlivých častí a zvažuje ich v mysli vo vzťahu k ich určeniu. A Boh sa nám črtá ako takýto umelec, oceňujúci každé jednotlivé dielo. A svoje uznanie rozšíri na celý vesmír, keď tento bude dokončený.*

*Bazilius z Caesarey, Homilia in Hexaem., III, 10*

### KRÁSA SPOČÍVA V ÚČELNOSTI

- 3) *„A Boh uvidel, že jeho dielo je krásne.“ Neznamená to, že by toto dielo tešilo jeho zrak, že by krása tohto diela pôsobila na neho tak, ako pôsobí na nás; ale krásne je to, čo je vykonané v súlade so zásadami umenia a dobre slúži svojmu cieľu.*

*Bazilius z Caesarey, Homilia in Hexaem., III (P. G. 29, c. 76)*

### DOKONALOSŤ SVETA

- 4) *Nič nie je bez príčiny; nič nie je náhoda; vo všetkom je obsiahnutá nevýslovná múdrosť. Aké slová by to mohli vyjadriť? Ako by ľudský rozum mohol toto všetko postihnúť presne tak, aby poznal svojské vlastnosti vecí a jasne posúdil rozdiely medzi nimi a ukázal všetky skryté príčiny?*

*Bazilius z Caesarey, Homilia in Hexaem., V, 8 (P. G. 29, c. 113)*

4a) Ak si všimneš údy zvierat, zbadáš, že Stvoriteľ nepridal nič zbytočné a nezabudol na nič potrebné.

*Bazilius z Caesarey, Homilia in Hexaëm., IX, 5 (P. G. 29, c. 200)*

5) Chodíme po svete, akoby sme navštívili dielňu, v ktorej božský sochár vystavuje svoje zázračné diela. Pán, tvorca týchto zázrakov a umelec, vyzýva ku kontemplácii o nich.

*Bazilius z Caesarey, Homilia in Hexaëm., IV, 33 c (P. G. 29, c. 80)*

## DIELO A UMELEC

6) V dielach poznávame umelca, aj keď jeho samého nevidíme. Tak vravia o sochárovi Feidiovi: jeho diela harmóniou a proporciou častí ukázali umelca tým, ktorí sa na ne dívali, hoci on tam nebol.

*Atanázius, Oratio contra gentes, 35 B (P. G. XXV, 69)*

7) Nekonal by správne ten, kto by obdivoval diela, ale nie umelca, kto by sa v meste nadchýnal stavbami, a prehliadal ich staviteľa, alebo kto by chválil hudobný nástroj, a zavrhol skladateľa.

*Atanázius, Oratio contra gentes, 47 (P. G. XXV, 96)*

## BOH AKO PRÍČINA KRÁSY

8) Boh je príčinou všetkého, čo je krásne.

*Klemens z Alexandrie, Stromata, 5 (P. G. 8, p. 71)*

9) Stvorenie, ako slová knihy, štruktúrou a harmóniou poukazuje na svojho Pána a Stvoriteľa a hlasno o ňom hovorí.

*Atanázius, Oratio contra gentes, 34 (P. G. 25, c. 69)*

10) Boh, tvorca veľkých diel, nech vám všetkým dá pochopiť svoju pravdu, aby ste od viditeľných vecí dospeli k rozumovému postihnutiu neviditeľného a aby veľkosť a krása stvorenia dala vám správnu predstavu o Stvoriteľovi.

*Bazilius z Caesarey, Homilia in Hexaëm., III, 10 (P. G. 29, c. 77)*

## NESTÁLOSŤ TELESNEJ KRÁSY

11) Ako krása (tela), tak aj kvet nás teší, keď sa naň dívame. Keď vnímame zrakom tieto krásne veci, treba chváliť Stvoriteľa. Jednako v používaní sú tieto krásne veci škodlivé. Jedno aj druhé vädne, kvet takisto ako krása tela.

*Klemens z Alexandrie, Paedagogus, II, 8 (P. G. 8, 480)*

## DUCHOVNÁ A TELESNÁ KRÁSA

12) Po prvé, najlepšou krásou je krása duchovná . . . táto sa zjavuje vtedy, keď duša je ozdobená Duchom svätým a preniknutá jeho jasom, spravodlivosťou, rozumom, statočnosťou, striednosťou, láskou k dobru a cudnosťou, nad ktorú niet pôvabnejšej vlastnosti. Nasledujúce miesto patrí telesnej kráse, proporcii častí a zložiek, spojenej s dobrou farbou . . . Krása je ušľachtilým kvetom, vyrastajúcim zo zdravia; zdravie je vnútri tela a krása rozkvitá navonok, prejavujúc sa dobrou farbou. Najkrajšie a najzdravšie spôsoby života cvičiac telo, vytvárajú ozajstnú a trvalú krásu.

*Klemens z Alexandrie, Paedagogus, III, 11 (P. G. 8, 640)*

## ODSÚDENIE MALIAROV A SOCHÁROV

13) Nedám sa naviesť, aby som do slobodných umení pripustil maliarov, podobne ako sochárov a kamenárov a iných prisluhovačov skazenosti.

*sv. Hieronym, Epistolae, 88, 18*

14) Načo mám hovoriť o mramoroch, ktorými sa skvejú chrámy a domy? Načo o opracovaných a vyleštených kameňoch, ktorými podopierame portiky a strechy, poskytujúce útočisko mnohým ľuďom? Sú to najúbohejšie výmysly . . . Múdrost' má sídlo vyššie.

*sv. Hieronym, Epistolae, 90, 25*

## KVETY SÚ KRAJŠIE NEŽ UMENIE

15) Aký hodváb, aký kráľovský purpur, aké vzory tkáčok sa dajú porovnať s kvetmi? Čo sa tak rumení ako ruža? Čo je žiarivejšie ako lalia? Oči ešte jasnejšie než slová dosvedčujú, že farbe fialky sa nevyrovná nijaká iná.

*sv. Hieronym, In Evang. Matthaei, I, 6 (P. L. 26, c. 47)*

## UMELECKÁ HODNOTA

16) Sochy bohov (čo zostali zo starovekých chrámov) treba oceňovať podľa ich umeleckej, a nie kultovej hodnoty.

*Teodoziov kódex, VI, 10, 8 (ed. J. Gothofredi, 1743, vol. VI, pars I, p. 300)*

16a) Príroda nemohla stvoriť bohov s takým zovňajškom, s akým človek stvoril ich krásne sochy. Tieto božstvá majú individuálny výzor a uctievať sa skôr vďaka umeniu umelcov než vďaka božskosti.

*Hildebert z Lavardina, Carmina miscellanea, LXIII (P. L. 171, c. 1409)*

## PROTI UCTIEVANIU OBRAZOV

17) *Vzdávajúc úctu kameňom a drevu, nevidia, že . . . pretvárajú na sochy, a vo svojej hlúposti uctieujú to, čo nedávno používali na uspokojenie svojich potrieb. Nevidia a vôbec na to ani nemyslia, že neuctievajú bohov, ale sochárove umenie. Kým kameň nebol opracovaný a materiál bol mŕtvy, dovtedy po ňom šliapali a používali ho neraz na najobyčajnejšie služby. No len čo umelec vniesol do materiálu proporcie, ktoré mu nadiktovalo jeho poznanie, a dal mu podobu muža a ženy, ľudia z vďačnosti umelcovi uctieujú tieto podobizne ako bohov, nadobudnúc ich za peniaze od sochára . . . To, čo nedávno hladil a osekával, po dokončení menuje bohmi. Ak sa však tieto veci hodia na to, aby ich obdivovali, potom by sa malo vyslovovať uznanie umeniu učeneného tvorcu, a nie vynášať nad neho jeho výtvory. Lebo nie materiál umeniu, ale umenie materiálu dáva tvar a božskosť.*

*Atanázius, Oratio contra gentes, 13 (P. G. 25, c. 28)*

## ZA UCTIEVANIE OBRAZOV

18) *Presnejšie to môžeme pozorovať na podobizni kráľa. Lebo v tejto podobizni je tvar i postava a v kráľovi je ten istý tvar ako v podobizni. Kráľova podobizeň neprejavuje na obraze odchýlky (od modelu), preto ten, čo sa díva na obraz, vidí v ňom kráľa a spoznáva, že kráľ na obraze je skutočným kráľom . . . Vzhľadom na to človek uctieujúci obraz uctieva v ňom kráľa. Lebo podobizeň je jeho tvarom i podobou.*

*Atanázius, Sermo de sacris imaginibus (P. G. 28, p. 709)*

19) *Úcta vzdávaná podobizni prenáša sa na jej prototyp. Lebo čím je v napodobujúcom umení podobizeň, tým je v prírode Syn boží.*

*Bazilius z Caesarey, Liber de Spiritu Sancto, VIII (P. G. 32, c. 149)*

## PROTI OBRAZOM

20) *Spytujem sa, či vytváranie ľudských podobizní sa môže páčiť Bohu, ktorý zakazuje robenie akýchkoľvek podobizní, tým skôr svojho obrazu. Tvorca pravdy nemá rád faloš a nepravé je pre neho všetko, čo je vymyslené.*

*Tertulianus, De spectaculis, XXIII (P. L. I, c. 730)*

## X PRAVDA V POÉZII

21) *Nevidia totiž, ako môžu využívať básnickú slobodu a ako ďaleko smú ísť vo vymýšľaní, keďže úlohou básnika je, aby veciam, ktoré naozaj existovali, dal pomocou alegórie inú, krásnu podobu. Nič nie je básnikmi naskrze vymyslené, ale skôr pretvorené a alegóriou zatemnené, aby sa zastrela pravda.*

*Laktancius, De falsa religione, XI (P. L. 6, c. 171—6)*



## 4. PSEUDO-DIONÝZIOVA ESTETIKA

1. CORPUS DIONYSIACUM. Ďalšou etapou v dejinách kresťanskej estetiky sú grécke spisy, dlho pripisované Dionýziovi Aeropagitovi, prvému aténskemu biskupovi, ktorý žil v 1. storočí n. l. Nie sú však jeho dielom, ale pochádzajú od neskoršieho, po mene neznámeho spisovateľa, ktorý, ako nasvedčuje ich forma a obsah, bol kresťanským platonikom 5. storočia.<sup>a</sup> Tohto anonymného spisovateľa obyčajne nazývame Pseudo-Dionýziom alebo Pseudo-Aeropagitom. Jeho spisy predstavujú špecifické spojenie kresťanského myslenia s neskorou gréckou filozofiou, predovšetkým neoplatónskou, ktorá pre svoju transcendentnosť mohla pomerne ľahko splynúť s náboženstvom.

Spisy Pseudo-Dionýzia, tzv. *Corpus Dionysiacum*,<sup>b</sup> sú teologickými dielami; osobitný estetický traktát sa medzi nimi nenachádza. Jednako v týchto teologických spisoch je estetika dosť v popredí, zapodieva sa krásou v presvedčení, že je jedným z atribútov boha. Dionýziiovský názor na krásu je najobširnejšie vyložený v traktáte o *Menách božích* (IV, 7). Príležitostné poznámky estetického obsahu sa však nájdu aj v iných traktátoch: v *Cirkevnej hierarchii*, v *Nebeskej hierarchii* a v *Mystickej teológii*.

Pseudo-Dionýziova estetika mala veľa spoločného s Baziliovou estetikou a s estetikou iných gréckych cirkevných otcov 4. storočia. Akoby uzatvárala patristickú estetiku. Ale uzatvárajúc ju, do istej miery menila jej povahu: urobila ju špekulatívnejšou a abstraktnejšou. Rozptýlené myšlienky cirkevných otcov zjednotila do systému a špekulatívne ich odvodila z najvšeobecnejších apriórnych predpokladov. Ak bola krokom vpred vo vývoji kresťanskej estetiky, tak iba v zmysle jej celkového zosystemizovania, ale vonkoncom nie v zmysle obohatenia jej skúseností, lebo dionýziiovská estetika neoperovala nijakými skúsenosťami. Ani pred ňou, ani po nej nebolo transcendentnejšej, aprioristickejšej estetiky, väčšmi odtrhnutej od reálneho sveta a zvyčajných estetických zážitkov.

2. PRAKRÁSA. Najvyššie dobro a príčinu všetkých vecí — ako hovorí Pseudo-Dionýzios — svätí teológovia nazývajú aj Krásou a Peknotou. Je najvyššou krásou, ktorá zahrňuje v sebe každú krásu a každú prekračuje, je jedinou trvalou peknotou, ktorá — ako píše Pseudo-Dionýzios v štýle, ktorý kedysi vytvoril Platón, ale ešte superlativistickejšom a hyperbolickejšom — nevzniká a nehynie, nerastie a nezmenšuje sa, nie je krásna v jednom a škaredá v inom, nie je raz pekná a inokedy zasa škaredá. Jej krása nezávisí od hľadiska, miesta a spôsobu, ako sa na ňu dívame, je večná, vždy taká istá, v sebe a pre seba. Je prvotným zdrojom všetkej krásy. Je predmetom všetkých záľub a úsilí, je ich zavŕšením, ich cieľom, ich vzorom. Je identická s Dobrom, je Krásou-Dobrom. Táto Krása-Dobro je príčinou všetkého, čo je na svete krásne a dobré, všetkého bytia i vznikania, všetkej harmónie i všetkého poriadku, dokonalosti, všetkého bytia, všetkého myslenia, všetkého poznania. „Všetko bytie pochádza z Krásy-Dobra, všetko trvá v Kráse-Dobre, všetko sa vracia ku Kráse-Dobru.“

<sup>a</sup> P. Godet, *Dictionnaire de théologie catholique*, IV, 1, s. 430 n., 1924.

<sup>b</sup> Poľský preklad: Dionysius Aeropagita, *Dziela*, prel. E. Bułhak, 1932.

A ešte dlho Pseudo-Dionýzios hovorí týmto štýlom, usilujúc sa preniknúť k prabytiu a k najhlbšiemu, metafyzickému prameňu krásy.

**3. KREŠŤANSTVO A NEOPLATONIZMUS.** Tak ako celý Pseudo-Dionýziov systém aj jeho estetika stála na dvoch pojmoch: na náboženskom pojme boha, prevzatom z *Písma svätého*, a na filozofickom pojme absolútna, prevzatom od Grékov. Tieto dva pojmy Pseudo-Dionýzios spojil a vytvoril z nich jeden. A na tomto jednom pojme založil svoj pojem krásy: chápal ho ako atribút boha-absolútna.

O kráse hovorila *Kniha Genezis* a hovorili o nej cirkevní otcovia, ale chápali ju ako vlastnosť stvorenia; Pseudo-Dionýzios ju však pripísal stvoriteľovi. Ak je boh krásny, potom krása, ktorú vidíme na zemi, nie je ničím v porovnaní s krásou boha. Ak je boh krásny, potom iba on je krásny naozaj. Keď Pseudo-Dionýzios pripísal krásu bohu, musel ju tým činom vziať svetu. Ak vidíme veci krásnymi, môže to byť iba odlesk jedinej božskej krásy. Božská krása a jej odlesk v pozemských veciach — to boli nové koncepcie, ktoré nejestvovali v predchádzajúcej etape kresťanskej estetiky.

Inšpiráciu k nim Pseudo-Dionýzios nečerpал z *Písma svätého*, ale z gréckej filozofie. Prirodzene, nie z jej pozitivistických či materialistických prúdov, ale z Platóna a z Plotina. Nadviazal na najtranscendentnejšie časti ich diel: na *Symposion*, 210—211 a na *Enneady* I, 6 a V, 8. Neprevzal od nich nijakú estetickú skúsenosť a analýzu, ale prebral výlučne metafyzické motívy, záujem o transcendentnú krásu, špekulatívnu metódu, monistickú tendenciu, emanačnú koncepciu. Z Platóna pochádzala nadradenosť duchovnej a ideálnej krásy nad empirickou, krása ako predmet lásky a cieľ úsilií. Z Plotina prevzal krásu ako vlastnosť absolútna, spätosť krásy s dobrom, emanáciu empirickej krásy z krásy absolútnej. Ale Pseudo-Dionýzios išiel ešte ďalej ako jeho predchodcovia. Plotinos síce spájal krásu s dobrom, ale jednako ich od seba rozlišoval, pokladajúc krásu za „obal“ dobra; Pseudo-Dionýzios už nič nerozlišoval, všetko stotožnil a roztavil vo všejednote.

**4. ABSOLÚTNA KRÁSA.** Cieľom kresťanského platonika bolo dať výraz kresťanskému chápaniu boha a krásy; ale pojmovú aparatúru, ktorú na to potreboval, prevzal od Grékov. Mal na mysli boha, ale písal o „nadbytošnej“ kráse (*ὑπερουσίον κάλλος*). Od Plotina preberal nielen pojmy, ale aj slovník, len ho ešte superlatívnejšie používal, keď hovoril o „všekráse“ (*πάγκραλον*) a „nadkráse“ (*ὑπέγκραλον*). Posun estetických pojmov smerom k transcendentnosti, započatý u Plotina, doviedol na hranicu možností.

Jeho zásluhou do kresťanskej estetiky vstúpil ten najabstraktnejší pojem krásy. Z empirickej vlastnosti urobil vlastnosť absolútnu, a týmto činom uskutočnil ešte ďalšiu premenu: krása chápaná ako absolútno stala sa dokonalosťou a mohutnou silou. Všetko je z nej; všetko je v nej; všetko sa obracia k nej. K nej smerujú všetky súvislosti: substanciálne, kauzálne, finálne. Je princípom a cieľom všetkých vecí, ich vzorom a mierou. Takúto mohutnú dávku superplatonizmu voviedol Pseudo-Dionýzios do kresťanskej estetiky. Krásu sa nikdy nestavala vyššie. Ale zároveň stratila svoju špecifickosť, prestala byť tým, čo sa krásou *strictiori sensu* zvyčajne rozumelo. Stala sa jedným z pomenovaní dokonalosti a sily. Prestala byť vecou pozorovania a skúsenosti, bola vydaná do výlučnej moci špekulácie, odsunutá do sféry tajomstva. Stalo sa to napriek tomu, že Pseudo-Dionýzios bol sám osobne vnímavý na obyčajnú viditeľnú krásu; badáme to, keď sa na ňu vo svojich spisoch odvoláva v súvislosti so sprítomnením absolútnej krásy; a takisto vtedy, keď sa odvoláva na krásne umenia, hovorí o nich kompetentne a originálne.

**5. EMANÁCIA KRÁSY.** Okrem pojmu absolútna Pseudo-Dionýzios prevzal od Plotina a odovzdal kresťanskej estetike aj druhý pojem: pojem emanácie. Prevezal od neho myšlienku, že absolútna krása emanuje, vyžaruje, a že výsledkom tejto emanácie je pozemská krása. Cirkevní otcovia chápali vzťah boha a sveta dualisticky: boh je dokonalý, svet nepatrný; boh má svoje dokonalé vlastnosti, svet zasa

nedokonalé, medzi ktorými je aj krása. Pre Pseudo-Dionýzia svet nemal vlastnú krásu, dokonca ani nedokonalú. Na druhej strane mal v sebe emanáciu božskej krásy. Keďže však aj tá krása, ktorú môžeme vidieť vo svete, je emanáciou božskej krásy, potom je krása iba jedna: božská krása. Pseudo-Dionýzios prešiel k monistickému názoru.

Z toho vyplynulo, že napriek nedokonalosti všetkého pozemského, pozemská krása má v sebe čosi božské. A že božská krása, hoci transcendentná, prejavuje sa vo svete. Pseudo-Dionýzios to vyjadril slovami, že hmota má v sebe ozveny či „ohlasy“ (ἀπήχημα) dokonalej duchovnej krásy (podobne bude Augustín tvrdiť, že má „stopy“, *vestigia* dokonalej krásy. Vyjadroval sa aj v tom zmysle, že viditeľné veci sú „obrazmi“ vecí neviditeľných. Vďaka tomu môže človek siahať po dokonalej kráse: prostredníctvom ohlasov a obrazov, prostredníctvom viditeľnej krásy môže dosiahnuť krásu neviditeľnú.)

Z Pseudo-Dionýziovho učenia o kráse vyplynulo jeho učenie o umení, osobitne o tom, ako má umenie postupovať, aby dosiahlo krásu. Má pred sebou iba jednu cestu: usilovať sa o priblíženie k dokonalej kráse. Na to je potrebné, aby umelec k nej usmerňoval svoje vedomie, aby sa na ňu sústredil, aby sa zahľadel do „prvovzoru“ krásy. Tvorba je napodobovanie — ale napodobovanie dokonalej neviditeľnej krásy. Po druhé, umelec môže používať formy viditeľného sveta na vyjadrenie neviditeľnej krásy, lebo viditeľné veci sú obrazom vecí neviditeľných. Ľudská tvorivosť je napodobovaním neviditeľnej krásy pomocou krásy viditeľnej. Po tretie, ak chce umelec splniť svoje úlohy, musí z viditeľného sveta odstrániť všetko, čo ho odvádza od neviditeľnej krásy. Tvorba je odstraňovaním zbytočného.

6. CONSONANTIA ET CLARITAS. Plotinova a Pseudo-Dionýziová emanačná koncepcia bola vybudovaná na modeli svetla: vychádzala z toho, že bytie má povahu svetla, že vyžaruje takisto ako ono. Najmä absolútnu krásu a vyžarovanie všetkej krásy z neho si predstavovala podľa vzoru svetla. Dôsledkom toho bolo, že do estetiky ako základný pojem zaviedla pojem svetla.

Pseudo-Dionýzios veľa ráz opisoval krásu ako svetlo, ako jas (*lumen, claritas*); v jednom prípade tento nový pojem zlúčil do jednej formuly s tradičným pojmom krásy ako harmónie (*consonantia*). V tejto formule sa krása definovala ako *consonantia et claritas* (εὐαρμοστία καὶ ἀγλαία): to znamená — ako harmónia a svetlo, či ako proporcia a jas. V dejinách estetiky nebolo veľa formúl, ktoré by mali taký veľký a trvalý ohlas ako táto formula, skôr náhodne vyslovená Pseudo-Dionýziom: bude predstavovať, najmä v zrelom stredoveku, základnú tézu estetiky.

Krásu pre Pseudo-Dionýzia — prirodzene, tá absolútna — bola nielen prameňom, ale aj cieľom bytia: človek má na ňu nielen hľadiť, ale milovať ju a usilovať sa o ňu. A vedie k nej trojaký pohyb, ktorý vo svojej alegorickej reči učenec nazval cyklickým, jednoduchým a špirálovitým, čo pravdepodobne označovalo cestu cez skúsenosť, cez uvažovanie a cez kontempláciu. V tomto programe, ktorý človeku prikazoval smerovať ku kráse ako k najvyššiemu cieľu, však nebolo estetizmu: pretože smerovanie ku kráse tu znamenalo to isté ako smerovanie k dobru a k pravde.

7. PSEUDO-DIONÝZIOVO PÔSOBENIE V DEJINÁCH. Naša epocha vyčíta Pseudo-Dionýziovým vývodom, že sú nejasné, že majú viacej zdanlivej hĺbky ako hĺbky ozajstnej, že sú v každom prípade čisto verbálne; povedalo sa dokonca, že nepodarené zlučujú platonizmus s kresťanstvom.<sup>a</sup> Ale ak aj toto zlúčenie bolo nepodarené, zodpovedalo potrebám čias a malo veľmi silný ohlas. Hneď našlo vášnivých prívržencov s Maximom Vyznavačom na čele. Už v 5. a 6. storočí si podmanilo kresťanský svet, ovplyvnilo jeho spôsob myslenia, nemálo práve v oblasti estetiky. Ba aj keď si neskôr kresťanská estetika našla pre seba nové formy,

<sup>a</sup> H. F. Müller, *Dionysios, Proklos, Plotinos*, in: *Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters* XX., 3—4, 1918. — Por. G. Théry, *Études dionysiennes*, 1932; *Dionysiaca*, I. Solesmes 1937.

i vtedy zachovala pseudo-dionýzijské tézy. Ešte na vrchole scholastiky Tomáš Akvinský s najväčším uznaním komentoval diela Pseudo-Dionýzia a jeho vývody o absolútnej kráse.

Dnešný človek by bol náchylný celé *Corpus Dionysiacum* odkázať teológii a v estetike prejsť ponadeň mlčky; ale nemôže to urobiť, ak je historikom a vie, že v estetike v rozpätí tisícročia bude ustavične nachádzať jeho stopy. Vždy, keď estetika opúšťala empirické výskumy a oddávala sa špekuláciám o praprásu, odvolávala sa na tohto Anonyma z 5. storočia.

8. TEISTICKÝ MOTÍV. Pseudo-Dionýzijska estetika mala vlastne iba jeden motív: motív absolútnej krásy. Chápala ho teisticky, modifikujúc jeho panteistickú podobu, vystupujúcu v estetike neskorého staroveku. Dala mu radikálnu, výlučnú formu, hlásala ho vo všetkých variantoch: krása je z absolútnej, je v absolútnej, smeruje k absolútnej. Alebo v teologickom jazyku, ktorý používali Pseudo-Dionýzijski nasledovníci: krása je z boha, je v bohu a smeruje k bohu.

Dôsledky tohto jediného motívu boli ďalekosiahle. Predovšetkým:

- 1) Do kresťanskej estetiky vstúpil pojem absolútnej krásy, znehodnocujúci tú zmyslovú krásu; ktorá je východiskom každého estetického uvažovania.
- 2) Zároveň do kresťanskej estetiky vstúpila koncepcia emanácie zmyslovej krásy z krásy absolútnej, ktorá spôsobila, že zmyslová krása nadobudla symbolický zmysel a reprezentovala absolútne krásu.
- 3) Do estetiky vstúpil pojem svetla; krásu sa začala definovať ako svetlo, jas, žiara, alebo kompromisne — ako harmónia a jas, *consonantia et claritas*.
- 4) Vývoj, ktorý v staroveku smeroval k tomu, že krásu postupne strácala svoju všeobecnosť a stávala sa pojmom špecificky estetickým, sa zastavil, ba dokonca zvrátil: pojem krásy začal opäť strácať svoj estetický zmysel a stával sa všeobecným metafyzickým pojmom.
- 5) Dionýzijska estetika čiastočne presunula problémy krásy zo sféry skúsenosti do sféry špekulácie a čiastočne — do sféry tajomstva.

9. VPLYV NA MALIARSTVO. Pseudo-Dionýzijska koncepcia pôsobila nielen na estetiku, ale aj na umenie. Predovšetkým ovplyvnila poéziu. Nepriamo aj hudbu spätú s poéziou. Ale ovplyvnila aj výtvarné umenie. Dala nový smer maliarstvu. Pričinila sa o to, že obrazy svätých zaujali v chrámoch čestné miesto: boli totiž emanáciou boha. Od 6. storočia sa steny chrámov vo východných kresťanských krajinách začali pokrývať maľbami; a od 9. storočia sa stali tieto maľby liturgicky záväzné. To nejestvovalo v západnej Európe, najmä nie na sever od Álp, kam mystické doktríny nemali prístup. Ba čo viac, Pseudo-Dionýzijska teória, ktorá videla v zmyslovom svete emanáciu božskosti, pričinila sa o to, že obrazy sa uctievali.

10. VPLYV NA ARCHITEKTÚRU. Nemenší vplyv mala táto teória aj na architektúru, na jej symbolické a mystické chápanie. Vtedajší mystici si predstavovali vesmír ako kocku prikrytú kupolou neba. A kým kresťanský Západ prevzal pre svoje chrámy formu starovekých úžitkových stavieb, teda formu bazilik, architekti kresťanského Východu svoje stavby budovali ako podobenstvo mystického obrazu sveta: centrálna stavba v tvare šesťstennej kocky pod polkruhovou kupolou. V tejto podobe stavali najprv hrobky, mauzóleá a neskôr aj chrámy. Medzi nimi aj najväčší zo všetkých: chrám sv. Sofie v Konštantínopole. Na Západe, kam mystické idey došli oveľa neskôr a už zoslabené, nevytvorila sa takáto centrálna, kupolovitá architektúra, založená na symbolickej koncepcii. Ale na Východe, v Byzancii, v centre vplyvu Pseudo-Dionýzijskej filozofie, centrálna chrámy so stenami pokrytými maľbami používali sa bezmála tisíc rokov; dokonca aj po páde Byzancie východná cirkev zachovala ich podobu.

Pseudo-Dionýzijski vplyv zasahoval aj do architektonických detailov. Jeho koncepcia emanácie privádzala staviteľov chrámov k inej symbolike, ako bola dovtedajšia, a to k mnohostupňovej, k tomu, aby stavba

symbolizovala súčasne boha i jeho dielo. Túto symboliku rozvinul podľa ideí Pseudo-Aeropagitu Maximus Vyznavač vo svojom diele *Mystagogia*. Nedávno objavený sýrsky hymnus zo 6. storočia dokazuje, že katedrála v Edesse bola vybudovaná podľa symboliky vyplývajúcej z téz Pseudo-Aeropagitu.<sup>2</sup>

Chrám sa teraz pokladal za trojitý symbol. Po prvé, ako ukazuje spomínaný hymnus na katedrálu v Edesse, chrám bol symbolom boha vo Svätej trojici: preto mal tri rovnaké fasády a „jediné svetlo“ sa dostávalo na jeho chórus tromi oknami. Po druhé, bol symbolom cirkvi založenej Kristom a „zobrazoval jej fundamenty: apoštolov, prorokov a mučeníkov“. Po tretie, chrám bol symbolom kozmu: „Vec prečudesná, že napriek svojej malosti podobá sa šíremu svetu, nie rozmermi, ale skrze svoj typ“. Strecha chrámu symbolizovala nebo, lebo bola ako nebo rozprestretá a klenutá, jeho kupola symbolizovala nebeskú klenbu a štyri oblúky kupoly predstavovali štyri svetové strany.

To už bola iná symbolika ako v skorších kresťanských storočiach, podľa ktorej chrám zobrazoval iba boha; táto nová symbolika niesla pečať Pseudo-Dionýziovej emanačnej filozofie, v dôsledku toho chrám nepredstavoval len boha, ale aj svet, ktorý z boha vyžaroval. To bola prvá črta, za ktorú vtedajšia symbolická architektúra vďačila Pseudo-Dionýziov; druhou bola zasa jej programová tajomnosť, jej úsilie o výraz „vznešených tajomstiev, týkajúcich sa neba i zeme“. A treťou črtou bolo, že táto architektúra vydeľovala osobitnú úlohu svetlu. Okrem toho si z Pseudo-Dionýzia brala aj detailnejšie motívy: ak biskupský trón stál na deviatich schodoch, bolo to so zreteľom na deväť anjelských chórov, ktoré Pseudo-Dionýzios rozlišoval.

<sup>2</sup> A. Dupont-Sommer, Une hymne syriaque sur la cathédrale d'Edesse, in: Cahiers archéologiques, II, 1947. — A. Grabar, Le témoignage d'une hymne syriaque sur la cathédrale d'Edesse et sur la symbolique de l'édifice chrétien, Tamže, II, 1947.

## C. PSEUDO-DIONÝZIOVE TEXTY

### VŠEKRÁSA, NADKRÁSA

- 1) Svätí teológovia, zvelebujúc toto dobro, hovoria, že je krásou i peknotou, láskou aj zamilovanosťou. Dávajú mu všetky božské mená, ktoré pristanú pôvabu, čo tvorí krásu a je plný čara. Treba rozlišovať medzi krásou a peknotou ako príčinou, zahrnujúcou všetku krásu dovedna. Keď v celom bytí totiž uskutočníme toto rozlíšenie medzi účasťou a vecami majúcimi účasť, nazveme krásnou tú vec, ktorá má účasť na peknote, a peknotou nazveme účasť krásotvornej príčiny na všetkých krásnych veciach. Krása, čo je nad bytím, volá sa peknotou preto, že z nej do celej skutočnosti vyžaruje krásna primeraná každej veci, ale aj preto, že je príčinou proporcie a jasú, keďže v podobe svetla, ožiarujúc všetky veci a zalievajúc ich svojimi lúčmi, umožňuje im zúčastniť sa na tvorení krásy, a ešte aj preto, že všetko k sebe priťahuje (z toho jej grécky názov), a preto, že všetko vo všetkom uvádza do jednoty. A krásna ako všekrásna a zároveň nadkrásna, večná, vždy rovnaká a nemenná, nevzniká a nehynie, nerastie a nezmenšuje sa, nie je krásna v niečom a škaredá v inom, nie je dakedy krásna a inokedy škaredá, nie je tu krásna a inde škaredá, nie je krásna vo vzťahu k jednej veci a škaredá vo vzťahu k inej, nie je pre jedných krásna a pre iných škaredá. Je sama osebe i v sebe rovnorodá a večne krásna, v najvyššej miere zahrnujúc v sebe prvotnú krásu všetkých krásnych vecí. Všetka peknota a všetka krásna sú rovnorodým predpokladom a príčinou jednoduchej a nadprirodzenej povahy všetkých krásnych vecí. Z krásy všetky jestvujúce veci čerpajú svoje bytie, každá svojím spôsobom. Vďaka kráse vznikajú všetky harmónie, priateľstvá, zväzky. Krása všetko zjednocuje. Krása je princíp všetkého ako prvopríčina, čo všetko uvádza do pohybu a všetko spája láskou k ozajstnej kráse. Je cieľom všetkých vecí, predmetom lásky, konečnou príčinou (lebo všetko vzniká pre krásu). Je aj príčinou-vzorom, lebo podľa nej každá vec dostáva svoju podobu. A tým činom je krásna totožná s dobrom, lebo všetky príčiny nútia veci smerovať ku kráse a k dobru. A niet v bytí veci, ktorá by nemala účasť na kráse a na dobre.

*Pseudo-Dionýzios, De divinis nominibus, IV, 7 (P. G. 3, c. 701)*

### DUCHOVNÉ VECI MOŽNO ZOBRAZOVAŤ V TELESNÝCH PODOBÁCH

- 2) Možno teda vytvárať podoby primerané nebeským veciam aj z tých najnižších častí hmoty, lebo aj sama hmota, dostávajúca existenciu zo skutočnej krásy, zachováva si v celej svojej štruktúre stopy duchovnej krásy.

*Pseudo-Dionýzios, De coelesti hierarchia, II, 4 (P. G. 3, c. 144)*

3) Naozaj, viditeľné veci sú obrazom vecí neviditeľných.

*Pseudo-Dionýzios, Epistola X (P. G. 3, c. 1117)*

## UMENIE A PREDOBRAZ

4) Maliar iba vtedy namaluje presne reprodukovajúci obraz, ak sa sústredene zahľadí na krásu prvotného predobrazu.

*Pseudo-Dionýzios, De ecclesiastica hierarchia, IV, 3: Paraphrasis Pachymeres (P. G. 3, c. 489)*

## PROSTREDNÍCTVOM VIDITEĽNEJ KRÁSY KU KRÁSE NEVIDITEĽNEJ

5) Náš rozum nie je schopný nemateriálne reprodukovať a vnímať nebeskú hierarchiu inak než pomocou materiálnych spôsobov. Pre mysliaceho človeka sa viditeľné krásy stávajú obrazmi krásy neviditeľnej. Zmyslom postihnuteľné vône sú odrazmi duchovnej príčiny a materiálne svetlá sú obrazmi nemateriálneho zdroja jasu.

*Pseudo-Dionýzios, De coelesti hierarchia, 3 (P. G. 3, c. 473)*

## TVORBA JE ODSTRAŇOVANÍM TOHO, ČO JE ZBYTOČNÉ

6) Pravdivé videnie a pravdivé poznanie je, keď to, čo je nad bytím, uctievame ako nadskutočné a zavrhneme všetko skutočné. Podobne sochári, keď z prírodného materiálu zhotovujú sochu, zbavujú sa zbytočnej hmoty, ktorá sa stáva prekážkou ich jasnej vízie bytia. A jedine týmto zbavovaním sa hmoty odhaľujú krásu v jej čistej podobe.

*Pseudo-Dionýzios, Mystica theologia, II (P. G. 3, c. 1025)*

= Michelangelo:

„kresťan musí vylobovať  
postava, ktorú už je v hmoty  
v kamene.“

## 5. BYZANTSKÁ ESTETIKA

1. BYZANTSKÝ SVETONÁZOR. Byzantská estetika bola ďalším pokračovaním estetiky gréckych cirkevných otcov a Pseudo-Dionýzia. Aj ona bola plodom nie konkrétnych estetických skúseností, ale svetonázoru. Tento svetonázor bol v Byzancii náboženský, inšpirovaný *Evanjeliami* a transcendentnou helenistickou filozofiou.\* Môžeme ho zhrnúť do troch téz.

Jeho prvou tézou bolo, že jestvujú dva svety, pozemský a božský, jeden je materiálny, druhý duchovný. Duchovný je z nich prvotnejší: obsahuje prvotné vzory, podľa ktorých bol sformovaný materiálny svet. Od materiálneho sveta je oddelený celou hierarchiou bytí. Je rovnako dokonalý, ako je materiálny svet nedokonalý, pošmurný a hrozivý. Druhou tézou svetonázoru vládnúceho v Byzancii bolo, že materiálny svet predsa len nie je celkom zlý: nie je taký preto, lebo boh zostúpil do neho a prebýval v ňom. Tento fakt — tajomstvo Vtelenia — predstavoval v byzantskom svetonázore všetku útechu a nádej človeka. Tretia téza byzantského svetonázoru hovorila: človek žije na zemi, ale patrí vlastne do vyššieho sveta. „Nebo je našou opravdivou vlasťou,“ písal byzantský teológ Nikeforos Blemmides. Cieľom človeka je dostať sa do tejto svojej vlasti. „Nenarodili sme sa na to,“ písal Nikeforos, „aby sme jedli a pili, ale aby sme sa skveli cnosťami na slávu Stvoriteľa.“

Tento náboženský, dualistický svetonázor prestúpil celú byzantskú estetiku. Bola náboženská, zaujatá transcendentnou krásou ako u Pseudo-Dionýzia. Jej vlastným prínosom už nebol názor na krásu, ale špecifický názor na umenie. Sformovali ho byzantskí učenci, ale prv ako to urobili, tento názor už usmerňoval byzantské umenie. Dovoľoval umeniu zobrazovať telo boha — v súlade s tajomstvom Vtelenia — a vytýčil mu úlohu prenášať ľudí z materiálneho sveta do sveta božského.

2. VZŤAH K UMENIU. V byzantskom umení a v estetike sa okrem transcendentného, náboženského svetonázoru odrazili aj etnické, zemepisné a politické podmienky.

1. Byzantínci sa vždy pokladali za Grékov a do značnej miery aj Grékmi boli. Čítali spisy starovekých Grékov, mali pred očami ich umenie. Chceli zachovať a vo veľkej miere aj zachovali ich umelecké tradície, formy a koncepcie.

2. Žili však na východnej hranici Európy, ich územia siahali do Ázie a podliehali jej vplyvu. Z Východu, a nie z Grécka pochádzala záľuba v abstraktných formách; a takisto záľuba v prepychu, v drahokamoch, v pozlátkach, v sýtych farbách. Dejinná úloha Byzancie sa hľadala v tom, že zachovala dedičstvo staroveku, ale ona ho v rovnakej miere pretvárala aj zachovávala.

3. Byzancia bola po stáročia veľmocou a všetko v nej malo čo najväčšie rozmery. Predstihla antické umenie, pokiaľ išlo o schopnosť zobrazovať nadľudsky veľké veci, o sublimovanosť tvarov, o vyjadrenie vznešenosti. A to všetko našlo výraz v byzantskej estetike.

\* N. W. Arseniew, *Ostkirche und Mystik*, München 1925. — W. Gass, *Genadius und Pletho, Platonismus und Aristotelismus in der griechischen Kirche*, Wroslaw 1944. — V. N. Lazarev, *Istorija vizantinskoj živopisi*, Moskva 1947, zv. I. a II., s. 23 n. — Posledné práce: O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration*, 2. vyd. 1953. — P. A. Michelis, *An Aesthetic Approach to Byzantine Art*, 1955. Prvá z týchto dvoch kníh vidí v byzantskej estetike spojenie Západu a Východu, druhá zasa výlučne dedičstvo Grécka.



4. Byzantínci mali pocit, že uprostred schudobnenej a do barbarstva upadajúcej Európy oni jediní si udržali silu, veľkosť, kultúru. A chuť zachovať ju bola jednou z príčin ich vytrvalosti a konzervativizmu. Ako písal Burckhardt, byzantské umenie neuveriteľne vytrvalo opakovalo odumreté veci, pričom táto vytrvalosť bola zároveň jednou z jeho najväčších predností.

5. Byzantskí cisári mali neobmedzenú moc nielen svetskú, ale aj cirkevnú, ich vôľa bola najvyšším zákonom. V hlavnom meste sa sústreďovala moc aj kultúra; centralizácia bola v Byzancii rovnako veľká ako autokracia. A za nimi nasledovala reglementácia a unifikácia. Život krajiny — a umelecký i duchovný život tu neboli na poslednom mieste — bol pod kontrolou cisára a jeho úradníkov a táto kontrola netolerovala opozíciu ani novátorstvo. To všetko spôsobilo, že Byzancia mala jednoliatejšiu, menej diferencovanú, a jednako bohatšiu kultúru a ideológiu než Západ. A malo to aj ten dôsledok, že raz vytvorené formy pretrvávali celé stáročia. Pokus o premenu ustáleného názoru na umenie, aj keď vyšiel od autokratických vládcov, stretol sa s neprekonateľným odporom.

†3. MYSTICKÝ MATERIALIZMUS. Byzantské umenie chápalo svoje úlohy v čo najokázalejšom duchu podľa vzoru cisárskeho dvora. V byzantských chrámoch spolupôsobili všetky umenia: monumentálna architektúra, mozaiky a maľby na stenách i klenbách, obrazy, liturgické náčinie i rúcha, a takisto obrady, piesne slovami aj melódiou — to všetko malo poskytovať estetickú rozkoš a prostredníctvom nej pozdvihovať dušu k bohu. Celý tento byzantský rituál bol poznačený tým, čo sa neskôr nazvalo „mystickým materializmom“. Svoje mystické intencie totiž realizoval prostredníctvom materiálnej okázalosti; viedol k bohu, ale cez estetické zážitky; bol vybudovaný na ideológii najabstraktnejšieho a najmystickejšieho filozofa Pseudo-Dionýzia, ale rátal aj s gréckou potrebou krásy a slávnostnosti. Bohoslužby boli pre Byzantíncov do istej miery tým, čím boli divadelné predstavenia pre Aténčanov. „Grécky národ vždy veril iba tomu, čo videl a čoho sa dotýkal. Taký bol za Feidia, taký zostal aj v Byzancii. Ale predmet jeho viery prešiel radikálnou zmenou: v starovekom Grécku to bolo panteistické božstvo, v stredovekej Byzancii transcendentný boh, stelesňujúci idey najčistejšieho spiritualizmu.“<sup>a</sup>

Pri všetkej zmyslovej nádhere a pri materiálnom prepychu malo toto umenie mystickú a symbolickú povahu, bolo výtvorom spiritualistickej a transcendentnej estetiky. Veľkosť chrámov stelesňovala veľkosť boha, oslepujúce bohatstvo rituálu, zlato, striebro, drahokamy, pestrofarebné mramory zobrazovali nebo; rozkoš z pohľadu a z počúvania počas obradov mala byť príslubom nebeského šťastia. „Ak sú tieto pozemské, pomínutelné krásy také veľkolepé,“ písal Porfirius, biskup z Gazy, „aká potom musí byť veľkolepá nebeská nádhera, pripravená pre spravodlivých.“ Prokop v opise chrámu sv. Sofie hovorí: „Kto vchádza do tohto chrámu, aby sa pomodlil, cíti, že on nebol postavený ľudskou silou a umením, ale na boží príkaz“. A patriarcha Focius zašiel ešte ďalej: „Veriaci vstupuje do chrámu ako do samého neba“.<sup>b</sup>

†4. OBRAZ A PROTOTYP. Najčistejším vyjadrením byzantskej náboženskej, spiritualistickej estetiky bolo maliarstvo. Malo nielen slúžiť bohu, ale aj zobrazovať boha a jeho svätcov. Poznalo vlastne iba jedno odvetvie, a to „ikony“ (εἰκόν), čiže „obrazy“, „podobizne“ Krista a svätých. Nevšímalo si celý viditeľný svet, obmedzovalo sa na ľudskú podobu — s teologickým zdôvodnením, že ľudská podoba, do ktorej sa vtelil boh, je najvznešenejšia na zemi.

Tieto byzantské obrazy ukazovali telá, ale nie telá boli ich najvlastnejším predmetom, lež duša; telá boli iba symbolom duše. „Dobrý umelec zobrazuje dušu, nie telo,“ napísal jeden z vtedajších teológov. V týchto

<sup>a</sup> V. N. Lazarev, c. d., s. 27.

<sup>b</sup> Cit. podľa O. Wulff, Byzantinische Zeitschrift, XXX, 1930.

intenciách umelci dematerializovali ľudské telo; a robili to tak, že ho zobrazovali v čo najabstraktnejších, v čo najmenej organických líniách. To bola prvá vlastnosť byzantských ikon.

Ich druhou vlastnosťou bolo, že pri zobrazovaní nejakej postavy usilovali sa postihnúť nie taký či onaký moment, nie taký či onaký aspekt modelu, ale jeho podstatu. A túto podstatu stotožňovali s ideou, s večným predobrazom. Vyjadrovali takto dualistický svetonázor, oddeľujúci svet časný a večný a hľadajúci pre každú časnú vec predobraz vo svete večnom. Ikony nemali zobrazovať pominuteľné postavy, ale ich predobrazy. Tým, že sústreďovali myšlienky diváka na ne, mali ho prenášať do večného bytia, „pozdvihovať ho ku kontemplácii o bohu“. Namaľovaný obraz bol iba prostriedkom, nie cieľom; vlastný predmet tohto maliarstva bol neviditeľný. „Skrze viditeľný obraz naše myšlienky majú v duševnom poryve smerovať k neviditeľnej veľkosti božstva.“

Ikony neboli určené na to, aby na ne ľudia pozerali, ale aby sa k nim modlili, maľovali sa s myšlienkou na sústredenú a dlhú kontempláciu. Preto maliar zobrazoval svätca nehybného, a to isté očakával od diváka: že znehybnie a sústredí sa na jeden bod, na oči svätca, ktoré na neho hľadajú. Tvár, a najmä oči stali sa teraz centrom obrazu ako telo v starovekej soche. Svätec býval zobrazovaný v zmenených, predĺžených proporciách, a tým bol odhmotnený, odpútaný od zeme. Zobrazoval sa na zlatom pozadí, čím bol vylúčený z reálneho priestoru, povznesený nad skutočnosť. Jeho izoláciu od sveta znásoboval ešte ireálny kolorit obrazu, vždy tie isté lokálne farby, ktoré akoby dokazovali nemennosť a nadčasovosť prototypu. Ešte aj fragmenty prírody, ktoré sa niekedy na ikonách zjavovali, vrchy alebo rastliny, redukovali sa na geometrické alebo kryštalické formy, boli takisto odhmotnené a vzbudzovali dojem zjavení z iného sveta. Byzantské umenie bolo natoľko presýtené náboženstvom, že Ján z Damasku mohol napísať: „Ak príde k tebe pohan so slovami: ‚ukáž mi svoju vieru‘ . . . , zaveď ho do chrámu a postav pred sväté obrazy“.

A tak ikony zobrazujúce večné predobrazy boli nielen predmetom kontemplácie, ale aj uctievania.

Trojrozmerná plastika nebola síce v Byzancii formálne zakázaná, ale nepoužívala sa: bolo v nej priveľa hmoty a reality, aby sa uplatnila v umení, ktoré malo zobrazovať iba večné predobrazy vecí.

Estetika prikazujúca zobrazovať predobrazy, a nie pominuteľný vzhľad vecí, nenechávala veľa miesta umeleckej fantázii a originálnym myšlienkam, viedla k ustálenej ikonografii a k nemenným kánonom. Ideovo obmedzovala umelca, ktorého rola sa v porovnaní s helenistickou érou zúžila, stala sa neosobnou a anonymnou. Jednako táto estetika svojím sústredením úsilia celého umenia mnohých pokolení na jeden cieľ priniesla umelecké výsledky, ktoré ešte dnes ohromujú svojou dokonalosťou.<sup>a</sup>

5. SPOR O UCTIEVANIE OBRAZOV. Stala sa však zvláštna vec: byzantské umenie po niekoľkých storočiach existencie bolo v samej Byzancii odsúdené v mene toho istého svetonázoru, ktorý ho zrodil. Apodiktická byzantská estetika vyvolala najzaťatejší spor, aký poznajú celé dejiny estetiky — spor o obrazoborectvo. V súlade s byzantskou teológiou maliarstvo sa obmedzovalo na náboženské témy, maľovalo jedine obrazy Krista a svätcov; tieto obrazy ľudia nielen obdivovali, ale aj uctievali. Až sa v istej chvíli zrodilo presvedčenie, že uctievanie, ba aj samo maľovanie obrazov boha je modloslužobníctvo a kacírstvo a že tieto obrazy sa musia zničiť. A svetská moc naozaj prikázala a uskutočnila ich likvidáciu. Spor sa vyvíjal takto.<sup>b</sup> Roku 725 cisár Lev III. Izaurský vydal prvý edikt proti obrazom. Spor sa rozhorel ihneď, lebo pápež Gregor II. nielenže edikt neuznal, ale dal cisára do kliatby; cisár však trval na svojom. Problém však nebol iba sporom vládcov; masy, pripútané k obrazom, zachvátilo vrenie od Byzancie až po

<sup>a</sup> A. Grabar, *La peinture byzantine*, Genève 1953.

<sup>b</sup> K. Schwarzlose, *Der Bilderstreit, ein Kampf der griechischen Kunst um ihre Eigenart und ihre Freiheit*, Gotha 1890. — G. Ladner, *Origin and Significance of the Byzantine Iconoclastic Controversy*, in: *Medieval Studies*, II, 1940, s. 127—149.

Rím. Po smrti Leva III. a Gregora II., za nasledujúcich cisárov a pápežov zápas nielenže neustal, ale sa ešte zintenzívnil. Po synode roku 731, ktorá exkomunikovala ničiteľov obrazov, cisár Konštantín V. (r. 741—775) ešte vystupňoval ich akcie, pôsobiac rovnako nariadeniami aj spismi, v ktorých odôvodňoval odmietanie obrazov Krista a svätých. Za jeho vlády došlo k najväčšiemu ničeniu umeleckých diel. Nátlaku podľahlo i svetské duchovenstvo, ale rehole odolávali. Cisár ich rozpúšťal a tisíce mníchov utkali na Západ. Bol to jeden z dosť zriedkavých prípadov v dejinách, keď sa za názor na umenie platilo slobodou a dakedy aj životom.

Až po polstoročí za cisárovnej Ireny (r. 780—802) sa byzantská vláda prechodne priklonila na stranu ikonofilov a nicejská synoda, ktorá sa vtedy — roku 787 — konala, odsúdila obrazoborectvo a obnovila uctievanie obrazov. V tom čase však boj proti obrazom našiel ohlas inde, totiž u Karola Veľkého. V súlade s jeho želaním biskupský snem vo Frankfurte roku 794 čiastočne odvolal uznesenia nicejskej synody. A onedlho sa v Byzancii znova uskutočnila zmena: za Leva V. Arménskeho (r. 813—820) prišla po roku 813 nová vlna obrazoborectva. Ešte za cisára Teofila (r. 829—842) zúril fanatický boj, aj keď už iba na území samého Konštantínopola. Až po Teofilovej smrti, po viac ako storočnom zápase, skončil sa roku 842 definitívnym víťazstvom uctievaťelov obrazov.

Bol to spor doktrinárny, ale mal veľmi reálne dôsledky: zapríčinil zničenie takmer celého dovtedajšieho byzantského umenia. Pramenil v náboženstve, ale sám predmet sporu mal estetickú povahu; narábalo sa v ňom teologickými úvahami, ktoré sa však dotýkali krásy a umenia — preto nemôže chýbať v dejinách estetiky.

Základnou príčinou sporu bol antagonizmus dvoch teologických doktrín a dvoch teológiou inšpirovaných názorov na umenie. Ale príčinou bol aj protiklad dvoch kultúr, ktoré sa stretli v Byzancii: plastickej kultúry Grékov a abstraktnej kultúry Východu. A takisto aj protiklad dvoch spoločenských skupín: proti obrazom bola dynastia, dvor a s ním spojené vyššie duchovenstvo, za obrazy bolo nižšie duchovenstvo, mnísi a široké masy spoločnosti, verné tradícii, ktoré potrebovali pre svoju vieru konkrétne predstavy. Ale spor mal aj svoje politické motívy, ktoré boli v jeho druhej fáze dokonca silnejšie než doktrinárne rozdiely. Mnohí cisári obrazoborci, najmä Lev V., boli vojakmi a politikmi, nie teológmi. Išlo im o zblíženie kresťanov s inými spoločenskými skupinami, odmietajúcimi obrazy, ktoré boli v Byzancii dosť početné: s mohamedánmi, so Židmi, s manichejcami. Ale išlo aj o oslabenie kléru, žiadúce z hľadiska potrieb absolútnej cisárskej moci.

V Malej Ázii nepriateľský postoj voči kultu obrazov tlel oddávna pod vplyvom východných náboženstiev a siekt, odtiaľ zasa z času na čas prenikal aj do Byzancie. V spiritualistickom kresťanskom náboženstve bol tento postoj vždy aktuálny a pri jeho extrémne transcendentnom chápaní v Byzancii idea obrazoborectva skôr alebo neskôr musela získať prevahu. Stalo sa tak, keď na cisársky trón zasadli panovníci z Východu. Prevaha ikonoklastov bola výrazom prevahy východnej kultúry a čistého spiritualizmu. A konečné víťazstvo ikonofilov, víťazstvo obrazu nad abstrakciou, bolo víťazstvom helénskej tradície. Bolo však vykúpené mystickou teóriou, lebo iba ňou bolo možné zachrániť kult obrazov vo východorímskom cisárstve.

Spor sa uskutočnil vo dvoch fázach, oddelených pokojným obdobím vlády cisárovnej Ireny. Stanovisko ikonofilov v prvej fáze sformuloval a potomstvu zanechal Ján z Damasku, doktor gréckej cirkvi (okolo r. 700—749) v práci *Pro sacris imaginibus orationes tres*. Obrancami obrazov v druhej fáze boli Nikeforos, konštantínopolský patriarcha (na prelome 8. a 9. stor.), autor prác *Apologeticus pro sacris imanigibus* a *Antirrhetici tres*, a predovšetkým Teodor, konštantínopolský mních z kláštora Studion, zvaný preto Studita (r. 759—828); istý čas bol vo vyhnanstve za svoj názor na obrazy, autor mnohých prác o tejto téme, najmä *Antirrhetici tres adversus iconomachos*.

Spisy ničiteľov obrazov sa nezachovali, lebo ako oni najprv ničili umenie ikonofilov, tak potom ich víťazní odporcovia zničili spisy ikonoklastov. Jednako ich hľadisko a argumenty môžeme nájsť v knihách ikonofilov.

6. STANOVISKO OBRAZOBORCOV A UCTIEVATEĽOV OBRAZOV. Ikonoklasti mali ciele, ktoré si zaslúžia uznanie: usilovali sa o očistenie kultu, chceli sa vyhnúť modlárstvu a profanovaniu náboženstva; ak prehrali, bolo to pre ich intelektualizmus, pre neschopnosť priblížiť sa k masám. Ich argument bol v zásade jednoduchý: božstvo je nezobraziteľné, „obraz je v rozpore s podstatou božskosti“, jeho namaľovanie, zobrazenie (περιγραφή) nie je možné, je podujatím rovnako neuskutočniteľným aj nesprávnym, je neúčtívim prekročením hranice medzi svetom božským a pozemským. A o to nesprávnejšie je uctievanie obrazov. Ikonoklasti dávali svojim názorom raz podobu umiernenú, inokedy zas extrémne radikálnu. V umiernennej podobe bojovali proti maľovaniu boha, v radikálnej aj proti zobrazovaniu svätých. V umiernennej boli proti uctievaniu obrazov, v radikálnej — aj proti ich maľovaniu. V umiernennej bojovali proti kultu obrazov, v radikálnej sa dožadovali ich zničenia. V umiernennej vystupovali proti vzdávaniu božskej úcty obrazom (λατρεία), v radikálnej — proti vzdávaniu akejkoľvek úcty (προσχύνησις).<sup>a</sup>

7. STANOVISKO UCTIEVATEĽOV OBRAZOV. Hoci stanovisko ikonofilov vyjadrovalo postoj prostých ľudí, na druhej strane argumenty na obranu tohto stanoviska boli zložité, špekulatívne, prekomplikované. Prirodzene, neboli to argumenty más, ale teológov, ktorí pred útokom ikonoklastov bránili stanovisko más. Kým ikonoklasti vychádzali z dualizmu pozemského a božského sveta (prvá téza byzantského svetonázoru), ikonofili vychádzali z prekonania tohto dualizmu vďaka Kristovmu Vteleniu (druhá téza). Na námietku o nemožnosti zobrazenia boha spočiatku odpovedali jednoducho tým, že Kristove obrazy neukazujú jeho božskú podstatu, ale ľudskú. *⇒ zobrazenie boha v obrazoch, ktoré ukazuje jeho ľudskú podstatu a božskú*

Pre Grékov bolo prirodzené, že aj tú najtranscendentnejšiu pravdu možno obsiahnuť jedine prostredníctvom zmyslov. Ján z Damasku obraňoval uctievanie obrazov tým, že čisto zmyslové obcovanie s bohom je absurdné. Sme spätí s telom, preto bez neho neprenikneme k duchu. Tak ako spoznávame ducha prostredníctvom počuteľných slov, spoznávame ho aj cez viditeľné obrazy. Takisto je prirodzené, že boh sa prejavuje vo viditeľných veciach, ktoré tiež nie sú výlučne materiálne, ak sú prejavom boha. Byzantskí teológovia dobre poznali túto Pseudo-Dionýziovu myšlienku — bol potrebný už iba jeden krok: uplatniť ju na maliarstvo. *2 téza Boh n. podobu dr. mater. nete ⇒ dr. ľudskú*

8. JÁN Z DAMASKU A TEODOR STUDITA. Byzantské maliarstvo od začiatku vychádzalo z toho, že keď veriaci rozjímajú o obraze, rozjímajú o bohu. Je to tak preto, lebo obraz sa podobá svojmu prototypu, čiže bohu. Jánovi z Damasku táto podobnosť stačila na odôvodnenie uctievania obrazov.<sup>b</sup> Ale Teodor Studita v druhej fáze sporu išiel ďalej: tvrdil, že obraz Krista je nielen podobný Kristovi, ale je s ním totožný: autor tu nemá na mysli identitu materiálnu (v obraze je materiál drevo a farba), dokonca ani podstatu, ale — osobu. *⇒ dr. ľudskú*

Túto zvláštnu tézu o božskosti obrazov Ján z Damasku zdôvodňoval odkazom na emanačnú neoplatónsku a dionýziovskú filozofiu. Nebola to prvotná náboženská viera, ale filozofická špekulácia, ktorú do cirkvi zaviedol Teodor. Podľa nej nižšie bytia vyplývali z vyšších bytí a boli ich obrazmi: každý tvor, a osobitne človek, je emanáciou a obrazom boha. Teraz sa táto myšlienka uplatnila aj na maliarstvo: aj o b r a z je jeho emanáciou. Maliar nemaľuje svoju predstavu boha, ale boha samého, predobraz, ktorý emanáciou prechádza do hmoty: odtiaľ podobnosť obrazu a predobrazu. *⇒ dr. ľudskú*

<sup>a</sup> G. Ostrogorsky, *Studien zur Geschichte des byzantinischen Bilderstreites*, Wrocław 1929. — K. Schwarzlose, c. d.

<sup>b</sup> „Materiálne veci samy osebe si nezasluhujú úctu, ak však zobrazujú niekoho, kto je plný milosti, potom v zhode s vierou majú účasť na milosti.“ Ján z Damasku, *De imaginibus oratio* (P. G. 94, c. 1 264).

Ba čo viac, predobraz sa nielen môže, ale musí prejavíť v obraze, inak by nebol predobrazom. Obraz je od neho neodlučiteľný ako tieň od predmetu; predobraz nosí obraz v sebe — musí ho emanovať, je to nevyhnutný vzťah, ktorý spája predobraz s obrazom.

Človek je schopný postihnúť a rekonštruovať obraz emanujúci z boha; je toho schopný, pretože on sám je stvorený podľa obrazu boha. A tak „nemýli sa ten, kto hovorí, že v obraze je božskosť“. Prirodzene, obraz nie je identický s predobrazom, má inú matériu. Ale majú spoločnú formu a tá stačí, aby predobraz preniesol na obraz svoju moc: preto existujú zázračné obrazy; preto treba obrazy boha zahrňovať úctou.<sup>a</sup> Svet ako výtvor boha je takto aj jeho obrazom — a ukazuje ho aspoň v zábleskoch. Preto keď umelec chce zobrazíť božský prototyp, môže používať formy stvorenia. Obraz je autentickou podobizňou prototypu. Je súčasťou prototypu. Umelec vytvára svoje dielo, hľadiac na prototyp. Rekonštruje ho aspoň čiastočne: nie podľa ducha, ale podľa tela. Kto sa díva na obraz, vidí prototyp, vidí boha. Boh je v obraze.

9. DÔSLEDKY TEÓRIE IKONOFILOV. Takto vznikla najneslýchanejšia teória umenia v dejinách estetiky: namalovaný obraz chápala ako súčasť božského bytia, kritérium jeho hodnoty videla v podobnosti s transcendentným predobrazom. Už nikdy v neskorších dejinách estetiky nezjavila sa teória takéhoto extrémneho typu, hoci ani potom nechýbali teórie v podstate príbuzné takémuto chápaniu úlohy umelca a objektívnosti umenia. Iste málo ľudí bude tvrdíť, že teória byzantských uctievatelov obrazov bola správna. Ale nikto nepoprie, že bola spätá s vynikajúcim umením a svojím spôsobom sa pričínala o zachovanie vynikajúcich umeleckých diel.

V súlade s touto teóriou umenie nemohlo byť jednoduchou reprodukcíou prírody, ak malo zobrazovať transcendentné prototypy vecí; muselo však brať prírodu do úvahy, keďže aj príroda je odvodená z prototypov. Byzantské umenie sa usilovalo vyhovieť obidvom požiadavkám: hoci vyrástlo z extrémne idealistickej teórie, malo aj prvky realistické.

Prostredníctvom teórie ikonofilov umelecké diela nadobudli mystickú hodnotu, ktorú nemali na Západe. Pod jej vplyvom sa vytvorili aj ikonografické typy, ktorým Byzantínci pripisovali nadprirodzený pôvod a ktoré byzantské umenie po dlhé stáročia zachovávalo.

10. VPLYV OBRAZOBORCOV NA ESTETIKU A UMENIE. Akcia ikonoklastov však v istom zmysle pôsobila konštruktívne, a to na umenie aj na jeho teóriu. U protivníkov vyvolala vznik mystickej teórie umenia; u prívržencov znamenala začiatok realistického umenia. Pred ňou v byzantskom náboženskom spoločenstve nebolo iné umenie ako idealistické, náboženské; ikonoklasti zasa vytvorili realistické umenie, a tí istí cisári, ktorí odstraňovali a ničili náboženské umenie, podporovali umenie svetské. Voviedli ho aj do chrámov: Konštantín V. rozkázal v jednom konštantínopolskom chráme nahradiť výjavy z Kristovho života obrazmi stromov, vtákov, zvierat, pávov či žeriavov, len aby to neboli podobizne boha. Protivníci mu vyčítali, že urobil z chrámu „sklad ovocia a klietku pre vtákov“.<sup>b</sup> O to väčšími v palácoch — ako v paláci cisára Teofila, posledného obrazoborca — steny boli pokryté zobrazeniami krajín, hier, pretekov, poľovačiek, divadelných predstavení. Vďaka obrazoborcom teda v Byzancii vzniklo maliarstvo nového typu, realistické, oslobodené od spiritualizmu a mysticizmu.

11. ESTETIKA A TEOLÓGIA. Môže vzniknúť pochybnosť, či byzantský spor o obrazy patrí do dejín estetiky. Nepatrí skôr do teológie? V skutočnosti patrí sem i tam: do teológie, ktorá má estetické dôsledky, aj do estetiky vybudovanej na teologických predpokladoch. Estetika s náboženskými svetonázorovými

<sup>a</sup> K. Schwarzlose i V. N. Lazarev, c. d. — G. Ladner, *Der Bilderstreit und die Kunstlehren der byzantinischen und abendländischen Theologie*, in: *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, 3 Folge, t. 50, z. I—II, 1931.

<sup>b</sup> *Vita Stephani*, P. G., t. 100, s. 1 112—3. — A. Grabar, *L'Empereur dans l'art byzantin. Recherches sur l'art officiel de l'empire d'Orient*, Paris 1936.

východiskami nie je v dejinách estetiky nič výnimočné: taká bola značná časť starovekej a prevažná väčšina stredovekej estetiky. A byzantské spory sa nedotýkali iba názorov na podstatu boha, ale aj názorov na podstatu krásy. Keď na pokyn Konštantína V. boli vo veľkom konštantínopolskom chráme zničené mozaiky z Kristovho života a nahradili ich obrazmi zvierat a rastlín, pre súčasníkov — ako uvádza zachovaný text — „všetka krása zmizla z chrámov“.

Všetci Byzantínci vlastne vychádzali z tých istých teologických predpokladov; ale z tých istých predpokladov dva prúdy vyvodili dve diametrálne odlišné estetiky: ortodoxní uctievatelia obrazov rovnako ako obrazoborci zastávali názor, že jestvujú dva svety: božský a pozemský, duchovný a zmyslový; ikonofili však usudzovali, že umenie je schopné a povinné zobrazovať božský svet, kým ikonoklasti sa nazdávali, že toho nie je schopné a nemá právo to robiť, že jeho jedinou úlohou je zobrazovať zmyslom dostupnú prírodu. Na základe dualistickej metafyziky ikonofili dospeli k mystickej, obrazoborci zasa k naturalistickej estetike. Estetika ikonofilov uznávala v umení symbolické, duchovné, nadčasové, nevyhnutné formy, kým estetika ikonoklastov ich existenciu popierala.

Mystická estetika uctievatelov obrazov bola pokračovaním estetiky gréckych cirkevných otcov a Pseudo-Dionýzia; bola extrémnym, ale typickým výtvorom kresťanského Východu; na Západe nenašla ozvenu. Opačne to bolo s estetikou ničiteľov obrazov: zostala izolovaná vo východnej Európe, najmä preto, že bola pozitívna, bez transcendentnosti, spiritualizmu, mysticizmu, na pozadí náboženského, transcendentného, spiritualistického svetonázoru.

**12. OBRAZOBRECTVO MIMO BYZANCIE.** Obrazoborectvo všeobecne nebolo výlučne byzantským javom. Vystupovalo prinajmenej v troch rozličných krajinách, kultúrach, náboženstvách: najprv u Židov v ich mojžišovskom náboženstve, potom u moslimských Arabov a až nakoniec u byzantských kresťanov. Najskôr sa prejavilo u Židov: Mojžišov zákon zakazoval nielen podobizne boha, ale všetkých živých bytostí. Židia boli v tomto dlho osamotení a odsudzovaní predstaviteľmi grécko-latinskej kultúry (Tacitus píše o *Iudaeorum mos absurdus sordidusque*).

Obrazoborecké hnutie u Židov zapôsobilo na mohamedánov, ktorí spočiatku neboli odporcami zobrazovania skutočných bytostí, *Korán* nemal v tejto veci námietky. Kalifovia Yazid a Omar II. vystúpili až na začiatku 8. storočia proti kultu obrazov. Jednako dekrét Yazida II. proti obrazom z roku 722 o štyri roky predstihol prvý byzantský dekrét Leva III.

Obrazoborecké hnutie, ktoré trvalo mnohé stáročia a zasiahlo veľa štátov a kultúr, malo rozličné motívy; boli najmenej tri. Prvým motívom bola obrana proti modloslužobníctvu: to bol Mojžišov motív. Druhým motívom bolo potláčanie nárokov človeka — umelca na právo tvoriť, ktoré je božským atribútom: tento motív vystupoval u moslimov. Tretí motív prevládol u kresťanov: bolo ním presvedčenie, že boh je neviditeľný, nepredstaviteľný a nezobraziteľný. A k týmto trom hlavným motívom sa pripájali ešte ďalšie. Židia sa chceli vyhnúť klamstvu, ktoré videli v reprodukujúcom umení; ich spisovateľ Filon z Alexandrie hovorí, že „Mojžiš odsudzoval krásne umenie maliarske a sochárske preto, lebo kazí pravdu klamstvom“. Moslimovia zasa odsudzovanie obrazov spájali s odsudzovaním prepychu, drahocenného umenia, pozlátých kupol a ozdobných tkanín.

Rozličný bol rozsah obrazoborectva: v Byzancii bolo zakázané iba zobrazovanie boha v ľudskej podobe (a niekedy iba uctievanie jeho obrazov), u moslimov zákaz zahrnoval zobrazovanie človeka všeobecne, u Židov — zobrazovanie akýchkoľvek živých bytostí. Židia mnohé stáročia striktne dodržiavali tento zákaz; odstúpili síce od neho v 2. storočí n. l., ale vrátili sa k nemu v 5. storočí a zničili svoje obrazy. Mohamedáni zákaz mnoho ráz prekročili a u kresťanov zákaz zobrazovať boha vyvolal odpor, boj a neudržal sa.

Obrazoborectvo prikázané náboženstvom zapustilo korene iba tam, kde natrafilo na vhodné podmienky, kde potreba umenia, tvorby a reprodukcie bola ohraničená. Neprešlo do latinských krajín na Západe. Bolo skôr javom východným, ale na Východe sa Peržania nepodrobili moslimskému zákazu. Zjavilo sa v Byzancii na hranici západnej a východnej kultúry a znamenalo vpád Východu do gréckej estetiky, posledný po vpádoch, ktoré sa uskutočnili v archaickej a v helenistickej epoche.

Dôsledky obrazoborectva boli rozličné. U Židov viedlo k obmedzovaniu výtvarného umenia, spôsobilo, že na dlhé stáročia zanikli reprodukuje umenia. U moslimov nebolo prekážkou rozvoja umenia, ale urobilo ho abstraktným, prevažne dekoratívnym, štylizovaným, arabeskovitým, čisto fantastickým, odtrhlo ho od modelu, od života. V Byzancii sa zasa zrodilo reprodukuje umenie aj u samých obrazoborcov, tým skôr u ich protivníkov.

Osobitosť byzantského obrazoborectva medzi toľkými hnutiami spočívala v tom, že sa stretlo so spiritualistickou metafyzikou a rozpútalo boj, v ktorom samo podľahlo.

## D. TEXTY BYZANTSKÝCH TEOLÓGOV

### STVORENIE AKO OBRAZ BOŽSTVA

1) *V stvorení vidíme obrazy, čo nám matne ukazujú z áblesky božstva.*

*Ján z Damasku, De imaginibus oratio, I, 11 (P. G. 94, c. 1241)*

### BOŽSKÉ VECI MOŽNO ZOBRAZOVAŤ NA PODOBU VECÍ ĽUDSKÝCH

2) *Ak vďaka zmyslovým obrazom, ktoré sú podobné nám samým, povznášame sa k videniu božských a nemateriálnych vecí a ak božská Prozretelnosť z lásky k ľuďom, aby nás usmernila, dáva neformálnym a beztvarym veciam tvary a formy, čo je potom nenáležitého na tom, že podobne ako seba samých zobrazujeme toho, ktorý z lásky k ľuďom odhalil nám úlomok svojej formy a podoby?*

*Ján z Damasku, De imaginibus oratio, I, 27 (P. G. 94, c. 1261)*

### POJEM OBRAZU

3) *Obraz je podobizňou, ktorá reprodukuje predobraz, ale zároveň sa líši od originálu, lebo nie vo všetkom je podobný predobrazu. Živým, prirodzeným, verným obrazom neviditeľného Boha je Syn. A v Bohu sú aj obrazy a vzory jeho budúcich výtvorov.*

*Okrem toho obrazmi neviditeľných vecí, ktoré sa nedajú vyjaviť, sú viditeľné veci: obrazy ich zmyslovo vyjadrujú pre slabý rozum. Prostredníctvom nich sa nám správne predkladajú predstavy vecí nepredstaviteľných a podoby vecí nemajúcich podobu.*

*Ďalej sa obrazom nazýva aj to, čo v záhadnej podobe dáva náčrt budúcich vecí.*

*Pojem obrazu sa môže vzťahovať aj na minulosť, či už ako pripomenutie zázraku, cti alebo hanby, cnosti alebo zla na úžitok tých, ktorí sa neskôr budú na tieto obrazy dívať. Obraz je zasa dvojaký: pomocou slova zapísaného v knihách a pomocou zmyslového vnímania. Lebo obraz je prostriedkom pripomínania. Čím je kniha pre zasvätených v písme, tým je obraz pre tých, ktorí písma nepoznajú. Čím je slovo pre sluch, tým je obraz pre zrak.*

*Ján z Damasku, De imaginibus oratio, I, 9 (P. G. 94, c. 1240)*

### OBRAZ MÁ ÚČASŤ NA SVOJOM PREDOBRAZE

4) *Treba povedať aj to, že svätý obraz nášho Spasiteľa má účasť na svojom predobraze.*

*Patriarcha Nikeforos, Antirrheticus, I, 24 (P. G. 100, c. 262)*



## UMELEC TVORÍ PODĽA PREDOBRAZU

- 5) Spomedzi dvoch teológov Dionýzios Aeropagita hovorí: Pravda je v podobizni, predobraz v obraze, jeden je v druhom, odlišujú sa iba substanciou. A Bazilius Veľký hovorí: Obraz vyhotovený umelcom, prenesený z predobrazu, vnáša do svojej matérie podobu a zúčastňuje sa na povahe predobrazu vďaka umelcovej myšlienke a dotyku jeho ruky. Tak maliar aj kamenár, tak tvorca zlatej aj bronzovej sochy vezme materiál, díva sa na predobraz, berie vzor pozorovanej osoby a odtláča ho do materiálu.

Teodor Studita, Antirrheticus, II, 10 (P. G. 99, c. 357)

## CEZ TELESNÉ VECI K VECIAM DUCHOVNÝM

- 6) Vzdávame hold Bohu, keď uctieваме knihy, vďaka ktorým počujeme jeho slová. Podobne vďaka maľovaným podobizniam vidíme jeho telesnú podobu, jeho zázraky aj ľudské skutky. Posväcujeme sa, prežívame plnosť viery, radujeme sa, pociťujeme blaženosť, velebíme, uctieваме, vzdávame hold jeho telesnej podobe. A keď hľadáme na jeho telesnú podobu, prenikáme myslou, nakoľko je to možné, aj k sláve jeho božskosti. Keďže máme dvojitú prirodzenosť, lebo sa skladáme z duše a tela, nemôžeme preniknúť k duchovným veciam, odvracajúc sa od vecí telesných. Takto prostredníctvom telesného vnímania dospievame k duchovnej kontemplácii.

Ján z Damasku, De imaginibus oratio, III, 12 (P. G. 94, c. 1336)

## ÚCTA K OBRAZOM

- 7) Obrazoborci hovoria: Akože možno nástojiť na totožnosti úcty vzdávanej Kristovi a prejavovanej jeho obrazu, keď Kristus jestvuje od prírody, ale obraz vďaka (ľudskému) zámeru? ... Obrancovia obrazov na to odpovedajú: Kto vidí obraz Krista, vidí v ňom Krista. A treba s plnou rozhodnosťou povedať, že v obraze Krista jestvuje Kristova podoba, a z toho vyplýva, že obrazu prislúcha taká istá úcta ako Kristovi.

Teodor Studita, Antirrheticus, III, 3 (P. G. 99, c. 425)

## V OBRAZE JE BOŽSKOSŤ

- 8) Nepomýli sa ten, kto povie, že v obraze je božskosť, hoci nie je v ňom skrze fyzickú jednotu.

Teodor Studita, Antirrheticus, I, 12 (P. G. 99, c. 344)

## ESTETIKA ZÁPADU

Hlavné tézy kresťanskej estetiky boli sformulované na Západe približne v tom istom čase po latinsky ako na Východe po grécky. Tu ich sformuloval sv. Augustín, ktorý žil a písal trochu neskôr než grécki cirkevní otcovia pôsobiaci na poli estetiky. Augustín patril ešte do staroveku, žil za rímskeho cisárstva, mohol čítať diela svojich predchodcov v oblasti estetiky, využívať starú literatúru. Započal kresťanskú estetiku, nadväzujúc na estetiku antickú. Započal ju dokonca dôslednejšie ako grécki otcovia, lebo mal oveľa širšie estetické vzdelanie a podrobnejšie záujmy.

24

# 1. ESTETIKA SV. AUGUSTÍNA

1. AUGUSTÍNOVE ESTETICKÉ SPISY. Aurelius Augustinus (r. 354—430), kanonizovaný katolíckou cirkvou ako sv. Augustín, najvýznamnejší a najplyvnejší mysliteľ raného kresťanstva, narodil sa v Afrike a tam žil a pôsobil, kým sa usadil v Itálii. Prv ako sa stal filozofom a teológom, bol učiteľom rétoriky v Tagaste, v Kartágu, v Ríme a v Miláne. Bol odporcom kresťanstva, kým sa roku 387 k nemu nepridal; potom sa však rýchlo stal kňazom a od roku 395 biskupom (opäť v Afrike, v Hipone), pilierom kresťanskej cirkvi. Predtým, než sa stal kresťanským filozofom, zastával manichejské a skeptické názory.

Žil síce v období rozkladu Rímskej ríše, ale predsa ešte uprostred živej tradície rímskej duchovnej kultúry; hoci bol svedkom Alarichovho obliehania Ríma, nepredpokladal, že koniec veľkého impéria je taký blízky. Cítil sa rovnako Rimanom aj kresťanom; patril ešte do antickej kultúry, ale už prináležal aj do kresťanskej; v plnej miere využíval starú kultúru a vytváral novú. V jeho spisoch sa stretávajú dve epochy, dve filozofie, dve estetiky: prevzal estetické zásady antických mysliteľov, ale pretvoril ich a v pretvorenej podobe odovzdal stredoveku. Bol uzlovým bodom dejín estetiky: zbiehajú sa u neho všetky línie starovekej estetiky, z neho vychádzajú línie estetiky stredovekej.

Estetickými problémami započal svoju spisovateľskú činnosť, a keď sa neskôr stal teológom a metafyzikom, neprestal byť estetikom. To znamená, že sa naďalej zaujímal o estetické otázky, lebo — podobne ako jeho grécki predchodcovia — estetiku nepokladal za osobitnú vedu. Ako iba nemnohí starovekí autori, napríklad Platón a Plotinos, napísal špeciálne dielo, venované otázkam krásy. Volalo sa *De pulchro et apto* a pochádzalo z jeho včasných, predkresťanských rokov (okolo r. 380). Získal zaň v poetickej súťaži *corona agonistica*, ktorá mu otvorila cestu k sláve; ale k tomuto mladíckemu dielu bol lahostajný, stratil ho a nemal ho naporiadziť, keď o dvadsať rokov neskôr písal svoje *Vyznania*. Hoci sa nezachovalo, jeho hlavné tézy sa dajú rekonštruovať.

Z neskorších Augustínových spisov iba monografia o hudbe (*De musica*, medzi rokmi 388 a 391) spracúvala estetickú tematiku; jednako estetických otázok sa okrajovo dotýkal aj v iných spisoch, najmä v *De ordine* (koncom r. 386) a v *De vera religione*, do istej miery aj v *Soliloquia* (r. 387) a v *De libero arbitrio* (začiatok napísal v Ríme r. 387—388, zvyšok v Hipone okolo r. 405). O jeho osobnom vzťahu ku kráse a k umeniu najväčšmi hovoria jeho *Vyznania* (*Confessiones*, medzi rokmi 397 a 400).<sup>a</sup>

Hoci Augustínove estetické náhľady sú úzko späté s jeho všeobecne filozofickými názormi, akoby boli menej teocentrické. Pochádza to najmä z toho, že Augustín si ich sformoval vo svojom predkresťanskom období a spísal v neskorších rokoch (týka sa to nielen *De pulchro et apto*, ale aj *De ordine* a *De musica*).

2. AUGUSTÍN A STAROVEK. Augustínovi sa dostalo helenisticko-latinského vzdelania v najširšom rozsahu, prešiel rétorickými štúdiami, ktoré boli najlepšie zorganizovanými humanistickými štúdiami v celom cisárstve. Tu sa stretol s estetikou, ktorá sa v jeho čase tešila najväčšiemu uznaniu — s eklektickou

<sup>a</sup> Najobširnejšie práce o Augustínových estetických názoroch: K. Svoboda, *L'esthétique de St. Augustin et ses sources*, Brno 1933. — Z monografií: H. Edelstein, *Die Musik, Anschauung Augustins nach seiner Schrift „De musica“*, Diss., Freiburg 1928/29. — L. Chapman, *St. Augustine's Philosophy of Beauty*, New York 1935.

estetikou cicerónskou, v ktorej prevažovali stoické prvky, ale nechýbali v nej ani prvky platónske. Túto estetiku sformuloval vo svojej prvej práci.

O niekoľko rokov neskôr, okolo roku 385, dostal do rúk Plotinovu rozpravu *O kráse*, ktorá bojovala proti tejto stoicko-eklektickej estetike. Zapôsobila na neho hlbokým dojmom a stopy tohto dojmu sa zachovali vo *Vyznaniach*.<sup>a</sup> Zapôsobila naňho predovšetkým tým, že estetické otázky spájala s konečnými filozofickými otázkami. A spájala ich spôsobom, ktorý bol Augustínovi blízky. Plotinovo učenie kráčalo totiž transcendentným, náboženským smerom takisto ako kresťanské učenie, ktoré už v tom čase ovládlo Augustínove myslenie. Keď sa stal kresťanským a platónskym filozofom, zachoval svoje staré myšlienky o kráse, ale pridal k nim aj nové, prevzaté z *Písma svätého* a z Plotina, takže sa v jeho estetike vytvorili akési dve vrstvy: starý svetský základ a nová náboženská nadstavba.

3. **OBJEKTÍVNOSŤ KRÁSY.** Zo starovekej estetiky Augustín prevzal tie tézy, ktoré boli v nej najrozšírenejšie a najtypickejšie. Prvá z nich znela, že krása je objektívnu vlastnosťou vecí, a nie iba istým vzťahom človeka k nim. Augustín sa živo (živšie ako antika) zaujímal o vzťah človeka ku kráse, o záľubu, ktorú v nej človek nachádza, ale bol presvedčený, že táto záľuba predpokladá existenciu krásy mimo človeka, že človek je vnímateľom krásy, nie jej tvorcom. Tu sa zhodoval s hlavným prúdom antiky, ale pokročil ďalej v tom, že všetko, čo antickí myslitelia pokladali za prirodzené, on videl ako problém. A tento problém sformuloval veľmi presne. „Čosi je pekné, lebo sa páči,“ spytoval sa, „alebo sa páči, že je pekné?“ Odpovedal: „Páči sa preto, lebo je pekné.“

4. **KRÁSA MIERY A ČÍSLA.** Druhá základná téza, ktorú Augustín taktiež prevzal zo starovekej estetiky, týkala sa otázky, v čom spočíva krása, kedy a prečo sú veci krásne. A tvrdil, že sú krásne vtedy, keď „ich časti sú navzájom podobné a vďaka svojmu spojeniu vytvárajú harmóniu“. To znamená: krása vecí spočíva v harmónii a harmónia spočíva v náležitom vzťahu častí, čiže v proporcii línií, farieb, zvukov. Ak vnímame krásu iba zrakom a sluchom, je to preto, lebo ostatné zmysly nie sú schopné vnímať vzťahy. Keď časti majú vzájomný správny vzťah, vytvárajú krásny celok. Preto neraz vzbudzuje záľubu celok, hoci ju nevzbudzujú jeho jednotlivé časti. O kráse človeka alebo sochy, melódie či architektúry nerozhodujú jednotlivé zložky, ale ich vzájomný vzťah. Správny vzťah častí vytvára ich súlad, poriadok, jednotu, a súlad, poriadok a jednota rozhodujú o kráse.

A aký je ten správny vzťah? Taký, ktorý zachováva mieru. O miere zasa rozhoduje číslo. Ešte aj vtáky a včely, hovorí Augustín, budujú podľa čísla, človek musí postupovať ako ony, ale vedome. Jeho klasická formulácia znie: „Rozum... postrehol, že sa mu páči krása, v kráse zasa tvary, v tvaroch proporcie, v proporciách čísla“. Miera a číslo zabezpečujú veciam poriadok a jednotu, a prostredníctvom nich vytvárajú krásu.

Túto myšlienku Augustín vyjadroval aj inak: vyslovoval ju spojením troch pojmov: primeranosti, tvaru a poriadku. Tieto tri vlastnosti rozhodujú o hodnote vecí: všetky veci sú dobré, keď majú v sebe primeranosť, tvar a poriadok; tým sú lepšie, čím viacej ich majú, a kde ich niet, tam niet ani nijakého dobra. Augustín tu písal o „dobre“, ale evidentne sem zahrnoval aj krásu. Výraz *species* znamenal rovnako krásu aj tvar. A táto augustínovská trojica: *modus, species et ordo*, primeranosť, tvar a poriadok, vošla do stáleho inventára stredovekej estetiky.

Boli to myšlienky známe zo starovekej estetiky, ale aj z *Písma svätého*, z *Knihy múdrosti*, za ktorou Augustín mohol opakovať, že „Boh usporiadal všetko podľa miery, čísla a hmotnosti“. Čerpal teda tieto myšlienky z obidvoch prameňov.

<sup>a</sup> P. Henry, *Plotin et l'occident*, Louvain 1934.

Tieto idey nastoľovali starý pytagorovský motív proporcie a harmónie. Ale tento motív už v staroveku vystupoval v dvojakej podobe. U pytagorovcov mal čisto číselnú povahu, viedol k matematickej estetike, v neskoršom staroveku však, u stoikov a u Ciceróna, motív harmónie a proporcie nadobudol kvalitatívny zmysel; krásu robil závislou od správneho vzťahu častí, ale tento správny vzťah nechápal matematicky. Augustín zasa kolísal medzi týmto dvojakým chápaním: vo veľkej miere staval svoju estetiku na čísle, a najmä v hudbe chápal krásu matematicky. Základným pojmom jeho estetiky bola rovnosť, rovnomernosť, „číselná rovnosť“ (*aequalitas numerosa*). Inokedy však chápal krásu ako kvalitatívny vzťah častí. Táto dvojakošť je pochopiteľná: ako estetik mal sklon k matematickému chápaniu krásy, ale ako kresťan nechcel a nemohol rezignovať na vnútornú krásu. Musel teda krásu chápať širšie. Prejavuje sa to vo dvoch pojmoch, ktoré sa v jeho estetike dostali na čelné miesto: v pojmoch rytmu a kontrastu.

5. KRÁSA RYTMU. a. Rytmus bol podstatným javom starovekej estetiky a chápal sa v nej matematicky, u Rimanov mal dokonca ten istý názov *numerus* ako číslo. Ale bol to pojem, ktorý sa takmer výlučne používal iba v hudbe. Inak to bolo u Augustína. Ten urobil rytmus základným pojmom celej estetiky, videl v ňom prameň všetkej krásy. Aby to mohol urobiť, rozšíril tento pojem tak, aby zahrnoval rytmus nielen počuteľný, ale aj viditeľný, nielen rytmus tiel, ale aj duší, rovnako v človeku aj v prírode, rovnako rytmus zážitkov aj rytmus činností, vnemov, pamäti, rovnako pominuteľný rytmus javov aj večný rytmus sveta. Vysunul rytmus na čelo estetiky, ale zároveň ho tak rozšíril, že kvantitatívny, matematický činiteľ prestal byť nevyhnutným činiteľom rytmu.

6. KRÁSA ROVNOSTI A KONTRASTU. b. Augustín spájal krásu s „číselnou rovnosťou“, ale videl aj jej súvislosť s nerovnosťou, s odlišnosťou, s kontrastom. Aj ony, podľa neho, rozhodovali o kráse, najmä o ľudskej kráse, o kráse histórie. Krása sveta (*saeculi pulchritudo*) vzniká z protikladov.\* Poriadok vekov (*ordo saeculorum*) je najkrajšou básňou vybudovanou „z antitéz“. Keď toto Augustín tvrdil, nadväzoval skôr na „Herakleitov motív“ než na Pytagorov. Pri takomto chápaní krásy závisela od vzťahu častí, ale nie od čísla.

c. V Augustínových spisoch sa nachádzajú ešte aj iné formulácie, vzdalujúce sa nielen od matematickej estetiky, ale dokonca aj od estetiky vidiacej krásu vo vzťahu častí. Nadväzujúc na stoikov Augustín písal, že krásu závisí nielen od zodpovedajúceho vzťahu častí (*congruentia partium*), ale aj od príjemnej farby (*coloris suavitas*). Ba čo viac, opakoval po Plotinovi, krásu spočíva vo svetle, čo pre Plotina bolo argumentom, že krásu nespočíva vo vzťahu častí. Augustín poznal všetky definície a koncepcie krásy, ktoré sa používali v antike, a všetky príležitostne uplatňoval. Ale jeho vlastná koncepcia bola taká istá, aká prevládala v antike: krásu je vzťahom, harmóniou častí.

7. PULCHRUM A APTUM; PULCHRUM A SUAVE. Augustín chápal krásu široko, aby zahrnovala nielen telesnú, ale aj duchovnú zložku, ako to vyžadovala už estetika neskorého staroveku, a tým väčšmi kresťanská estetika. Na druhej strane sa vystríhal miešať ju s príbuznými pojmi, oddeľujúc veci „krásne“ od vecí „primeraných“ a „príjemných“.

A. To, čo je primerané (*aptum, decorum*), helenistickí estetiky obyčajne odlišovali od toho, čo je krásne (*pulchrum*) v užšom význame. Ale Augustín bol vari prvý, kto tieto dva pojmy jasne postavil proti sebe. Vec je „primeraná“, keď sa prispôbuje k celku ako úd k organizmu, alebo k cieľu, ktorému slúži, ako topánka ku chodeniu. V „primeranosti“ je vždy moment úžitku a účelnosti, ktorého niet v samej kráse. Primeranosť má analógie s krásou, ale odlišuje sa od nej prinajmenej tým, že je relatívna, lebo tá istá vec

\* E. Troeltsch, *Augustin, die christliche Antike und das Mittelalter*, 1915.

môže byť primeraná k jednému cieľu a neprimeraná k inému — kým poriadok, jednota, rytmus sú krásne vždy.

B. Augustín oddeľoval krásu aj od toho, čo je iba príjemné. V zmyslovom svete krásnymi nazýval vlastne iba tvary a farby, nie zvuky, lebo usudzoval, že tieto nie natoľko vzťahom, ale svojím bezprostredným čarom vzbudzujú záľubu, opájajú, tešia. Nazýval ich skôr *suaves*, to znamená príjemné. Rozlišovanie krásy a slasti a ohraňovanie krásy na viditeľný svet napokon nebolo jeho ideou: mal ju spoločnú so starovekom, ktorý mal pojem krásy alebo taký široký, že zahrnoval duchovné kvality, alebo taký úzky, že nezahrnoval ani len zvuky.

8. ZÁŽITOK KRÁSY. Augustínova estetika mala ešte jednu časť: zapodievala sa pôsobením krásy na človeka, tým, čo dnes voláme „estetický zážitok“ a čo zaraďujeme do psychológie krásy. Augustín sa týmito otázkami zaoberal dokonca viac než klasickí starovekí esteticí. A kým bol od nich závislý v analýze krásy, estetický zážitok analyzoval samostatne.

V estetickom zážitku rozlišoval dve zložky. Prvá je bezprostredná, pochádza zo zmyslov, vnemov a postrehov, z farieb a zvukov. Ale farby a zvuky čosi vyjadrujú a predstavujú, a to je druhá, nepriama, duchovná zložka zážitku. Túto dvojitosť videl nielen v poézii či v hudbe, ale aj v tanci. Rozlišoval teda zmyslový a duchovný faktor v prežívaní krásy. A tvrdil, že to, čo zobrazenia vyjadrujú a predstavujú, je pre estetický zážitok nemenej podstatné ako samotné vnemy. Rovnosť, ktorá rozhoduje o kráse, postihujeme rozumom, nie očami. Zmysly si neoprávnene privlastňujú postavenie najvyššieho sudcu vo veciach krásy. Toto uznanie dvoch činiteľov zážitku, bezprostredného a sprostredkovaného, čiže zmyslového a rozumového, bolo prvou Augustínovou tézou z oblasti psychológie krásy.

Druhá téza zasa tvrdila, že to, čo v nás vzbudzuje estetický zážitok, nezávisí iba od veci, ale aj od nás, ktorí sa na ňu dívame. Musí dôjsť k zhode, k súladu medzi krásnymi vecami a dušou, lebo inak duša na ich krásu nezareaguje. A ďalej: nestačí, aby veci boli krásne, treba mať navyše záľubu v kráse, aby sme po nej túžili pre ňu samu; kým myslíme iba na užitočnosť vecí, nevidíme ich krásu. Treba, aby sme ku krásnym veciam pociťovali sympatiu, inak nám neodhalia svoju krásu. Augustín si všimol, že keď krásny pohľad, ale už pridobre známy, voči ktorému naše city otupeli, ukazujeme blízkeму človeku, tieto city v nás opäť ožívajú, lebo sympatie k blízkeму človeku prenášame na vec, ktorú mu ukazujeme a ktorá sa nám vďaka tomu znova javí krásnou.

Prežívanie krásy má podľa Augustína tú istú podstatnú vlastnosť ako sama krása, teda — rytmus. Tak ako v krásnej veci aj v jej prežívaní musí byť rytmus, bez neho je takýto zážitok nemožný. Augustín rozlišoval päť druhov rytmu a tvrdil, že nejestvuje iba 1. rytmus v samých zvukoch (*sonans*), ale navyše existuje 2. rytmus vo vnemoch (*occursor*), 3. rytmus v pamäti (*recordabilis*), 4. rytmus v ľudských činnostiach (*progressor*) a napokon 5. rytmus v samom rozume (*iudiciabilis*), ktorý je človeku vrozený. Kým antickí myslitelia analyzovali a klasifikovali rytmy buď z matematického hľadiska, ako to robili pytagorovci, buď z pedagogicko-etického hľadiska ako Platón a Aristoteles, Augustín tým, že rozlišoval rytmus vnímania, pamäti, konania a posudzovania, zavádzal tu psychologické hľadisko. Najosobitejšie v jeho psychologickú teóriu rytmu však bolo tvrdenie, že človek má vrozený rytmus, ktorý mu vštepila príroda, ustavičný rytmus rozumu, a že práve ten je zo všetkých rytmov najdôležitejší, lebo bez neho by človek rytmy ani nevnímal, ani by ich nemohol vytvárať.

Augustínova estetika, napriek svojej závislosti od antickej estetiky, presahovala antiku práve v psychologickú zložku. V estetickom zážitku vyčleňovala rozumový činiteľ, ale aj to, čo nazývala *visiones* — živé a výrazné obrazy, ktoré vedia vyvolať básnici a rečníci. Ďalej kládla dôraz na rôznorodosť ľudských

postojov k veciam: jeden hľadá to, čo je krásne, iného zasa ovláda zvedavosť a reaguje rovnako silne na to, čo vonkoncom nie je krásne. Touto odlišnosťou postoja Augustín vysvetľoval aspoň časť rozdielov v ľudskom vkuse, ktoré postrehol rovnako prenikavo ako starovekí skeptici a novovekí psychológovia. A napokon, Augustín vedel aj to, čo si antika všimla neskoro: že lepšie vieme rozoznávať krásu, ako ju vysvetliť; že je pre nás ľahšie hlásať estetické teórie, ako ich odôvodniť.

9. KRÁSA SVETA. Krása bola pre Augustína skutočnosťou, nie ideálom; reálny svet pokladal za „najkrajšiu báseň“. Nad krásou sveta sa Augustín rozplýval nemenej než kedysi stoici a potom Bazilius a iní grécki cirkevní otcovia. Vysvetľoval ju skôr starovekým spôsobom, poukazujúc na to, že vo svete vládne miera, proporcia, rytmus; avšak pri prameni tohto estetického optimizmu, tohto presvedčenia, že svet je krásny, bola tá istá viera ako u gréckych otcov: svet je dielom boha, teda nemôže nebyť krásny. Augustín sa pokúšal vysvetliť, prečo si vždy neuvedomujeme krásu sveta; je to preto, že rozumom neobsiahneme svet ako celok. Človek nevidí všetku krásu sveta, podobne ako socha stojaca v chráme, ktorá aj keby mala oči, nevidela by celú jeho krásu, lebo by mala pred očami iba jeho časť; človek nevidí krásu podobne ako slabika, ktorá aj keby žila a cítila, nevedela by o kráse básne, hoci sa o ňu pričínila. Aj táto myšlienka bola známa starovekým estetikom.

10. ŠKAREDOSŤ. Keď Augustín hlásal krásu sveta, nepopieral, že v ňom jestvuje aj škaredosť. A pre kresťanského filozofa, ktorý estetické otázky spájal s problémami teodicey, problém škaredosti nadobudol význam, aký v staroveku nemal. Musel si postaviť otázku: ako je možná škaredosť vo svete, ktorý stvoril boh? A nepochybne s myšlienkou na teodiceu, na ospravedlnenie škaredosti v božom výtvore, rozvinul zvláštnu koncepciu škaredosti: že nie je ničím pozitívnym, ale iba — nedostatkom. V protiklade ku kráse, ktorá je jednotou, poriadkom, harmóniou, formou, škaredosť je iba nedostatkom jednoty, poriadku, harmónie, formy. A vždy je iba čiastočná: lebo hoci veci môžu mať v sebe menej alebo viacej jednoty a poriadku, predsa len nemôžu byť celkom bez nich — niet teda úplnej a absolútnej škaredosti; a tá, ktorá jestvuje, je potrebná; je pre krásu tým, čím je tieň pre svetlo. V súlade s týmto mohol Augustín hlásať krásu sveta a nepopierať existenciu škaredosti v ňom. A mohol uznávať, že „stopy“ (*vestigia*) krásy sú v každej veci, dokonca aj v takej, ktorú pokladáme za škaredú.

11. KRÁSA BOHA A KRÁSA SVETA. Krása sveta pozostáva rovnako z krásy telesnej ako z krásy duchovnej, rovnako z krásy zmyslovej ako z duchovnej. Zmyslový svet teší človeka žiarivými farbami a svetlami, sladkými melódiami, vôňami kvetov a voňaviek, manny i medu. To všetko je však skôr príjemné ako krásne. Pomerne najkrajší v telesnom svete, v prírode, je život a jeho prejavy. Ako výraz života sa nám páči spev, hlasy a pohyby zvierat. Páči sa nám všetko živé, lebo má v sebe rytmus, mieru, harmóniu, ktoré mu vstúpila príroda.

Ale nad krásou telesnou je krása duchovná. Aj ona spočíva v rytme, v miere, v harmónii, ale je vyššou krásou, lebo jej harmónia je dokonalejšia. Ľudský spev prevyšuje spev slávika, lebo okrem melódie obsahuje slová, ktoré majú duchovný zmysel. Ideál krásy prestal byť v Augustínovej estetike čisto fyzický: nebol ním už — ako pre Grékov — nahý heros, ale Kristus a svätci. Ak je svet krásny, potom nielen pre svoju fyzickú krásu, ale aj a predovšetkým pre krásu duchovnú.

Vzhľadom na prevahu morálnych zreteľov v kresťanskom učení mohlo by sa dokonca zdať, že Augustínovo opojenie „básňou sveta“ nebolo s týmto učením v súlade, že správnym záverom by pre cirkevného otca malo byť pohrdanie krásou; Augustín však krásou nepohrdal, ale — ako napísal Troeltsch — ustúpil na pozície duchovnej krásy. Ozajstnú krásu však nevidel v duchovnom obraze sveta, ale iba v rozumu dostupnom poriadku a v jednote, v kráse duší.

Nad krásou sveta je najvyššia krása b o h a. On je „samou krásou“. V tejto kráse niet pomínuteľného čara sveta, žiarivých svetiel, sladkých melódií, ktoré tak tešia zmysly; je naskrze nezmyslová, nijaký obraz ju nemôže reprodukovať. Preto Augustín s nevôľou hľadel na náboženské obrazy, tu sa rozchádzal s klasickým starovekom a zhodoval so *Starým zákonom*; bol predchodcom obrazoborectva. Božskú krásu nevnímame zmyslami, ale dušou, na to nie sú potrebné oči, ale pravda a cnosť; naozaj ju vidia iba čisté duše, iba svätci. Keď Augustínova estetika zavádzala túto koncepciu božskej krásy, stávala sa napriek svojim autonómnym základom teocentrickou. Telesná krása nestrácala v nej svoju hodnotu, lebo aj ona je dielom božím; jednako je len odleskom najvyššej krásy, je dočasná, pomínuteľná, relatívna, kým božská krása je večná a absolútna. Má takú hodnotu ako iné pozemské statky, ako zdravie alebo majetok, nie menšiu, ale ani väčšiu. Augustín kedysi dokonca povedal v stoickom duchu, že telesná krása sama osebe nie je ani dobrá ani zlá, ale stáva sa dobrou alebo zlou podľa toho, aký je z nej osoh. Krásne veci môžu byť osožné: „Slnko, mesiac, more, zem, vtáky, ryby, voda, obilie, víno, olej — to všetko slúži nábožnej duši na oslavu tajomstiev viery“. Ale stávajú sa zlými, keď zacláňajú večnú krásu, keď záľuba v pozemskej kráse bráni vnímať dokonalú krásu. V súlade s touto estetikou zmyslová krása do značnej miery stratila svoju bezprostrednú hodnotu, ale nadobudla hodnotu nepriamu, náboženskú. Stala sa skôr prostriedkom ako cieľom: táto estetika pokladala za vhodné tešiť sa z umeleckých diel, váz, obrazov a sôch len pre ne samy. Táto zmyslová krása — jediná, ktorú bezprostredne poznáme a ktorá je východiskom akýchkoľvek úvah o kráse — stala sa teraz cennou skôr ako symbol než sama osebe: táto estetika prikazovala obdivovať slnko menej za jeho jas a väčšmi ako symbol božského svetla.

Bol to Augustín, kto spolu s Pseudo-Dionýziom a ešte pred ním vytvoril pojem k r á s a b o h a. S pojmom dokonalej krásy narábal už Platón a po ňom Plotinos, neboli im cudzie myšlienky, že jestvuje nadzmyslová krása, že je dokonalejšia ako zmyslová, že zmyslová krása je cenná preto, lebo je výrazom nadzmyslovej krásy. Ale Augustín dal týmto myšlienkam ešte ďalší význam, spájajúc problémy estetiky s problémami teológie. A čo spojil, zostalo spojené nadtiaľ. Lebo jeho myšlienky so všetkým, čo v nich bolo hlboké, aj so všetkým, čo bolo pochybné, teda nebezpečné, stali sa základom celej stredovekej estetiky.

12. UMENIE A KRÁSA. Augustínove úvahy si rovnako ako krásu všímali aj umenie. Sám pojem umenia Augustín prevzal od antiky. Po prvé, zhodne s ňou uznával, že umenie sa zakladá na poznaní. Spev vtáka nie je umením, nie je hudbou; umenie je výsadou človeka; ale keď človek spieva, riadiac sa napríklad napodobovaním, a nie poznaním, potom ani jeho spev nie je umením. Po druhé, zhodne s antickou Augustín chápal umenie široko, zahrnujúc do tohto pojmu každú zručnú činnosť, nevynímajúc remeselnú prácu; predsa však stáročia helenizmu urobili svoje a Augustín už zreteľnejšie ako Gréci oddeľoval od remeselných umení tie, ktoré hľadajú krásu.

Staroveká estetika vo svojom vývine smerovala k tomu, aby z umení vyčlenila také umenia ako maliarstvo a sochárstvo; ale ak ich vyčleňovala, nebolo to preto, že sú krásnymi umeniami, ale preto, že sú umeniami napodobovacími alebo iluzionistickými; ale pre Augustína, podľa ktorého cieľom každej činnosti, a teda aj umenia bol boh, napodobovanie a ilúzia nemohli byť skutočnou funkciou umenia. A keď mimetické a iluzionistické teórie umenia odpadli, otvorilo sa pole inej teórii, inému kritériu na vyčlenenie týchto umení: ak ozajstnou funkciou maliarstva či sochárstva nie je ani napodobovanie, ani vytváranie ilúzií, čo iné ňou môže byť, ak nie miera a harmónia tvarov? Lebo práve v nich spočíva krása. Ak je to tak, potom funkciou týchto umení je vytváranie krásy. Keď Augustín vyvodil tento záver, urobil to, čo neurobili antickí estetici: priblížil pojem umenia k pojmu krásy.

Napriek tomu sa s mimetickým chápaním umenia nerozišiel: isteže, umenia napodobujú prírodu.



Nerozišiel sa ani s iluzionistickým chápaním umení: pravdaže, umenia vytvárajú ilúzie. Ale ani jedno, ani druhé nie je pre ne podstatné. Obidve teórie Augustín zachoval, ale na druhom pláne svojej teórie umenia. Spájal navzájom teóriu mimetickú s teóriou iluzionistickou, usudzujúc v platónskom duchu, že umenie vytvára ilúziu, lebo napodobuje iba vonkajší vzhľad vecí.

Ak Augustín zachoval teóriu napodobovania, tak len potiaľ, pokiaľ súvisela s presvedčením, že umenie hľadá krásu. A natoľko ju pritom pretvoril, že prestala byť výrazom naturalizmu a stala sa jeho protikladom. Vychádzajúc z toho, že každá vec má svoju krásu, že v každej sa nachádzajú stopy krásy, tvrdil, že ak umenie napodobuje veci, potom nie vcelku, ale iba tak, že nachádza v nich a znásobuje tieto stopy. Istý významný historik<sup>a</sup>, píšuc o tejto Augustínovej myšlienke, vyslovil vetu, že nemožno lepšie ako v tejto formule spojiť naturalistické a idealistické zložky, ktoré sú rovnako nevyhnutné v každom umeleckom diele.

13. **UMENIE A NEVYHNUTNÝ KLAM.** Starovekých alebo staroveku blízkych myšlienok bolo v Augustínovej estetike veľa: mohli by sme napríklad spomenúť ešte tú, že umenie ako (duchovná) tvorivá schopnosť stojí vyššie než jeho (materiálny) výtvar. Ale okrem toho jeho estetika obsahovala aj myšlienky staroveku cudzie, zato však spoločné s myšlienkami iných cirkevných otcov, ako tá, že príroda je podobná umeniu, alebo že je sama umeleckým výtvarom, alebo že božské umenie usmerňuje umelcov a robí ich diela krásnymi.

Jednu z otázok, ktoré mimoriadne znepokojovali antických estetikov, Augustín riešil inak než oni: otázku, či umelecké diela obsahujú klam, a ak áno, ako sa s tým možno zmieriť. Odpovedal: umelecké diela sú skutočne čiastočne klamné, ale klam je v nich nevyhnutný, bez klamu by neboli opravdivými umeleckými dielami. Odmietaj klam v nich obsiahnutý by znamenalo odmietaj samo umenie. Koň na obraze musí byť nepravdivým koňom, lebo inak by obraz nebol pravdivým obrazom. Hektor, ktorého vidíme na scéne, musí byť nepravdivým Hektorom, lebo ako inak by herec, ktorý hrá jeho rolu, mohol byť opravdivým hercom?

14. **AUTONÓMIA UMENIA.** V mladosti bol Augustín prívržencom autonómneho chápania umenia. Zdá sa, že vtedy v tomto ohľade zašiel ďalej ako staroveká estetika. Ba čo viac, bol vtedy „estétom“ stavajúcim krásu a umenie nad všetky hodnoty, vari prvým, ktorý to sám o sebe povedal: „Opakoval som svojim priateľom: vari milujeme čokoľvek okrem krásy?“ — píše vo *Vyznaniach*. A v spise *Proti Akademikom* staval proti filozofii „filokaliu“, čiže lásku ku krásu. To však boli iba názory jeho mladosti. Neskôr vo *Vyznaniach* sa už zo svojho estétstva spovedal ako z hriechu a v *Retraktáciách* už neschvaľoval svoju — ako ju nazval — rozprávku o filozofii a filokalii.

15. **POÉZIA A VÝTVARNÉ UMENIA.** Augustín videl a zdôrazňoval vec, ktorá je pre teóriu umenia nesmierne závažná a ktorú iní estetici prehliadali alebo obchádzali: že jednou teóriou nemožno obsiahnuť všetky umenia, že jednotlivé umelecké druhy majú rozličnú povahu. Osobitne inú povahu majú výtvarné umenia a inú literatúra. „Inak je to v maliarstve a inak v literárnych dielach.“ Kto totiž videl a pozorne si všimol obraz, ten už ho pozná a môže o ňom vysloviť úsudok. Na druhej strane uvidieť literárne dielo — to nie je všetko: nestačí si pozrieť písmená, hoci kaligraficky najkrajšie, treba ich prečítať a pochopiť. Povedané novodobými termínmi: v maliarstve je podstatná forma, v literatúre aj obsah.

Toto jednoduché a najzákladnejšie rozlíšenie Augustín nesformuloval v niektorom svojom estetickom spise,

<sup>a</sup> A. Riegl, *Die spätromische Kunstindustrie*, 1904, s. 211 n.

ale v *Komentári k Evanjeliu sv. Jána*, kde sa myšlienky o estetike nehľadali.<sup>a</sup> A preto zaniklo bez ohlasu v dejinách teórie umení.

16. HODNOTENIE UMENÍ. Augustínove hodnotenia umenia ovplyvňovali rovnako staroveké aj stredoveké motívy. V Augustínovom diele môžeme nájsť dve takéto hodnotenia: jedno, skoršie, je duchom celkom staroveké, kým druhé, neskoršie, s náboženským zameraním, zavádza hodnotenie typicky stredoveké.

A. V duchu prvého hodnotenia Augustín oceňoval umenia nerovnako. Najvyššie hodnotil hudbu ako umenie čísel a presných proporcií, ale cenil si aj architektúru pre jej matematickú povahu. Značne podceňoval maliarstvo a sochárstvo, lebo sa zapodievalú nedokonalou imitáciou zmyslovej skutočnosti, neoperujú s číslom a majú primálo rytmu.

B. V neskorších rokoch u tohto cirkevného otca prevážilo náboženské hľadisko nad hľadiskom estetickým. Nezmenilo jeho koncepciu umenia, ale zmenilo jeho hodnotenie: vnieslo do neho výrazne negatívne úsudky. Poéziu začal Augustín pokladať za falošnú, nepotrebnú a nemorálnu. Odsudzoval u nej to, že narába s fikciami. Dožadoval sa cenzúry voči nej. Vo *Vyznaniach* odsudzoval literárnu kultúru antiky, z ktorej sám vyrástol. Podobne ako Platón a Aristoteles odsudzoval divadlo, ale ešte s ďalším odôvodnením; nie za to, že vzbudzuje vzrušenie, ale za to, že vzbudzuje klamné vzrušenie. Herca kládol na jednu úroveň s gladiátorom, s vozatajom a s hetérou. V týchto hodnoteniach etické, pedagogické, náboženské hľadisko zaujalo miesto estetického posudzovania.

17. ZHRNUTIE. Augustínova estetika sa zaraďuje do kresťanskej estetiky a zároveň sa vyslovoval názor, že bola zavŕšením starovekej estetiky. Niet v tom rozpore, lebo v estetike (ako vo filozofii) Augustín síce započal novú éru, ale jednako žil ešte v ére starej. Keďže však žil na jej samom sklonku a využíval celú jej skúsenosť, mohol plnšie ako jeho predchodcovia zozbierať jej výsledky. A naozaj, zo základných estetických tém staroveku nechýba u neho ani jedna.

Z motívov starovekej estetiky odovzdal kresťanskej ére predovšetkým chápanie krásy ako proporcie a miery, oddelenie zmyslovej a duchovnej krásy, presvedčenie o kráse sveta. Odovzdal pytagorovský motív miery, platónsky motív absolútnej krásy, stoický motív krásy a harmonickosti sveta.

Ale k týmto starším motívom pridal vlastné: priblížil teóriu umenia k teórii krásy, posunul dopredu analýzu estetického zážitku, vytvoril rozšírený pojem rytmu, teóriu „stôp krásy“, vysvetlil rozdiel medzi poéziou a výtvarnými umeniami. To boli striktné estetické motívy. A vedľa nich iný, metafyzicko-estetický motív: na prevažne antických základoch, používajúc antický pojmový aparát, povzniesol nad estetiku novú náboženskú nadstavbu, estetickú teodiceu.

Augustínova estetika mala teda rozličné prvky. Do istej miery už bola stredoveká, ale do istej miery ešte — staroveká. Na jednej strane bola náboženská, transcendentná, teocentrická, akoby nadpozemská, ale na druhej strane jasne a bystro videla veci pozemské, komplikovanosť umenia, kolísavosť ľudského estetického postoja, splývanie krásy a škaredosti vo svete.

Mala, podobne ako Aristotelova a Cicerónova estetika, dvojaké motívy: jedny boli jej ústrednými motívmi, ku ktorým sa ustavične vracala, ako napríklad teistický motív alebo motív miery; tie boli spoločné buď s estetikou antiky, alebo s estetikou cirkevných otcov; práve ony mohutne zapôsobili na stredovek. Iné motívy sa zasa v Augustínových spisoch zjavovali len príležitostne, akoby im neprikladal dôležitosť; k nim

<sup>a</sup> Na tento Augustínov text upozornil a jeho závažnosť zhodnotil M. Schapiro, *On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art*, in: *Art and Thought, issued in honour of A. K. Coomaraswamy*, ed. K. B. Iyer, London 1947, s. 152.

patril napríklad motív „stôp krásy“ vo veciach, spájanie umenia s krásou, oddelenie poézie a výtvarných umení. A práve tieto motívy boli najsamostatnejšie. V stredoveku nemali ohlas, zato dnes obdivujeme ich výstižnosť.

**18. ZÁPAD A VÝCHOD.** Estetické názory kresťanstva sa sformulovali takmer súčasne na Východe a na Západe: Augustín bol o jednu generáciu mladší od Bazilia a iste o jednu starší od Pseudo-Dionýzia. Raná kresťanská estetika bola podobná na Východe i na Západe — je to prirodzené, lebo čerpala z tej istej gréckej filozofie, predovšetkým platónskej, a prispôbovala ju k tej istej kresťanskej viere. Rovnako vyzdvihovala duchovnú krásu nad telesnú a božskú krásu nad ľudskú. Predsa však sa od seba odlišovali: Baziliova východná estetika vyšla rovno z Grécka, kým Augustínova západná prešla cez Rím. Východná viacej čerpala z Plotina, západná z Ciceróna. Východná sa sústreďovala na najvšeobecnejšie problémy krásy, západná aj na čiastkové problémy umenia. Prvá oslavovala krásu sveta, druhá videla aj jeho škaredosť. Prvá velebila umenie, vidiac v ňom božského činiteľa, druhá pred ním vystríhala, vidiac v ňom ľudské faktory.

Ale až po Baziliovi a Augustínovi sa kresťanská estetika Východu a Západu od seba oddialili. Pseudo-Dionýzios či Teodor Studita, predstaviteľ byzantských ikonofilov, boli najšpekulatívnejšími estetickými, akých poznajú dejiny, kým Augustínovi nasledovníci Boethius či Cassiodorus boli iba encyklopedistami, zberateľmi pozitívnych poznatkov, definícií a klasifikácií.

**19. ESTETIKA PO AUGUSTÍNOVI.** Augustín sa stal na tisíc rokov autoritou kresťanskej estetiky — v tomto ohľade sa mu vyrovnal jedine Pseudo-Dionýzios. Ešte po stáročíach scholastickej „summy“, píšuci o kráse, opierali sa o ne. Z nich stredovek prevzal metafyzickú koncepciu krásy (od Augustína aj veľa čiastkových myšlienok o kráse a o umení). Nábožensko-metafyzická koncepcia, na ktorej stála stredoveká estetika, bola teda dielom 4. a 5. storočia. Neskoršie storočia až do konca stredoveku ju zachovávali, ale nerozvinuli. Opakovali ju vlastnými slovami a ešte častejšie slovami Pseudo-Dionýzia a Augustína. Predstavovala rámeček, a nie obsah estetických hľadání zrelého stredoveku. Tieto hľadania iba v malej miere mali metafyzickú povahu, vo veľkej miere boli však empiricko-vedecké.

Augustín sformuloval tézy kresťanskej estetiky ešte za rímskeho cisárstva, v antickom zriadení, keď mal naporiadzi celé umelecké a vedecké dedičstvo staroveku; nepretržitý vývin viedol od klasickej antiky k nemu. Ale hneď po ňom sa táto kontinuita pretrhla. Došlo ku katastrofe. Rím padol, na troskách starej kultúry nik nemyslel na estetiku, a tak začali rýchlo miznúť jej stopy: nielen starovekej, ale aj novej Augustínovej estetiky. Augustín nemal nasledovníkov; to, čím obohatil kresťanskú estetiku, nemalo v danej chvíli pokračovateľa.

Úlohou dejín estetiky je: a. ukázať historické udalosti a podmienky vtedajšieho života, ktoré vysvetlia katastrofu a ňou vyvolanú pauzu vo vývine estetiky, potom budú musieť b. hľadať materiál v umení danej epochy, lebo tá epocha, ktorá takmer prestala písať, neprestala spievať, neprestala maľovať, stavať — a iba z umení sa dá vyvodiť, aký mala vzťah ku kráse a k tvorbe. Napokon citované dejiny musia dať slovo tým niekoľkým ľuďom, ktorí ako Boethius, Cassiodorus a Izidor zo Sevilly si nenárokovali vytvorenie novej estetiky, usilovali sa však prinajmenej zachrániť z ruín zvyšky starej estetiky. Až potom všetkom príde na rad „karolínska renesancia“ a jej estetika.

## E. AUGUSTÍNOVE TEXTY

### OBJEKTÍVNOSŤ KRÁSY

- 1) *Pre mnohých je však konečným cieľom ľudská slasť; nechcú siahať vyššie a riešiť, prečo sa viditeľné veci páčia. Ak sa teda spýtam staviteľa, prečo keď postaví jeden oblúk, stavia taký istý oproti na druhej strane, určite mi odpovie, že preto, aby podobné časti stavby boli súmerne rozmiestené. Ak sa ďalej budem spytovať, prečo mu záleží práve na takomto rozmiestení, odpovie, že tak je to správne, krásne, že sa to páči divajúcim sa. Nič viacej sa neosmelí povedať. Oči ho totiž ťahajú k zemi a nechápe, podľa čoho má hodnotiť. Ale človeka, ktorý sa díva do hĺbky a postihuje neviditeľné, sa budem ďalej vypytovať, prečo sa nám niečo páči; nech sa prejaví ako sudca ľudskej slasti. Takýmto spôsobom sa povznesie nad ňu a nedá sa ňou ovládnuť, keď bude súdiť nie podľa nej, ale o nej samej. Predovšetkým sa spýtam, či čosi je krásne preto, lebo sa to páči, alebo sa to páči preto, že je to krásne. Určite dostanem odpoveď, že sa to páči preto, lebo je to krásne. Spýtam sa teda ďalej, prečo je to krásne; a ak zaváha, napoviem mu, či náhodou nie preto, že časti danej veci sa navzájom podobajú a istým vzájomným vzťahom dosahujú súlad a jednotu.*

*Augustín, De vera religione, XXXII, 59*

### KRÁSA CELKU

- 2) *Všetci podľa svojich úloh a cieľov majú miesto v kráse vesmíru, a preto aj to, čo nás samo osebe desí, celkom nás uspokojí, keď to budeme pozorovať na pozadí celku.*

*Augustín, De vera religione, XL, 76*

### KRÁSA SÚLADU

- 3) *V každom umení sa cení súlad, ktorý je základom trvácnosti a všetkej krásy. Súlad sám však smeruje k rovnosti a jednote či už prostredníctvom podobnosti rozličných častí, či prostredníctvom stupňovania rozdielností.*

*Augustín, De vera religione, XXX, 55*

### KRÁSA PORIADKU

- 4) *Niet totiž usporiadanej veci, ktorá by nebola krásna.*

*Augustín, De vera religione, XLI, 77*

## KRÁSA JEDNOTY

5) *Jednota je formou každej krásy.*

*Augustín, Epistolae, XVIII (P. L. 33, c. 85)*

## KRÁSA ČÍSLA

6) *Prizri sa nebu, zemi i moru, všetkému, čo v ich priestore hore žiari, dolu sa plazí, lieta alebo pláva. To všetko má tvary, lebo má číselné rozmery. Vezmi ich a z týchto vecí nezostane nič. Od koho teda pochádzajú, ak nie od toho, kto stvoril čísla? Číslo je preda podmienkou ich jestvovania. Aj ľudia-umelci, ktorí vytvárajú materiálne predmety rozmanitých tvarov, používajú pri práci čísla. Hľadaj potom silu, ktorá hýbe rukami umelcov. Bude ňou číslo.*

*Augustín, De libero arbitrio, II, XVI, 42*

7) *Nemyslíš, že ono rytmické či metrické umenie, ktorým narábajú ľudia píšúci básne, obsahuje v sebe čísla, určujúce pravidlá veršovania? — Ťažko uvažovať inak. — A čo myslíš, tieto čísla, nech sú akékoľvek, zanikajú spolu s básňou, alebo zostávajú? — Istotne zostávajú. — Musíš teda súhlasiť s tým, že pominuteľné čísla sa tvoria z istých trvalých čísel.*

*Augustín, De musica, VI, XII, 35*

## TVAR, PROPORCIA, ČÍSLO

8) *Potom sa rozum preniesol do sféry zrakového zmyslu a rozhliadajúc sa po nebi a zemi, uvedomil si, že sa mu páči iba krása a v kráse — tvary, v tvaroch — proporcie, v proporciách — čísla.*

*Augustín, De ordine, II, 15, 42*

## MIERA, TVAR A PORIADOK

9) *Všetky veci sú tým lepšie, čím je v nich viacej miery, tvaru a poriadku; a čím je v nich menej miery, tvaru a poriadku, tým menej sú dobré. Preto tieto tri vlastnosti — miera, tvar a poriadok — nespomínajúc bezpočet ďalších, ktoré sa s nimi očividne spájajú, sú akoby všeobecnými dobrami vo veciach stvorených Bohom, či už v duchu, alebo v tele. Kde ich je veľa, tam je veľké dobro; kde ich je málo, je dobro malé, a kde ich niet, tam niet nijakého dobra.*

*Augustín, De natura boni, 3 (P. L. 42, c. 554)*

## KRÁSA ROVNOSTI

10) *Čo je príčinou záľuby, ktorú nachádzame v zmyslových číslach? Čo iné, ak nie istá rovnosť a rovnaké odstupy? Na čom sa zakladá krása jambu, trocheja aj tribrachu . . ., ak nie na tom, že menšia časť stopy môže rozdeliť väčšiu na dve rovnaké časti?*

*Augustín, De musica, VI, 10, 26*

## KRÁSA ČÍSELNEJ ROVNOSTI

- 11) *A akéže veci môžeme milovať, ak nie krásne...? Nuž a krásne veci sa nám páčia vďaka číslu, čo je v nich obsiahnuté, ktorého cieľom je — ako sme už ukázali — rovnosť. Tento jav totiž neobjavujeme iba v kráse zvukových úkazov a pohybov tiel, ale aj vo viditeľných tvaroch, na ktoré vari častejšie používame pomenovanie krásy. Čo myslíš, nie je prejavom rytmickej rovnosti, keď dvojica navzájom rovnakých častí dvojnásobnej dĺžky je symetrická a tretia samostatná časť zaujíma miesto uprostred, zachovávajúc rovnaký odstup od oboch strán?... Vari vo svetle a vo farbách nehľadáme to, čo lahodí nášmu oku?... V tejto sfére hľadáme javy harmonizujúce s našou prirodzenosťou a odmietame všetko, čo s ňou neladí... Vari nás neteší istý zákon rovnosti aj vo zvukoch?... Môžeme to zbadáť aj v oblasti voní a chutí, ako aj v hmatach... nieto totiž zmyslových vecí, v ktorých by nás netešila rovnosť alebo podobnosť. Rovnosť a podobnosť zasa idú ruka v ruke s rytmom. Veď nič nie je také rovnomerné a podobné ako jeden a jeden.*

*Augustín, De musica, VI, 12, 38*

- 12) *Krása sveta sa rodí zo vzájomnej opozície protikladov.*

*Augustín, De civitate Dei, XI, 18*

- 13) *Krása všetkých vecí vyrastá akoby z antitéz, čiže z protikladov.*

*Augustín, De ordine, I, 7, 18*

## STARÁ DEFINÍCIA KRÁSY

- 14) *Všetka telesná krása sa zakladá na proporcionálnom usporiadaní častí a na príjemnej farbe.*

*Augustín, De civitate Dei, XXII, 19*

## KRÁSA A PRIMERANOSŤ

- 15) *Čo je krása? A čo je krásne?... Badal som a videl v telách, že jedno z nich je akýmsi celkom, a preto je krásne, iné sa zasa páči, lebo je dobre prispôsobené k niečomu, tak ako časť tela k svojmu celku alebo obuv k nohe.*

*Augustín, Confessiones, IV, 13*

## ROZUM JE SUDCOM KRÁSY

- 16) *Nadchýnam sa najvyššou rovnosťou, ktorú postihujem nie zrakom telesným, ale myslou. Preto si myslím, že to, čo vidím očami, je o to lepšie, o čo väčšmi sa vo svojej podstate približuje k tomu, čo chápem duchom. Ale prečo je to tak, to nevie nikto povedať.*

*Augustín, De vera religione, XXXI, 57*

16a) Odkiaľ poznáš tú jednotu, podľa ktorej posudzuješ telá? Predsa keby si ju nevidel, nemohol by si usúdiť, že ju telá nedosahujú. Ak by si ju však videl svojim telesným zrakom, potom nemáš pravdu, ak hovoríš, že hoci si telá zachovávajú nejakú jej stopu, predsa im veľa k nej chýba. Ved' telesným zrakom môžeš vidieť iba telesné veci. Túto jednotu teda postihujeme rozumom.

Augustín, *De vera religione*, XXXII, 60

17) Na telesnú rozkoš duše, ktorá sa usilovala privlastniť si úlohu sudcu, obracia sa (rozum) s otázkou: Naozaj sú hociktoré dve krátke hlásky, ktoré počujeme, rovnaké? A jednako duši je milá práve rovnomernosť rytmov v plynúcom čase.

Augustín, *De musica*, VI, 10, 28

## PÄŤ DRUHOV RYTMU

18) Povedzme, že recitujem báseň *Deus creator omnium*. Ako sa ti zdá, kde vznikajú tie štyri jamby a dvanásť mór, z ktorých sa ony skladajú: či len v samotnom počutí zvuku, či aj v zmyslovom vnímaní poslucháča, alebo dokonca v činnosti recitujúceho? Azda — pretože druh verša je známy — treba mu priznať miesto v našej pamäti. . . . Chcel by som sa už spýtať, ktorý z týchto štyroch druhov rytmu pokladáš za najdokonalejší, ale tu . . . vynára sa pred nami piaty druh, ktorý je obsiahnutý v prirodzenom hodnotení sluchového vnemu a spočíva v tom, že nás teší zákonitosť hodnôt a že sú nám nepríjemné jej porušovania. . . . Podľa mojej mienky, treba tento druh uznať za odlišný od všetkých predchádzajúcich. Lebo čosi iné je vydávať zvuk (pripisujeme to telu), čosi iné počuť ho (účinkom zvuku vníma ho v tele duša), čosi iné vytvárať rýchlejšie alebo pomalšie číselné hodnoty, čosi iné pamätať si a napokon čosi iné vyslovovať o tom všetkom úsudok na základe akéhosi prirodzeného zákona, prijímajúc ich, alebo odmietajúc.

Augustín, *De musica*, VI, 2, 2—5

Z piatich druhov rytmov prvý nech sa nazýva rytmom hodnotenia, druhý — činnosti, tretí — vnímania, štvrtý — pamäti, piaty — rytmom zvukov.

Augustín, *De musica*, VI, 6, 16

## KRÁSA CELKU

19) Lebo keby sme niekoho postavili napríklad ako sochu do kúta nejakej neobyčajne veľkej a krásnej budovy, nevedel by oceniť krásu tej stavby, ktorej je aj sám súčasťou. Podobne vojak v šíku nemôže vidieť zostavu celého vojska. A keby hlásky obsiahnuté v nejakej básni boli živé a boli by schopné vnímať v čase, ktorý vyplňa ich znenie, netešili by sa nikdy rytmickej kráse viazanej reči. Nevedeli by totiž postrehnúť a oceniť celok diela, ktorého stavba a dokonalosť zakladá sa práve na plynulosti jednotlivých hlások.

Augustín, *De musica*, VI, 11, 30

## ŠKAREDOSŤ

- 20) *Ale vo všetkých týchto veciach to, čo je malé, pri porovnávaní s väčším dostáva opačný názov. Keďže krása ľudského tela je väčšia než napríklad krása tela opice, potom v porovnaní s ňou opica nazýva sa škaredou. Ľudí, čo sa nad tým nepozastávajú, to uvádza do omylu; predstavujú si, že tam je dobro, a tu zlo; nebadajú v tele opice svojskú harmóniu, obojstrannú rovnomernosť údov, symetriu častí, schopnosť sebaobrany a ešte iné veci, ktoré by sme museli veľmi dlho vyratúvať. Nie je teda zlá nijaká príroda ako taká, ale zlom pre každú prírodu je ubúdanie dobra v nej.*  
*Augustín, De natura boni, 14—17 (P. L. 42, c. 555—6)*

*Príroda nikdy nie je celkom nedobrá.*

*Augustín, Contra epistolam Manichaei, 34 (P. L. 42, c. 199)*

## KRÁSA BOHA

- 21) *Oči milujú krásne a rozmanité tvary, svietivé a milé farby . . . Sú to cenné dobrá, ale mojím dobrom je Boh, a nie ony . . . Ako nesmierne ľudia rozmnožili už jestvujúce viditeľné pôvaby všelijakými umeniami a remeslami či už v šatách, v obuvi, v náradí a vo všemožných výrobkoch, alebo aj v obrazoch a v rozmanitých sochárskych výtvoroch, ktoré značne prekračujú nevyhnutnú a striedmu potrebu a zbožný obsah . . . Krásne diela, ktoré duša vytvára rukami umelcov, pramenia v onej vyššej kráse, presahujúcej duše, po ktorej vo dne i v noci túži moja duša. Lež tvorcovia a prívrženci krás čerpajú z toho iba mieru uznania, ale nečerpajú spôsoby užívania krásy.*

*Augustín, Confessiones, X, 34*

## STOPY KRÁSY

- 22) *Kto zbadá bez predchádzajúceho upozornenia, že niet podoby a napokon ani tela, v ktorom by nebola nejaká stopa po jednote? Predsa v každom tele, čo aj najkrajšom, jednotlivé časti sú z nevyhnutnosti rozmiestené v priestore, každá na inom mieste — nijaká teda nemôže dosiahnuť tú jednotu, o ktorú sa usiluje.*

*Augustín, De vera religione, XXXII, 60*

## TVORBA JE VIAC AKO VÝTVOR

- 23) *Niektorí zvrátení ľudia väčšmi lúbia báseň než samo umenie tvoríť básne, lebo väčšmi pestovali svoj sluch ako rozum.*

*Augustín, De vera religione, XXVII, 43*



## KLAM A PRAVDA V UMENÍ

24) *Iné je chcieť byť falošným a iné nemôci byť pravdivým. Preto také ľudské diela ako komédie, tragédie, pantomímy a iné diela tohto druhu môžeme zaradiť do jednej skupiny spolu s dielami maliarov a iných napodobovateľov prírody. Podobne nemôže byť pravdivý namaľovaný obraz človeka, hoci sa usiluje vyvolať dojem skutočnosti, a takisto sú nepravdivé príbehy vyrozprávané v dielach komikov. Tieto diela predsa nechcú byť falošné, ani sa o to neusilujú, ale v istom ohľade takými musia byť, lebo splnili zámer svojich tvorcov. A jednako Roscius . . . z vlastnej vôle chcel byť pravdivým hercom, prirodzene preto, že hral rolu, ktorú si vybral; bol však nepravdivým Priamom, lebo ho napodoboval, ale ním nebol.*

*A z toho vyplýva čudný záver. Všetky tieto veci sú iba natoľko čiastočne pravdivé, nakoľko sú čiastočne nepravdivé, a iba takým spôsobom môžu mať svoju čiastku pravdy, že sú v inej svojej čiastke nepravdivé . . . Ako by totiž spomínaný Roscius mohol byť pravdivým tragickým hercom, keby nechcel byť nepravdivým Hektorom? . . . Ako by obraz koňa mohol byť pravdivým obrazom, keby namaľovaný kôň nebol nepravdivým koňom?*

*Augustín, Soliloquia, II, 10, 18*

## ESTETIZMUS

25) *Keď som miloval krásu nižšieho druhu, kráčal som do priepasti, opakujúc svojim priateľom: v ari milujeme čokoľvek iné okrem krásy?*

*(Porovnaj vyššie č. 11.)*

*Augustín, Confessiones, IV, 13*

## LITERATÚRA A MALIARSTVO

26) *Keď vidíme niekde krásne litery, nestačí pochváliť zručnosť pisára, ktorý ich namaľoval úhľadne, primerane a ozdobne, ale treba aj prečítať, čo ich prostredníctvom vyjadril. Kto sa na dielo len díva, ten sa teší z jeho krásy a obdivuje jej tvorca; kto mu však rozumie, ten akoby čítal. Inak totiž hľadíme na obraz a inak na litery. Obzrieš si obraz — a to je všetko: videl si a chváliš ho. Litery však nestačí len vidieť, tie treba aj prečítať.*

*Augustín, In Ioannis Evangelium, tract. XXIV, cap. 2 (P. L. 35, c. 1593)*

## 2. PODMIENKY ĎALŠIEHO VÝVOJA

### A. POLITICKÉ PODMIENKY

1. ZNIČENIE STAROVEKEJ KULTÚRY. V prvej polovici 6. storočia celé voľakedajšie západorímske cisárstvo ocitlo sa v rukách nových bojovných kmeňov: Itáliu ovládli Ostrogóti, Hispániu Vizigóti, Galiu Frankovia, severnú Afriku Vandali, Britániu Anglosasi. Ich príchod mal za následok vyhubenie ľudí, zničenie starovekého bohatstva, starovekej kultúry. Tento zánik oddelil novú éru od éry predchádzajúcej. O Hispánii píše Izidor zo Sevilly v diele *Historia Gothorum*: „Roku 408 Vandali, Alamani a Svébi, okupujúci Hispániu, robili v nej ukrutné výpravy, rozsievali smrť a pustošili, pálili mestá, rabovali, vydrancovali zásoby do takej miery, že vyhladované obyvateľstvo sa živilo ľudským mäsom, matky jedli telá synov, divé zvieratá ohrozovali živých“.

Podobne o Itálii z čias Justiniánových vojen s Ostrogótmami v rokoch 536—554 Prokopios v diele *De bello gothico* píše, že ľudia hynuli od hladu a úplného vyčerpania a zvieratá živiace sa zdochlinami nenachádzali nič okrem kostí a vyschnutej kože.

A Beda takto opisuje Britániu, napadnutú roku 449 Anglami, v knihe *Historia ecclesiastica gentis Anglorum*: „Zborené boli všetky budovy verejné i súkromné a vodcovia spolu s ľudom bez ohľadu na hodnosť padali za obeť meču a ohňu, takže nezostal nikto, čo by mohol pochovať ukrutne povraždených“.<sup>a</sup> Za takýchto podmienok sa málo zachovalo z dávnej materiálnej kultúry a ešte menej z duchovnej; zachránili sa nepatrné zlomky, bolo treba začínať takmer od začiatku. Určite to neboli priaznivé podmienky pre rozvoj estetického uvažovania. Pravda, kultúra sa obnovovala pomerne rýchlo: Izidor zo Sevilly v 7. storočí napísal, že „preslávnny kmeň Gótoŕ po mnohých víťazstvách... uprostred kráľovských korún a nesmiernych bohatstiev raduje sa pokojným šťastím“. Nové búrky však čoskoro rozbili toto „pokojné šťastie“, ktoré stredoveku nebolo súdené.

Kultúra dobyvateľov bola celkom iná než kultúra Grékov a Rimanov. Žili v rodovej pospolnej spoločnosti, bez zreteľne vyčlenených spoločenských tried, v zásade bez otrokov, v dedinskej kultúre, bez miest. Táto ich odlišná kultúra bola neporovnateľne nižšia: patrili vlastne do protohistórie; ich vzdelanosť, duchovné potreby a záujmy, ich technika, výroba a veda sa vonkoncom nedajú porovnať s Rímom; neboli dokonca ani na takej úrovni ako Rimania v ranej republike. Dejiny sa začínali znova. Situácia mohla byť iná v tom, že primitívna kultúra nových kmeňov našla vysokú kultúru porazených. Avšak víťazi začali tým, že túto vysokú kultúru zničili a žili vo vlastnej primitívnej kultúre.

2. NOVÁ ZEMEPISNÁ ŠTRUKTÚRA. Sťahovanie národov zmenilo zemepis Európy. Oblasť Stredozemného mora, kde sa zrodila a rozvinula antická kultúra, prestala byť hlavným centrom politického a kultúrneho života; ustúpila do úzadia pred severnou a západnou oblasťou Európy. Stratila totiž svoju

<sup>a</sup> Slovenský preklad citovaný podľa: *Upadek Cesarstva Rzymkiego i poczutki feudalizmu na Zachodzie i w Byzancjum*. Pramenné materiály spracované M. H. Serejským, 1954.

príťažlivosť: mestá i dediny, cesty i akvadukty, všetko tu teraz ležalo v zrúcaninách. Pre nové kmene rodným krajom zostal sever — tam sa cítili doma, tam vytvárali silnejšie štáty. A v 8. storočí nástup mohamedánov radikálne zatlačil európsku civilizáciu na sever.

V stredoveku kvitli dve oblasti: oblasť Severného mora a oblasť Atlantického oceánu. Germánske obyvateľstvo prvej oblasti žilo hlavne z výbojov: Germáni sa usilovali podrobiť si slovanských susedov a Škandinávci v ďalekých výpravách Vikingov prenikli nielen do Normandie, ale až na Sicíliu. Na druhej strane atlantická oblasť žila z vlastných zdrojov. Odtiaľto, najmä z Galie, neskoršieho Francúzska, majúcej prístup aj k Stredozemnému moru, zo skríženia keltských Galov a germánskych Frankov za silného pôsobenia rímskej kultúry vyšli „tvorcovia nového ľudského typu“. <sup>a</sup> Najväčšia politická a kultúrna formácia raného stredoveku, štát Karolovcov, bola spoločným výtvorom obidvoch oblastí.

Stredovek dlho zostával v stave politickej nestálosti. Štáty, ktoré boli viac alebo menej náhodnými zoskupeniami krajín a kmeňov, sa ľahko utvárali a ľahko rozpadali; dokonca aj veľká ríša Karola Veľkého rozpadla sa už roku 843 po Verdunskej zmluve; a po nej sa v stredovekej Európe už nevytvoril štát podobných rozmerov. Ale za jej hranicami vznikali impériá, ktoré si podmaňovali a odtŕhali od Európy celé krajiny. V 7. a 8. storočí to bola arabská ríša, v 13. storočí mongolská, v 14. osmanská. Iba pred strednou a západnou Európou sa zastavovali mimoeurópske nájazdy — v tom je jedna z príčin, pre ktoré táto časť Európy viedla v kultúre. Jednako aj ona bola terénom vojen, najmä susedských a občianskych, z ktorých každá nechávala krajinu zruinovanú a obyvateľstvo zdecimované. Stredoveké umenie a celá kultúra vyrástli uprostred bojov.

**3. ROMÁNIA.** Góti po podmanení Európy nevytlačili bývalé obyvateľstvo. Bolo ich málo, nepredstavovali určite viac ako 1 % obyvateľstva; ich splývanie s podmanenými národmi bolo napriek zákazom neodvratné — a jeho dôsledkom bola latinizácia Gótov.

Podmienili ju ešte aj iné zretele ako demografické. Boj Gótov s Rimanmi nemal ideovú povahu, Góti nemali nijakú ideológiu, ktorú by mohli zaštepíť v podmanených krajinách. Obdivovali rímsku kultúru a nemali nič, čím by nahradili organizáciu, techniku a intelektuálnu kultúru Ríma.

Napriek vojnám a prevratom životné formy v Itálii či v Galii zostali zatiaľ do značnej miery nezmenené. Taký zostal predovšetkým jazyk: až do 8. storočia sa hovorilo po latinsky, nebola to síce latinčina celkom správna, ale autentická. Predovšetkým ona rozhodovala o jednote politicky rozdelených území, zjednocovala ich v Románii. Nezmenilo sa ani volakedajšie písmo, staré mince, váhy a miery, staré zákony, stará administratíva, dane, hospodárske zriadenie, spôsob výživy. Aj umenie si do veľkej miery udržalo svoju provinčno-rímsku povahu. Kresťanskí básnici naďalej písali latinské verše podľa antických pravidiel poézie. Veľkou zásobárňou európskej kultúry bola veľká a bohatá Byzancia. Pôsobila na Západ ak už nie politicky, tak obchodne; z nej prichádzali tovary, najmä ozdobné, prepychové, elegantné. Takto sa byzantské životné formy prenášali do západnej Európy, ktorá „bola na ceste k byzantinizácii“ — kým došlo k udalostiam, ktoré všetko zmenili. <sup>b</sup>

**4. ÚPADOK DO BARBARSTVA.** Moslimovia vo víťazných výpravách došli až do Španielska a ovládli južné a západné brehy Stredozemného mora, čím preľali námorné cesty, najdôležitejšie spojivo Byzancie a celého Východu so Západom. A vtedy, ale až vtedy Západ, ponechaný sám na seba, začal sa s nevídanou rýchlosťou ponárať do barbarstva. Stalo sa to až v 8. storočí, nie skôr ako tri storočia po nájazde Gótov.

<sup>a</sup> H. Focillon, *L'An mil*, Paris 1952.

<sup>b</sup> H. Pirenne, *Mahomet et Charlemagne*, 5. ed., 1937. — *Histoire de l'Europe, des invasions au XVI siècle*, 1936.

V rozpätí týchto troch storočí Európa ešte vládala udržať značnú časť starovekého dedičstva. Zrazu však rýchlo stratila takmer všetko, čo si do tých čias zachovala.

Zastavil sa dovoz východných tovarov. Osobitne chýbal papyrus, na ktorom sa dovtedy písalo, musel ho nahradiť pergamen. Prestali sa ukazovať východní kupci. A vôbec, výmena tovarov tak upadla, že prestali byť potrební aj profesionálni miestni kupci. Peňažný obrat bol minimálny, zmizli zlaté mince, monetárny systém sa už zakladal iba na striebre. Obchod sa obmedzoval na malé trhy, navštevované miestnymi roľníkmi; prameňom zásobovania sa stala iba dedinská domáca výroba. Dokonca už ani poľnohospodárske výrobky nemali normálny obeh. Zmizol olej, používaný doteraz na osvetľovanie kostolov. Materiálne vlastníctvo aj u tých najmajetnejších bolo nepatrné. Jediným bohatstvom vládcov bola pôda. Mestá ako strediská administratívy, obchodu, remesiel prestali existovať; zostali iba pevnosťami. Civilizácia sa vrátila do čisto roľníckeho štádia, nepotrebojúceho obchod, úver, výmenu, daňovú administratívu, deľbu práce. Hospodárstvo po 8. storočí upadlo na prvobytnú úroveň, stalo sa naturálnym, rozmáhali sa lúpeže. Európa zarastala húštinou.

Vari ešte väčšmi upadol intelektuálny život. Poklesla znalosť čítania a písania. Aristokrati obklopujúci Pipina Krátkeho boli takí istí analfabeti ako sám kráľ. Latinčina, nekontrolovaná písmom, a preto upadnutá, pretvorila sa na rozličné románske dialekty. Už okolo roku 800 sa latinčina používala iba ako jazyk vedecký a cirkevný. Okrem duchovenstva jej takmer nikto nerozumel, vznikla dvojkoľajnosť jazyka každodenného a jazyka vedeckého a cirkevného. Poézia, ktorou sa zapodievali iba tí, čo vedeli písať, teda kňazi, bola cirkevná a latinská, verejnosti nezrozumiteľná, ezoterická.

5. DEROMANIZÁCIA. Keď nedostatok lodí a neistota na moriach ovládaných pirátmi spôsobili, že zanikla námorná komunikácia a do Talianska sa dalo ísť iba cez Alpy, stredomorské územia stali sa najťažšie prístupnými, najizolovanejšími a čoskoro aj najchudobnejšími. V súvislosti s tým sa centrum kultúry presunulo ďalej na sever, Rimania stratili privilégiá v administratíve a v episkopáte, ktoré mali do 7. storočia, a germánske kmene začali hrať čoraz aktívnejšiu úlohu. Od čias Karola Veľkého miesto rímskej civilizácie zaujala rímsko-germánska civilizácia. Začala sa deromanizácia spoločnosti.

6. CIRKEV. Len v druhej štvrtine 7. storočia vzniklo okolo 200 kláštorov v Neustrii, v Austrázii, v Burgundsku, v Akvitánsku. Ich rozloha bola 30—40 ráz väčšia ako Paríž.<sup>a</sup> Merovejovci boli ešte vládcovia naskrze svetskí, ale od čias Pipina Krátkeho sa vzťahy medzi cirkvou a štátom sformovali celkom inak: cirkev začala panovať nad kráľmi. Kým Merovejovci menovali biskupov spomedzi svojich úradníkov, teraz to bolo naopak, králi vymenúvali úradníkov spomedzi biskupov. Jednou z príčin tohto stavu bola skutočnosť, že duchovenstvo, hoci tiež nie priveľmi osvietené, bolo jedinou vrstvou, ktorá mala isté vzdelanie; klerk (*clerc*) sa stal symbolom človeka, ktorý vedel čítať a písať.<sup>b</sup>

Tieto politické podmienky raného stredoveku bolo treba pripomenúť, aby sme vysvetlili, prečo došlo k takému veľkému úpadku estetickéj kultúry; prečo sa jednako zachovali isté zvyšky starej kultúry; prečo nová kultúra nadobudla náboženskú a cirkevnú povahu; prečo jej cesty na Východe a na Západe sa celkom rozišli.

Pod vplyvom všeobecných podmienok vtedajšieho života sa umenie stalo náboženským, kresťanským,

<sup>a</sup> J. Hubert, *L'art pré-roman*, 1938.

<sup>b</sup> Ł. Kurdybacha, *Dzieje oświaty kościelnej do końca XVIII wieku*, 1949. — Ł. Kurdybacha, *Średniowieczna oświata kościelna*, 1950. — Encyklopedické informačné diela: J. Hastings, *Encyclopaedia of Religion and Ethics*, 1910—1934. — A. Baudrillard, A. Vogt a iní, *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastique*, 1912. — M. Buchberger, *Lexicon für Theologie und Kirche*, 1930, n. 8. — F. Cabrol a G. Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, 1907. — A. M. Bozzone, *Dizionario Ecclesiastico*, 1953. — Po poľsky: M. Nowodworski, *Encyklopedia kościelna*, 1873—1933.

cirkevným. V Byzancii prevzalo orientálne motívy, na Západe zasa gótske a v istom momente upadlo na úroveň protohistorickú. V Byzancii sa uplatnila iba teológia umenia a na Západe vo všeobecnosti na úvahy o umení vonkoncom neboli podmienky. Ak sa aj vyslovovali estetické myšlienky, prevažne sa opakovali staroveké. Nové kmene, ktoré sa na Západe zmocnili vlády, tiež mali istý vzťah ku kráse a k umeniu, ale tento vzťah sa nevyjadroval *explicite* vo vedeckých teóriách, ale iba *implicite* v dielach umelcov a v nariadeniach vládcov. Bol to iný vzťah ako kedysi v Ríme a vo vtedajšej Byzancii: niektoré jeho črty sa prejavili v hudbe, iné zasa v poézii a vo výtvarných umeniach.

## B. LITERATÚRA

1. NOVÉ ÚLOHY LITERATÚRY. Na začiatku obdobia stredoveku sa medzi literátmi ešte našli pohania a spomedzi kresťanských spisovateľov sa mnohí ešte narodili a vychovali v pohanskej spoločnosti; neprešlo však veľa času a písali už iba tí, čo vyrástli v kresťanskej spoločnosti, čo nepoznali inú spoločnosť a iný svetonázor.

Títo raní kresťania boli horlivými veriacimi, úplne oddanými svojej viere. Ich písomníctvo si kládlo za cieľ predovšetkým hlásať túto vieru a slúžiť bohu. V poézii prvé miesto zaujímali hymny k bohu, v próze zasa životy Krista a mučeníkov či svätcov.

2. VZŤAH K ANTIKE. Spočiatku sa literatúra podobne ako celá kultúra rozvíjala v stredomorskej oblasti: ak nie v Sýrii a v Egypte, tak v Ríme a v severnej Afrike. Spomedzi latinských cirkevných otcov Ambrózius pochádzal z Ríma, zo severnej Afriky bol nielen Augustín, ale aj Tertulianus; z básnikov 4. a 5. storočia Martianus Capella pochádzal z Kartága, Prudentius sa narodil v Hispánii, Paulinus z Noly a Apollinaris Sidonius boli z Galie.

Kresťanská literatúra využívala hotové antické vzory. Poézia kresťanských spisovateľov mala kresťanský obsah, ale vonkajší háv bol predkresťanský. Ba aj v obsahu diel sa pohanská antika neraz miešala s kresťanskými témami, mytológia s evanjeliami. Populárne dielo kresťanského autora Martiana Capellu *Sobáš Filológie s Merkúrom* malo formu mytologickej alegórie.

Medzi cirkevnými otcami a kresťanskými spisovateľmi boli ľudia odchovaní starovekou kultúrou, vzdelanci, ktorí nezabudli cicerónsku latinčinu. Patrili k nim sv. Hieronym, Minutius Felix (narodil sa v polovici 2. storočia) a Laktancius (koniec 3. storočia), ktorí si v plnej miere zachovali rímsku spisovateľskú kultúru. Jednako ich znalosti zo starovekej literatúry mali už veľké medzery, na Západe už mnohí z gréckej literatúry nepoznali ani Homéra, ani aténskych tragikov, teda najvýznamnejšie diela; kresťanskí spisovatelia už nepoznali v poézii najvyššie meradlá. A potom, vtedajší vkus vyberal zo staroveku iba náboženské motívy alebo ich pretváral v náboženskom duchu. Za vzor spisovateľstva sa už nepokladali len starovekí autori, ale aj *Písmo sväté*. Spisy obiehajúce pod mytologickým menom „trikrát najväčšieho“ Herma (známe potom v stredoveku ako „hermetické“) mali ešte platonizujúci obsah, ale už biblický štýl.

A čo viac, k starovekej literatúre ako aj k celej starovekej kultúre aj tí kresťanskí spisovatelia, ktorí ju ešte dobre poznali a čerpali z nej, ako napríklad Hieronym, mali nedôverčivý vzťah. „Čo má spoločné“, písal Hieronym, „Horácius so Žaltárom, Vergilius s Evanjeliom, Cicero s apoštolmi“ (*Epist. ad Eust. Op. I, 112*). Vodcom opozície proti všetkému pohanskému a svetskému bol Tertulianus (v 3. storočí), neskôr zasa (na prelome 6. a 7. storočia) pápež Gregor Veľký, talentovaný spisovateľ, veľký reformátor chrámového spevu, ale aj prísny dušpastier, nepriateľ svetskej literatúry.

3. DUCH ASKÉZY A DUCH SVETSKOSTI. Pohanstvo a kresťanstvo, či skôr svetskosť a askéza predstavovali najväčší protiklad tých čias. A hoci ich mnohé navzájom spájalo, v princípe proti sebe bojovali. V tomto ranom období kresťanstva medzi čerstvými pokrstenými boli viera, askéza, odriekanie sa slasti pozemského sveta také silné a všeobecné ako nikdy. Jednako treba konštatovať, že ani vtedy ich vláda nebola úplná, že proporcie medzi asketizmom a svetskosťou kolísali. Aj pohanský duch bol ešte blízky a živý. Kým pápež Gregor Veľký bol šíriteľom asketizmu, cisár Karol Veľký bol zasa propagátorom liberalizmu a svetskosti, pričom jeho vplyv na kultúru a písomníctvo nebol menší ako Gregorov.

4. NOVÁ FORMA A NOVÉ TÉMY. Karol Veľký však žil o dve storočia neskôr ako Gregor a za ten čas došlo na Západe k značným zmenám. Centrá kultúry a literatúry sa presúvali mimo stredomorskú oblasť: najskôr sa nachádzali na britských ostrovoch a za Karola Veľkého boli v strednej Európe. Latinčina prešla do kancelárií, liturgie, do vedeckých kníh, a v reči prevládol bežný jazyk, zvaný *sermo vulgaris, plebeius* alebo *rusticus*, z ktorého vznikli románske jazyky. Kým však tieto prenikli do literatúry, básnická latinčina sa podstatne pretvorila.

Keď sa v reči prestali rozlišovať dlhé a krátke hlásky, poézia prešla na novú koľaj, priblížila sa k bežnej rytmike a zmenila sám princíp verzifikácie, skladala hlásky už nie podľa ich dĺžky, ale podľa ich počtu a ustáleného prízvuku slov; zaviedla aj nový prvok — rým, bez ktorého sa staroveká poézia zaobišla a ktorý sa na dlhé stáročia mal stať jednou z najdôležitejších formálnych zložiek poézie.

Od 4. storočia kresťania prestali byť mučeníkmi za vieru — ich horlivosť poklesla. S presunom kultúrnych centier na sever zasa Grécko a Rím zišli spisovateľom z očí a staroveké témy aj formy sa odsunuli do pozadia. Keď do dejín vstúpili Góti, aktuálnymi sa stali iné témy. Už v 6. storočí Gregor z Tours napísal *Historiae Francorum*, v 7. storočí Izidor zo Sevilly *Historiae Gallorum* a v 8. storočí Pavel Diakon — *Historiae Britorum*. Za Karola Veľkého a jeho najbližších nástupcov sa ešte rozmohla antická tematika, ale aj vtedy v literárnej produkcii čestné miesto zaujímali aktuálne diela ako Angilbertova *Carmen de Carolo Magno* alebo Eginhardova *Vita Caroli*. Literatúra tohto obdobia sa začala hagiografiou a mytológiou, zavŕšila sa históriou.

5. ZOTRETIE HRANÍC MEDZI FIKCIU A SKUTOČNOSŤOU. Osobitným znakom tohto obdobia bolo zotretie hraníc medzi krásnou a vedeckou literatúrou, predovšetkým medzi históriou a románom. Najlepší spisovatelia dávali svoje pero do služieb spomínaných dejín Gótov či Karolovej epochy. Románové opisy *Siedmich divov sveta* a *Mirabilia Romae* boli obľúbeným literárnym žánrom. Najmä však životy svätých: hagiografia sa kolektívnym úsilím od Hieronyma po stáročia rozrastala, až kým — v neskoršom stredoveku — nezrodila *Zlatú legendu*.

Takisto neurčitá bola hranica medzi krásnou literatúrou a prírodovedou. Encyklopédie, typické diela tohto obdobia, boli prechodným ohnivom medzi jednou a druhou; boli to vedecké diela alebo surogáty vedy, ale písali ich literáti ako Cassiodorus, Izidor či Beda. Vedeckým dielam sa dávala poetická forma: Alkuin, hlavný literárny a vedecký poradca Karola Veľkého, napísal svoju históriu arcibiskupstva v Yorku vo veršoch. Ak poézia vystupovala v personálnej jednote s históriou či s prírodovedou, potom o to väčšmi s teológiou: najvýznamnejší raní teológovia Gregor z Nazianu, Ján Chryzostomos, Ambrózius, Hieronym, Gregor I. boli súčasne básnikmi. Dve veľdiela z tohto obdobia, Augustínove *Vyznania* a Boethiova *Útecha z filozofie*, sa nachádzali na hranici filozofickej a literárnej tvorby.

Ešte zvláštnejšie ako zotretie hraníc medzi krásnou a vedeckou literatúrou bolo zotretie hraníc medzi fikciou a skutočnosťou v krásnej literatúre. *Factorum et dictorum memorabilium libri XVII* Valeria Maxima z počiatku tohto obdobia boli v rovnakej miere zlatou baňou historických údajov, ako aj rozličných legiend a fikcií. A legendu o kráľovi Artušovi spracúvali nielen epické piesne z cyklu *Okrúhleho*

stola, ale aj Nenniove *Dejiny Britov*. V hagiografii sa najfantastickejšie výmysly preplietali s presnými historickými údajmi. Vyplývalo to nielen z nedostatku historických prameňov a historickej kritiky, ale aj z postoja spisovateľov, ktorým sa fikcie zdali skutočnosťou a pre ktorých skutočné udalosti zo života svätých mučeníkov, veľkých kráľov a dobyvateľov mali románové čaro; opisovali ich tak ako neskorší románopisci skutky fiktívnych hrdinov. — Ako neskôr budú hovoriť scholastici, predmetom poézie boli rovnako *res fictae* ako *res gestae*. Toto zotretie hraníc medzi poéziou a vedou, medzi fikciou a skutočnosťou bolo charakteristickou črtou starokresťanskej estetiky.

## C. HUDBA

1. OHRANIČENIA HUDBY. Kresťanská hudba<sup>a</sup> bola umením, vedome ohraničujúcim svoje prostriedky a efekty; obmedzovala ich oveľa väčšmi než hudba antická. Bola výlučne cirkevná. Zavrhla enharmonické a chromatické tóniny. Vyhýbala sa ľahkým harmóniám — v súlade s presvedčením Klementa z Alexandrie, že sa hodia iba na orgie kurtizán. Zriekla sa hudobných nástrojov, ktoré boli v 4. storočí v kostoloch zakázané. Eusebios, biskup z Caesarey (3.—4. storočie), hovoril: „Chválim Boha živým žaltárom. Lebo harmónia celého kresťanského ľudu je Bohu drahšia a milšia ako hocijaké nástroje. Našou kitarou je celé naše telo, ktorým duša spieva hymnu k Bohu“. V prvých storočiach bol ľudský hlas jedinou hudbou kresťanstva.

Cirkev odmietla všetko, čo bolo v hudbe zmyslovým pôvabom. Ešte koncil v Tours roku 813 nariadil, aby sa kňazi vystríhali toho, čo pôsobí na sluch a zrak a čo by mohlo oslabiť silu duše. Ak sa v kostole rozliehal spev, nebolo to pre ľudské potešenie, ale pre službu božiu, lebo spev akiste môže *ad amoris virtutem excitare*. Myslelo sa — takisto ako kedysi v Grécku — že niektoré rytmy a melódie pôsobia na dušu roztopašne, a iné povznášajúco, prvým sa bolo treba vyhýbať, druhé naopak pestovať, pokladajúc ich za cenný dar boží. Ján Chryzostomos písal, že keď boh videl pohodlnosť ľudí a chcel im uľahčiť čítanie *Písma*, obdaril prorokove slová melódiou, aby im čaro hudby pomohlo radostne spievať hymny na jeho počesť.

2. UNIFIKÁCIA HUDBY. Kresťanská hudba čerpala svoje formy z rozličných prameňov: litánie z pohanských obradov, žalmy či antifóny z hebrejských. Jej počiatky boli zväčša východného pôvodu: sformovala sa hlavne v sýrskych a egyptských kláštoroch. Do 3. storočia gréčtina vládla aj v rímskej liturgii. Po Veľkej schizme (r. 1054) východná hudba prestala pôsobiť, ba i vyvíjať sa, západná sa však rozvíjala samostatne. Jednako v prvom období kresťanská hudba bola najmä gréckym výtvorom. Severné kmene nemali na nej účasť. Preto — inak než poézia a výtvarné umenia tohto obdobia — bola jednoliatym umením, založeným na jednoliatej estetike. Pozostávala hlavne z hymnov, zo žalmov, z antifón. Hymny boli jej najvlastnejšou formou; najpozoruhodnejšie vznikli už v 4. a 5. storočí rovnako na Východe aj na Západe, jedny zložil sv. Efrem, otec sýrskej cirkvi, iné sv. Ambrózius, biskup v Miláne. Hymny, žalmy a antifóny boli zároveň hudbou i poéziou, ktoré vstúpili do každodenného života veriacich. Zároveň bola hudba začlenená do liturgických pravidiel. Sv. Benedikt predpísal príslušné hymny na každú hodinu kláštornej bohoslužby.

Kresťanská hudobná liturgia mala spočiatku rozličné systémy a miestne odrody: rímsku, milánsku („ambroziánsku“), galikánsku a hispánsku („mozarabskú“), ale už na prelome 6. a 7. storočia ju pre Západ definitívne ustálil a unifikoval pápež Gregor Veľký (r. 590—604), tvorca antifonára predpisujúceho spevy

<sup>a</sup> J. Combarieu, *Histoire de la musique*, I, 1924. — G. Reese, *Music in the Middle Ages*, New York 1940.

pre náboženské exercície a obrady. Nebol tvorcom chrámového spevu, ktorý sa po ňom volá „gregoriánsky“, ale bol jeho kodifikátorom. Tento spev sa ujal v cirkvi takmer všeobecne. „Scola Cantorum“, ktorú Gregor zriadil v Ríme, bedlila nad jeho čistotou. Propagoval ho nielen pápež, ale neskôr aj cisár Karol Veľký, ktorý v ňom videl prostriedok na upevnenie jednoty latinskej cirkvi. Na územiach podliehajúcich cisárovi a pápežovi bolo nespočetné množstvo jazykov a ľudových melódií; cirkev sa usilovala prekonať túto mnohotvárnosť a takisto ako všade používala jeden jazyk — latinčinu, zavádzala všade aj jeden spev, ustálený v pápežskej kaplnke; hrala tu úlohu politická, nie umelecká koncepcia, ale s rozsiahlym vplyvom na umenie. Vytvorila preň kánon vyznačujúci sa nezvyčajnou expanzívnosťou a trvácnosťou.

**3. GREGORIÁNSKA HUDBA.** Gregoriánska hudba, ktorá po stáročia výlučne panovala vo veľkej časti Európy, bola v najvyššej miere asketická. Zaobišla sa bez sprievodu, bola výlučne vokálna. Chóry mohli spievať iba unisono. Texty brala jedine zo žalmov. Nedbala na prispôbenie textov k melódii. Od interpretov nevyžadovala ani krásny hlas. Nebola vlastne určená pre poslucháčov, lebo ich nemala, mala jedine interpretov, spievali ju všetci veriaci v kostole. Zriekla sa nielen efektov, ale aj vývinu, lebo bola verná kánonom a netolerovala odchýlky; svojou prostotou vopred ohraničovala svoje možnosti. Tým akoby sa stala nadčasovou, nepodliehajúcou vývojovým premenám. Stredovekí spisovatelia videli v nej jedinú hudbu, dosahujúcu najvyšší vrchol, aký umenie môže docieľiť.

Umenie nikdy nedbalo menej o zmyslový pôžitok. Ani nikdy nedospelo k väčšej odtrhnutosti od reálneho života. Zato však táto hudba mohutne pôsobila na myšlienky a city; vyjadrovala a vzbudzovala najpovznesenejšie duchovné stavy; svojimi vznešenými a prostými melódiami udržiavala duše v priam nadľudskej čistote a prísnosti. Stav vyvolaný gregoriánskou hudbou — vtedajší spisovatelia ho volali „blaženosťou“, *suavitas* — vyznačoval sa predovšetkým pokojom, utíšením. Bol to náboženský stav a iste nijaká hudba nemala náboženskejšiu povahu ako gregoriánska. Bola výlučne vokálna, ale slová v nej neboli najdôležitejšie. Svätý Augustín, ktorý bol prenikavým psychologickým pozorovateľom, napísal ešte pred vznikom gregoriánskeho spevu (v komentári k 169. žalmu): „Kto sa raduje, nehovorí slová, jeho radostný spev nemá slov, je to hlas srdca rozplývajúceho sa v radosti a usilujúceho sa vypovedať svoje city, aj keď nechápe ich význam“.

Estetika obsiahnutá v tejto ranokresťanskej hudbe je jednoznačná: je to heteronomická estetika, lebo podriaďuje umenie náboženskému životu: je asketická, lebo vedome ohraničuje prostriedky svojho pôsobenia; je to skôr estetika vznešenosti ako krásy; je to skôr estetika duchovnej ako zmyslovej krásy.

**4. TEÓRIA HUDBY.** Po staroveku zdedil stredovek presvedčenie, že hudba nie je slobodnou tvorbou, ale exaktnou vedou; je aplikáciou matematickej teórie. Teória hudby sa preto zdala dokonalejšou než sama hudba, keďže tá je iba aplikáciou teórie. Antická hudba bola naozaj slabá, lež jej skvelá teória mala aspiráciu byť iba teóriou ľudskej hudby, ale byť teóriou vesmírnej harmónie. „Hudbou“ sa volalo rovnako samo umenie, ako aj jeho teória. Stredoveká úcta k hudbe bola vlastne úctou k teórii, ktorá sa z nej prenášala aj na prax.

Názor vyzdvihujúci teóriu hudby nad hudobnú prax mal v Grécku a neskôr v Ríme veľa hlásateľov a jedným z nich bol Boethius, Riman z prelomu 5. a 6. storočia, žijúci už na prahu stredoveku, ktorého spisy sa stali mostom spájajúcim starovekú a stredovekú koncepciu hudby. Jeho názory potom jeden po druhom opakovali stredovekí spisovatelia. A tak v stredovekom systéme pojmov hudba bola predovšetkým teóriou a ocitla sa medzi vedami; ak sa označovala ako *ars*, potom nie v takom zmysle ako maliarstvo a sochárstvo, ale v takom ako logika, geometria či astronómia.

Boethiov súčasník Cassiodorus písal, že „hudba je veda hovoriaca o číslach“ (*musica est disciplina, quae de numeris loquitur*). Alebo: „Hudba je veda skúmajúca rozdiely a zhody vecí navzájom súhlasiacich, čiže



zvukov“ (*Musica est disciplina, quae rerum sibi congruentium, id est sonorum, differentias et convenientias perscrutatur*). Dôsledky boli paradoxné: ak je hudba matematická veda, potom zvuky sú pre ňu nepodstatné. Preto Boethius chválil Pytagora za to, že sa zaoberal hudbou, neodvolávajúc sa na uši (*relicto aurium iudicio*). „O čo dokonalejšia je hudobná náuka v rozumovom poznaní ako v predvedení... Hudobník je ten, kto rozumom postihol náuku hudby, nie v službe praxi, ale silou špekulácie.“ A v stredoveku nie skladatelia, ale filozof a teoretik Boethius pokladal sa za objaviteľa hudby (*panditor nostrae artis*), za toho, kto ju vysvetlil, usmernil a rozšíril (*translator, corrector et ampliator ipsius musicae*). Hovorilo sa, že „zákony sveta sú hudobnými zákonmi“. Znamenalo to nielen, že celý svet zvučí, ale že je celý harmonický a že sa riadi číslami. Lebo zákony hudby sú zákonmi číselnými: „všetka lahodnosť modulácie pochádza z čísla“ (*quidquid in modulatione suave est, numerus operatur*). Platí to takisto na vnútorný aj na vonkajší svet. „Vo zvukoch vládnu také isté vzťahy ako v dušiach a v telách.“ Proporcia vecí spôsobuje dušiam slasť (*iucunditatem mentibus intonat*), lebo je zároveň proporciou duší (*animae ex eisdem proportionibus consistunt*).

Táto matematická koncepcia nebola, prirodzene, estetiku širokých mäs počúvajúcich chrámovú hudbu a zúčastňujúcich sa na gregoriánskom speve; bola však estetiku učených odborníkov, ktorí tento spev organizovali. Vystupovala rovnako u stredovekých filozofov, ako aj u muzikológov, bola základom všetkých najranejších traktátov o hudbe. Bola to estetika extrémne racionalistická a kozmologická, redukujúca zákony umenia a krásy na zákony rozumu a sveta.

Ranokresťanská hudba bola zároveň poéziou, lebo bola výlučne vokálna; na druhej strane nie celá poézia bola hudbou. Preto na ňu neplatila veľká racionalistická matematická estetika. A ešte vzdialenejšia od vtedajšej koncepcie hudby bola koncepcia výtvarného umenia: v prvom prípade teória pohltila umenie, v druhom umenie nemalo takmer nijakú teóriu.

## D. VÝTVARNÉ UMENIE

1. STAROKREŠŤANSKÉ UMENIE. Umenie raných kresťanov, zvané starokresťanským, vzniklo ešte v období antickej kultúry, keď kresťanské spoločenstvo s menšinovým náboženským vyznaním žilo vedľa pohanského až do milánskeho ediktu z roku 313 ako menšina bez práv, bez štátnej starostlivosti, bez väčších prostriedkov a podchvíľou prenasledovaná; bolo to umenie podzemia, katakomb.

Cieľom raných kresťanov nebolo tvoriť veľkolepé či originálne umenie, ale iba také, aké bolo potrebné pre kult. Nemohlo byť veľké vzhľadom na chudobu obcí, na prenasledovanie a nevyhnutnosť skrývať sa; ale aj preto, že iné potreby jeho tvorcov — náboženské a morálne — boli neporovnateľne silnejšie ako potreby estetické. A umenie sa podriaďovalo tým iným potrebám. Jeho rané výtvary mali praktické úlohy: boli to náhrobky a liturgické náčinie. Trochu neskôr mali slúžiť na šírenie viery, mali vstúpať jej dogmy, zvečňovať jej triumfy. Pri takýchto úlohách toto umenie nadobudlo symbolickú a ilustratívnu povahu. Nemalo nič spoločné s hľadaním harmónie a krásy pre samu harmóniu a krásu. Bolo umením ľudí preniknutých náboženskými a morálnymi problémami.<sup>a</sup> Títo ľudia žili uprostred helenisticko-rímskej

<sup>a</sup> Genéza kresťanského umenia je predmetom sporov najmä od roku 1901, keď súčasne J. Strzygowski a D. Ajnalov vystúpili s otázkou, či prišlo z Ríma, alebo z Východu. Kým starší názor ho odvodzoval z Ríma, dnes prevláda názor, ktorý jeho hlavný prameň vidí na Východe. Názorov je viacej než dva, podľa zhrnutia E. S. Swiftovej existujú štyri: jeden uznáva grécko-helenistickú genézu, druhý východohelenistickú, tretí východorímsku. Nové vykopávky, najmä v Dura Europos pri Eufrate z roku 1920, podporili stanovisko tých, ktorí kresťanské umenie odvodzovali z Východu. — Kresťanské umenie nadobudlo svoju vyzretú podobu v Byzancii. Spomínané vykopávky v Dura Europos dokázali, že typ byzantského maliarstva sa zrodil na Východe oveľa včasnšie, prinajmenej

kultúry — a vo svojom umení využívali jej umelecké motívy i techniku, zavádzajúc do nej iba také zmeny, aké vyžadoval kult a ich životné podmienky. Bývali rovnako ako pohania; podľa svojho stavali iba hrobky, potom chrámy, ktorým však zväčša dávali podobu antickej baziliky. Predsa však nevyužívali všetky výdobytky gréckeho a rímskeho umenia: sochárstvo, ktoré v staroveku zohralo takú veľkú rolu, u nich upadlo, ba takmer zaniklo. Prvé miesto zaujali maľby a mozaiky na stenách katakomb a potom chrámov, ktoré slúžili na zobrazenie svätých a symbolov novej viery. Dobytie a zničenie Ríma celkom prirodzene znamenalo zánik tohto umenia, rozvíjajúceho sa v tieni rímskych vzorov.

Aj keď starokresťanské umenie nebolo plodom estetickrej reflexie, jednako v jeho základoch spočívala istá estetika, ktorá pokladala krásu a umenie za hodnotné nie samy osebe, ale ako prostriedky na vyjadrenie duchovnej, božskej, zjavenej pravdy, tá istá estetika, ktorej dali filozofický výraz Bazilius a Augustín. A zároveň tá istá, ktorá tvorila základy ranokresťanskej hudby a takej poézie, akou boli Ambrózieve hymny či hagiografické diela.

**2. UMENIE NOVÝCH KMEŇOV.** Góti po dobytí rímskeho štátu pestovali svoje rané a skromné umenie. Toto umenie zvané umením Merovejovcov podľa jednej z vtedajších dynastií, ktorá umenie zahrnovala určitou starostlivosťou, alebo „umením sťahovania národov“ podľa epochy, v ktorej sa pestovalo, udržalo sa niekoľko storočí, na kontinente do 9. storočia a ešte dlhšie v Škandinávii.

Toto umenie pestovali rozličné kmene, ale na tom istom vývinovom stupni, preto malo niektoré spoločné vlastnosti. Jeho formy, do istej miery ešte protohistorické, veľmi trvácne a iba pomaly podliehajúce evolúcii, odlišovali sa celkom od foriem klasických, ba i starokresťanských; vytvoril ich iný vkus, na inej úrovni. Bol pre ne príznačný dynamizmus — v protiklade k statickému stredomorskému umeniu. A najmä abstraktnosť — v protiklade k antickému realizmu. Človek nebol ani témou, ani mierou tohto umenia: medzi dvoma humanistickými umeniami, starovekým a neskorostredovekým, obdobie sťahovania národov znamenalo pauzu. Znakom pamiatok z tejto éry, sôch či iluminovaných pergamenov, sú pletence dynamických, komplikovaných línií. A týchto línií je tak veľa a tak zaplňajú plochy, akoby ich tvorcov ovládol *horror vacui*. Boli výrazom záľuby v abstraktných formách, ktorá zostala v stredovekom umení až do jeho konca ako jeden z jeho elementov — vedľa románskych, klasických prvkov, prevzatých z antiky a z juhu.

Osobitý bol rozsah tohto raného stredovekého umenia: architektúra sa rozvíjala skromne, sochárstvo zaniklo, maliarstvo sa obmedzovalo na miniatúry v rukopisoch; na druhej strane rozkvitalo dekoratívne umenie, umelecká výroba. Vtedajšie umenie do značnej miery iba ozdobovalo človeka, bolo jeho odevom. Preto sa upriamovalo na nádheru, na rozličné drahocenné materiály, na bohatstvo — čo je tým zarážajúcejšie, že to bola veľmi chudobná epocha. Drahé kovy a kamene nikdy nehrali v umení relatívne takú veľkú úlohu ako vtedy. Napokon umenie v rozličných krajinách nadobúdalo rozmanité podoby: Frankovia za vlády Merovejovcov v Galii vynikali v umeleckom remesle a v zlatníctve, kým v Írsku prekvitalo kaligrafické iluminátorstvo a u Longobardov v Itálii zasa architektúra.

v 1. storočí n. l. — Najdôležitejšia literatúra: J. Strzygowski, *Orient oder Rom*, 1901. — D. Ajnalov, *Ellenističeskije osnovy vizantijskogo iskusstva*, 1901. — E. Weigand, *Baalbeck und Rom, die römische Reichskunst in ihrer Entwicklung und Differenzierung*, in: *Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts*, zv. XXIX, 1914. — J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV bis XIII Jahrh.*, 4 zv., 1917. — C. Diehl, *Les origines orientales de l'art byzantin*, in: *L'amour de l'art*, V, 1924. — J. Breadstead, *Oriental forerunners of Byzantine painting*, 1924. — E. Diez, *Das magische Opfer in Dura, ein Denkmal synkretischer Malerei*, in: *Belvedere VI*, 1924. — F. Cumont, *Les fouilles de Dura Europos*, 1926. — G. Galassi, *Roma o Bisanzio*, 1930. — W. Mole, *Historia sztuki bizantyjskiej i wczesnochrześcijańskiej*, 1931. — *Sztuka starochrześcijańska*, Wiedza Powszechna, 1948. — M. Rostowzeff, *Dura and the Problem of Parthian Art*, in: *Yale Classical Studies*, 1934. — *Dura Europos and its Art*, 1938. — R. Grousset, *De la Grèce à la Chine, les documents d'art*, Monaco 1948. — E. S. Swift, *Roman Sources of Christian Art*, 1951. — Ch. R. Morey, *Mediaeval Art*, 1942. — *Early Christian Art*, Princeton 1953.

Umenie týchto čias s jeho dynamizmom, abstrakcionizmom a humanizmom, s jeho výlučnou ornamentálnosťou vyrástlo z celkom inej estetiky, ako bola antická: z estetiky, ktorá *explicite* v písomnej podobe nikdy nebola sformulovaná (lebo Góti vedu nepestovali), ale ktorá sa dá dešifrovať z ich umenia.

Stredovek sa od antiky naučil kultu umenia, ale od raného kresťanstva prevzal ak nie jeho odsúdenie, tak aspoň nedôveru k nemu. Odtiaľ pochádza ustavičné kolísanie stredoveku medzi uznávaním a odsudzovaním umenia. Gótske obdobie však už nemalo dosť náboženského zápalu, aby umenie odsudzovalo, ale nemalo ešte ani dostatočne rozvinutú kultúru, aby ho zahrnovalo osobitným uznaním.

**3. RENESANCIA KAROLOVCOV.** K obratu došlo koncom 8. storočia, keď Karol Veľký zahrnul umenie starostlivosťou: sústreďoval okolo seba kultúrnu elitu, vytvoril organizáciu na pestovanie umenia a vedy. A bolo celkom prirodzené, že ako rímsky cisár chcel pokračovať v cisárskych aj v rímskych tradíciách. Pod jeho vplyvom došlo k prvej obrode starovekého umenia, k jej prvej *renesancii*. Prejavila sa rovnako v umeleckých formách aj v tematike, v návrate k veľkým dimenziám v architektúre a v návrate k človeku ako téme figurálneho umenia. Využívali sa fragmenty antiky, robili sa z nich kópie. A v Karolových úsiliach neskôr pokračovali Ottovci.

Románske motívy však nevytlačili motívy gótske. Navzdory nadšeniu dyora pre vzdialený Rím boli Góti priveľmi pripútaní k svojim tradičným formám, aby ich odhodili. Prechod od umenia Merovejovcov k umeniu Karolovcov nespočíval v opustení vlastných protohistorických foriem v prospech foriem antických, ale v ich spojení. Bolo to v Európe prvé výrazne synkretické umenie, zlučujúce dve rozličné, dokonca protichodné smerovania, implikujúce dvojakú estetiku, a preto v ňom nechýbali napätia a rozpory. Podobne ako antika pestovalo architektúru veľkých rozmerov a ako protohistorické umenie dbalo o drobné ozdoby pre človeka; zobrazovalo ľudí ako antické umenie, ale zachovalo si aj záľubu v abstraktných formách, v kaligrafických pletenoch línií; na jednej strane reprodukovalo skutočnosť, na druhej — dávalo prednosť symbolom. Kontakt s Rómom mal za následok obrat Severu ku kolosálnemu a monumentálnemu umeniu; zaviedol do neho aj univerzalizmus, úsilie o všeobecné umenie v protiklade k lokálnym umeniam, ktoré pestovali gótske kmene. — Tieto vlastnosti umenia Karola Veľkého a Karolovcov našli svoj výraz aj v estetickom uvažovaní na jeho dvore.<sup>a</sup>

<sup>a</sup> A. Grabar et C. Nordenfalk, *Les grands siècles de la peinture: le haut Moyen Age du IV au IX siècle*, Genève 1957. Toto zhrnutie najlepších maliarskych diel tých čias zvyrazňuje typovú rôznorodosť vtedajšieho umenia aj estetických zásad, z ktorých vyrástlo.

### 3. ESTETIKA OD BOETHIA PO IZIDORA

1. BOETHIUS. Augustín, výnimočný metafyzický mysliteľ so špekulatívnymi sklonmi, ktorý sa dá porovnať s Platónom aj s Plotinom, bol v týchto storočiach na Západe ojedinelým zjavom. V období medzi Konštantínom I. Veľkým a Karolom Veľkým málo ľudí rozmýšľalo o kráse a umení a tí, čo to robili, mysleli jednoduchšie a prízemnejšie. Augustín a grécki cirkevní otcovia usilovali sa krásu a umenie začleniť do náboženského svetonázoru, pre iných to bola úloha prerastajúca ich možnosti, rozmýšľali skôr o tom, ako by aspoň čosi z umierajúcej antickej vedy zachránili pre kresťanov. Pri takýchto autoroch sa netreba spytovať, aké nové myšlienky vytvorili, ale ktoré zo starých myšlienok o kráse a umení si zapamätali, zapísali a odovzdali potomstvu.

Prvým a najvýznamnejším z týchto spisovateľov bol Boethius (Anitius Manlius Torquatus Severinus Boethius, okolo r. 480—525)<sup>a</sup>, skoro o storočie mladší od Augustína, „posledný Riman“, ale žijúci už po páde Ríma, svedok invázie nových kmeňov, poradca ich vládcu Teodoricha, vyznavač nového náboženstva, kresťan, avšak myslením a kultúrou Riman. Spísal to, čo sa za jeho života po rozpade antického štátu zachránilo zo starovekého estetického poznania. V jeho traktáte o hudbe *De institutione musica*, najmä v kapitolách o proporciách, môžeme nájsť kompaktnú estetickú doktrínu. V hlavných črtách bola prebratá z antiky, inšpirovala sa Claudiom Ptolemaiom a Nikomachom a predstavovala neopytagorovskú teóriu hudby. Na nasledujúce storočia a na celý stredovek mala nemenej hlboký vplyv ako iné slávne Boethiove spisy, ako jeho logika a *Útecha z filozofie*.

2. PYTAGOROVSKÝ MOTÍV. KRÁSA AKO FORMA. Boethius sa v základnej otázke estetiky zhodoval s Augustínom aj s klasickým starovekom: zachoval starý „pytagorovský motív“, podľa ktorého krása spočíva vo forme, v proporcii a v čísle. To, že nadviazal na matematický prúd v estetike, bolo tým prirodzenejšie, že z umení sa zaoberal najmä hudbou, ktorá sa najľahšie podrobovala číselnému výkladu a ktorá bola od vekov spätá s pytagorovskou filozofiou. Názor na krásu, ktorý si odvodil z hudby, rozšíril na všetky jej oblasti, rovnako na prírodu aj na umenie: tvrdil, že zdrojom každej krásy je vzťah častí, najmä číselný a jednoduchý; o čo je tento vzťah jednoduchší, o to je krása väčšia. Tvar (*species*) vecí má tú vlastnosť, že pôsobí esteticky, je príjemný (*grata*) rovnako v bezprostrednom vnímaní (*intuitus*), ako aj v myslení.

Keď Boethius spísal tieto staré myšlienky, urobil významný čin, lebo tak sprostredkoval nasledujúcim stáročiam hlavný prúd starovekej estetiky. O túto zásluhu sa delil s Augustínom, ktorý taktiež krásu chápal ako vzťah častí; kým Augustín chápal tento vzťah skôr kvalitatívne, Boethius odovzdal tento estetický prúd stredoveku v radikálnej kvantitatívnej, matematickej podobe.

3. VONKAJŠKOVÁ HODNOTA KRÁSY. Tak ako pri Boethiovom názore na podstatu krásy, aj pri jeho názore na hodnotu krásy môžeme poukázať na antický vzor. V tomto prípade to však už nebol názor pytagorovcov, ale stoikov: že totiž v hierarchii hodnôt krása zaujíma posledné miesto. Je síce harmóniou,

<sup>a</sup> E. De Bruyne, *Boetius en de Middeleeuwsche Aesthetick*, publ. kráľovskej flámskej Belgickej akadémie, 1939. — L. Schrade, *Die Stellung der Musik in der Philosophie des Boetius*, in: Arch. f. Gesch. d. Phil., XLI, 1932.

ale iba harmóniou povrchu vecí. Antika videla krásu v štruktúre častí takisto vonkajších, ako aj vnútorných; Boethius ju pochopil výlučne ako vlastnosť vonkajšej štruktúry, ako vec vzhľadu predmetov. Aj týmto zapôsobil na dlhé stáročia: jeho názor bol nepochybne dôležitým ohnivom vo vývine pojmu krásy, v prechode od jej starovekého chápania k novovekému. A zároveň zaviedol do estetiky dvojznačnosť: to isté slovo *species*, označujúce krásnu formu, krásnu štruktúru, dostalo teraz špeciálny význam — krásneho vzhľadu; táto dvojznačnosť zostane natrvalo a v novšej estetike tvrdenie, že krása spočíva vo „forme“, bude raz znamenať, že spočíva v štruktúre vecí, ale inokedy zasa, že je v ich vzhľade.

Ak je krása iba prednosťou vzhľadu, potom jestvujú vyššie prednosti ako ona. Dokonca aj spomedzi telesných predností Boethius vyššie hodnotil zdravie, a tým skôr vyššie oceňoval prednosti duše. Kresťanský postoj, prehodnocujúci kvality v prospech vnútorných, duchovných hodnôt, mohol krásu celkom logicky znehodnotiť, nestalo sa to však u gréckych cirkevných otcov a u Augustína viedol k znehodnoteniu umenia, ale nie krásy; u Boethia ju však znehodnotil.

Usudzoval, že zvelebovanie krásy je prejavom slabosti ľudských zmyslov: keby mal človek dokonalejšie zmysly — krásy by vôbec nebolo. Lebo keby sme videli ostrejšie a hlbšie, keby sme cez kožu človeka videli jeho vnútornosti, vari by sme sa mohli ešte nadchýnať jeho telom? „Za to, že ťa pokladajú za krásneho, ďakuješ . . . slabému zraku dívajúcich sa“ (*infirmitas*). Krása ako prejav ľudskej nedokonalosti — k takejto koncepcii v staroveku nedospeli ani nedôverčiví skeptici, ani asketickí stoici.

**4. SLOBODNÉ UMENIA.** V chápaní umenia Boethius taktiež zachoval starovekú tradíciu: pokladal ho za zručnosť. Starovek chápala umenie ako zručnosť, ale v zásade iba ako takú, ktorú novšie časy volajú praktickou zručnosťou, čiže slúžiacou výrobe. Jednako ju niekedy chápali aj voľnejšie, toto slovo zahrnovalo všetky schopnosti, aj teoretické, ako je napríklad aritmetika. Aj Boethius prevzal termín v takomto rozšírenom zmysle: umením bola pre neho každá zručnosť, poznanie, teória, súbor zásad či pravidiel. Umenie bolo v umelcovom vedomí, nie v jeho rukách. Na prácu a výtvor rúk potreboval iné slovo: použil slovo *artificium*. A jav, ktorý takto pomenoval, postavil do protikladu s tým, čo nazýval *ars*. *Ars* bola pre neho duchovná schopnosť, *artificium* — práca rúk. Tento boethiovský protiklad sa dá chápať dvojako. *Ars* je umelcova schopnosť, *artificium* jeho ručná práca. Alebo trochu inak: *artificium* je praktická, ručná, remeselná zručnosť, kým *ars* je teoretická schopnosť.

Tento protiklad bol v podstate starý, dobre známy antickým estetikom: zodpovedal ich deleniu umení na *liberales* a *vulgares*. Avšak Boethius išiel ďalej. Starovekí estetici síce remeselné umenia stavali neporovnateľne nižšie ako slobodné, ale pokladali ich za umenia, kým Boethius, dajúc im iný názov, vylúčil ich vlastne spomedzi umení a slovom *ars* chápala už iba slobodné umenia. A k tým nepatrila ani architektúra, ani maliarstvo; z umení, ktoré dnes voláme krásnymi, Boethius zaraďoval medzi umenia iba hudbu, lebo iba tú pokladal za slobodnú.

Stredovek zachoval jeho pojem umenia: spomínal síce aj „mechanické“ umenia, no jednako najčastejšie používal boethiovský sublimovaný pojem, a keď hovoril o umení bez ďalšieho prívlastku, mal na mysli slobodné umenie. Prevzal od Boethia pojem slobodného umenia, pre estetiku vlastne málo dôležitý, ale neprevzal pojem krásneho umenia, lebo Boethius ho nemal. A stredovek takýto pojem ani nikdy nevytvoril.

**5. HUDBA A POÉZIA.** Hudbu, ktorú počtil tým, že ju zaradil medzi slobodné umenia, chápala Boethius široko. Za hudbu pokladal aj to, čo sa dnes volá teóriou hudby. A dokonca v teórii videl najvlastnejšiu hudbu. Za ozajstného hudobníka nepokladal skladateľa ani virtuóza, ale teoretika, ovládajúceho vedu o harmónii. Hudobníkom — písal — je ten, kto má na racionálnom myslení založenú schopnosť

usudzovať o melódiách, rytmoch, o speve a veršoch. Hoci dobre poznal citové a zmyslové pôsobenie hudby a tvrdil, že uši sú najbezpečnejšou cestou do duše, jednako sa zaoberal hlavne matematickou stránkou hudobného umenia. — Tento Boethiov pojem hudby sa v stredoveku ustálil a samého Boethia stredovek pokladal za „opravdivého hudobníka“, nezaujímajúc sa o to, či hral alebo komponoval, ale len o to, že napísal traktát o hudbe.

Ďalej zasa Boethius pojem hudby rozšíril tým, že zahrnul do neho aj poéziu. Antickí esteticci pokladali poéziu za blízku hudbe, on ju však jednoducho do hudby začlenil. „Jeden druh hudby používa nástroje,“ písal, „druhý vytvára verše.“ A v súlade s tým o hudbe ako teórii hovoril, že „oceňuje inštrumentálne a veršované diela“. Pripojenie poézie k hudbe bolo pre starovek aj pre Boethia oveľa prirodzenejšie, ako sa dnes zdá, lebo poézia bola v ich chápaní predurčená na recitovanie, a nie na čítanie, bola vecou zvukov a sluchu.

**6. LUDSKÁ HUDBA A HUDBA SVETA.** Boethius definoval hudbu ako umenie zvukov, ale aj (v zhode so starovekom) ako harmóniu. Táto druhá definícia mu dovoľovala ešte väčšmi rozšíriť široký pojem hudby a hovoriť aj o hudbe ľudskej duše, v ktorej síce niet zvukov, ale panuje v nej harmónia. A takisto mohol spolu s antickými mysliteľmi hovoriť o hudbe sfér, hoci ani tú nepočujeme.

Boethius mohol teda rozlíšiť tri druhy hudby: hudbu sveta (*mundana*), ľudskú (*humana*) a inštrumentálnu. Prvá je harmóniou vesmíru, druhá — človeka, tretia — hudobných nástrojov. V tretej sa ocitlo všetko, čo novovek zahrnuje pod názov hudba; dve ostatné Boethiove „hudby“ sú pre novodobých ľudí iba alegóriami. „Ľudskú“ hudbu chápal ako harmóniu duše a hovoril, že aby ju človek pochopil, „musí vstúpiť do seba samého“: so zvukmi nemala nič spoločné. „Hudbou sveta“ chápal takú hudbu, ktorá sprevádza harmonické pohyby nebeských telies. Tú takisto nepočujeme, ale iba pre slabosť našich zmyslov; rozum nám však káže uznať jej existenciu, lebo — ako písal Boethius, vypožičiavajúc si argument z antiky — inštrumentálna hudba, vytvorená ľuďmi, musela predsa mať vzor v prírode (*musica instrumentalis ad imitationem musicae mundanae*). Toto uvažovanie ukazuje, ako sa odlišovalo boethiovské chápanie ľudskej tvorivosti, čerpané z antiky, od novovekého chápania.

Toto všetko nebolo nové; o hudbe či harmónii duše hovorili raní pytagorovci, o hudbe sfér — neskorší pytagorovci, a najmä neopytagorovci z posledných storočí antiky. Uvedené staré motívy Boethius pospájajal a zachoval vo svojom zozname hudieb.

„Hudbu sveta“ a „ľudskú hudbu“, tú zvláštnu hudbu, ktorú nikto nepočuje, Boethius nielenže pokladal za skutočnú, ale aj za najdokonalejšiu. Neprejavoval sa tu — ako v niektorých iných jeho názoroch — milovník matematiky, ale typický predstaviteľ svojich čias, epochy spiritualizmu a transcendencie. Jeho koncepcia hudby, zahrnujúca aj hudbu sveta a ľudskú hudbu, nebola v skutočnosti teóriou hudby, ale akousi všeobecnou teóriou harmónie rovnako materiálnej aj psychickej, harmónie kozmu aj harmónie umenia, chápaného rozumom aj zmyslami.

Boethiova estetika, zaoberajúca sa takmer výlučne hudbou a vybudovaná podľa modelu hudby, bola vo svojom základe matematická, v dôsledkoch — intelektualistická (lebo redukovala umenie na teóriu), v perspektívach — metafyzická (lebo sa završovala „hudbou sveta“). Rozvíjala rovnako matematický motív pytagorovcov, ako aj spiritualistický platónsky motív. Obidva zodpovedali stredoveku a stredovek ich prijal.

**7. BOETHIOVI POKRAČOVATELIA.** V ďalších storočiach po Boethiovi vrstva vzdelancov bola čoraz užšia a v nej čoraz zriedkavejší tí, ktorí sa zapodievali teóriou krásy a umenia. Ťažko spomenúť viac ako jedného významnejšieho človeka na storočie, čo o týchto veciach písal; aj títo písali o nich príležitostne, nepomýšľali na to, aby tejto problematike zasvätili špeciálny výskum a spisy. V 6. storočí to bol

Cassiodorus, minister kráľa Teodoricha, v 7. storočí Izidor, sevillský arcibiskup (okolo r. 570—636), v 8. storočí Anglosas Beda (r. 672—735), v 9. storočí Hraban Maur, mohučský arcibiskup (r. 776—856). Všetci boli skôr encyklopedistami ako bádateľmi, nie tvorcami novej vedy, ale zberateľmi a konzervátormi starej. Vyjadril to Cassiodorus, keď povedal, že neodporúča vlastné názory, ale tvrdenia starovekých mysliteľov (*non propriam doctrinam sed priscorum dicta commendo*).

8. CASSIODORUS. Flavius Magnus Aurelius Cassiodorus (okolo r. 480—575) bol spomedzi týchto encyklopedistov časovo aj vecne najbližší starovekej kultúre aj Boethiovi. Bol jeho rovesníkom, ale keďže ho o pol storočia prežil, predstavuje už neskoršiu dejinnú fázu. Pochádzal zo sýrskej hodnostárskej a bohatej rodiny, sám bol hodnostárom na dvore kráľa Teodoricha. Žil veľmi dlho a do konca života bol aktívny: ešte v 93. roku života napísal *Ortografiu*. Prvú polovicu života strávil na kráľovskom dvore, druhú v kláštore, ktorý založil; v prvej polovici života sa venoval štátnym záležitostiam (ktoré opísal vo svojich *Variae epistolae*), v druhej polovici sa zapodieval problémami večnosti, *inspectiva contemplatio Dei*. Žil už po rozpade antického sveta, ale mal ešte ozajstné staroveké vzdelanie, ako to dosvedčuje jeho *Rétorika* a dielo *De artibus et disciplinis liberalium artium*. Poznal antické umenie, ale už v rozvalinách; pokúšal sa zachraňovať rozpadávajúce sa rímske pamiatky, *excavandos marmores*. A takisto zachraňoval predstavy Rimanov o kráse a umení.

Zo starovekých pojmov prevzal podobne ako predtým Bazilius, Augustín a Boethius predovšetkým matematický pojem krásy: „Čo je hodno to,“ písal, „čo si nezachováva mieru a hmotnosť. Tieto všetko zahrnujú, nad všetkým panujú, všetko skrášľujú.“ Prevzal z antiky aj pojem umenia ako poznania. Tak ako antika videl jeho podstatu v tom, že „nás drží na uzde svojimi pravidlami“. Podobne ako Platón a Aristoteles zblížoval umenie s vedou. Takisto ako väčšina antických mysliteľov rozlišoval činitele umeleckej produkcie, avšak k trom činiteľom — k prírode, k zručnosti a k cvičeniu pridal štvrtý — napodobovanie (*natura, ars, exercitatio, imitatio*). Tak ako starovekí vzdelanci rozlišoval vo svojej *Rétorike* tri ciele umenia: poučovať, vzrušovať, tešiť (*ut doceat, moveat, delectet*). Od Quintiliana prevzal rozdelenie umení na teoretické, praktické a poetické. V cicerónskom duchu rétoriku definoval ako schopnosť (*scientia*) hovoriť o verejných veciach a hudbu v pytagorovskom duchu ako vedu o číslach (*disciplina quae de numeris loquitur*). Podľa Boethia literatúru začleňoval do hudby, gramatikov porovnával s hudobníkmi.

Ale okrem tohto dedičstva sú v jeho estetike aj nové východiská. Je tu rozlíšenie medzi „prácou“ a „tvorením“. Väčšmi sa tu zdôrazňuje pôsobenie umenia. A v tomto pôsobení sa znova zdôrazňuje duchovný, morálno-náboženský moment umenia, najmä hudby, ktorá nielen *ares modulatione permulcet*, ale aj *sensum nostrum ad superna erigit*. Hudba pôsobí hedonicky, ale aj výchovne, lebo jej prostredníctvom správne myslíme, krásne hovoríme, primerane sa pohybujeme. Pôsobí aj katarzne, lebo spiace duše prebúdza svojimi rozkošnými zvukmi (*per dulcisonas voluptates*), oslobodzuje od vášní, šíri dobré pocity. Ale aj literatúra „očisťuje obyčaje“.

Dokonalá krása nielen pôsobí na duše, ale je aj výrazom duševnej dokonalosti; melódia je symbolom duševnej harmónie. Odkazuje na ešte dokonalejšiu harmóniu, lebo usmerňuje dušu k bohu, je príslubom večného šťastia. Okrem bezprostrednej, hedonickej hodnoty má tri ďalšie: liečivú, expresívnu a alegorickú hodnotu.

Svoju emocionálnu, expresionistickú, alegorickú estetiku Cassiodorus exemplifikoval hlavne na hudbe, ale podobne rozmýšľal aj o viditeľnej kráse. V kresťanskom duchu telesnú krásu vyvodzoval z toho, že ho oživuje duša (*sui corporis vivicatrix*). Túto krásu velebil ako „chrám Ducha svätého“. Cenil si krásne telá

pre ich formy (*harmonica dispositio*), ale kládol dôraz na alegorický zmysel každého orgánu. A keď opisoval krásneho človeka, hovoril, že bledosť ho ozdobuje (*pallore decoratus*): bol to znak, že sa zmenil vkus, že sa väčšmi začínala páčiť preduchovnená krása.

9. IZIDOR. Izidor zo Sevilly bol germánskeho pôvodu, ale zastával vysoký cirkevný úrad v Hispánii; cirkev ho vyhlásila za svätého; bol to vzdelanec, historik a gramatik. Bol ešte typickejším konzervátorom vedeckých výdobytkov ako Boethius a Cassiodorus.

V jeho spisoch sa prejavuje posun od získavania poznatkov k ich zachovaniu, a navyše ešte ďalší posun: od záujmu o veci k záujmu o pomenovania. Je to pochopiteľné, došlo k tomu v súvislosti s rozšírením bádania transcendentných otázok, ktorým nezodpovedali konkrétne skúsenosti, ale iba pojmy, slová a názvy. Izidor sa osobitne zaujímal o slová, o terminológiu, zbieral synonymá, skúmal etymológiu slov, robil pojmové rozlíšenia (*differentiae*). Jednako pri týchto slovných vývodoch zachoval nejednu vecnú myšlienku antických učencov. Medzi pojmovými rozlíšeniami, ktoré uskutočnil, boli aj také, čo patrili do estetiky.

V Augustínových stopách rozlišoval *pulchrum* a *aptum*, čiže krásu formy a krásu primeranosti. Využívajúc synonymá *decens*, *speciosus*, *formosus*, rozlišoval odrody krásy: veci pekné, tvarované, foremne, krásu pohybu, výzoru, „prírody“. Nadväzujúc na myšlienku neskorého staroveku, ktorá mala zohrať veľkú úlohu v stredovekej estetike, spájal krásu so svetlom: písal, že mramor sa páči pre svoju belosť, kovy pre lesk, drahokamy pre jas.

Umenie definoval ako grécki klasici. Hudbu chápal ako Boethius. O umení, osobitne o maliarstve hovoril, že vzbudzuje nielen dojmy, ale aj spomienky (*recordatio mentis*), čiže, ak použijeme značne neskoršiu terminológiu, pôsobí nielen bezprostrednými, ale aj „asociatívnymi“ zložkami. Hovoril aj to, že umenie pôsobí ilúziou, teda bral do úvahy aj jeho „iluzionistické“ zložky. Videl ich rovnako v maliarstve (*pictura dicta quasi fictura*) aj v poézii (*fictum pertinet ad poetas*). Poézia v jeho výklade obsahovala známu dvojakoť: básnik je na jednej strane ten, ktorý píše vo veršoch, ale na druhej strane ten, ktorý vytvára poetickú fabulu. V poézii ďalej rozlišoval na jednej strane „skladbu slov“ (*compositio verborum*) a na druhej strane „pravdivé myšlienky“ (*sententia veritatis*), teda — formu a obsah.

V architektúre vyčleňoval krásu ako jednu z jej zložiek. Ale označoval ju slovom *venustas*, ktoré malo trochu špeciálnejší význam: vyjadrovalo pôvab a čaro. A toto čaro architektúry nevidel v konštrukcii, ale v tom, čo „je pridané na ozdobu“, ako pozlátené kupoly, inkrustácie a maľby.

Celkom v duchu staroveku, ktorý kládol dôraz na všeobecné pravidlá v umení, písal, že „z odchýlky od nor my nemôže vzniknúť nič správne“.

Izidor teda zachoval estetické myšlienky, patriace k tým najsubtilnejším: dialektiku spočívajúcu v pojme poézie a v pojme umenia, stoický motív krásy ako primeranosti, gorgiovský motív iluzionizmu, v staroveku sotva načrtnutý motív asociatívnosti, plotinovský motív krásy ako svetla. Nikde tieto veci širšie nevyložil, iba ich stručne spomenul ako známe a uznávané. A odovzdal ich stredoveku.

10. ZAČIATKY SCHOLASTICKÉHO ŠTÝLU. Iní autori týchto čias hovorili o problémoch krásy a umenia podobne ako Cassiodorus a Izidor, ale boli čoraz vzdialenejší od antiky a čoraz menej vzdelaní. A forma, v ktorej podávali z antiky prevzaté poznatky, bola iná ako v antike; nebola výrazom hľadania, ale konštatovania. Preto bola jednoznačná a dogmatická. Namiesto toho mala iné prednosti, ako prostotu, rozhodnosť, precíznosť, strohosť bez alegórií — bola to už v podstate scholastická forma. Cassiodorov či Izidorov štýl už bol vlastne scholastický, ibaže menej komplikovaný než ten, ktorý sa používal v neskorom stredoveku, keď sa nakopilo priveľa pojmových dištinkcií. V tejto jednoduchej a dogmatickej forme prešli



staroveké estetické myšlienky do kresťanskej éry. Najúplnejšie a najsystematickejšie prešli myšlienky o hudbe a rečníctve, iné zasa iba zlomkovito — a novovek ich musel znova a svojim vlastným spôsobom spájať do celku.

11. ESTETICKÁ TERMINOLÓGIA. Starí Rimania preložili grécke estetické termíny do latinčiny — a teraz ich používali kresťanskí spisovatelia. Boli skôr výtvorom bežných a náboženských potrieb ako potrieb vedeckých, preto sa používali rozkolísane a mnohoznačne. Na podobné myšlienky sa používali rozličné výrazy, ako si môžeme všimnúť pri synonymách, ktoré zozbieral Izidor. A zároveň to isté slovo mávalo veľmi odlišné významy: jeden bežný, druhý symbolicko-náboženský, ďalší estetický.

*Figura* znamenala tvar alebo symbol, ale aj formu. *Forma* vystupovala v právnickom aj vo filozofickom význame (v platónskom a aristotelovskom zmysle — ako podstata bytia), ale aj v estetickom: ako ozdoba. *Imago* označovalo tak kópiu či portrét živých pozemských bytostí, ako aj alegóriu nadprirodzených síl. *Imaginatio* — rovnako vnímanie prítomných aj predstavovanie si neprítomných vecí, ktoré nie sú z tohto sveta. *Visio* bolo rovnako videním prirodzených vecí, ako aj nadprirodzeným, prorockým videním. *Sensus* znamenal v tých časoch zmysly aj ich činnosť a rovnako vnímanie zmyslových predmetov ako vnútorný pocit, myšlienku, rozum, zmysel, hlbší duchovný zmysel vecí. *Species* bolo rovnako pomenovanie logického rodu i toho, čo vidíme z vecí, názov pre ich vonkajšiu formu, vzhľad, peknú podobu a napokon aj názov pre samotnú krásu. — Teda od raného kresťanstva sa tvorila estetická terminológia, ale od začiatku bola plná mnohoznačností.<sup>a</sup>

12. DVA DRUHY ESTETICKÝCH TÉZ. Dejiny estetiky poznajú dva druhy téz: na jednej strane opisy, analýzy, vysvetlenia, na druhej strane — hodnotenia. Prvý druh téz definuje krásu a umenie, analyzuje ich zložky, vysvetľuje ich podstatu, opisuje ich pôsobenie na ľudí. Druhý druh téz zasa hovorí, aké veci sú krásne, aké umelecké diela vydarené a ako treba hodnotiť krásu a umenie. Prvé sú výrazom skúseností a uvažovania, druhé sú výrazom vkusu.

Staroveká estetika obsahovala jedny aj druhé tézy. Historici si však všimajú najčastejšie prvý druh téz — definície, pozorovania, analýzy, vysvetlenia, zovšeobecnenia — v presvedčení, že práve ony sú skutočným výdobytkom staroveku. Avšak v období medzi Boethiom a Izidorom, ak sa zjavovali nové tézy, tak iba druhého typu: nové hodnotenia krásy a umenia. Boli nové preto, lebo sa vyslovovali z hľadiska nového svetonázoru. Pokiaľ však ide o prvý druh téz, o definície, analýzy, klasifikácie, tu estetici tohto obdobia boli výlučne konzervátormi antickej estetiky.

<sup>a</sup> A. Blaise, *Dictionnaire latin-français des auteurs chrétiens*, 1954. Taktiež: Du Cange, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, ed. Nova, 1937. — A. Sleumer, *Kirchenlateinisches Wörterbuch*, 2. vyd., 1926. — A. Jougan, *Słownik kościelny łacińsko-polski*, 3. vyd., 1941.

*Hudba*

## F. BOETHIOVE, CASSIODOROVE A IZIDOROVE TEXTY

### DEFINÍCIA KRÁSY

- 1) *Zdá sa, že krása je istá súmerateľnosť častí.*

*Boethius, Topicorum Aristotelis interpretatio, III, 1 (P. L. 64, c. 935)*

### KRÁSA AKO PREJAV SLABOSTI

- 2) *Za to, že tá pokladajú za pekného, nevďačíš svojej prirodzenosti, ale slabosti zraku divajúcich sa.*

*Boethius, De consolatione philosophiae, III, 8*

### UMENIE A REMESLO

- 3) *Stojí za to všimnúť si, že každé umenie, ako aj každá veda, je od prírody čímsi úctyhodnejším než remeslo, ktoré vyžaduje ručnú prácu.*

*Boethius, De institutione musica I, 34 (P. L. 63, c. 1195)*

### HUDBA SA ZAKLADÁ NA POZNANÍ

- 4) *O čo skvelejšia je znalosť hudby založená na rozumovom poznaní, ako na jej praktickom vykonávaní; presne o toľko, o koľko rozum prevyšuje telo . . . Preto hudobník je ten, kto nadobudol znalosti o nej pomocou teórie, nie však v dôsledku otrockej poníženosti pred dielom, ale vďaka usilovnému uvažovaniu. Všetky poznatky o hudbe sa zakladajú práve na teórii a uvažovaní.*

*Boethius, De institutione musica, I, 34 (P. L. 63, c. 1195)*

### DEFINÍCIA HUDBY

- 4a) *Hudobníkom je ten, kto má na racionálnej teórii založenú a hudbe zodpovedajúcu schopnosť usudzovať o melódiách a rytmoch, o druhoch spevu a o veršoch básnikov.*

*Boethius, De institutione musica, I, 34 (P. L. 63, c. 1196)*

## PÔSOBENIE HUDBY

- 5) Keď totiž pomocou toho, čo je v nás zjednotené a súladné, vnímame to, čo je vo zvukoch primerane a súladne harmonizované, a keď sa z toho tešíme, poznávame, že aj my sami sme usporiadaní podobným spôsobom. Lebo podobnosť je milá, nepodobnosť však nepríjemná a odpudzujúca. Z toho vyplývajú aj najväčšie premeny mravov. Skazený človek sa kochá vo zvrátených zvukoch, alebo keď ich často počúva, slabne a zlyháva. Ale prísnejší človek nachádza záľubu vo veselších tónoch, alebo sa nimi posilňuje.

*Boethius, De institutione musica, I, 1 (P. L. 63, c. 1168)*

## UŠI SÚ CESTOU DO DUŠE

- 6) Vedy najľahšie prenikajú do umu ušami.

*Boethius, De institutione musica, I, 1 (P. L. 63, c. 1169)*

## POÉZIA PATRÍ DO HUDBY

- 7) Sú teda tri druhy hudobného umenia: jeden používa nástroje, druhý tvorí poéziu, tretí usudzuje o inštrumentálnych dielach aj o veršoch.

*Boethius, De institutione musica, I, 34 (P. L. 63, c. 1196)*

## NEBESKÁ A ĽUDSKÁ HUDBA

- 8) Sú tri druhy hudby. Prvá je hudba sveta, druhá — človeka, tretia sa zakladá na hmatateľných nástrojoch. Čím je hudba sveta, o tom najlepšie svedčí všetko, čo sa nachádza na nebi, v sústave živlov alebo v oiačavých sférach. A hudbe, ktorá je v človeku, porozumie každý, kto zostúpi na dno svojej duše.

*Boethius, De institutione musica, I, 2 (P. L. 63, c. 1171)*

## UMENIE DRŽÍ (ČLOVEKA) NA UZDE

- 9) Umením (ars) nazývame tento jav preto, lebo nás zväzuje (arctet) a drží na uzde svojimi pravidlami.

*Cassiodorus, De artibus ac disciplinis praef. (P. L. 70, p. 1151)*

## UMENIE A VEDA

- 10) Platón a Aristoteles, slávni majstri ľudských vedomostí, tvrdili, že rozdiel medzi umením a vedou spočíva v tom, že umenie je praktickou zručnosťou, vzťahujúcou sa na nekonečné veci, ktoré sa môžu aj meniť, kým veda sa týka predmetov nemenných, ktoré sa nemôžu stať inými.

*Cassiodorus, De artibus ac disciplinis, III (P.L. 70, p. 1203)*

## ČINITELE UMENIA

- 11) *Na dokonalú rečnícku zdatnosť je potrebný vrozený talent, umenie a cvičenie. Niektorí pridávajú ešte štvrtého činiteľa — napodobovanie, ktoré my však zaraďujeme do umenia.*

*Cassiodorus, De artibus ac disciplinis, II (P. L. 70, p. 1157)*

## CIELE UMENIA

- 12) *Rečník musí dosiahnuť tri veci: poučiť, vzrušiť a potešiť. Toto rozdelenie je jasnejšie než rozdelenie, ktoré používajú tí, ktorí celé dielo krasorečníckeho umenia delia na vec a cit (ktorý vzbudzuje).*

*Cassiodorus, ib.*

## DEFINÍCIA HUDBY

- 13) *Hudba je disciplínou alebo vedou o číslach týkajúcich sa tých vzťahov, ktoré sa vyskytujú medzi zvukmi.*

*Cassiodorus, De artibus ac disciplinis, V (P. L. 70, p. 1209)*

- 13a) *Hudba je umením, ktoré skúma navzájom harmonizujúce veci, t. j. rozdiely a súlad medzi tónmi.*

*Cassiodorus, Expositio in Psalterium, XCVII (P. L. 70, p. 692)*

## GRAMATIK DÁVA VERŠOM SPEVNOSŤ

- 14) *Tak ako hudobník vytvára pomocou rovnako znejúcich chórov lahodnejšiu melódiu, aj gramatik tým, že vhodne rozloží prízvuky, vie dať veršu spevnosť. Gramatika je umelkyňou slov, ktorá ozdobuje ľudský rod.*

*Cassiodorus, Variae epistolae IX, ep. 21 (P. L. 69, c. 787)*

## ROBENIE A TVORENIE

- 15) *Medzi urobenými a vytvorenými vecami, keď ich pozornejšie zvažíme, prejavujú sa isté rozdiely. Lebo robiť dokážeme aj my, čo nedokážeme tvoriť.*

*Cassiodorus, Expositio in Psalterium, CXLVIII (P. L. 70, p. 1044)*

## UŠI A SRDCE

- 16) *Žalmy sa často hrávajú na hudobných nástrojoch, ktoré nielenže tešia sluch, ale aj povzbudzujú srdcia poslucháčov.*

*Cassiodorus, Expositio in Psalterium, XCVII (P. L. 70, p. 692)*

## HUDBA POVZNÁŠA ROZUM

- 17) Hudba je najvďačnejším a veľmi užitočným poznaním, ktoré povznáša náš rozum k vyšším veciam a uspokojuje uši melódiou.

*Cassiodorus, De artibus ac disciplinis, V (P. L. 70, p. 1212)*

- 18) Vďaka hudbe presne myslíme, pekne hovoríme a primerane sa pohybujeme.

*Cassiodorus, Variae epistolae, II, ep. 40 (P. L. 69, c. 571)*

## LITERATÚRA OČISŤUJE MRAVY

- 19) Chvályhodné je spisovateľské umenie, lebo, po prvé, očisťuje mravy človeka, a po druhé, dáva slovám pôvab: takto dvojnásobne zázračným spôsobom obdarúva rovnako tých, čo mlčia, aj tých, čo hovoria (rovnako poslucháčov aj rečníkov).

*Cassiodorus, Variae epistolae, III, ep. 33 (P. L. 69, c. 595)*

## POJMOVÉ ROZLIŠENIA

- 20) Rozdiel medzi primeraným a užitočným. Veci sú primerané dočasne, užitočné sú vždy.

*Medzi umením a remeslom. Umenie je od prírody oslobodené (od fyzickej námahy), kým remeslo sa zakladá na pohybe rúk.*

*Medzi neforemným a škaredým. Neforemné býva telo, škaredá — duša.*

*Medzi krásnym, tvárnym a foremným. Krása sa prejavuje v pohybe tela, tvárnosť v tvare (vo výzore), foremnosť v prírode, čiže vo forme.*

*Medzi neforemným a beztvárnym. Neforemnému chýba forma, kým beztváré je mimo dosahu formy.*

*Medzi krásnym a pekným. Krásna môže byť duša, pekný — vzhľad tela.*

*Medzi klamom a fikciou. Klam sa vyskytuje u rečníkov, fikcia — u básnikov. Klam je to, čo nie je pravda, fikcia to, čo (hoci nie je pravdou) je jednako pravdepodobné.*

*Medzi figúrou a formou. Figúra vystupuje v umení, forma v prírode.*

*Medzi zmyslom a rozumom. Zmysel patrí medzi prirodzené schopnosti, rozum do umenia.*

*Izidor, Differentiae (P. L. 83, c. 1—59)*

## KRÁSA A PRIMERANOSŤ

- 21) Ozdoba vecí spočíva v kráse a v primeranosti. Ale krása prislúcha tomu, čo je samo osebe pekné, ako človek pozostávajúci z duše a zo všetkých svojich údov. Primerané sú zasa také veci ako odev a potrava. Preto sa hovorí o človeku, že je „krásny sám osebe“, lebo nie on je potrebný odevu a potrave, ale ony jemu. Ony sú zasa „primerané“, lebo nie sú krásne samy osebe ako človek, ani zo seba, lež sú prispôsobené k niečomu inému, a to k človeku, a samy pre seba nie sú nevyhnutné.

*Izidor, Sententiae, I, 8, 18 (P. L. 83, c. 551)*

## UMENIE A VEDA

- 22) Umením sa nazýva to, čo je založené na predpisoch a zásadách umenia . . . Medzi umením a vedou Platón a Aristoteles videli ten rozdiel, že umenie sa týka toho, čo môže byť také alebo onaké, kým veda hovorí o tom, čo nemôže byť inakšie.

*Izidor, Etymologiae, I, 1 (P. L. 82, c. 73)*

## HUDBA

- 23) Hudba je zručnosť v komponovaní melódií v oblasti zvukov a spevu . . . Bez hudby nijaká veda nemôže byť dokonalá, lebo niet ničoho bez hudby. Veď stavba sveta sa vraj zakladá na určitej harmónii zvukov a samo nebo sa otáča za sprievodu harmónie.

*Izidor, Etymologiae, III, 15—17 (P. L. 82, c. 16—4)*

## MALIARSKA FIKCIA

- 24) Malba je obrazom zobrazujúcim vzhľad nejakej veci, a to takým, ktorý túto vec pripomína rozumu. Názov *pictura* znie takmer ako *fictura*. Je to totiž obraz fiktívny, a nie pravdivý.

*Izidor, Etymologiae, XIX, 16 (P. L. 82, c. 676)*

## FORMA A OBSAH POÉZIE

- 25) Niektorí ľudia so zle usmernenou zvedavosťou nachádzajú pôžitok v počúvaní múdrych ľudí, ale nie preto, aby sa od nich dozvedeli pravdu, lež preto, aby počúvali ich krasorečnosť; tým sa podobajú básnikom, čo väčšmi dbajú o skladanie slov než o pravdivú myšlienku.

*Izidor, Sententiae, II, 29, 19 (P. L. 83, c. 630)*

## KRÁSA V ARCHITEKTÚRE

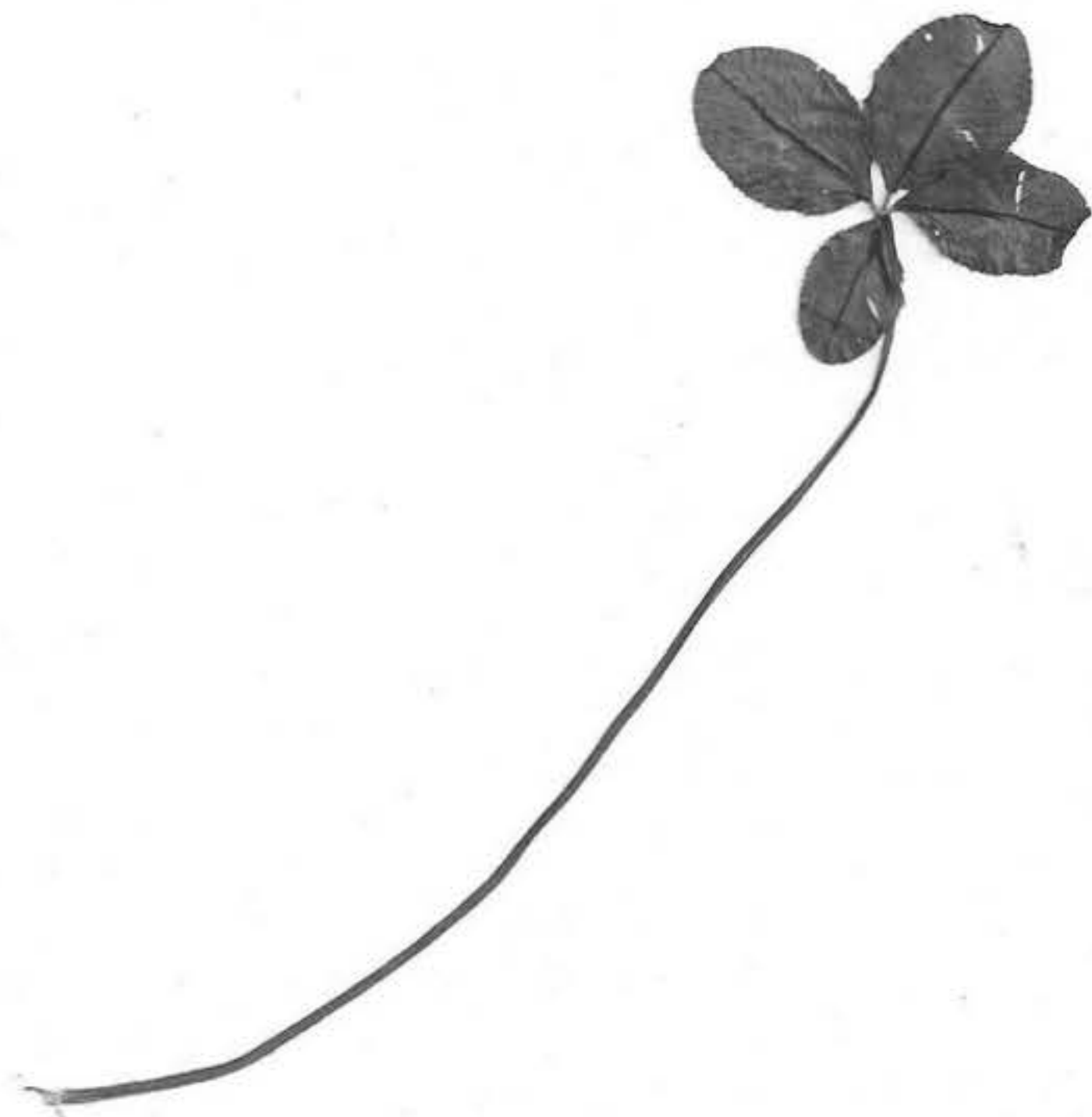
26) Budova má tri zložky: projekt, konštrukciu a ozdobu. Projekt je rozvrhnutím terénu alebo pôdy a základov. Konštrukcia je zostrojenie múrov a priečelí. Ozdobou je všetko, čo sa budovám dodáva kvôli ozdoobe a okrase, ako sú pozlátené kupoly, inkrustácie z drahého mramoru a pestré malby.

*Izidor, Etymologiae, XIX, 9—11 (P. L. 82, c. 672—5)*

## NORMA

27) Norma sa po grécky volá „gnómon“. Z odchýlky od nej nevznikne nič dobré.

*Izidor, Etymologiae, XIX, 18 (P. L. 82, c. 680)*



## 4. KAROLÍNSKA ESTETIKA

1. KAROL VEĽKÝ A ALKUIN. Po niekoľkých storočiach, v ktorých sa iba málo ľudí zaoberalo vedou a aj tí sa obmedzovali na zachovávanie zdedených myšlienok, až v 8. a 9. storočí za Karola Veľkého a Karolovcov sa situácia vedy trochu zlepšila. Na cisárskom dvore v Aachene sústredila sa početnejšia skupina učencov s trochu väčšími aspiráciami. Títo karolínski učitelia mali svoj názor aj na krásu a umenie; môžeme ho vyčítať z niekoľkých ich spisov, ktoré sa zachovali: z Alkuinovej *Rétoriky*, z *Karolínskych kníh (Libri Carolini)*, ktoré redigoval Alkuin pravdepodobne za spoluúčasti samého Karola Veľkého, z komentára k Horáciovej knihe *Ars poetica*, ktorý napísal niektorý Alkuinov žiak.<sup>a</sup>

Hlavnými postavami vtedajšieho vedeckého pohybu boli Karol Veľký a Alkuin. Cisár nebol vzdelaný, až v neskoršom veku sa naučil čítať a písať; ale ako politik vedu a umenie podporoval a usmerňoval. A keďže vystupoval ako dedič rímskych cisárov — ako sme už povedali predtým — podporoval rímsku kultúru a umenie. Vedeckým vykonávateľom jeho ideí bol Alkuin (okolo r. 735—804); pochádzal z britských ostrovov, bol riaditeľom školy v Yorku, kým ho roku 781 Karol Veľký nepozval do Aachenu, kde vyše desať rokov zastával funkciu ministra vied a umení. Mal žiakov a pokračovateľov, medzi ktorými prvé miesto zaujímal Hraban Maur (r. 776—856), mohučský biskup, spisovateľ-encyklopedista, pokladaný za „preceptora Germánie“. Cirkev musela autoritatívne vyjasniť svoj vzťah k umeniu a o tejto otázke sa vyslovili viaceré synody: vo Frankfurte roku 794, v Aachene roku 811, v Tours roku 813, v Mohuči roku 813, v Aix roku 816.

2. KLASICKÉ UMENIE A ESTETIKA. Intelektuálny pohyb za Karola Veľkého sa často nazýva „karolínskym obrozením“; bol ním do istej miery v oboch významoch tohto slova: bol oživením, pozdvihnutím, obnovením kultúry, ale aj návratom k antike, obnovením klasicizmu. Karolov program dával umeniu rímske, klasické črty, ale krajiny, ktoré sa nachádzali pod jeho vládou, mali gótsku tradíciu, preto aj karolínske umenie kolísalo medzi rímskym a gótskym štýlom.

Protohistorické umenie Gótov obľubovalo abstraktné formy, kaligrafické pletence čiar. Ale aj znaky a symboly, tajomnosť a fantastiku. Malo ozdobovať človeka, preto sa usilovalo o bohatstvo a prepych. V tomto všetkom bolo protikladom klasického umenia staroveku; bolo nielen prvobytnéjšie ako antické, ale aj formálnejšie, symbolickéjšie, barokovejšie.

Na území cisárstva v tom období vystupovali v umení dva celkom rozdielne prúdy: pod vplyvom Ríma klasický, pod vplyvom miestnej tradície — antiklasický. Za Karola Veľkého a jeho nástupcov zosilnel klasický prúd, ale nevytláčil prúd konkurenčný. Politika viedla umenie ku klasickosti, ale svoj cieľ dosiahla iba čiastočne. Ľahšie ovplyvňovala teoretikov ako umelcov a remeselníkov — a klasické karolínske idey sa ujali skôr v teórii, v estetike, ako v umení.

Osobitný ohlas mali v estetike hudby, ktorej klasickú koncepciu odovzdal Boethius, a v estetike architektúry, kam klasickú koncepciu preniesol Vitruvius (známy v stredoveku prinajmenej od 9. storočia).

<sup>a</sup> J. v. Schlosser, *Schriftquellen zur Geschichte der Karolingischen Kunst*, 1896.



Klasické idey boli hotové, nebolo ich treba vymýšľať. Tak v hudbe, aj v architektúre sa opierali o pojem poriadku (*ordo*), miery, harmónie. Tento pojem Augustín zaviedol do kresťanskej estetiky a stal sa aj základom estetiky karolínskej.

„Nech si duša zachováva svoj poriadok“ (*Teneat anima ordinem suum*), napísal Alkuin. „Nech ničoho nie je priveľa“ (*Ne quid nimis*), povedal Karol Veľký Alkuinovi. Usudzovali, že jestvuje všeobecný poriadok sveta a že prvou úlohou človeka, a osobitne umelca, je prispôbiť sa mu. Tento poriadok je v prirodzenosti vecí. Princípy ľudského umenia sú nemenné, lebo sa opierajú o tento poriadok, a „nie sú ustanovené ľuďmi“ (*nullo modo ab hominibus institutae*), ako napísal Hraban Maur. Aby sa však zachoval poriadok, človek musí predovšetkým dodržiavať hierarchiu vecí a zahrňovať láskou veci najvyššie.

**3. KRÁSNA PODOBA A VEČNÁ KRÁSA.** „Krásna podoba“ (*pulchra species*) patrí k najvyšším veciam, ktoré treba milovať a ktoré je ľahko milovať. „Čo je ľahšie ako milovať krásne podoby, sladké chute, milé zvuky . . ., veci príjemné na dotyk,“ napísal Alkuin. Tomuto presvedčeniu zodpovedala karolínska estetika, vzdialená od asketizmu, oceňujúca zmyslovú krásu, pokladajúca za ospravedlniteľnú a správnu ľudskú „záľubu v ozdobách“ (*amor ornamentis*). „Zrakový zmysel,“ napísal Eriugena, „je prirodzeným dobrom, daným od boha na pozorovanie telesného svetla.“ Nebolo to iba stanovisko Karola a dvora, ale aj biskupov. Synoda v Aachene roku 811 odporúčala, aby sa chrámové spevy vyznačovali nielen vznešenosťou textu, ale aj sladkosťou, lahodnosťou zvukov (*suavitate sonorum*). Poetika zdôrazňovala „sladkosť veršov“ (*dulcedo versuum*). Učený Anglosas Beda tvrdil, že podstatou verša je „modulácia“, čiže hudobnosť. *Dulcedo* vo význame krásy vonkajšej formy a *ordo* vo význame krásy vnútorného poriadku boli v karolínskej estetike prvkom klasickým, výrazom jej spätosti s antikou.

Avšak nijaká stredoveká estetika nebola čisto klasická; aj karolínska estetika mala svoj neklasický prvok, nebol to však element fantastiky či barokového bohatstva, ktorý by bol teoretickým ekvivalentom gótskeho umenia. Tento prvok umenia si učenci z dvora Karola Veľkého, uvažujúci o kráse a umení, nevšímali; namiesto neho do ich teórie vstúpil náboženský prvok. Umenie kolísalo medzi klasickou a gótskou formou, jeho teória medzi klasickou a — náboženskou náukou. Čo vo vtedajšej estetike nepochádzalo od klasikov, od Boethia či Vitruvia, pochádzalo z *Písma svätého* a od cirkevných otcov. Karolínski učenci by neboli ľuďmi stredoveku, keby sa ich estetika končila pri kráse formy a lahodnosti zvukov.

Akokoľvek veľkú hodnotu mal pre nich krásny viditeľný tvar, ešte väčšiu mala — „večná krása“, *pulchritudo aeterna*. Tvar poskytuje, ako hovoril Alkuin, pôžitok očiam, večná krása je zasa žriedlom večného šťastia. Ak milujeme krásu pominateľných vecí, tým väčšmi musíme milovať večnú krásu. Pominateľná krása nás opustí alebo my ju sami opustíme, kým tá druhá je „večnou sladkosťou, večným čarom, spoľahlivým šťastím“. Človek sa teší z krásnej formy vecí, ale nemôže sa s ňou uspokojiť, musí sa od nej povzniesť k bohu a k božskej kráse.

Takéto stanovisko bolo inšpirované Platónom, ale ešte väčšmi kresťanskou vierou. Karolínski humanisti zvelebovali antiku, ale zároveň vyznávali *Písmo sväté*; ich estetika nebola iba estetikou Grékov, ale aj Augustínovou estetikou. Mala menej náboženských prvkov než iné prúdy stredovekej estetiky, ale jednako ich obsahovala. Väčšmi ako krásu umenia si cenila krásu prírody, lebo táto je dielom boha. V architektúre popri vitruviovskom ideáli pozemského architekta mala iný ideál, ktorého symbolom bol Šalamún, staviteľ chrámu.

Umenie samo osebe nebolo pre nich ani pobožné (*pia*), ani bezbožné (*impia*). Alkuin napísal, že ani materiál obrazu, ani jeho forma, ani umelcov talent nemajú v sebe nič sväté; na obraze predstavujúcom útek do Egypta nie je predsa Matka božia namaľovaná inými farbami ako zvieratá. Dva obrazy majú ten



istý tvar a ten istý materiál, ale jeden zobrazuje Matku božiu, a druhý — Venušu. Dokonca aj výjavy, ktoré sú z morálneho a z náboženského hľadiska hodné odsúdenia, môžu poskytovať uspokojenie, pretože umenie je čosi iné než morálka a náboženstvo. Krása a škaredosť sú preň podstatné, znamenajú v ňom toľko, čo niekde inde dobro a zlo. Umelecké diela sa páčia, keď sú zhotovené s talentom, keď sú mnohotvárne a výstižne reprodujú skutočnosť. Povedané modernejšie — ani najvznešenejší obsah nevyváži nedbanlivú formu.

Ale na druhej strane krásna forma nevyváži nesprávny obsah. Obrazy, písal Alkuin, komponuje maliar z čiar, farieb a figúr tak, aby očarili divákov; ale ich ozajstná vznešenosť (*dignitas*) spočíva v ich význame, vo veciach, ktoré zobrazujú. O hodnote umeleckého diela rozhoduje pôvab, ale aj vznešenosť, zmyslový faktor, aj faktor duchovný, forma a zároveň obsah.

Krása formy je dôležitá, ale sú aj dôležitejšie veci. Alkuin neraz prízvukoval autonómiu umenia, ale aj on, aj *Libri Carolini* mu ukladali za povinnosť hlásať pravdu a karhali umelcov, že zobrazujú „nielen to, čo bolo, čo je a čo mohlo byť, ale aj to, čo nie je, nebolo a ani nemohlo byť“. Aachenská synoda roku 811 vyhlásila, že aj keď sú krásne stavby žiadúce, dôležitejšie sú dobré obyčaje. A synoda v Tours roku 813 prikazovala duchovným vyhýbať sa čaru hudby. Pôvab melódie je napriek všetkému márnosťou. Hudba je poznaním, ale nie morálnym poznaním, *scientia pietatis*. Karolínski učenci chápali problém takto: autonómia prislúcha forme umenia, ale nie jeho obsahu. Preto forma závisí od umelcov, kým obsah ich diel — od učených teológov. Tak to pred nimi už odporúčal nicejský koncil: „Tému obrazov musia určovať Otcovia, a nie maliar, ktorý disponuje jedine svojím umením, čiže technikou“.

Karolínska teória teda priznávala umeniu aspoň čiastočnú autonómiu. Ale hodnotu mu neprisozovala natoľko za to, čo je v ňom ľudské, autonómne, ako skôr za to, čo je v ňom výrazom večného poriadku sveta. Ako dokazoval Hraban Maur, umenia nie sú iba dielom ľudskej invencie, ale aj dielom večnej múdrosti. Najmä hudba sa riadi podľa večných zákonov, ktoré síce ľudia objavili, ale nevymysleli. Tento názor, vychádzajúci z antickej tradície, v plnej miere zodpovedal kresťanským estetikom.

4. POÉZIA A VÝTVARNÉ UMENIE. Karolínski spisovatelia stavali literatúru (*scriptura*) vyššie než výtvarné umenie. Literatúra predsa zahrnuje aj *Písmo sväté (Divina Scriptura)*. Ale aj mimo *Písma svätého* je schopná postihnúť vyššie problémy, o ktorých „nehovorí nič ani zrak, ani chuť, ani sluch, ani čuch, ani hmat“. Maliarstvo je už svojou prirodzenosťou odkázané len na viditeľné formy a predovšetkým v tom spočíva jeho menejcennosť. Literatúra je aj morálne užitočnejšia. A zároveň poskytuje väčšie uspokojenie: karolínski humanisti sa domnievali, že slová sú nám milšie (*amabiliora*) než obrazy. Na poéziu vkus rýchlejšie reaguje, pamäť si ju lepšie uchováva a slasť, ktorú poskytuje, trvá dlhšie, lebo maliarstvo uspokojuje jedine povrchný pohľad. Poézia cvičí dušu. Je aj staršou potrebou človeka: predsa — ako sa hovorilo — reč dal boh už Adamovi, ale až Egypťania začali tieňovať a maľovať obrazy; a čím je potreba staršia, tým je hlbšia. Poézia sa zakladá na poznaní. Slúži rovnako pôžitku aj úžitku. Aj maliarstvo má svoju hodnotu; jednako — ako Hraban Maur poeticky zdôvodňoval — písomníctvo má vyššie hodnoty, je dokonalejšie, pravdivejšie, užitočnejšie, príjemnejšie, trvácnejšie.

Z takéhoto vzťahu medzi poéziou a výtvarným umením karolínski učenci vyvodzovali rozličné názory. Jedni usudzovali, že maliarstvo ako menejcenné hodí sa len pre ľudí menej vzdelaných a nepoznajúcich písmo. A keďže sa prihovára k nevzdelaným, o to dôslednejšie sa musí pridŕžať pravdy. Tak to tvrdil napríklad Alkuin, kým iní, interpretujúc maliarstvo alegoricky, tvrdili, že divák *spiritualiter* rekonštruuje to, čo ono predstavuje *corporaliter*, a preto jeho predmetom sú nielen viditeľné formy a je vhodné nielen pre negramotných.

Okrem takejto všeobecnej koncepcie krásy a umenia môžeme u karolínskych spisovateľov nájsť viac čiastkových estetických poznámok. Najprv o estetickom zážitku: že je nielen vecou vnemov, ale aj pamäti; tak ako helenistickí estetici tvrdili, že na postihnutie krásy a umenia je potrebná predstavivosť, karolínski učenci zasa usudzovali, že na to je potrebná pamäť. Ďalej čiastkové postrehy o umení: že jeho formy sú premenlivé v závislosti od spoločenských podmienok a obyčajov. „Zmenené obyčaje zapríčinili zmenu spôsobov písania,“ poznamenáva autor vtedajšieho komentára k Horáciovi.

\* 5. ESTETICKÁ NEZIŠTNOSŤ. Táto estetika, ktorá sa zrodila za Karola Veľkého a bola skôr kolektívnym dielom, bola v nasledujúcej generácii zdokonalená vynikajúcou osobnosťou, akou bol Ján Scotus Eriugena. Bol to najfilozofickejší mozog éry Karolovcov; pôsobil v období po smrti Karola Veľkého, v polovici 9. storočia, na dvore Karola Lysého. Bol jedným z mála svetských ľudí, ktorí sa v stredoveku preslávili vo vede. Na svoj čas mal neobyčajné vedomosti, vedel po grécky, čítal diela gréckych cirkevných otcov, prekladal Pseudo-Dionýzia, komentoval Boethia. Jeho hlavné filozofické dielo *O rozdelení prírody* (*De divisione naturae*) obsahuje, hoci nie na prvom pláne, estetické myšlienky. Na jednej strane — okrajovo — myšlienku, ktorá sa zdá moderná a subtilná, najsubtilnejšia z myšlienok zrodených karolovskou érou; na druhej strane, väčšmi v centre jeho vývodov, pokus o zhrnutie estetiky do systému; ten už nebol moderný, ale v štýle neoplatónskom a pseudo-dionýzijskom.

\* Spomenutá okrajová myšlienka sa týkala témy, ktorá sa v staroveku i v stredoveku nastoľovala zriedka: definovala estetický postoj. Robila to tak, že ho dávala do protikladu s praktickým postojom. Starovekí myslitelia, najmä Aristoteles, postupovali inak: praktický postoj dávali do protikladu nie s estetickým, lež s „poietickým“ postojom, to znamená, nie s postojom toho, kto sa na krásu díva, ale toho, kto ju vytvára. Eriugena zasa dal do protikladu praktický postoj s postojom kontemplatívnym, čiže činný postoj — s postojom estetickým.

\* Spýtal sa: ako sa pred krásnym predmetom, napríklad krásnou vázou, správa lakomec a ako mudrc. A odpovedal: lakomcovo správanie určuje žiadostivosť (*cupiditas*), kým v mudrcovi niet dychtivosti po bohatstve (*philargyria*), ani nijakej túžby (*nulla libido*). V kráse vázy bude vidieť iba „chválu Stvoriteľa a jeho diel“. Postoj, ktorý charakterizoval ako postoj mudrca, bude sa v neskorších storočiach nazývať estetickým postojom; bude sa vyjadrovať inak, menej nábožensky, ale jeho charakteristická črta bude sa takisto vidieť v nedostatku žiadostivosti, v nezištnosti. Treba teda zaznamenať, že filozof z 9. storočia estetický postoj nielen výstižne charakterizoval, ale aj primerane zhodnotil. Zle robia tí, píše, ktorí „ku kráse viditeľných tvarov pristupujú žiadostivo“ (*libidinoso appetitu*). To znamená, že nezištný estetický postoj je správnym postojom ku kráse a k umeniu.

\* 6. VŠEOBECNÁ KONCEPCIA KRÁSY. Eriugena sa ďalej zapísal do dejín estetiky všeobecnou koncepciou krásy. Na Západe to bola prvá takáto koncepcia od Augustínových čias. Mala blízko k Augustínovej koncepcii, ale ešte bližšie k Plotinovi a k Pseudo-Dionýziovi; bola spiritualistická a monistická. Predstavovala metafyzické zavŕšenie a zhrnutie estetických názorov karolínskej epochy.

Krása vesmíru bola pre Eriugenu harmóniou, alebo, ako hovoril, „symfóniou“ rôznorodých vecí a tvarov, spojených do jednotného celku. Takisto ako Bazilius a Augustín krásu sveta nevidel v jeho častiach, lež v celku. Písal, že „vec, ktorá sa sama osebe zdá beztvárá (*deforme*), ak sa na ňu pozrieme ako na časť vesmíru, ukáže sa nielen krásnou, krásne stvárnenou (*ordinatum*), ale priam ukáže, že je príčinou všeobecnej krásy“.

Krása spočíva v jednote, v harmonickom spojení častí do celku: to bola prvá Eriugenova téza. Druhá zasa hovorila: táto jednota vzniká z rôznorodých činiteľov, rovnako telesných aj duchovných. Táto druhá téza,

z ktorej vyplývalo, že každá jednotlivosť sveta dotvára jeho krásu, metafyzicky ospravedlňovala uznávanie zmyslovej krásy karolínskymi estetikmi, ktoré sa pri vtedajšej náboženskej, spiritualistickej koncepcii sveta mohlo zdať nenáležitým.

Treťou Eriugenovou tézou bolo symbolické chápanie krásy: krása je výrazom a prejavom boha, „teofániou“. „Viditeľné formy sú predstavami neviditeľnej krásy.“ Boh sa dáva spoznať prostredníctvom poriadku a krásy. Nieto takej viditeľnej veci, ktorá by nebola znakom čohosi netelesného a postihnuteľného iba rozumom. Najmä krása je výrazom rozumu, poriadku, múdrosti, pravdy, večnosti, veľkosti, lásky, pokoja, jedným slovom všetkého, čo je dokonalé a božské.

Vzhľadom na to „krása je čosi neviditeľné, čo sa stáva viditeľným, čosi nepochopiteľné, čo sa stáva zrozumiteľným“. Deje sa to „podivuhodným a nevysloviteľným spôsobom“ (*mirabili et ineffabili modo*). Nečudo, že poskytuje „nevýslovnú rozkoš“ (*ineffabiles deliciae*). Tento nevysloviteľný charakter krásy predstavoval štvrtú Eriugenovu tézu.

Piata téza hovorila o umení: hoci je materiálnym výtvorom, korene má v duši a siahajúc hlbšie — v bohu. Jeho ideálne pravzory sú v božskom *Logu*, z neho prenikajú do duší a z duší umelcov do hmoty. Preto sa umenie nemenej ako príroda vyvodzuje z božích ideí. Bol to názor príbuzný názoru byzantských ikonofilov: obidva mali prameň v Plotinovi a takisto sprostredkovateľom obidvoch bol Pseudo-Dionýzios.

Eriugenovo estetické stanovisko nebolo po Plotinovi novotou: bolo to jednoducho neoplatónske stanovisko. Nebolo novinkou dokonca ani v kresťanskej estetike po gréckych cirkevných otcoch a po Pseudo-Dionýzioví, ktorého dielo Eriugena preložil do latinčiny. Bolo však novinkou na Západe. Karolínska renesancia čerpala hlavne z rímskych klasických prameňov, ale prostredníctvom Pseudo-Dionýzia a Eriugenu vstrebala aj grécke, neoplatónske myslenie.

**7. VZŤAH K OBRAZOBORCTVU: VÝCHOD A ZÁPAD.** Karolovi Veľkému a jeho učencom sa dostalo príležitosti, aby so svojimi názormi na maliarske umenie oficiálne vystúpili a postavili ich proti byzantskému a rímskemu názoru: touto príležitosťou boli boje o uctievanie obrazov.

Práve za vlády Karola Veľkého uctievatelia obrazov získali v Byzancii prechodnú prevahu; nicejský koncil roku 787 odsúdil obrazoborcov a pápež Hadrián I. sa pripojil k názoru koncilu. Aktá koncilu, preložené do latinčiny, poslal pápež roku 789 Karolovi. Ale na dvore Frankov sa nestretol s porozumením; Karolovo stanovisko bolo kompromisné, bližšie však obrazoborcom: usudzoval, že možno maľovať obrazy spodobujúce boha. Netreba ich ničiť, ale nemajú sa ani uctievať. V zhode s Karolom aj kongres biskupov vo Frankfurte roku 794 odmietol *adoratio et servitus* voči obrazom a oznámil toto svoje stanovisko v *Capitulare adversus Synodum*. Pápež odpovedal roku 790 listom, Karol zasa replikoval *Karolínskymi knihami*, ktoré poslal roku 794 do Ríma. Rovnako Hadriánov list, ako aj tieto knihy sú dôležitými dokladmi o vtedajších názoroch na umenie.

Stanovisko Frankov bolo v tomto smere podobné stanovisku obrazoborcov, lebo jedni aj druhí chápali umenie senzualisticky a boha spiritualisticky — nemohli teda umeleckým dielam pripisovať božskú povahu. Tým sa však táto podobnosť končila. Frankovia nepomýšľali na ničenie obrazov: nepokladali ich za sväté, ale za užitočné, usudzovali, že môžu byť prostriedkom poučenia, že majú didaktickú hodnotu. Títo ľudia Západu hľadali v obrazoch čosi iné: nie svätosť, ale užitočnosť, povzbudzujúce pôsobenie. Nemali porozumenie pre byzantskú metafyziku, pre špekulácie o totožnosti obrazu a prototypu; zaujímali triezvejší a prirodzenejší postoj.

**8. FUNKCIA UMENIA.** Toto stanovisko vyjadril už predtým okolo roku 600 pápež Gregor Veľký v známom výroku, že obrazy sú predovšetkým pre prostých ľudí a že majú byť pre nich tým, čím je písmo

pre tých ľudí, ktorí vedia čítať. To isté zopakovala ešte aj synoda v Arrase roku 1025. U katolíckych cirkevných spisovateľov sa zaužívala formulácia, že „obraz je literatúrou pre nevzdelaných“. Znamenalo to, po prvé, že vlastnou úlohou maliarstva je poučovať, vychovávať, a po druhé, že maliarstvo túto úlohu iba zastupuje. Toto zastupovanie *Karolínske knihy* ešte silnejšie zdôraznili vo vete: „Maliari majú zachovať pamiatku na historické udalosti, ale to, čo sa dá vidieť a slovami vypovedať, nie maliari, lež spisovatelia majú zobrazíť a iným ukázať“.

*Karolínske knihy* však neobmedzovali funkciu výtvarného umenia na výchovnú úlohu. Toto umenie má ešte dve ďalšie funkcie. Po prvé, môže pripomenúť v pamäti udalosti, svätých, dokonca i boha (hoci nemôže byť ani reči o tom, že by obrazy mali boha stelesňovať, ako tvrdili byzantskí ikonofíli). To je ich historická a ilustračná funkcia. Po druhé, môžu aj skrášľovať božie domy: to je ich estetická funkcia. A krásu netreba podceňovať, ako písal Walafriid Strabon. Pamätná formulácia *Karolínskych kníh* hovorila, že obrazy nie sú na to, aby sa im vzdávala úcta, ale sú na zvečnenie udalostí a okrášlenie stien (*ad memoriam rerum gestarum et venustatem parietum*). To isté mal na mysli aj Alkuin, keď písal, že jedni uchovávajú obrazy, lebo sa boja zabudnutia (*oblivionis timore*), a iní preto, že majú záľubu v ozdobách (*ornamenti amore*). V oboch funkciách úloha obrazov nie je zastupujúca, naopak, je nezastupiteľná, písmo tu nemôže súperiť s krásnymi umeniami.

9. SEVER A JUH. *Karolínske knihy* ukázali rozdielnosť názoru na umenie medzi špekulatívne mysliacim Východom a empirickejšie rozmýšľajúcim Západom. Ale keďže boli napísané v Aachene a namierené proti Rímu, ukázali aj názorovú rozdielnosť severu a juhu. Vzťah severných Gótov k umeniu sa líšil od vzťahu Talianov: postoj Gótov bol intelektuálnejší, Taliani boli zasa vnímavejší na všetko názorné, plastické, na „krásnu podobu“. Pápež jasnejšie než Góti videl estetickú hodnotu výtvarného umenia. Chápal ho autonómnejšie ako špekulatívni Gréci z Byzancie a utilitárni severania.

Spor o uctievanie obrazov prežil Karola Veľkého; rozvinul sa za Ľudovíta Pobožného (r. 814—840). Už v čase, keď sa Konštantínopol vrátil k obrazoborectvu, parížska synoda roku 825 potvrdila kompromisné stanovisko *Karolínskych kníh*. V praxi však víťazstvo zostalo na strane pápežstva: pod jeho vplyvom sa postupne uctievanie obrazov na Západe ujalo — navzdory karolínskemu intelektualizmu — ale bez byzantskej metafyziky. Takisto aj navzdory *Starému zákonu* a jeho zákazu vytvárať obrazy, ktorý sa — na rozdiel od ostatných desiatich prikázaní — nedostal do katechizmu. Ale v teórii karolínske stanovisko v otázke krásnych umení zostalo určujúce vlastne po celý stredovek. Neskorší autori ho budú iba opakovať, ako Honorius z Autunu, ktorý na začiatku 12. storočia napíše: „Maliarstvo sa pestuje z troch príčin: po prvé, aby bolo literatúrou laikov, po druhé, aby ozdobovalo dom, po tretie, aby pripomínalo život predchodcov“. A v 13. storočí Wilhelm Durandus pripomenie argument, že „malba silnejšie vzrušuje myseľ ako písmo“.

10. ZHRNUTIE. Karolínska estetika 1) bola jednou z podôb náboženskej estetiky stredoveku, ktorá sa vyznačovala tým, že inklinovala k antike a ku klasickosti. 2) Vďaka tomu mohla uznať čisto estetické hodnoty formy a ich autonómiu v umení. 3) Aby zosúladila antickú estetiku s teistickým postojom, preberala ju v jej platónskej podobe. 4) Najfilozofickejší predstaviteľ karolínskej estetiky ju zahrnul do metafyzického systému, podobného neoplatónskemu a pseudo-dionýziovskému. 5) Doplnil ho vlastnými myšlienkami, medzi nimi takou významnou, akou bolo chápanie estetického postoja ako čohosi nezištného.

## G. TEXTY UČENCOV Z KAROLÍNSKEHO OBDOBIA

### VEČNÁ KRÁSA

- 1) Čo je ľahšie ako milovať krásne tvary, sladké chute, milé zvuky, rozkošné vône, veci príjemné na dotyk, pocty a dočasné šťastie. Vari duša môže milovať veci, ktoré miznú ako tieň, a nemilovať Boha, ktorý je večnou krásou, večnou slasťou, večným pôvabom, večnou vôňou, večnou rozkošou, večnou ozdobou, neprestajným šťastím? Tá prvá, nižšia krása prechádza a mizne, alebo opúšťa toho, kto ju miluje, alebo ju opúšťa on. Nechže si duša teda zachováva svoj vlastný poriadok. A v čom je poriadok duše? V tom, aby si vybrala to, čo je vyššie, teda Boha, a usmerňovala to, čo je nižšie, teda telo.

*Alkuin, Albin de rhetorica, 46 (Halm. 550)*

### IDEA PORIADKU

- 2) Ono filozofické príslovie: „Nech ničoho nie je priveľa“ je nevyhnutné nielen v mravoch, ale aj v slovách. Miera vo všetkom je naozaj nevyhnutná, lebo čokoľvek ju prekračuje, je skazené.

*Alkuin, Albin de rhetorica, 43 (Halm. 547)*

### NEMENNOŠŤ UMELECKÝCH PRAVIDIEL

- 3) Umenia majú nezvratné pravidlá, ktoré nijakým činom nemohli byť ustanovené ľuďmi, boli však objavené vďaka bystrým, talentovaným ľuďom.

*Hraban Maur, De cleric. instit., 17 (P. L. 107, c. 393)*

### ZMYSLOVÁ KRÁSA

- 4) Zrakový zmysel je prirodzeným dobrom a je daný od Boha na vnímanie telesného svetla, aby cez toto svetlo a v ňom mohla rozumná duša spoznávať formy, tvary a proporcie zmyslových vecí.

*Ján Scotus Eriugena, De divisione naturae, V, 36 (P. L. 122, c. 975)*

### LAHODNOSŤ ZVUKOV

- 5) Speváci by sa mali v najvyššej miere usilovať o to, aby zlými návykmi nekazili dar, ktorý im Boh udelil, lež majú ho ešte navyše ozdobovať skromnosťou, čistotou a triezvosťou, ako aj všetkými cnosťami, príznačnými pre svätcov. Ich spevy majú povznášať duše zhromaždeného ľudu k mysleniu

*a k láske voči nebeským veciam, a majú to docieľiť nielen vznešenosťou vypovedaných slov, ale aj lahodnosťou zvukov. Spevák v súlade s tradíciou svätých otcov musí sa vyznačovať rovnako skvelým a výborným hlasom, ako aj umením, aby príťažlivou lahodnosťou povzbudzoval mysle poslucháčov.*

*Aachenská synoda roku 816, CXXXVII, De cantoribus (Monum. Germ. Hist., Concilia, vol. II, 1, p. 414)*

## TÉMA OBRAZU

- 6) *Pripustíme, že sa má uctievať obraz Bohorodičky; ale odkiaľ máme vedieť, že je to jej obraz, keď na ňom niet nápisu? Na akom základe ho odlíšime od iných obrazov, keď nie je medzi nimi iný rozdiel okrem umenia maliarov a vynaliezavosti spracovateľov kvality materiálu?*

*Libri carolini, VI, 21 (P. L. 98, c. 1229)*

- 6a) *Komusi z tých, čo uctievali obraz, ktosi ukázal dve neoznačené podobizne krásnych žien, ktoré nejaký nedbanlivec odhodil. Hovorí mu: tento obraz predstavuje Máriu a nemal by stáť v kúte, a ten druhý znázorňuje Venušu, treba ho vyhodiť. Onen človek sa obrátil na maliara a sputuje sa, ktorý z týchto obrazov je obrazom Márie a ktorý obrazom Venuše, lebo sa navzájom veľmi ponášajú. Maliar opatrí jeden obraz nápisom: Najsvätejšia Mária, druhý zasa: Venuša. Obraz s nápisom Bohorodička sa vychvaľuje, uctieva, bozkáva, druhému sa však zlorečí, hoci obidva majú podobný tvar, podobné farby, sú zhotovené z rovnakého materiálu a odlišujú sa iba nápisom.*

*Libri carolini, IV, 16 (P. L. 98, c. 1219)*

## PRAVDA A KLAM V UMENÍ

- 7) *Obrazy umelecky stvárnené tvorcami vždy uvádzajú do omylu svojich zvelebovateľov. Lebo tí, čo vyzierajú ako ľudia, nie sú nimi, zdanlivo bojujú, ale vlastne nebojujú, zdanlivo hovoria, no vlastne nehovoria. Isté je, že sú výmyslom umelcov, a nie pravdou, o ktorej bolo povedané: „Pravda vás oslobodí“. Pravdou je, že sú to obrazy bez citu a bez rozumu, a klamom je, že (tí, ktorých na nich vidíme) sú ľuďmi.*

*Libri carolini, I, 2 (P. L. 98, c. 1012)*

- 8) *Maliarske dielo sa maľuje na to, aby divácejim sa vštepilo do pamäti dejinné udalosti, aby odvieďlo ich myseľ od klamu a nabádalo k pestovaniu pravdy. Mimochodom, ono niekedy naopak zvädza rozum uveriť klamu namiesto pravde. Stavia pred oči nielen to, čo je, čo bolo alebo mohlo byť, ale aj to, čo nie je, nebolo ani byť nemohlo.*

*Libri carolini, III, 23 (P. L. 98, c. 1161)*

## DOBŘÉ MRAVY SÚ DÔLEŽITEJŠIE AKO KRÁSNE STAVBY

- 9) *Aj keď je správne, aby chrámy boli pekne postavené, predsa len vyššie než stavby treba cenit' krásne a dokonalé mravy.*

*Aachenská synoda roku 811, c. 11 (Mansi, XIV, App. 328, col. 111, c. 11)*

## POKUŠENIE UMENIA

- 10) *Všetkého, čo je pokušením pre uši a oči a čo tým činom môže oslabiť ducha, musia sa služobníci boží vystríhať... Lebo očarujúč uši a oči, mnohé neresti prenikajú do duše.*

*Synoda v Tours roku 813, c. 7 (Mansi, XIV, 84)*

## PRÁZDNOTA POÉZIE

- 11) *Nezdá sa vám, že s prázdnu mysľou a so zatemneným rozumom kráča ten, kto so zápalom v srdci svojom analyzuje a zhŕňa veľké množstvá veršov?*

*Graciánov dekrét, c. 3. D. 37*

## ZBOŽNOSŤ JE VIAC NEŽ UMENIE

- 12) *Geometria, aritmetika, hudba sú pravdivým poznaním, ale nie je to poznanie zbožné. Zbožným poznaním je čítanie Písma, chápanie prorokov, viera v Evanjelium, znalosť apoštolov.*

*Graciánov dekrét, c. 10, D. 37 (Synoda v Mohuči roku 813)*

## HRANICE MALIARSTVA

- 13) *Maliari sú schopní istým spôsobom predkladať pamäti udalosti; no to, čo je postihnuteľné iba mysľou a vysloviteľné slovami, nemôžu postihnúť maliari, ale spisovatelia a iní ľudia slovami hovoriaci o týchto udalostiach.*

*Libri carolini, III, 23 (P. L. 98, c. 1164)*

## PÍSMO JE CENNEJŠIE NEŽ OBRAZY

- 14) *Zvelebovateľ obrazov, obzeraj si maľby, my sa však venujme Písmu svätému. Buď si ctiteľom umelých farieb, my však uctievaťme a prenikajme do tajomných myšlienok. Teš sa z maľovaných obrazov, my sa tešme zo slov božích.*

*Libri carolini, III, 30 (P. L. 98, c. 1106)*



## POÉZIA CIBRÍ DUŠE

- 15) *Básnické umenie vymyslenými bájami a alegóriami vytvára náuku o mravnosti alebo o prírode, aby cibrilo ľudské duše.*

*Ján Scotus Eriugena, In Hier. Coel. Dion., II (P. L. 122, c. 146)*

## PREVAHA PÍSMO NAD MALIARSTVOM

- 16) *Ak ti je aj maliarstvo milšie nad všetky umenia, želám si, aby si nepohrdal nevďačnou pisárskou prácou, namáhavým spevom, ani horlivým a zápalistým čítaním: viacej je totiž hodno písmo než prázdny tvar na obraze a dáva duši viacej krásy než maľby nepresne ukazujúce formy vecí. Zbožné písmo je dokonalým pravidlom spásy, má väčší význam v živote a pre každého je užitočnejšie, ľahšie je v ňom nájsť záľubu, vynikajúcejšie je pre ľudský rozum a pre zmysly, ľahšie sa dá poznať, slúži ústam, ušiam i pohľadu. Obraz dáva iba malé potešenie. Písmo ukazuje pravdu svojou tvárou, slovom, obsahom; je príjemné za každých okolností. Obraz sýti zrak, kým je nový, ale nudí, keď zostarne, rýchlo stráca svoju pravdu a nevzbudzuje dôveru.*

*Hraban Maur, Carm. 30, ad Bonosum (P. L. 112, c. 1608)*

## ESTETICKÝ POSTOJ

- 17) *Keď múdry človek uvažuje o vzhľade nejakej nádoby, jednoducho pripíše jeho krásu sláve božej. Neovláda ho pokušenie žiadostivosti, nijaký jed chtivosti nekazí jeho čisté úmysly, nepoškvrňuje ho nijaká žiadza.*

*Ján Scotus Eriugena, De divisione naturae, IV (P. L. 122, c. 828)*

## KRÁSA A ŽIADOSTIVOSŤ

- 18) *Zneužívajú zrakový zmysel tí, čo ku kráse viditeľných tvarov pristupujú žiadostivo. Lebo hovorí Pán v Evanjeliu: „Ktokoľvek pozrie na ženu žiadostivým okom, už s ňou cudzoložil vo svojom srdci“, nazývajúc ženou všeobecnú krásu celého zmyslového stvorenia.*

*Ján Scotus Eriugena, De divisione naturae, V, 36 (P. L. 122, c. 975)*

## JEDNOTA RÔZNORODOSTI ROZHODUJE O KRÁSE

- 19) *Krásu celého stvoreného sveta spočíva v čudesnej harmónii podobných a nepodobných zložiek; rozličné druhy, rôznorodé formy, rozmanito usporiadané substancie i náhodnosti táto harmónia zjednocuje do nevysloviteľného celku.*

*Ján Scotus Eriugena, De divisione naturae, III, 6 (P. L. 122, c. 637)*

## KRÁSA ČASTÍ A CELKU

- 20) *To, čo sa v istej časti vesmíru pokladá za škaredé, vo vesmíre ako celku nielenže je krásne, lebo je pekne umiestené, ale dokonca je príčinou všeobecnej krásy.*

*Ján Scotus Eriugena, De divisione naturae, V, 35 (P. L. 122, c. 953)*

## SYMBOLICKOSŤ KRÁSY

- 21) *Boh sa zhmotňuje v stvorení, prejavujúc sa v ňom zázračným a nevysloviteľným spôsobom; hoci neviditeľný, robí sa viditeľným, hoci nepochopiteľný, robí sa zrozumiteľným, hoci skrytý, robí sa zjavným, hoci neznámy, robí sa známym, hoci bez formy a tvaru, robí sa foremným a tvárnym.*

*Ján Scotus Eriugena, De divisione naturae, III, 17 (P. L. 122, c. 678)*

## VIDITEĽNÁ A NEVIDITEĽNÁ KRÁSA

- 22) *Viditeľné formy . . . sa vytvárajú a nám zjavujú nie samy pre seba, ale predstavujú neviditeľnú krásu, prostredníctvom ktorej božská Prozreteľnosť obracia ľudskú myseľ naspäť k čistej a neviditeľnej kráse samej pravdy.*

*Ján Scotus Eriugena, In Hier. Coel. Dion. I (P. L. 122, c. 138)*

## BOŽSKÁ KRÁSA

- 23) *On jediný je naozaj hoden lásky, lebo iba On je ozajstnou dobrotou a krásou; aj všetko v stvoreniach, o čom sa vie, že je naozaj dobré a naozaj krásne a hodné lásky — to je On sám.*

*Ján Scotus Eriugena, De divisione naturae, I, 74 (P. L. 122, c. 520)*

## PROTI OBRAZOBORCTVU

- 24) *Dovoľujeme každému malovať obrazy svätých, kto by to chcel; uctievať ich nikoho nenútime, kto ich nechce uctievať; ale rozbiť ich a ničiť, aj keby to niekto chcel, nedovoľujeme.*

*Libri carolini, IV, 29 (P. L. 98, c. 1 248)*

## PROTI KULTU OBRAZOV

- 25) *Na novej synode, ktorú Gréci usporiadali v Konštantínopole, nastolila sa otázka vo veci uctievania obrazov a na písme sa vyhlásilo, že tých, čo sa nekoria pred obrazmi svätcov ako pred sv. Trojicou a nevzdávajú im úctu, treba uvrhnúť do kliatby. Ale naši najsvätejší Otcovia sa tomu sprotivili a načisto odmietli a jednohlasne odsúdili uctievanie obrazov a korenie sa pred nimi.*

*Synoda vo Frankfurte roku 794, Canones, II (Mansi, XIII, 4, 909)*

## MALIARSTVO JE POTREBNÉ ĽUDU

26) Iné je uctievať obraz a iné získavať vedomosti o úctyhodných dejoch, ktoré obraz predstavuje. Lebo obraz je pre jednoduchých ľudí tým, čím je písmo pre čítaniaznalých, pretože tí, ktorí písmo nepoznajú, v obraze vidia a čítajú vzor, aký majú nasledovať. A tak obrazy jestvujú predovšetkým na poučenie ľudu. Keby niekto chcel vytvárať obrazy, nebráň mu, ale vystríhaj sa ich uctievania.

Gregor Veľký, *Epist. ad Serenum* (Mon. Germ. Hist., Epist., II, 270, 13 a 271, 1)

26a) Obrazy sa v kostole vystavujú s tým cieľom, aby tí, čo nevedia čítať, aspoň pri pozeraní na ne čítali v nich to, čo nemôžu čítať v knihách.

Gregor Veľký, *Epist. ad Serenum* (Monum. Germ. Hist., Epist., II, p. 195)

27) Neučení ľudia môžu v líniiach obrazu uvidieť to, čo nie sú schopní prečítať v písme.

Synoda v Arrase roku 1025, cap. XIV (Mansi, t. 19, p. 454)

28) Mnohými spôsobmi sa dá vidieť, koľko osohu plynie z maliarstva. A prvým z nich je, že obraz je literatúrou pre nevzdelaných.

Walafrid Strabo, *De rebus ecclesiasticis* (P. L. 114, c. 929)

## NEPOHŔDAŤ KRÁSOU

29) Rozličné obrazy a malby nemajú byť prepiato uctievané, ako sa to zdá niektorým hlupákom. Ale ani krása sa nemá pohŕdavo zatracovať, ako si zasa myslia niektoré prázdne hlavy.

Walafrid Strabo, *De rebus ecclesiasticis* (P. L. 114, c. 927), VIII: *De imaginibus et picturis*

## OBRAZY SÚ NA PRIPOMÍNANIE UDALOSTÍ A NA OZDOBU MÚROV

30) Obrazy často vznikajú v závislosti od umelcovho talentu, takže jedny z nich sú ladné, iné beztvaré, niekedy krásne, inokedy škaredé, niektoré sú čo najpodobnejšie svojim vzorom, iné sú im nepodobné, jedny sa jagajú novosťou, iné sa rozpadajú od staroby. V súvislosti s tým sa vynára otázka, ktoré z nich sú úctyhodnejšie: tie, o ktorých vieme, že sú cennejšie, alebo tie menej cenné? Lebo ak cennejším vzdávame väčšiu úctu, znamená to, že si ctíme prácu a kvalitu materiálu, a nie vrúcnosť zbožnosti. A ak uctieваме menej cenné, menej podobné tomu, čo chcú dosiahnuť, potom je nespravodlivé vzdávať im väčšiu a vrúcnejšiu úctu, keďže sa nevyznačujú ani prácou, ani materiálom, ani podobnosťou. My sa predsa v obrazoch ničomu neprotivíme, iba modlárskeму zvelebovaniu, preto dovoľujeme nechať v bazilikách obrazy svätých, ale na to, aby pripomínali udalosti a skrášľovali steny.

Libri carolini, III, 16 (P. L. 98, c. 1 147)

## TROJAKÁ ÚLOHA MALIARSTVA

31) Maliarstvo vzniká z troch príčin: po prvé, je literatúrou nevzdelaných ľudí, po druhé, je na to, aby ozdobovalo dom, a po tretie, aby pripamätúvalo život predchodcov.

*Honorius z Autunu, De gemma animae, I. c. 132 (P. L. 172, p. 586)*

## PREVAHA MALIARSTVA NAD PÍSMOM

32) Synoda v Agde (r. 506) zakazuje maľby v kostoloch a nedovoľuje, aby predmet úcty a zvelebovania bol maľovaný po múroch. Gregor na druhej strane hovorí, že maľby sa nemajú ničím z toho dôvodu, že ich neslobodno uctievať. Lebo ako sa zdá, maľba silnejšie pôsobí na myseľ než písmo. Stavia udalosti pred oči, kým písmo ich pripamätáva akoby prostredníctvom sluchu, ktorý menej pôsobí na myseľ. Preto aj v chrámoch prejavujeme menšiu úctu knihám než obrazom a maľbám.

*Wilhelm Durandus, Rationale Divinorum Officiorum, I, 3, 4 (vyd. Antverpy 1614, p. 13)*

## 5. PREHLAD RANOKRESTĀNSKEJ ESTETIKY

1. DVE OBDOBIA ROZKVETU. V prvom tisícročí kresťanstva neboli podmienky pre rozvoj estetiky: nebolo dosť pokoja potrebného na vedeckú a umeleckú prácu a chýbal dostatočný záujem o vedy a umenia. Napriek tomu v rozpätí týchto storočí boli dve obdobia, v ktorých sa estetická reflexia vyvíjala pomerne živo a plodne. Najprv v 4. a 5. storočí, potom v 9. storočí.

A. V 4. storočí už začali o kráse rozmýšľať kresťania, a ešte neprestali o nej rozmýšľať pohania. Antická tradícia sa ešte neprerušila a kresťania jej dávali vlastné zafarbenie, uplatňovali nové hľadisko na jednotlivé otázky. Na Východe o problémoch krásy vtedy uvažoval Bazilius, trochu neskôr Pseudo-Dionýzios, v Ríme zasa Augustín a potom Boethius a Cassiodorus.

B. Toto oživenie estetického myslenia však dlho netrvalo, po ňom prišli celkom neplodné storočia. Na Západe to bolo v dôsledku sťahovania národov, na Východe v dôsledku byzantskej autokracie. Situácia sa zmenila až na prahu 9. storočia: na Západe pod vplyvom karolínskej renesancie, na Východe zasa pod vplyvom obrazoboreckého hnutia, ktoré urobilo z otázok umenia ohnisko diskusie a boja. Na Západe vtedy pôsobili Alkuin a Eriugena, na Východe Ján z Damasku a Teodor Studita.

Rané estetické myslenie kresťanov sa zrodilo v niekoľkých strediskách a v každom malo inú povahu: na Východe v Byzancii bolo špekulatívne, na Západe skôr empirické; na juhu v Ríme bolo plastické, a na severe, v hlavnom meste Karola Veľkého — skôr abstraktné. Južania mali viacej porozumenia pre výtvarné umenie, severania zasa pre literatúru a výtvarné umenie boli náchylní uznávať iba ako náhradnú formu literatúry.

Ak vtedy mal ktosi čo povedať o estetických otázkach, boli to učitelia, lebo vďaka knihám si dlhšie zachovali kontakt s antikou. Vtedajšiu estetiku umelcov poznáme iba natoľko, nakoľko je implikovaná v ich dielach, lebo nijaké iné výpovede sa nám nezachovali. A estetiku konzumentov vonkoncom nepoznáme; ak nejaká jestvovala, potom iba celkom primitívna, lebo okrem učencov a umelcov nikto nemal podmienky ani chuť zaoberať sa krásou a umením.

2. VÝPOŽIČKY ZO STAROVEKU. Estetika raného kresťanstva za mnohé ďakovala antike, najmä pokiaľ išlo o základné pojmy. Predovšetkým o sám pojem krásy: krása bola pre ňu naďalej objektívnou vlastnosťou vecí — hoci u Bazilia sa začal odklon: chápanie krásy ako vzťahu objektu a subjektu. Ďalej kresťanskí estetici, takisto nasledujúci antiku, pokladali krásu za štruktúru prvkov, za harmóniu častí, a takto ju chápali rovnako grécki otcovia, ako aj Augustín a Boethius, neskôr zasa karolínski učitelia. Augustín spojil toto staroveké chápanie krásy s pojmom rytmu. Bazilius ho tiež chcel zachovať, no zároveň sa nechcel vzdať iného pojmu krásy — neoplatónskeho, a preto ich dôvtipne navzájom zlúčil, spojil „pytagorovský motív“ s „Plotinovým motívom“.

Raná kresťanská estetika prevzala aj staroveký pojem umenia. A takisto ako starovek nevyčleňovala v tomto širokom pojme krásne umenia ako osobitnú skupinu. Spolu s pojmom umenia prevzala z antickej estetiky súpis faktorov a úloh umenia (prostredníctvom Cassiodora) a základné pojmové dištinkcie, rozlišovanie obsahu a formy, formálnej a funkcionálnej krásy (prostredníctvom Augustína a Izidora). Toto všetko bol zdedený majetok.

mimetická

emanácia

panteizmus, cheliasť

3. TEISTICKÝ MOTÍV. Ale pri novom svetoznávaní staré pojmy nadobudli nový význam a zrodili nové otázky. Estetikom teraz nešlo natoľko o analýzu krásy, ako o ustálenie hierarchie v nej, o oddelenie pravdivej krásy od zdanlivej, vyššej krásy od nižšej. Učenci v súlade so svojim náboženským postojom duchovnú krásu pokladali za vyššiu ako telesnú a za jedinú naskrze pravdivú krásu pokladali krásu boha, nie sveta. Spiritualizácia a teologizácia krásy boli základnou črtou ich teórie, napokon — po Platónovi a Plotinovi — nie celkom novou. *Pulchritudo aeterna* ich oslepovala svojím jasom a v menšej alebo väčšej miere oslabovala ich vnímavosť na zmyslovú krásu. Tak to bolo u gréckych cirkevných otcov aj u Augustína a u karolínskych humanistov.

V otázke, aká je najvyššia krása, vládla zhoda, ale sporné bolo to, či táto krása je človeku dostupná, či je možné jej zobrazenie, „perigrafé“, ako ho nazývali v Byzancii. Práve to bol predmet sporu ikonoklastov s ikonofilmi. Pseudo-Dionýzios, Teodor Studita i Eriugena vytvárali metafyzické konštrukcie, aby spojili ľudskú krásu s krásou božskou. Stavali ich na „Plotinovom motíve“, ale v náboženskejšom duchu, prechádzajúc od panteistického chápania k teistickému chápaniu estetiky.

4. BIBLICKÝ MOTÍV. Hodnotenie materiálnej krásy sveta bolo pre tieto storočia ťažkým problémom, zaplietalo sa do jednotlivých otázok: Môže sa svet pokladať za krásny v porovnaní s krásou božou? Ak je na druhej strane jednako dielom božím, môže byť krásnym? V konečnom dôsledku prevážil optimistický názor: môžeme ho nájsť u Augustína rovnako ako u Bazília, Alkuina a u Eriugenu.

Jednako aj oni tvrdili, že ak je svet krásny, nie je taký sám osebe, ale ako symbol božskej krásy alebo ako jej prejav, „teofánia“. Je krásny preto, lebo sú v ňom „stopy“ dokonalejšej krásy (Augustín). Je krásny, lebo je „emanáciou“ dokonalejšej božskej krásy (Teodor). Je krásny, lebo neviditeľné božské bytie sa v ňom stáva viditeľným (Eriugena). Je krásny nie preto, že teší zrak a sluch, ale pre poriadok a účelnosť, ktoré v ňom vládnu (Bazilius). Nie je krásny vo všetkých svojich jednotlivostiach, ale je krásny ako celok. Uznávanie sveta za krásny nebolo novinkou; *pankalieu* hlásali už antickí stoici; ale náboženské chápanie *pankalie*, jej odôvodnenie tým, že svet je dielom božím, tento biblický motív, majúci začiatok v *Septuaginte* — rozšíril sa až medzi kresťanmi.

Krásu sveta sa v takomto chápaní stala podobnou krásou umenia: je totiž uvedomelým a zámerným výtvorom boha, ako je umelecké dielo uvedomelým a zámerným výtvorom umelca. Hodnotenie umenia to však nepozdvihlo; umenie je dielom ľudským, a tak pre náboženských estetikov jeho krásu musela byť nižšia než krásu sveta, ktorý je dielom božím.

5. CHÁPANIE UMENIA. Teistický postoj ovplyvnil chápanie umenia. Zmenila sa jeho téma: jedinou náležitou témou umenia je boh. Zmenilo sa kritérium dobrého umenia: môže ním byť iba zhoda so zákonom božím, nie so zákonom prírody. Zmenili sa jeho úlohy: malo sa stať vzorom života, svedectvom pravdy, poučením, pripomenutím významných udalostí. Iba niektorí učenci, čo vtedy písali o umení, pamätali na to, že môže a má byť aj „ozdobou múrov“. Starý intelektualistický postoj a nový teistický postoj k umeniu spoločne priviedli k presvedčeniu, že umenie nemá byť iba dielom samého umelca, ale spoločným výtvorom umelca a učenca: jeho vyhotovenie je vecou umelca, ale určenie obsahu — vecou teológa. Všetko toto sa dá nielen vyčítať z mála vtedajších estetických textov, ale aj uvidieť implikované v mnohých vtedajších umeleckých dielach.

Mimetická teória umenia, rozšírená v staroveku, v nábožensky chápanej estetike ustúpila do pozadia. A tým sa otvoril priestor inej teórii, ktorej začiatky do istej miery vidíme u Augustína či u vzdelancov Karola Veľkého: že sú totiž umenia, v ktorých nejde o napodobovanie, ale — o krásu. V Byzancii zasa vznikla najmystickejšia a najtranscendentnejšia teória reprodukovateľného umenia, aká sa kedy hlásala: že obrazy boha sú jeho nevyhnutnou emanáciou, a preto aj samy sú božské.

## Inhibencia pripadky

Nielen staroveké pohanské umenie, ale ani nové kresťanské nie vždy spĺňalo ideály teistickej teórie — a vtedy rástla voči nemu ak aj nie nevôľa, tak aspoň nedôvera. Vyskytovala sa už v staroveku u takých rozdielnych mysliteľov, akými boli Platón a Epikuros, ale vtedy predstavovala len vedľajší prúd, kým tu, v ranom stredoveku, stala sa bezmála vládnuťou tendenciou. Preniesla sa dokonca z umenia na krásu, ako to vidíme u Boethia, ktorý ju pokladal za povrchnú, nedôležitú kvalitu. Jednako umenie aj krásu mali svojich obrancov medzi najvýznamnejšími kresťanskými spisovateľmi, od gréckych cirkevných otcov po karolínskych humanistov. A ich autonómia nachádzala výraz či už v *Teodoziovom kódexe*, či v Eriugenovej filozofii.

6. ČLOVEK A UMENIE. Nová epocha sa vcelku menej zaujímala o otázky estetiky ako starovek — ale s jednou výnimkou: istým jej problémom sa zaoberala viacej, a to vzťahom človeka ku krásu. Kresťanskí estetici, najmä Augustín a Eriugena, pokúšali sa ustáliť, aký vzťah ku krásu je správny, aký je potrebný, aby sa krásu dala postihnúť a oceniť, aký postoj — povedané dnešným jazykom — je špecificky estetický. V súlade s transcendentným zameraním epochy títo myslitelia zdôrazňovali, že krásu sa nedá postihnúť iba zmyslami, že sú na to potrebné aj pamäť a rozum. Kládli dôraz na to, že nie každý môže vnímať krásu, ale iba ten, kto — ako učil Augustín — má vrozený rytmus. A že je na to potrebný nezištný postoj, ako písal Eriugena.

## II. ESTETIKA ZRELÉHO STREDOVEKU



# 1. PODMIENKY VÝVINU

**1. HIERARCHICKÉ ZRIADENIE.** O stredoveku sa hovorí v širšom a v užšom význame. V širšom význame zahrnuje všetky územia a celé obdobie od konca staroveku do začiatku novoveku, teda približne od 4. do 14. storočia. V užšom význame zahrnuje iba tie územia, ktoré v tom období vytvorili nové formy zriadenia a kultúry, teda iba západnú časť Európy. V tomto zmysle do stredoveku patria Cassiodorus alebo Alkuin, ale nepatria tam byzantskí estetici. Napokon v najužšom význame „stredovek“ označuje iba neskoršiu časť obdobia, ktorá už mala tieto nové formy, čiže približne od začiatku druhého tisícročia. Doteraz rozoberaná estetika nebola „stredoveká“ v tomto úzkom zmysle; bude ňou až tá, o ktorej budeme hovoriť ďalej.

Formy stredovekej kultúry, umenia, estetiky — „stredovekej“ práve v tom najužšom význame — záviseli od špecifických foriem vtedajšieho zriadenia, preto treba začať od nich.

Spoločenské zriadenie západnej Európy malo v sebe rovnako pozostatky rímskeho zriadenia, ako aj zriadenia gótskych kmeňov; ale ako celok bolo toto feudálne zriadenie nové, odlišné takisto od rímskeho, ako aj od gótskeho zriadenia. Jeho hlavnou črtou bola hierarchickosť. Moc a privilégia mal iba jeden stav, vysoko pozdvihnutý nad inými stavmi; tento stav bol tiež organizovaný hierarchicky, predstavoval hierarchiu vazalov, ktorí za svoju závislosť a vernosť vládcovi dostávali odmenu v podobe pôdy, čo bola jediným bohatstvom vládcov tejto chudobnej epochy. Ale s pôdou dostávali do rúk aj administratívu, právo a politickú moc. Za tieto privilégia mali plniť vojenskú povinnosť; boli preto pozemkovými vlastníkmi a zároveň rytiermi. Pôda bola hospodárskym základom a rytierske umenie ich povoláním. Títo vlastníci pôdy boli zaujatí vedením vojen a spravovaním svojich území, a tak sa o pôdu nezaujímalí; jej obrábanie bolo povinnosťou roľníkov. Tak ako kedysi otroci, teraz zasa roľníci umožňovali iným kultúrny či umelecký život, na ktorom sa oni sami, klesajúci pod bremenom práce, nemohli zúčastňovať.

Ale ani feudálni páni sa nezaoberali vedou a umením: odvádzalo ich od toho rytierske povolanie a navyše rytierska ideológia tieto disciplíny podceňovala. Napriek tomu — ako tí, ktorí mali moc, silu, prostriedky — vtlačili pečať básnickej a umeleckej tvorbe: nielen vtedy, keď sa do nej sami výnimočne púšťali, ako v 11. a 12. storočí v Provencalsku, ale aj vtedy, keď ju prenechávali iným stavom.

**2. CIRKEV A TRANSCENDENTNÉ CHÁPANIE ŽIVOTA.** Vedy a umenia, ktorými sa roľníci nemohli a šľachta sa nechcela zaoberať, ujala sa cirkev: po stáročia jedine duchovní, najmä rehoľníci, mali na to potrebné vzdelanie a čas. Cirkev taktiež vtlačila vede a umeniu pečať rímskeho univerzalizmu, ako aj náboženského, transcendentného chápania života.

**3. REURBANIZÁCIA.** Hospodárske podmienky však pôsobili v prospech ďalšieho stavu — meštianstva. Po takmer úplnom zániku miest začal sa v 9. storočí proces reurbanizácie Európy; v blízkosti zámkov začali vznikať mestá. Život si to vyžadoval a aj sa dosiahlo, že sa začali vytvárať obchodné vzťahy, že remeselníci sa začali sústreďovať v mestách a špecializovať sa, došlo k deľbe práce medzi mestom a dedinou, vzniklo profesionálne kupectvo, remeselnícke cechy a kupecké gildy, sformoval sa mestský stav, ktorý postupne bohatol a silnel, aby od 12. storočia začal zápasíť o svoju samostatnosť.

Toto všetko nemohlo neovplyvniť osudy umenia a vedy. Ku koncu stredoveku meštianstvo už bolo popri šľachte a cirkvi dôležitým spoločenským činiteľom; povedľa feudálnej a kláštornej civilizácie vyrástla mestská civilizácia. Umeľcami, architektmi, sochármi, maliarmi, skladateľmi, literátmi, učencami boli teraz už popri duchovných aj mešťania. A majetné meštianstvo, ktoré malo síce menej privilégii ako šľachta, ale zato viedlo pokojnejší a v podstate bohatší život, usilovalo sa vytvoriť si umelecký rámec pre svoju existenciu, a preto financovalo umenie. Umenie mešťanov, určené mešťanom, muselo sa však odlišovať od umenia rytierov aj od umenia mníchov: stratilo romantizmus jedného a transcendentnosť druhého.

4. EVOLÚCIA STREDOVEKU. Navzdory konzervativizmu, charakteristickému pre feudalizmus, stredovek nezostával na jednom mieste: kvasili v ňom neprestajné spoločenské, politické a ideologické premeny. Z práce roľníkov, produktívnejšej ako voľakedajšia práca otrokov, povznieslo sa roľníctvo, tkáčstvo, spracúvanie kovov, rozvinul sa obchod a v čase križiackych výprav vytvorili sa kontakty aj s veľmi vzdialenými krajinami. Novodobé veľké národy a centralizované európske štáty, novodobé spoločenské triedy sformovali sa už v stredoveku.

A ku koncu tohto obdobia začali sa už revolúcie a prvé prielomy do feudálneho zriadenia: roku 1215 v Anglicku vyhlásili Veľkú chartu slobody a roku 1302 sa vo Francúzsku konalo zasadnutie generálnych stavov už za účasti mešťanov. Začala sa aj reformácia, naštrbila sa vláda cirkvi. Znamená to, že už uprostred stredoveku sa porušili najhlbšie základy stredovekého zriadenia. Netreba sa preto čudovať, že na konci tohto obdobia umenie a estetika už mali iný charakter než na jeho začiatku.

5. TRVALÉ ČRTY STREDOVEKU. Jednako po stáročia sa udržali podstatné črty stredoveku: predovšetkým feudalizmus a transcendentné učenie cirkvi. Ich pričinením sa spôsob myslenia a života stal hierarchickým a náboženským. Stredoveké kresťanstvo malo rozličné podoby: bolo právno-cirkevné a mystické, bolo evanjelické, hlásajúce lásku a mier, a bolo apokalyptické, chiliastické; čo rozsievalo hrôzu konca sveta a trestu; nikdy však neprestalo byť základnou silou tejto epochy. A kresťanské učenie neprestávalo byť hierarchické a transcendentné. Cirkev bola po celý stredovek základným činiteľom intelektuálnej a umeleckej kultúry. Feudálny rytier žil zaujatý vojenským remeslom, roľník obrábal pole, a kým sa pozdvihlo meštianstvo, iba v chráme a v kláštore boli podmienky a čas na úvahy o umení a vede. Kultúra mala oveľa náboženskejší charakter než v predchádzajúcich a nasledujúcich epochách, takmer všetky umelecké oblasti, architektúra, sochárstvo, maliarstvo, dekoratívne umenia, umelecké remeslá, hudba, poézia, divadlo — boli náboženské tematicky a cirkevné svojím určením.

Umenie vytvárala cirkev a pre cirkev, ktorá mu dávala všetko: smer, tematiku, materiálne prostriedky. Jeho tvorcom bol umelec, ktorý čerpal svoje podnety z cirkvi a z náboženstva. Avšak — nečerpal ich iba stade;<sup>a</sup> a tak závislosť stredovekého umenia od náboženstva a cirkvi bola veľká, ale nie výlučná. Úplnejšia závislosť sa prejavovala vo vede o umení, ktorá, ako celá vtedajšia veda, bola v rukách duchovných, jediných ľudí, ktorí sa ňou za vtedajších podmienok mohli zaoberať.

Trvalá bola aj ďalšia črta stredoveku: jeho univerzalizmus. Ešte sa nesformovali národy a tým menej vedomie národnej osobitosti. Zvláštnosti krajín, provincií, kmeňov, spoločenských vrstiev ustupovali do pozadia pred jednotou všeobecnej cirkvi. Tieto zvláštnosti do istej miery prenikali do umenia, ale nie do jeho teórie, ktorej univerzálnosť zabezpečovala latinčina, antické tradície a cirkevné učenie. K univerzalizmu viedlo aj korporatívne stredoveké zriadenie, pre ktoré bol človek skôr predstaviteľom svojej korporácie než samostatným individuum; toto zriadenie sa pričiniť aj o to, že veda a umenie sa stali kolektívnymi,

<sup>a</sup> P. Francastel, *L'humanisme roman*, in: Publications de la Faculté des Lettres de l'université de Strasbourg, fasc. 96, 1942.

neosobnými a že sa pestovali podľa tých istých všeobecných princípov vo všetkých krajinách a generáciách, že sa chápali anonymne a hierarchicky. Teória umenia, rovnako ako samo umenie, chápala sa v celom stredoveku univerzalisticky.

Osobitnou črtou stredoveku bola veľká úloha umenia. Umenie neustúpilo do pozadia, ako by sa dalo očakávať pri vtedajších silných náboženských a morálnych potrebách, ale práve naopak, rozkvitalo. Nielen historici umenia, ale aj historici spoločenskej kultúry tvrdia, že umenie je pýchou feudalizmu, že práve v ňom toto obdobie našlo najplnšie vyjadrenie, že ono zhrnulo všetky jeho úsilia.<sup>a</sup> A spolu s umením malo v stredoveku významné postavenie aj estetické myslenie.

6. ŠPECIÁLNA ESTETIKA UMENÍ A VŠEOBECNÁ FILOZOFICKÁ ESTETIKA. V estetickom myslení zrelého stredoveku sa neprejavujú väčšie rozdiely medzi krajinami a národmi, hoci sa rozvíjalo tak v Paríži, ako aj v Anglicku či v Taliansku.

Na druhej strane obsahuje značné chronologické rozdiely: vo včasnejších storočiach je zriedkavé, prebúda sa v 12. storočí, rozkvitá v 13. a potom v 14. a 15. storočí znova ustupuje do pozadia. Vrcholným obdobím stredovekej estetiky je 12. a 13. storočie.

Rôznorodosť stanovísk a názorov vystupujúcich v tejto estetike pramení aj v tom, že jedna jej časť vyrástla z analýzy umenia, kým druhá časť — z filozofického systému. Tá prvá vznikla skôr, preto budeme najprv hovoriť o nej — o estetickom teórii poézie, hudby, výtvarných umení; a až neskôr príde rad na filozofickú estetiku.

Analýza umenia

<sup>a</sup> M. Bloch, *Société féodale*, Paris 1940.

## 2. POETIKA

1. KLASIFIKÁCIA UMENÍ. Stredovek uvažoval o každom umení osobitne, akoby umenia nemali spoločné črty. Nevenovala sa veľká pozornosť ich porovnávaniu a klasifikácii. Stredovek sa vcelku uspokojoval s antickou klasifikáciou umení na slobodné a remeselné, niekedy doplnovanou delením na umenia teoretické, praktické a produkujúce, ktoré Cassiodorus prevzal z Quintiliana a odovzdal stredoveku. Nepotreboval ani platónsko-aristotelovské rozdelenie umení na vytvárajúce a reprodukovajúce.

Jednako stredovek priniesol aj niektoré vlastné idey v tejto oblasti: poznáme prinajmenej dve stredoveké klasifikácie umení, jedna pochádza od vynikajúceho humanistu a mystika 12. storočia Huga zo Sv. Viktora, druhá od inak málo známeho autora Radulfa z Longo Campo (alebo Longchamp) s prídومkom Ardens, čiže Plamenný.<sup>b</sup> Prvá bola akýmsi zavŕšením antickej klasifikácie umení, druhá — otvorením cesty k novému triedeniu.

Hugo nadviazal na Quintilianovu klasifikáciu: zachoval jeho rozlíšenie teoretických, praktických a produkujúcich umení, ibaže produkujúce nazval „mechanickými“ a veľmi podrobne ich spracoval. Navyše pridal štvrtý druh umení, a to umenia „logické“, v duchu onoho intelektualizovaného pojmu umenia, ktorý sa od Boethiových čias odpútal od pojmu výroby a priblížil sa k pojmu zručnosti. Umenia zaujímavé pre estetiku boli v jeho klasifikácii, podobne ako v antike, rozčlenené, porozdeľované do všetkých rubrik klasifikácie: hudba patrila k teoretickým umeniam, rétorika k logickým, výtvarné umenia k mechanickým.

Ale v oblasti delenia umení mal Hugo dve nové myšlienky. Najprv zaviedol akúsi hierarchiu, v ktorej postavil hlavné umenia proti iným, ktoré sú im podriadené: architektúra bola pre neho hlavným umením a sochárstvo i maliarstvo jej doplnkami. A po druhé, v rozpore s antickými vzormi, zaradil do klasifikácie umení — poéziu. Nie síce ako umenie v plnom zmysle slova, ale aspoň ako „prídavok umení“ (*appendix artium*), a to prídavok umení logických.

2. ZARADENIE POÉZIE MEDZI UMENIA. Radulfus práve v tomto ohľade zašiel ďalej. Odhodil staré, od vekov opakované klasifikácie a prijal nový princíp delenia, na základe ktorého rozlíšil štyri druhy umení: filozofiu, rečníctvo, mechaniku a — poéziu. Filozofia zahrnovala u neho celú vedu (s výnimkou logiky a gramatiky, ktoré sa dostali do rečníctva) a mechanika všetky umenia, ktorých výsledkom sú materiálne výtvary. Vedľa nich sa teraz ocitla poézia nie už ako „prídavok umení“, ale ako plnohodnotné umenie a zároveň ako umenie osobité, predstavujúce samostatný druh. Radulfovo štvorčlenné delenie stalo sa zároveň delením krásnych umení: na hudbu (v rámci filozofie), výtvarné umenia (v rámci mechaniky), rétoriku (v rámci rečníctva) a na poéziu.

Takto sa napravilo mnoho stáročí trvajúcего zanedbávanie poézie: od vekov sa k nej pristupovalo takisto ako k umeniam, poetika ustaľovala pre ňu pravidlá rovnako ako teória iných umení, a jednako zo zvyku a zotrvačnosti, zachovávajúc starú schému, do klasifikácie a zoznamu umení sa poézia nezaraďovala. Tento nedostatok začal naprávať Hugo zo Sv. Viktora a celú vec zavŕšil málo známy Radulfus.

<sup>b</sup> M. Grabmann, *Geschichte der scholastischen Methode*, zv. II, 1909—1911, s. 252.

Toto klasifikačné ocenenie poézie spájalo sa skôr s jej voľakedajšími ako so súvekými výdobytkami: lebo chvíľa, v ktorej poézia bola zaradená medzi umenia, nebola jej veľkou chvíľou. Vrcholné storočia stredoveku, ktoré zrodili veľké gotické výtvarné umenia a scholastickú filozofiu, nezrodili v poézii nič podobné. Veľká náboženská poézia vznikla skôr, latinské hymny, spievané v kostoloch v 12. a 13. storočí, boli dielom oveľa starších čias. Nové neboli potrebné a nepribúdali. Zrelý stredovek uskutočnil v oblasti poézie čosi celkom iné: narušenie práve toho, čo bolo pre stredovek zdanlivo najcharakteristickejšie — divadlo prelomilo vládu latinčiny a lyrika prenikla do náboženskej tematiky.<sup>a</sup>

3. SVETSKÁ LYRIKA. Zjavila sa svetská poézia, hoci sa v tých časoch netešila ani úcte, ani starostlivosti. Pestovali ju „goliardi“, ktorí si takto zarábali na živobytie; a taktiež „žongléri“, kúzelníci a speváci v jednej osobe. Bolo ich veľa, už okolo roku 1000 existoval vo Francúzsku cech žonglérov. Boli menej vzdelaní ako goliardi a používali národné jazyky. Do ich repertoáru patrili rovnako lyrické piesne aj epické kroniky hrdinských činov. Ich poetickým povolaním sa dosť opovrhovalo — až v istej chvíli sa skladanie veršov stalo módou medzi rytiermi.

Táto móda vládla najmä v Provencalsku: tamojší rytieri-básnici sa volali trubadúri. Básnici takéhoto typu boli aj v severnom Francúzsku, tam sa nazývali trubéři, a na nemeckom území sa zasa volali minnesängri. Boli to príslušníci feudálneho rytierstva, dokonca zväčša jeho najvyšších vrstiev, vyskytli sa medzi nimi monarchovia ako Richard Levie Srdce alebo Fridrich II. Ich poézia kvitla dve storočia: Viliam IX., gróf z Poitiers, písal svoje verše už pred koncom 11. storočia, kráľ Richard v 12. a kráľ Fridrich v 13. storočí. Náboženské vojny 13. storočia jej zasadili smrteľný úder. Guiraut Riquier (zomrel roku 1292), jeden z posledných trubadúrov, napísal: „Pieseň by mala vyjadrovať radosť, mňa zas umára smútok, neskoro som prišiel na svet“.

Tvorba týchto básnikov bola bohatá: filológovia poznajú okolo 2 600 básní trubadúrov (na 264 melódií) a 4 000 básní trubérov (na 1 400 melódií). Bola to poézia spojená s hudbou, nie hovorená, ale spievaná; hudba a spev v nej tvorili jednotu. „Báseň bez hudby je ako mlyn bez vody,“ písal trubadúr Folquet z Marseille (zomrel r. 1231). Svoje formy preberala prevažne zo staršej cirkevnej poézie: využívala formu refrénov, prevzatú z litánií, v iných formách využívala sekvencie a hymny. Bola však nová svojím obsahom: na rozdiel od náboženskej a cirkevnej poézie raných kresťanov mala svetskú tematiku, skladala sa predovšetkým z ľúbostných piesní a z balád. Bola prirodzeným výrazom citov a života — preto bolo prirodzené, že používala národný jazyk. Nemala modlitebné a didaktické úlohy ako predchádzajúca poézia, ale expresívne a estetické: v tomto ohľade svojou implikovanou estetikou dopĺňa estetiku teoretických traktátov. Bola poéziou výrazu a krásy, nie poéziou prorockou. A tým sa vari pričínila o to, že v stredoveku zanikol staroveký protiklad medzi poéziou a umením: medzi prorockou poéziou a učeným umením.

4. MYSTÉRIÁ. Stredoveké divadlo bolo zasa náboženskou a cirkevnou záležitosťou. *Mystéria*, ktoré tvorili jeho repertoár, podobne ako kedysi grécke divadlo vyšli z kultu, boli súčasťou náboženských obradov. Predvádzali sa prevažne v kostoloch a hrávali v nich kňazi, diakoni, chlapci z chóru; ženy v nich nevystupovali. Svoju formu, najmä dialogickú, prevzali z bohoslužieb. Ich obsah tvorili životy Krista a svätých. Vznikli z potreby stelesniť náboženské predstavy. Neboli to vlastne predstavenia, ale o b r a d y.

<sup>a</sup> R. De Gourmont, *Le latin mystique*, 1922. — M. Manitius, *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*, 3 zv. 1911—1931. — E. Faral, *Les arts poétiques du XII et du XIII s.*, 1923. — F. J. E. Raby, *A History of Secular Latin Poetry in the Middle Ages*, 3 zv., 1934. — H. H. Glunz, *Die Literaturästhetik des europäischen Mittelalters*, 1937. — J. de Ghellink, *Littérature latine du Moyen âge*, 1939. — *L'essor de la littérature latine au XII<sup>e</sup> s.*, 2 zv., 1946. — E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 1948. — E. Garin, *Medioevo e Rinascimento*, 1954.

Nemali divákov, ale iba účastníkov. Hovorili v nich herci, ale zúčastňovali sa na nich všetci prítomní ako pri obradoch. Mystériá boli vecou kultu, viery, náboženského a spoločenského života. Patrili do umenia, ale zároveň ako obrady patrili do náboženstva. Podobne ako bohoslužby využívali nielen slovo, ale aj hudbu. Neboli čisto literárnym divadlom, také divadlo stredovek nepoznal.

Svojou koncepciou boli mystériá príbuzné gréckym tragédiám, ale svojím náboženským obsahom boli iné: oveľa transcendentnejšie, odtrhnuté od otázok krásy, sústredené na spásu. Preto sa v nich dostávali k slovu nadpozemské problémy, a nie tie hlboko ľudské veci, ktoré boli obsahom gréckych tragédií. Renan povedal, že medzi stredovekým človekom a jeho umením stálo *Písmo sväté*, ktoré tomuto umeniu odoberalo bezprostrednosť.

Až na konci stredoveku sa divadlo laicizovalo: vznikli komédie so svetskou tematikou; a hoci do 16. storočia sa duchovní neprestali zúčastňovať na predstaveniach, zjavil sa už profesionálny herec. Z roku 1402 pochádza prvý údaj o hereckej spoločnosti (nazývala sa ešte nábožensky — *Confrérie de la Passion*) a o stálom divadle (ešte v nemocnici — konkrétne v nemocnici sv. Trojice v Paríži). Toto všetko rozbilo nielen starú organizáciu, ale aj dovtedajší zmysel divadla.

Tak ako lyrika trubadúrov aj mystériá implikovali istú estetiku: u trubadúrov poézia bola výrazom života, v mystériách bola obradom. Dalo by sa predpokladať, že stredoveká teória poézie sa opierala o súvekých básnikov a hlásala takú poetiku ako oni. Ale stalo sa čosi celkom iné. Učenci, ktorí ju vytvárali, nebrali do úvahy vtedajšiu poéziu: mystériá ako obrady boli pre nich akoby nad poéziou a svetská lyrika pod ňou. Brali však zreteľ na antickú teóriu poézie, ktorej útržky sa k nim dostali, z nej čerpali hlavné pojmy a tézy. A tak ich estetika bola iná ako estetika súdobej lyriky trubadúrov a mystérií.

5. ARTES POETICAE. Stredoveká poetika, dielo učencov, už vo svojom zámere bola prispôsobená nie súčasnej, ale minulej poézii, a to poézii klasickej. Okrem rímskych klasikov mala ešte iný vzor dokonalosti — *Písmo sväté*. A už tým sa odlišovala od starovekej teórie.

Aktuálne potreby postavili pred ňu zvláštne úlohy: keď sa totiž znalosť písma stala výnimočnou, málokomu dostupnou, stali sa potrebnými pokyny ako písať. A tak prvými traktátmi z teórie literatúry boli tie, ktoré hovorili o *artes dictaminis*, čiže o umení písať všeobecne, lebo *dictamen* sa volalo každé literárne dielo (*dictamen est cuiuslibet rei tractatus*); tento názov označoval prózu aj báseň. *Ars dictaminis* (doteraz nevydanú) napísal okrem iných významný filozof Bernard Silvestris.

Až dakedy v 12. storočí sa začali častejšie zjavovať traktáty venované špeciálne poézii, príručky básnického umenia, zvané „poetriami“ alebo *artes poeticae*. Do našich čias sa zachoval veršovaný Marbodov (okolo r. 1035—1123) traktát *De ornamentis verborum*, pochádzajúci z 11. storočia, z 12. storočia traktát Konráda z Hirschau a *Ars versificatoria* Matúša z Vendôme (nar. r. 1130); ešte neskôr, v 13. stor., vznikla *Poetria nova* Jána z Garlande (r. 1195 — okolo r. 1272), *Poetria* Gottfrieda z Vinsauf (nar. r. 1249), Gervázia z Melkley (nar. r. 1185). Zväčša pochádzali z orleánskeho a parížskeho centra. Hojne čerpali zo starovekých poetík a rétorík, niektoré pojmy a klasifikácie preberali z nich v nezmenenej podobe, jednako však obsahovali aj zopár nových pozorovaní a ideí.<sup>a</sup>

6. DRUHÝ POÉZIE. Tieto poetiky delili umenie slova (*sermo, oratio*) vo všeobecnosti na prózu a poéziu. Poéziu vyčleňovali rovnako na základe formy aj na základe obsahu. Matúš z Vendôme ju definoval ako

<sup>a</sup> E. Faral, *Les arts poétiques du XII et du XIII siècle*, 1923. — Taktiež: G. Mari, *Trattati medievali di ritmica latina*, 1899. — O Jánovi z Garlande: B. Hauréau, *Notices et extraits des manuscrits*, XXVII, 1879. — E. Habel, *Johannes de Garlandia*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für deutsche Erziehungs- und Schulgeschichte*, 1909. — G. Mari, in: *Romanische Forschungen*, XIII, 1902 (text *Poetrie*).

schopnosť vyjadriť vážny a dôležitý prehovor vo viazanej forme (*Poesis est scientia, quae gravem et illustrem orationem claudit in metro*). Táto definícia bola variantom gréckej definície, pochádzajúcej od Poseidonia. Matúš definoval báseň (*versus*) ako reč zviazanú formou, ozdobenú krásnymi slovami a myšlienkami, v ktorej niet nič malicherné ani zbytočné. Niektoré výroky dokazujú, že za dôležitejšiu ako výber a skladba slov sa pokladala hudobná kompozícia a výstižné vyjadrenie vlastností vecí: *elegans iunctura dictionum* a *expressio proprietatum*. Neraz však, keď bolo treba poéziu oddeliť od prózy, najmä od histórie, upúšťalo sa od týchto definícií a hovorilo sa po starom, že poézia je takým druhom písomníctva, ktorý si vymýšľa a nedrží sa pravdy. Konrád z Hirschau písal, že básnik je *fictor* a *formator*, čiže ten, kto formuje a tvorí, hovorí *pro veris falsa*.

Stredoveké poetiky si dali záležať na podrobnej klasifikácii písomníctva. *Poetria* Jána z Garlande uviedla až štyri delenia, uskutočnené z rozličných hľadísk.

a) Z hľadiska slovnej formy delila písomníctvo na poéziu a prózu. V rámci prózy zasa rozlišovala prózu technografickú, čiže vedeckú, historickú; čiže výpravnú, epištolárnu a rytmickú. Táto posledná zodpovedala neskoršej literárnej próze.

b) Z hľadiska úlohy autora delila — podľa vzoru antiky — písomníctvo na napodobujúce (*imitativum, dramaticón*), opisné (*enarrativum, exegeticón*) a zmiešané (*mixtum, didascalicón*). V prvom autor hovorí za svojich hrdinov, v druhom hovorí za seba.

c) Z hľadiska pravdy delila písomníctvo na tri kategórie, takisto známe zo staroveku: *historia, fabula, argumentum*.

d) Z hľadiska vyjadrovaných citov delila básnické diela na tragédie (ktoré sa začínajú veselo a končia smutne) a komédie (ktoré postupujú opačne).

7. PRAVIDLÁ, TALENT A ZNALOSTI. Stredoveké poetiky hovorili, že na literárnu tvorbu sú potrebné tri veci: teória, prax a lektúra. Inak povedané, znalosť pravidiel, individuálne schopnosti, ale aj znalosť dobrých autorov, ktorí môžu byť tvorcovi vzorom. Tento tretí bod bol veľmi charakteristickým dodatkom stredoveku k antickej poetike.

Jednako však stredoveké poetrie najvyššie stavali teóriu. To znamená, že podľa nich literárna tvorba podliehala všeobecným pravidlám. Každú tvorbu sa usilovali vymedziť pravidlami, teoreticky vyčerpať všetky jej možnosti; Gottfried vyratúva napríklad deväť spôsobov, ako začať rozprávanie, akoby ich nemohlo byť viacej. Presvedčenie, že poézia sa v tomto ohľade nelíši od iných umení, že aj ona je vecou pravidiel, bolo osobitne príznačné pre stredovekú poetiku, ktorá nepopierala, že básnik potrebuje talent (*ingenium*) a skúsenosť (*exercitium*), ale usudzovala, že hodnota jeho diela najväčšmi závisí od dodržiavania pravidiel. A dielo skôr hodnotila za to, čo v ňom bolo výsledkom intelektu, než za to, čo pochádzalo z inšpirácie; necenila si to, čo básnika odlišovalo od učenca, ale to, čo ho s ním zbližovalo.

Staroveká estetika videla základ umenia v pravidlách, ale poéziu nerátala medzi umenia; ak napriek tomu formulovala jej pravidlá, bolo to akoby v rozpore s vlastným princípom. Stredoveká estetika však poéziu medzi umenia zaraďovala, preto nemala prekážky pri vytyčovaní jej pravidiel.

S racionálnym chápaním poézie súviselo aj to, že stredoveké poetiky vyžadovali, aby poézia bola zrozumiteľná. Ján zo Salisbury napísal, že básnici by nemali byť pyšní, ak ich nemožno pochopiť bez komentára. S touto požiadavkou bol však v rozpore iný motív stredovekej estetiky: od dobrej poézie sa totiž žiadalo, aby bola alegorická, aby v zmyslových obrazoch predstavovala veci nadzmyslové. Alegorický zmysel sa však nedá pochopiť na prvý raz — preto sa v stredovekej poetike stretávame aj s takouto vetou: Najlepšie piesne sú tie, ktorým spočiatku nerozumieme“.

8. ROZUM, SLUCH A ZVYK. Subjektívnu stránku poézie, jej pôsobenie na poslucháča a na čitateľa stredoveká poetika chápala široko a všestranne. Tvrdila, že poézia má a môže uspokojovať veľa potrieb, že pôsobí na mnohé duševné schopnosti. Sama veršovaná forma uľahčuje pochopenie, napomáha pozornosť, pôsobí proti núde. Inak zasa účinkuje obsah poézie. Poézia má poučovať aj tešiť. Báseň má lahodiť ušiam aj rozumu: *esto quod mulcet animum, sic mulceat aurem*, ako písal Gottfried. Báseň takisto podlieha hodnoteniu sluchu i rozumu, ba dokonca nestačí sluchové a rozumové hodnotenie, ale — ako tvrdí ten istý autor — básnické dielo musia posudzovať tri činitele: rozum, uši — a zvyk.

Najvlastnejším motívom stredoveku, najmenej závislým od antiky, bola práve posledná spomenutá myšlienka: že sa nemôže páčiť to, čo odporuje zvykom. Zvyk sa dokonca pokladal za rozhodujúci faktor pri posudzovaní umeleckého diela: *iudex . . . summus qui terminet — usus*. Pritom sa bralo do úvahy, že zvyky ľudí, epoch a spoločenstiev sú rozličné. Táto myšlienka vnašala do objektivistickej a racionalistickej stredovekej poetiky istú dávku relativizmu.

9. ELEGANCIA. Rovnako mnohostranne táto poetika chápala objektívne vlastnosti poézie, vyžadovala od nej mnohoraké kvality. Dalo by sa očakávať, že na prvé miesto postaví kvality náboženské — ale práve o nich sa v stredovekej poetike nehovorí. Možno preto, že sa chápali ako prirodzené, alebo preto, že patrili do teológie, a nie do poetiky. Písalo sa o iných vlastnostiach poézie, podobných tým, ktoré kultivovala antika: bol to zmysel pre mieru (*moderata venustas*, ako píše Gottfried) a primeranosť, prispôbenie slov k obsahu (stredovekí spisovatelia tu hovorili o *congruum*, tak ako antickí o *decorum* a *aptum*). Ako hlavné kvality poézie sa spomínali: pôžitok, krása, úžitok. Alebo sa do popredia vysúvali iné vlastnosti a od poézie sa vyžadovala elegancia, kompozícia, vznešenosť. Najväčšmi však stredoveké poetiky vychvaľovali v antike eleganciu. Tento ideál básnikov a teoretikov 12. storočia, hlavný termín vtedajších poetík, znamenal: vybranosť, bezchybnosť, dokonalá forma, ako aj primeraný výraz (*elegantia est, quae facit, ut locutio sit congrua, propria et apta*), a zároveň aj pôvab a kvetnatosť v protiklade k prísnej klasickej kráse. Elegancia teda spájala všetky najvyššie prednosti poézie, bola výrazom jej dokonalosti.

Bola to rovnako prednosť formy aj obsahu. Matúš z Vendôme písal: „Báseň čerpá eleganciu buď z krásy vnútorného obsahu, buď z vonkajšej ozdoby slov, buď zo slovného vyjadrenia obsahu“. *Venustas interioris sententiae* tu znamenala obsah a *superficialis ornatus verborum* a *modus dicendi* — formu. Stredoveká poetika sa však neobmedzovala na najvyššiu prednosť poézie, ktorou bola elegancia; rozoberala aj iné kvality formy a obsahu.

10. FORMA POÉZIE. Formu — čiže zvučnosť rytmu (*dulcisoni numeri*) a krásu slov (*verba polita*) — stredoveká poetika pokladala za krásu zovňajšiu (*superficialis*) alebo iba za ozdobu (*ornatus*), za „našité perly“. Ale túto vonkajšiu ozdobu pokladala za podstatnú pre poéziu. Pozoruhodné je, že rozlišovala dvojakú vonkajšiu formu: sluchovú a rozumovú. Prednosťou sluchovej formy je zvučnosť, rytmickosť, hudobnosť, ľubozvučnosť (*suavitas cantilena*); táto forma je vecou hudby, o dobrej básni sa hovorilo, že je *nihil aliud quam fictio rhetorica in musicaque posita*.

Ale okrem toho poézia mala aj svoju racionálnu formu: krásny, primeraný, ozdobný štýl. Kým prvá forma poézie je hudobná, druhá je špecificky literárna. Táto druhá forma sa volala „spôsobom vyjadrovania“ (*modus dicendi*) alebo aj kvalitou (*qualitas*) či farbou (*color*) reči. Predstavovala oblasť obrazov, trópov, figúr, dobre známu a rozvíjanú od staroveku. Ak stredoveká poetika kládla dôraz na melódiu verša, ešte väčšiu dôležitosť prikladala obraznosti, bohatstvu a výberu slov. Hodnotila ju ako maliarsku dekoráciu a oceňovala ju väčšmi než hudobnú stránku. Usudzovala, že bohatstvo a sviatočnosť



slov odlišuje poéziu od prózy: v poézii slová musia byť ako sviatočný odev. A čo je osobitne dôležité, všetky tieto ozdoby (*ornatus*) poézie vtedajšia poetika nechápala ako básnikove ľubovoľné nápady, ale ako čosi, čo podlieha pravidlám, čo teda môže, ba musí byť kodifikované.

Gervázius z Melkley tvrdil, že štylistické ozdoby sa zakladajú na troch princípoch: na totožnosti, podobnosti a protikladnosti (*identitas, similitudo et contrarietas . . . eloquentiae generant venustatem*). Boli to tie isté tri princípy, ktoré novovekí psychológovia budú označovať ako asociatívne. A na tejto zhode niet nič čudné, pretože štylistické ozdoby spočívajú na prirovnaniach, na asociácii predmetov a slov s inými predmetmi a slovami.

Stredoveká poetika vyžadovala od poézie dobrý štýl — ale priznávala, že dobrý štýl môže byť rozličný. Predovšetkým preto, že každá myšlienka sa dá vyjadriť jednoducho, čiže bezprostredne (*ductus simplex*), alebo zložito, sprostredkované, nepriamo, rafinovane (*ductus figuratus, oblicus, subtilis*). Stredovek síce usudzoval, že každá literatúra musí byť ozdobná, ale uznával, že ozdobnosť môže byť dvojaká: ľahká (*ornatus facilis*) a ťažká (*difficilis*). Z toho vyplýva rôznorodosť štýlov. Poetiky sa rozpisovali najmä o ťažkom, vyumelkovanom štýle; Gottfried spomínal jeho sedem podôb: takýto štýl alebo uvádza znak namiesto veci, alebo príčinu namiesto následku, látku namiesto predmetu, následok namiesto príčiny, vlastnosť namiesto substancie, časť namiesto celku, celok namiesto časti.

Podľa staroveku rozlišovala stredoveká poetika aj tri štýly: nízky, stredný a vysoký (*sunt igitur tres styli: humilis, mediocris, grandiloquus*). Spolu s antikom vyzdvihovala vysoký štýl nad ostatné. Používala aj trochu inú terminológiu: kým staroveké poetiky tu hovorili o troch „druhoch“ (*species* alebo *genus*), stredoveké poetiky uplatňovali neskôr tak často používaný termín, hovoriac o štýloch (*styli*). Aj tento termín mal pôvod v antike, ale vtedy sa málo používal. — Ján z Garlande spájal sociologicky tri štýly s tromi stavmi vtedajšej spoločnosti. Táto trojnosť štýlu však nebola iba vecou formy, ale aj obsahu.

**11. OBSAH POÉZIE.** Napriek dôležitosti, ktorú ľudia v stredoveku prikladali forme, ostávali presvedčení, že obsah (*interior sententia*) je predsa len v poézii najdôležitejší, a nie vonkajšie ozdoby. A že krása nespočíva iba vo forme, ale aj v obsahu, pričom obsah má prednosť, lebo autor musí najprv uchopiť myšlienku, a až potom ju obliecť do slov (*prior est sententiae conceptio, sequitur verborum excogitatio*). A musí mať dielo „najprv v srdci, až potom na jazyku“.

Čo je v obsahu poézie najdôležitejšie? Dve veci: na jednej strane zhoda s morálnymi a náboženskými zásadami, na druhej strane — pravdepodobnosť, súlad s pravdou. Preto jej kritériami boli morálnosť a reálnosť. Stredoveká poetika vyžadovala od poézie nielen to, aby hovorila pravdu, ale aj aby ju hovorila presne. Od spisovateľa opisujúceho ľudí žiadala, aby napríklad dôsledne a podrobne uviedol ich osobné údaje: pohlavie, vek, city, vzťahy.

Jednako ponechávala spisovateľovi aj veľa slobody a iniciatívy, nemenej ako staroveká, aristotelovská poetika. Napriek presnosti, požadovanej od opisu, poetika odporúčala robiť výber charakteristických črt opisovaného predmetu (*quod prae ceteris dominatur*). Taktiež odporúčala zdôrazňovanie istých črt (*ampliari*) a dokonca idealizáciu opisovaného javu. Matúšova poetika stála na stanovisku, že krása poézie je iná než reálna krása, odvolávajúc sa na skutočnosť, že dobre opísaná škaredosť sa v poézii páči väčšmi než zle opísaná krása.

**12. POSTULÁTY POETIKY.** Ak by sme mali zhrnúť postuláty stredovekej poetiky, potom na prvom mieste treba uviesť tie, ktoré sa týkali obsahu. Najprv už dva spomenuté: postulát morálnosti a postulát reálnosti — ale navyše ešte aj iné. Teória vyžadovala od poézie závažnosť myšlienky (*pondus rerum*) a odsudzovala malicherné témy. Vyžadovala vznešenosť (*elatio*) a odsudzovala prízemné témy.

Vyžadovala alegorickosť: tento postulát nadobudol väčší význam ako v staroveku, keďže miesto imanentného a priezračného obrazu sveta antiky zaujal transcendentný a tajomný obraz sveta. Okrem doslovného významu (*sensus litteralis*) mali teraz aj tie najjednoduchšie slová a obrazy svoj prenesený (*figuralis*) a duchovný, čiže alegorický zmysel (*spiritualis vel allegoricus*), začali označovať nielen viditeľnú, časnú skutočnosť, ale sprostredkovane aj skutočnosť neviditeľnú.

Popri týchto postulátoch, týkajúcich sa obsahu literatúry, boli tu aj iné, ktoré sa týkali formy. Stredoveká poetika vyžadovala štruktúru diela, vhodnú kompozíciu (vo vtedajšej terminológii *dispositio*). Žiadala bohatstvo a ozdobnosť. Ale zároveň sa v slovnom výraze domáhala jasnosti, odsudzovala komplikované a zamotané výpovede: *ne dictiones implicitae sint et intricatae*. Požadovala dohotovenosť, neuspokojovala sa so skicami, náznakmi, impresiami. Nástojila na zavŕšenosti, uzavretosti diela. V tomto ohľade stredovek kládol na poéziu tie isté požiadavky ako na výtvarné umenie: podľa vtedajších predstáv má maliarske dielo vzbudzovať obdiv, keď ho skúmame pod lupou. Od poézie sa vyžadovala precíznosť a umenie básnika sa porovnávalo s umením cizeléra.

V stredovekej poetike sa zjavila aj chvála rafinovanosti, nezvyčajných diel, vzbudzujúcich zvedavosť (*curiositas*). Vysoko sa cenili maliarske kvality: básnický jas (*nitor*) a farbistosť básnických figúr (*color rhetoricus*). A takisto sa vyzdvihovali hudobné kvality poézie (*suavitas cantilena*). Spájajúc výtvarné hľadisko s hudobným, oceňoval sa básnický *color rhythmicus*.

13. CIEĽ POÉZIE. Ako stredovek chápal cieľ poézie? V nijakom prípade si nepredstavoval, že by poézia mohla byť cieľom pre seba, ani že by jej cieľom bola krása, dokonalosť, expresia. Cieľom poézie bolo, po prvé, informovať, učiť; nebolo jasnej hranice medzi ňou a vedou. Po druhé, cieľom poézie bolo morálne pôsobiť; v tomto ohľade sa pred ňu stavali veľmi rozsiahle a mnohostranné úlohy. Usudzovalo sa, že čaro poézie zušľachťuje duše, vzbudzuje priateľské city, ale zároveň vyvoláva poslušnosť, premáha znechutenosť, podnecuje k činnosti. A napokon po tretie, cieľom poézie bolo — jednoducho zabávať. Ak predchádzajúce úlohy vyzdvihovali básnika na úroveň učenca a kazateľa, táto ostatná ho znižovala na úroveň žongléra. Témy stredovekej poetiky sa vyvodzovali z tradície: vo veľkej miere sa opakovali tézy Grékov a Rimanov. Alebo sa vyvodzovali z apriórnych predpokladov: boli to závery odvodené zo scholastického systému. Predsa však sa v tejto poetike dostávala k slovu aj živá básnická skúsenosť, porušujúc tradičné a apriórne tézy. Dogmou poetík bolo: poézia podlieha všeobecným pravidlám; jednako však uznávali, že jej pôsobenie závisí od individuálnych návykov prijímateľa. Ich dogmou bolo: poézia sa musí zhodovať s rozumom; ale uznávali, že ľuďom sa páči neraz taká poézia, ktorej vlastne nerozumejú. A skôr zo skúsenosti ako z tradície a systému pochádzajú najzaujímavejšie tézy stredovekých poetík: rozlíšenie vonkajšej a vnútornej formy v poézii; vo vonkajšej vyžadovanie hudobnosti a plasticity; rozlíšenie ľahkej a ťažkej krásy v poézii; postulát elegancie.

## H. TEXTY ZO STREDOVEKEJ POETIKY

### DEFINÍCIA A ROZDELENIE LITERATÚRY

- 1) Literárne dielo je harmonickým a vhodne skomponovaným traktátom o hocijakom predmete, prispôsobenom k tomu predmetu. Z literárnych diel sú jedny metrické, druhé rytmické, tretie prozaické.

*Alberich, Ars dictandi (Rockinger, I, 9)*

### DEFINÍCIA POÉZIE

- 2) Poézia je schopnosť postihnúť viazanou formou vznešenú a vážnu reč.

*Matúš z Vendôme (J. Behrens, p. 63; De Bruyne II, 15)*

### DEFINÍCIA BÁSNE

- 3) Báseň je viazaná, stručná a rytmickou klauzulou sa končiaca výpoveď, malebná vďaka krásnemu spájaniu slov a rétorickým ozdobám a neobsahujúca nič malicherné a zbytočné.

*Matúš z Vendôme, Ars versificatoria, I, 1 (ed. Faral, p. 110)*

### DEFINÍCIA AUTORA A BÁSNIKA

- 3a) Autor sa takto volá od augere — zväčšovať, lebo svojím perom zväčšuje význam udalostí alebo slov a výrokov predkov. A „básnikom“ sa nazýva ten, kto formuje a tvorí, lebo namiesto pravdivých vecí hovorí vymyslené, alebo niekedy k vymysleným pridáva pravdivé.

*Konrád z Hirschau, Dialogus super auctores (Schepps, p. 24)*

### PÔSOBENIE POÉZIE

- 4) Báseň vytvára ľahkosť chápania, dovoľuje odpočinúť pozornosti, vzbudzuje dobroprajnosť, nachádza ohlas u poslucháčov, zaháňa škodlivú únavu, vzbudzuje záujem o poznanie.

*Matúš z Vendôme, Ars versificatoria (ed. Faral, p. 151)*

## UŠI, ROZUM A POÉZIA

- 5) *Báseň nech teší uši tak, ako teší rozum.*

*Gottfried z Vinsauf, Poetria nova, v. 1960 (ed. Faral)*

## TROJAKÝ SÚD O POÉZII

- 6) *Nech v poézii nebudú jediným sudcom uši, nech nebude jediným sudcom ani rozum; nech ju ocení trojaký súd: rozumu, uši a zvyku.*

*Nech teda bude trojaký súd a slova: prvým nech bude rozum, druhým uši, a tretím aj posledným — zvyk.*

*Gottfried z Vinsauf, Poetria nova, (ed. Faral 1947 et 1966)*

## PÔVAB, KRÁSA, ÚŽITOK

- 7) *Pri výbere témy sa musíme riadiť tromi zreteľmi: že nám slubuje čosi milé alebo príjemné, alebo čosi užitočné, teda milé umu svojím pôvabom, príjemné zraku svojou krásou a osožné užitočnosťou vecí.*

*Ján z Garlande, Poetria, 897*

## ELEGANCIA, KOMPOZÍCIA, VZNEŠENOSŤ

- 8) *Sú tri podmienky, ktoré musí splniť každé literárne dielo: elegancia, dobrá kompozícia a vznešenosť. Elegancia robí dielo harmonickým, náležitým a primeraným. Dobrá kompozícia je skladaním viet rovnomerne vybrúsených. Vznešenosť ozdobuje štruktúru a vyznačuje ju krásnou rôznorodosťou.*

*Ars grammatica (ed. Fierville, p. 953; De Bruyne, II, 14)*

## ELEGANCIA

- 9) *Tri veci dávajú básni pôvab: vybrúsené slová, svojské zafarbenie štýlu a med obsahu. Báseň čerpá svoju eleganciu buď z krásy vnútorného obsahu, buď z vonkajšej ozdobnosti slov, buď zo spôsobu spracovania obsahu.*

*Matúš z Vendôme, Ars versificatoria (ed. Faral, p. 153)*

## ZVUČNOSŤ BÁSNE

- 10) *Kompozíciu spočívajúcu v umeleckej stavbe viet niektorí preto nazývajú „tokom výpovede“, lebo umelecky rozmiestujú vety, plynú zvukom príjemným pre uši a potešuje poslucháčov.*

*Boncompagno (ed. Thurot, p. 480; De Bruyne II, 12)*

- 11) *Jestvuje sedem príčin narušajúcich ozdobnosť. Prvá je, keď sa podáva označujúca vec namiesto označovanej; druhá — keď sa podáva materiál namiesto veci z materiálu urobenej; tretia — príčina namiesto následku; štvrtá — vlastnosť namiesto predmetu, ktorý má túto vlastnosť; piata — keď sa podáva to, čo obsahuje, namiesto toho, čo je obsiahnuté; šiesta — keď sa podáva časť namiesto celku alebo celok namiesto časti; siedma — keď sa podáva to, čo nasleduje, namiesto toho, čo predchádza.*

*Gottfried z Vinsauf, Documentum de modo et arte dictandi et versificandi, II. 3, 4 (ed. Faral)*

## ŠTÝL A SPOLOČENSKÁ TRIEDA

- 12) *Jestvujú tri štýly zodpovedajúce trom stavom, do ktorých ľudia patria: pastierskemu životu zodpovedá nízky štýl, roľníkom stredný, vznešený štýl zasa zodpovedá osobám vznešeným, ktoré vedú pastierov aj roľníkov.*

*Ján z Garlande, Poetria, 920*

## VÝZNAM OBSAHU V POÉZII

- 13) *Jeden druh písania spočíva v používaní ozdobných a ťažkých spôsobov, iný zasa v používaní ozdobných a ľahkých spôsobov. Treba však dodať, že ani ozdobná ľahkosť, ani ozdobná ťažkosť nemá nijaký význam, ak ozdoba je iba vonkajšia. Lebo ozdobná forma slov, ak nie je zušľachtená zdravou a odporúčaniahodnou myšlienkou, podobá sa zlej maľbe, ktorá sa páči tomu, čo stojí ďalej, ale nepáči sa tomu, čo sa díva zblízka. Takisto ozdobnosť slov bez ozdobnosti myšlienky páči sa počúvajúcemu, ale nie usilovne skúmajúcemu. Ozdobná forma slov spolu s ozdobnosťou myšlienky je ako skvelá maľba, ktorá je tým chvályhodnejšia, čím zblížša sa pozoruje.*

*Gottfried z Vinsauf, Documentum de modo et arte dictandi et versificandi, II, 3, 1 (ed. Faral, p. 284)*

- 14) *Dielo nech je najprv v srdci, až potom na jazyku.*

*Poetria nova, v. 58*

## REALIZMUS

- 15) *Keďže umenie vyšlo z prírody na výzvu rozumu, usiluje sa zachovať tvar toho, čo bolo jeho počiatkom. Kto si teda chce písaním vyslúžiť chválu, nech sa usiluje zreteľne opisovať pohlavie, vek, city a okolnosti také, akými sú v skutočnosti.*

*Marbod, De ornamentis verborum (P. L. 171, c. 1692)*

### 3. TEÓRIA HUDBY

1. TRAKTÁTY O HUDBE. Stredovek si zachoval znalosť starovekej teórie hudby: stalo sa to vďaka tomu, že vplyvní sprostredkovatelia medzi antikou a stredovekom, Augustín a Boethius, zanechali traktáty o hudbe. Títo dvaja autori zachovali a preniesli do stredoveku grécku hudobnú vedu. V ich šľapajach stredovekí učitelia písali traktáty *de musica*. Niekedy prinášali vlastné formulácie, ale inokedy prepisovali poučky doslovne, ako Reginon z Prümü (*Harm. Inst.*, 18) z Boethia (*Inst. Mus.* I, 14). Tieto traktáty sa začali písať veľmi skoro a písali sa v rozpätí celého stredoveku: Aurelián z kláštora Moutiers-St. Jean (*Musicae disciplina*) písal v 9. storočí, benediktínsky opát Odo z Cluny, Hukbald a Reginon, benediktínsky opát v Prüme (*De harmoniae institutione*) v 10. storočí, Quido z Arezza (*Micrologus* a iné), Aribo, scholastik z Freisingu, v 11. storočí, Ján Cotton (*Musica*) v 12. storočí, španielsky františkán Zamora v 13. storočí, Ján de Muris v 14. storočí, Adam z Fuldy v 15. storočí. Okrem toho sa o hudbe vyslovovali filozofi, lebo hudba sa pokladala za všeobecnú vlastnosť vecí, a preto aj jej teória bola súčasťou filozofie. Poznámky o hudbe nachádzame, počínajúc od Scota Eriugenu, takmer u každého filozofa: u humanistu Huga zo Sv. Viktora, u cisterciánskych mystikov, u chartreských učencov, u Adelarda z Bathu či Viliama z Conches, u žiaka Arabov Gundissalviho, u prírodných filozofov 13. storočia Róberta Grossetesteho či Rogera Bacona, u najvýznačnejších scholastikov Bonaventúru či Tomáša Akvinského. Stredoveký názor na hudbu bol tak hlboko zakorenený a taký všeobecný, že názory stredovekých muzikológov a filozofov sa veľmi málo od seba líšia — takže stredovekú teóriu hudby môžeme vyložiť ako jeden celok, odvolávajúc sa rovnako na autorov z 9. aj z 15. storočia.\*

2. HUDBA A MATEMATIKA. Stredoveká teória si zachovala základné tézy antických mysliteľov, predovšetkým však pytagorovskú axiómu, že podstatou hudby je proporcia a číslo. Stredovekí učitelia si ponechali aj Cassiodorovu tézu, že *musica est disciplina, quae de numeris loquitur* — hudba bola pre nich spätá s matematikou pevnejšie ako s estetikou: videli v nej síce umenie, ale ešte väčšmi vedu. Hudbu chápali inak, širšie ako v novoveku; usudzovali, že hudba je všade tam, kde je harmónia. Písali: „hudba, čiže harmónia“ (Hugo zo Sv. Viktora), alebo „hudba, čiže základ (*ratio*) harmónie“ (Rudolf zo Sv. Trondu). A boli presvedčení, že táto harmónia sa nemusí nevyhnutne prejavovať zvukom, že existuje aj hudba pohybov. Hudba zvukov bola pre nich iba jednou podobou hudby. Keď stredovekí učitelia písali

\* Stredoveké texty: M. Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica*, 3 zv., 1784. — E. de Coussemaker, *Scriptorum de musica medii aevi nova series*, 4 zv., 1864—1876. — Početné texty v Migneovom diele *Patrologia latina*: Cassiodorove (zv. 30), Augustínove (32), Boethiove (63), Bedu (90), Notkerove (131), Reginonove, Hukbaldove a Odove (132), Adelboldove (140), Quida z Arezza (142), Cottonove (143), Bernardove (182) a iné. Práce: E. Westphal, *Geschichte der alten und der mittelalterlichen Musik*, 1864. — H. Abert, *Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlage*, 1905. — J. Combarieu, *Histoire de la musique* I, 1924. — G. Pietzsch, *Die Klassifikation der Musik von Boëtius bis Ugolino v. Orvieto*, 1929. — Th. Gérold, *La musique des origines à la fin du XIV s.*, 1936. — G. Reese, *Music in the Middle Ages*, 1940. — J. Chailley, *Histoire musicale du Moyen âge*, 1950. — A. Einstein, *A short History of Music*, 1936, nov. vyd. 1953. — G. Confalonieri, *Storia della musica*, 2 zv., 1958. — A. Harman, *Mediaeval and Early Renaissance Music* (up to 1525), London 1958. — E. Welletz, *Ancient and Oriental Music*, 2 zv., London 1957. — Kniha špeciálne venovaná dejinám estetiky hudby: R. Schäfke, *Geschichte der Musikästhetik*, 1934.

o hudbe, jedni sa zapodievali zvukmi, iní však abstraktnou teóriou harmonických proporcií, a zvuky ich málo zaujímali; táto dvojakosť — sluchového a abstraktného chápania hudby — je charakteristická pre jej stredovekú teóriu ešte väčšmi než pre starovekú.

Abstraktné chápanie prevládalo. Vychádzalo z pytagorizmu, z Platónovho *Timáia*, z Boethia. Bolo to čosi viac ako spájanie hudby s matematikou. Hudba jednoducho bola súčasťou matematiky.

Keďže stredovekí učenci za hlavný pojem hudby pokladali pojem proporcie a usudzovali, že proporcie nie sú dielom ľudského umu, že hudobník ich nevymýšľa, ale postihuje proporcie skutočného sveta, pokladali teóriu hudby za súčasť teórie bytia, ontológie.

**3. ŠIROKÉ CHÁPANIE HUDBY.** Takéto chápanie malo za následok presvedčenie, že hudbu možno postihnúť nielen sluchom, ale aj — ešte lepšie — rozumom, „vnútorným zmyslom duše“. Patria do nej aj také proporcie a harmónie, ktoré človek nepočuje. Jakub z Leodia písal: „Hudba vo všeobecnom, objektívnom zmysle súvisí istým spôsobom so všetkým: s Bohom i stvoreniami, s netelesným aj s telesným, s nebeským aj s ľudským, s teoretickými aj s praktickými vedami“. Je všade tam, kde je harmónia, čiže príslušný číselný vzťah, a teda — ako usudzovali scholastici — je všade vo svete: *consonantia habetur in omni creatura*.

Túto veľmi širokú oblasť hudby stredovek delil na tri veľké sféry: na hudbu vo vesmíre, hudbu v človeku a na hudbu v ľudských dielach. Rozlíšenie týchto troch oblastí hudby bolo známe už v staroveku, najmä neskorým neopytagorovským autorom; stredovek ho pripisoval samému Pytagorovi; do stredoveku ho preniesol Boethius, všeobecne sa prijalo a stalo sa axiómou stredovekej teórie hudby.

A tak teda popri hudbe vytvorenej človekom, používajúcej nástroje, ktoré človek vymyslel, bola a je nezávisle od neho hudba vo vesmíre (*musica mundana*) a v jeho vlastnej duši. Keďže hudba vytvorená človekom používa nástroje, stredovek ju nazýval „inštrumentálnou“ (*instrumentalis*), kým názov „ľudská“ (*humana*) dával hudbe, ktorá je v duši človeka a spočíva vo vnútornej harmónii. Na tomto základe sa rozlišovala: *musica mundana, humana a instrumentalis*.

V inej, ešte zreteľnejšej terminológii stredovek rozlišoval takto: popri hudbe patriacej do umenia (*artificialis*) existuje hudba patriaca do prírody (*naturalis*). „Jestvujú dva všeobecné nástroje,“ písal Reginon, „jeden patrí do prírody, druhý do umenia, čiže jeden je svetový a druhý ľudský: prvým sú hviezdy, druhým — ľudské hrdlo.“ Hovoril o hrdle ako o hudobnom nástroji, lebo stredovek pestoval prevažne vokálnu hudbu. Hudba, písal Adam z Fuldy, je dvojaká: tá, čo patrí prírode, a tá, čo patrí umeniu; hudba patriaca prírode je rovnako hudbou sveta aj hudbou človeka; hudbou sveta, spočívajúcou v pohyboch nebeských telies, zapodievajú sa matematici; hudbou človeka, spočívajúcou v správnej proporcii jeho duše a tela, zaoberajú sa fyzici; iba hudbu „patriacu umeniu“ majú v rukách hudobníci. Hudbu prírody scholastici pokladali za prvotnejšiu, za zdroj umeleckej hudby, ktorá je iba jej napodobením. Keď zasa hovorili o hudbe prírody, ktorú nepočujeme, mali na mysli „hudbu sfér“ ako antickí filozofi, harmóniu kozmu, ale aj čosi ešte všeobecnejšie a menej postihnuteľné, totiž harmóniu spočívajúcu v podstate každého bytia, harmóniu, ako písali, „metafyzickú“, „transcendentnú“. Nepočujeme ju azda preto, že je priveľmi vzdialená a my máme priveľmi slabý sluch (to si mysleli antickí filozofi), ale preto, že ona vôbec nezvučí, lebo je duchovnou harmóniou. Do svojho širokého chápania hudby totiž zaraďovali aj takú hudbu, ktorá je postihnuteľná iba samou myšlienkou (*speculativa*). A túto dokonca stavali na prvé miesto: ako hovoril Jakub z Liège, *musica principalius est speculativa quam practica*. Hudba zahŕňa zem aj nebo; jestvuje nielen hudba pozemská, „podmesačná“ (*sublunaris*), ale aj nebeská (*coelestis*). Nebeská v zmysle kresťanskej transcendentnosti, a nie v zmysle antickej „hudby

sfér“. A práve ona je počiatkom a princípom každej inej hudby. Hudba zahŕňa nielen materiálny svet, ale aj svet duchovný: jestvuje aj duchovná (*spiritualis*) hudba. — Teda iba malá časť toho, čo stredovekí ľudia zahrnovali pod názov hudba, zodpovedalo hudbe v novovekom chápaní.

V pojme „špekulatívna hudba“ bolo obsiahnuté, že je od človeka nezávislou harmóniou, ktorú sám nevytvára, môže ju iba poznať a prisvojiť si ju. A stredovekí spisovatelia v šlapajach pytagorovskej antiky ďalej usudzovali, že je to jediná harmónia, a preto v hudbe niet miesta pre rôznorodosť, originalnosť, fantáziu. — O hudbe písali aj to, že je „s nami od prírody tak spätá, že by sme sa bez nej nezaobišli, aj keby sme chceli“.

4. TEORETICKÁ A PRAKTICKÁ HUDBA. Vzhľadom na to, že hudba, a to tá najdokonalejšia, jestvuje mimo človeka, jeho úlohou — pokiaľ ide o hudbu — je nielen tvoriť ju, ale ju aj skúmať, nielen komponovať harmóniu vesmíru, ale ju aj poznávať. Preto existujú dva druhy hudobníkov: hudobník praktik a hudobník teoretik. Prvý hudbu komponuje alebo spieva, druhý ju skúma, je teda učencom. V súlade s tým jestvuje dvojaký vzťah k hudbe, alebo, ako sa vyjadrovali, sú dve hudby: praktická (*practica*) a teoretická (*theoretica, speculativa*). Stredovek obidve nazýval umením (*ars*), používajúc tento termín v širokom boethiovskom zmysle, kým pre novovek iba prvá z nich je umením, ale druhá je vedou. Teoretická hudba nemala iný cieľ ako poznanie; nenadarmo sa spolu s geometriou a s logikou zaraďovala medzi školské vedy. V podrobnejších vývodoch scholastici rozlišovali ešte hudbu „čisto praktickú“ (*practica pura*) a hudbu „praktickú, zmiešanú s teóriou“ (*practica mixta*).

Hudobníkmi (*musicus*) sa často volali iba teoretici, učitelia, ktorí mali znalosti o hudbe a boli schopní *speculative et ratione* oceniť aj nebeskú harmóniu. Pre praktikov existovali iné názvy. Pritom je zvláštne, že virtuóz zaujímal čestnejšie miesto ako skladateľ a medzi virtuózmi najčestnejšie miesto patrilo spevákovi — preto spevák reprezentoval celú hudobnú prax a protiklad teoretika a praktika v hudbe u Quida z Arezza alebo u Jána Cottona mal podobu: hudobník a spevák (*cantor*). Jeden vie, druhý dokáže. Používali sa však aj podrobnejšie klasifikácie, rozlišujúce učeneho hudobníka, skladateľa a speváka.

Prvé miesto bezvýhradne patrilo učencovi. Ján Cotton praktika prirovnával k pijanovi, ktorý trať domov, ale neuvedomuje si, akou cestou sa tam dostal. Scholastici usudzovali, že „umenie“ pestuje teoretik, a to, čo robí praktik, je *non ars, sed natura*, lebo iba využíva dar, ktorý mu dala príroda. Ozajstným umelcom nebol pre nich skladateľ ani virtuóz, ale muzikológ: vyplývalo to z ich odlišného chápania umenia a umelca. Tieto dve zložky hudby, teóriu a prax, poznanie a zručnosť, matematické proporcie a početné harmónie, večné zákony a ich konkrétne aplikácie, postavil proti sebe v 12. storočí aj Adelard z Bathu, ktorý mal blízko k platónskej škole v Chartres. V rozprave *O totožnosti a rôznorodosti* symbolizoval túto dvojakosť dvoma ženami: Filozofiou a Filokosmiou. Hudba prvej z nich je *theoretico-practica*, druhej — *practica*; prvá dáva intelektuálnu radosť (*laetitia*), druhá zas zmyslovú rozkoš (*voluptas*); prvá obšťastňuje jednotou, druhá rôznorodosťou.

5. LUDSKÁ HUDBA A JEJ PÔSOBENIE. V stredovekom pojme hudby, hoci v ňom na prvom mieste bola *musica mundana* a *speculativa*, bolo predsa len miesto aj pre hudbu zvukov. Jakub z Liège ju pokladal za hudbu „v pravom zmysle slova“ a ešte väčšmi za tú, ktorá je nám bližšia, lepšie známa (*nobis notior*). Najmä neskorší teoretici sa nezaujíjali iba o večnú harmóniu vesmíru, ale aj o ľudskú tvorbu. Roger Bacon dokonca obmedzoval hudbu na spev a nástroje *in delectationem sensus*. Navzdory tradicionalistom, ktorí uznávali iba jedno riešenie pre hudobné dielo, lebo jestvuje iba jedna objektívna večná harmónia, Cotton obraňoval právo na tvorivosť v hudbe, hoci nepopieral, že tvorba musí brať do úvahy objektívnu



večnú harmóniu. Ale musí rátať aj so subjektívnym činiteľom, vkusom poslucháčov, ktorým sa chce páčiť (*quibus cantum suum placere desiderat*); a tento vkus je rôznorodý, rozličným ľuďom rozličné veci spôsobujú potešenie (*diversi diversis delectantur*). Niektorí stredovekí teoretici hudby — ako Quido z Arezza — už kládli dôraz na citové zafarbenie, ktoré je zvukom vlastné takisto ako farbám či vôňam. „Nečudujme sa, že sluch nachádza rozkoš v rôznorodosti zvukov, podobne ako zrak teší pestrosť farieb, ako čuch dráždi mnohorakosť vôní a jazyku lahodí zmena chutí. Sladkosť vecí, poskytujúcich rozkoš, zázračne preniká ako cez okno do hĺbky srdca.“ Tu sa už hudba chápala v zmyslovom význame a zdôrazňovalo sa jej subjektívne pôsobenie.

Keď niektorí autori písali o silnom pôsobení hudby, bolo to aj v užšom význame slova. Hovorili (ako kedysi Gorgias, a najmä stoici), že dokonca aj deti sa z nej tešia a dospelí vďaka nej zabúdajú na svoje starosti (hudba je *consolatum unicum et familiare*), prináša odpočinok a zábavu, potrebná je vo vojne aj v čase mieru, pôsobí nábožensky aj morálne, upokojuje a povznáša rozbúrenú myseľ, zušľachťuje charakter; napomáha dokonca aj správne politické zriadenie; je liekom; pôsobí aj na zvieratá.

Keď traktáty o hudbe oddeľovali formu a obsah (nemuselo to napokon byť v týchto termínoch), týkalo sa to iba hudby ako umenia vytváraného človekom. Toto oddeľovanie, ktoré pre ľudí v novoveku bude ťažké, bolo v stredoveku ľahké: vtedajšia hudba bola takmer výlučne vokálna a vokálna hudba sa neskladá iba zo zvukov, ale aj z textu. A tak pre stredovekých teoretikov zvuky predstavovali formu hudby, a text — jej obsah. Forma má, ako hovoril Cotton, iné ozdoby (*ornatus*) a obsah iné. Tento názor muzikológa presne zodpovedal názoru vtedajších poetík.

6. VÝVIN STREDOVEKEJ TEÓRIE. Stredoveká koncepcia hudby mala teda (takisto ako staroveká) v základoch presvedčenie o harmónii sveta — sveta duchovného aj telesného, nebeského aj pozemského — o harmónii večnej, založenej na matematickej proporcii, existujúcej mimo človeka. On ju nevytvára, ale môže, ba mal by ju poznať. Ozajstným hudobníkom je skôr ten, kto túto veľkú hudbu sveta spoznal, ako ten, kto vytvára svoju malú hudbu.

Hudba zvukov vytvorená človekom je iba malou čiastočkou hudby sveta. Je mu však bližšia, známejšia. A v stredoveku záujmy človeka začali sa obracať k tejto známejšej hudbe: od hudby sveta sa vrátil k ľudskému umeniu, od kontemplácie k tvorbe, od abstraktnej harmónie k harmónii zmyslovej, od objektívnych zákonov hudby k jej subjektívnemu pôsobeniu, k ľudským citom, ktoré vzbudzuje.

Stredoveká teória hudby mala celkom iný východiskový bod ako novoveká, jednako postupne začala meniť smer a približovať sa k novovekému chápaniu. V novovekej teórii hudba je, po prvé, ľudským umením, a po druhé, je umením zvukov. Stredoveká koncepcia hudby dlho nepoznala ani jedno, ani druhé ohraničenie. Zvukovú ľudskú tvorivosť začleňovala do veľkého spiritualistického a transcendentného obrazu sveta. Napokon sa predsa len začala zaujímať o ňu aj kvôli nej samej.

7. TEÓRIA HUDBY A VŠEOBECNÁ TEÓRIA KRÁSY. Stredoveká teória hudby zapôsobila aj na teóriu iných umení, na chápanie umenia a krásy všeobecne. Veď „takisto pôsobia zvuky na sluch ako obraz na zrak“ (*Eodem modo auris afficitur sonis vel oculus aspectu*). V iných umeniach krása spočíva takisto v harmónii a harmónia v jednoduchej proporcii. Vo všetkom „krása spočíva v správnom vzťahu častí“. Aj v poézii krása závisí od rytmu a vzťahu slov. Princíp krásy je všade ten istý ako v hudbe. Dá sa dokonca povedať (pri širšom chápaní pojmu hudby), že hudba rozhoduje o všetkej kráse. Je aj vo viditeľných veciach, napríklad v tanečných pohyboch. Krásu každej veci, takisto ako krásu melódie, stredovek vyvodzoval z „modulácie“ (*modulatio*), to znamená z toho, že časti vecí sú súmerateľné, predstavujú

násobok tej istej jednotky. V tanci, v poézii, v obrazoch, v sochách, v architektonických dielach je to z tohto hľadiska rovnaké ako v speve. Bola to veľká estetická teória, ktorá sa síce zrodila už v staroveku, ale ktorú stredovek ešte väčšmi zovšeobecnil a rozšíril.

8. KONTRAPUNKT. V hudobnej praxi stredovek uskutočnil dôležitejší prevrat ako v teórii, jeden z najväčších v dejinách hudby: zaviedol princíp, na ktorom sa potom rozvinula novoveká hudba. V stredoveku sa zrodil kontrapunkt.

Tento prevrat bol menej dielom umeleckej inšpirácie, ako práce učencov; bol to výtobytok teoretikov. Kým niektorí teoretici zovšeobecňujú to, čo už umelci dosiahli, iní zasa projektujú pre umelcov nové možnosti. V stredoveku teoretici prvého druhu písali traktáty o „špekulatívnej“ a „svetovej“ hudbe, tí druhí zasa vymysleli kontrapunkt.

Takto umožnili prechod od monódie, ktorú hudba dovtedy výlučne používala, k polyfónii. Do tých čias sa súčasne viedol iba jeden hlas; kontrapunkt však vytvoril umenie harmonizácie a spoločného, súčasného vedenia mnohých hlasov, a tým nesmierne rozšíril možnosti hudby. Názov kontrapunkt (pochádzajúci z toho, že noty sa označovali bodkami) vznikol začiatkom 14. storočia, ale sám jav bol starší; mal začiatok v čase, keď vrcholila gregoriánska hudba. Kontrapunkt sa zrodil v severných krajinách, nezaťažených starovekou hudobnou tradíciou. Angličan Giraldus z Cambridge, ktorý žil v 12. storočí, podáva informáciu o polyfonických spevoch, ktoré patrili v jeho krajine k starým miestnym obyčajom.

V tom istom 12. storočí sa o tento jav začali zaujímať teoretici. Sťažovali si však úlohu, keď sa pridržali náhľadu Grékov, že iba oktáva, kvinta a kvarta znejú harmonicky. To nestačilo na vytvorenie polyfónie; tá sa rozvinula až vtedy, keď sa v rozpore s Grékmi uznalo, že aj tercia znie harmonicky. Museli sa prekonať odveké návyky, odmietnuť dogmatické predpoklady, bolo sa treba zmieriť s novými harmóniami, ktoré pre nenavyknutých boli kakofóniami, „falošnou hudbou“. Fakt, že prekonanie dogiem rozšírilo možnosti hudby, je pochopiteľný najmä pre ľudí 20. storočia, ktorí znova prežívajú podobné javy.

Začalo sa harmonizovanie dvoch hlasov, pridávajúc k téme (*cantus, cantus firmus, vox principalis*) druhú, inakšiu (*discantus, vox organalis*). Z toho polyfonická hudba dostala názov *discantus* alebo v gréckom ekvivalente *diáfónia*.

Na začiatku 13. storočia centrom tejto hudby stala sa parížska škola. Jej priekopníkom bol vtedy Pérotin, nazývaný „Veľkým“; boli to však len jej prvopočiatky. Ale okolo roku 1300 nová hudba už zvíťazila. Tento dátum je taký dôležitý preto, lebo sa vyskytli pokusy uzavrieť ním stredoveké obdobie hudby a začať novoveké; nebolo to však odôvodnené, lebo stredovek vo všetkých oblastiach života trval ďalej, nová hudba bola ešte jeho dielom.

9. ARS NOVA. Táto hudba nevznikla zásluhou jedného človeka, ba ani jedného národa; bola kolektívnym výtvorom. Bola rovnako dielom teoretikov (*scriptores*), ktorí formulovali nové princípy, ako aj skladateľov, ktorí tieto princípy uplatňovali. Ale teoretici viedli: kompozície boli ešte zväčša farbavé, kým princípy už boli jasne a výstižne ustálené. Úloha, ktorá pripadla nasledujúcim storočiam, spočívala už nie v objavovaní nových princípov, ale v tvorbe na základe tých, čo boli vtedy objavené.

14. storočie si v plnej miere uvedomovalo, že jeho hudba je nová: všeobecne sa aj nazývala *ars nova*. Takéto nové umenie sa neprijímalo bez odporu. Dokonca aj pápež Ján XXII. sa ujal tejto veci. Jeho bula z roku 1324 vyjadrovala obavy z používania kontrapunktu: „Niektorí žiaci novej školy... usilujú sa novými notami vyjadrovať melódie, ktoré sú iba ich vlastné, na úkor starých spevov... prostredníctvom diskantu vnášajú zženštenosť... napokon pohrdajú základnými princípmi antifonára a graduálu... Zvuky plynú nepretržite, opájajú sluch, ale neliečia dušu... a spôsobujú, že zbožnosť upadá do

zabudnutia“. V tomto proteste nachádzali vyjadrenie morálne, náboženské, konzervatívno-politické zretele, ale aj umelecké výhrady; presvedčenie o všeobecnom, kanonickom, večnom charaktere chrámového spevu, ktorý môže stratiť svoju krásu, ak bude modifikovaný.

V 13. a 14. storočí, keď sa podstatne rozšírili princípy hudby a teória sa pozdvihla na oveľa vyššiu úroveň, sama hudba vyzerala skôr biedne. Skladatelia, unesení ideou kontrapunktu, mysleli iba na konštrukciu a zanedbávali expresiu. Bol potrebný istý čas, aby sa obidve zložky spojili; bolo treba vyššie majstrovstvo, aby sa výpočty naplnili citom. Polyfónia nemohla hneď nadobudnúť takú dokonalosť, akú mala gregoriánska hudba. Hudba, dobývajúca nové hodnoty, nemohla udržať hodnoty staré.

10. HUDBA A POÉZIA. V stredoveku bola hudba neporovnateľne užšie spätá s poéziou ako v novoveku: dlho nebolo hudby bez slov ani poézie bez hudobného sprievodu. Boethius mal vecné dôvody začleniť poéziu do hudby. Lyrické básne (trubadúrov) boli vlastne piesňami, dramatické diela (mystéria) boli akýmsi druhom opier; patrili napokon takisto do dejín hudby, ako aj do dejín poézie. Príčinou lyriky trubadúrov, svetskej, a preto slobodnejšej, ktorá potrebovala hudobný sprievod, ale nemusela dodržiavať kánony liturgickej hudby, začala hudba hľadať nové cesty. Ale nová hudba, ktorá vtedy vznikala, nehodila sa ani k lyrike, ani k takému emocionálnemu divadlu, akým bolo divadlo stredoveké. Vývin hudby ju odpútal od poézie, s ktorou bola tak dlho spätá, až sa teoretikom zdalo, že tvoria jedno umenie, a nie dve.

# I. TEXTY ZO STREDOVEKEJ TEÓRIE HUDBY

## DEFINÍCIE HUDBY

1) Hudba, čiže harmónia je súladom mnohých rozličných zložiek dovedených do jednoty.

*Hugo zo Sv. Viktora, Didascalicon, II, 16 (P. L. 176, c. 757)*

1a) Podľa Alfarabiho hudba zahŕňa poznanie druhov harmónie a toho, z čoho sa tieto skladajú, a akým spôsobom.

*Podľa Richarda je zasa hudba zladením mnohých nepodobných hlasov, dovedených do jednoty.*

*A podľa Izidora v III. knihe Etymológií je hudba znalosťou melódií, prejavujúcou sa zvukom a spevom.*

*Podľa Huga zo Sv. Viktora hudba zasa spočíva v rozdelení zvukov a v melodickéj rôznorodosti hlasov.*

*Podľa Quida (z Arezza) hudba je schopnosťou tvoriť krásnu melódiu.*

*Hieronym z Moravy, Tractatus de musica, I (De Coussemaker, I, 4)*

1b) Hudba je schopnosť čisto spievať alebo ľahká cesta k získaniu dokonalosti v speve.

*Filip z Vitriaca (De Coussemaker, II, 17)*

1c) Definuje sa takto: hudba je slobodná schopnosť, ktorá v súlade s pravidlami umenia predpisuje spôsob spevu.

*Anonymus XII, Tractatus de musica, I (De Coussemaker, III, 475)*

## SFÉRA HUDBY

2) Hudobnému výskumu podlieha nielen harmónia ľudského hlasu a pohybov, ale aj nástrojov a toho (všetkého), čo pohybom alebo zvukom vzbudzuje pôžitok a navyše predstavuje harmóniu rovnako nebeských, ako aj nenebeských vecí.

*Grosseteste, De artibus liberalibus (Baur, 3—4)*

## HUDBA A ČÍSLO

3) Všetko, čo je v melódii lahodné, vytvára číslo pomocou ustálených vokálnych vzťahov; všetko, čo je milé v rytmoch či v melódiách alebo v rytmických pohyboch, pochádza výlučne z čísla; zvuky sa rýchlo strácajú, ale čísla zostávajú.

*Musica Enchiriadis (Gerbert, I, 195)*

## ČLOVEK NEVYNAŠIEL HARMÓNIE

- 4) Treba vedieť, že harmónie, o ktorých tu hovoríme, nevynašiel ľudský rozum, ale boli s božím súhlasom zjavené Pytagorovi.

*Reginon z Prümü, De harmonica institutione, 11 (P. L. 132, p. 494, Gerbert, I, 239)*

## HUDBA A VESMÍR

- 5) Ten istý princíp, ktorý reguluje súladné znenie hlasov, reguluje aj prirodzenosť smrteľníkov. Tie isté číselné vzťahy, ktoré podmieňujú súlad nerovnakých zvukov, podmieňujú aj súlad života a tel, súlad protichodných živlov a večnú harmóniu celého vesmíru.

*Musica Enchiriadis (Gerbert, I, 172)*

## HUDBA A VNÚTORNÝ ZMYSEL

- 6) Som presvedčený, že duši sa nič nepáči a nič nevytvára krásu okrem racionálnych intervalov rozmanitých zvukov, ktoré dovedna vytvárajú lahodnosť hudobnej melódie. Nie rôznorodé zvuky vytvárajú lahodnosť harmónie, ale vzťahy zvukov a ich proporcie, ktoré vníma a o ktorých rozhoduje iba vnútorný zmysel duše.

*Ján Scotus Eriugena, De divisione naturae (P. L. 122, c. 965)*

## SFÉRA HUDBY

- 7) Hudba vo všeobecnom, objektívnom zmysle vzťahuje sa istým spôsobom na všetko, od Boha a stvorenia, netelesných aj telesných, nebeských aj ľudských, až po teoretické i praktické vedy.

*Jakub z Liège, Speculum musicae (Grossmann, 58)*

## TRI DRUHY HUDBY

- 8) Vieme, že jestvujú tri druhy hudby: prvá je hudba sveta, druhá — hudba človeka, tretia — hudba používajúca nástroje. Hudbu sveta možno najlepšie pozorovať na samom nebi a na zemi v rozličných živloch a ročných obdobiach.

*Hoci jej zvuk nedolieha k našim ušiam, vieme, že v nebi je hudobná harmónia.*

*Ľudskej hudby je najviac v mikrokozme, čiže v menšom svete, ako filozofi nazývajú človeka. Lebo čo iné dáva telu tú telesnú živosť umu, ak nie určité prispôbenie a zmiešanie vysokých a nízkych zvukov, vytvárajúcich akúsi harmóniu? Čo iné spája navzájom súčasti duše a tela?*

*Tretou je hudba používajúca nejaké nástroje, také ako organ, gitara, lýra a mnohé iné.*

*Aurelián z Moutiers-St. Jean, Musica disciplina, III (Gerbert, I, 32)*

## HUDBA V PRÍRODE A V UMENÍ

9) Aký je rozdiel medzi prírodnou a umeleckou hudbou? . . . Prírodná zvučí nie vďaka hudobnému nástroju, nie pod dotykmi prstov, ani v dôsledku nejakej ľudskej činnosti či zásahu, ale z božského vnuknutia, len prírodou poučená vyludzuje sladké melódie. Je obsiahnutá v pohybe neba alebo v ľudskom hlase. Umeleckou sa zasa nazýva hudba vymyslená a vynájdená umením a ľudským rozumom a spojená s istými nástrojmi.

Každý, kto chce mať predstavu o tomto umení, musí vedieť, že hoci prírodná hudba bola tu dávno pred umeleckou, jednako nikto nemôže poznať jej silu inak než prostredníctvom umeleckej hudby.

Reginon z Prümü, *De harmonica institutione* (P. L. 132, c. 491, Gerbert I, 233 a 236)

10) Hudba je dvojaká: prislúchajúca prírode a prislúchajúca umeniu. Hudba prislúchajúca prírode je hudbou sveta a človeka. Hudba sveta — to sú zvuky nadnebeských telies, vznikajúce z otáčania sfér, ktorých harmónia je nepochybná. Tento druh hudby skúmajú matematici. Hudba človeka vzniká v tele aj v duši, v životných funkciách aj v činnosti údov, lebo človek žije, kým trvá táto harmónia, a zomiera, keď stráca svoju proporciu. Týmto druhom hudby sa zaoberajú fyzici. Hudbou prislúchajúcou umeniu sa zasa zapodieľajú hudobníci. Je alebo inštrumentálna, alebo vokálna.

Adam z Fuldy, *Musica* (Gerbert, III, 333)

## TRANSCENDENTNÁ HUDBA

11) Oddelil som tento druh nebeskej hudby od hudby sveta, lebo túto Boethius spája výlučne s predmetmi prírody, pohyblivými a zmyslovými. Ale veci, o ktorých som hovoril, že patria do nebeskej hudby, sú nebeskými, transcendentnými vecami, aj samým svojím bytím odtrhnutými od pohybu a od zmyslovej matérie.

Jakub z Liège, *Speculum musicae* (ed. Grossmann, 80)

## ŠPEKULATÍVNA HUDBA

12) Skutočným a správnym hudobníkom je skôr ten, kto ovláda hudobnú teóriu, lebo táto usmerňuje hudobnú prax. Hudba je v zásade skôr špekulatívna ako praktická.

Jakub z Liège, *Speculum musicae* (ed. Grossmann, 61)

## NEBESKÁ HUDBA

13) Nebeská hudba — to je princíp všetkej hudby sveta, začiatok a prameň každej hudby ľudskej aj inštrumentálnej.

Anonymus, *Mus. Bibl. Casanatensis*, 2 151 (Pietzsch, 122)

## ČLOVEK NEMÔŽE ŽIŤ BEZ HUDBY

14) *Hudba je s nami od prírody taká spätá, že aj keby sme sa chceli bez nej zaobísť, nemohli by sme.*

*Ján Idzi Zamora, Ars musica, IV (Gerbert, II, c. 377)*

## HUDOBNÍK PRAKTIK A HUDOBNÍK TEORETIK

15) *Umelcom v praktickom chápaní je ten, kto skladá neumy a harmónie, ktorého činnou úlohou je v súlade s umením komponovať melódie, čo by mohli podnecovať ľudské city.*

*Umelec v teoretickom chápaní je zasa ten, kto učí, ako sa má hudba v súlade s umením tvoriť.*

*Gundissalvi (Grabmann, Geschichte der scholastischen Methode, II, p. 100)*

## POJEM HUDBY

16) *Treba však vedieť, že nie toho nazývame hudobníkom, kto iba rukami vyludzuje hudbu, lež ozajstným hudobníkom je ten, kto vďaka vrozeným schopnostiam vie o hudbe diskutovať a vysvetľovať ju, vychádzajúc z istých teoretických zásad. Lebo každé umenie, každá veda je svojou podstatou úctyhodnejšia než remeslo vykonávané rukou a prácou remeselníka. Dôležitejšie je totiž, aby každý vedel, čo robí, než aby robil, čo sa naučí od iných.*

*Reginon z Prümü, De harmonica institutione, 18 (Gerbert, I, 246)*

17) *Hudobníkmi sú tí, čo každý spev a každú rôznorodosť melódie, ako aj samu nebeskú harmóniu vedia ohodnotiť teoretickými úvahami a rozumom.*

*Ján Idzi Zamora, Ars musica, III (Gerbert, II, c. 376)*

## HUDBA A SPEVÁK

18) *Hudobník a spevák sa dnes jeden od druhého nemálo líšia: lebo kým hudobník vďaka svojmu umeniu vždy postupuje správne, zatiaľ spevák za správnu cestu, ktorou niekedy ide, vďačí výlučne skúsenosti. Ku komu by som oprávnenejšie mal prirovnať speváka, ak nie k opilcovi, ktorý sa síce vracia domov, ale pritom nevie, akou cestou.*

*Ján Cotton, Musica, I (Gerbert, II, 233)*

18a) *Nielen preto niekoho volajú hudobníkom, že narába výlučne hlasom alebo rukami, ale preto, že vie o hudbe rozprávať, vtesnávajúc ju do pravidiel, a pomocou istých zásad vie vylúštiť jej zmysel. Každý teda, kto nepozná význam a podstatu tejto vedy, zvanej harmónia, neoprávnene si privlastňuje meno speváka.*

*Teodorich de Campo, De musica mensurabili (De Coussemaker, III, 178)*

## PREDNOSTI UMELECKEJ HUDBY

- 19) Táto inštrumentálna hudba je hudbou v pravom zmysle slova, lepšie ju poznáme, väčšmi sme si na ňu zvykli; bádateľovi je dostupná nielen prostredníctvom rozumu, ale aj zmyslov.

*Jakub z Liège, Speculum musicae (ed. Grossmann, 86, De Bruyne, II, 122)*

- 20) Hudba sa vo svojom skúmaní obmedzuje na tie veci, ktoré vďaka príbuzným pohybom môžu sa uplatniť v speve a vo zvuku nástrojov a vyvolávať zmyslovú rozkoš.

*Roger Bacon, Opus maius, III, 230 (ed. Brewer)*

## RÔZNORODOSŤ ÚSUDKOV O HUDBE

- 21) Nikoho nesmie prekvapiť tvrdenie, že rozliční ľudia sa tešia rozličným veciam, lebo zo samej prirodzenosti človeka vyplýva, že nie u všetkých sú zmysly priťahované rovnakým smerom. Preto sa často stáva, že ten istý spev sa jednému vidí nezvyčajne lahodným, kým pre druhého znie zle a nemá nijakú kompozíciu.

*Ján Cotton, Musica, XVI (Gerbert, II, 251)*

## ROZKOŠE HUDBY

- 22) Nie je zvláštne, že sluch nachádza rozkoš v rôznorodosti zvukov, podobne ako zrak teší rôznorodosť farieb, ako čuch dráždi rôznorodosť vôní a jazyku lahodí zmena chutí. Lahodnosť vecí poskytujúcich rozkoš totiž ako cez okno zázračne preniká do hĺbky srdca.

*Quido z Arezza, Micrologus 14 (P. L. 141, c. 393, Gerbert, II, 14)*

- 23) Prirodzenou vlastnosťou hudby je, že sama zo seba všeobecne dáva istú rozkoš.

*Anonymus, Mus. Bibl. Casanatensis, 2151, 135 v. (Pietzsch)*

## EMOCIONÁLNE PÔSOBENIE HUDBY

- 24) Náležitý spôsob spevu ukazuje zbožnosť samého speváka a zároveň v poslucháčovi, ak je to človek dobrej vôle, vzbudzuje zbožné city.

*Ján de Muris, Musica (Gerbert, III, c. 197)*

## MORÁLNE A POLITICKÉ PÔSOBENIE HUDBY

- 25) Hudba pravidelnou a správnou proporciou čísel nabáda ľudí k spravodlivosti, k priamosti charakteru a k správne politickému zriadeniu. Povznáša ducha a tým, že rozveseľuje mysle, robí ľudí schopnejšími vynakladať námahu a v konečnom dôsledku dáva duši spasenie, lebo zo všetkých umení práve ona je koniec koncov určená hlásať slávu (božiu).

*Adam z Fuldy, Musica, I, 2 (Gerbert, III, 335)*



## ZVUČNOSŤ AKO CIEĽ HUDBY

- 26) *Všemožne treba . . . tak narábať so zásadami hudby, aby sme na nijaký spôsob neurážali zvučnosť, lebo ako sa zdá, celkovým zameraním tohto umenia je, aby jej slúžilo.*

*Odo z Cluny, Dialogus de musica (Gerbert, I, c. 278)*

## VIDITEĽNÁ HUDBA

- 27) *Okrem tých častí hudby, ktoré sa týkajú zvukov, sú aj iné, týkajúce sa viditeľných vecí, napríklad ľudských pohybov tak tanečných, ako aj všetkých iných pohybov tela.*

*Roger Bacon, Opus maius, III, 232 (ed. Brewer)*

## 4. TEÓRIA VÝTVARNÝCH UMENÍ

Stredovek, ktorý toľko spisov venoval poetike a všeobecnej teórii hudby, nezanechal traktáty, v ktorých by bol vyložil svoj celkový náhľad na výtvarné umenie. A predsa mal naň veľmi vyhranený názor. Tento názor zo stredovekých traktátov nemôžeme *explicite* vyčítať, môžeme ho iba rekonštruovať na základe nepriamych údajov. Dá sa to urobiť dokonca dvojakým spôsobom: na základe vtedajšieho umenia a jeho pamiatok, ktoré implikujú istý všeobecný názor, ale aj na základe stredovekých textov, opisov alebo kroník, ktorých čiastkové tvrdenia — že sa budovalo a maľovalo tak a onak, že také a onaké stavby či maľby sa oceňovali a chválili — tiež implikujú všeobecnú teóriu umenia. Obidva pramene tu postupne využijeme.

1. DVA STREDOVEKÉ ŠTÝLY. Stredoveké umenie nebolo také jednoliate, ako si ho ľudia predstavovali neskôr, najmä v čase renesancie a baroka. V ranom období po sťahovaní národov toto umenie malo veľa rôznorodých lokálnych formácií, v rozličných proporciách spájajúcich gótske tradície s rímskym dedičstvom, a potom zasa postupne za sebou dve veľké celoeurópske štýlové formácie. Prvá vznikla v 11. a 12. storočí; zasiahla Francúzsko, Katalánsko, Lombardiu, Porýnsko, slovom celú voľakedajšiu Romániu, takže je výstižný názov „románsky štýl“, ktorý mu dali historici 19. storočia. Až neskôr, v 12. a dokonca v 13. storočí, teda už takmer na konci stredoveku, vznikla gotika, najzrelšia, ale nie jediná štýlová formácia stredoveku, ako sa dlho nesprávne myslelo.

Ak prehliadneme staršie formy stredovekého umenia a obmedzíme sa na jeho vrcholy, aj tak nám ešte zostávajú tieto dve veľké formácie: románska a gotická. Obidve boli totálnymi štýlmi, zahrnujúcimi rovnako architektúru, sochárstvo a maliarstvo, ako aj umelecké remeslá. Obidve vytvorili nové formy a vznikli spontánne, neboli zavádzané zhora (ako byzantské a karolínske umenie). Obidve implikovali zreteľnú filozofickú ideológiu a svojskú estetiku a mali celoeurópsku platnosť — umenie sa vtedy už vymanilo z ranostredovekého partikularizmu. Presbyter Teofil, ktorý zanechal *Tri knihy o rozmanitých umeniach*, vedel, že najlepšie farby vyrába Grécko, inkrustácie a emaily — Toskánsko, tepané a odlievané predmety — Arábia, kamenné a kostené sochy — Itália, vitráže — Francúzsko, kovové výrobky — Nemecko.

Obidva štýly, značne sa odlišujúce v konkrétnych formách, mali podobné všeobecné estetické východiská; podobné, ale nie identické.

2. ROMÁNSKE UMENIE. V románskom umení sú z estetického hľadiska najpozoruhodnejšie nasledujúce vlastnosti:

1. Románske umenie používalo — najvýraznejšie v architektúre — formy určené jednoduchými číselnými a geometrickými pravidlami. V tomto ohľade jeho intencie neboli iné ako v antike. Všeobecným a racionálnym princípom sa dôverovalo prinajmenej takisto ako intuícii a individuálnemu talentu umelca. Vo svojich veľkých stavbách uplatňovalo „viazaný“ systém; v pôdorysoch používalo jednoduchú formu štvoruholníka. Predsa však geometrická pravidelnosť románskeho umenia mala svoje hranice: týkala sa vlastne iba architektúry. Kompenzovalo ju románske sochárstvo, ktoré bolo zasa veľmi individuálne, slobodné, rôznorodé.

nimbu, aureola

2. Architektúra, založená na geometrických pravidlách, narábala hlavne s proporciami. Vyznačovala sa určitou ťažkopádnosťou: bola to však jediná architektúra v Európe, ktorá vedela vyťažiť krásu z hmotnosti. Hrubé múry, malé obloky, masívne piliere namiesto stĺpov boli pri vtedajšom stave staviteľskej techniky nevyhnutné, ale románski architekti ich vedeli umelecky využiť, urobili z núdze cnosť. Vedeli zvýrazniť krásu ťažkých múrov, prísnych plôch. Narábali hlavne s proporciami a upúšťali od iných, ľahších efektov: od farieb, mozaík, drahých materiálov. Prísne plochy však oživovali iným spôsobom: vlysmi, slepými arkádami, galériami a predovšetkým hojnou sochárskou výzdobou, sústredenou na portáloch a hlaviciach pilierov. Vďaka architektonickej plastike spájali románske stavby geometrickú pravidelnosť s voľnou fantáziou, prísnosť s bohatstvom.

3. Románske sochárstvo nebolo iba prehliadkou foriem, ale zároveň encyklopédiou poznania. Teológ bol nemenej ako architekt inšpirátorom plastík ozdobujúcich portály a hlavice románskeho chrámu: nebola náhoda, že najslávnejšie chrámy vyrastali v blízkosti intelektuálnych centier. Kostol vo Vézelay, známy svojimi plastikami, nachádza sa neďaleko Chartres, najväčšieho vedeckého centra na európskom kontinente v 12. storočí. Tesaň románske encyklopédie zahrnovali nielen teologické, ale aj prírodovedné poznanie; boli nielen panorámou Písma svätého, ale celého stvorenia. A toto tvrdenie možno, ba treba obrátiť: románske sochárstvo bolo nielen encyklopédiou poznania, ale aj veľkou prehliadkou foriem.

4. Románske sochárstvo zobrazovalo skutočnosť, predovšetkým živé bytosti: ľudí a zvieratá. „Majster živého kameňa“ (*magister lapidis vivi*) — to bol úradný titul sochára. Po umení Merovejovcov, ktoré malo záľubu v abstraktných tvaroch a ignorovalo človeka, človek sa opäť stal hlavnou témou umenia. Hlavnou, ale nie jedinou ako v staroveku. Vstúpil do umenia spolu s celou živou prírodou. Toto umenie bolo humanistickejšie ako umenie Merovejovcov, ale oveľa menej humanistické ako v antike.

Realizmus románskeho umenia bol však trojako ohraničený. Po prvé, toto umenie zobrazovalo prírodu, ale chcelo zobrazovať aj nadprirodzený svet. Po druhé, uplatňovalo realizmus iba v sochárstve. Románske maliarstvo bolo celkom inakšie: nenastolovalo otázky priestoru, telesa, perspektívy, svetla, modelovania, spôsobov verného reprodukovania skutočnosti. Ľudské figúry zobrazovalo vytrhnuté z okolia, na zlatom pozadí, lineárne, jednoplánovo, dokonale nehybné, väčšmi dbajúc o kaligrafickú krásu línií než o ich realnosť. A napokon po tretie, románske sochárstvo bolo síce v zásade realistické, ale iba v tematike, nie vo formách.

5. Bez akýchkoľvek škrupúl menilo skutočné tvary, najmä tvary človeka, deformovalo jeho proporcie, a to rozličným spôsobom, od takmer štvorcových po nevidane predĺžené tvary, ako v známych figúrach chrámu v Moissacu. Pre toto sochárstvo bolo dôležitejšie začlenenie ľudskej figúry do portálu či hlavice ako jej verné zobrazenie.

Rámec architektúry diktoval sochárovi tvary človeka alebo zvieratá.<sup>a</sup> Tomuto rámcu — štvoruholníkovému, polkruhovému (ako v hlavici), okrúhlemu (ako v nimbe), oválnemu (ako v aureole) sa prispôbovali skutočné tvary, predlžovali sa, alebo skracovali, zaokrúhľovali sa, alebo otesávali tak, aby sa do tohto architektonického rámca vmestili. Tento rámec býval prevažne štvoruholníkový — a štvorhranná bývala najčastejšie kontúra románskej sochy, takže o tejto kontúre historici umenia hovoria ako o „románskom kánone“. Bolo to sochárstvo dekoratívne, podriadené architektúre a dekorujúce jej plochy; prinajmenej časť svojich foriem čerpalo z abstraktných, geometrických, neohraničených línií. Zobrazovalo ľudí, ale ako povedal Focillon, bolo málo humanistické, lebo ľudská figúra bola v ňom kombináciou geometrických foriem.

<sup>a</sup> J. Baltrusaitis, *La stylistique ornementale dans la sculpture romane*, 1931.

6. Stredoveký spôsob myslenia bol symbolický a umenie bolo jeho výrazom. Celý kostol aj jednotlivé detaily v ňom vytesané a namaľované mali symbolický význam — avšak hlavne pre teológov a duchovných, ktorí kostoly stavali, menej pre samých umelcov a priemerných divákov.

Románske umenie malo teda zreteľné estetické princípy: podriaďovalo sa pravidlám, ťažilo krásu z hmotnosti a z prísnych plôch, bolo umením-encyklopédiou, umením v zásade realistickým, ale deformujúcim skutočnosť, umením symbolickým. Jeho princípy však neboli meravé; každý princíp mal v praxi svoju rekompenzáciu.

Jeho estetické zásady boli čiastočne pokračovaním zásad antických (napríklad architektúra založená na jednoduchých proporciách a geometrických formách); čiastočne boli jeho vlastnými motívmi (napríklad sklon deformovať reálne tvary alebo slúžiť poznaniu). Sčasti záviseli od technického stavu (uplatňovanie ťažkých foriem), ale inokedy (najmä v sochárstve) bolo toto umenie výtvorom slobodnej fantázie umelcov. Do istej miery (predovšetkým vo svojej symbolike) bolo dôsledkom stredovekej ideológie; ale inokedy bolo jednoducho výrazom estetických potrieb, záľuby vo svetle, vo farbách, v rôznych formách.<sup>a</sup> Čiastočne vyrástlo z tých istých estetických téz, ktoré sformulovali stredovekí učitelia, ale čiastočne aj z takých, ktoré sa dajú ťažko nájsť v spisoch učencov: tak je to napríklad s estetikou „hmotnosti“, či s estetikou deformácií.

3. GOTICKÉ UMENIE. Gotické umenie bolo pokračovaním umenia románskeho, ale malo aj vlastné črty. To, čo bolo v ňom nové, vytvorili dva celkom rozdielne činitele: technický objav a filozoficko-náboženský svetonázor.

1. Technický objav bol nový; svetonázor bol však tradične kresťanský, ale teraz bol dokonalejšie sformulovaný vďaka veľkým scholastikom 12. a 13. storočia, a vďaka technickému objavu mohol nájsť umelecký výraz. Obidva činitele sa navzájom podopierali: nová technika umožňovala expresívne a preduchovnené umenie, aké potrebovali ľudia so spiritualistickým názorom na svet, a potreba expresívneho, preduchovneného umenia podnecovala staviteľov rozvinúť túto novú techniku.

→ Technickým vynálezom 12. storočia bola krížová klenba s rebrami. Táto umožňovala smelšie stavby, neobmedzujúce sa už na štvoruholníkové pôdorysy a priečelia, vyššie, štíhlejšie, s tenšími múrmi a s väčšími oblúkmi. Lomený oblúk, ktorý sa neskôr stal poznávacím znakom gotiky, bol už iba dôsledkom krížovej klenby a gotickej konštrukcie. Vďaka nej 1. kostolné múry mohli byť tenšie a stratili svoju ťažkopádnosť; 2. mohli sa dvíhať oveľa vyššie a kostol dostal štíhlejšie proporcie; 3. okná mohli byť väčšie a vlievalo sa cez ne dovnútra viacej svetla; 4. vďaka vysokým pilierom a oblúkom, oddeľujúcim lode, rozšíril sa interiér a otvorili sa rozličné perspektívy; 5. vďaka možnosti budovať klenby na iných pôdorysoch ako štvoruholníkových interiery sa spestrili a obohatili; 6. rebrá a oporné piliere prezrádzajúce konštrukciu stavby robili ju zrozumiteľnejšou pre oko.

Tieto premeny mali v architektúre ďalšie dôsledky: umožnili jej vyjadriť transcendentné ladenie a spiritualistický svetonázor stredoveku. Keď múry stratili masívnosť, akoby sa odhmotnili; stáli sa nebotyčnými, vyjadrovali smerovanie človeka do výšky. Stavby dostali plné svetlo, ktoré od Plotína a Pseudo-Dionýzia bolo synonymom najvyššej, nadpozemskej krásy. Nadobudli expresívnosť, akú klasické stavby nemali. Dostali toľko preduchovnenosti, koľko len architektúra môže dostať.

Gotika vytvorila v architektúre nové proporcie a tým sa museli prispôbiť proporcie všetkých druhov umenia, zlatníctva či stolárstva, maliarstva či sochárstva; podľa vzoru architektúry aj maliari a sochári zmenili, predĺžili proporcie ľudských figúr.

<sup>a</sup> Prísne estetický postoj, prejavujúci sa v románskom umení, veľmi presvedčivo ukázal M. Schapiro vo svojej práci *On the Aesthetic Attitude in the Romanesque Art*, in: *Art and Thought, issued in honour of A. K. Coomaraswamy*, ed. K. B. Iyer, London 1947.

2. Ďalšia vlastnosť umenia týchto storočí nemala nič spoločné s klenbami, s lomenými oblúkmi, s technikou a s proporciami. Tie sa vytvorili v architektúre, kým táto vlastnosť sa týkala iba reprodukovajúcich umení, maliarstva a sochárstva. Bol ňou prehĺbený realizmus. Vyplynul z prirodzenej túžby umelcov i konzumentov po kráse farieb a tvarov, ktorá nezanikla v stredoveku napriek jeho spiritualistickej filozofii. Románske sochárstvo malo realistické črty, hoci filozofia 12. storočia tomu nežičila; v 13. storočí aj sama filozofia, nadväzujúc na Aristotela, nadobúdala čoraz empirickejšiu a realistickejšiu povahu.

V rámci náboženskej ideológie, ktorá vládla v stredoveku, pred reprodukovajúcimi umeniami, maliarstvom a sochárstvom, stála úloha: nielen bohu slúžiť ako architektúra, ale aj boha zobrazíť. Na kresťanskom Východe vznikla otázka: je táto úloha správna? A na Západe zasa: je táto úloha splniteľná? Teológom vyslovujúcim sa o otázkach umenia sa črtali tri možnosti. Po prvé, boha ukázať je nemožné — treba teda umenie zanechať. Po druhé, boha možno ukázať prostredníctvom symbolov — treba teda pestovať symbolické umenie. Po tretie, boha možno ukázať prostredníctvom jeho diela — umenie teda môže byť realistické. To znamená: buď estetika obrazoborectva, buď estetika symbolizmu, buď estetika realizmu. Ak vo včasnejšej teologicko-estetickú teóriu boli na prvom pláne dve prvé možnosti, v gotike sa ocitla v popredí tretia. Oslobodila, znásobila aj v stredoveku prirodzenú potrebu realistického umenia.

Stredoveký realizmus bol dokonca radikálnejší než staroveký v tom, že sa usiloval ukázať nielen reálne telá, ale aj reálny duchovný život. Do posledného štatistu v mnohofigurálnom výjave gotický umelec vkladal viacej živej preduchovnenosti než aténsky majster do Aténinej sochy. Pritom však stredoveký realizmus mal svoje prirodzené ohraničenia.

V súlade s vtedajšou ideológiou umenie malo zobrazovať reálny svet nie kvôli nemu samému, ale aby sa vyzdvihla múdrosť a všemohúcnosť stvoriteľa; bolo teda prirodzené, že sa nezastavovalo pri náhodnom, pomínutelnom výzore vecí, ale zvyrazňovalo ich podstatu, trvalé a najdokonalejšie znaky. Románski umelci bez škrupúl deformovali ľudské telá, keď ich chceli pretvoriť na dekoratívne formy. Gotickí umelci zasa neboli úzkoprsí pri ich idealizácii, ktorá tiež bola vlastne deformáciou. Do ľudských tiel, najmä ak to boli telá svätých, chceli vložiť viacej a vyššej krásy, ako videli v prírode. Ale robili to inak ako antickí umelci: krása, ktorou chceli obdariť telá, nebola vlastnou telesnou krásou, ale krásou sprostredkovanou: krása telesná mala spočívať vo zvyraznení duchovnej krásy. Tento úmysel zrodil proporcie gotických figúr, asketických, štíhlejších a útlejších ako v antike.

Takýto realizmus, ohraničený duchom spiritualizmu, najlepšie zodpovedal stredovekej ideológii, ale nebol jeho jedinou formou. Niektorí gotickí maliari a sochári, ktorí začali maľovať a modelovať reálny svet, dávali sa unášať jeho pôvabmi, maľovali a modelovali ho tak, ako ho videli, bez spiritualizácie a idealizácie, a nehľadali v ňom nadzmyslovú krásu. Ich umenie sa zasa sústreďovalo na zmyslovú krásu ako v staroveku. Jednako sa odlišovalo od antického umenia. Telesná krása už nebola pre gotických umelcov taká sebestačná ako pre antických. Bola vyhľadávaná, ale v spojení s duchovnou krásou, ktorá mala z obrazov žiariť rovnako ako krása telesná. Takto vznikla nová koncepcia krásy: podľa Dvořákovho<sup>a</sup> poradia to bola tretia veľká európska koncepcia. Po starovekej koncepcii čisto fyzickej krásy a po ranokresťanskej koncepcii čisto psychickej krásy táto bola koncepciou psychofyzickej krásy. Vo svojich počiatkoch sa stredoveké výtvarné umenie odvrátilo od skutočnosti, napokon sa k nej zasa vrátilo, ale ku skutočnosti zmenenej, zduchovnenej.

Táto koncepcia bola už v románskom umení, ale gotika ju zradikalizovala, a to v oboch smeroch: na

<sup>a</sup> M. Dvořák, *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei*, in: *Kunstgeschichte*, 1924, s. 41—145.

jednej strane znásobila duchovný faktor, na strane druhej — faktor realistický. Napriek tejto radikalizácii celé umenie zrelého stredoveku, románske aj gotické, malo mnohé spoločné princípy. Zachovávalo všeobecné pravidlá — aby vytváralo individuálne diela. Používalo formy vyplývajúce z konštrukcie — aby dosiahlo estetický efekt. Narábalo s formami reálneho sveta — aby im dalo symbolický zmysel. Používalo ich, pretvárajúc a deformujúc ich, ako to vyžadovali ideové alebo estetické zretele.

Umenie zrelého stredoveku malo prvky reálne aj ideálne, zmyslové aj rozumové, ideologické aj čisto estetické. Keď historik umenia chce zvýrazniť jeho osobitosť, musí klásť dôraz na ideálne, rozumové, ideologické prvky; ale keď sa chce postaviť proti jeho zvyčajnému jednostrannému chápaniu, musí ustavične pripomínať prvky reálne, zmyslové, estetické.

4. KLASICKÉ A GOTICKÉ UMENIE. Vieme, ako sa stredoveké umenie v románskej a ešte väčšmi v gotickej podobe vzdialilo od klasického umenia.<sup>a</sup> Ale od toho sa vzdialili už sami Gréci. Ich vlastné umenie bolo klasické len krátko — už v helenistickej epoche stratilo svoju statickosť, prostotu a zmysel pre mieru — v prospech pohybu, bohatstva, kolosálnosti. Vtedy sa z klasického umenia stalo umenie barokizujúce.

V stredoveku zasa umenie stratilo iný, najpodstatnejší znak klasickosti: že bolo na mieru prírody a človeka. Ašpiráciou stredoveku bolo, aby jeho umenie malo nadľudskú a nadpozemskú mieru. Stredovek chcel, aby predmetom umenia bol nielen človek, ale aj boh, nielen príroda, ale aj duch, nielen časné veci, ale aj veci transcendentné. Bol to vari najdôležitejší moment, oddeľujúci umenie dvoch epoch, a spôsobil, že umenie sa z klasického premenilo na gotické. Toto umenie, aj keď zobrazovalo tie isté predmety ako antika, chápalo ich inak: veci sa preň stali symbolmi. Zmenilo proporcie vecí: prevzaté z prírody nahradilo proporciami skonštruovanými podľa idey.

5. UMENIE A TEÓRIA UMENIA. Práve zhrnuté estetické názory patria k tým, ktoré sú implikované v samotných dielach stredovekého umenia. Teraz treba rozobrať tie, ktoré sa nachádzajú v stredovekých textoch týkajúcich sa umenia.<sup>b</sup>

Iba výnimočne sa vyslovovali v špeciálnych traktátoch, častejšie pri takých príležitostiach, ako boli opisy miest (najmä Ríma), sprievodcovia pre pútnikov (najmä putujúcich do Compostely), či rehoľné predpisy, ako budovať kláštory (najmä cisterciánske). Pri týchto príležitostiach sa zjavovali estetické názory, často premiešané s opismi a s praktickými odporúčaniami, ktoré si často nerobili nároky na vedeckosť, ale spolu predstavovali dosť kompletnú teóriu výtvarného umenia.<sup>c</sup>

Tieto názory stáli na dvoch fundamentoch: na súvekom umení a na starovekej vede. Už prešiel čas, keď vlastné umenie stredoveku sa ešte len rodilo a jedine antické umenie mohlo slúžiť ako model pre estetiku; teraz antické umenie bolo v ruinách, mramorové sochy sa dali obdivovať iba v niektorých starobyklých centrách, a hoci vzbudzovali obdiv technickou dokonalosťou, nezodpovedali potrebám čias. Medzitým však vzniklo vynikajúce stredoveké umenie románske a onedlho gotické.

Teória zaostávala za umením: 12. storočie bolo schopné vytvoriť veľkú architektúru, ale nie teóriu, ktorá

<sup>a</sup> W. Worringer, *Griechentum und Gotik*, 1928. — H. v. Einem, *Die Monumentalplastik des Mittelalters und ihr Verhältnis zur Antike*, in: *Antike und Abendland*, III, 1948. — P. Frankl, *The Gothic*, 1961.

<sup>b</sup> Väčšie zbierky takýchto textov: A. Ilg, *Quellenschriften für Kunstgeschichte*. — J. v. Schlosser, *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters*, 1896. — V. Mortet, *Recueil des textes relatifs à l'histoire de l'architecture en France au Moyen Age, XI—XII s.*, 1911. — V. Mortet — P. Deschamps, *Recueil des textes relatifs à l'histoire de l'architecture en France au Moyen Age, XII—XIII s.*, 1929. — E. Gilmore Holt, *A Documentary History of Art*, 2. vyd. 1957.

<sup>c</sup> Veľmi veľa údajov z tejto oblasti zozbieral E. De Bruyne v diele *Etudes d'esthétique médiévale*, 1946. Sú rozptýlené v troch zväzkoch tohto diela, najviac v II. a VII. kapitole druhého zväzku.

by bola jej ekvivalentom. Preto teoretici umenia naďalej využívali antiku, hoci umelci už z nej prestali čerpať. Ešte vždy sa opierali o Vitruvia, ktorého stredovek poznal od 9. storočia. Inšpirovali sa nielen novým umením, ale aj starovekou teóriou. Mali vlastné katedrály, ktoré pre nich stelesňovali krásu, ale nemali vlastné estetické pojmy, nuž používali staroveké. A myšlienky podnietené vlastným, stredovekým umením vyjadrovali antickými pojmi a formuláciami.

Stredovekú teóriu výtvarného umenia najlepšie charakterizuje jej vzťah k piatim otázkam: 1. Aké kritériá používala pri hodnotení umeleckých diel a aké úlohy stavala pred umenie? 2. Akou pojmovou aparátúrou narábala pri ich opise a hodnotení a aké pojmové rozlíšenia uplatňovala? 3. Aké otázky boli v nej najaktuálnejšie a o ktorých sa najviac diskutovalo? 4. Ako chápala vzťah umenia ku skutočnosti? 5. Uznávala všeobecné pravidlá v umení?

**6. KRITÉRIÁ UMENIA.** Kritériá dobrého umenia v stredoveku — takisto ako predtým v antike — boli v každom umení iné; osobitne svojské mala architektúra, posudzovaná ako technické umenie, b-z analógií s reprodukovateľnými umeniami. Stredovek si v nej najväčšmi cenil veľkosť (*magnitudo*): rovnako hovoria o tom texty aj samotné stavby, katedrály priam nepochopiteľnej veľkosti a výšky pri vtedajších technických možnostiach. Oceňovala sa žiarivosť, jasnosť (*claritas*) gotických chrámov s ich veľkými oknami: svetlo bolo nielen zdrojom radosti pre oči, ale aj predmetom mystického zvelebovania, stelesnením krásy. V architektonickom umení sa cenila aj dobrá, trvanlivá práca, ale aj krásne proporcie. Všetky tieto vlastnosti — veľkosť, jasnosť, obdivuhodná práca, proporcionálnosť častí — spomínala napríklad vtedajšia chvála kostola sv. Jakuba v Compostele, pokladaného za zázrak architektúry.

Stredovekí autori kumulovali všetky synonymá — *decor, pulchritudo, venustas, speciositas* — aby opísali krásu: rovnako krásu umeleckého diela aj človeka. Ich pomocou sa pokúšali reprodukovať pôvab a podmanivé čaro kostola v Compostele či malieb v Le Mans, ale aj krásu živej ženy. Tými istými slovami Długosz — aby sme tentoraz siahli za poľským prameňom — opisoval pôvab Wandy, Krakusovej dcéry. A písal o tomto pôvabe s takým estetickým nadšením ako kedysi Homér o Heleninej kráse: vraj „príťahovala duše a city všetkých dívajúcich sa“, vzbudzovala lásku a obdiv.

V umeleckom remesle sa nadovšetko cenilo bohatstvo, drahocennosť materiálu, zlato, drahokamy a ligotavé ozdoby, *gold and glitter*, ako to pomenoval americký historik.<sup>a</sup> Napokon tu vo veľkej miere aj išlo o zlatnicke výrobky, osobitne klenoty. V takomto hodnotení sa ešte ohlášal protohistorický, ale trvalý a prirodzený vkus. Toto kritérium sa uplatňovalo aj na architektúru: chrám sa vychvaľoval za to, že je *splendida marmoreis columnis*.

V sochárstve sa obdivovala najmä schopnosť stvárniť v kameni život. Ak sa chválili antické sochy, tak najčastejšie za to, že sa podobajú pohybujúcim sa a hovoriacim bytostiam (*moturo et locaturo simillimum*), že vyzerajú skôr ako živé bytosti než ako sochy.

Tieto kritériá dobrého umenia — veľkosť či správne proporcie, drahocennosť materiálu či živosť — sa málo odlišovali od tých, ktoré sa používali v iných epochách. Ale stredovek mal okrem toho ešte jedno kritérium, vyplývajúce z jeho svetonázoru, ktoré sa uplatňovalo vo všetkých umeniach; bola ním symbolická hodnota umenia.<sup>b</sup> Umenie sa stávalo plnohodnotným, keď materiálne predmety predstavovalo ako symboly duchovných a transcendentných hodnôt. Symbolické bolo rovnako maliarstvo ako aj architektúra. Okná v nej symbolizovali cirkevných otcov, lebo osvetľujú, a piliere biskupov, lebo na nich spočíva stavba.

<sup>a</sup> F. P. Chambers, *Cycles of Taste*, 1928.

<sup>b</sup> G. Bandmann, *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*, 1951. — J. Sauer, *Symbolik des Kirchengebäudes*, 2. vyd. 1924.

Majster stredovekej liturgie biskup Wilhelm Durandus napísal, že v chrámových obradoch je všetko „plné znamení a tajomstiev, a preto sa rozplýva v nebeskej slasti“. Kronika jedného z dijonských kostolov hovorí, že „mnohé časti tohto chrámu majú tajomný zmysel“.

Symbolický význam mala celá chrámová stavba: symbolizovala boží dom či božie mesto, bola „novým Jeruzalemom“. Slovo *ecclesia*, ktoré sprvoti označovalo cirkev v duchovnom zmysle, stalo sa neskôr názvom budovy, chápanej ako kópia, ako pozemská realizácia božieho kráľovstva.

- Symbolický zmysel mala v kostole predovšetkým klenba: bola obrazom neba. Stavala sa, *ut simulacro coeli imaginem reddat*. Opis kupoly chrámu sv. Apoštolov v Konštantínopole hlásal, že táto klenba „vzýva nebeského Boha-človeka, aby zostúpil“. Na klenbe presbytéria býval namaľovaný Pantokrator alebo zoslanie Ducha svätého. Súvislosť klenby s nebom sa stala taká tesná, že slovo *coelum* (nebo) začalo označovať aj klenbu a povalu. Svetlo v kostole bolo symbolom samého Krista.<sup>a</sup>

Takmer každá jednotlivosť mala symbolický význam: už Konštantín Veľký chcel mať mauzóleum s dvanástimi stĺpmi, a ten istý počet stĺpov dal v 12. storočí svojmu kostolu opát Suger — „podľa počtu apoštolov“. Štvorcové kamene symbolizovali štyri cnosti. Maľovali sa kvety a stromy, ktoré zobrazovali dobré skutky, vyrastajúce z koreňov cnosti.

Keďže človek je stvorený na boží obraz a podobu, aj umelecké diela, najmä architektonické, mali byť vytvárané na božiu podobu. Presbytérium kostola predstavovalo hlavu, chór hruď, krížna loď ramená a loď lono.

Stredovek nevymyslel symbolické chápanie umenia; poznal ho už starovek. Už Vitruvius písal, že „štát je veľkým domom a dom malým štátom“, a Dion Kassios predpokladal, že rímsky Panteón dostal svoje meno „pre podobnosť jeho kupoly s nebom“. <sup>b</sup> Ale duch času, kresťanstvo, Apokalypsa podstatne rozvinuli tieto zárodky symbolizmu.

7. ÚLOHY UMENIA. Názor na úlohy sa nezmenil od karolínskych čias. Maliarstvo malo rovnako ozdobovať budovy aj zvečňovať udalosti a poučať ducha. Dve prvé funkcie sú prirodzenými funkciami umenia, ale v tretej maliarstvo zastupuje písmo, totiž nahrádza ho tým, čo nevedia čítať alebo nie sú schopní porozumieť mu. Preto sa maliarstvo volalo aj „literatúrou laikov“ (*laicorum litteratura*), alebo „literatúrou nevzdelaných“ (*illiterati*), ako u Walafrida Strabona.<sup>c</sup> Aj neskôr sa tento výraz opakoval v rozmanitých variantoch, hovorilo sa aj o *litterae laicorum*, ako Sicardus, biskup z Cremony na začiatku 13. storočia<sup>d</sup>, alebo *laicorum lectiones et scripturae* ako Wilhelm Durandus<sup>e</sup>, či *libri laicorum* ako Albert Veľký<sup>f</sup>.

Ale na tieto tri ciele umenia sa nemyslelo v rovnakej miere: na zvečnenie udalostí v umení pamätali štátnici, na poučenie, ktoré sa z neho môže čerpať — kazatelia a filozofi, a tie kruhy, z ktorých vyšla väčšina známych výpovedí o výtvarnom umení, mali na mysli jednoducho ozdobnosť, stavali umeniu obmedzené ciele, ale skôr ciele estetické ako služobné.

Stredovek kládol mnohostranné úlohy nielen architektúre či maliarstvu, ale aj umeleckým remeslám. O lustrach, čo viseli v chrámoch a mali tvar koruny (*corona*), Honorius z Autunu písal, že majú trojakú

<sup>a</sup> Wilhelm Durandus, *Rationale Divinorum Officiorum*, I, 1, 40, (antverpské vydanie z r. 1614, s. 8): „Lumen quod in ecclesia accenditur, Christum significat, iuxta illud: Ego sum lux mundi“.

<sup>b</sup> K. Lehman, *The Dome of Heaven*, in: *Art Bulletin*, XXVII, 1945.

<sup>c</sup> Por. Texty učencov z karolínskeho obdobia (G 28).

<sup>d</sup> Sicardus, *Mitrale*, I, 12, in: *Patrologia Latina*, zv. 213, s. 40.

<sup>e</sup> W. Durandus, *Rationale Divinorum Officiorum*, I, 3, Antverpia 1614.

<sup>f</sup> Albert Veľký, *Sermones de tempore, de eucharistia, de Sanctis*, Toulouse 1883, s. 14. — Cit. G. Ladner, *Der Bilderstreit und die Kunstlehren*, 1931.



úlohu: ozdobovať kostol svetlom, svojím tvarom podnecovať veriacich k službe bohu, ktorá je korunou života, a napokon im majú svojím tvarom pripomínať nebo. Nielen budovy a maľby, ale aj umelecké náčinie malo okrem úžitkovej funkcie aj funkciu symbolicko-náboženskú a morálnu, a rovnako aj estetickú.

8. ESTETICKÁ TERMINOLÓGIA. Keď stredovek hovoril o kráse, bolo to najčastejšie práve v spojitosti s výtvarnými umeniami, nie s poéziou či s hudbou. Podobne ako Gréci spájali krásu s viditeľným svetom. Viditeľná krása sa označovala rozličnými názvami, estetická terminológia tu bola oveľa bohatšia ako v poetikách a v hudobnoteoretických traktátoch. Najčastejšie sa krása nazývala *pulchritudo*; ale používali sa aj iné pomenovania, ako *formositas* a *speciositas*, etymologicky (od *forma* a *species*) znamenajúce „foremnosť“ a „tvárnosť“. *Venustas* mala špeciálny odtieň, označovala buď pôvab, čaro výzoru, buď jeho veľkoleposť, bohatstvo. *Decor*, pochádzajúci od *decorum*, *decens*, taký častý v starovekej estetike, označoval to, čo je primerané, zhodné s normou, a teda dokonalé.<sup>2</sup> *Elegantia*, na výtvarné umenia uplatňovaná zriedkavejšie ako na poéziu, aj tu označovala vyberanosť, najmä vyberanosť proporcií, ich štíhlosť. Spájajúc tieto termíny, hovorilo sa o *pulchritudo et decor* alebo o *venustas pulchritudo et pulcherima venustas*. Novým termínom bola *compositio*, označujúca čisto formálnu krásu štruktúry, používanú najmä v architektúre, kým sa neujala špeciálne v hudbe: „kompozítorom“ (*compositor*) sa pôvodne volal každý umelec, najmä architekt.

Iné termíny mali užší význam, označovali krásu zvláštneho druhu. *Magnitudo* označovalo veľkosť, *somptuositas* — bohatstvo, *splendor* — veľkoleposť a oslnivosť, *variatio* — pestrosť motívov, *venustas* v užšom význame — ozdobnosť, dekoratívnosť, „všetko, čo sa stavbe pridáva na jej ozdobu a krásu“; *subtilitas* znamenalo dobrú výtvarnú prácu. Niet pochyb, že pojmová aparatúra estetiky bola už veľmi rozvinutá.

9. POJMOVÉ ROZLIŠENIA. Dokonca aj v pomerne populárnych stredovekých výpovediach o umení a kráse nájdeme hojnosť dôležitých pozorovaní a rozlíšení, čo je nepochybným dôkazom solídnej úrovne vtedajšej estetiky výtvarného umenia. Tieto myšlienky boli čiastočne prevzaté od antických autorov, ale čiastočne boli samostatné.

Medzi krásou a užitočnosťou sa teda rozlišovalo od raného stredoveku, tieto pojmy rozoznával už Izidor. Vedelo sa aj to, že si medzi týmito prednosťami treba voliť a slúžiť alebo úžitku, alebo kráse (*aut usui, aut decori*).

Rozlišovala sa krása a dokonalosť vyhotovenia; vedelo sa, že v niektorých umeleckých dielach je obdivuhodná ich krása (*operis pulchritudo*), v iných zasa zručnosť umelcov (*mira perfectio artis, subtilis et minuta figuratio*). Pojmový aparát stredoveku tu bol rozvinutejší než v antike. Také prívlastky ako *subtilis* alebo *mirus* a *mirandus* slúžili špeciálne na vyjadrenie obdivu umelcovej šikovnosti. *Artificiosa compositio* bola rovnako pochvalou diela ako výsledku umelcovej zručnosti.

V umeleckých dielach, ktoré boli predmetom obdivu, rozlišovala sa vnútorná harmónia a vonkajšia ozdobnosť. Prvá sa nazývala *compositio* alebo *formositas*, druhá — *ornamentum* alebo *venustas*. Bolo to rozlíšenie mimoriadne závažné.

Rozlišovala sa aj krása formy a výrazu. V spise sv. Bernarda, polemizujúcom so súvekým umením, zachoval sa osobitne dôležitý výrok o deformovanej kráse (*deformis formositas*) a o krásnej deformácii

<sup>2</sup> Slovo *decor* sa používalo v najvšeobecnejšom zmysle, takže zahrnovalo všetky odrody krásy, rovnako krásu v užšom význame (*pulchrum*), ako aj primeranosť (*aptum*). Por. A. K. Coomaraswamy, in: *Art Bulletin*, XVII, 1935.

(*formosa deformitas*). Ak sú deformované tvary krásne, je to preto, že sú expresívne. Bernardove slová sú prirodzeným ekvivalentom románskeho umenia, ktoré zobrazovalo reálne veci a pritom ich značne deformovalo.

Rozlišovala sa zmyslová a duchovná reakcia na umelecké diela. Hovorilo sa, že ich krása pôsobí rovnako na oči ako na dušu (*oculis et animo*). Oddelenie zmyslovej reakcie od duševnej malo za následok rozlíšenie matérie diela a jeho formy. Príležitostne sa už začali používať práve tieto výrazy: text z 12. storočia hovorí o aachenskej bazilike, ktorá vzbudzovala úžas „materiou aj formou“.

Od umenia ako teoretickej schopnosti v tradičnom význame sa odlišovala umelcova praktická zručnosť. Termín *ars* bol rezervovaný pre prvú z nich. Villard z Honnecourtu, ktorý odporúčal architektom, aby používali geometriu, nazýval ju *art de géometrie*, kým praktickú šikovnosť samých architektov nazýval *force*, čo znamená doslovne — sila.

Mimoriadne dôležité rozlíšenie: rozlišovala sa estetická hodnota umenia od jeho iných hodnôt, najmä morálno-náboženských. Guibert z Nogentu vo svojej autobiografii píše, že hoci sú antické sochy z hľadiska viery bezcenné, predsa sú pre svoje proporcie právom vysoko hodnotené.<sup>a</sup>

Od schopnosti prežívať krásu sa odlišovala schopnosť slovami vypovedať to, čo človek precíti. Prvá schopnosť nemusí mať za následok druhú. Canterbuřská kronika tvrdila ako kedysi Cicero, že krásu vidíme, ale definovať ju nemôžeme; ľahšie ju uvidíme ako vyjadríme slovom a perom. Neraz sa opakovalo, že nie je možné vyjadriť viditeľnú krásu; o známom portáli v Compostele sa písalo, že „jeho ozdoby sú také nádherné, že sa to nedá vypovedať ľudskými slovami“. V tomto výroku bolo čosi viac ako iba pojmové rozlíšenie — skrývala sa v ňom významná estetická téza.

Vari ešte viacej ako o umeleckých dielach písalo sa o citoch, ktoré vzbudzujú. Uvádza sa, že krása stavby „teší a posilňuje srdcia“ (*corda laetificat et confortat*). Hovorilo sa, že pohľad na krásny kostol zbavuje človeka smútku a naplňuje ho radosťou (*laetus et gavisus efficitur*). A medzi citmi sa rozlišovali dva rozličné druhy: na jednej strane pocit slasti, uspokojenia (*gaudium, iucunda visio, aspectus delectabilis*), na druhej strane pocit obdivu, úžasu (*admiratio, stupefacta mens*). O maľbách biskupskej kaplnky v Le Mans kronikár z konca 12. storočia píše, že vedeli strhnúť nielen oči, ale aj duše divákov, a tak upúťovali ich pozornosť, že kochajúc sa v nich, zabúdali na svoje starosti.

10. KONFLIKTY V ESTETIKE. Všetko toto dokazuje, že ľudia zrelého stredoveku zaujímali k umeniu aj estetický postoj, ba niekedy dokonca tak dôsledne, že sa dostávali do kolízie s náboženským postojom, ktorý bol v stredoveku ustavične živý; a vtedy vznikali napätia, konflikty, problémy, spory. Tri z nich boli mimoriadne závažné: týkali sa vzťahu k antickému umeniu, k prepychovému umeniu a k realistickému umeniu.

1. Sporný bol vzťah k antickému umeniu, najmä k sochárstvu: vzbudzovalo totiž obdiv pre svoju krásu a zároveň vyvolávalo odsúdenie za svoju pohanskosť. Raní kresťania tu neváhali: ak priam nerozbíjali antické sochy gréckych bohov, tak sa aspoň ľahostajne dívali, ako sa pohanské chrámy rozpadajú na zrúcaniny. Jednako už medzi nimi sa ozval odlišný hlas: *Teodoziov kódex* už vtedy prikazoval staroveké sochy posudzovať ako umelecké diela, a nie ako podobizne bohov (*artis pretio, non divinitate metienda*).<sup>b</sup>

V zrelom stredoveku takýchto názorov nájdeme viac: ako písal už citovaný Guibert z Nogentu, staroveké sochy síce nemajú náboženskú, ale majú estetickú hodnotu. A teórii zodpovedala prax: nebolo už nijakých

<sup>a</sup> Citované v práci M. Schapira.

<sup>b</sup> Text v B 13.

zábran, aby sa pohanské sochy umiestovali v kostoloch: kupidovia ako anjeli a trojhlavé chiméry ako symboly svätej Trojice.

Tento rozkolísaný vzťah k starovekému sochárstvu zapríčinil, že nielen ono, ale celé sochárstvo vyvolávalo rozporné pocity: kresťania totiž spočiatku sochárstvo málo pestovali a pojem sochárstva sa pre nich spájal s antikou, ktorá podľa ich presvedčenia v kameni zvečňovala bludy (*erroris vestigia lapidibus insculpta*). Keďže staroveké maliarstvo nemalo kultový charakter a zachovali sa z neho iba zlomky, vzťah stredoveku k nemu bol pozitívny, lebo nebolo také zatažené pohanstvom ako sochárstvo. Maľovanie Krista a svätých sa pokladalo na Západe za prirodzené a správne, kým ľudia sa dlho nevedeli zbaviť pochybností, či možno pravého boha zobrazovať tak, ako pohanskí sochári tesali svojich bohov.

2. Konflikty sa rodili aj na pozadí otázky, či umenie má byť skromné, alebo veľkolepé. Otázka sa vynárala vo vzťahu k cirkevnému umeniu, ale taká bola prevažná časť vtedajšieho umenia. Za veľkoleposť sa prihovárал fakt, že umenie je obeťou bohu, ktorému prislúcha všetko najnádhernejšie, čo človek má; ale na druhej strane veľkoleposť znamená márnosť, pre ktorú nemá byť miesta nikde, a už najmenej v chráme. Tieto nábožensko-morálne zretele viedli k dvom protichodným estetikám.

Hlásateľmi negatívnej estetiky boli mnohé rehole. Kartuziáni sa zriekli v kostoloch strieborných a zlatých ozdôb, ornátov a závesov. Cisterciáni<sup>a</sup> mali asketický stavebný program, ich predpisy zakazovali sochy a maľby. Stanovy minoritov vystupovali proti nadmernej veľkosti kostolov, zakazovali stavať veže, obmedzovali používanie vitráží. Chrámy majú byť skromné, bez prepychu (*plana sint et omni careant superfluitate*). Krásne obrazy, sochy, zlatené predmety, bohaté liturgické odevy, pestré závesy na stenách, vitráže, zlaté a drahokamami vykladané kalichy, iluminované rukopisy — to všetko nepramenilo z potreby, ale z túžby po zrakovom pôžitku.

Stanovisko reholí vyznávali rozliční autori<sup>b</sup>, ktorí k nim nepatrili. Abelard chcel do domu modlitieb dávať iba nevyhnutné ozdoby. Prívrženci tohto programu vyčítali vtedajšej chrámovej architektúre márnivosť (Alexander Neckham volal: *o vanitas, o superfluitas*<sup>c</sup>); odsudzovali luxusné biskupské paláce (Hugues de Fouilloi: *o mira, sed perversa delectatio!*). Dožadovali sa doslova užitočného umenia (*non superflua, sed utilia*). Usudzovali, že ešte aj staroveké stavebné umenie malo viacej prostoty ako kresťanské (Pierre le Chantre písal o *simplicitas antiquorum in construendis domibus*). Mysleli, že lepšie je používať materiálne prostriedky na charitatívne ciele ako na ciele estetické. Najznámejším hlasom, odsudzujúcim vtedajšie prepychové umenie, je list sv. Bernarda opátovi Viliamovi, o ktorom bude reč neskôr.<sup>d</sup>

S týmito nábožensky podloženými vývodmi duchovných súhlasili aj svetské osobnosti: čo sú hodné krása a umenie, keď sú nestále a hrozí im zánik?

Protichodné stanovisko zastávali benediktíni z kláštora v Cluny. Keď opát Suger staval v polovici 12. storočia slávne opátstvo St. Denis, vychádzal z názoru, že keď sa buduje boží dom, treba ho stavať prepychovo. Božiemu domu prislúcha nielen vzácny materiál, ale aj krásne vyhotovenie. Bohu musia ľudia slúžiť takisto skrze hmotu, ako aj skrze ducha. Krása chrámu je predzvesťou nebeskej krásy; je síce materiálna, ale poskytuje duchovné radosti; povznáša človeka z materiálnej sféry do sféry nemateriálnej. Suger nebol vo svojom uvažovaní ojedinelý. Podobne zmýšľali aj iní budovatelia veľkých chrámov 12. a 13.

<sup>a</sup> M. Aubert, *L'architecture cistercienne en France*, 1943.

<sup>b</sup> V. Mortet, *Hugues de Fouilloi, Pierre le Chantre, Alexandre Neckham et les critiques dirigées contre le luxe des constructions*, in: *Mélanges d'histoire offerts à Ch. Bémont*, 1913.

<sup>c</sup> A. Neckham, *De naturis rerum*, ed Th. Wright, s. 281. — V. Mortet—P. Deschamps, *Recueil des textes relatifs à l'histoire de l'architecture en France au Moyen Age, XII—XIII s.*, 1929.

<sup>d</sup> Text v K 10 a 11.

storočia, vidiac v nich „bránu neba a palác samého Boha“. Podobne aj Teofil, ktorý zozbieral predpisy „rozmanitých umení“ a nabádal k ich pestovaniu, lebo sú veľkým darom božím, „vecou úctyhodnou a užitočnou“. Krása kostola vzbudzuje v ľuďoch radosť a kto kráča jeho loďami, prestáva byť smutný, teší sa a raduje.

Tento spor často nadobúdal takúto podobu: *compositio*, či *venustas*? To znamená, či sa chrámové umenie má obmedziť na dobrú štruktúru toho, čo tvorí (to ani jedna strana nepopierala), alebo či môže a má používať ozdoby (proti čomu boli prísni cisterciáni). V ich formulácii spor dostával aj takúto podobu: nevyhnutnosť (*necessitas*), alebo žiadostivosť (*cupiditas*)? Alebo: užitočnosť, či prehnaná márnivosť (*curiositas*)? V umeleckom diele, v stavbe či v maľbe odmietali všetko zbytočné, pripúšťali iba nevyhnutné; všetko iné, každý dodatok, každá ozdoba bola podľa nich vecou žiadostivosti, a preto bola odsúdeniahodná. — Motívy tohto sporu mali náboženskú povahu, ale jeho dôsledky mali svoj estetický význam.

3. Predmetom tretieho a najdôležitejšieho sporu bola otázka, aký má byť vzťah umenia k skutočnosti. Môže umenie reprodukovat' pomínutelnú skutočnosť, alebo má siahať po večných témach? A ak reprodukuje skutočnosť, má si zvoliť reálnu, či idealizovanú podobu? Kresťanské umenie vo včasnejšom období zasvätilo celé svoje úsilie tomu, aby preniklo do večného sveta, aby ho ukázalo čo len nepriamo, symbolmi, konvenčnými znakmi. Neskôr však prešlo vývinom a v zrelom stredoveku už zaujímalo — ako sme o tom hovorili predtým — iný postoj, odlišný nielen od antického, ale aj od ranokresťanského. Tento postoj bol výrazom pozitívnejšieho vzťahu k časnosti, bol postojom ľudí, ktorí sa síce dívali na svet z náboženského hľadiska, ale v časnom svete nachádzali aj stránky zasluhujúce si zvečnenie v kresťanskom umení. Tak ako celú kultúru neskoršieho stredoveku aj jeho umenie už necharakterizoval únik od sveta, ale harmonický súzvuk života s ním, *consonantia*. Staršie stredoveké umenie reprodukovalo materiálne veci preto, že sú znakom, symbolom vyššej krásy, neskoršie umenie aj preto — že sú samy osebe krásne.

11. MALIARSTVO ZNAKOV. Materiálna a viditeľná krása už v karolínskej kultúre zaujímala čestné miesto, ale skôr v chápaní prírody ako v umení. V zovňajšej kráse ľudí, zvierat, rastlín sa videlo nemalé dobro a prameň potešenia, na druhej strane sa však usudzovalo, že v umení ide o čosi iné, že krása v ňom je nepodstatná. Umenie má vyššie ciele; ak aj má poskytovať krásu, tak len duchovnú.

Ľuďom žijúcim pre transcendentné veci zodpovedalo umenie, ktorého jediným a výlučným predmetom je to, čo umelec môže zobrazit' iba znakom, symbolom. Reálna vec, slúžiaca ako znak, bola im sama osebe ľahostajná, maliarstvo ju nemuselo presne a individuálne zobrazit'; mala iba povzbudiť pamäť, pripomenúť myšlienku. Stačila schéma, ba táto dokonca lepšie plnila takúto funkciu maliarstva. Preto stredoveké maliarstvo hojne narábalo so schémami. Stalo sa akýmsi druhom výtvarného písma, ktorého znaky boli dohovorené, konvenčné, stačilo, aby divák chápal túto konvenciu, aby poznal kód.

Toto schematické a kódové chápanie maliarstva sa uplatňovalo aj vtedy, keď umelec zobrazoval skutočný svet; zobrazoval ho totiž schémami. Používal istý počet typov tvári-a postáv, z ktorých každý mal ustálený význam, bol znakom nejakého charakteru, nejakých citov. Takisto to bolo s gestami, s pohybmi, s farbami. Schémy a konvencie však mohli plniť svoju úlohu len vtedy, ak boli nemenné: čiže stredoveké maliarske a sochárske umenie sa podriaďovalo ustáleným schémam a konvenciám — kánonom.

Avšak do tohto umenia schém a znakov preniklo aj pozorovanie a záľuba v reálnom svete; schémy sa spájali s pozorovaniami v rozličnej proporcii: od takmer čistých schém k takmer čistému naturalizmu. Spolu so záujmom o reálny svet silnela aj záľuba v zmyslovej kráse. Ak si stredoveké maliarstvo v zásade určovalo ideologické úlohy, potom si určovalo — a to čoraz častejšie — aj estetické ciele. Ak sa na jednej strane usilovalo o duchovnú krásu, potom na strane druhej mu čoraz väčšmi išlo aj o krásu zmyslovú.

12. GEOMETRICKÉ UMENIE. Stredovek bol presvedčený, že umenie podlieha všeobecným zákonom, že tieto zákony sú matematické, a preto umenie je druhom vedy. Toto presvedčenie sa týkalo predovšetkým architektúry. Až v neskoršom období sa o tejto veci začalo pochybovať a rozprúdili sa diskusie. V záznamoch o stavbe milánskej katedrály<sup>a</sup> zachovali sa z prelomu 14. a 15. storočia zápisy diskusie o tom, či je architektúra vedou. V tejto diskusii, ktorá sa rozvinula roku 1398, talianski architekti síce hovorili, že pri ustaľovaní formy budovy „niet miesta pre geometrickú vedu, lebo veda je jedna vec a umenie druhá“ (*scientia geometriae non debet in iis locum habere et pura scientia est unum et ars est aliud*). Ale z Paríža pozvaný architekt Mignot mal iný názor: *Ars sine scientia nihil est*, umenie bez vedy nie je ničím. V tejto diskusii Taliani reprezentovali už renesančné stanovisko (diskusia prebiehala na prelome 13. a 14. storočia), kým Francúz vyjadroval typické stredoveké stanovisko. Toto stanovisko hlásalo, že umenie, po prvé, sa zakladá na vede, a po druhé, že je to veda matematická.

Svedčia o tom rovnako pamiatky stredovekej architektúry, ktorých analýza odhaľuje vždy tie isté geometrické proporcie (kresby 1—8)<sup>b</sup>, ako aj stredoveké texty. Vynikajúci architekti sa v týchto textoch nazývajú *grand géométrier*, *espertissimo nella geometria*, *grand géométricien et expert en chiffre*, *czirkelmeister* či *meister geometras*. Villard z Honnecourtu<sup>c</sup>, architekt z 13. storočia, sa pri svojich kresbách odvolával na geometriu (*ars de giometrie*); geometrické obrazce uplatňoval tak pri projektovaní stavieb, ako aj pri kreslení ľudských figúr a zvierat. Podobne Roriczer, staviteľ a spisovateľ z 15. storočia, prikazoval kamenárom pracovať *aus der rechten Geometry*.

Z neskoršieho stredoveku, hlavne z nemeckých území, zachovalo sa veľa traktátov špeciálne venovaných geometrii v architektúre: *Geometria Deutsch* z roku 1472; Mathias Roriczer, *Von der Fialen Gerechtigkeit*, 1486; Hans Schmuttermayer, *Fialenbüchlein*, 1490; Lorenz Lachner, *Unterweisungen und Lehrungen*, 1516; Rivius, *Der Triangel oder das gleichseitige Dreieck ist der fürnehmste höchste Steinmetzgrund*, okolo roku 1548. Podobný charakter majú aj vzory pre zlatníkov, pochádzajúce z obdobia okolo roku 1500, uložené v Bazileji.

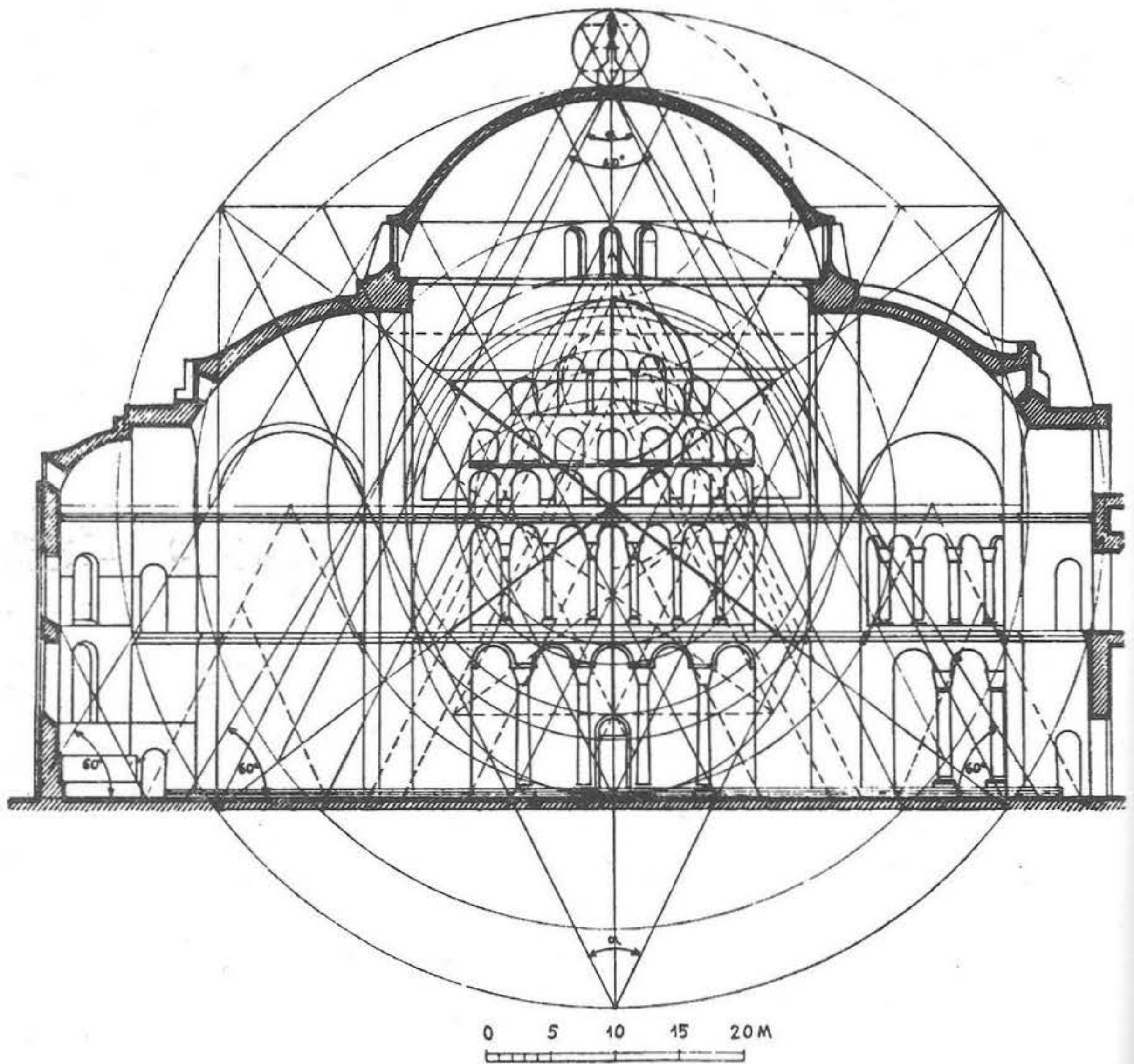
Uplatňovanie geometrie stredovekými architektmi je dokázaným faktom — avšak jeho interpretácia vyvoláva veľa otázok.<sup>d</sup>

<sup>a</sup> *Annali della fabrica de Duomo di Milano*, ed. C. Caetano, 1877, vol. I., s. 209.

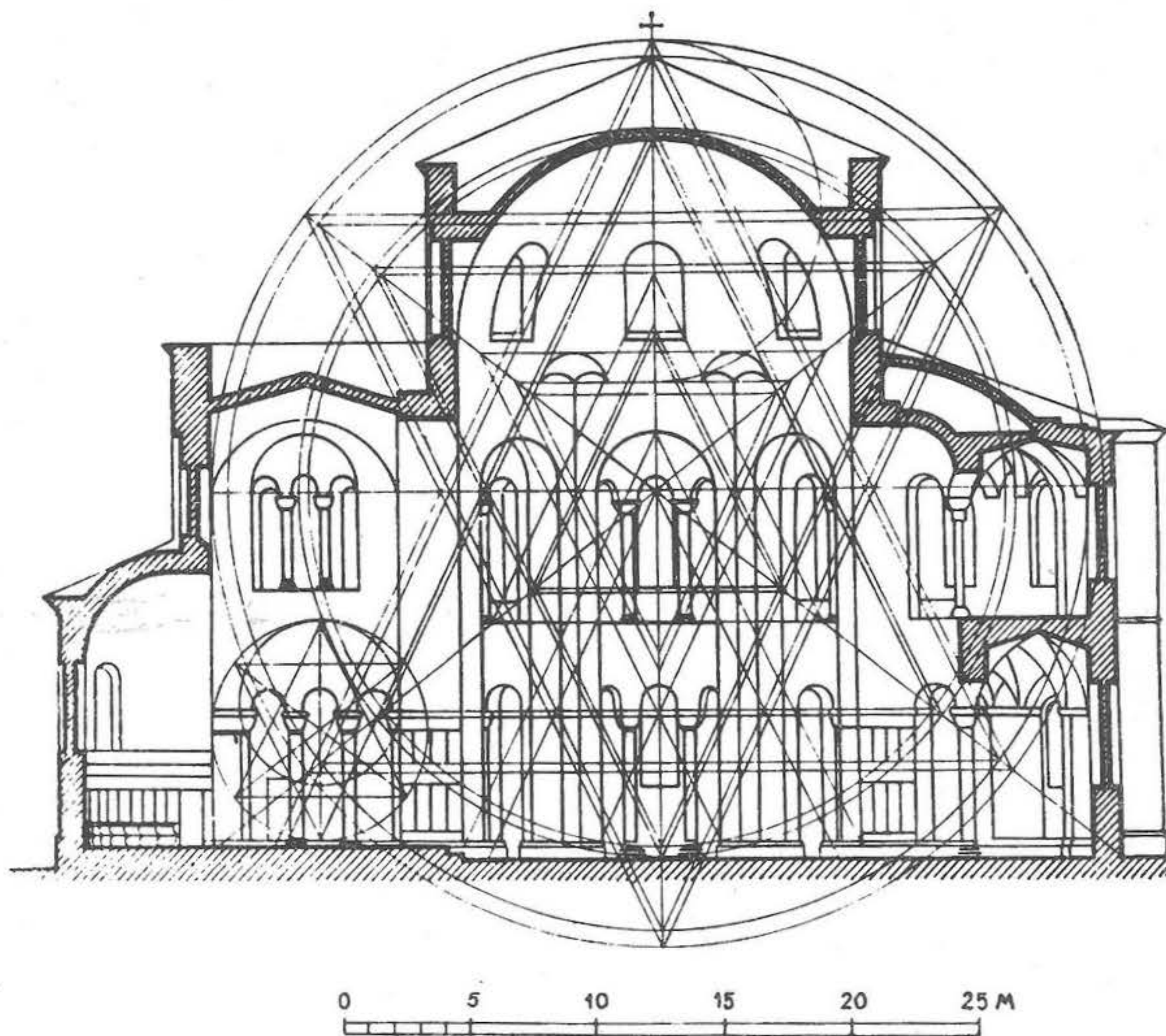
<sup>b</sup> Na ilustráciu sa tu uvádzajú pamiatky z rozličných krajín a storočí: chrám sv. Sofie v Konštantínopole (budovaný od r. 360), San Vitale v Ravenne (r. 526—547), Capella Palatina v Aachene (r. 795—805), kláštorň kostol v S. Gallene vo Švajčiarsku (budovaný od r. 816), katedrála vo Wormse (r. 1175—1250), chrám Notre Dame v Paríži (od r. 1163), kostol San Petronio v Bologni (r. 1388—1440), katedrála v Miláne (od r. 1386). Tieto príklady ukazujú, že rovnako pôdorysy stavieb a ich fasády, ako aj ich vzájomný pomer mali proporcie určené geometrickými úvahami.

<sup>c</sup> V poľštine o Villardovi: M. Walicki, *Sam na sam z Villardem*, in: *Kwartalnik architektury i urbanistyki*, I.

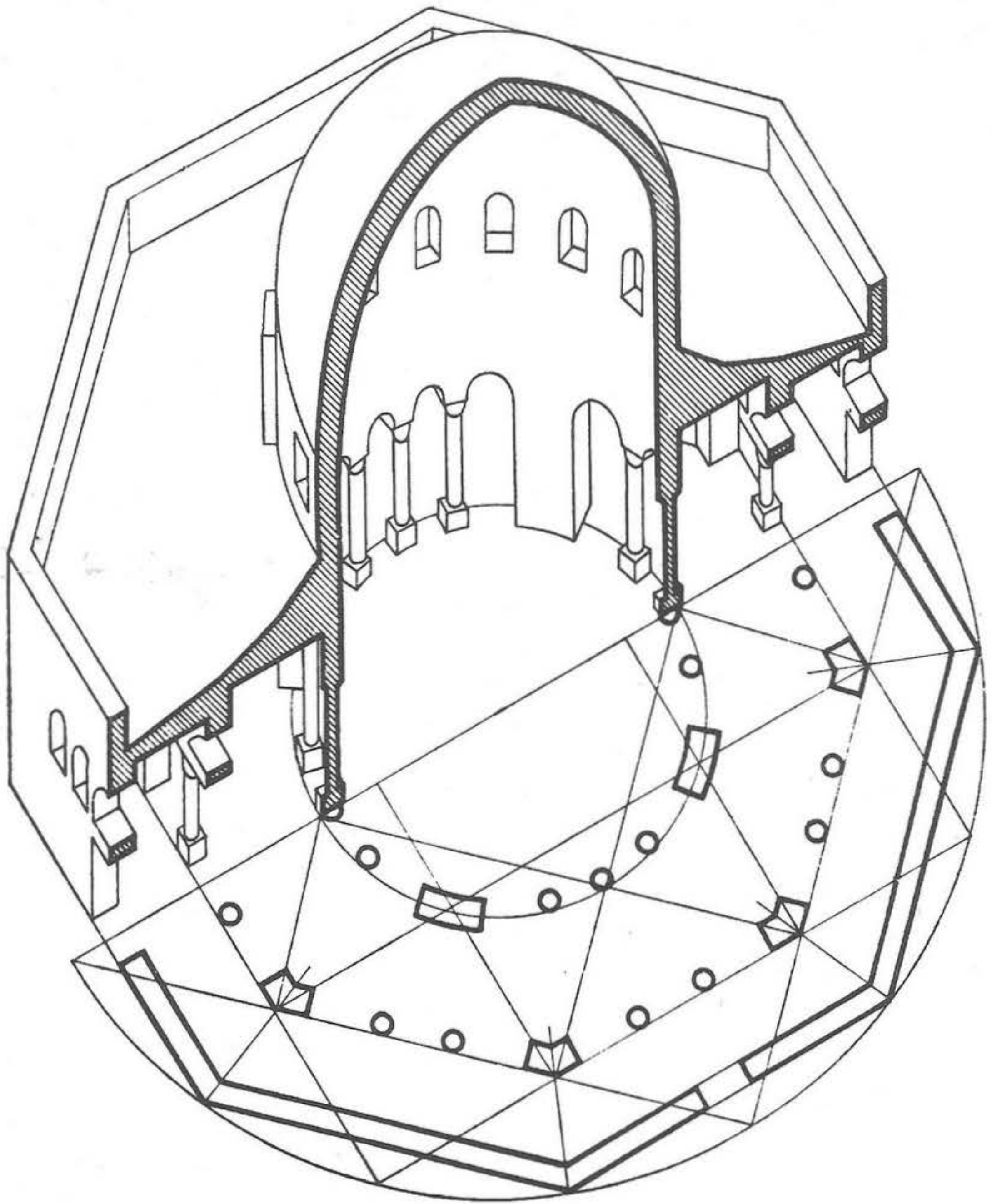
<sup>d</sup> Z hojnej literatúry: G. Dehio, *Untersuchungen über das gleichseitige Dreieck als Norm gotischer Bauproportionen*, 1894. — A. v. Drach, *Das Hüttengeheimnis vom gerechten Steinmetzengrund*, 1897. — V. Mortet, *La mesure de la figure humaine et le canon des proportions d'après des dessins de V. de Honnecourt*, in: *Mélanges Châtelain*, 1910. — K. Witzel, *Untersuchungen über gotische Proportionsgesetze*, 1914. — M. Lund, *Ad quadratum, études des bases géométriques de l'architecture religieuse dans l'antiquité et au Moyen Age*, 1922. — E. Mössel, *Die Proportion in Antike und Mittelalter*, 1926. — M. C. Ghyka, *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*, 1927. — E. Durach, *Das Verhältnis der mittelalterlichen Bauhöfen zur Geometrie*, 1928. — W. Überwasser, *Spätgotische Baugesetze*, in: *Jahresberichte der öff. Kunstsammlungen*, Basel 1928—1930. — *Nach rechtem Mass*, 1933. — O. Kloepfel, *Die Marienkirche in Danzig und das Hüttengesetz vom gerechten Steinmetzengrund*, Gdańsk 1935. — *Beiträge zur Wiedererkennung gotischer Baugesetzmässigkeiten*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, VIII, 1939. — W. Thomae, *Das Proportionsgesetz in der Geschichte der gotischen Baukunst*, 1933 (Rec. O. Klenze, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, IV, 1935). — H. R. Hahnloser, *Villard de Honnecourt*, 1935. — F. V. Arens, *Das Werkmass und die Baukunst des Mittelalters, 8 bis 11 Jahrh.*, Diss. Bonn, 1938. — P. Frankl, *The Secret of Mediaeval Masons*, in: *Art Bulletin*, XXVII, 1945. — M. Velte, *Die Anwendung der Quadratur und Triangulatur bei der Grund- und Aufrissgestaltung der gotischen Kirchen*, Basel 1951. — Th. Fischer, *Zwei Vorträge über Proportionen*, 1956. — P. du Colombier, *Les chantiers des cathédrales*, 1953. — M. Łodyńska-Kosińska, *O niektórych zagadnieniach teorii Architektury w średniowieczu*, in: *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki*, IV, 1—2. 1959.



1. Prierez chrámu sv. Sofie v Konštantínopole ukazuje, že jej priestorovú koncepciu možno vyjadriť sústavou koncentrických kružníc, z ktorých tri najväčšie štrukturálne vyznačujú hlavné prvky stavby: I. kružnica vymedzuje základnú šírku stavby, II. kružnica — najvyšší bod kupoly, III. kružnica — hranice medzi ústrednou časťou kostola (pod kupolou) a bočnými časťami (absidy). Ak zostrojíme trojuholník, ktorého základňou bude šírka kostola a vrchol bude v najvyššom bode kupoly, potom trojuholník, ktorý dostaneme, bude rovnostranný.

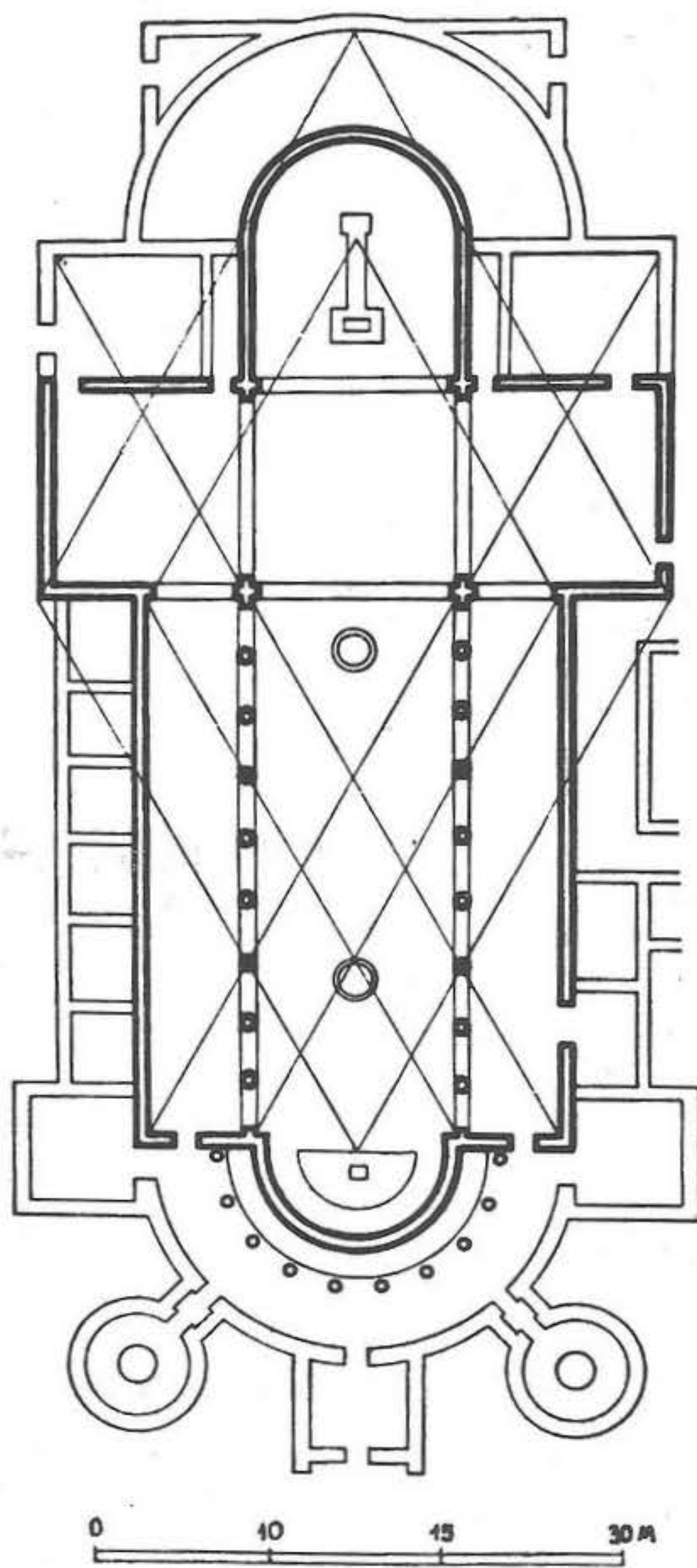


2. Capella Palatina v Aachene: podobná koncepcia ako v chráme sv. Sofie (obr. 1).

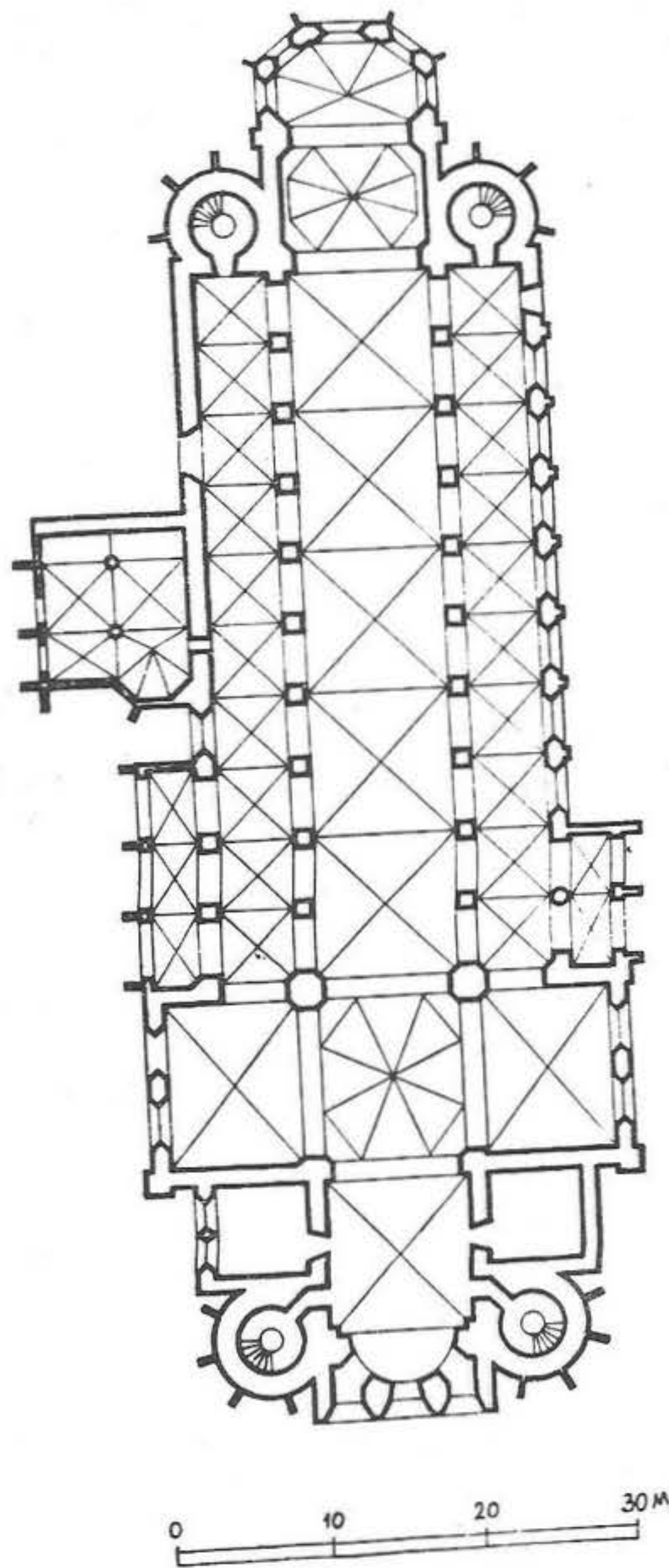


3. Kresba chrámu San Vitale v Ravenne ukazuje, že: 1) hlavný centrálny interiér, preklenutý kupolou, sa v pôdoryse zakladá na obvode kruhu, 2) štvorec vpísaný do tohto kruhu vyznačuje osi hlavných pilierov, 3) priesečníky predĺžených strán tohto štvorca s predĺženými stranami štvorca obráteného o 90° vyznačujú osem bodov, v ktorých sú umiestené hlavné pôdorysy ambitov.

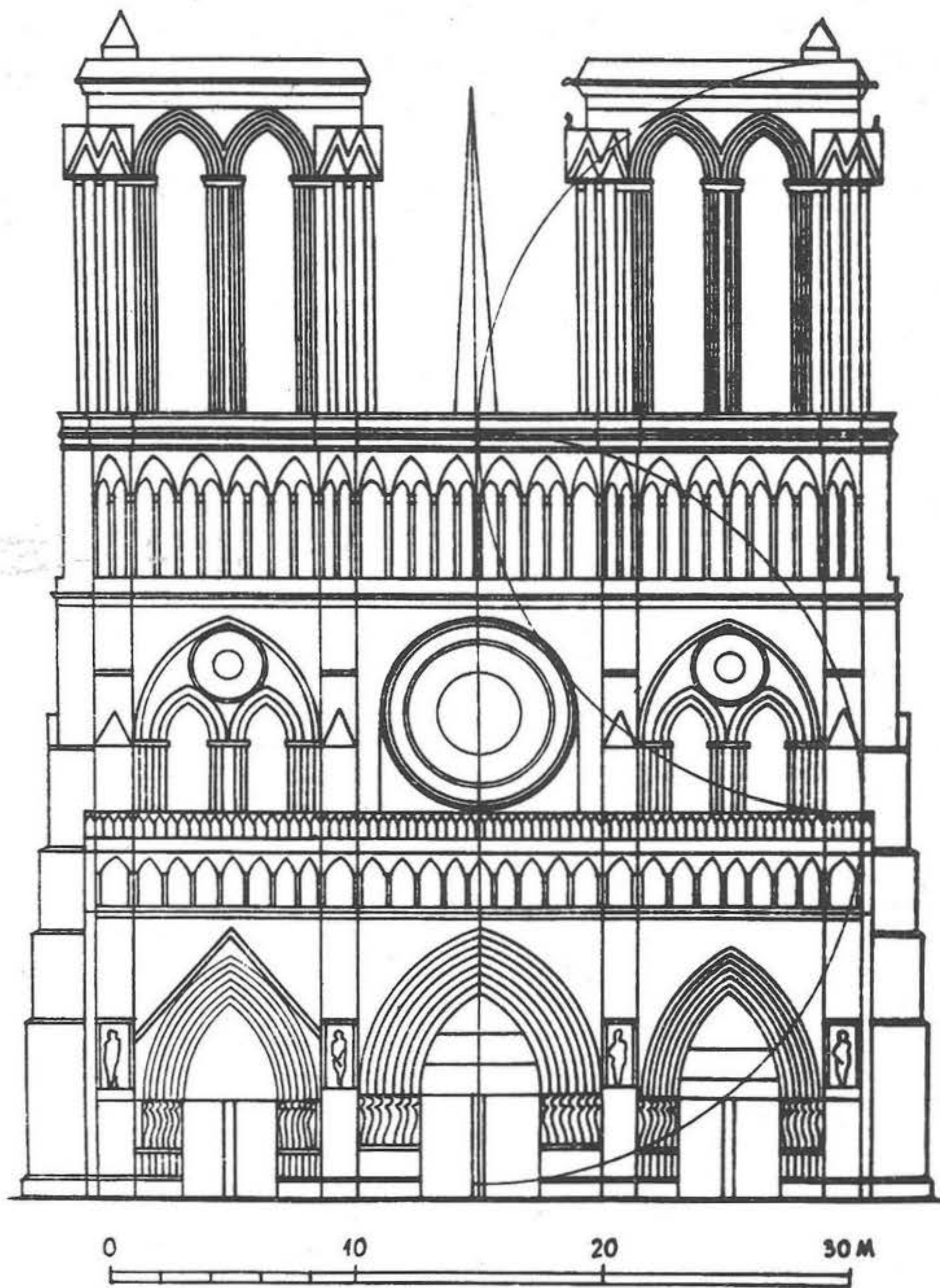




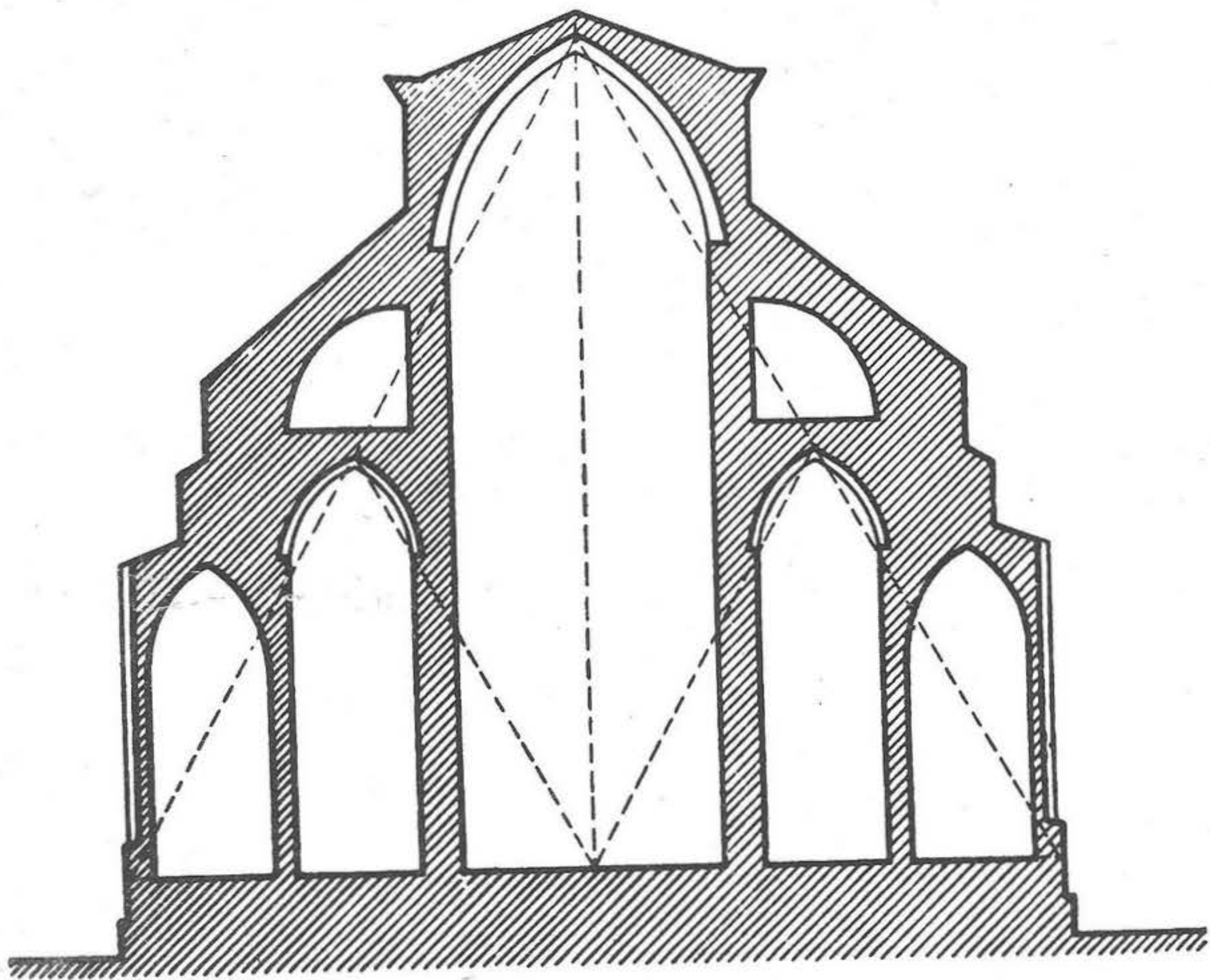
4. Pôdorys chrámu v St. Gallene ukazuje, že jeho dĺžka je určená rovnostranným trojuholníkom so základňou v šírke križnej lode a s vrcholom dotýkajúcim sa stredu absidy. Druhý trojuholník, takisto rovnostranný, so základňou rovnajúcou sa šírke troch lodí, predĺžením svojich strán určuje šírku hlavnej lode a jej pomer k bočným lodiam.



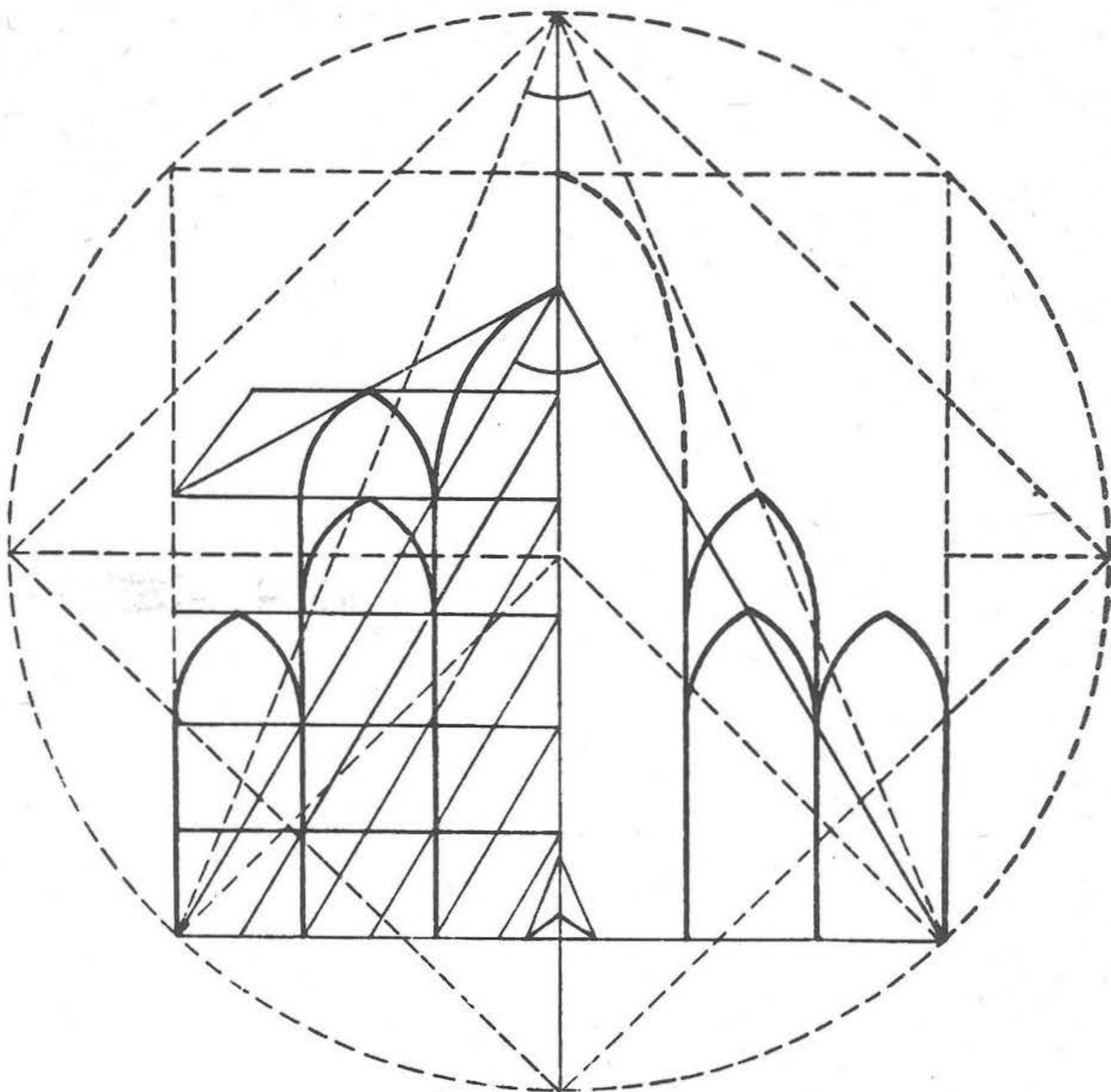
5. Pôdorys katedrály vo Wormse (dóm sv. Petra) ukazuje, ako v stredovekom chráme jedno štvorcové pole v bočnej lodi predstavuje štvrtinu štvorca hlavnej lode. Táto proporcia určuje vzájomný pomer lodí.



6. Priechelie chrámu Notre-Dame v Paríži má také proporcie, ktoré sa dajú vyjadriť dvoma štvorcami, v polovici výšky navzájom sa prekryvajúcich. Ak ho pretne pozdĺžnou osou, dostaneme šesť štvorcov. Pomer výšky chrámu k jeho šírke je 3 : 2.



7. Prierez chrámu San Petronio v Bologni ukazuje, že jeho výška bola stanovená na základe rovnostranného trojuholníka, ktorého základňa sa rovná šírke kostola. Výška bočných lodí bola určená pomocou dvoch rovnostranných trojuholníkov, vztýčených nad polovicou šírky kostola. Ostatné rozmery boli určené požiadavkami statiky, t. j. rozložením síl v konštrukčných partiách.



8. Prierez katedrály v Miláne ukazuje, ako gotický architekt určoval výšku chrámu: keď prijal jeho šírku za základňu, vztýčil nad ňou rovnostranný trojuholník a vrchol tohto trojuholníka určoval výšku hlavnej lode. Šírku lodí ustanovil tak, že základňu rozdelil na šesť častí: hlavná loď mala dve takéto časti, každá z bočných lodí po jednej. Toto rozdelenie určovalo vertikálne prvky konštrukcie. Každú zo šiestich častí základne architekt delil ďalej na polovice a zo získaných bodov zostrojil šesť rovnostranných trojuholníkov, paralelných so základňou. Priesečník najdlhšej strany s kolmými líniami určoval oporné body pre oblúky hlavnej lode i bočných lodí. — Alternatívne oblúky nad bočnými loďami, narysované na obrázku, ukazujú, že metóda gotických architektov pripúšťala varianty. Práve pri stavbe milánskej katedrály sa brali do úvahy rozličné varianty: napokon bol zvolený stredný, ten, v ktorom miesto podpory pre oblúky hlavnej lode je nad štvrtým štvorcem a podpory pre oblúky bočných lodí nad tretím a druhým štvorcem.

1. V akom rozsahu ju používali: na modelovanie fasád, či pôdorysov? 2. Aké geometrické tvary uplatňovali? 3. Na aké ciele ich používali: aj na estetické, či iba na praktické? Preto, aby svoje diela urobili krajšími, alebo iba preto, aby si uľahčili prácu? 4. Ako získavali svoje geometrické vedomosti: v školách, alebo ako cechové tajomstvo? 5. Aký bol pôvod týchto vedomostí? Kedy sa k nim dospelo a ako sa odovzdávali ďalej?

1. V stredovekej architektúre sa uplatňovali vždy tie isté geometrické obrazce a proporcie, a to v stavbe ako celku i vo všetkých jej detailoch; boli to najjednoduchšie tvary a proporcie. Historici architektúry si najprv všimli, že stredoveké kostoly majú konštantný pomer výšky a šírky lodí; potom sa presvedčili, že majú ustálené proporcie aj v pôdoryse, na fasádach, vo všetkých troch rozmeroch. Veže kostolov mali tie isté proporcie ako ich lode. Rovnaké proporcie mali aj najmenšie detaily: fiály, žabky, akantové ornamenty. Tieto proporcie prešli tiež do dekoratívneho umenia, uplatňovali sa pri ozdobovaní oltárov a krstiteľníc, monštrancií, kalichov či relikviárov. Bazilejské zlatnícke vzory ukazujú dvanásť rozličných klenieb, ktoré sú zdanlivo výtvorom najslobodnejšej fantázie, ale v skutočnosti sa zakladajú na jednoduchých geometrických obrazcoch (kresby 9–12). Nie bezdôvodne sa povedalo, že na základe proporcií nejakého detailu stredovekej katedrály môžeme ju zrekonštruovať celú.

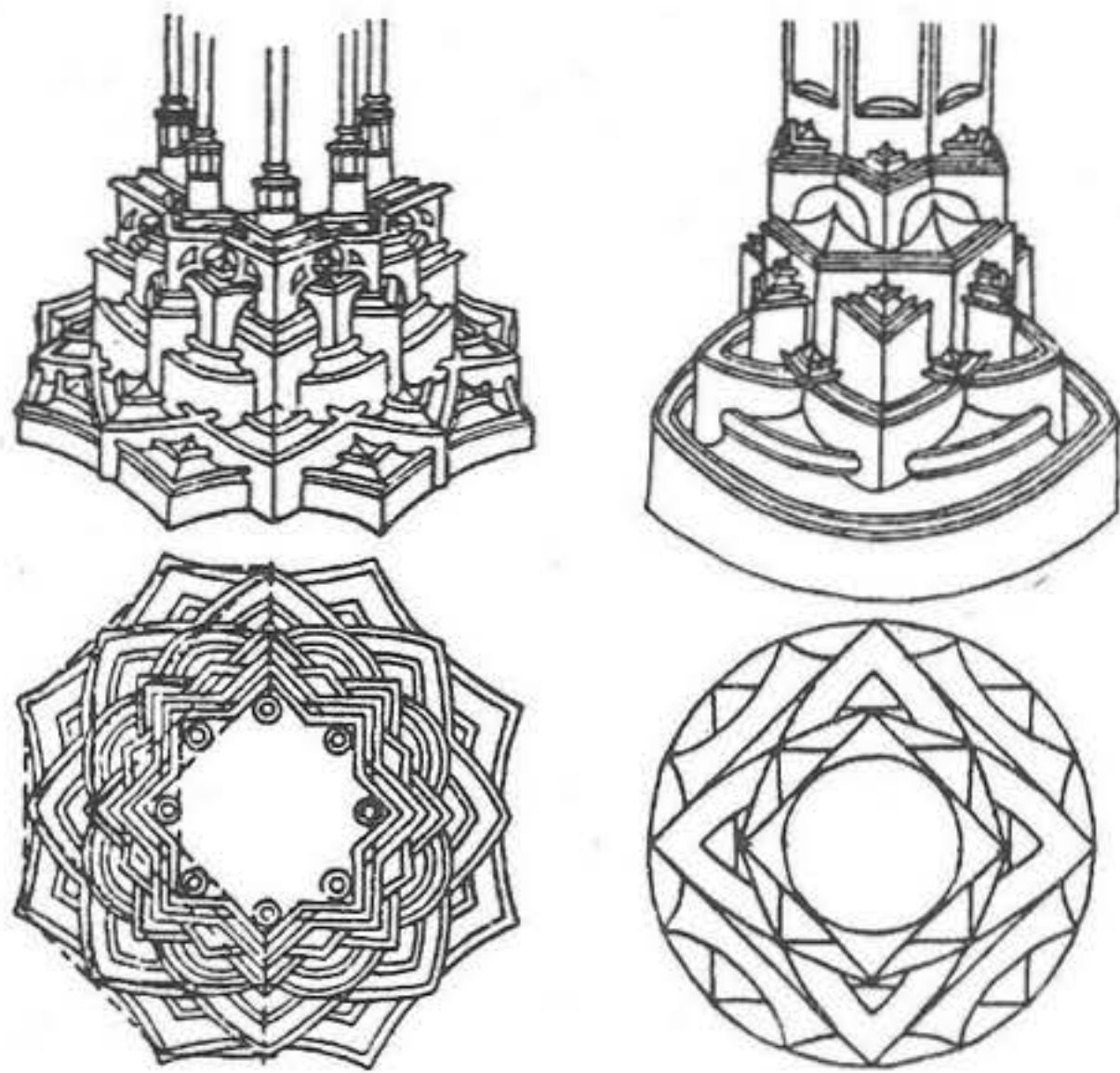
2. Proporcie stredovekej architektúry a dekoratívneho umenia sa určovali geometricky. Vo väčšine prípadov sa určovali podľa jednej z dvoch zásad: trianguláciou, alebo kvadrátúrou, *ad triangulum*, alebo *ad quadratum*. Triangulácia mala viaceré varianty, narábala s rozličnými trojuholníkmi: s rovnostranným, s pravouhlým, s pytagorovským.

Stredoveké stavby uplatňovali alebo jednu, alebo druhú zásadu — trianguláciu, alebo kvadrátúru. Záznamy o stavbe milánskej katedrály prezrádzajú istý antagonizmus medzi nimi. Roku 1386 sa urobil model katedrály, rátajúci s tým, že sa bude stavať na princípe rovnostranných trojuholníkov. K výpočtom pozvali roku 1391 matematika Stornaloca z Pisy, ktorý prijal zásadu, že hlavná loď, dvojnásobne širšia ako bočná, musí byť aj dvojnásobne vyššia. Ale slávny architekt zo severu Henrich Parler, ktorého pozvali do Milána, dožadoval sa štíhlejšej proporcie *ad quadratum*. Tá však Talianom nevyhovovala. Roku 1392 sa konalo stretnutie štrnástich architektov a inžinierov. Jednou z otázok, na ktoré mali odpovedať, bolo, či sa má kostol stavať *ad triangulum*, či *ad quadratum*. Parlera prehlasovali, prijali odporúčanie, že má byť *usque ad triangulum sive usque ad figuram triangularem et non ultra*. Ale premenili aj Stornalocov projekt: neuplatnili rovnostranný trojuholník, ale pytagorovský.

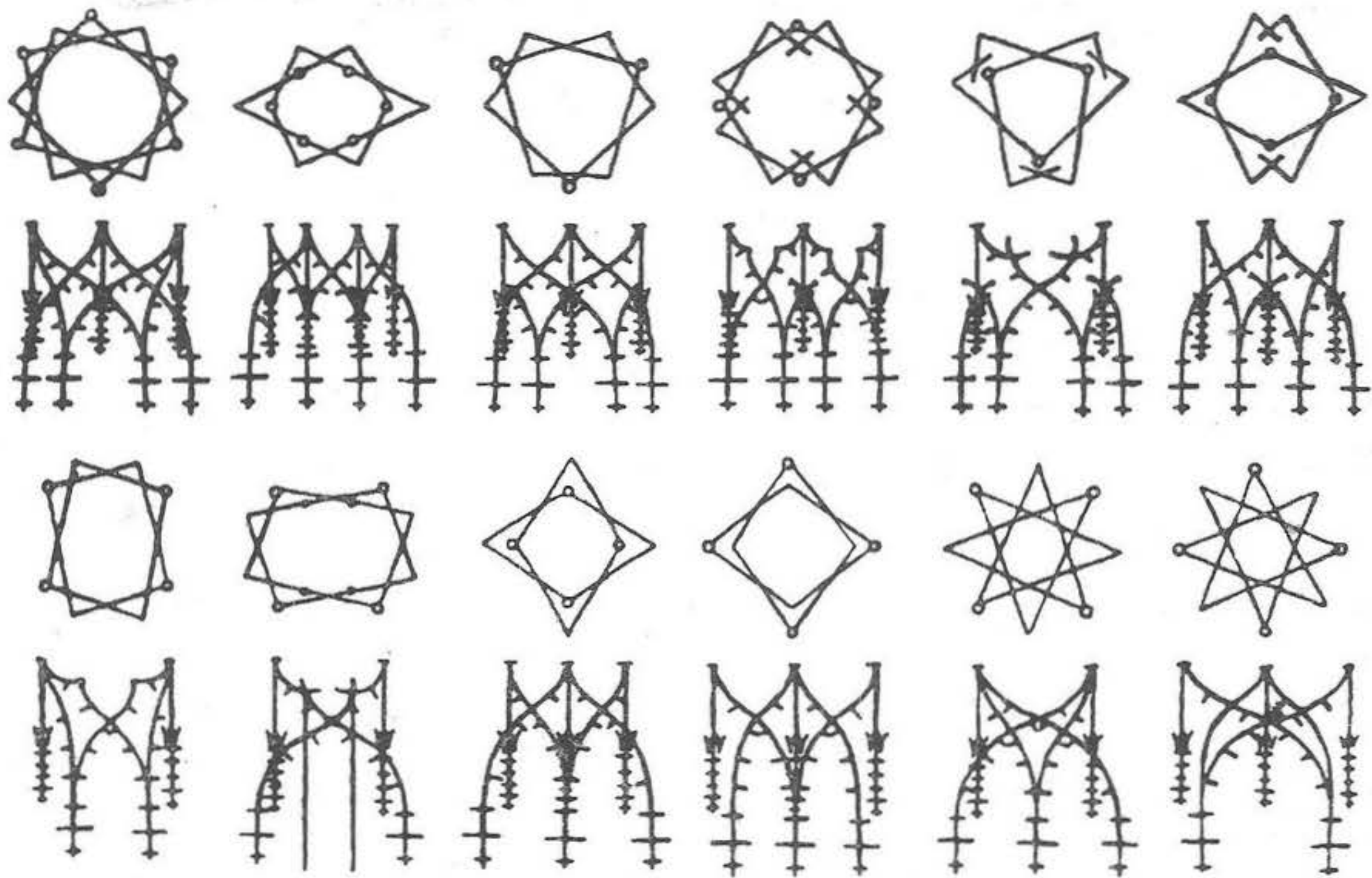
Tradicionalizmus a matematické metódy teda neprekážali stredovekej architektúre vo voľbe rôznorodých foriem a proporcií. Iné vyhovovali vkusu Talianov, iné severanom. Gotické proporcie boli iné ako románske, hoci sa takisto zakladali na triangulácii a kvadrátúre.

3. Historici v 19. storočí, ktorí si prví všimli matematický základ stredovekej architektúry, interpretovali ho esteticky: stredovek takto budoval v presvedčení, že to bude pekné. Neskôr si však uvedomili, že geometria v stredovekej architektúre mala aj praktické úlohy. Stredovekí stavitelia nemali vhodné prístroje na proporcionálne prenášanie narysovaného plánu na stavbu, nepoznali teodolit, uhlomer, kompas, presnú mierku, a ak sa im podarilo postaviť budovu presne podľa nákresov, bolo to vďaka tomu, že aj na stavbe, aj na nákresoch uplatňovali tú istú geometrickú metódu vytyčovania bodov a určovania proporcií. Ich hlavným nástrojom bolo kružidlo (obyčajne povrázkové). S jeho pomocou, uplatňujúc trianguláciu alebo kvadrátúru, vypracúvali plány aj stavali. Obyčajne začínali od východno-západnej osi a od nej vyznačovali pôdorys, pričom základnou jednotkou bola šírka hlavnej lode.

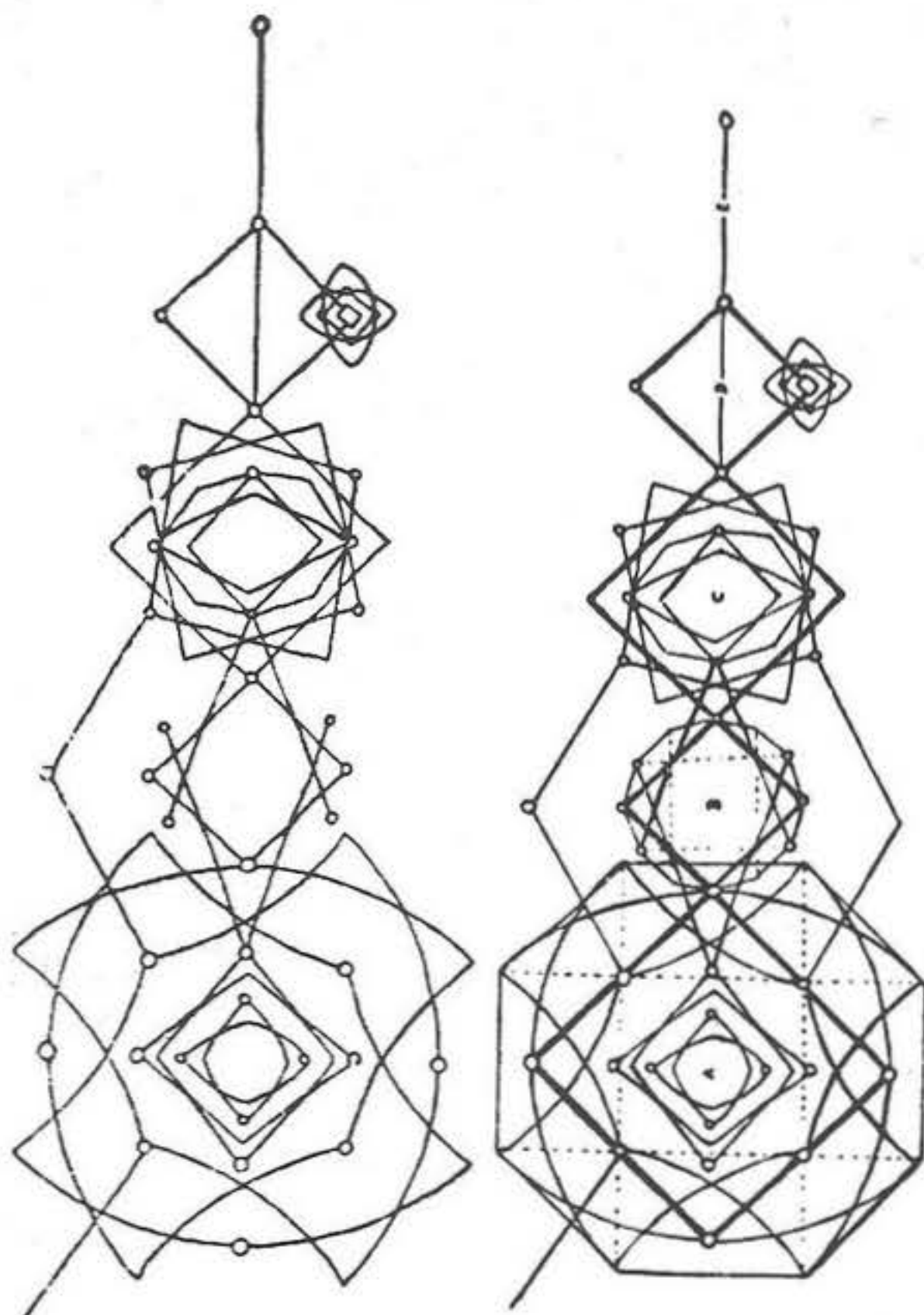
Bolo by však chybou myslieť si, že tu išlo iba o technickú záležitosť. Milánske diskusie medzi Talianmi



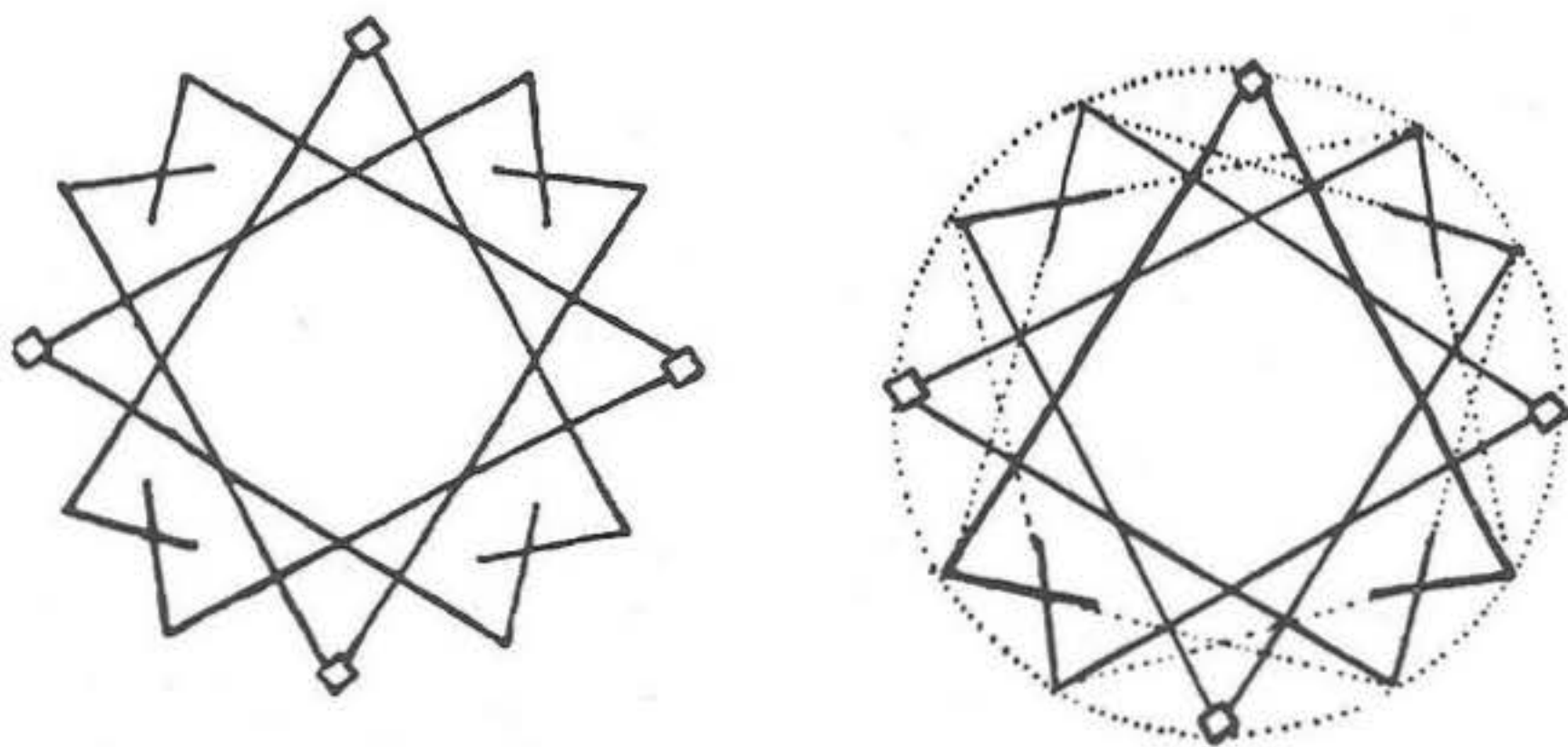
9. Podstavce gotického stĺpa skonštruované na základe kruhu, štvoruholníka a trojuholníka, štvorca a opäť kruhu — so štvornásobným zúžením. Zdanlivá fantastika sa zakladá na jednoduchých geometrických obrazcoch.



10. Dvanásť gotických klenieb, zostrojených na základe trojuholníka a pravouholníka: pôdorysy a konštrukcie.



11. Mnohopschodová architektúra gotických oltárov: vľavo pôdorysy štyroch poschodí, vpravo — princípy konštrukcie týchto pôdorysov pomocou trojuholníkov, štvorcov a kruhov.



12. Pôdorys dvanásťstrannej gotickej klenby: vľavo vlastný pôdorys, vpravo jeho konštrukcia pomocou štyroch trojuholníkov a troch štvorcov.



a Parlerom, kolísanie medzi trianguláciou a kvadrátúrou, medzi viac alebo menej štíhlymi proporciami, medzi vkusom severanov a južanov zreteľne ukazujú, že išlo aj o estetické problémy. Geometria mala v stredovekom umení dve rozličné úlohy: po prvé, slúžila ako náležitý spôsob vytyčovania a keďkoľvek proporcie, po druhé, viedla k výberu určitých proporcií, ktoré sa zdali dokonalejšie ako iné; za dokonalejšie sa napríklad pokladali proporcie niektorých trojuholníkov a štvoruholníkov. V prvom prípade osov z geometrie bol praktický, v druhom — estetický.

Treba spomenúť ešte aj to, že stredovek síce budoval podľa geometrických princípov, ale neuplatňoval geometrické formy. Geometria bola pracovným princípom, ktorého stopy sa zotierali v konečnom vyhotovení; rozhodovala o štruktúre budovy, ale nie o jej detailných formách, ktoré neboli geometrické. V neskoršej gotike, bohatej a komplikovanej, dokonca nie je ľahké zistiť geometrickú štruktúru. Aj v nej sa línie určovali na základe najjednoduchších geometrických tvarov, ale preplietali sa navzájom, obrazce sa navrstvovali jeden na druhý a stávali sa veľmi zložitými. Gotické piliere, stĺpy či stopky kalicha zachovávali síce pravidelný pôdorys, ale bol to pôdorys päť, sedem, deväť alebo až štrnásťuholníkový.

4. Geometria bola v stredoveku slobodnou vedou, ktorá sa učila v *kvadriviu*. Ale väčšina architektov neštudovala na tejto škole; preto boli osobitne vážení tí, čo touto školou prešli a poznali geometriu. Nebola im však natoľko potrebná všeobecná schopnosť operovania s geometrickými tvarmi, ale skôr odborná schopnosť vyberať tie, ktoré sa dajú použiť v staviteľstve. Išlo o to, čo sa po nemecky volá *rechte mass* (správna miera) a *gerechtigkei*t (dodržiavanie správnej miery). Táto schopnosť, ktorá sa nezískavala v *kvadriviu*, bola odbornou znalosťou architektov. Opatrovali ju cechy a odovzdávali z pokolenia na pokolenie. Strážili si ju žiarlivo ako tajomstvo. Dokazuje to zachovaný štatút parížskeho cechu z roku 1268. Takisto zásady, ktoré ustálil snem nemeckých a švajčiarskych cechov roku 1459 a ktoré potom roku 1498 potvrdil cisár Maximilián I., dokazujú, že v tejto veci sa zachovávalo tajomstvo. Jeho znenie sa každoročne čítalo členom cechu a vandrovní majstri museli prisahať, že ho neprežradia. Bolo to v podstate profesionálne tajomstvo, ale po čase nadobudlo mystické zafarbenie, akoby išlo o dáku tajomnú náuku. Tým sa dá vysvetliť, prečo tak dlho nebola zachytená písomne, prečo traktáty o geometrii v architektúre, ktoré máme, pochádzajú až zo samého konca stredoveku. Je známe, že Roriczer, ktorý napísal svoj spis roku 1486, musel mať na to súhlas reznianskeho biskupa.

5. Geometrické princípy ovládali stredovekí stavitelia oddávna; v románskej či v gotickej dobe neboli pre nich novinkou. Nevymysleli ich sami. Poznala ich už antika a nepochybne od nej ju prevzali, pravdepodobne prostredníctvom Vitruvia. O dokonalých štvoruholníkoch a trojuholníkoch písal Vitruvius v IX. knihe svojho diela, ktoré stredovek dobre poznal už od karolínskych čias (ešte dnes jestvuje 54 stredovekých rukopisov tohto diela). Už v jeho náuke, a potom aj v stredoveku, trojuholníky a štvoruholníky zaujímali v architektúre privilegované miesto.

Ich tradícia však siahala do oveľa starších čias: tie isté formy ako najdokonalejšie velebili pytagorovci a po nich Platón, ktorého autorita pomohla upevniť presvedčenie o ich výnimočných prednostiach. Toto pytagorovské a platónske presvedčenie zdedil Vitruvius a jeho prostredníctvom preniklo do stredoveku.<sup>a</sup> Vitruvius píše, že „Platón geometrickou metódou zdvojnásobil štvorec“ a Pytagoras „ukázal, ako sa dá bez pomoci prístrojov určiť pravý uhol a dosiahnuť bezchybne to, k čomu sa remeselníci dopracúvajú len s veľkou námahou“. Spomenul teda štvoruholníkovú a trojuholníkovú metódu ako technické uľahčenie, hoci im pripisoval aj hlbší význam: napísal, že „Pytagoras nepochyboval, že uskutočnil tento objav

<sup>a</sup> P. Frankl, *The Secret of the Mediaeval Masons*, In: Art Bulletin 1945.

z vnuknutia Atény“. A v stredoveku sa upevnilo presvedčenie, že geometrické princípy, uplatňované v umení, sú zjavenou a tajomnou vedou.

Matematicko-estetické princípy sa hlásali od raného staroveku do neskorého stredoveku. Predovšetkým spomínané najvšeobecnejšie princípy štvoruholníkov a trojuholníkov, ale aj detailnejšie zásady. Uvedme aspoň jeden príklad: Gerbert z Aurillacu, neskorší pápež Silvester II., okolo roku 1000 vo svojej *Geometrii* vykladal antickú zásadu, že stĺp má mať pri päte jednu sedminu a pri hlavici jednu osminu výšky.<sup>a</sup> V celom staroveku i stredoveku tieto zásady nielen hlásali teoretici, ale praktici ich aj uplatňovali. A vždy to boli tie isté zásady. Románske a gotické katedrály sa veľmi odlišovali od dórskejších a iónskych chrámov, a jednako ich stavitelia sa usilovali používať podobné proporcie, takisto uprednostňovali pytagorovské trojuholníky a platónske štvorce. Renesančný spisovateľ Caesarianus ako príklad na uplatňovanie vitruviovských návodov uviedol gotickú katedrálu.

6. Geometrické obrazce v stredoveku pri svojej práci nepoužívali len architekti, ale aj maliari a sochári, reprodukujúci reálne predmety, predovšetkým ľudské figúry. Početné príklady na to uvádza album Villarda z Honnecourtu z 13. storočia: je v ňom tvár, ktorej črty sú rozmiestnené podľa šestnástich štvorcov, sú tam aj tváre vpísané do štvorca, kruhu, do päťuholníka; nájdeme tam stojace figúry určené trojuholníkmi, psa určeného štyrmi trojuholníkmi, ovcu — trojuholníkom a štvoruholníkom, pštrosy — polkruhmi a podobne (kresby 13—17).

Zdanlivo to bolo tak ako u Grékov, ale v skutočnosti išlo o čosi iné: Gréci totiž prepočítavali skutočné proporcie živého človeka (aby ich potom uplatňovali aj v umení), kým stredovekí umelci určovali proporcie, ktoré treba uplatňovať v umení, hoci by nezodpovedali skutočnosti.<sup>b</sup> Prví merali, druhí konštruovali. Čísla Grékov boli založené na meraniach, čísla stredovekých umelcov boli direktívami a schémami bez základného merania.

Stredoveké geometrické schémy však vonkoncom nemali nič spoločné s abstraktným maliarstvom; naopak, mali slúžiť realistickému umeniu, mali pomáhať pri rozmiestňovaní hlavných bodov tela v súlade so skutočnosťou. Villard poznamenal, že používa geometriu *pour legierement ouvrier*,<sup>c</sup> to znamená, aby si uľahčil prácu. Jednako jeho zámery nepochybne siahali hlbšie: vyplývali z presvedčenia, že svet je skonštruovaný geometricky, a teda iba pomocou geometrie možno umenie priblížiť k skutočnosti, aby bolo pravdivejším a krajším.

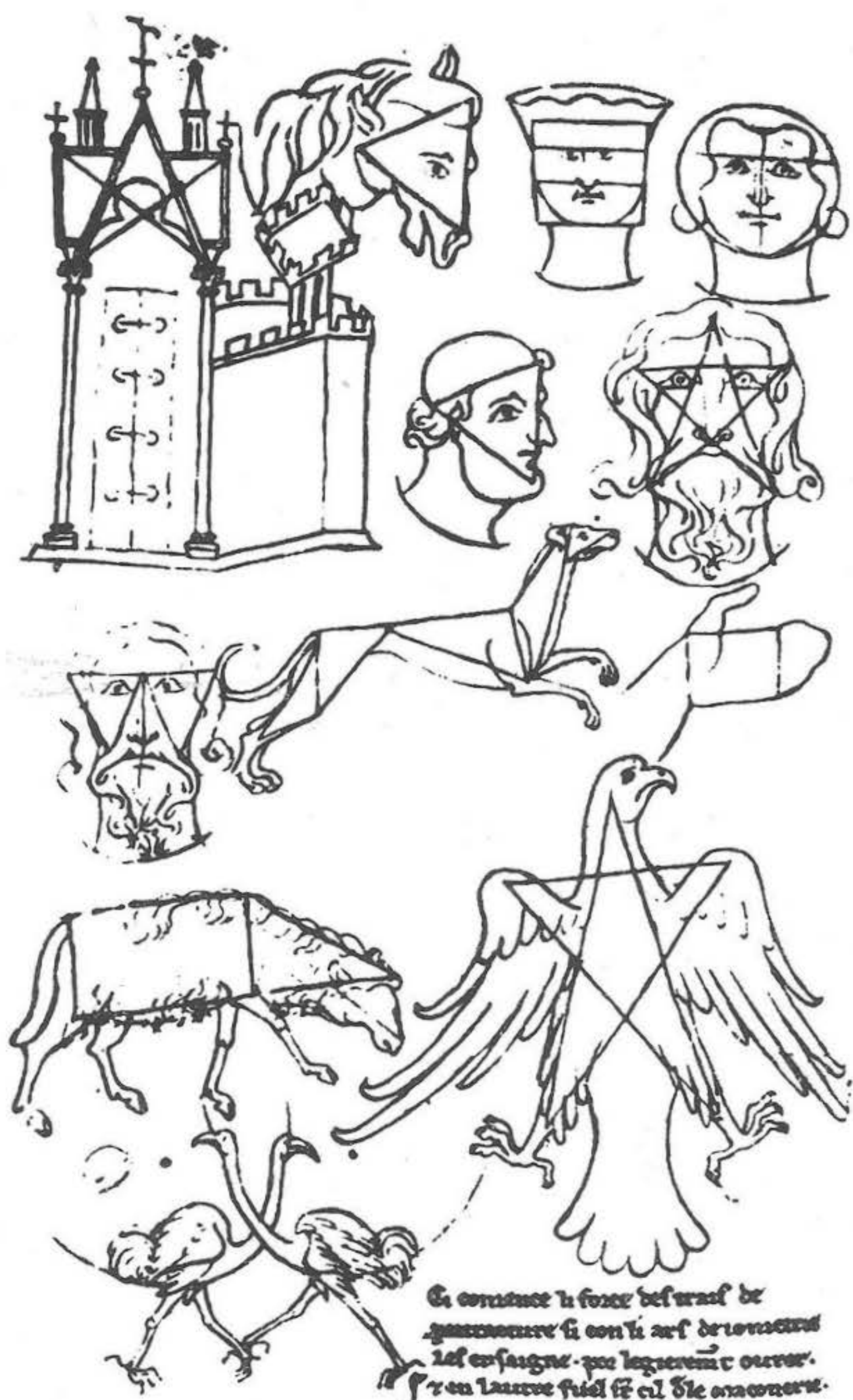
7. Stredovekí umelci, stavitelia či maliari, využívali matematicko-estetické Platónove idey, vo všeobecnosti nevediac, od koho pochádzajú. Ale učení estetici, počínajúc 12. storočím, siahali po nich vedome; najmä teológovia zo Chartres, ktorí mali najvšestrannejšie historické vzdelanie a poznali Platónove spisy.<sup>d</sup> Tak ako architekti stavali v duchu Platónových ideí, aj teológovia rozvíjali špekulatívne úvahy o kráse: rozplývali sa nad hudobnou a architektonickou harmóniou kozmu, vybudovaného podľa geometrických princíпов božským architektom. A z geometrických špekulácií vyvodzovali záver aj pre umenie: že nespíme vybočiť z kozmického poriadku, čiže musí používať tie isté matematické proporcie, ktoré vládnu v prírode.

<sup>a</sup> V. Mortet, *La mesure des colonnes à la fin de l'époque romane*, 1900.

<sup>b</sup> E. Panofsky, *Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung*, in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, IV, 1921. — Po anglicky in: *Meaning in the Visual Arts*, New York 1955.

<sup>c</sup> H. R. Hahnloser, *Villard de Honnecourt*, 1935.

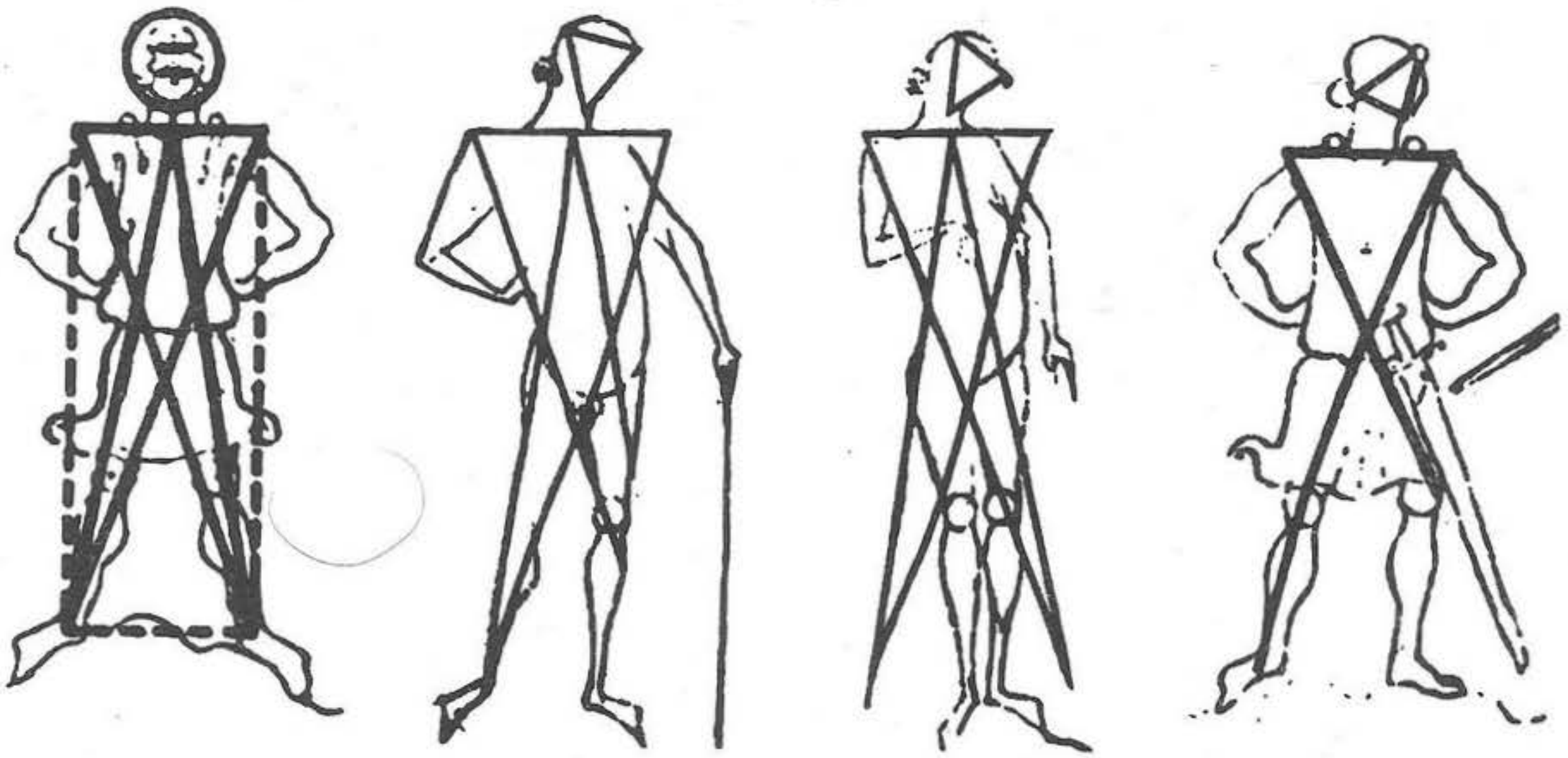
<sup>d</sup> O. V. Simson, *Wirkungen des christlichen Platonismus auf die Entstehung der Gotik*, v kolektívnej práci *Humanismus, Mystik und Kunst in der Welt des Mittelalters*, vyd. J. Koch, 1953. — Tenže, *The Gothic Cathedral, Origins of Gothic Architecture and the Mediaeval Concept of Order*, 1956.



13. Kresby Villarda z Honnecourtu, ktoré ukazujú, ako proporcie ľudskej tváre a proporcie zvierat odvodzoval z kruhu, zo štvorca a z trojuholníka.



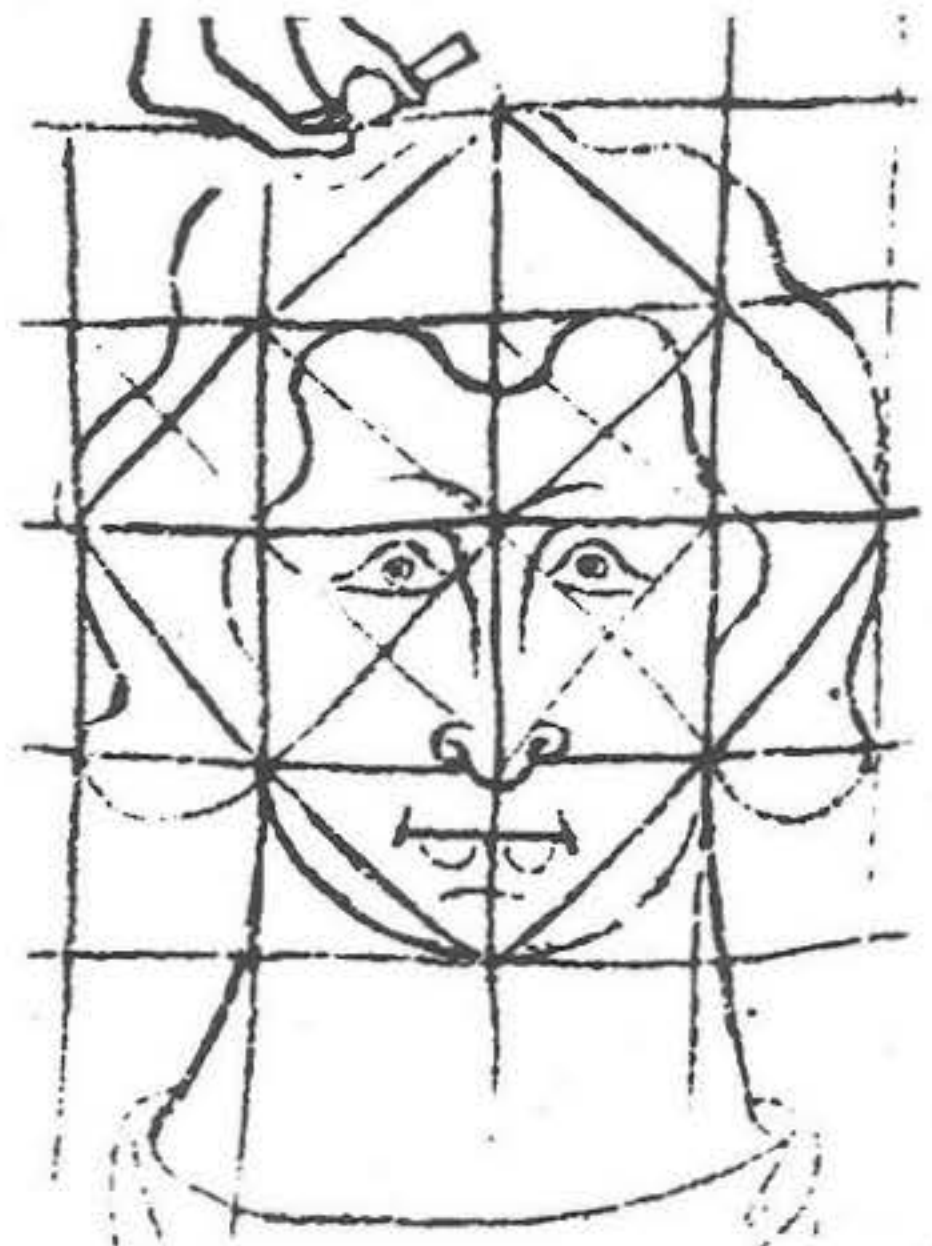
14. Kresby Villarda z Honnecourtu, ktoré ukazujú, ako proporcie ľudských postáv aj celých skupín určoval podľa geometrických obrazcov.



15. Kresby Villarda z Honnecourtu.



16. Kresba Villarda z Honnecourtu, formujúca ornament z ľudskej tváre.



17. Proporcie tváre, ktoré Villard z Honnecourtu určil na základe štvorcov.

Stredoveké umenie a teória umenia mali prevažne náboženský charakter. Ale v náboženskom rámci sa našlo miesto aj pre estetický postoj, pre úsilie o krásu a pre jej obdivovanie. Stredovekí učitelia boli presvedčení, že umenie podlieha všeobecným zákonom: preto sa musí pridržiavať pravdy, slúžiac morálnemu dobru, a pritom sa podriaďovať matematickému zákonu sveta. V tomto rámci bolo však miesto aj pre umelcovu slobodu. Wilhelm Durandus v súvislosti s výjavmi z *Písma svätého* dokonca napísal, že sa „môžu zobrazovať, ako sa maliarom páči“.

# I. TEXTY ZO STREDOVEKEJ TEÓRIE VÝTVARNÝCH UMENÍ

## ŠIROKÉ HORIZONTY UMENIA

- 1) *Nachádzame (tu) všetko, čokoľvek v rozmanitých druhoch farieb a v ich odtieňoch má Grécko, čokoľvek vo výrobe inkrustácií či rozmanitých emailov má Toskánsko; čímkoľvek sa v tepaných alebo vyrezávaných dielach vyznačuje Arábia; čokoľvek rozmanitosťou náčinia, obrusovaním drahokamov alebo vyrezávaním kostí zdobí v tomto slávnu Itáliu; čímkoľvek sa so záľubou v drahocennej rozmanitosti zasklievania zapodieva Francúzsko: čím sa v jemných výrobkoch zo zlata, striebra a medi, železa ako aj z dreva a z kameňa pýši výmyselné Nemecko.*

*Teofil Presbyter, Schedula diversarum artium, Lib. I praef. (Ilg, p. 9—11)*

## PREDNOSTI ARCHITEKTÚRY

- 2) *V tomto chráme (sv. Jakuba v Compostele) niet nijakej chyby ani nedostatku; pôsobí zázračným dojmom; je veľký, priestranný, jasný; má správnu veľkosť, šírku, dĺžku aj primeranú výšku; je postavený obdivuhodným spôsobom a nevýslovne dokonale. Pôsobí dva razy mohutnejšie ako kráľovský palác. Kto kráča jeho loďami, aj keby bol vstúpil dnu smutný, poteší sa a rozveselí, keď uvidí najvyššiu krásu tohto chrámu.*

*Liber de miraculis S. Jacobi, t. IV, p. 16, medzi 1074 a 1139 (ed. P. Fita, 1881)*

## SILA KRÁSY

- 2a) *Kniežacia moc nad Poliakmi bola s ich všeobecným súhlasom zverená jedinej Krakusovej dcére Wande. Jedným z dôvodov toho bol taký veľký pôvab a také podmanivé čaro všetkých jej črt, že samým vzhľadom priťahovala k sebe mysle a city všetkých divajúcich sa, lebo príroda vo svojej hojnej štedrosti vyminula na ňu všetky dary, ktoré mala poruke. A tak pre samu krásu svojich tvarov dostala aj meno: lebo akoby udicou (Wanda — wędka, udica) priťahovala k svojej tvári každého a nútila ho, aby ju miloval a obdivoval. Jej tvár bola čarovná, výzor pôvabný a ako bytosť spájajúca všetku krásu bola aj výrečná v slovách, a keď hovorila, naplňala poslucháčov pôžitkom.*

*Jan Długosz, Historiae Polonicae, I (ed. A. Przeździecki, 1873, t. I., p. 70)*

## SYMBOLIZMUS FORIEM

- 3) Tvar a umelecké spracovanie tohto diela sa menej vzdelaným správne sprístupňuje pomocou písma, lebo sa zdá, že mnohé jeho zložky majú tajomný zmysel a dajú sa pripisovať skôr božiemu vnuknutiu než majstrovej skúsenosti.

*Chronicon S. Benigni Divionensis, medzi 1001 a 1031 (Mortet, p. 26)*

- 4) Štvorcové kamene označujú štvoro cností, príznačných pre svätcov, a to striedmosť, spravodlivosť, statočnosť a rozvážnosť.

*Pierre de Roissy, Manuale de mysteriis ecclesiae (Mortet-Deschamps, p. 185)*

- 5) Niekedy sa maľujú podobizne kvetov a stromov, aby zobrazovali ovocie dobrých skutkov, vyrastajúcich z koreňov cností. A rôznorodosť malieb označuje rôznorodosť cností. Cnosti sa zobrazujú v podobe žien — pretože vzbudzujú radosť a sú živiteľkami. A zasa na klenbách ozdobujúcich stavbu znázorňujú sa menej učené Kristovi služobníci, ktorí krásia chrám nie svojou učenosťou, ale výlučne svojimi cnosťami.

*Wilhelm Durandus, Rationale Divinorum Officiorum, I, 3, 21 a 22*

- 6) Stavba tohto chrámu (v Saint Trond) bola takého druhu, že sa o ňom — ako o všetkých dobre postavených chrámoch — zhodne s mienkou doktorov hovorilo, že je stvárnený na obraz ľudského tela. Mal totiž — a dodnes sa o tom možno presvedčiť — presbytérium s balustrádou v podobe hlavy a šije, chór s lavicami v podobe hrude, krížnu loď smerujúcu na dve strany ako rukávy či krídla — v podobe ramien a rúk, hlavnú loď — v podobe lona, a nižšiu krížnu loď, vysúvajúcu sa na sever a na juh — v podobe bedier a nôh.

*Gesta abbatum trudonensium, r. 1055—8 (P. L. 173, c. 318, Mortet, p. 157)*

## RÔZNORODÉ ÚLOHY UMENIA

- 7) Luster (zvaný corona) sa zavesuje v chráme z troch dôvodov: po prvé, aby z dobil kostol, osvetľujúc ho svojimi svetlami; po druhé, aby svojím tvarom poučoval, že tí, čo zbožne slúžia Bohu, dostanú korunu života a svetlo radosti; po tretie, aby pripomínal nebeský Jeruzalem, podľa vzoru ktorého sa zdá byť urobený.

*Honorius z Autunu, De gemma animae, I, § 141 (Mortet-Deschamps, p. 16; P. L. 172, c. 588)*

## SILNÉ PÔSOBENIE UMENIA

- 8) Obrazy v kaplnke namalované s nezvyčajným nadaním, pôsobiace o to silnejšie, že stvárnajú živé bytosti a priťahujú nielen oči, ale aj mysle divajúcich sa, do takej miery upúťavali na seba ich pohľady, že tí, čo sa nimi kochali, zabúdali na svoje starosti.

*Kronika biskupstva v Le Mans, medzi rokmi 1145 a 1187 (Mortet, p. 166)*



*Prijemná krása budovy obodruje a osviežuje ľudské telá a teší i posilňuje srdcia.*

*Kronika kláštora St. Germain d'Auxerre, § XVII, r. 1251—1278 (Mortet-Deschamps, p. 76)*

## NÁBOŽENSKÁ A UMELECKÁ HODNOTA UMENIA

- 9) *Pohanské sochy, zhotovené z rozličných materiálov, sú chvályhodné, lebo zachovávajú primeranú proporciu častí. Pokiaľ ide o vieru, Apoštol nazýva takéto sochy ničotou a nič nie je menej sväté než ony — predsa však je správne chváliť na nich stvárnenie údov.*

*Guibert z Nogentu (de Novigento), De vita sua, I, 2 (P. L. 156, c. 840)*

## PROTI OZDOBNÉMU UMENIU

- 10) *O ozdobách. Nemáme v chráme strieborné či zlaté ozdoby okrem kalicha a rúrky na pitie krvi Pána nášho; odložili sme ornáty a závesy.*

*Annales ordinis cartusiensis, § XI (P. L. 143, c. 655, Mortet, p. 357)*

- 11) *Zakazujeme, aby sa v našich kostoloch a v akýchkoľvek kláštorných budovách nachádzali sochy a malby: lebo keď sa na také veci sústreďuje pozornosť, často sa zanedbáva užitočné, dobré rozjímanie a pokora neodlučná od vážnej zbožnosti. Máme však maľované drevené kríže.*

*Instituta generalis capituli cisterciensis: z r. 1138, art. 20 (Nomast. Cist. 1892, p. 217)*

- 12) *Pretože márnivá hrabivosť a prepych sú v priamom rozpore s chudobou, prikazujeme, aby sa v budovách bezpodmienečne vyhýbalo prepychovým maľbám, sochám, oknám, stĺpom a podobným veciam, a taktiež aby sa im nedávala dĺžka, šírka a výška, ktoré by za daných podmienok boli prehnané... Nikde nemá byť zvonica v podobe veže; takisto nemajú byť vitráže s vyobrazeniami či maľbami, okrem jedinej výnimky, že vo veľkom okne nad hlavným oltárom môžu sa nachádzať podobizne Ukrižovaného, N. Panny Márie, blahoslaveného Jána, blahoslaveného Františka a taktiež blahoslaveného Antona.*

*Statút bratov minoritov z r. 1260 (Mortet-Deschamps, p. 285)*

- 13) *Krásne obrazy, rozmanité sochy, obidvoje zdobené zlatom, krásne a drahocenné plášte, pestrofarebné krásne závesy, nádherné a drahé okná, zafírové vitráže, prikrývky a ornáty pretkávané zlatom, zlaté a drahokamami vykladané kalichy, pozlátené písmená v knihách — toto všetko nevyžaduje nevyhnutnú potrebu, lež žiadostivé oko.*

*Dialogus inter cluniacensem monachum et cisterciensem (Martène-Durand, c. 1584)*

- 14) *Kaplnka musí mať len ozdoby nevyhnutné, a nie zbytočné, skôr skromné ako drahocenné. Nič viac v nej nemá byť urobené zo zlata či zo striebra s výnimkou jedného, alebo ak treba, niekoľkých kalichov. Nemajú tam taktiež byť nijaké ozdobné závesy z hodvábu, okrem niektorých liturgických rúch. A nemajú v nej byť nijaké vyrezávané podobizne.*

*Pierre Abelard, Epistola octava ad Heloisam (Cousin I, 179; Mortet-Deschamps, p. 44)*

15) *Ó, zázračná, no zvrátená rozkoš . . . Príbytky bratov nemajú byť prepychové, ale skromné, nemajú slúžiť rozkoši, lež cnosti. Na stavbu je vhodný kameň, ale načo sú kamenné sochy? Boli potrebné pri stavbe Chrámu, lebo predstavovali symboly a slúžili ako príklad. Knihu Genezis treba čítať, a nie obzerať na stene.*

*Hugo de Fouilloi, De clauastro animae, II 4 (P. L. 176, c. 1019)*

16) *Dobré je stavať chrámy, a keď sú vybudované, dekorovať ich závesmi a inými ozdobami. Jednako oveľa lepšie je tie isté prostriedky vynakladať v prospech tých, čo to potrebujú, a majetok svoj cez ruky chudobných posielat' do nebeských pokladníc a tam si pripravovať sídlo, zhotovené nie ľudskými rukami, ale zato večné.*

*Honorius z Autunu, De gemma animae, I, § 171 (Mortet-Deschamps, p. 18)*

## MÁRNOSŤ KRÁSY

17) *Čo sú hodné dočasné veci, smrť ich zničí v jednej hodine. Čo sú hodné krása a bohatstvo, čo pocty a hodnosti, keď smrť o všetkom rozhodne.*

*Helinand z Froidmontu, Vers de la mort (ed. F. Wulff and E. Walberg, v. 97n)*

## BOHU TREBA VZDÁVAŤ ÚCTU AJ VONKAJŠOU KRÁSOU

18) *Priznávam, že sa mi zdalo, akoby každá cennejšia aj najcennejšia vec najprv a predovšetkým mala slúžiť udeľovaniu oltárnej sviatosti. Zlaté nádoby na prijímanie krvi Ježiša Krista, drahokamy a všetko, čo je v stvorení najcennejšie, má sa s najvyššou úctou a s najväčšou zbožnosťou ukazovať. Protivníci mi vyčítajú, že na to má stačiť počestnosť mysle, čistota srdca, oddanosť cieľom. Aj my rovnako úprimne vyznávame, že sú to veci najdôležitejšie. Ale tvrdíme, že musíme vzdávať túto úctu aj ozdobnými posvätnými nádobami, s celou vnútornou čistotou, ale aj s vonkajšou nádherou.*

*Suger, opát zo St. Denis, De administratione, XXXIII (ed. Panofsky, p. 64—66)*

## KRÁSA POVZNÁŠA MYSEL DO NEMATERIÁLNEJ SFÉRY

19) *Oltár (v kostole v St. Denis) nádhernej práce a hýrivej nádhery skrášlili sme reliéfmi, takými obdivuhodnými formou i materiálmi, že niekto by mohol povedať, že „práca prevýšila materiál“ (Ovidius, Metamorfózy, II, 5). A keďže mnohorakosť materiálu, zlata, gem a perál je neľahko uvedomiť si, postarali sme sa, aby zmysel diela, zrozumiteľného iba vzdelancom a ovplyvňujúceho jasom milých alegórií, bol vyložený v písme. Kochal som sa krásou božieho domu a pestrosť i tvary gem odvádzali ma od vonkajších starostí a prenášajú ma z materiálnej sféry do nemateriálnej, nabádali ma k úvahám o rôznorodosti svätých cností; vtedy sa mi zdalo, že sa ocitám v akomsi čudnom kruhu, nenachádzajúcom sa ani na blatistej zemi, ani v čistom nebi, a že vďaka božej milosti môžem byť podobne prenesený z nižšieho do vyššieho sveta.*

*Suger, opát zo St. Denis, De administratione, XXXIII (ed. Panofsky, p. 60—64)*

## ZA OZDOBNÉ UMENIE

- 20) Táto stavba (chrám vo Fécampe) bola nazývaná bránou do neba a palácom samého Boha a porovnávaná s nebeským Jeruzalemom. Jagá sa zlatom a striebrom, ozdobená je hodvábnymi pokrývkami.

*Epistola Baldrici ad fiscanenses monachos (Mortet, p. 343)*

## ÚCTYHODNOSŤ A UŽITOČNOSŤ UMENIA

- 21) Zbožná myseľ veriacich nesmie zanedbávať to, k čomu až do našich čias dospelo starostlivé úsilie predkov a čo Boh dal človeku ako dedičstvo, človek by to mal s celou dychtivosťou brať a prijímať. S týmto darom sa však nikomu nepatrí chvastať, ako by ho zo seba, a nie odinakiaľ dostal, ale svedčí sa o to pokornejšie tešiť v Pánu, lebo od neho a skrze neho všetko máme, ale bez neho nič... Ktokoľvek si teda, synu najmilší, ktorého srdce Boh obdaril chuťou preskúmať široké pole rozmanitých umení, a udelil ti schopnosti a podporu, aby si z neho čerpal, čo sa ti zapáči, neopováž sa pohrdať úctyhodnými a užitočnými vecami.

*Teofil Presbyter, Schedula diversarum artium, Lib. I. praef. (Ilg, p. 5–7)*

## „CURIOSITAS“

- 22) Predmetom márnivej zvedavosti sú veci, ktoré neslúžia ani na udržanie života, ani na potešenie tela, lež sýtia nemiernu ctižiadostivosť, čoho príkladom je vlastníctvo zbytočných vecí a zhrňanie bohatstva.

*Dominik Gundissalvi, De divisione philosophiae, prologus (Baur, p. 4)*

## UMENIE A VEDA

- 23) (Pri stavbe) niet miesta pre geometrickú vedu; čistá veda je jedna vec a umenie druhá.

*Kronika milánskej katedrály z roku 1398 (Caetano, p. 209). Mienka talianskych architektov.*

- 23a) Umenie bez vedy nie je ničím.

*Tanže, mienka J. Mignota*

## UMENIE A GEOMETRIA

- 24) Tu sa začína umenie kresliť podľa prírody, ako to učí geometrická veda, aby sa ľahko pracovalo.

*Villard z Honnecourtu (Hahnloser, p. 36)*

- 25) Keď chceš ako kamenár narysovať podstavec fiaily geometricky správne, začni od štvorca.

*M. Roriczer, Von der Fielen Gerechtigkeit, 1486 (Heideloff)*

*Aby som potešil Jeho velebnosť a pričiniť sa o všeobecné dobro (a do neho patrí materiál, tvar a rozmery každého umenia), zaumienil som si s pomocou božou vyložiť niečo z geometrického umenia a počínajúc od kamenárstva vysvetliť, v akých proporciách, získaných podľa zásad geometrie, delením pomocou kružidla, musí sa vykonávať, aby sa dosiahli správne rozmery.*

*M. Roriczer, Von der Fialen Gerechtigkeit, 1486: Venovanie biskupovi Wilhelmovi z Eichstädtu (Heideloff, p. 102)*

## **SLOBODA UMELCOV**

- 26) *Rozličné príbehy Starého a Nového zákona sa môžu malovať, ako sa maliarom páči, lebo „maliari a básnici mali vždy rovnaké privilégium odvážiť sa na všetko“.*

*Wilhelm Durandus, Rationale Divinorum Officiorum, I, 3, 22*

## 5. PREHĽAD TEÓRIE UMENÍ A PROGRAM FILOZOFICKEJ ESTETIKY

Teórie jednotlivých umení sa v stredoveku značne od seba líšili; dokonca aj teória poézie a teória hudby, hoci poézia sa pokladala za súčasť hudby. Každá z týchto troch teórií — poézie, hudby a výtvarného umenia — dívala sa na umenie z iného hľadiska. Predsa však boli výtvorom tej istej epochy a okrem rozdielov mali aj niektoré spoločné črty.

1. KOZMOLOGICKÁ KONCEPCIA UMENIA. Teória hudby pristupovala k svojmu predmetu, akoby bol súčasťou kozmológie. Vychádzala z toho, že: a. Harmónia je vlastnosťou kozmu, a nie výtvorom človeka (*musica mundana*): človek ju netvorí, ale iba objavuje. b. Táto harmónia vládne tak materiálnemu, ako aj duchovnému svetu (*musica spiritualis*). c. Je ľahšie postihnuteľná duchom ako zmyslami. Prejavuje sa príjemnými zvukmi, avšak sú to iba prejavy, nie podstata. d. Harmónia, ktorú je človek schopný dať svojim hudobným dielam, nie je ničím v porovnaní s harmóniou kozmu. e. Dôležitejšie pre neho je, aby poznával harmóniu kozmu, než aby produkoval vlastnú harmóniu; pre hudobníka je teda podstatné poznanie, a nie tvorba — kto poznal harmóniu bytia, je ozajstným hudobníkom.

Táto koncepcia chápala umenie ako čosi, čo má svoje základy v kozme, a nie v človeku a v jeho slobodnom myslení; skôr ako vec poznania než ako vec tvorby; skôr ako vec rozumu než ako vec zmyslov. Bola to spočiatku koncepcia filozofov, od ktorých ju prevzali hudobníci; ale aj sami hudobníci boli vtedy filozofmi, skôr učenými bádateľmi harmónie než skladateľmi či virtuóznymi.

Túto koncepciu nevymyslel stredovek: už oveľa skôr ju vo svojej teórii hudby uplatňovala antika. Neobmedzovala sa na hudbu: jej analógie nachádzame v teórii architektúry; stavitelia tiež dbali o to, aby sa vo svojich stavbách pridržali proporcií prírody. Nebola obsahom teórie hudby, ale iba jej rámcom — alebo podľa možno výstižnejšej metafory — jej pozadím.

2. MATEMATICKÁ KONCEPCIA UMENIA. S kozmologickou koncepciou umenia sa spájala iná koncepcia — matematická. Tá vychádzala z predpokladu, že harmónia, ktorá jestvuje v kozme a ktorú treba vkladať do ľudského umenia, spočíva na číselných vzťahoch. Bola už čímsi vyšším ako len „pozadím“ teórie hudby: vytvorila samotný jej obsah. Takisto ako kozmologická koncepcia aj ona pochádzala od filozofov. Takisto vznikla v Grécku, a to u pytagorovcov. Takisto bola predovšetkým koncepciou hudby; v teórii iných umení už nemala taký význam. A jednako na druhom pláne ju môžeme nájsť aj tam.

Vo výtvarnom umení sa dostávala k slovu v teórii modulu a modulácie, spájajúc matematickú koncepciu umenia s koncepciou kozmologickou. Vychádzala z toho, že v prírode každý predmet má svoj „modul“, čiže jednotku miery, že je skonštruovaný na princípe mnohonásobku modulu, a preto má proporcie, ktoré sa dajú jednoducho číselne vyjadriť. A to isté vyžadovala aj od umenia, od maliarstva či architektúry; umelec rovnako ako príroda musí podľa modulu stavať budovu aj maľovať ľudskú postavu. Táto teória bola vo výtvarnom umení ekvivalentom matematickej teórie hudby.

V poézii ekvivalentom modulu bola stopa; básnická metrika bola paralelnou teóriou k modulácii vo výtvarnom umení; takisto vyjadrovala matematické chápanie krásy a umenia. A keď stredoveká poetika kodifikovala poéziu, keď predpisovala absolútne recepty pre každý literárny druh, vychádzala z toho, že poézia podlieha všeobecným zákonom — a bola takto analógiou stredovekej teórie hudby.

3. TEOLOGICKÁ KONCEPCIA UMENIA. Iné pre stredovek typické chápanie umenia — teologické — sa najzreteľnejšie prejavilo v teórii výtvarného umenia. Kým stredoveká teória od hudobníka vyžadovala, aby stvárňoval harmóniu sveta, maliara nabádala, aby zobrazil boha. V prvom prípade vychádzala z predpokladu, že krása je v kozme, v druhom zasa, že najvyššia krása je v bohu. Tieto teórie boli príbuzné: všeobecne sa usudzovalo, že kozmos, ktorý je dielom boha, je odrazom božskej krásy. Zjavovali sa síce pochybnosti, či umenie môže zobrazíť boha, či je táto úloha správna a či sa dá splniť; v Byzancii tieto pochybnosti vyvolali obrazoborecké hnutie. Ale ak aj umelec nezobrazoval boha, uvedomoval si, že zobrazuje božie dielo. Stredoveká koncepcia implikovala symbolickú estetiku, lebo ukazovala časný svet ako symbol sveta večného. Bola to koncepcia maliarstva a sochárstva, ale mala svoje uplatnenie aj v architektúre, ktorá takisto dostávala analogické úlohy a tiež mala symbolizovať transcendentné bytie; veľké gotické katedrály boli nielen miestom kultu, ale zároveň symbolom kráľovstva nebeského.

Ak bola kozmologická koncepcia hudby iba „pozadím“ pre jej teóriu, potom teologická koncepcia bola pozadím, a iba pozadím pre výtvarné umenie. Tí, čo písali traktáty o výtvarnom umení, v úvode a v závere pripomínali, že umelec má slúžiť bohu, ale popri tom sa zapodievali aj technickými problémami. Teofil napríklad opisoval, ako miešať farby či kolorovať sklo, staviteľ Roriczer zasa ako postupovať pri triangulácii stavby. No aj tak stredoveká teória umenia mala metafyzický základ, a to dokonca dvojité: jeden kozmologický, druhý teologický.

4. DVOJPLÁNOVOSŤ TEÓRIE. Metafyzické predpoklady prikazovali umeniu siahať nad materiálne veci; ale umelec mal materiálne veci pred očami a zobrazoval ich, a teória to musela brať do úvahy. Preto sa rozvíjala nielen na vzdialenom pláne, ktorý jej ukazovali filozofi a teológovia; nemohla sa vyhnúť ani bližšiemu plánu, a tak bola dvojaká, dvojplánová.

Úlohy umenia chápala dvojako: odporúčala umeniu, aby slúžilo bohu, ale aj aby ozdobovalo múry a tešilo oči; nabádala ho, aby povznášalo ducha, ale aj zabávalo. Zaoberala sa rovnako obsahom, ako aj formou: od poézie vyžadovala, aby mala nábožný obsah, ale aj rafinovanú kompozíciu a spevné slová; aby bola vznešená, ale aj elegantná. Poetika spomedzi literárnych druhov niektoré druhy oceňovala vyššie, ale tolerovala aj nižšie. Teória hudby na prvý plán vysúvala hudbu vesmíru, ale analyzovala aj ľudskú, inštrumentálnu hudbu. Vo výtvarných umeniach stredoveká teória hodnotila predovšetkým to, čo symbolizovalo večnosť, ale oceňovala aj bohatstvo foriem a farieb, aj schopnosť čo najvernejšie reprodukovať skutočnosť a život. Za príklad dokonalosti uvádzala nielen umenie kresťanské, ale aj pohanské pre jeho dokonalú formu. Odporúčala expresívnosť, ale oceňovala aj samu formu. Rozlišovala *pulchritudo* a *venustas*, čiže vnútornú harmóniu a vonkajšiu ozdobnosť, ktorú hodnotila menej, ale jednako ju hodnotila. Teória maliarstva striedavo hovorila raz jazykom teológov, inokedy jazykom laikov a umelcov.

Estetické názory epochy kolísali medzi obidvoma plánmi, vzdialeným a blízkym. V otázke krásy: či sa dá poznať, keď ju vidíme, alebo sa poznať nedá, lebo najvyššiu krásu nemôžeme uvidieť. V otázke umenia: či človek umením dobre slúži bohu a či môže pestovať iné umenie ako slúžiace bohu.

Evolúcia, ktorá sa uskutočnila v stredovekej teórii umenia, spočívala v posilňovaní blízkeho, zmyslového, ľudského plánu. Kým hlavnou témou ranej teórie hudby bola *musica mundana* a *spiritualis*, témou neskoršej teórie bola aj *musica instrumentalis*, hudba nástrojov, vytvorená človekom. Raná teória si nevšímala tvorivosť v umení, vychádzajúc z predpokladu, že úlohou umenia je poznávať a ukazovať večnú krásu; neskoršia sa už dívala na túto vec inak. Na rozdiel od raného obdobia umelci neskôr čoraz plnšie

zobrazovali prírodu, a to pre ňu samu, a nie iba ako symbol; a táto zmena sa nemohla neodraziť v teórii. Najvšeobecnejšie môžeme stredovekú teóriu umenia definovať týmito tromi znakmi: 1. kozmologickým chápaním krásy, ktoré našlo výraz najmä v teórii hudby, 2. teologickým chápaním krásy, prejavujúcim sa najmä vo výtvarnom umení, a 3. dvojplánovosťou, súbežnosťou metafyzických a empirických téz. Stredoveká teória mala kozmologický a teologický základ, ale obsah bol vo veľkej miere empirický, čerpaný z umeleckých skúseností. Infiltrácia skúseností umelcov a znalcov do teórie umenia uskutočňovala sa najintenzívnejšie v 12. storočí, keď vznikalo veľké stredoveké umenie.

5. STREDOVEKÁ FILOZOFIA. Na druhej strane v nasledujúcom storočí, ktoré bolo obdobím rozkvetu scholastickej filozofie, v estetike sa na prvom pláne ocitli filozofi.<sup>a</sup> Táto zmena nesiahala hlboko: špeciálna teória umenia bola totiž vybudovaná na kozmologických a teologických predpokladoch rovnako ako estetika scholastikov. Aj v prvom aj v druhom prípade sa teória umenia a krásy nevyčleňovala: v prvej teórii bola prepletená s technickými pozorovaniami, v druhej so všeobecnými filozofickými ideami. Jednako výsledky boli odlišné: autori traktátov o umeniach obohacovali estetiku skôr pozorovaniami, kým scholastici cibrili jej pojmy.

Sila stredovekej filozofie spočívala v jej kolektívnej povahe: rozpracúvali ju stovky učencov, pokolenie za pokolením, a robili to vždy na tých istých zásadách a vždy s rovnakým zameraním. Vďaka tomu mohla vytvoriť jednoliaty systém a dosiahnuť v základných otázkach takú jednomyselnosť, akú filozofia nemala ani predtým, ani potom. Ale zároveň v dôsledku toho bola tradičná a neosobná. To všetko platí o filozofickej estetike stredoveku v nemenšej miere ako o iných častiach filozofie.

Stredoveká filozofia sa prispôbovala kresťanskému náboženstvu: bola spiritualistická (lebo uznávala ducha povedľa hmoty), hierarchická (lebo uznávala prevahu ducha nad hmotou), preniknutá myšlienkou na večnosť a morálnymi ideami. Nebola naskrze teologická, lebo sa zaoberala nielen bohom, ale aj svetom; lež myšlienka, že svet je boží výtvor, tvorila jej teologické pozadie. Táto myšlienka bola takisto základom stredovekej estetiky, no vonkoncom nevyčerpávala jej obsah.

Vtedajšia filozofia bola z veľkej časti scholastická: to znamená, že svoje základné pravdy čerpala z viery a svoju úlohu videla v tom, že tieto pravdy viery vysvetľovala. Mala teda heteronomické východiská, keďže uznávala náboženské pravdy, aspirácie mala zasa racionálne, lebo sa ich usilovala vysvetliť. Jednako nie celá stredoveká filozofia bola scholastická; bola aj prírodovedná a humanistická. A estetika týchto storočí mala tieto podoby, nielen podobu scholastickú.

Historici neraz poukazovali na analógiu medzi stredovekou filozofiou a stredovekým umením: na analógiu medzi scholastickou filozofiou a gotickým umením.<sup>b</sup> Analógie tu skutočne sú: scholastika rovnako ako gotika bola tradicionalistická — jedna sa opierala o „konkordanciu“ autorít, druhá sa usilovala zachovávať tradičné proporcie. Scholastika takisto ako gotika vo svojich vrcholoch prešla od idealizmu k realizmu. Ak celá scholastická filozofia bola zviazaná so súčasným umením, tým skôr takou bola scholastická estetika. Stredoveká filozofia zachovala spojitosť so starovekou filozofiou. S úsilím si znovu osvojila diela veľkých antických filozofov, aby ich v kresťanskom duchu interpretovala a modifikovala. Nemohla schvaľovať materialistické názory Epikura ani Pyrrhonov skepticizmus; ale Platón a Aristoteles boli rovnako jej prameňmi, ako aj veľkými autoritami, najprv jeden, potom druhý.

<sup>a</sup> W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, zv. I, 5. vyd. 1958, najmä s. 307 n. — E. Gilson, *History of Christian Philosophy in the Middle Ages*, 1955. — E. Gilson-P. Böhner, *Die Geschichte der christlichen Philosophie*, 1937.

<sup>b</sup> E. Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism*, Pennsylvania 1951.

Napriek podobným základným východiskám všetkých jej prúdov stredovekej filozofii nechýbala rôznorodosť. V samej scholastike sa v 13. storočí vynorili dva veľké prúdy, jeden vychádzajúci z Platóna, druhý z Aristotela, zvané augustinizmom a tomizmom podľa ich iniciátorov Augustína a Tomáša Akvinského. Popri scholastike sa v niektorých centrách šírila mystická filozofia. Filozofia spätá s prírodovednými a humanistickými bádaniami mala v 12. storočí svoje stredisko v Chartres a v 13. storočí v Oxforde. Rozkvet filozofie a rôznorodosť jej prúdov mali začiatok v 12. storočí a vrchol dosiahli v 13. storočí.

Celá táto rôznorodosť našla výraz v estetike. O jej problémoch sa vyslovovali prírodovedci aj humanisti rovnako zo Chartres ako aj z Oxfordu; ale aj cisterciánski mystici na čele s Bernardom z Clairvaux a raní mystici z kláštora sv. Viktora v Paríži; spomedzi nich Hugo zo Sv. Viktora sa aj najtechnickejšie zaoberal estetikou. V rámci scholastického systému a metódy sa estetika pestovala už v 13. storočí, počínajúc Viliamom z Auvergne; ale onedlho sa prihlásili o slovo aj najvýznamnejší scholastici, Bonaventúra a Tomáš. Toľko druhov estetiky nachádzame vo vrcholnom období stredoveku.

**6. ESTETIKA KRÁSY A ESTETIKA UMENIA.** V náboženskej filozofii, akou bola stredoveká, problémy krásy a umenia, pochopiteľne, neboli na prvom pláne. Estetika sa nehodnotila ako osobitná disciplína, ba ani ako podstatná časť filozofie; bolo jej venovaných veľmi málo špeciálnych rozpráv; jej problémy sa nadhadzovali okrajovo, príležitostne, komparatívne, najmä po rozbere iných otázok. Keď sa hovorilo o bohu a stvorení, písalo sa predovšetkým o dobre a pravde — ale taktiež o kráse. Takýchto príležitostí bolo však dosť — v stredoveku je málo *Sentencií*, *Dišputácií* či *Súmm*, v ktorých by sa problém krásy dajako nevynoril.

Estetické otázky umenia sa v stredoveku rozoberali menej vo filozofických dielach, viacej v špeciálnych traktátoch, poetikách a rétorikách, v traktátoch o hudbe či maliarstve, o ktorých sme hovorili doteraz a ktoré obsahovali špeciálnu estetiku poézie, hudby, výtvarných umení, estetiku „zdola“, vyrastajúcu zo skúseností umelcov. Tieto skúsenosti sa zhromažďovali už dávnejšie, ale 12. storočie ich ešte doplnilo a zhrnulo. A v tomto storočí sa stretli dve stredoveké estetiky, estetika umelcov a estetika filozofov, estetika technická a scholastická, estetika „zdola“ a „zhora“, teória krásy a teória umenia. V 13. storočí estetika filozofická už dominovala nad estetikou umeleckou.



## 6. ESTETIKA CISTERCIÁNOV

1. BERNARD A JEHO ŽIACI. Cisterciáni boli veľkou rehoľou, založenou vo Francúzsku koncom 11. storočia, ktorá prežívala veľký rozkvet v druhej štvrtine 12. storočia, keď na jej čele stál sv. Bernard. Stala sa vtedy strediskom mystického, spiritualistického, asketického myslenia. Bernard, opát kláštora v Clairvaux, spisovateľ a náboženský činiteľ, filozof-mystik a nezmieriteľný nepriateľ kacírstva, vtláčil reholi pečať svojej individuality. Zaslúžil sa o to, že filozofia cisterciánov, ktorí sa zapodievali filozofiou a umením, bola mystická a ich umenie asketické. Z umení ich najväčšmi zaujímala hudba a architektúra; vytvorili osobitnú „cisterciánsku“ architektúru, ktorá vyrástla z ich mystických a asketických zásad.

Záujem o filozofiu a umenie zrodil u Bernarda a potom u iných cisterciánov svojráznu filozofiu umenia. Ako väčšina stredovekých filozofov a teológov ani Bernard a jeho nástupcovia nepísali estetické traktáty, ale vo filozofických a teologických rozpravách nastoľovali estetické problémy. Bernard to urobil najmä v *Kázňach o Piesni piesní* (*Sermones in Cantica canticorum*). A to sa stalo u cisterciánov tradíciou — písali komentáre k *Piesni piesní* a v nich vykladali svoju estetiku: Tomáš zo Citeaux zanechal *Commentarii in Cantica canticorum* a Gilbert Foliot, londýnsky biskup (zomrel r. 1187), *Expositio in Cantica canticorum*. Iný cistercián, Baldwin, biskup canterburský, vložil svoje poznámky o kráse do svojho *Traktátu o anjelskom pozdravení*.

2. SPIRITUALISTICKÁ ESTETIKA. Bernardova filozofia a osobitne jeho estetika patrili k platónskej a neoplatónskej línii. Ale medzi ním a Platónom bol Augustín, a medzi ním a Plotínom bol Pseudo-Dionýzios — a tak filozofia Bernarda rovnako ako jeho cisterciánskych nástupcov bola nielen spiritualistická, ale aj mystická, evanjelická a asketická.

Jednako mystické črty tejto filozofie sa v estetike prejavili pomerne málo. Podstatným znakom kresťanskej mystiky a osobitne Bernardovej bolo presvedčenie, že človek môže dosiahnuť vrchol poznania a dokonalosti, môže prekročiť prirodzené schopnosti svojho rozumu, môže sa mu dostať milosti a vnuknutia, môže uvidieť pravdu, ale musí kvôli tomu vykonať ďalekú cestu, vystúpiť na tento vrchol po mnohých stupienkoch, prejsť, ako dokazoval Bernard, štyri stupne lásky a dvanásť stupňov pokory. Na tejto ceste človek stretne aj krásu. Ale na akom stupni? Trochu neskôr mystici z konca 12. storočia (Richard zo Sv. Viktora) a z 13. storočia (Tomáš Gallo) mysleli, že na najvyššom stupni, na vrchole extázy; preto krásu určovali vysoké miesto vo svojich mystických systémoch. Bernard si však predstavoval, že krásu sa zjavuje na nižších stupňoch, akoby tu bral do úvahy zmyslovú, telesnú, vonkajšiu krásu. V dôsledku toho sa v jeho systéme krásu neocitla v mystických sférach duchovného života. Estetika tohto mystika teda nebola mystická.

Ak mystické prvky Bernardovej filozofie iba v malej miere prenikli do jeho estetiky, v najväčšej miere sa v nej uplatnili prvky spiritualistické a akustické: prvé v teórii krásy, druhé v teórii umenia. A tak to bolo aj u iných cisterciánskych autorov: často hovorili o kráse, ale na mysli mali pritom iba krásu duchovnú, a ich výroky o kráse mali skôr náboženský, morálny, metafyzický zmysel ako zmysel estetický. Ich základnou tézou bolo, že vnútorná krásu je vyššia ako krásu zmyslová. Bernard písal: „Vnútorná krásu

je krajšia ako každá vonkajšia ozdoba“. „Nijaké krásne telo sa nedá porovnať s krásou duše“. Prečo? Krása cnosti, lásky a čistoty srdca bola pre nich axiómou. A telesná krása bola pre nich pochybná predovšetkým preto, lebo nie je trvalá, lebo leží na nej tieň smrti a zániku. Ba čo viac, telesná krása budí zmyselnosť a pýchu, čiže škaredosť, a to podľa nich tú najhoršiu — škaredosť morálnu. Konflikt telesnej a duchovnej krásy teda má vždy byť rozhodnutý v prospech krásy duchovnej. Z toho vyplýva, že estetickú krásu (v užšom zmysle slova) si cisterciáni necenili, a krása, ktorú si cenili, nebola estetická v užšom, novovekom zmysle.

Krása duše podľa ich názoru nevyžadovala krásu tela, nebola s ňou nevyhnutne spätá: vyskytuje sa škaredá duša v krásnom tele a naopak. Jednako cisterciáni niekedy aj ináč hľadeli na vzťah duchovnej a telesnej krásy: usudzovali, že krása duše, hoci taká odlišná od krásy tela, jednako sa v tele prejavuje, nemôže sa ukryť, preráža svojimi lúčmi ako svetlo v temnote, ako to napísal Bernard svojím obrazným jazykom, preniká telom, „až nadobudne jas každý skutok, slovo, pohyb, dokonca smiech“. Z toho pochádzala istá dvojakosť vo vzťahu cisterciánov k telesnej kráse: je protikladom duchovnej krásy, ale je zároveň jej prejavom. Baldwin z Canterbury tvrdil, že „ozajstná krása prislúcha skôr duchu ako telu, no jednako — závisí aj od tela“.

Výhrady cisterciánov voči zmyslovej kráse už čiastočne utíchali pred ľudskou krásou; a tým väčšmi pred krásou prírody, lebo v nej, ako väčšina ľudí v stredoveku, videli výraz večnej božskej krásy; táto krása sa plne prejavuje vo vesmíre ako celku, ale jej záblesky sú aj v jednotlivých prírodných výtvoroch. Výhrady cisterciánov utíchali aj pred hudbou; ale, ako väčšina ľudí v stredoveku, jej krásu nepokladali za zmyslovú, odvodzovali ju nie zo zmyslových vnemov, ale z číselných proporcií, tých istých, ktoré rozhodujú o kráse vesmíru. — V konečnom dôsledku výhrady cisterciánov voči vonkajšej, zmyslovej kráse týkali sa hlavne ozdobných odevov a maliarskych diel.

Ich estetické tvrdenia sa môžu zdať kolísavé — ale bola to skôr rozkolísanosť terminologická ako názorová. Písali aj, že krása je bezvýznamná, ale zároveň dôležitá. Bezvýznamnou je, keď je zmyslová, a dôležitou, keď je duchovná. V ich spisoch dokonca môžeme čítať, že zmyslová krása je bezvýznamná a pritom dôležitá. Je totiž bezvýznamná sama osebe, ale dôležitá, keď sa v nej prejavuje duch.

Toto bola najvšeobecnejšia téza estetiky cisterciánov: že krásny je iba duch. Rozišli sa so starovekým estetickým dualizmom, ktorý staval proti sebe dva druhy krásy, duchovnú a telesnú; prešli na stanovisko spiritualizmu. Nebola to novinka, lebo týmto smerom viedol estetiku kresťanov na Východe Pseudo-Dionýzios a na Západe Augustín. Ale kým východný spiritualizmus chápal duchovnú krásu ako transcendentnú, západný spiritualizmus ju chápal ako morálnu; kým Východ zahrnoval problémy krásy do metafyziky, Západ ich včleňoval do etiky. Cisterciáni boli radikálnymi predstaviteľmi tohto západného estetického spiritualizmu.

**3. DRUHY KRÁSY.** Zo strany cisterciánov bolo prejavom dôslednosti, že keď sa rozplývali nad krásou, tak nad duchovnou, že sa usilovali nájsť jej podstatu a rozlíšiť jej odrody. Tomáš Cistercián napísal: „Dvojaká je ozdoba duše, a to pokora a nevinnosť“. A na inom mieste: „Dvojaká je krása duše: jednou je jasnosť, druhou láska“. Takýchto textov je u Tomáša a iných cisterciánov nespočetné množstvo, ale patria skôr do etiky a askézy ako do estetiky. Jednako fakt, že sa zapodievali morálnou krásou, ukazuje na jednej strane, že im išlo predovšetkým o morálne problémy, ale na strane druhej — že hľadeli na ne z estetického hľadiska, že v nich videli nielen dobro, ale aj krásu.

Cisterciáni však uvažovali aj o telesnej kráse: síce hlavne na porovnanie s duchovnou krásou, ale aj tak ju podrobovali analýze, uskutočňovali v nej pojmové dištinkcie. Bernard proti duchovnej kráse, ktorá je

absolútna (alebo — ako hovoril svojim stredovekým jazykom — „jednoducho krásna“, *simpliciter*), staval rozličné podoby relatívnej krásy: veci, ktoré sú „krásne v porovnaní s inými“ (*ex comparatione*), „krásne v istom ohľade“ (*cum distinctione*), „čiasťočne krásne“ (*ex parte*).

Tomáš zo Cîteaux urobil zasa iné rozlíšenia, vzťahujúce sa na vonkajšiu krásu. Pri rozboře krásy odevov rozlišoval krásu, ktorá pochádza z drahocennosti látky, ďalej tú, ktorá vyplýva z rafinovanej prirodzenosti, a tú, ktorá je daná oslnivosťou farieb. Na inom mieste Tomáš písal, že krása je trojaká: keď je vec bezchybná, po druhé, keď má elegantný vkus i ozdoby, a po tretie, keď jej tvar i farba sú pôvabné, pričahujúce city divajúcich sa. Toto rozlíšenie trojakej krásy, zahrnujúce eleganciu i pôvab, vzťahovalo sa predovšetkým na zmyslovú krásu, ale Tomáš zo Cîteaux ho uplatňoval aj na krásu duše a interpretoval ho nábožensky a mysticky (keď písal, že prvá sa dosahuje očistením z hriechov, druhá rehoľným životom, tretia vnuknutím milosti).

Napriek tomu, že názory cisterciánov boli spiritualistické, títo rehoľníci vo veľkej miere používali tradičné pojmy estetiky, vzťahujúce sa predovšetkým na viditeľné veci. Baldwin z Canterbury písal, že krása vyplýva z rovnosti, z miery a zo vzájomného súladu častí. Takisto Gilbert Foliot v duchu antickej tradície definoval krásu ako správne spojenie častí. Ďalej však písal, že jestvuje aj krása, v ktorej nejde o spojenie častí a že práve ona je krásou, ktorú „ani oko nevidelo, ani ucho nepočulo“: je to duchovná krása cnosti a transcendentná krása boha.

**4. OZDOBNÉ A NEVYHNUTNÉ FORMY.** Vo vzťahu cisterciánov k zmyslovej krásy sa ohlášali rozličné motívy, do istej miery si odporujúce: videli v nej nebezpečnú márnivosť, ale aj odlesk dokonalosti. K umeniu, ktoré sa usiluje o zmyslovú krásu, mali podobný dvojaký postoj. Priznávali mu hodnotu, ale s výhradami, robiac krásu závislou od toho, aké podnety zrodili umenie, aké je jeho pôsobenie a predurčenie.

Hodnota umenia teda závisí najprv od podnetu, ktorý ho zrodil: zlé je to umenie, ktoré vzniklo z márnivosti a z túžby po prepychu (*vanitas, superfluitas*), ale aj zo zvedavosti (*curiositas*), žiadostivosti (*cupiditas*) a z túžby po bohatstve (*turpis varietas*). Hodnota umenia závisí aj od jeho pôsobenia: zlé je to umenie, ktoré poskytuje iba rozkoš, ale nepovznáša srdce. Jeho hodnota závisí aj od toho, či zodpovedá svojmu predurčeniu: iné umenie totiž prináleží ľuďom a iné bohu, iné je pre svetské domy a iné pre kostoly. A dokonca iné je pre biskupov a iné pre rehoľníkov.

Bernard sa usiloval predovšetkým určiť, aké umenie je potrebné rehoľiam. Problém bol v tom, že umenie môže mať rozličné podoby: môže byť ozdobné, prepychové a bohaté, s rôznorodou tematikou, s nadmierou farieb a tvarov; ale môže sa zriecť bohatstva, obmedziť sa na to, čo je nevyhnutné (*necessitas*). Bernard si myslel, že ozdobné umenie, hoci samo osebe nie je zlé, jednako sa nehodí pre ľudí, ktorí sa zriekli sveta. Tomuto presvedčeniu dal výraz najmä v spise *Apologia ad Guillelmum abbatem S. Theodorici*; písal v ňom<sup>a</sup>, že podobizne svätcov nie sú predsa svätejšie, ak sú pestrejšie. V kláštorných kostoloch nie sú potrebné pozlátené steny, rafinované tvary a celá tá *deformis formositas ac formosa deformitas*, deformovaná krása a krásna deformácia — tak znela osobitá, slávna Bernardova formula.

**5. CISTERCIÁNSKA ARCHITEKTÚRA.** Cisterciánska rehoľa prijala Bernardov umelecký program. V súlade s týmto programom jeden člen rehole Hugues de Fouilloi napísal, že stavby majú byť ctihodné a nemajú vzbudzovať zmyslové rozkoše (*aedificia sint non voluptuosa, sed honesta*); majú byť užitočné, ale nie prepychové (*non superflua, sed utilia*)<sup>b</sup>. Tento cisterciánsky názor na umenie nebol výrazom vtedajšieho

<sup>a</sup> Analýza Bernardovej *Apológie* sa nachádza v citovanej práci M. Schapira.

<sup>b</sup> Por. vyššie *Dialogus inter cluniacensem monachum et cisterciensem* a iné kritiky „ozdobného“ umenia v 12. storočí, J 10—17.

umenia. Naopak, cisterciáni mali výhrady voči umeniu svojich čias, románskemu a potom gotickému, voči jeho chrámom s ich — podľa ich mienky nadmernou — výškou, dĺžkou i šírkou, s ich ozdobami i maľbami. Predstavovali si, a to je dosť zvláštne, že ich názoru na umenie lepšie než stredoveké zodpovedá antické umenie, ako jednoduchšie a menej ozdobné. Ich teória, ktorá teda nebola výrazom vtedajšieho umenia, stala sa na druhej strane impulzom pre budúce umenie: toto budúce umenie sami vytvorili. Ich teória nepatrila medzi tie, čo vysvetľujú existujúce umenie, ale medzi tie, čo umenie usmerňujú.

Teoretické stanovisko cisterciánov bolo skôr prekážkou rozvoja maliarstva a sochárstva, obmedzovalo ich možnosti; štatút rehole dovoľoval v kostoloch iba krucifixy. Iný dôsledok malo však v architektúre. Keď totiž prikazovalo umeniu zriecť sa ozdobnosti, obmedziť sa na nevyhnutné formy, dovoľovalo mu na druhej strane usilovať sa o inú kvalitu: o dokonalú proporcionálnosť. Pre prívržencov platónsko-augustínskej estetiky to bolo vrcholne prirodzené úsilie: viedla ich k tomu hudba, ktorú pestovali najväčšmi zo všetkých umení a pokladali ju za vzor a model celého umenia; v nej ide o harmóniu, a tá je podmienená proporcionálnosťou — to isté očakávali od architektúry. Ba čo viac, viedla ich k tomu metafyzika, v ktorej hlásali, že svet je vybudovaný harmonicky a vďačí za to jednoduchým číselným proporciám: usudzovali, že ak bude architektúra zachovávať tieto proporcie, bude rovnako krásna ako vesmír.

Asketický cisterciánsky štatút, výraz ich asketickej estetiky, ktorý sa zdal umeniu nepriateľským, priniesol mu úžitok tým, že položil základy „cisterciánskej“ architektúry 12. storočia, prísnej, jednoduchej, pravidelnej. Táto architektúra zohrala značnú úlohu v dejinách umenia nielen vo Francúzsku, ale aj v niektorých iných krajinách, osobitne v Poľsku. Spisy Bernarda z Clairvaux vysvetľujú jej genézu: vyšla z augustínskej tradície, to znamená zo spiritualistických a asketických predpokladov, ale aj z viery v matematickú krásu a z túžby vniesť do umenia takú krásu, akú majú v sebe vesmír a hudba.

## K. TEXTY CISTERCIÁNOV

### VYŠŠIA HODNOTA VNÚTORNEJ KRÁSY

1) *Vnútoraná krása je krajšia než všetky vonkajšie ozdoby.*

*Bernard z Clairvaux, Sermones in Cantica canticorum (P. L. 183, c. 1 001)*

2) *S vnútornou krásou sa nemôže porovnávať nijaká telesná krása, ani oslnivosť pokožky, ktorá napokon zvädne, ani rumenec tváre, ktorej hrozí rozklad, ani drahocennosť odevu, ktorý sa zničí, ani krása zlata či lesk drahokamov, či akékoľvek veci tohto druhu, čo sú napospol odsúdené na zánik.*

*Bernard z Clairvaux, Sermones in Cantica canticorum, XXV, 6 (P. L. 183, c. 901)*

### KRÁSA DUŠE SA PRENÁŠA NA TELO

3) *Keď táto drahocenná ozdoba preplní hĺbku srdca, vtedy musí zasvietiť navonok ako kahanec ukrytý pod strieškou, ako svetlo žiariace v tme, čo sa nedá ukryť. Vtedy jasné a akoby prenikavé lúče svetla, čo je podobizňou mysle, presvecujú telo a šíria sa po údoch a zmysloch, až sa zajagá každý skutok, slovo, výraz, pohyb, dokonca i smiech, ak má v sebe vážnosť a vznešenosť. Prejavy týchto aj iných údov a zmyslov, ich používanie a pohyb, ak len budú vážne, čisté, skromné, bez zvedavosti a svojvôle, bez ľahkomyselnosti a ľahostajnosti, ak budú mať v sebe statočnosť a zbožnosť, prezradia krásu ľudskej duše, ak len v nej nebude falše.*

*Bernard z Clairvaux, Sermones in Cantica canticorum, LXXXV, 11 (P. L. 183, c. 1 193)*

### KRÁSA DUŠE

4) *Dvojaká je ozdoba duše, a síce pokora a nevinnosť.*

*Tomáš zo Citeaux, Commentarii in Cantica canticorum (P. L. 206, c. 145)*

4a) *Dvojaká je krása duše: prvá je jasnosť, druhá láska.*

*Tomáš zo Citeaux, Commentarii in Cantica canticorum (P. L. 206, c. 380)*

### ABSOLÚTNA KRÁSA

5) *Hovorím, že si jednoducho krásna, a nie krásna v porovnaní s niečím, ani v istom ohľade, ani čiastočne krásna.*

*Bernard z Clairvaux, Sermones in Cantica canticorum, XLV (P. L. 183, c. 1 001)*

## DRUHY KRÁSY

- 6) Šaty si zasluhujú chválu zo štyroch dôvodov: za drahocennosť látky, za rafinovanú prirodzenosť, za žiarivú farebnosť, za lahodnosť vône.

Tomáš zo Citeaux, *Commentarii in Cantica canticorum*, VII (P. L. 206, c. 450)

- 7) Krása je trojaká: po prvé, keď je vec bezchybná, po druhé, keď má istý elegantný vkus a ozdobnosť, po tretie, keď má istý pôvab jednotlivostí a farieb, čo upútava city divajúcich sa. Táto trojaká krása je v duši: prvá vzniká očistením od hriechu, druhá kláštorným životom, tretia tajomným vnuknutím milosti.

Tomáš zo Citeaux, *Commentarii in Cantica canticorum*, VII (P. L. 206, c. 309)

## KRÁSA SPRÁVNEJ MIERY

- 8) Jednota rozmerov určených na základe rovnosti, podobnosti, účelnej štruktúry, prispôsobenia, súmerateľnosti a zhody častí vo veľkej miere rozhoduje o kráse. Čo nedosiahne správnu mieru, alebo ju prekročí, alebo sa nepripodobní k svojmu protajšku, to nemá pôvab krásy.

Ozajstná krása prislúcha skôr duchu než telu, do istej miery však závisí aj od tela.

Baldwin z Canterbury, *Tractatus de salutatione angelica* (P. L. 204, c. 469)

- 9) Jestvuje krása v telesných veciach, vyplývajúca z náležitej štruktúry častí; keď jedna primeraná časť spojí sa s druhou, vtedy z ich vhodného spojenia vznikne krásna forma.

Gilbert Foliot, *Expositio in Cantica canticorum*, I (P. L. 202, p. 1 209)

## PROTI PREPYCHOVÉMU UMENIU

- 10) Vystavuje sa na obdiv veľmi krásny obraz nejakého svätca alebo svätice a verí sa, že svätý je tým väčší, čím je pestrejší. Ľudia prichádzajú a bozkávajú obraz, vyzývajú ich prinášať dary, a väčšmi obdivujú krásu, než by uctievali samu svätosť. Čo si myslíš, čože sa od toho všetkého čaká, skrúšenie kajúcnikov, či obdiv divákov? Ó, márnosť nad márnosť, ešte pomätenejšia než márnivá! Múry chrámu sa ligocú od zlata a chudákom svieti holé telo, v chráme sú zlatom pokryté kamene, ale synovia jeho zostávajú nahí... Akýže zmysel majú tieto smiešne obludnosti v kláštoroch, pred tvárou čítajúcich bratov, tá čudesne škaredá krása a krásna škaredosť? Čo tam robia nečisté opice, divé levy, ohavné kentaury, pololudia, pásavé tigre, čo tam robia bojujúci vojaci a poľovníci trúbiaci na trúbkach?

Bernard z Clairvaux, *Apologia ad Guillelmum* (opp. S. Bernhardi, ed. Mabillon, 1690, I, 538; Schlosser, *Quellenbuch*; P. L. 182, c. 915)

- 11) Nehovorím o obrovskej výške božích domov, o ich nadmernej dĺžke, zbytočnej šírke, prepychovom vybavení, kriklavých maľbách, ktoré priťahujú zraky modliacich sa, rozptyľujú zároveň ich cit... Ale čo tam po tom, nech už tak bude na slávu božiu.

Bernard z Clairvaux, *Apologia ad Guillelmum*, XII, 28 (P. L. 182, c. 914)

## 7. ESTETIKA VIKTORIÁNOV

Kláštor rehoľných kanonikov sv. Viktora v Paríži bol v 12. storočí jedným z hlavných centier filozofického myslenia. Viktoriáni, ako sa zvyčajne v skratke volajú príslušníci tohto kláštora, sú v dejinách stredovekej filozofie známi ako myslitelia, ktorí zjednocovali obidva veľké smery tohto storočia: scholastický a mystický, lebo scholastické pojmové analýzy zakončovali spravidla mystickými perspektívami. Najvýznamnejším filozofom spomedzi nich bol Hugo (r. 1096—1141); a práve on sa najväčšmi zaujímal o estetiku. Napísal, čo bolo v tých časoch zriedkavé, špeciálny estetický traktát, ktorý začlenil ako poslednú knihu do väčšieho diela pod titulom *Eruditionis didascalicae libri VII*, alebo kratšie *Didascalicon*.

1. **VIDITEĽNÁ A NEVIDITEĽNÁ KRÁSA.** Hugo, stredoveký mystik, prirodzene, najvyššie oceňoval „neviditeľnú“ krásu. Ale myslel si, že „viditeľná“ krásu je jej podobná. Sama osebe vzbudzuje obdiv (*admiratio*) a potešenie (*delectatio*). Hugo reprezentoval iné stredoveké stanovisko ako Bernard, hodnotil viditeľnú krásu pre ňu samu a venoval jej veľa úvah.

Medzi viditeľnou a neviditeľnou krásou jestvujú, prirodzene, podstatné rozdiely. Vnímanie najvyššej krásy je vecou intuitívneho intelektu, ktorý viktoriáni nazývali „inteligenciou“ (*intelligentia*); nižšiu krásu zasa postihujú zmysly a predstavivosť (*imaginatio*). Neviditeľná krásu je jednoduchá (*simplex et uniformis*), kým viditeľná je zložitá a rôznorodá (*multiplex et varia proportione conducta*). Krásu neviditeľných vecí spočíva v ich vlastnej podstate (lebo v nich niet rozdielu medzi formou a podstatou), kým krásu viditeľných vecí je vo forme, ktorú Hugo chápal široko, rátať do nej napríklad v poézii rovnako melódiu a jej ľubozvučnosť (*suavitas cantilena*), ako aj kompozíciu, primeranú štruktúru viet (*convenientia suis partibus aptata atque disposita*). Ale hoci sa viditeľná a neviditeľná krásu takto navzájom líšia, nie sú od seba celkom oddelené: lebo viditeľná poukazuje na neviditeľnú a vyjadruje ju.

2. **PRAMENE ZMYSLOVEJ KRÁSY.** Hugo zaviedol novú klasifikáciu zmyslovej krásy: rozdelil ju na štyri druhy; písal, že „krásu tvarov spočíva v štyroch veciach: v polohe (*situ*), v pohybe (*motus*), vo výzore (*species*) a v kvalite (*qualitas*).

1. **Priestorovú polohu** Hugo definoval ako poriadok alebo štruktúru vecí, zahrnujúc sem rovnakú štruktúru častí jednej veci (ktorú nazýval „kompozíciou“), ako aj vzájomnú štruktúru mnohých vecí (ktorú nazýval „dispozíciou“). Mohlo by sa predpokladať, že v priestorovej štruktúre bude vidieť čisto zmyslovú a formálnu krásu, ale tento stredoveký mysliteľ sa aj o nej domnieval, že je výrazom duchovnej krásy.

2. **Pohyb** Hugo chápal tak široko, že mohol rozlišovať až jeho štyri druhy: miestny (lokálny), prirodzený, živočíšny (*animalis*) a rozumový (*rationalis*). Lokálny a prirodzený pohyb boli pohybmi v doslovnom zmysle, ale živočíšny a rozumový — v zmysle prenesenom. „Živočíšny“ pohyb, ako vysvetľoval Hugo, vystupuje v cítení a v žiadostivosti, „rozumový“ — v tvorivej činnosti a v uvažovaní. Každý pohyb má svoju krásu; ale najviac krásy je v „živočíšnom“ pohybe, ktorý je vlastný živým bytostiam; osobitne krásu človeka je vo veľkej miere krásou živého pohybu.

3. Výzorom (*species*) vecí Hugo nazýval to, čo v nich postihujeme zrakom: „Výzor spočíva vo viditeľnej forme, postihovanej okom, ako sú farby a podoby tiel“. To zasa, čo vnímame inými zmyslami, nazýval inak — a síce „kvalitami“. „Kvalita“, písal, „je vnútornou vlastnosťou, vnímanou ostatnými zmyslami, ako je melódia zvuku počúvaná ušami, lahodnosť chuti pociťovaná v hrdle a vôňa prijímaná nozdrami, ako je hladkosť tela nahmatávaná rukami“. Keď Hugo takto oddelil zrak od všetkých ostatných zmyslov, vzdialil sa od názorov antiky: tá ako dokonalé a esteticky významné vyčleňovala dva zmysly — zrak a sluch; Hugo vyčleňoval iba zrak. Svoje základné estetické pojmy — ako „výzor“ alebo „štruktúra“ — modeloval výlučne na viditeľnom svete, *species* definoval doslova ako „viditeľnú formu, postihovanú okom“.

3. VŠEOBECNOSŤ A MNOHORAKOSŤ KRÁSY. Keď Hugo vyčlenil viditeľnú krásu, netvrdil tým, že inej zmyslovej krásy niet. Práve naopak: špecifickou črtou jeho estetických názorov bolo práve to, že krásu nachádzal vo všetkých zmyslových vnemoch, nevyklučujúc ani chuťové a hmatové vnemy. Od gréckych čias sa viedol spor, či krása je dostupná všetkým zmyslom, alebo iba tým dokonalejším, vyšším, ako sa neskôr nazývali. Hugo bol predstaviteľom „panestetizmu“; nie však v zmysle *pankalie*, hlásajúcej, že všetko na svete je krásne, ale v tom zmysle, že všetko môže byť krásne, že v každej oblasti javov, vo sfére každého zmyslu je miesto pre krásu.

Každá krása — farieb i tvarov, zvukov i vôní — je krásna svojím spôsobom a v každej oblasti je miesto nie pre jednu, ale pre veľa harmónií. Sú, ako písal Hugo, také početné, že ani v myšlienkach sa nedajú obsiahnuť, ani slovom sa nedajú vyjadriť. Kadidlo, ružová záhrada, lúka, les, kvet — to všetko poskytuje rozkoš a každá vec inú. Harmónie rozličných zmyslov boli pre Huga navzájom také rozdielne, že ich označoval inými slovami: *pulchritudo*, slovo najbližšie zodpovedajúce „kráse“, používal (ako napokon mnohí scholastici) výlučne na veci postihnuteľné zrakom, a harmónie iných zmyslov označoval takými slovami, ako *suavitas*, *dulcedo*, *aptitudo*, ktoré znamenali skôr lahodnosť, príjemnosť, primeranosť.

„Podoby vecí,“ písal Hugo, „vzbudzujú obdiv mnohorakým spôsobom: svojou veľkosťou i malosťou, niekedy tým, že sú vzácne, inokedy tým, že sú krásne, potom zasa svojou primeranou škaredosťou, zavše tým, že tvoria jednotu v mnohosti; alebo naopak, rôznorodosť v jednote.“ V kráse videl teda jednu z príčin, pre ktoré obdivujeme veci. Celú pasáž svojej práce venoval veciam „vzbudzujúcim obdiv pre svoju krásu“. Hugo zaznamenával, že veci obdivujeme aj z mnohých iných príčin — ale keď hovoril o obdive k „primeranej škaredosti“, k „jednote v mnohosti“ či k „rôznorodosť v jednote“, musel mať na mysli aj obdiv estetický, ibaže v inej podobe.

4. UMENIE. Pre Huga, ktorý mal záľubu v čiastkových empirických úvahách, predstavovalo umenie ešte vďačnejšie pole ako krásu. Všetci v jeho epoche chápali umenie ako poznanie (*scientia*), čo sa od vedy líši iba tým, že sa týka len vecí pravdepodobných; a za ozajstné umenie pokladali iba slobodné umenia. Ale pre Huga aj mechanické umenia boli ozajstnými umeniami — a preto potreboval ešte inú definíciu umenia. Písal, že umenie je poznaním, ale takým, ktoré sa skladá z predpisov a pravidiel. Dokonca podával definíciu, ktorá išla ďalej: podstatným znakom umenia je to, že sa realizuje v h m o t e, a preto vyžaduje nielen poznanie, ale aj č i n n o s ť (*operatio*). Táto definícia, chápajúca umenie ako prax, tvorbu, bola známa už Aristotelovi, ale v staroveku aj v stredoveku sa na ňu zabudlo; Hugo bol jedným z mála, ktorí docenili jej hodnotu, prv ako sa v novoveku stala prevládajúcou. Medzi tými, čo pestujú umenia — písal Hugo — sú tak teoretici, ako aj praktici: prví „robia niečo o umení“ (*agunt de arte*), druhí zasa „robia niečo umením“ (*agunt per artem*); umelci-teoretici určujú pravidlá, umelci-praktici ich uplatňujú; jedni učia, druhí konajú.



5. THEATRICA. O Hugovej klasifikácii umení — na umenie teoretické, praktické, logické a mechanické — sme už hovorili. Hovorili sme aj o tom, že prinajmenej podmienenčne zaraďoval poéziu medzi umenia a uznával istý druh hierarchie umení. Keď zavádzal osobitnú kategóriu logických umení, vyvodzoval iba dôsledky zo stredovekého pojmu umenia, zahrnujúceho aj slobodné umenia na čele s logikou; ale rozpracovanie kategórie mechanických umení bolo u Huga dôsledkom jeho osobných záujmov.

Rozlišoval — možno nie bez myšlienky na symetriu so siedmimi slobodnými umeniami — aj sedem mechanických umení. Každé z nich uspokojovalo dajakú sféru ľudských potrieb: *armatura* (ktorá zahrnovala architektúru) poskytuje človeku úkryt, *lanificium* — odev, *agricultura* a *venatio* — potravu, *medicina* lieči jeho choroby, *navigatio* mu umožňuje pohyb na zemi. Najzvláštnejšie bolo siedme umenie: *theatrica*. Názov pochádzal od divadla, ale sféra jeho pôsobenia bola chápaná širšie: bola to, ako vysvetľoval Hugo, *scientia ludorum*, čiže umenie organizovať ľuďom zábavy, uspokojovať túto ich potrebu. Rovnako názov, ako aj sama myšlienka boli nové: nepoznáme Hugových predchodcov a po stáročia nenachádzame ani veľa jeho nasledovníkov.

6. VZNIK A CIELE UMENIA. Hugo písal aj o vzniku umení. Tvrdil, že umenia — podobne ako vedy — vznikli na to, aby predchádzali ľudským slabostiam. Otázka nebola nová a takisto nebola nová odpoveď, ale Hugo sa zmocnil problému so scholastickou precíznosťou. Človek trpí pre svoju nevedomosť, pre hriechy, pre ťažkosť vysloviť sa, pre materiálnu núdzu. A tak teoretické náuky majú predísť nevedomosti, praktické hriechu, logické majú rozviazať jazyky, mechanické majú zmierniť núdzu a uľahčiť človeku existenciu. Vďaka umeniam človek dosahuje všetko, čo mu príroda neuštedrila.

7. STUPNE UMENIA. Hugo zhrnul aj ciele umenia. Tvrdil, že sú štyri a spočívajú v tom, že majú pre človeka získať nevyhnutné, vhodné, primerané a krásne veci. Tieto ciele nie sú rovnocenné, naopak, tvoria hierarchiu. Prvým cieľom človeka je uspokojenie nevyhnutných životných potrieb: preto človek vytvára veci nevyhnutné (*necessaria*); keď je táto potreba uspokojená, vtedy vzniká nová: človek začína vyhľadávať pohodlie a vytvára veci, ktoré tomu slúžia (*commoda*). Keď to dosiahne, usiluje sa zlepšiť veci, ktoré používa, chce im dať čo najprimeranejšiu podobu (*congrua*). A napokon ich túži urobiť milými (*grata*): buď milými pri používaní, buď milými pri dívaní sa. Človek sa vždy usiluje vytvárať veci, ktoré mu na čosi slúžia, ale služby sú rozmanité, ľudská produkcia má štyri stupne, vytvára *necessaria, commoda, congrua, grata*, ako ich Hugo nazýval vo svojej latinskej terminológii. Takto stupňovite sa pozdvihuje ľudská produkcia.

Pre estetiku bol najzávažnejší posledný stupeň ľudských úsilí a ľudskej produkcie: tie „milé“, čiže krásne veci — *grata*. Raz Hugo definoval *gratum* jednoducho ako to, čo sa „páči“ (*lacet*), ale inokedy napísal, že je to práve to, čo sa nehodí na používanie (*ad usum habile non est*) a je iba príjemné na pohľad (*ad spectandum delectabile*). Aj v tom videl cieľ ľudských úsilí: úsilí, ktoré smerujú k užitočnosti, ale ktoré v poslednom štádiu, zdanlivo nedôsledne, nie sú užitočné. Ako príklad vecí milých a nehodiacich sa na používanie, o ktoré človek dbá, keď si už zaopatril veci užitočné, Hugo uvádzal niektoré krásne druhy rastlín a zvierat, vtákov a rýb. Ale aj umenia vytvárajú také diela, ktoré majú príjemný výzor: maľby, tkaniny, sochy. Hoci Hugo pri klasifikovaní umení nevyčlenil „krásne“ umenia, urobil to do istej miery pri rozbere cieľov umenia, keď vyčlenil posledný stupeň umenia, na ktorom umenie slúži príjemnému vzhľadu vecí. Ale pre Huga všetky umenia mohli dosiahnuť tento najvyšší stupeň, čiže všetky mohli byť krásnymi umeniami. Ak teda vyčleňoval čosi ako „krásne umenia“, potom nie ako kategóriu umení, ale ako istý stupeň vo všetkých umeleckých dielach. Preto aj pri rozbere všetkých umení používal estetické termíny: *decens, gratum, species*. To, že Hugo priznal kráse taký rozsiahly podiel na umení, bolo dôsledkom toho,

že krásu chápal široko, preto mohol všade vidieť pre ňu miesto. A stál rovnako na stanovisku panartizmu, ako aj na stanovisku panestetizmu.

Hugove analýzy zahrnovali aj vzťah umenia k prírode. a) Príroda sa riadi inštinktom a jednoduchou skúsenosťou, umenie koná vedome a účelne. b) Príroda dáva podnet, umenie rozvíja ďalej to, čo dala príroda. *Omnes scientiae prius erant in usu quam in arte.* c) Príroda je — už podľa antickej formulácie — tretím činiteľom umenia popri cvičení (*exercitium*) a znalostiach (*disciplina*). Umelcov talent je vlastne súčasťou prírody v umení: *ingenium est vis quaedam naturaliter insita*. Tieto myšlienky o vzťahu prírody a umenia širšie rozvinul iný mních z kláštora sv. Viktora — Richard.

8. ZMYSLOVÁ A SYMBOLICKÁ KRÁSA. Hugove vývody v *Didascalicone* o kráse a jej druhoch, ako aj o umení a jeho cieľoch, majú analytický a opisný charakter, týkajú sa empirickej, zmyslom prístupnej krásy. Hodnotenie tejto „viditeľnej“ krásy nebolo v stredoveku jednotné. Jeden názor (ku ktorému mali blízko cisterciáni) hlásal, že viditeľná krása nemá nijakú hodnotu — v porovnaní s neviditeľnou božskou krásou. Druhý názor (ktorý bol Plotinovým dedičstvom) hovoril, že hodnota viditeľnej krásy je v tom, že je odleskom neviditeľnej krásy. Tretí názor — že má hodnotu, lebo je symbolom neviditeľnej krásy. Štvrtý, zriedkavo hlásaný názor hovoril, že viditeľná krása má svoju vlastnú hodnotu bez ohľadu na to, aký je jej vzťah k neviditeľnej kráse.

Hugo v zásade zastával tretie stanovisko: viditeľná krása bola pre neho znakom (*signum*) a obrazom (*imago*) krásy neviditeľnej. Tvrdil zároveň, že sa má chápať obrazne (*figurative*) a symbolicky (*symbolice*). Opakoval, že ozajstnou krásou je božská krása a *decor creaturarum* je cenný preto, lebo je odrazom (*simulacrum*) boha, že „viditeľný svet je ako kniha písaná rukou božou“. Jednako krásou tohto sveta zapodieval sa s takou záľubou a znalosťou ako málokto v stredoveku: akoby sa prikláňal k spomínanému štvrtému názoru, že každá krása je cenná sama osebe.

Jednako však ani on sa nemohol obmedziť na empirickú estetiku, aj on dvíhal nad ňou nadstavbu náboženskej a špekulatívnej povahy. V prvom prípade nasledoval Ciceróna, v druhom Pseudo-Dionýzia. Biblický názor, že krása je iba vlastnosťou tvorstva, ale nie stvoriteľa, sa už u scholastikov nevyskytuje. Iní učenci z kláštora sv. Viktora — ako napríklad menej známy Achardus — sa málo zaoberali empirickou estetiku, ale zato veľmi pestovali estetiku nábožensko-špekulatívnu.<sup>a</sup>

Hugo písal aj o psychologickom aspekte estetiky. Hoci to nehovorí *expressis verbis*, jednako pokladal krásu za vec kontemplácie. Ibaže kontemplácia bola pre neho, podobne ako pre iných mysliteľov 12. storočia, širokým pojmom: stavala sa proti mysleniu, ktoré malo čiastkovú a hľadajúcu povahu, a bola každým aktom, ktorý sa „vzťahuje na mnohé veci či dokonca na všetky“ a majú ich pred očami, objíma ich „jasným pohľadom“. Takto široko chápaná kontemplácia mala veľa stupňov, od zmyslov po „inteligenciu“, ako viktoriáni nazývali duchovnú intuíciu. A pri najvyššej intenzite zážitku — aj zážitku pociťovaného zoči-voči kráse — inteligencia prenecháva miesto extáze. Kým obyčajná kontemplácia je schopnosť daná každému, extáza (*exultatio*) je výnimočný zážitok mystickej povahy. Tak ako krása vo svojich najvyšších podobách bola pre Huga symbolickou krásou, aj jeho kontemplácia na najvyššom stupni bola mystickým aktom. Hugo túto mystickú psychológiu iba načrtol, podrobne ju opísal jeho žiak a mladší kláštorný druh Richard zo Sv. Viktora.

9. RICHARD A KONTEMPLÁCIA KRÁSY. Richard z kláštora sv. Viktora bol druhým filozofickým predstaviteľom tohto kláštora, o generáciu mladším ako Hugo (zomrel r. 1173). Pokladá sa za jedného

<sup>a</sup> M. Th. d'Alverny, in: *Recherches de théologie ancienne et moderne*, XXI, 1954—5. s. 299n.

z najväčších mystikov stredoveku. Menej ako Hugo sa zaujímal o opisnú estetiku, väčšmi o symbolickú a mystickú. „Čímže je,“ spytoval sa Richard, „forma viditeľných vecí, ak nie nejakým obrazom vecí neviditeľných?“

Richard už klasifikoval krásne predmety inak ako Hugo, väčší dôraz kládol na ich obsah; rozlišoval krásne veci (*res*), krásne skutky (*opera*) a krásne mravy (*mores*). Vo „veciach“ sa nám páči rôznorodá hmota, iná v bronzovej a iná v mramore, páčia sa farby a tvary, ako aj kvality iných zmyslov. „Skutky“ prírody sa páčia rovnako ako skutky človeka. Spomedzi „mravov“ sa podľa Richarda najväčšmi páčia tie, ktoré patria do náboženského kultu a liturgie; jednako sa páčia aj čisto ľudské obyčaje alebo slávnosti. Veci, skutky a ľudské mravy majú svoju formálnu, ale aj symbolickú krásu.

Richard sa najväčšmi zapodieval zážitkami, ktoré v človeku prebúdzajú krásu. Sú to kontemplatívne zážitky. Vo svojom hlavnom mystickom diele *Beniamin Maior* rozlišoval šesť druhov kontemplácie: 1. v predstavách a prostredníctvom predstavivosti; 2. v predstavivosti prostredníctvom rozumu; 3. v rozume prostredníctvom predstavivosti; 4. v rozume prostredníctvom rozumu; 5. ponad rozum, ale nie proti nemu; 6. ponad rozum a, ako sa zdá, proti rozumu. Dva druhy kontemplácie sú teda v predstavivosti, dva v rozume a dva v inteligencii. V každom prípade dva prvé stupne majú do činenia s estetickým zážitkom, a to v užšom význame slova. Tieto dva stupne, týkajúce sa viditeľných a telesných vecí, ukazujú — ako zaznamenával Richard — že aj telesné veci sú veľké, ak sú rôznorodé, príjemné, krásne; o to krajší je duchovný svet.

V inej kapitole svojho diela Richard zasa inak zostavil hierarchiu kontemplatívnych zážitkov. Prvým stupňom je jednoduchá kontemplácia hmoty. Druhým je estetická kontemplácia tvarov a farieb. Tretím — sústredenie sa na kvality iných zmyslov, zvukov, vôní, chutí, cez ktoré — takisto ako cez farby a tvary — rozum preniká do hĺbín prírody. Štvrtým stupňom je rozjímanie o skutkoch a dielach prírody. Piatym — rozjímanie o ľudských skutkoch a dielach, najmä o umeleckých. Šiestym — poznávanie náboženských ustanovizní, účasť na ceremóniách, v ktorých sa spájajú všetky estetické kvality, melódie spevov, farby a podoby chrámov a liturgických odevov.

Na svojom druhom stupni má kontemplácia špecificky estetickú povahu: tu je predmetom kontemplácie ten svet viditeľných tvarov a farieb, ktorý podrobil analýze Hugo. Jednako aj na iných stupňoch bola kontemplácia, o ktorej písal Richard, estetickým postojom vo veľmi širokom chápaní, ktoré bolo pre stredovek prirodzené.

V rozjímaní na vyšších stupňoch Richard vyčleňoval ešte tri kvalitatívne odlišné druhy (*qualitates*): najprv „rozšírenie vedomia“, dosahované zvyčajnými schopnosťami človeka, potom „povznesenie vedomia“, vyžadujúce už zvláštnu milosť, a napokon najvyšší stav, dosahovaný v nadšení a extáze (*exultatio*). V tomto stave vedomie podlieha premene (*transfiguratio*), vystupuje mimo seba a nad seba, „stráca pamäť prítomných vecí“, stáva sa cudzím sebe samému. Pre túto premenu a cudzotu Richard nazýval tento stav „odcudzením“ (*alienatio*). Tento termín prevzal od lekárov. Bol to ten istý termín, s ktorým sa opäť stretáme u Marxa a ktorý sa rozšíri v 20. storočí, ale v zmysle spoločenského odcudzenia, kým u tohto mystika z 12. storočia mal zmysel psychologický, znamenal odcudzenie vo vzťahu k obyčajnej ľudskej individualite. Bez tohto termínu a bez mysticizmu sám opis zážitku vráti sa znova v estetike 20. storočia: táto bude opisovať estetický zážitok ako elimináciu vlastnej osoby a sústredenie sa na predmet kontemplácie. Takže Richard predpokladal, že v stave „alienácie“, odcudzenia, človek vidí „najvyššiu krásu“.

Pokúšal sa opísať toto pozorovanie krásy v mystickom vytržení napríklad v spise *Beniamin Maior*, IV, 15. Od opisu vecí, o ktorých si sami mystici myslia, že sú neopísateľné, netreba čakať priveľa. Ale mystický

vzťah ku kráse bol pre stredovek priveľmi typický, aby si ho dejiny estetiky nevšimli. Napokon, takýchto opisov v klasickom období scholastiky nebolo veľa; viacej ich bude na sklonku stredoveku, ale aj v čase protireformácie.

10. ZHRNUTIE. Estetika viktoriánov, presnejšie povedané, Hugova estetika, predstavovala najvýznamnejší prínos do estetiky 12. storočia. Pozostávala z dvoch zložiek celkom odlišného charakteru: z analytickej a z mystickej. Prvou sa približovala k technickým traktátom z oblasti teórie umení, druhou zasa k estetike cisterciánov.

Prvá časť, analytická, v stredoveku vzácna, vydala nie najhoršie plody: vytvorila klasifikáciu krásy, zdôraznila jej mnohorakosť, zaviedla tézu, že krása môže byť obsiahnutá v údajoch všetkých zmyslov, a zároveň oddelila viditeľnú krásu od každej inej, zostavila mnohostupňový rebríček estetických zážitkov, uskutočnila klasifikáciu umení, vyčlenila hlavné a služobné umenia, ukázala prameň umení v ľudských potrebách, zvýraznila mnohoraké ciele umenia — od vytvárania nevyhnutných vecí až po príjemné — nastolila názor, že produkcia vecí, ktoré majú krásny vzhľad, patrí na najvyšší stupeň umenia, dala výraz panestetizmu a panartizmu.

## L. TEXTY VIKTORIÁNOV

### VIDITEĽNÁ A NEVIDITEĽNÁ KRÁSA

- 1) *Náš rozum sa nemôže povzniesť k pravde neviditeľných vecí inak než poučený skúmaním vecí viditeľných, a to takým spôsobom, že uzná viditeľné formy za prejav neviditeľnej krásy . . . Iná je však krása viditeľnej prírody a iná prírody neviditeľnej, lebo táto je jednoduchá a rovnírodá, kým tamtá je mnohoraká a má rozličné proporcie. Jestvuje však istá podobnosť medzi viditeľnou a neviditeľnou krásou vďaka súpereniu, ktoré medzi nimi ustanovil neviditeľný Stvoriteľ a ktoré spôsobuje, že ich proporcie, prejavujúce sa akoby v zábleskoch, vytvárajú jeden obraz. Vďaka tomu ľudský rozum, správne povzbudený, postupuje od viditeľnej krásy ku kráse neviditeľnej. Lebo tu — vo viditeľných veciach — je podoba a forma, ktorá teší zrak, je lahodnosť vône, ktorá osviežuje čuch, je príjemnosť chuti, ktorá vzbudzuje hlad, je hladkosť tiel, ktorá vzrušuje a priťahuje hmat. Kým tam — v neviditeľných veciach — podobou je cnosť, tvarom spravodlivosť, lahodnosťou láska, vôňou túžba, piesňou radosť a vzrušenie.*

*Hugo zo Sv. Viktora, Expositio in Hierarch. Coelest., II (P. L. 175, c. 949)*

### ŠTYRI ZDROJE KRÁSY

- 2) *Krása stvorenia spočíva v polohe, v pohybe, vo výzore a v kvalite. 1. Poloha závisí od štruktúry a poriadku. Poriadok sa týka miesta, času a vlastností. 2. Pohyb sa delí na štyri druhy: na miestny, prírodný, živočíšny a rozumový. Miestny pohyb spočíva v pohybe dopredu a dozadu, hore a dolu, doprava a doľava, i dookola. Prírodný spočíva vo vzraste a v zaníkaní, živočíšny v cítení a v žiadostivosti, rozumový v tvorbe diel a v uvažovaní. 3. Výzor je viditeľnou formou postihovanou zrakom, ako sú farby a podoby tiel. 4. Kvalita je vnútornou vlastnosťou vnímanou ostatnými zmyslami, ako je melódia zvuku počúvaná ušami, lahodnosť chuti pociťovaná v hrdle a vôňa prijímaná nozdrami, ako je hladkosť tela nahmatávaná rukami.*

*Hugo zo Sv. Viktora, Didascalicon, VII (P. L. 176, c. 812)*

### MNOHORAKOSŤ HARMÓNII

- 3) *Druhy harmónie sú také početné, že ich ani myslou nemožno obsiahnuť, ani slovami ich nie je ľahké vyjadriť, a všetky slúžia sluchu a sú stvorené pre jeho rozkoš. A podobne je to s čuchom: svoju vôňu majú kadidlá, ružové záhrady, kvitnúce lúky a všetko to, poskytujúc príjemné vône, vydávajúc lahodné pachy, slúži čuchu a bolo stvorené pre jeho rozkoš.*

*Hugo zo Sv. Viktora, Didascalicon, II, 13 (P. L. 176, c. 821)*

- 4) *Krása farieb sýti zrak, príjemnosť melódií teší sluch, prenikavosť vôní — čuch, lahodnosť jedál — chuť, oblosť tela — hmat.*

*Hugo zo Sv. Viktora, Didascalicon, II, 13 (P. L. 176, c. 821)*

## MNOHORAKOSŤ KRÁSY

- 5) *Podoby vecí vzbudzujú obdiv mnohorakým spôsobom: svojou veľkosťou i malosťou, niekedy tým, že sú vzácne, inokedy tým, že sú krásne, potom zasa svojou primeranou škaredosťou, zavše tým, že tvoria jednotu v mnohosti, alebo naopak, rôznorodosť v jednote.*

*Hugo zo Sv. Viktora, Didascalicon, VII (P. L. 176, c. 819)*

## DEFINÍCIA UMENIA

- 6) *Umením môžeme nazývať poznanie, ktoré spočíva v predpisoch a pravidlách . . . Alebo môžeme nazývať umením aj riešenie pravdepodobných vecí, závislých od predpokladov, na rozdiel od vedy, ktorá sa v pravdivých úvahách vyslovuje o veciach, čo by nemohli byť inakšie, ako sú. Alebo umením môžeme nazývať aj veci realizujúce sa v hmote a vznikajúce činnosťou, ako je tomu v architektúre.*

*Hugo zo Sv. Viktora, Didascalicon, II (P. L. 176, c. 751)*

## CIELE UMENIA

- 7) *Všetky ľudské činnosti a zamestnania spravované múdrosťou musia sa — pokiaľ ide o ich cieľ a zámer — usilovať o to, aby nám buď prinavrátili v plnej miere našu prirodzenosť, buď obmedzili nevyhnutné nedostatky, ktorým podlieha časný život.*

*Hugo zo Sv. Viktora, Didascalicon, II (P. L. 176, c. 745)*

## KRÁSNE, PRIMERANÉ, VHODNÉ A NEVYHNUTNÉ VECI

- 8) *Užitočnosť stvorení spočíva v tom, že sú krásne, primerané, vhodné a nevyhnutné. Krásne je to, čo sa páči, primerané to, čo vyhovuje, vhodné to, čo pomáha, nevyhnutné to, bez čoho sa niečo nemôže zaobiť.*

*Hugo zo Sv. Viktora, Didascalicon, VII (P. L. 176, c. 813)*

## NIE ÚŽITOK, ALE KRÁSA

- 9) *To, čo je krásne, nie je sice zároveň užitočné, ale poskytuje očiam rozkoš. Také sú vari niektoré druhy rastlín a zvierat, vtákov a rýb a podobné veci.*

*Hugo zo Sv. Viktora, Didascalicon, VII (P. L. 176, c. 822)*

## VECÍ VZBUDZUJÚCE OBDIV SVOJOU KRÁSOU

10) *Tvar niektorých vecí obdivujeme, lebo sú mimoriadne ozdobné a harmonicky zostavené, takže sa zdá, že sa v nich prejavuje mimoriadna starostlivosť božského Stavitela.*

*Hugo zo Sv. Viktora, Didascalicon, II (P. L. 176, c. 820). „De iis quae pulchra sunt, mirabilia.“*

## PRÍRODA A UMENIE

11) *Iné je pôsobenie prírody a iné pôsobenie umenia. Pôsobenie prírody ľahko môžeme poznať v takých veciach, ako sú rastliny, stromy, zvieratá . . . Umelecké dielo vidíme v sochách, v maliarstve, v písme, v obrábaní zeme a v iných výtvoroch človeka. Nachádzame v nich nespočetné dôvody, pre ktoré oprávnené musíme obdivovať a uctievať tento milostivý dar boží. Teda dielo prírody a umelecké dielo navzájom spolupôsobia, preto sú medzi sebou najtesnejšie späté a zjednocujú sa vo vzájomnej kontemplácii. Isté je prinajmenej to, že umelecké dielo má začiatok v prirodzenej činnosti, na nej sa zakladá a z nej čerpá význam, a zasa prírodná činnosť využíva umenie pri zdokonaľovaní.*

*Richard zo Sv. Viktora, Benjamin Maior, II, 5 (P. L. 196, c. 83)*

## SYMBOLY

12) *Všetky viditeľné veci majú symbolický zmysel, to znamená, sú nám dané alegoricky, aby označovali a vysvetľovali veci neviditeľné . . . Sú znakmi neviditeľných vecí a obrazmi tých, ktoré sú obsiahnuté v dokonalej a nepochopiteľnej podstate božstva spôsobom presahujúcim všetko chápanie.*

*Hugo zo Sv. Viktora, In Hierarch. Coelest. (P. L. 175, c. 954)*

## NAJVVYŠŠIA KRÁSA

13) *V kráse stvorených vecí hľadáme krásu zo všetkých krás najvyššiu, ktorá je taká zázračná a nevýslovná, že sa s ňou nijaká, ani tá najozajstnejšia dočasná krása nemôže porovnávať.*

*Hugo zo Sv. Viktora, Didascalicon, VII (P. L. 176, c. 815)*

## NADĽUDSKÁ KRÁSA SVETA

14) *Celý viditeľný svet je ako kniha písaná rukou božou . . . a jednotlivé stvorenia sú ako tvary nie ľudskou rukou vytvorené, ale božou voľbou ustanovené na to, aby ukazovali božskú múdrosť neviditeľných vecí.*

*Hugo zo Sv. Viktora, Didascalicon, VII (P. L. 176, c. 814)*

## VŠETKA KRÁSA POCHÁDZA OD BOHA

15) *Ak je krása nekonečná, potom nijaká vec nemôže byť bez nej krásna. A hoci nemôže byť krásou, ak nie je určitou krásou, jednako len táto určitá krása nie je krásou mimo Boha, iba ak je samým Bohom, od ktorého pochádza každá krása a bez ktorého nič nemôže byť krásne.*

*Achardus zo Sv. Viktora, De Trinitate, L. I. c. 6 (rkp. v úprave M. Th. d'Alvernyho)*

## KONTEMPLÁCIA

16) *Sú tri správne spôsoby videnia rozumnej duše: myslenie, uvažovanie a kontemplácia. Kontemplácia je prenikavým a slobodným pohľadom duše do vecí časovo a priestorovo rozptýlených. Medzi ňou a uvažovaním je, zdá sa, ten rozdiel, že uvažovanie sa vždy týka vecí skrytých nášmu rozumu, ale kontemplácia vďaka svojej povahe či našej schopnosti týka sa vecí viditeľných; navyše, uvažovanie sa vždy zapodieva niečím chýbajúcim, kým kontemplácia sa týka početných či dokonca všetkých vecí. Je živým prejavom rozumu, ktorý majú všetko názorne pred sebou, obsiahne všetko jasným pohľadom. Takto kontemplácia istým spôsobom má to, čo uvažovanie iba hľadá... V uvažovaní je nepokoj, v rozvažovaní obdiv a v kontemplácii slasť.*

*Hugo zo Sv. Viktora, De modo dicendi et meditando (Martène-Durand, V. c. 887)*

## ŠEŠŤ DRUHOV KONTEMPLÁCIE

17) *Jestvuje šesť celkom odlišných druhov kontemplácie. Prvý druh spočíva v predstavivosti a zakladá sa na samej predstavivosti. Druhý je vecou predstavivosti, ale zakladá sa na rozume. Tretí je v rozume, ale zakladá sa na predstavivosti. Štvrtý spočíva v rozume aj sa zakladá na rozume. Piaty prevyšuje rozum, ale nie je proti nemu. Šiesty prevyšuje rozum a zdá sa, že je proti nemu. Dva druhy kontemplácie teda spočívajú v predstavivosti, dva v rozume, dva v inteligencii. Naša kontemplácia sa vtedy nepochybne zmestí do predstavivosti, keď sa týka formy a obrazu viditeľných vecí, keď obdivujúc vnímame a vnímajúc obdivujeme, aké sú početné telesné veci, ktoré vnímame našimi telesnými zmyslami, aké sú veľké, aké rôznorodé, aké sú krásne alebo aké príjemné, a keď v nich všetkých s obdivom uctieваме a s úctou obdivujeme silu, múdrosť a štedrosť najvyššieho Stvoriteľa.*

*Richard zo Sv. Viktora, Benjamin Maior, I, 6 (P. L. 196, c. 70)*

## SEDEM STUPŇOV KONTEMPLÁCIE

18) *Prvý druh kontemplácie môžeme oprávnene rozdeliť na sedem stupňov. Prvý stupeň spočíva v obdivovaní vecí, vyplývajúcom z pozorovania matérie. Druhý spočíva v obdivovaní vecí, vyplývajúcom zo skúmania formy. Tretí spočíva v obdivovaní, pochádzajúcom zo skúmania prírody. Štvrtý stupeň kontemplácie sa zakladá na pozorovaní a obdivovaní diel prírody. Piaty tiež spočíva v pozorovaní a obdivovaní diel, ibaže umeleckých. Šiesty stupeň spočíva v skúmaní a v obdivovaní ľudských ustanovizní, a napokon siedmy v skúmaní a v obdivovaní božieho riadenia.*

*Richard zo Sv. Viktora, Benjamin Maior, II, 6 (P. L. 196, c. 84)*



## ALIENATIO (ODCUDZENIE)

19) *Zdá sa mi, že jestvujú tri druhy kontemplácie. Ide v nej totiž buď o rozvoj rozumu, buď o povznesenie rozumu a niekedy o prekročenie samého rozumu. K rozvoju rozumu dochádza vtedy, keď bystrosť ducha nadobúda širší dosah a väčšmi sa cibrí, jednako sa v tomto prípade nijakým činom neprekračuje miera ľudských schopností. K povzneseniu rozumu dochádza, keď živosť chápania vďaka božej milosti presahuje hranice ľudských schopností, ale pritom rozum neprekračuje svoje hranice. K prekročeniu hraníc rozumu dochádza vtedy, keď rozum stráca pamäť prítomných vecí a prechádza do akéhosi cudzieho stavu ducha, nedostupného ľudským schopnostiam, lebo bol premenený riadením božím. Tieto tri druhy kontemplácie sú údelom tých, ktorí si zasluhujú povznesenie až na vrchol takejto milosti. Prvý druh vyplýva z ľudských schopností, tretí výlučne z božej milosti, a prostredný aj z ľudských schopností, aj z milosti . . . Tri príčiny nás, ako sa mi zdá, privádzajú k prekročeniu hraníc samého rozumu. Je to buď veľkosť zbožnosti, buď veľkosť obdivu, buď veľkosť extázy. Veľkosť obdivu povznáša dušu nad ňu samu; ožiarená božským svetlom a vznášajúca sa v obdive najvyššej krásy vzlieta do výšky. Veľkosť rozkoše a extázy spôsobuje, že rozum vystupuje mimo seba (stáva sa sám sebe cudzím).*

*Richard zo Sv. Viktora, Benjamin Maior, V, 1 a 5 (P. L. 196, c. 169 a 174)*

## MYSTICKÁ ESTETIKA

20) *Počuje sa vďaka pamäti, vidí sa vďaka inteligencii, bozkáva sa vďaka citu, objíma sa vďaka uznaniu. Počuje sa vďaka pripomínaniu, vidí sa vďaka obdivovaniu, bozkáva sa vďaka zalúbeniu, objíma sa vďaka zapáčeniu. Alebo, ak sa vám väčšmi páči: počuje sa prostredníctvom zjavenia, vidí sa prostredníctvom zbožnosti, objíma sa, aby sa v objatí uvoľnila vlastná slasť. Počuje sa prostredníctvom zjavenia, kým hlučná vrava utíchne pred pomaly silnejúcim hlasom (lásky). Iba do neho jediného sa treba započúvať, kým sa celý hlučný dav napokon rozptýli a zostanú jeden a jedna, hladiaci na seba prostredníctvom kontemplácie. Kontemplácia pomáha vidieť, kým duša pomaly začne pozorovať nezvyčajnú víziu a obdivovať krásu a kým sa naplno rozhorí, aby sa nakoniec celá rozžiarila a premenila na opravdivú čistú a vnútornú krásu.*

*Richard zo Sv. Viktora, Benjamin Maior, IV, 15 (P. L. 196, c. 153)*

## 8. ESTETIKA CHARTRESKEJ ŠKOLY A INÝCH ŠKÔL 12. STOROČIA

1. TRI ŠKOLY. V období rozkvetu písomníctva, akým bolo 12. storočie, existovalo už veľa vedeckých stredísk, najmä na francúzskom území. Popri cisterciánskom Clairvaux a kláštore sv. Viktora v Paríži tretím dôležitým centrom bolo Chartres. Učenci tohto strediska sa vyznačovali tým, že popri teológii a filozofii pestovali aj špeciálne prírodné a humanistické vedy.

Vzťah týchto troch škôl lapidárne vystihol De Bruyne. Podľa neho pre ľudí stredoveku existovali tri pohľady na krásu sveta: buď pohľad telesnými očami, ktoré sa tešia z bezprostredne viditeľných tvarov, buď pohľad človeka žijúceho duchovným životom, náchylného objavovať v kráse sveta duchovné analógie a významy, alebo napokon pohľad očami učenca, ktorý na krásu hľadí cez vedecké pojmy. Prvý typ pohľadu bol príznačný pre Huga zo Sv. Viktora, druhý pre Bernarda z Clairvaux, tretí zasa De Bruyne pripisuje učencom zo Chartres.

Avšak títo poslední nerobili odborné výskumy krásy a umenia; robil to Hugo, ale nie oni. Uskutočňovali síce empirické výskumy, no nie v oblasti krásy, ktorú nepokladali za predmet vedy, ale metafyziky. Nechápali krásu ako čisto zrkovú jav (ako Hugo), ale ani ju neponímali alegoricky (ako cisterciáni): krásu nie je čisto zrková, ale je v samých veciach, nie v inom svete — to bolo tretie stanovisko popri viktoriánoch a cisterciánoch. Hugova estetika bola empirická, cisterciánska zas náboženská, estetika chartreských učencov však bola — metafyzická.

2. CHARTRESKÁ ŠKOLA. Vedúcu úlohu vo vedeckom živote tohto centra mal Gilbert z Porrée, po latinsky nazývaný Porretanus, neskorší biskup v Poitiers (zomrel r. 1154). Humanistické otázky boli v tomto centre osobitne blízke Jánovi zo Salisbury, po čase biskupovi v Chartres (narodil sa okolo r. 1110, zomrel r. 1180), a Adelardovi z Bathu. Filozofické a estetické stanovisko učencov zo Chartres zdieľali aj niektorí myslitelia, čo nepatrili do ich okruhu, ako filozof a básnik Alain z Lille (Alanus ab Insulis, narodený okolo r. 1128, zomrel r. 1202), ktorý chartreským názorom na krásu dal výraznú básnickú podobu.

3. PLATÓNSKE VÝCHODISKÁ. Metafyzika chartreských učencov bola platónska: už tým vyznačovala dôstojné miesto krásy. Ovplyvnilo ju špecifické — platónske — chápanie. Tak ako v 9. storočí (vdaka Eriugenovi) estetika oživila Plotinove myšlienky a v 13. storočí vzkriesi Aristotela, táto škola v 12. storočí obnovila platónske motívy.<sup>a</sup> Prevzala ich priamo od neho, a nie prostredníctvom Augustínovým ako mnohí stredovekí myslitelia.

Z Platóna bolo možné vyvodiť rozličné estetiky: idealistickú, hovoriacu, že krásu je iba idea, a spiritualistickú, ktorá by tvrdila, že naozaj krásny je iba duch. Chartreskí učenci prevzali od neho ešte ďalšiu estetiku — matematickú, ktorej hlavnou tézou bolo, že naozaj krásna je iba proporcia. Táto estetika, ktorú v stredoveku zavádzali Augustín a Boethius, bola vlastne pytagorovská, ale prevzatá prostredníctvom Platóna. V jeho dialógu *Timaios* učenci 12. storočia našli myšlienku, že stvoriteľ skonštruoval svet matematicky, že zákonom stvorenia je zákon proporcie. Ak je to tak, potom krásu je atribútom sveta

<sup>a</sup> O. V. Simson, c. d.

a kozmológia musí uplatňovať estetické hľadisko. Táto téza sa dala ľahko zladíť s *Knihou Genezis* a s *Knihou múdrosti*.

4. ESTETICKÉ TÉZY. Vychádzajúc z týchto predpokladov, chartreskí učenci — ako aj im blízki myslitelia ako Alain — tvrdili, že:

1. Svet je skonštruovaný podľa matematických zásad a z toho čerpá svoju krásu.

2. Boha chápali ako umelca v anticko-stredovekom význame, to znamená ako toho, kto koná podľa ustálených pravidiel; chápali ho ako architekta, ktorý „postavil kráľovský palác sveta prečudesnej krásy“.

3. A tak základnou kategóriou ich chápania sveta bola harmónia a súlad (*concordia*). Ale aj: forma, figúra, miera, číslo, súvislosť. V apostrofe k prírode Alain ju volá na jednej strane poriadkom, súladom, zákonom, metódou, pravidlom, a na druhej strane — svetlom, jasom, krásou, tvarom. Preto títo učenci krásu sveta videli v ňom samom, a nie iba v tom, že je symbolom transcendentnej, dokonalejšej krásy.

4. Svet chápali na podobu umeleckého diela: ale nie farbistého obrazu maliarov či životom preniknutej sochy, ale na podobu umení podliehajúcich prísnyim zákonom — teda architektúry a hudby.

5. Vo svojej kozmológii oddeľovali samo stvorenie sveta (*creatio*) a jeho ďalšie ozdobovanie (*exornatio*) bohom. Pripodobovali boha nielen k architektovi, ale aj k zlatníkovi cizelujúcemu svoje dielo.

6. Keďže od Platóna prevzali ešte aj iný, a to spiritualistický motív, chápali svet ako organický celok, ako živú bytosť; v tom videli druhú príčinu jeho krásy.

7. Vrchol stvorenia videli v človeku: a to nielen v dávno známom význame, že je najdokonalejším, a preto najkrajším tvorom, ale aj v tom zmysle, že jedine človek je schopný vnímať krásu sveta a oceniť ju.

5. PLATONIZMUS A GOTIKA. Estetická koncepcia chartreských učencov sa týkala predovšetkým prírody, ale mala dôsledky aj pre chápanie umenia. Aj umenie chápali platónsky: bez platónskeho pohrdania reprodukovujúcimi umeniami, ale s platónskym kultom matematického umenia. Ak v umení jestvuje ozajstná krása, je to krása proporcie. Ich koncepcia stavala pred umenie veľký cieľ: realizovať tú večnú krásu, ktorú má svet. Neostala vo sfére teórie: pričiniła sa o sformovanie gotického umenia.

Určite nebola náhoda, že prvá gotická kláštorňá stavba bola vybudovaná v Chartres. Biskup Gottfried, ktorý túto katedrálu staval, bol prívržencom platónskej filozofie. Historici architektúry hovoria, že všetky detaily chartreskej katedrály sú výsledkom výpočtu, ani jeden nevznikol iba kvôli ozdobe: zodpovedalo to platónskej estetike chartreských filozofov. Stredoveká architektúra síce od začiatku používala geometriu, ale sprvu skôr s technickými zámermi a až od gotiky so zreteľne estetickými cieľmi.

Scholastika a gotika sa často charakterizujú ako paralelné javy, ako dve stránky — vedecká a umelecká — toho istého postoja v 12. storočí; jednako medzi nimi jestvuje nielen paralelizmus, ale aj závislosť: scholastika, najmä jej estetika, bola jednou z príčin vtedy vznikajúceho gotického umenia. Nielen biskupi a opáti, ktorí boli patrónmi tohto umenia, boli učenými ľuďmi, ale aj architekti si odnášali zo škôl istú filozofiu a estetiku — bolo teda prirodzené, že sa v umení prejavil chartreský platonizmus.

Napokon nielen chartreský, ale platonizmus všetkých troch škôl 12. storočia: spiritualistický platonizmus Bernardov aj mystický platonizmus viktoriánov. Henrich, biskup zo Sensu, aj Suger, opát zo St. Denis, ktorí vybudovali dve ďalšie ranogotické katedrály, boli ľuďmi blízkymi Bernardovi.

6. DVA TÁBORY. Ak platonizmus spájal chartreskú školu so školou cisterciánskou, iné črty ich navzájom oddeľovali, a boli to práve také črty, ktoré sa museli odraziť na ich vzťahu k umeniu. Pre Bernarda a jeho cisterciánskych žiakov bol príznačný nielen platonizmus, ale aj asketizmus, ktorý bol chartreským učencom cudzí; a ten privádzal k moralistickému názoru na svet a umenie, kým chartreskí učenci inklinovali k estetickému názoru.

Z tohto hľadiska chartreská škola patrila vlastne do iného tábora než cisterciáni. Medzi vtedajšími učencami sa totiž dajú vyčleniť dva tábory na základe vzťahu k *profanae novitates*: jeden tábor, ktorého patrónom bol Bernard, proti nim bojoval, druhý ich podporoval.

Tábor zaujímajúci sa o svetskú kultúru bol v 12. storočí dosť početný. Už na začiatku storočia pôsobili učitelia, ktorí povedľa teológie v širšom rozsahu pestovali aj svetské vedy: patrili k nim napríklad dvaja benediktíni Guibert z Nogentu (de Novigento, r. 1053 — okolo r. 1124) a Konrád z Hirschau, ktorý spísal príručku svetských vied, vtedy nazývanú *Didascalonom*. Tento záujem o svetské vedy ešte zosilnel od polovice storočia rovnako v Chartres aj v kláštore sv. Viktora a do istej miery aj v Abelardovej škole. Ľudia aj diela tohto tábora boli spätí rozmanitými nitkami. Róbert z Melunu (zomrel r. 1167), jeden z najvýznamnejších mysliteľov 12. storočia, učil sa u Huga, ale nadväzoval aj na Abelarda. Clarenbaldus, arcidiakon z Arrasu, Boethiov komentátor, bol žiakom chartreskej školy a zároveň bol aj Hugovým žiakom. Anonymná práca *Isagoge in theologiam*, napísaná medzi rokmi 1148 a 1152, vyšla z Abelardovej školy, ale celé časti sú prepísané z Huga. Takisto anonymné *Sententiae divinitatis* spájali názory týchto škôl.

7. OKRAJOVÁ ESTETIKA. Dalo by sa čakať, že v tábore so svetskými záujmami úvahy o kráse a umení budú zaujímať dôstojné miesto. A naozaj, boli v programe tohto tábora. Ján zo Salisbury vymenúva tri dcéry Myšlienky, ktoré podľa vzoru antiky nazýval Filológiou, Filozofiou a Filokaliou: túto poslednú, lásku ku kráse, staval na jednu úroveň s láskou k písomníctvu a s láskou k múdrosti. Ale tento program sa nerealizoval: v tomto tábore sa krása a umenie zvelebovali, ale vedecky ich neskúmali. Jediný Hugo sa im venoval vo väčšom rozsahu.

Na druhej strane platónska filozofia tohto tábora poskytovala rámec pre estetické úvahy. Aby sme uviedli aspoň jeden príklad, bolo to vtedy, keď chartreskí učitelia, napríklad Gilbert z Porrée, medzi hodnotami podľa vzoru antiky vyčleňovali absolútne a relatívne hodnoty. A tieto školy predovšetkým v logike či v metafyzike vytvárali pojmy užitočné aj pre estetiku: boli to pojmy ako jednota a harmónia, proporcia a číslo, forma a figúra, idea a predstava, príroda a umenie, obraz (*imago*) a napodobovanie (*imitatio*). Školy 12. storočia posudzovali tieto pojmy z hľadiska metafyziky a logiky, jednako ich však využívala aj estetika, najmä keď išlo o také pojmy ako forma či umenie.

8. FORMA A FIGÚRA. Stredovek prevzal antické chápanie formy, to znamená, chápal ju ako metafyzickú podstatu vecí. Nečudo, že ju, ako to vieme z Izidora, spájal s prírodou. Ale v 12. storočí Konrád z Hirschau už priam opačne formu staval proti prírode, lebo príroda predstavuje, ako písal, „vnútornú kvalitu“ vecí a forma ich „vonkajšiu štruktúru“. Aj Clarenbaldus definoval formu ako „štruktúru častí v materiálnych veciach“. To dokazuje, že význam slova sa začal presúvať od aristotelovského k novovekému, od metafyzického k vonkajšiemu, týkajúcemu sa zmyslovej stránky vecí, príhodnejšiemu v estetike, od formy ako „podstaty vecí“ k forme ako „vonkajšiemu vzhľadu vecí“. Ak sa prvý význam mohol využiť v estetike, tým skôr sa v nej mohol využiť význam druhý. Napokon, starý pojem sa vonkoncom neprestal používať. *Sententiae divinitatis* kompromisne rozlišovali dve formy: „príčinnú“, čiže tú, ktorá je vnútornou príčinou vlastností vecí, a „viditeľnú“, ktorá tú prvú prejavuje navonok. Gilbert z Porrée mal podrobnejšie rozlíšenie: vyčleňoval až štyri významy formy, z ktorých jeden ohraničoval na vonkajší vzhľad vecí a stotožňoval ho s figúrou.

Figúra — to bol novší, mnohovýznamovosťou menej zaťažovaný termín, označujúci vonkajší vzhľad vecí. Abelard ho definoval ako štruktúru, poznamenávajúc, že je rovnako štruktúrou prírodných predmetov, ako aj umeleckých diel, ktoré tieto predmety rekonštruujú. Ale ani toto slovo sa nevyhlo mnohovýznamovosti, lebo označovalo buď celý vonkajší vzhľad vecí, alebo len štruktúru častí v tomto vzhľade. *Isagoge in theologiam* vo forme rozlišovalo figúru a farbu.

Pre estetiku bolo najdôležitejšie, že forma sa spájala s krásou. V *Sententiae* čítame, že hmota nemá formu (*informis*), ale nie je jej pozbavená úplne (*carens forma*), chýba jej iba krása a poriadok, ktoré sa k forme pripájajú. Podobne, ale ešte jasnejšie konštatuje Róbert z Melunu, že aj neforemnosť je formou istého druhu: lebo vec sa nenazýva neforemnou preto, že nemá formu, ale preto, že nie je pekne sformovaná. Spájanie pojmu formy s pojmom krásy sa stalo zvykom. Aj dekretalista a lingvista Uguccio z Pisy v etymologickom slovníku *Magnae derivationes* definoval formu ako „krásu“ alebo „krásnu štruktúru“ (*pulchra dispositio*). Pri prechode od starého (metafyzického) k novému (estetickému) pojmu formy 12. storočie bolo dôležitým momentom. Prechod sa uskutočnil v rámci tradičného pojmu krásy, ktorá sa naďalej definovala (napríklad Bartolomej Angličan) ako „dokonalá štruktúra tela, spojená s príjemnou farbou“.

To však neznamená, že 12. storočie prešlo k formalizmu, že zanechalo teologické úvahy o kráse. Poznáme ich z Acharda alebo z Richarda zo Sv. Viktora. Aj Róbert z Melunu písal, že od krásy cesta vedie k bohu a že je dôkazom jeho všemohúcnosti. Teologicko-estetickú tézu nastoľoval Guibert z Nogentu: tvrdil, že krásne je všetko, čo stvoril boh. Alexander Neckham pokladal „umenie, rozum, poriadok a krásu“ za výraz božskej múdrosti, ktorá nimi „hrá, tvorí, usporadúva, zdobí“. Predsa však v tejto teologickej téze veľmi moderne spojil umenie s poriadkom a s krásou, s hrou a s tvorivosťou.

9. UMENIE. Stredovek priviedol pojem umenia k takej intelektualizácii, že iba teoretické vedy zodpovedali tomuto pojmu a iba ony sa pokladali za ozajstné umenia. Ale 12. storočie znova začalo chápať umenie ako praktickú činnosť, prinajmenej odlišovalo praktické umenia od teoretických. Clarenaldus z Arrasu vysvetľoval, že teoretické umenia sú znalosťou (vlastne „postihovaním“, *contemplatio*) zásad a pravidiel, kým umenia praktické — schopnosťou konať podľa týchto zásad a pravidiel. To znamená, že aj keď neprestal chápať umenia ako teóriu, jednako videl osobitnú časť z nich v praxi, v konaní, približujúc sa tým k starovekému východisku pojmu umenia a ešte väčšmi vychádzajúc v ústrety jeho ďalším osudom. Podobne o niečo neskôr povie Dominik Gundissalvi: teoretické umenie spočíva v poznaní, praktické v konaní, vo vyhotovení diela. Prvé umenie nazval *ars intrinsecus*, druhé — *ars extrinsecus*, to znamená vnútorné a vonkajšie umenie. Toto rozlíšenie prevzal od Arabov, od Avicennu, ale malo ešte staršie dejiny, vyskytovalo sa u Ciceróna a do stredoveku ho preniesol Boethius. „Umelca“ Gundissalvi definoval v súlade s praktickým chápaním umenia ako človeka, ktorý umelecky spracováva hmotu pomocou nástrojov. Takto chápané umenie spájalo 12. storočie s reprodukováním, s krásou, so slobodou, s ideou, s pravdou.

a. 12. storočie znova spájalo pojem umenia s reprodukováním. Diskutovalo sa o „obraz“ a „napodobovaní“ umelcom. Ján zo Salisbury definoval obraz ako „to, čo vzniklo napodobovaním“.

b. Začalo sa nadväzovať spojenie medzi pojmi umenia a krásy. V *Carmina Cantabrigensia* nachádzame v novoveku také časté a v antike a v stredoveku také vzácne spojenie termínov umenie a krása: *ars pulchra*.<sup>a</sup>

c. O slobodných umeniach Ján zo Salisbury písal, že sa tak volajú preto, lebo sa dožadujú slobody rozumu pre človeka. Nespájali ich už s voľným stavom človeka, ale s jeho vnútornou slobodou.

d. Pojem *idea* sa už bežne asocioval s pojmom umenie. Krátko po 12. storočí Jakub z Viterba, *doctor inventivus*, vo svojich *Quodlibetoch* položí si otázku: Keď umelec vychádza pri tvorbe z idey, je vzťah tejto idey k umeleckému dielu vzťahom reálnym (*respectus realis*)? Otázka znie scholasticky, jednako však mala naskrze novodobý zmysel: išlo v nej totiž o to, či o vlastnostiach umeleckého diela rozhoduje idea, podľa

<sup>a</sup> *Carmina Cantabrigensia*, ed. K. Strecker, in: *Mommenta Germaniae Historica*, nr. 12, p. 37.

ktorej ho umelec vytvára. To znamená, či okrem objektívnych činiteľov, ktorými sa takmer výlučne zapodievala tradičná anticko-stredoveká teória umenia, ovplyvňujú umelecké dielo aj subjektívne činitele. e. Zdá sa, akoby vtedajšie spisy naznačovali, že sa už načrtáva pojem umeleckej pravdy. Zriedkavejšie opakujú predtým obľúbené tvrdenie, že také umenia ako maliarstvo sú výmyslom, klamstvom, ilúziou. Alain z Lille píše práve opačne, že maliarstvo „výmysly mení na pravdu“.

10. K pojmom, ktoré sa formovali v 12. storočí a mali význam pre estetiku, patrili aj psychologické pojmy ako *imaginatio*, a najmä *contemplatio*, používané najmä u cisterciánov a viktoriánov. Boli najprv všeobecne definované, až potom sa uplatňovali v estetike; spisovatelia 12. storočia už narábali s pojmom kontemplácie, veľmi podobným tomu, aký sa bude používať v novovekej estetike, ale ešte si neuvedomovali, že estetika je najvladnejším poľom tohto pojmu.

Ak si to zhrnieme, treba povedať, že myslitelia 12. storočia, hoci sa nezapodievali osobitne estetikou, jednako sa v rámci iných disciplín pričínili o sformovanie niekoľkých základných estetických pojmov, ako je pojem formy, umenia či kontemplácie.

## M. TEXTY CHARTRESKEJ ŠKOLY A INÝCH ŠKÔL 12. STOROČIA

### BOH — UMELEC

- 1) *Boh ako majstrovský tvorca sveta, ako zlatník v klenotníckej dielni, ako majster neuveriteľne rafinovaného umenia, ako pôvodca obdivuhodných výtvorov, vybudoval kráľovský palác sveta prečudesnej krásy.*

*Alain z Lille, De planctu naturae*

### FORMA

- 2) *Forma, tvar, miera, číslo, súvislosť sa krásne prispôbujú ku každej zložke a tvoria správnu proporciu. Súladne spojené časti si tak navzájom zodpovedajú, že ničo v nich nijakého nesúladného spojenia.*

*Alain z Lille, Anticlaudianus (P. L. 210, c. 504)*

### KRÁSA PRÍRODY

- 3) *Pokoj, láska, vláda, moc, poriadok, zákon, cieľ, metóda, riadenie, prameň, život, svetlo, jas, krása, tvar, princíp sveta — tým všetkým si ty, príroda. Ty, ktorá držíš svet vo svojich rukách, spájaš všetko svorným a trvalým putom, a spojivom pokoja zjednocuješ to, čo je na zemi nebeské.*

*Alain z Lille, De planctu naturae*

### ABSOLÚTNE A RELATÍVNE DOBRO

- 4) *Dobro sa chápe dvojako: raz ako dobro samo osebe, inokedy zasa ako dobro vzhľadom na istý osoh, ktorý niekto iný má z toho, čo sa nazýva dobrom samým osebe. Preto prvé spomínané dobro sa chápe ako absolútne, kým druhé nie je absolútne, ale (je dobrom) iba vo vzťahu k tomu, kto má z neho úžitok.*

*Gilbert z Porrée, In. Boëth. De Hebdomad. (ed. N. M. Haning, IX., p. 206)*

## FORMA A PODSTATA

- 5) *Poznanie sa týka dvoch vecí: formy a podstaty. Forma spočíva vo vonkajšom usporiadaní, podstata vo vnútornej kvalite. Formu vecí možno hľadať v čísle (ako to robí aritmetika), v proporcii (ako to robí hudba), v rozmeroch (ako geometria) alebo v pohybe (ako astronómia). Vnútorňou podstatou sa zasa zaoberá fyzika.*

*Konrád z Hirschau (ed. R. B. C. Huyghens, coll. Latomus, XVII)*

## POJEM FORMY

- 6) *Forma je vhodné usporiadanie častí v materiálnych veciach.*

*Clarenbaldus z Arrasu, Expositio super librum Boethii De Trinitate (ed. W. Jansen, p. 91)*

- 7) *Jedna forma je príčinná a druhá viditeľná. Príčinná je silou vrodenu a vštepenou predmetu, prostredníctvom ktorej sa dejú isté veci, ako to, že zemi je daná sila vytvárať trávu. Viditeľná je zasa forma, prostredníctvom ktorej to, čo vo veci spočívalo príčinne a neviditeľne, stáva sa viditeľným.*

*Sententiae divinitatis, Tract. I, De creatione mundi, I, 3 (ed. B. Geyer, p. 101)*

- 8) *O forme sa hovorí v mnohých významoch. Okrem iného aj vo význame figúry tiel.*

*Gilbert z Porrée, In Boeth. De Trinitate (ed. Basil. 1570, p. 1138)*

## POJEM FIGÚRY

- 9) *Niektorí „figúrou“ nazývajú rovnako štruktúru tela určeného na reprodukovanie, ako aj štruktúru sochy, ktorá telo, napríklad Achillovo, reprodukuje.*

*Abelard, Logica „ingredientibus“ (ed. B. Geyer, p. 236)*

- 10) *„Výzorom“ nazývame viditeľnú formu. Patria sem figúry a farby.*

*Isagoge in theologiam (ed. Landgraf, p. 239)*

## TVAR A BEZTVAROSŤ

- 11) *Hmota je stvorená ako beztvará, ale nie je celkom pozbavená tvaru, iba v porovnaní s krásou a s poriadkom, ktoré tvar sprevádzajú.*

*Sententiae divinitatis, Tract. I, De creatione mundi, I, 4 (ed. B. Geyer, p. 13)*

- 12) *Dokonca aj sama beztvarosť je svojho druhu tvarom. Lebo nie preto o niečom hovoríme, že je beztvaré, že by bolo celkom pozbavené tvaru, ale preto, že nemá pekný tvar.*

*Róbert z Melunu, Sententiae, I, 1, 20 (ed. R. Martin, III, I, p. 22)*



## POJEM KRÁSY

- 13) Krása je dokonalá štruktúra tela, spojená s príjemnou farbou.

*Bartolomej Angličan, De proprietatibus rerum, 19, 7 (ed. Frankfurt 1601, p. 1149)*

## VEČNÁ KRÁSA V POMINUTEĽNOM

- 14) Isté je, že hoci chvílková krása je premenlivá v dôsledku nestálosti života, ako to obyčajne býva so zdanlivým dobrom, jednako sa nedá poprieť, že je cenná. Ak je niečo bohom od vekov ustanovené, je to krásne; a všetko, čo má prechodný pôvab, je akoby odzrkadlením onej večnej krásy.

*Guibert z Nogentu (de Novigento), De vita sua, 2 (P. L. 156, c. 840)*

## UMENIE, ROZUM, PORIADOK A KRÁSA

- 15) Vďaka múdrosti Najvyššieho Otca umenie, rozum, poriadok a krása, rozmiestujú jednotlivé veci a spájajú ich navzájom, zabáva, tvorí, usporadúva a zdobí.

*Alexander Neckham, De laudibus divinae sapientiae, 297 (ed. Wright, p. 426)*

## TEORETICKÉ A PRAKTICKÉ UMENIA

- 16) V niektorých slobodných alebo dokonca aj v mechanických umeniach teória nie je ničím iným než kontempláciou zásad a pravidiel, podľa ktorých treba postupovať v jednotlivých umeniach. Praktická schopnosť postupovať je zasa založená na znalosti spomenutých pravidiel a zásad.

*Clarenbaldus z Arrasu, Expositio super librum Boethii De Trinitate (ed. W. Jansen, p. 27)*

- 17) Každé umenie sa delí na teoretické a praktické, lebo spočíva buď výlučne v rozumovom poznaní, a vtedy je teoretické, buď spočíva vo vyhotovení diela — a vtedy je praktické.

*Dominik Gundissalvi, De divisione philosophiae, 4, 2 (ed. Baur, 52)*

## POJEM UMELCA

- 18) Umelcom je ten, kto umelecky stvárňuje hmotu pomocou nástroja.

*Dominik Gundissalvi, De divisione philosophiae, 4, 2 (ed. Baur, 52)*

## POJEM OBRAZU

- 19) Obrazom je to, čo vzniklo napodobovaním.

*Ján zo Salisbury, Metalogicon, III, 8 (ed. C. Webb, p. 148)*

## UMENIE A SLOBODA

- 20) Umenia sa nazývajú slobodnými buď preto, že starovek sa usiloval vychovávať nimi slobodne narodené deti. buď preto, že tieto umenia vyžadujú od človeka slobodu, aby oslobodený od starostí mal čas na múdrosť, a naozaj ho zvyčajne oslobodzujú od tých starostí, s ktorými sa múdrosť neznáša.

*Ján zo Salisbury, Metalogicon, I, 12 (ed. C. Webb, p. 31)*

## IDEA A UMELECKÉ DIELO

- 21) Je vzťah idey, vďaka ktorej umelec tvorí, k umeleckému dielu, vytvorenému vďaka idej, vzťahom reálnym?

*Jakub z Viterba, Quodlib., III, 15 (ed. P. Glorieux, II, 145)*

## PRAVDA V UMENÍ

- 22) Ó, neslýchané zázraky maliarstva! Čo mohlo byť ničím, stáva sa niečím! Keď maliarstvo napodobuje pravdu a hrá sa s nezvyčajným umením, premieňa tieň vecí na skutočnosť a všetky výmysly mení na pravdu.

*Alain z Lille, Anticlaudianus, I, 4 (P. L. 210, c. 491)*

## 9. POČIATKY SCHOLASTICKEJ ESTETIKY

1. SCHOLASTICKÁ ESTETIKA. Intenciou scholastikov bolo, aby boha i svet, prírodu i človeka, poznanie aj konanie zahrnuli do jedného systému pojmov, a to do takého, ktorý by sa zhodoval s kresťanskými princípmi. 12. storočie začalo realizovať túto úlohu naskrze pojmovej povahy, ale ešte nenaplnilo všetky časti systému: napríklad ešte nevypracovalo scholastickú estetiku. Nebola ňou ani estetika cisterciánov, ani estetika viktoriánov; v prvej mal nad pojmovým činiteľom prevahu mystický faktor, v druhej zasa faktor opisný. Scholastická estetika bola dielom 13. storočia, napokon, dielom vedľajším, lebo scholastikov zaujímali skôr teologické, ontologické a logické otázky než estetické; príležitostne sa však dotýkali aj týchto. Ani jeden z významných scholastikov tohto storočia nechcel byť pôvodne estetikom, ale každý ním trošku bol; vo všeobšiahlych Summách, rovnako v kapitolách o bohu, ako aj v kapitolách o svete krása sa nedala celkom obísť. A kým v iných oblastiach scholastici viedli ostré spory, v estetike boli jednotnejší — čiastočne preto, lebo estetické otázky boli pre nich menej podstatné, a v takých veciach je vždy ľahšie dorozumieť sa.

Prvé idey scholastikov v oblasti estetiky sa vynorili v druhej štvrtine 13. storočia. Z dvoch veľkých reholí, ktoré sa vtedy najväčšmi venovali vede, estetiky sa prví ujali františkáni. Čiastočne to pramenilo v osobe zakladateľa rehole, vo sv. Františkovi a v jeho nielen morálnom, ale aj estetickom vzťahu k svetu. Z tejto rehole vyšla *Summa* pripisovaná prvému františkánskemu profesorovi Alexandrovi z Halesu, takzvaná *Summa fratris Alexandri*, ktorá však čiastočne pochádzala z pera jeho žiaka Jána z Rochelle (zomrel r. 1245) a čiastočne aj z pera ešte ďalšieho člena rehole. V prvej svojej časti obsahuje estetickú kapitolu *De creatura secundum qualitatem seu de pulchritudine creati*.

V tom istom čase sa o otázkach estetiky vyslovil Viliam z Auvergne, parížsky biskup (zomrel r. 1249), v traktáte *De bono et malo*.<sup>2</sup> Urobil to aj iný svetský kňaz Viliam z Auxerre v tzv. „zlatej“ *Summe*. Obaja patrili k tej istej generácii ako františkánski estetiky, nastoľovali podobné otázky a ich názory môžeme charakterizovať spoločne ako prvý vklad stredovekej scholastiky.

Ich myšlienky o kráse sa už neobmedzovali — ako to bolo u Bernarda — na zdôrazňovanie prevahy duchovnej krásy a nebezpečenstva krásy telesnej, ani na klasifikáciu umení a estetických zážitkov, ako to bolo u Huga. Nastoľovali základné otázky: aká je definícia krásy, aké sú jej podstatné znaky, aký má vzťah k dobru, aký má vzťah k bytiu, či je objektívnou alebo relatívnou vlastnosťou vo vzťahu k podmetu, ako ju subjekt spoznáva — jedným slovom, boli to tie najfilozofickejšie problémy. *Summa fratris Alexandri* zhrnula hlavné problémy krásy: Čo je krása? Líši sa od príbuzných pojmov (najmä od pojmu primeranosti)? Aké veci sú krásne? Z čoho sa hlavne skladá krása sveta? Čo napomáha krásu? A podobné otázky.

2. AUTORITA A PRAMENE. Pri budovaní svojho filozofického systému opierali sa scholastici o authority náboženské aj filozofické. Ale authority v oblasti estetiky zlyhávali: náboženské — *Písmo sväté*

<sup>2</sup> Dom H. Pouillon, *La beauté, propriété transcendante chez les scholastiques, 1220—1270*, in: *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age XI*, 1946, s. 263n.

a cirkevní otcovia — vyslovovali málo estetických názorov a o estetických názoroch filozofických autorít — Platóna či Aristotela — 13. storočie veľa nevedelo. Ale jednako: cez Bazilia či Augustína prenikali platónske názory, cez Pseudo-Dionýzia zasa neoplatónske. Najmä Pseudo-Dionýzios bol estetickou inšpiráciou scholastikov, jeho *Božské mená* im nielen poskytovali príležitosť nastoľovať estetické otázky, ale priam k tomu komentátorov nútili. Sám Plotinos nebol známy. Z Platóna scholastici poznali iba *Timaia*, ktorý však rozvíjal iba jeden z platónskych estetických motívov. Z Aristotelových spisov scholastici nepoznali *Poetiku*, jeho hlavné estetické dielo; mohli však vyvodiť jeho estetické stanovisko z iných prác. Čiastočne poznali Ciceróna, ale jeho stanovisko im vyhovovalo menej. Stačí povedať, že poznatky o minulých dejinách estetiky, ktoré mali scholastici, boli fragmentárne a pochádzali prevažne z druhej ruky. Aj tak však poskytli filozofom 13. storočia prvú pomoc pri novom nastoľovaní základných otázok.

3. DEFINÍCIA KRÁSY. Základnou črtou scholastiky bol metodický postup pri nastoľovaní otázok: začínala od najvlastnejšieho začiatku a pri estetike týmto začiatkom bola definícia krásy. Podal ju Viliam z Auvergne, podľa ktorého krásne je to, čo sa páči samo osebe (*per se ipsum placet*). Sformuloval ju aj inými slovami: krásne je to, čo teší dušu (*animum delectat*) a priťahuje ju (*ad amorem sui allicit*). Podobne definovala krásu *Summa fratris Alexandri*: krásne je to, čo má predpoklady páčiť sa, keď je vnímané (*dispositionem secundum quod est placitum apprehensioni*). A na inom mieste: krásne je to, čo má v sebe také črty, pre ktoré je príjemné dívať sa naň.

Charakteristickou črtou týchto definícií je relativizácia krásy, jej chápanie ako vzťahu objektu a subjektu, presnejšie, ako schopnosti objektu páčiť sa a priťahovať subjekt. Relativizácia krásy nebola novinkou: vystupovala už u Bazilia. Zaznamenalo ju už prvé pokolenie scholastikov, nasledujúce pokolenia však na ňu pozabudli a vrátil sa k nej až Tomáš Akvinský. Scholastické definície krásy, vymedzujúce krásu ako istý vzťah objektu k subjektu, vnášali takto subjektívny faktor, hoci vonkoncom nevideli v krásе čisto subjektívny jav. Krása mala pre nich dva činitele: objektívny a subjektívny. V súlade s tým uvažovali o nej z dvoch aspektov, z objektívneho a z psychologického.

Scholastici museli, prirodzene, prijať širokú definíciu krásy, lebo nemali v úmysle obmedzovať sa na telesnú krásu, brali do úvahy aj krásu duchovnú. Obidva tieto druhy krásy — telesnú aj duchovnú, čiže vonkajšiu a vnútornú, zmyslovú a rozumovú — poznali už antickí myslitelia, ale — s výnimkou Platóna a platonikov — neprikladali duchovnej, vnútornej, rozumovej krásе takú dôležitosť ako stredovekí filozofi. Títo nemali pochybnosti, pokiaľ išlo o vzťah hodnoty telesnej a duchovnej krásy: iba duchovnú pokladali za naozaj dôležitú, usudzovali, že jedine kvôli nej je krása všeobecne zahrňovaná úctou. Na druhej strane menej jasný mali názor na to, akú krásu — duchovnú či telesnú — lepšie a bezprostrednejšie poznávame. Viliam z Auvergne telesnú krásu pokladal za prvotnú, lebo ak aj duchovnú krásu nazývame krásou, „tak len vďaka porovnávaníu s vonkajšou a viditeľnou krásou“; ale na druhej strane o duchovnej krásе jednako „usudzujeme nie vonkajškovo, ale vnútorne“, ba dokonca aj krásu vecí hodnotíme podľa ich „primeranosti“, a to je vlastne morálna črta.

4. OBJEKTÍVNOSŤ A PODMIENENOSŤ KRÁSY. Napriek relativizácii krásy, obsiahnutej v jej definícii, scholastici ju v zásade pokladali za objektívnu vlastnosť krásnych vecí. Krásne formy či krásne skutky poznáme podľa toho, že sa nám páčia; ale aby sa nám páčili, musia sa mať práve také, a nie inakšie vlastnosti. Niektoré činy sú, ako písal Viliam, „nepochybne a vo svojej podstate“ (*indubitabiliter et essentialiter*) krásne a správne. Krása je ich podstatou i kvalitou (*essentia et quidditas*), preto sa už vo svojej prirodzenosti páčia nášmu vnútornému zraku. A rovnako je to s telesnou krásou: niektoré farby, tvary, štruktúry častí sú krásne svojou podstatou a prirodzenosťou. Inak povedané, páčia sa svojou

prírodnosťou. Isté veci „sa páčia same osebe“ (*per se ipsum*), „pre svoju podstatu“, *ex essentia* placent, alebo „sa páčia od prírody“, *natum est placere*: to bola stredoveká formulácia myšlienky o objektívnosti krásy. Scholastici ju dokonca vniesli aj do definície krásy: „Krásou viditeľnou,“ napísal Viliam, „nazývame to, čo vo svojej prirodzenosti a samo osebe (*per se ipsum*) teší zrak divajúcich sa“. Ešte inak povedané: krásne je to, čo sa musí páčiť. Ak tejto nevyhnutnosti v našej záľube vo veciach niet, niet ani krásy, je iba subjektívna záľuba. Objektívna povaha krásnych vecí vychádza najavo najmä vtedy, keď ich porovnávame s vecami užitočnými: krása — ako to vyvodzovala *Summa fratris Alexandri*, citujúc Izidora — závisí od vlastností vecí, a užitočnosť od toho, čomu tieto veci slúžia. A čo sa týka krásy, týka sa v takej istej miere aj jej protikladu, škaredosti. „Škaredým nazývame to, čo samo osebe odpudzuje a protiví sa nášmu vedomiu.“

Viliam však vyslovil zásadnú výhradu: krása, hoci je objektívna, podstatná, prirodzená, pôsobí iba za istých podmienok; ak nie sú tieto podmienky splnené, nevzbudzuje záľubu. „Červeň je sama osebe pekná a rozhoduje o kráse; ak sa však ocitne v tej časti oka, ktorá má byť biela, zošpatí oko. Lebo to, čo je samo osebe dobré a krásne, stáva sa škaredým v nevhodnom predmete; napríklad zelená farba, hoci je sama osebe pekná, stáva sa škaredou v predmete, ktorému nie je primeraná.“ Takisto je to s tvarmi: „Oko je samo osebe foremné a krásne a ozdobuje ľudskú tvár svojou krásou, ale iba vtedy, keď sa nachádza na správnom a náležitom mieste. Keby sa však ocitlo tam, kde je ucho, alebo uprostred tváre, to znamená na nevhodnom mieste, potom by tú istú tvár zošpatilo“. A rovnako je to aj s duchovnou, morálnou krásou: lebo krásne je mať napríklad vzdelanie a inteligenciu; keď ich však má človek skazený, ešte väčšmi to zvyšuje jeho ohavnosť (*auget deturpationem subiecti*).

A teda: isté farby, tvary, duchovné vlastnosti sú objektívne krásne, ale iba vtedy, keď vystupujú v primeranom spojení, v neprimeranom svoju krásu strácajú. „Veci same osebe krásne vo vzťahu k iným veciam alebo v spojení s inými vecami, alebo ako zložky iných vecí stávajú sa škaredými.“

Škaredosť sa zjavuje vtedy, keď veci majú neprimeranú podobu. „O škaredosti“, píše ďalej Viliam, „hovoríme v protiklade ku kráse. Vystupuje vo dvoch prípadoch, a to vtedy, keď sa deje čosi, čo sa nemá diať, alebo nie tak, ako sa má, alebo vtedy, keď chýba to, čo treba. Hovoríme, že by bolo škaredé, keby niekto mal troje oči, ale rovnako je škaredé, keď má niekto iba jedno oko; v prvom prípade by bol škaredý preto, lebo má to, čo by nemal mať, v druhom zas preto, lebo nemá to, čo by mal mať.“

5. PODSTATA KRÁSY. Ak sa krása definuje ako to, čo sa páči a musí sa páčiť, vynára sa nasledujúca otázka: v čom spočíva krása, aké sú vlastnosti krásnych vecí, ktoré ich vlastnosti spôsobujú, že sa veci páčia a musia sa páčiť? Klasické odpovede antických mysliteľov, ktoré sa prostredníctvom Augustína, Boethia či Izidora dostali k scholastikom, posudzovali krásu ako istý vzťah. Ale tento vzťah sa chápal dvojako: buď ako vzťah medzi časťami vecí, buď ako vzťah vecí k jej účelu. To znamená: jeden názor hovoril, že vec je krásna, keď medzi jej časťami panujú harmonické vzťahy, druhý zas hovoril, že je krásna vtedy, keď je primeraná, keď zodpovedá svojmu účelu, úlohe, povahe (*conveniens, aptum, decorum*).

Viliamovi z Auvergne vyhovovalo druhé chápanie krásy, kládol dôraz na to, že krása je možná iba v primeranom predmete (*in subiecto decenti*) a na správnom mieste (*in loco debito*). Ale písal aj takto: „Krása sama osebe je alebo tvarom a polohou (miestom), alebo farbou, alebo jedným aj druhým; alebo zas jedným v porovnaní s druhým.“ Krása teda spočíva aj vo vzťahu medzi časťami vecí, keďže spočíva v tvare. Predovšetkým však františkáni, autori *Summy fratris Alexandri*, pridržali sa tohto chápania: že totiž krása spočíva vo vzťahu častí. Bolo to antické chápanie, ale do kresťanskej estetiky ho zaviedol už Augustín. *Summa* hovorí toto: *pulchra est res, quando tenet modum et speciem et ordinem*. Je to doslovná

Augustínova formulácia: *modus*, *species* a *ordo* rozhodujú o kráse. *Summa* z 13. storočia ju opakuje verne po ňom. Tie isté termíny spomína aj v adjektívnej forme: hovorí, že veci sú krásne, keď sú *moderata*, *speciosa* a *ordinata*. Hoci všetky tri termíny sú dosť nepresné a mnohoznačné, zdá sa, že v chápaní františkánov 13. storočia *modus* zodpovedal miere, *species* — tvaru a *ordo* — poriadku. Alexandrova formulácia v našom znení zasa hovorí, že krásne je to, čo má mieru, tvar a poriadok.

*Modus* sa v *Summe fratris Alexandri* definuje ako to, *quo res limitatur*: je teda tým, čo ohraničuje, uzatvára veci, navonok ich vymedzuje a tým vnútorne harmonizuje. *Ordo* sa definuje ako *quo res ad aliud ordinatur*, je teda tým, čo veci dáva do súvislostí s inými vecami, čo ich harmonizuje s okolím. A napokon *species* sa definuje ako to, *quod res distinguitur*, to znamená ako svojská kvalita danej veci, odlišujúca ju od iných vecí.

Miera, tvar a poriadok boli pre *Summu fratris Alexandri* všeobecnými vlastnosťami vecí, bez ktorých nie je možné pochopiť svet (*res non possunt intelligi sine modo, specie et ordine*). Zreteľnejšie sa síce prejavujú vo vonkajšom svete (*in corporalibus*), ale vystupujú aj vo svete vnútornom (*in spiritualibus*). Sú vo všetkom, a teda nie iba v krásnych, ale aj v škaredých veciach. Sú však vlastnosťami, ktoré sa dajú stupňovať, a — zrejme tak treba chápať *Summu* — veci sú tým krajšie, čím viac (*quanto magis*) je v nich miery, tvaru a poriadku. Františkánski estetikovia túto teóriu „miery, tvaru a poriadku“ čerpali z Augustína a z *Knihy múdrosti*, ale jej prvopočiatočným prameňom bola grécka téza, že krása spočíva v harmónii častí. Ale zároveň s touto tézou polemizovali. Ich najprirodzenejší argument — ako pre teológov a moralistov — bolo to, že táto téza sa nemôže uplatniť na morálnu krásu. Vari sa dostávali do rozporu, polemizujúc s tézou, ktorú sami hlásali? Nie, lebo staroveká teória krásy ako harmónie častí mala dve verzie: jednu staršiu, prísnejšiu, kvantitatívnu, pytagorovskú, a druhú neskoršiu, voľnejšiu, kvalitatívnu, ktorú spopularizoval Cícero a stoici a ktorú do kresťanskej estetiky uviedol Augustín. Františkáni z 13. storočia polemizovali s kvantitatívnou verziou, nezahrnujúcou morálnu krásu, ale kvalitatívnu verziu si vzali ako základ svojej estetiky.

6. TVAR (*SPECIES*). Zo spomínaných troch znakov krásy — miery, tvaru a poriadku — *Summa fratris Alexandri* za najdôležitejšiu pokladala tú, ktorú volala „tvarom“ (*species*). Nenadarmo sa slovo *speciosus* (foremný) zamieňalo a zamieňa so slovom *pulcher* (krásny). Keď autori kladúci dôraz na krásu ducha hovorili o „tvare“, mali prirodzene na mysli nielen vonkajší tvar.

Termín *species* mal v latinčine dva významy. V bežnej reči označoval vonkajší, zmyslový vzhľad vecí. V logike zasa označoval pojmový, a teda nezmyslový obsah predmetu. Túto dvojitosť zaznamenala *Summa fratris Alexandri*: „*Species* má dva významy: jeden označuje to, čo je znakom vydeľujúcim danú vec (*quo res distinguitur*), druhý zasa to, čím táto vec vzbudzuje záľubu, uznanie (*quo res placet et accepta est*).“ Ide však o to, že keď *Summa* definovala *species* ako *quo res distinguitur*, vniesla do estetiky logický nezmyslový, nenázorný význam slova, čiže v jednom pojme spojila obidva významy. Jej myšlienku môžeme vyjadriť takto: vonkajší, zmyslový tvar je krásny, keď vyjadruje vnútorný, pojmový tvar. Práve tým sa krásny tvar odlišuje od tvaru jednoducho príjemného očiam, páčiaceho sa zmyslom. Krása je nielen správnym vzhľadom (*conveniens aspectus*), nielen príjemnou podobou (*figuratio*), zorganizovanou štruktúrou (*formatum*), ale aj výrazom špecifickej povahy veci (*quo res distinguitur*); nepôsobí iba na oči, ale súčasne aj na ducha. Bola to nová koncepcia, ktorej patrila budúcnosť.

7. STUPNE KRÁSY. Krása sa dá stupňovať, jestvuje *speciositas maior et minor*. Existuje celá hierarchia krásy: je tu krása telesná a vyššia krása duchovná, je tu pominuteľná krása vecí a nemenná, podstatná (*essentialis*) krása sveta.

Každú krásu, aj dočasnú, telesnú, scholastici spájali s bohom, a to dokonca dvojakou. Na jednej strane tvrdili podobne ako grécki cirkevní otcovia, že krásne je iba to, čo sa páči bohu, a škaredé to, čo sa mu nepáči; čiže iba boh, a nie človek je sudcom krásy. A na druhej strane hovorili — ako Augustín — že „krása stvorenia je stopou (*vestigium*), ktorá vedie k poznaniu nestvorenej krásy“. Čiže boh, a nie človek je zdrojom krásy. Keď sa dívame na krásne tvary, vidíme v nich odzrkadlenú večnosť. V teologickom jazyku, ktorý používali scholastici, to znamenalo, že krásu je podstatnou vlastnosťou vecí.

8. KRÁSA A DOBRO. Ak však krásu definujeme, ako to robila *Summa fratris Alexandri*, mierou, tvarom a poriadkom, vzniká problém: tieto vlastnosti totiž nie sú príznačné len pre krásu, ale aj pre každé dobro. Odlišuje sa dobro od krásy, a ak sa odlišuje, tak čím? Niektorí scholastici — ako Viliam z Auvergne i Viliam z Auxerre — ich jednoducho stotožňovali. Na druhej strane *Summa fratris Alexandri* poukázala na rozdiely: dobro je predmetom lásky, krásu je predmetom kontemplácie. Tá istá vec môže byť dobrá aj krásna, ale dobrá je preto, lebo je cieľom úsilia, a krásna preto, lebo je predmetom vnímania. Takéto riešenie nielenže odhalilo rozdielnosť dobra a krásy, ale ukázalo aj podstatnú črtu oboch (ktorá sa prejavila aj v definícii krásy): že totiž sú vlastnosťami predmetov, ale v ich vzťahu k subjektu (v jednom prípade k jeho citom, v druhom k vnímaniu, ku kontemplácii). Takmer o tisíc rokov skôr vyslovil túto myšlienku Bazilius, a teraz ju opätovne nastolili scholastici.

9. VNÍMANIE KRÁSY. Pri takomto chápaní mal pre raných scholastikov osobitný význam subjektívny aspekt krásy. A scholastici skúmali nielen jej podstatné vlastnosti, ale aj to, ako pôsobí na ľudí, čím v nich vyvoláva záľubu a uspokojenie. Zhodovali sa v tom, že do ľudského vedomia sa dostáva prostredníctvom vnímania. Viliam hovoril, že krásu vnímame bezprostredne zmyslami (*ista omnia ipso experimento sensus fiunt*). *Summa fratris Alexandri* označovala vnímanie krásy viacerými slovami, najčastejšie ho volala *apprehensio*, ale používala aj slová *spectare*, *intueri*, *aspicere*, a to všetko boli synonymá videnia (*visus*), v ktorom Viliam videl pravdivého „svedka“ krásy i škaredosti. Nič nie je, píše, prirodzene spojené s krásou, iba videnie. Mal na mysli nielen vonkajšie, ale aj vnútorné videnie, chápanie ho — ako už predtým viktoriáni — široko ako intuitívny vzťah k predmetu, ako každú kontempláciu v protiklade k diskurzívnemu mysleniu.

Kým estetici 12. storočia boli náchylní schopnosť postihovať krásu pripisovať všetkým zmyslom, Viliam z Auvergne sa vrátil ku gréckemu stanovisku, že túto schopnosť majú iba zrak a sluch, lebo iba ony postihujú mieru, poriadok a tvar. Na druhej strane „zrak“ Viliam chápal tak široko, že doň zahrnoval aj vnútorný zrak (*visus interior et intelligibilis*). „Ako je vonkajší zrak svedkom vonkajšej krásy, tak je vnútorný zrak svedkom vnútornej a duchovnej krásy.“ „Keď chceme poznať viditeľnú krásu, radíme sa s vonkajším zrakom; podobne keď ide o krásu vnútornú, treba sa radiť (*consulere*) s vnútorným zrakom a dôverovať jeho svedectvu (*testimonio eius credere*).“

Krásu je predmetom prirodzenej túžby. A za jej vnímaním nasleduje pocit uspokojenia. *Summa fratris Alexandri* ho vyjadrovala rozličnými slovami: *delectare*, *placere*. Niet pocitu krásy bez uspokojenia, tak ako ho niet bez vnímania: vnímanie je podmienkou kontaktu s krásou a uspokojenie — jeho výsledkom.

Uspokojenie, ktoré krásu poskytuje, mohlo byť pre scholastikov dvojaké: egoistické, alebo náboženské. V prvom prípade sa prijímateľovo vedomie sústreďuje na krásny predmet, a v druhom — cez tento predmet smeruje k bohu. „Stáva sa, že o veciach uvažujeme v súvislosti s krásou a rozkošou, ktorá je v nich obsiahnutá, a nedávame ich do súvislosti s Bohom. Inokedy zasa o nich uvažujeme s vedomím, že svoju krásu čerpajú z najvyššej krásy, a za rozkoš, ktorú poskytujú, vďačia tomu, kto je prameňom najvyššej rozkoše.“

10. STARÉ A NOVÉ MOTÍVY. Prví scholastici, ktorí sa vyjadrovali o otázkach estetiky, hneď na začiatku nastolili základné problémy: definíciu krásy, podstatu krásy, ľudský postoj ku krásy. A na všetky dali lapidárne odpovede: krásu definovali ako páčenie sa (*natum est placere*), jej podstatu videli v tvare (*species*), správny postoj k nej — v kontemplácii (*apprehensio, contemplatio*). Nemuseli začínať od počiatku. Myšlienku, že krása vyžaduje kontempláciu, mohli nájsť u viktoriánov. O závislosti krásy od tvaru, miery a poriadku sa dozvedeli od Augustína. Možno najvlastnejším prínosom prvých scholastikov bolo rozvinutie pojmu tvar (*species*), prekračujúce rovnako jednoduchý senzualizmus, ako aj čistý matematizmus, medzi ktorými najčastejšie kolísala staršia estetika. Najdôležitejšie bolo však to, že postupovali metodicky a systematicky, začínali základnými otázkami — a vďaka tomu pokročili od jednotlivých myšlienok a pozorovaní k vedecky usporiadanej teórii krásy.



## N. TEXTY VILIAMA Z AUVERGNE A ZO SUMMY FRATRIS ALEXANDRI

### DEFINÍCIA KRÁSY

- 1) *Tak ako krásnym pre oko nazývame to, čo je samo osebe schopné páčiť sa divajúcim sa a spôsobovať im zrakový pôžitok, tak vnútornou krásou nazývame to, čo prináša pôžitok umu divajúcich sa a vedie ich k tomu, aby ho milovali . . . Toto všetko zasa spoznávame prostredníctvom samej zmyslovej skúsenosti . . . Nebudeme sa zdržiavať vysvetľovaním tohto, lebo sám náš vnútorný zrak je pre nás svedkom vnútornej a rozumovo poznateľnej krásy, podobne ako vonkajší zrak — svedkom vonkajšej krásy.*

*Viliam z Auvergne, De bono et malo, 206 (mns. Balliol, Pouillon, 315—6)*

### PREVAHA DUCHOVNEJ KRÁSY

- 2) *Krásu a morálnu ozdobu označujeme takto vďaka porovnaniu s vonkajšou a viditeľnou krásou.*

*Viliam z Auvergne, De bono et malo, 207 (Pouillon, 316)*

### OBJEKTÍVNOSŤ KRÁSY

- 3) *V tom, čo je svojou podstatou nepochybne krásne a primerané, je krásou sama podstata, to znamená, že je schopná páčiť sa nášmu vnútornému pohľadu, a to už samou svojou podstatou, bez akýchkoľvek prídavkov.*

*Viliam z Auvergne, De bono et malo, 206 (Pouillon, 317)*

### PODMIENENOSŤ KRÁSY

- 4) *Červeň je sama osebe pekná a ozdobuje veci; ak sa však objaví v tej časti oka, ktorá má byť biela, zošpatí ho . . . lebo to, čo je samo osebe dobré a krásne, stáva sa škaredým v neprimeranom predmete: napríklad zelená farba, hoci je sama osebe pekná, stáva sa škaredou v predmete, pre ktorý je neprimeraná.*

*Viliam z Auvergne, De bono et malo, 206 (Pouillon, 317)*

- 5) *Oko je samo osebe foremné a pekné, ozdobuje svojou krásou ľudskú tvár, ale iba vtedy, keď sa nachádza na správnom a náležitom mieste. Keby sa však ocitlo tam, kde je ucho, alebo uprostred tváre, to znamená na neprimeranom mieste, potom by tú istú tvár zošpatilo.*

*Viliam z Auvergne, De bono et malo, 206 (Pouillon, 316)*

- 6) *Veci samy osebe krásne stávajú sa škaredými vo vzťahu k istým veciam alebo v spojení s inými vecami, alebo ako zložky iných vecí.*

*Viliam z Auvergne, De bono et malo, 207 (Pouillon, 316)*

## ŠKAREDOSŤ

- 7) *O škaredosti hovoríme v protiklade ku kráse. Vec zasa môže byť dvojakým spôsobom protikladom krásy: keď ukazuje niečo, čo jej nepatrí, alebo keď prejavuje nejaký nedostatok. Nazvali by sme škaredým toho, kto by mal troje oči; a rovnako škaredým toho, kto by mal jedno oko. Toho prvého preto, že má čosi, čo by nemal mať, kým toho druhého preto, že nemá, čo by mal mať.*

*Viliam z Auvergne, De bono et malo, 207 (Pouillon, 316—17)*

## KRÁSA V TVARE, V POLOHE (MIESTE) A VO FARBE

- 8) *Krása sama osebe je alebo tvarom a polohou (miestom), alebo farbou; alebo jedným aj druhým; alebo zasa jedným v porovnaní s druhým.*

*Viliam z Auvergne, De bono et malo, 207 (Pouillon, 317)*

## BOH AKO SUDCA KRÁSY

- 9) *O nijakej veci nie sme si istí, že je krásna, okrem tých, ktoré sa páčia Bohu, a o nijakej, že je škaredá, okrem tých, ktoré sa Bohu nepáčia.*

*Viliam z Auvergne, De bono et malo, 210 (De Bruyne, III, 84)*

## KRÁSA A ZRAK

- 10) *Nič okrem zraku nie je schopné sprostredkovať nám krásu: mám na mysli viditeľnú krásu. A nič sa zasa nemôže kochať krásou okrem vonkajšieho zraku. Podobne je to aj s vnútorným zrakom a s vnútornou krásou.*

*Viliam z Auvergne, De bono et malo, 216 (Pouillon, 318)*

## KRÁSA A DOBRO

- 11) *Krásou nazývame dobro, v ktorom nájde uznanie a záľubu náš zrak, čiže náš vnútorný pohľad... (Zlo zasa) nazývame škaredým pre škaredosť, ktorá sama osebe odpudzuje náš um a vzbudzuje v ňom odpor a uráža svojím vzhľadom náš vnútorný zmysel.*

*Viliam z Auvergne, De bono et malo, 207 (Pouillon, 316; De Bruyne, III, 76)*

## VIDITEĽNÁ A VNÚTORNÁ KRÁSA

- 12) Keď chceme poznať viditeľnú krásu, odvolávame sa na vonkajší zrak. Takisto keď ide o vnútornú krásu, treba sa odvolávať na vnútorný zrak a uveriť jeho svedectvu.

*Viliam z Auvergne, De bono et malo, 206 (Pouillon, 316)*

## KRÁSA A PRAVDA

- 13) Pravda je dispozíciou formy, obrátenou dovnútra, kým krásu zasa dispozíciou formy, obrátenou navonok, lebo sme si zvykli volať krásou to, čo má v sebe také vlastnosti, na ktoré je príjemné hľadieť.

*Summa fratris Alexandri, II, n. 75 (ed. Quaracchi, p. 99)*

## KRÁSA ROZUMNÝCH BYTOSTÍ

- 14) Tými, čo predovšetkým rozhodujú o kráse vesmíru, sú rozumné stvorenia.

*Summa fratris Alexandri, II (ed. Quaracchi, p. 576)*

## TELESNÁ A DUCHOVNÁ KRÁSA

- 15) Tak ako „telesná krásu spočíva v súladnom usporiadaní častí“, krásu duchovnú zasa vyplýva zo súladu síl a ich usporiadania.

*Summa fratris Alexandri, I (ed. Quaracchi, p. 163)*

## POJEM TVARU (SPECIES)

- 16) O tvare sa hovorí vo dvoch významoch, raz znamená: „to, čím sa vec odlišuje“; v tomto zmysle sa tvar stavia proti miere a poriadku, lebo miera je tým, čo vec ohraničuje, tvar tým, čo ju vyčleňuje, a poriadok tým, čo ju usúvzťažňuje s inými vecami. V druhom význame je tvar „to, vďaka čomu sa vec páči a teší uznaniu“. V tomto význame tvar vyjadruje pozitívnu črtu, spoločnú týmto trom vlastnostiam (miere, poriadku a tvaru).

*Summa fratris Alexandri, I (ed. Quaracchi, p. 181)*

## KRÁSA SPOČÍVA V MIERE, V TVARE A V PORIADKU

- 17) Vec na svete je krásna, keď zachováva správnu mieru, tvar a poriadok.

*Summa fratris Alexandri, II (ed. Quaracchi, p. 103)*

18) *Vo všetkých veciach je miera, tvar a poriadok; v telesných aj v duchovných. V telesných ich ľahko spoznáme, v duchovných nie tak ľahko.*

*Summa fratris Alexandri, I (ed. Quaracchi, p. 175)*

19) *Čím viacej miery, tvaru a poriadku je vo veciach, tým sú lepšie.*

*Summa fratris Alexandri, II, n. 37 (ed. Quaracchi, p. 47) Aug. De nat. boni, 3 (P. L. 42, 554). Porovnaj vyššie E9.*

20) *Stvorenie má trojaké vlastnosti: mieru, tvar a poriadok; zdá sa, že tvar najväčšmi rozhoduje o kráse, a preto aj krásnu vec zvyčajne nazývame tvárnou.*

*Summa fratris Alexandri, II, n. 75 (ed. Quaracchi, p. 99)*

## STOPY DOKONALEJ KRÁSY

21) *Krása stvorenia je istou stopou, po ktorej dochádzame k poznaniu nestvorenej krásy.*

*Summa fratris Alexandri, II, n. 81 (ed. Quaracchi, p. 103)*

## KRÁSA A DOBRO

22) *Krása a dobro sa však odlišujú, lebo krása je tou vlastnosťou dobra, ktorá sa páči vnímaniu, kým dobro je vlastnosťou, ktorá oblažuje túžbu.*

*Summa fratris Alexandri, I (ed. Quaracchi, p. 162)*

## PRIRODZENÁ TÚŽBA PO KRÁSE

23) *Po primeranosti, čiže kráse, od prírody túžia všetky veci.*

*Summa fratris Alexandri, II, n. 75 (ed. Quaracchi, p. 99)*

## DVOJAKÉ CHÁPANIE KRÁSY

24) *Stáva sa, že o stvoreniach uvažujeme v súvislosti s krásou a rozkošou, ktoré v sebe obsahujú, a nie vo vzťahu k Bohu. Inokedy o nich zasa uvažujeme s myšlienkou na to, že svoju krásu čerpajú z najvyššej krásy, a že za rozkoš, ktorú poskytujú, vďačia tomu, kto je prameňom najvyššej rozkoše.*

*Summa fratris Alexandri, II, n. 40 (ed. Quaracchi, p. 49)*

## PROBLEMATIKA KRÁSY

25) *Teraz nasledujú úvahy o krásnych veciach a o kráse. Môžeme tu vyčleniť takéto otázky: po prvé, čo je krása; po druhé, čím sa krása líši od primeranosti; po tretie, aké veci krása sprevádza; po štvrté, či krása vo svete sa môže zväčšovať, alebo zmenšovať; po piate, z čoho sa predovšetkým skladá krása sveta; po šieste, čo napomáha krásu.*

*Summa fratris Alexandri, II, pars I, Inq. I, tract. 2, q. 3 (De creatura secundum qualitatem seu de pulchritudine creati)*

## PODSTATNÁ KRÁSA

26) *Jestvuje podstatná krása, ktorá sa vo svete nezväčšuje ani nezmenšuje (ak teda berieme do úvahy krásu podľa formy celku, potom je vesmír vždy dokonalý).*

*Summa fratris Alexandri, II (ed. Quaracchi, II, p. 102)*

## 10. ESTETIKA RÓBERTA GROSSETESTEHO

1. VEDECKÝ PRÚD V SCHOLASTIKE. Najvlastnejším cieľom scholastikov boli metafyzicko-teologické úvahy, ale isté skupiny medzi nimi, ako predtým v Chartres, tak aj v 13. storočí v Oxforde, zapodievali sa intenzívne konkrétnou vedeckou prácou a usilovali sa v nej o matematickú presnosť. Najradšej by boli exaktným, matematickým spôsobom pristupovali aj k metafyzike; podnety k tomu nachádzali u arabských spisovateľov, s ktorými sa Západ práve vtedy zoznámil.

Jedným z najvynikajúcejších predstaviteľov tohto prúdu bol Róbert Grosseteste (r. 1175—1253), františkán z oxfordského centra, od roku 1235 biskup v Lincolne. Vyslovoval sa aj o otázkach estetiky, a to rovnako v teologických traktátoch, najmä v *Hexamerone* (okolo r. 1240) a v komentári k Pseudo-Dionýziovým *Božským menám* (okolo r. 1243), ako aj v matematických rozpravách (napríklad *De lineis*) a vo fyzikálnych prácach (*De luce*).<sup>a</sup> Patril k tej istej generácii ako prví františkánski estetici a Viliam z Auvergne, ale jeho estetické názory mali isté osobité črty, predovšetkým v požadovaní matematického prístupu k predmetu.

2. MATEMATICKÁ ESTETIKA. Podkladom takéhoto prístupu bol staroveký názor, že krása spočíva v harmónii častí. Scholastici poznali tento názor od začiatku, ale prijímali ho v uvoľnenom, kvalitatívnom chápaní. V tom čase mu Róbert Grosseteste vrátil pôvodné matematické pytagorovské chápanie. Podľa jeho presvedčenia celok je harmonický vtedy, keď medzi jeho časťami existuje jednoduchý kvantitatívny vzťah. Takýto vzťah veci zjednocuje a spolu s jednotou im dáva krásu. Róbert tvrdil, že „dobrá štruktúra a súlad vo všetkých zložených veciach pochádza z tých piatich proporcií, ktoré jestvujú medzi štyrmi číslami: 1, 2, 3, 4“. Práve ony vytvárajú súlad v hudobných melódiách, v pohyboch a v rytmoch.

Róbert dal matematickej estetike do istej miery nový smer. Starovekí estetici ju uplatňovali na počuteľný svet, na zvuky, na hudbu; o zvukoch hovorili, že podliehajú matematickým zákonom, krásu hudby odvodzovali z jednoduchých matematických, číselných proporcií. Polykleitos sa síce pokúšal určiť číselne aj dokonalé proporcie ľudského tela, ale všeobecne matematickú koncepciu krásy, zahrnujúcu rovnako viditeľný aj počuteľný svet, Gréci pre viditeľný svet nevytvorili; takisto ani stredovekí učitelia. A práve na ňu myslel Grosseteste.

Mohlo mu ju navodiť pozorovanie analógie medzi zvukmi a tvarmi, ale aj fakt, že myšlienky i slová „možno zobrazíť viditeľnými tvarmi“ (*possibile est representari per figuram visibilem*). Toto presvedčenie mu umožnilo zahrnúť do matematickej teórie krásy nielen zvuky, ale aj tvary. Až tým sa stala všeobecnou estetickou teóriou. Zároveň sa z aritmetickej teórie, akou bola u Grékov či neskôr u Boethia, stala aj geometrickou; prameň krásy videla nielen v jednoduchých číslach, ale aj v pravidelných líniách.

Róbertova geometrická estetika zodpovedala jeho kozmológii, ktorá taktiež mala geometrický základ. Celý materiálny svet totiž videla ako súhrn línií, plôch, geometrických telies; pripisovala mu geometrickú

<sup>a</sup> Estetické fragmenty z jeho teologických rukopisov publikoval Pouillon, c. d., s. 319—323. — Prírodovedné a prírodovedno-metafyzické rozpravy uverejnil L. Baur, *Die philosophischen Werke des Robert Grosseteste*, 1912.

## 10. ESTETIKA RÓBERTA GROSSETESTEHO

1. VEDECKÝ PRÚD V SCHOLASTIKE. Najvlastnejším cieľom scholastikov boli metafyzicko-teologické úvahy, ale isté skupiny medzi nimi, ako predtým v Chartres, tak aj v 13. storočí v Oxforde, zapodievali sa intenzívne konkrétnou vedeckou prácou a usilovali sa v nej o matematickú presnosť. Najradšej by boli exaktným, matematickým spôsobom pristupovali aj k metafyzike; podnety k tomu nachádzali u arabských spisovateľov, s ktorými sa Západ práve vtedy zoznámil.

Jedným z najvynikajúcejších predstaviteľov tohto prúdu bol Róbert Grosseteste (r. 1175—1253), františkán z oxfordského centra, od roku 1235 biskup v Lincolne. Vyslovoval sa aj o otázkach estetiky, a to rovnako v teologických traktátoch, najmä v *Hexamerone* (okolo r. 1240) a v komentári k Pseudo-Dionýziovým *Božským menám* (okolo r. 1243), ako aj v matematických rozpravách (napríklad *De lineis*) a vo fyzikálnych prácach (*De luce*).<sup>a</sup> Patril k tej istej generácii ako prví františkánski estetici a Viliam z Auvergne, ale jeho estetické názory mali isté osobité črty, predovšetkým v požadovaní matematického prístupu k predmetu.

2. MATEMATICKÁ ESTETIKA. Podkladom takéhoto prístupu bol staroveký názor, že krása spočíva v harmónii častí. Scholastici poznali tento názor od začiatku, ale prijímali ho v uvoľnenom, kvalitatívnom chápaní. V tom čase mu Róbert Grosseteste vrátil pôvodné matematické pytagorovské chápanie. Podľa jeho presvedčenia celok je harmonický vtedy, keď medzi jeho časťami existuje jednoduchý kvantitatívny vzťah. Takýto vzťah veci zjednocuje a spolu s jednotou im dáva krásu. Róbert tvrdil, že „dobrá štruktúra a súlad vo všetkých zložených veciach pochádza z tých piatich proporcií, ktoré jestvujú medzi štyrmi číslami: 1, 2, 3, 4“. Práve ony vytvárajú súlad v hudobných melódiách, v pohyboch a v rytmoch.

Róbert dal matematickej estetike do istej miery nový smer. Starovekí estetici ju uplatňovali na počuteľný svet, na zvuky, na hudbu; o zvukoch hovorili, že podliehajú matematickým zákonom, krásu hudby odvodzovali z jednoduchých matematických, číselných proporcií. Polykleitos sa síce pokúšal určiť číselne aj dokonalé proporcie ľudského tela, ale všeoobecnú matematickú koncepciu krásy, zahrnujúcu rovnako viditeľný aj počuteľný svet, Gréci pre viditeľný svet nevytvorili; takisto ani stredovekí učitelia. A práve na ňu myslel Grosseteste.

Mohlo mu ju navodiť pozorovanie analógie medzi zvukmi a tvarmi, ale aj fakt, že myšlienky i slová „možno zobraziť viditeľnými tvarmi“ (*possibile est representari per figuram visibilem*). Toto presvedčenie mu umožnilo zahrnúť do matematickej teórie krásy nielen zvuky, ale aj tvary. Až tým sa stala všeoobecnou estetickou teóriou. Zároveň sa z aritmetickej teórie, akou bola u Grékov či neskôr u Boethia, stala aj geometrickou; prameň krásy videla nielen v jednoduchých číslach, ale aj v pravidelných líniiach.

Róbertova geometrická estetika zodpovedala jeho kozmológii, ktorá taktiež mala geometrický základ. Celý materiálny svet totiž videla ako súhrn línii, plôch, geometrických telies; pripisovala mu geometrickú

<sup>a</sup> Estetické fragmenty z jeho teologických rukopisov publikoval Pouillon, c. d., s. 319—323. — Prírodovedné a prírodovedno-metafyzické rozpravy uverejnil L. Baur, *Die philosophischen Werke des Robert Grosseteste*, 1912.

štruktúru. A keďže pokladala svet za krásny, potom tieto dve jeho vlastnosti — geometrickosť a krásu — navzájom spájala: svet je krásny preto, lebo je geometricky skonštruovaný.

3. ESTETIKA SVETLA. Grossetesteho estetika sa však nezakladala iba na geometrických pojmoch, ale ešte aj na inom pojme — na pojme svetla. Ak v *Hexamerone* spolu s pytagorovcami dokazoval, že o kráse rozhoduje matematická proporcia, v komentári k *Božským menám* opakoval za Jánom z Damasku, že svetlo je „krásou aj ozdobou všetkého viditeľného stvorenia“.

Ani táto myšlienka nebola nová: pochádzala od Plotina a v ranokresťanskej estetike sa tešila Baziliovmu, a najmä Pseudo-Dionýziomu uznaniu. Plotinos si myslel, že sa nedá zosúladiť s matematickou estetikou, lebo tá predpokladá, že krása spočíva v proporcii častí, kým svetlo je čímsi jednoduchým. Bol presvedčený, že si treba vybrať: alebo matematická estetika, alebo estetika svetla. Na druhej strane Bazilius sa pokúsil zladiť estetiku proporcií s estetikou svetla rozšírením pojmu proporcie, takže sa do neho mohlo vtesnať aj estetické pôsobenie svetla.

Hoci si Grosseteste uvedomoval, že krása svetla nespočíva v proporcii v prísnom význame tohto slova, jednako zosúladil estetiku proporcie a estetiku svetla, používajúc na to dva argumenty. Po prvé, všetko jednoduché, a teda aj svetlo, má vlastnú najdokonalejšiu proporciu, lebo je najjednoduchšie a vnútorne najzladenejšie (*maxime unita et ad se per aequalitatem concordissime proportionata*). Po druhé, ak sa hovorí o svetle, že rozhoduje o kráse vecí, potom skôr v tom zmysle, že je podmienkou vnímania krásy, ako že je samou krásou. Svetlo, hovorí Róbert, skrášluje veci a ukazuje ich krásu: *lux est maxime pulchrificativa et pulchritudinis manifestativa*; bez neho by nebolo možné vidieť krásne tvary, bola by iba tma.

Svetlo hralo v celej Róbertovej filozofii rovnako veľkú rolu ako geometrické pojmy. Bol práve jedným z tých scholastikov 13. storočia, ktorí rozvinuli tzv. „metafyziku svetla“. Tvrdil, že svetlo je prvotnou podobou materiálneho sveta a že tvar sveta je výsledkom jeho vyžarovania. Keďže svetlo sa šíri jednoduchými, rovnými lúčmi, dáva svetu pravidelný, geometrický tvar. Dáva mu teda tvar krásny, pretože krása spočíva v pravidelnom tvare. Takto sa metafyzika svetla spájala s geometrickou kozmológiou a obidve — s estetikou. Róbertova teória svetla bola v podstate kozmologická, ale týkala sa práve tých kozmických síl, ktoré urobili svet krásnym. Takáto kozmologická teória svetla vyústila u Róberta do „estetiky svetla“, ktorá bola doplnkom jeho „geometrickej estetiky“. Jedna hovorila: V čom spočíva krása? — V geometrickom tvare. Druhá zasa: Odkiaľ má svet geometrický tvar? — Vďaka svetlu. Spojenie týchto dvoch pojmov — proporcie a svetla — v estetike bolo typické pre stredovek, počínajúc od Pseudo-Dionýzia.

4. KRÁSA SVETA. Róbertova kozmologická teória vyústila v stredoveku do populárnej tézy, že svet je krásny. Jeho žiaci rozvinuli túto tézu, vysvetľujúc ju rozličnými spôsobmi a odvolávajúc sa na Platóna, Aristotela, Ciceróna. Tomáš z Yorku, Róbertov žiak, krásu sveta zdôvodňoval: a) dokonalosťou jeho stvoriteľa, b) dokonalosťou tvaru sveta, c) dokonalosťou jeho elementov. Sám Róbert krásu sveta vyvodzoval zo svetla, ale zároveň aj tradične — z účelnej konštrukcie sveta. Bol presvedčený, že príroda postupuje vždy „najúčelnejším, najusporiadanejším, najrýchlejším a najdokonalejším spôsobom zo všetkých, ktoré sú pre ňu vôbec možné“ — a preto je krásna.

Tento názor, vzťahujúci sa na prírodu, uplatňoval Róbert aj na umenie: usudzoval totiž, že aj ono za svoje prednosti vďačí účelnosti. Netvrdil, že by človek sám zo seba mohol svojím dielam zabezpečiť účelnosť, ale učí sa tomu od prírody. V umení napodobuje prírodu, ale nie natoľko jej vzhľad, lež skôr (ako to už kedysi napísal Demokritos) práve jej účelný spôsob konania. Keďže umenie napodobuje prírodu a príroda vždy koná najlepším spôsobom, aký je pre ňu možný, potom aj umenie je rovnako bezchybné ako príroda.



5. UMENIE. Scholastici vo svojom názore na umenie v súlade so starovekou tradíciou uznávali, že jeho podstatou je umelcovo poznanie. Ale od 13. storočia sa už medzi nimi začala šíriť myšlienka, že poznatie umeniu nestačí: Róbert bol jedným z tých, čo vyjadrovali túto myšlienku. Rozchádzajúc sa s antickým názorom a predbiehajúc novoveký tvrdil, že umenie nie je iba poznaním, ale navyše aj — činnosťou. Medzi vedou a umením — písal — jestvuje, zdá sa, ten rozdiel, že vo vede ide hlavne o pravdu, kým v umení — o spôsob činnosti v súlade s pravdou.

Istú samostatnosť preukázal Róbert vo vysvetlení, v čom spočívajú podstatné prednosti umenia. Videl, že pre dokonalosť nie je nevyhnutná ozdobnosť, lebo sú umenia, ktoré ju odmietajú (*ornatum repudiant*). Na druhej strane všetky umenia potrebujú tri veci: logiku, hudbu a matematiku. Všetky totiž vyžadujú správne vyjadrovanie sa, a preto im je potrebná logika. Všetky vyžadujú harmóniu, mieru a rytmus, a preto využívajú hudbu. A napokon všetky umenia používajú matematiku, lebo vytvárajúc svoje diela buď delia to, čo je v prírode spojené, buď spájajú to, čo je v nej rozdelené, buď zavádzajú poriadok a štruktúru (*ordinem et situm*), buď dávajú veciam tvary (*figuras*) — a na to všetko je potrebná aritmetika a geometria. Z čiastkových vývodov a pojmových dištinkcií, týkajúcich sa umenia, treba spomenúť Róbertove poznámky o dôležitom pojme formy. Dokazoval totiž, že formou sa nazýva, po prvé, vonkajší vzor, ktorého sa umelec pridrža: formou v tomto význame je obuvnícke kopyto pre topánku; po druhé, volá sa tak to, čím umelec stvárňuje hmotu: forma v tomto význame je lejárka forma, ktorú používajú sochári; a napokon po tretie, formou sa volá podoba, ktorú má umelec vo vedomí a podľa ktorej tvorí svoje dielo. Týmito pojmovými rozlíšeniami Róbert doplnil a zdokonalil myšlienky scholastikov 13. storočia o forme.

6. TYPICKÉ A ZVLÁŠTNE ČRTY V RÓBERTOVEJ ESTETIKE. Róbertova estetika — „geometrická estetika“ a „estetika svetla“ spolu so všetkými poznámkami o umení — bola estetikou materiálneho sveta; ale pre neho, tak ako pre ostatných scholastikov, nad krásou sveta bola božská krása. „Hovorí sa o krásnom človeku, o krásnej duši, o krásnom dome, o krásnom svete, o tej aj o tamtej kráse; ale zabudni na tú aj na tamtú,“ takto píše Grosseteste, parafrázujúc Augustínove slová, „a dívaj sa, ak len môžeš, na samu krásu. Takto uzrieš Boha.“ Jedine pri pohľade na najvyššiu krásu môžeme naozaj pochopiť, čo je krása; ak však niekto pri hľadaní podstaty krásy má na mysli krásu telesnú a na nej zakladá svoj pojem krásy, sťažuje si sám jej pochopenie.

Róbert Grosseteste so svojimi prírodovednými znalosťami, s matematickými aspiráciami, so svojou metafyzikou svetla nebol priemerným scholastikom. Jednako vo svojej estetike vychádzal z tých istých rámcových estetických téz ako ostatní scholastici — že svet je krásny, že jeho krása spočíva v jednoduchej proporcii, že najvyššou krásou je božská krása — všeobecne v stredoveku prijímaných, ktoré mali svoje antické pramene u Plotina, Platóna či u pytagorovcov. Ale Grosseteste sa pokúsil matematickú teóriu krásy zovšeobecniť a dať jej metafyzický základ, umenie zasa precíznejšie oddeľoval od vedy. A dokonca aj k spomínaným rámcovým tézám vytvoril vlastné varianty. Zachovávajúc tézu o kráse boha, vysvetľoval ju inak ako väčšina scholastikov: „Keď sa hovorí, že Boh je krásny, znamená to, že je príčinou všetkej krásy“. Z toho vyplýva, že hoci zachovával scholastickú tézu, v skutočnosti sa vrátil k názoru patristiky, že krása je vlastnosťou stvorenia, nie stvoriteľa, vlastnosťou toho, čo môžeme vidieť na vlastné oči.

## O. TEXTY RÓBERTA GROSSETESTEHO

### DEFINÍCIA KRÁSY

- 1) *Krása je očividný a zjavný súlad vecí samej so sebou, jej zložiek medzi sebou a s ňou samou, ako aj s tým, čo je mimo nej.*

*Grosseteste, Comm. in Divina nomina (mns. Erfurt 88<sup>r2</sup>)*

- 2) *Súlad proporcií je krásou.*

*Grosseteste, Hexaëmeron (Pouillon, 290)*

### KRÁSA PROPORCIÍ A JEDNOTY

- 3) *Každá krása spočíva v totožnosti proporcií.*

*Grosseteste, Comm. in Divina nomina (mns. Erfurt 89<sup>r1</sup>)*

- 4) *Krása je to, čo udržuje všetko v bytí a spája v jednote.*

*Grosseteste, Comm. in Divina nomina (mns. Erfurt 88<sup>r2</sup>)*

### PÄŤ DOKONALÝCH PROPORCIÍ

- 5) *Dobré usporiadanie a súlad vo všetkých zložených veciach pochádzajú z piatich proporcií, ktoré jestvujú medzi štyrmi číslami: 1, 2, 3, 4. Preto iba týchto päť proporcií vytvára súlad v hudobných melódiách, v pohyboch a v rytmoch.*

*Grosseteste, De luce (Baur, 58)*

### PÔSOBENIE GEOMETRICKÝCH FORIEM

- 6) *Línie, uhly a tvary pôsobia na zrakový zmysel v závislosti od toho, ako sa dostávajú do jeho sféry, alebo aj na iné zmysly.*

*Grosseteste, De lineis, angulis et figuris (Baur, 60)*

## KRÁSA SVETLA

- 7) Podstata svetla je takého druhu, že jeho krása nie je v čísle, v miere, hmotnosti či v niečom inom tohto druhu, ale celý jeho pôvab spočíva vo vzhľade.

Grosseteste, *Hexaëmeron*, 147 v. (mns. *British Museum*; *De Bruyne*, III, 133)

- 8) Svetlo je samo osebe krásne, lebo jeho podstata je jednoduchá a je pre seba všetkým odrazu. Preto je aj najjednoduchšie a pre svoju rovnorodosť je v najsúladnejšej proporcii so samým sebou, a súlad proporcií je predsa krásou. Preto samo svetlo bez ohľadu na harmonické proporcie telesných tvarov je krásne a najpríjemnejšie pre zrak.

Grosseteste, *Hexaëmeron*, 147 v. (*De Bruyne* III, 132)

- 9) Svetlo v najvyššej miere robí veci krásnymi a ukazuje ich krásu.

Grosseteste, *Comm. in Divina nomina IV* (*Pouillon*, 320)

## KRÁSA SVETA

- 10) Krása sveta sa zdôvodňuje mnohými predpokladmi, po prvé, zreteľom na tvorcu, ktorý je najdokonalejší. Je nielen krásny, ale v súlade s tým, čo hovorí Platón v *Timaiovi*, je „neporovnateľný v kráse“; po druhé, o kráse sveta svedčí tvar kruhu — podľa vyjadrenia Aristotela v II. knihe *De coelo et mundo*, kapitola 5., kde hovorí, že celý svet je okrúhly, guľatý, krásne utvorený a ozdobený; po tretie, krásu sveta dokazujú časti, z ktorých sa skladá. Hovorí o tom Ciceró v *De natura deorum*, II. kniha, 5. kapitola: „Všetky časti sveta sú tak zostavené, že nemôžu byť lepšie pri používaní, ani krajšie na pohľad“.

Tomáš z Yorku, *Sapientiale* (*Pouillon*, 326)

## UMENIE A PRÍRODA

- 11) Keďže umenie napodobuje prírodu a príroda vždy koná najlepším zo všetkých pre ňu možných spôsobov, potom aj umenie je takisto neomylné ako príroda.

Grosseteste, *De gener. son.* (*Baur*, 8)

## UMENIE A VEDA

- 12) Medzi umením a vedou je, zdá sa, ten rozdiel, že veda predovšetkým skúma príčiny svojej pravdy a umenie skôr spôsob konania podľa zistenej alebo predpokladanej pravdy. Preto filozof a umelec majú spoločnú látku, ale rozličné predpisy, čiže zásady a ciele.

Grosseteste, *Summa de philos.* (ed. *Baur*, 301)

## MNOHOZNAČNOSŤ FORMY

- 13) *Formou sa teda nazýva 1) vzor, na ktorý hľadá umelec, aby ho napodobil a na jeho podobu sformoval svoje dielo: v tomto zmysle sa o kopyte, na ktoré sa díva obuvník, aby podľa neho vytvoril topánku, hovorí, že je formou topánky. Taktiež sa 2) formou nazýva to, k čomu sa prikladá látka, ktorá má byť sformovaná, aby prostredníctvom dotyku dostala napodobenú formu toho, k čomu sa prikladá. V tomto zmysle o striebornej pečati povieme, že je formou voskovej pečate; a takisto o hlinenej lejárskej forme, do ktorej sa odlieva socha, hovoríme, že je formou sochy. Keď však umelec 3) má vo svojej duši podobu umeleckého diela, ktoré má vytvoriť, a hľadá iba na to, čo má v mysli, aby do tejto podoby sformoval svoje dielo, potom táto podobizeň diela v mysli sa takisto nazýva formou diela. Toto chápanie formy sa veľmi nelíši od predtým spomenutého chápania.*

*Grosseteste, De unica forma omnium (Baur, 109)*

## DOKONALÁ KRÁSA

- 14) *Boh je teda najdokonalejšou dokonalosťou, najplnším naplnením, najtvárnejším tvarom a najkrajšou krásou. Hovorí sa o krásnom človeku, o krásnej duši, o krásnom dome, o krásnom svete, o tejto i onej kráse; ale zabudni na jednu aj druhú a dívaj sa, ak len môžeš, na samu krásu. Takto uzrieš Boha, ktorý je krásny nie prostredníctvom inej krásy, ale je samou krásou všetkého, čo je krásne.*

*Grosseteste, De unica forma omnium (ed. Baur, 108)*

## NESPYTUJ SA, ČO JE KRÁSA

- 15) *Nespytuj sa, čo je krása, lebo hneď sa vynoria temnoty telesných predstáv a oblaky ilúzií a zakalia ti čistý obraz, ktorý ti zažiaril vo chvíli, keď bolo vyslovené slovo „krása“.*

*Grosseteste, De unica forma omnium (ed. Baur, 108—9)*

## KRÁSA BOHA

- 16) *Keď sa o Bohu hovorí, že je krásny, znamená to, že je príčinou všetkej krásy.*

*Grosseteste, Comm. in Divina nomina (Pouillon, 321)*

## 11. BONAVENTÚROVA ESTETIKA

1. DVA PRÚDY SCHOLASTICKEJ ESTETIKY. Scholastická estetika, ktorej rozvoj sa začal v druhej štvrtine 13. storočia, dosiahla v tretej štvrtine tohto storočia svoj vrchol. Práve v tom čase došlo k akémusi rozdvojeniu scholastiky: povedľa staršieho prúdu, vychádzajúceho z Platóna a Augustína, vznikol nový, vychádzajúci z Aristotela. Františkánska rehoľa išla s prvým prúdom, dominikánska — s druhým. Táto rozdvojenosť sa odrazila aj v estetike. Vo vrcholnom období predstaviteľom prvého prúdu bol sv. Bonaventúra, predstaviteľom druhého sv. Tomáš. Od týchto dvoch mysliteľov pochádzajú najúplnejšie formulácie scholastických estetických názorov.

Giovanni Fidanza (r. 1221—1274), rehoľným menom Bonaventúra, bol františkánom, generálom rehole, kardinálom. Myšlienky o estetike vyslovil v dielach všeobecnejšieho obsahu, ako sú *Itinerarium mentis ad Deum* (najmä v § II, 14) a *Breviloquium*. Nedávno sa našli aj jeho rukopisné poznámky estetickej povahy z komentára k *Sentenciám* Petra Lombarda. Bonaventúrova estetika nadväzovala na myšlienky starších františkánov a bola do istej miery ich zavŕšením. Bola mnohotvárna, nie taká čisto scholastická ako estetika Tomáša Akvinského, obsahovala mystické pasáže, ale aj empirické analýzy krásy a umenia.<sup>a</sup>

2. METAFYZICKÉ ESTETICKÉ TÉZY. Estetické tézy metafyzickej povahy, ktoré nachádzame u Bonaventúru, neboli jeho výtvorom, ale majetkom celej stredovekej estetiky, boli akými jej axiómami. Scholastici ich uznávali, ale málo sa o nich rozpisovali. Bonaventúra sa nimi zapodieval podrobnejšie, preto pri rozboře jeho názorov je vhodná príležitosť, aby sme ich ešte raz zhrnuli. Boli to štyri tézy: 1. Téza estetického optimizmu tvrdila, že svet je krásny. 2. Téza estetického integralizmu hovorila, že je krásny ako celok, nie pre jednotlivosti, ale pre všeobecný poriadok, ktorý v ňom vládne. „Tak ako nikto nemôže vidieť krásu básne, ak ju nepozná vcelku, nikto nemôže uvidieť ani krásu obsiahnutú v poriadku vesmíru, ak tento poriadok nevníma ako celok.“ 3. Téza estetického transcendentizmu tvrdila, že ozajstnou krásou je boh; ak je svet krásny, potom len ako božie dielo a odlesk božej krásy. 4. Vo svete duchovná krása stojí vyššie ako krása telesná, preto téza estetického asketizmu odporúčala zdržanlivosť vo vzťahu k telesnej krásy.

3. POJEM KRÁSY. Popri týchto tézach, odvodzujúcich sa z náboženstva a z metafyziky, Bonaventúrova estetika obsahovala aj iné tézy, pochádzajúce z analýzy krásy a umenia. Prvou otázkou tu bolo: v čom spočíva krásy? Bonaventúrova odpoveď je typicky stredoveká; najkrajšie je svetlo; ale — a to je jeho vlastný názor — krásna je aj forma. Forma spočíva v proporcii (*proportionalis*), tá zasa v zhode (*congruentia*). A zhoda? V rovnosti. Rovnosť sa dá merať; je to rovnosť číselná (*aequalitas numerosa*). Implikuje rovnako mnohosť ako rovnosť, *pulchritudo consistit in pluralitate et aequalitate*. Bonaventúra jasne uvádza, odkiaľ čerpal tento názor: *Augustinus dicit, quod pulchritudo est numerosa aequalitas*. Bol v tom ešte grécky motív, ktorý však Bonaventúra v Augustínových stopách chápal široko. Keď

<sup>a</sup> E. Lutz, *Die Aesthetik Bonaventuras*, in: *Festgabe Cl. Baeumker, Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters*, Suppl. Bd. 1913.

definoval krásu ako zhodu, mal na mysli zhodu 1) nielen predmetov telesných, ale aj duchovných, nielen materiálnych častí (*partium*), ale aj myšlienok (*rationum*); 2) nielen zhodu zložených predmetov, ktorých časti si navzájom zodpovedajú, ale aj zhodu jednoduchých vecí; 3) nielen vzájomnú zhodu predmetov, ale aj zhodu so subjektom, ktorý ich vníma.

Z takéhoto veľmi všeobecného pojmu krásy však Bonaventúra vyčleňoval — pod názvom figúra — telesnú, zmyslovú, viditeľnú krásu. Definoval ju ako štruktúru ohraničenú líniami (*dispositio ex clausione linearum*), inokedy ako vonkajší vzhľad vecí (*exterior rei facies*). „Figúrou“ teda chápal to, čo novovek bude nazývať formou; jeho definícia sa priblížila — ako nijaká stredoveká definícia — k tomuto novovekému pojmu, zaznamenávajúc aj jeho charakteristickú dvojznačnosť, rozlišujúc formu ako štruktúru častí a formu ako vonkajší vzhľad.

**4. ESTETICKÝ ZÁŽITOK.** V Bonaventúrovej estetike najviacej miesta zaujímali psychologické úvahy. Najmä v dlhšom úvode k II. časti *Itinerarium mentis ad Deum* hovoril obširne o estetickom zážitku a pôžitku, o tom, v akých podmienkach vznikajú, aké majú zložky a odrody.

A. „Zmyslový svet preniká do duše prostredníctvom vnemov.“ O telesnej krásy vieme prostredníctvom priameho zmyslového kontaktu s ňou, prostredníctvom vnemov. Iná vec je, že táto krásy teší aj vnútorný zrak (*visus spiritualis*).

B. Vnem je príjemný vtedy, keď vnímaná vec vyhovuje vnímajúcemu: *si sit rei convenientis, sequitur oblectatio*. Zdrojom pôžitku je teda zhoda (*omnis delectatio est ratione proportionalitatis*), a to zhoda vnímanej veci s vedomím toho, kto ju vníma.

C. „Pôžitok vzniká v troch prípadoch: po prvé, keď je krásne to, čo vnímame, po druhé, keď je to príjemné a po tretie, keď je to zdravé“ (*triplex ratio delectandi: pulchri, suavis, salubris*). Na to, aby nám vec bola príjemná, jednoducho treba, aby na nás pôsobila, ako to býva najmä pri sluchových a čuchových vnemoch. Na to, aby bola zdravá, musí uspokojovať nejaký nedostatok nášho organizmu: vtedy najčastejšie vyvoláva hmatové a chuťové vnemy. A napokon na to, aby vec vzbudila dojem krásy (*pulchritudo* alebo *speciositas*), musíme sa sústrediť na samotný vnem: vtedy môže byť zdrojom pôžitku nejaký obraz, jeho správny vzťah k predmetu, ktorý je na ňom reprodukován, alebo aj vzťah k nám, vnímateľom. Tento pôžitok — dnes ho voláme „estetickým“ — máme najčastejšie pri zrakových vnemoch. Tri druhy pôžitku Bonaventúra spojil v lapidárnej formulácii: krásne veci tešia zrak, príjemné sluch, zdravé chuť (*delectatio ratione speciositatis in visu, ratione suavitatis in auditu, salubritatis in gustu*).

Pozoruhodné je Bonaventúrovo rozlíšenie krásneho (*speciositas*), od toho, čo je iba príťažlivé či milé (*suavitas*), čiže rozlíšenie hodnôt estetických od hedonických. A nemenej cenné je postavenie pôžitku čerpaného z krásy proti pôžitku čerpanému zo zdravia (*salubritas*): v tomto prípade ide o odlíšenie hodnôt estetických od vitálnych.

D. Pôžitok, ktorý poskytujú vnemy, podlieha nemenným zákonom. Po prvé, má zdroj v umiernených vnemoch, nikdy nie v extrémnych, ktoré sú vždy nepríjemné: *sensus tristatur in extremis et in medio delectatur*. Ďalej: nejaká vec môže vzbudiť pôžitok iba v tom, komu sa páči: *sine amore nullae sunt deliciae*. Ale krásy predsa už svojou podstatou vzbudzuje záľubu. A napokon: pôžitok čerpaný z krásy sa dá stupňovať; čím je krásy väčšia, tým väčší je pôžitok: *pulchrum delectat et magis pulchrum magis delectat*.

V protiklade k Bonaventúrovým vývodom o dokonalej krásy, ktoré dedukoval z metafyzických princípov, tieto jeho psychologické vývody mali empirickú povahu, boli zovšeobecnením toho, čo človek prežíva zoči-voči zmyslovej krásy.

5. UMENIE. Tak ako scholastikom všeobecne aj Bonaventúrovi sa možnosti ľudského umenia zdali obmedzenými: nedokáže ani vytvárať veci z ničoho, ako to robí boh, ani premieňať potenciálne bytie na skutočné, ako to robí príroda. *Rem naturalem producere non potest*. Schopné je iba pretvárať to, čo jestvuje; nemôže vytvárať kamene, môže iba z kameňov stavať domy. Predsa však Bonaventúra videl v umení viacej tvorivosti ako klasický starovek. Umelecké dielo sa predsa začína v umeleckom vedomí; existuje v ňom ako idea, kým ju umelec zmaterializuje, čiže dá jej tvar.

Zo staroveku Bonaventúra prevzal pojem reprodukovania umení, ale reprodukciu (*repraesentatio*) chápal už inak ako antika. Tvrdil totiž, že úlohou reprodukovania umení nie je natoľko rekonštrukcia vonkajšieho, materiálneho predmetu, ale skôr nemateriálnej vnútornej idey, nachádzajúcej sa v umelcovom vedomí. Ani hodnota umeleckého diela nespočíva v podobnosti so skutočnosťou, ale s ideou, ktorou sa umelec spravuje. Funkciou umenia je teda skôr vyjadrovanie ako reprodukovanie — a naozaj, keď Bonaventúra písal o maliarskych obrazoch, tvrdil, že nielen napodobujú, ale aj vyjadrujú: *dicitur imago quod alterum exprimit et imitatur*. A písal aj takto: hoci umelec maľuje a modeluje vonkajšie veci (*depingit et sculpsit exterius*), robí to podľa toho, čo vymyslel vnútorne (*figit interius*). Umelec tvorí skôr na podobu (*similitudo*) seba samého než na podobu sveta.

Maliarske a sochárske umenie vždy vyjadruje umelcovu ideu; na druhej strane však skutočnosť môže alebo nemusí reprodukovať. Bonaventúra rozlišoval v týchto umeniach diela imitujúce, napríklad portrét, a diela imaginatívne. Tieto, ak aj nevytvárajú nové veci, vytvárajú nové kompozície. Všetky tieto Bonaventúrove výroky ukazujú, ako jasne videl — v porovnaní s antikou a ľuďmi raného stredoveku — rolu predstavivosti, idey, tvorivosti v umení.

Umelecké dielo, hovorí Bonaventúra, môžeme posudzovať vo vzťahu ku skutočnosti, ale môžeme ho prijímať aj samo osebe, zanedbávajúc tento vzťah. Maľbu môžeme chápať dvojako: ako maľbu (*pictura*) aj ako obraz (*imago*). To znamená, môžeme ju hodnotiť samu osebe, bez ohľadu na to, čo a ako reprodukuje. Preto sa aj môže páčiť z dvoch rozličných zreteľov, môže obsahovať dvojakú krásu: „Krása,“ písal Bonaventúra, „je rovnako v obraze aj v tom, čoho je tento obrazom“.

Oddeľoval teda krásu samého obrazu od krásy predmetu na ňom zobrazeného. Alebo inak povedané: krásne zobrazenie predmetu odlišoval od zobrazenia krásneho predmetu. Maľba je krásna, keď dobre zobrazuje predmet, ale je krásna aj vtedy, keď je jednoducho dobre namaľovaná. V oboch prípadoch je iný „základ krásy“ (*ratio pulchritudinis*).

Bonaventúra uvažoval aj o otázke, aké sú ciele umenia. Aj tu zaujal veľmi moderné stanovisko, išiel ďalej ako väčšina starovekých estetikov: estetické uspokojenie nie je jediným, ale predsa len jedným z cieľov umenia. Písal, že umelec tvorí svoje dielo nielen preto, aby dosiahol slávu alebo zisk, ale aj preto, aby z neho čerpal radosť (*ut illo delectetur*). Prirodzene, pre scholastika to nemohol byť jediný cieľ; Bonaventúra mal ďaleko k heslu umenie pre umenie. *Omnis enim artifex — písal — intendit producere opus pulchrum et utile et stabile*. To znamená: umelcovým cieľom je vytvoriť užitočné a trvalé dielo, ktoré je zároveň aj krásne. V umení treba rozlišovať tri veci: *egressum, effectum, fructum*, to značí: zdroj, výtvor a výsledok. V prvom prípade je podstatná zručnosť (*ars operandi*), v druhom kvalita diela (*qualitas effecti artificii*), v treťom jeho užitočnosť (*utilitas fructus*).

6. TRI ODVETVIA ESTETIKY. Tak ako v celej stredovekej estetike aj u Bonaventúru môžeme vyčleniť tri skupiny tvrdení. Prvú predstavovali najvšeobecnejšie teologicko-metafyzické tézy o kráse boha a sveta. Bonaventúra sa o nich široko rozpisoval, ale neboli jeho vlastníctvom, lež boli majetkom celej stredovekej estetiky.

Druhý pól stredovekej estetiky tvorili čiastkové tvrdenia, empirické postrehy o umení a o estetických zážitkoch. Najviac ich bolo v špeciálnych spisoch, v poetikách či v teóriách hudby, ale zbierali a zaznamenávali ich aj scholastici. U Bonaventúru je ich veľa a všetky udivujú bystrosťou a modernosťou: zo širokého pojmu krásy Bonaventúra vyčlenil pod názvom „figúra“ formálnu krásu, všimol si dvojznačnosť pojmu vonkajšej formy, v analýze umenia zvýraznil úlohu idey, výrazu a predstavivosti.

A napokon, stredoveká estetika mala ešte tretiu skupinu tvrdení — špecifický výtvar scholastiky: neboli to už metafyzické východiskové tézy ani empirické fakty, lež výsledky pojmovej analýzy. Hoci Bonaventúra bol jedným z veľkých scholastikov 13. storočia, jednako toto špecificky scholastické a osobitne pre trináste storočie charakteristické odvetvie je v jeho estetike reprezentované menej než oblasť empirickej analýzy; estetika tohto scholastika bola stredoveká, ale v podstate málo scholastická. Inak to bude s estetikou jeho súčasníka Tomáša Akvinského.



## P. BONAVENTÚROVE TEXTY

### ESTETICKÝ OPTIMIZMUS

- 1) *Veľká krása je v stavbe sveta, ale ešte väčšia v Cirkvi ozdobenej zásluhami svätých; najväčšia však je v nebeskom Jeruzaleme.*

*Bonaventúra, Breviloquium, prol. 3 (Quaracchi, V, 205)*

### ESTETICKÝ INTEGRALIZMUS

- 2) *Celý svet v dokonale usporiadanom poradí môžeme opísať takým spôsobom, že sa odvíja od začiatku do konca ako najkrajšia báseň, zostavená podľa pravidiel. Vo svete môžeme podľa jeho časového poradia postrehnúť mnohorakosť, rôznorodosť, jednoduchosť, poriadok, zákonitosť a krásu mnohých božských rozhodnutí. Preto tak ako nikto nepostrehne krásu básne, ak ju nepozná vcelku, rovnako nikto neuvidí krásu spočívajúcu v poriadku a riadení vesmíru, ak sa nedíva na tento poriadok ako na celok.*

*Bonaventúra, Breviloquium, prol. 2 (Quaracchi, V, 204)*

### ESTETICKÝ TRANSCENDENTIZMUS

- 3) *Krása priťahuje, a to, čo je krajšie, priťahuje väčšmi. Z toho vyplýva záver, že to, čo je najvyššou krásou, priťahuje najväčšmi. Ak sa tešíme z toho, čo nás priťahuje, treba sa o to väčšmi tešiť z Boha.*

*Bonaventúra, I Sent. D. 1 a. 3 q. 1 (Quaracchi, I, 38)*

### ESTETICKÝ ASKETIZMUS

- 4) *Krásu prírody je dvojaká: jedna je duchovná, druhá telesná. Duchovná krásu je nezničiteľná, kým telesná je márnosťou; neslobodno jej slúžiť, skôr by ju mali odsudzovať tí, čo si chcú zachovať vnútornú krásu. Ľudia oddaní vnútornému životu sa majú vystríhať toho, aby sa starali o vonkajšie veci (o „vonkajšiu kultúru“).*

*Bonaventúra, IV Sent. D. 24 a. 1 q. 1 ad 3 (Quaracchi, IV, 609)*

### KRÁSA SVETLA

- 5) *Svetlo je najkrajšie, najpríjemnejšie a najlepšie spomedzi telesných vecí.*

*Bonaventúra, In Sap., 7, 10 (Quaracchi, VI, 153)*

## KRÁSA FORMY

- 6) *Všetko, čo jestvuje, má nejakú formu, a to, čo má nejakú formu, je zároveň aj krásne.*

*Bonaventúra, II Sent. D. 34 a. 2 q. 3 (Quaracchi, II, 814)*

## VNÍMANIE KRÁSY

- 7) *Prostredníctvom vnemov preniká do ľudskej duše celý zmyslový svet. Ak sa tieto vnemy týkajú primeranej veci, sprevádza ich slasť. Zmysly nachádzajú pôžitok v predmete, keď ho postihujú poznávaním buď ako krásu tvaru, ako pri zraku, buď ako slasť, ako pri sluchu a čuchu, alebo napokon ako zdravie, ako pri chuti a hmäte v širokom zmysle. Každý pôžitok závisí od proporcií. Proporcía zasa spočíva na 1) podobnosti obsahujúcej v sebe princíp tvaru alebo formy a odtiaľ dostáva názov „tvárnosť“, čiže pekný tvar, „lebo krása nie je ničím iným ako číselnou rovnicou“ alebo „istou štruktúrou častí spojenou s príjemnou farbou“. 2) Alebo proporcionálnosť vzniká vtedy, keď zachováva správny vzťah pôsobenia či sily, a vtedy nesie názov „slasť“; dochádza k tomu vtedy, keď pôsobiaca sila nadmerne neprekračuje prijímateľove možnosti; rozumu totiž prekážajú krajnosti, ale potešuje ho striedmosť. 3) Alebo napokon proporcionálnosť vzniká vtedy, keď sa zachováva vzťah medzi pôsobením a účinkom; vzťah je proporcionálny vtedy, keď pôsobiaci činiteľ uspokojuje prijímateľove potreby, zachovávajúc ho pri živote a sýtiac ho, čo nachádza výraz hlavne v chuti a v hmäte . . . Toto je odpoveď na otázku, aký je princíp krásy, slasti a zdravia. Ukazuje sa, že týmto princípom je vyrovnaná proporcía.*

*Bonaventúra, Itinerarium, 2, 4—6 (Quaracchi, V, 300)*

## SÚLAD VNÍMANÉHO S VNÍMATEĽOM

- 8) *Niet krásy tam, kde nevzniká súlad vnímaného s vnímateľom.*

*Bonaventúra, In Hexaem., coll., 14, 4 (Quaracchi, V, 393)*

## DVOJZNAČNOSŤ POJMU FIGÚRA

- 9) *Figúra má dvojaký význam, prvý označuje štruktúru ohraničenú líniami, druhý zasa vonkajší vzhľad veci, čiže krásu.*

*Bonaventúra, IV Sent. D. 48 a. 2 q. 3 (Quaracchi, IV, 993)*

## VISUS SPIRITUALIS

- 10) *Harmónia je nato, aby pôsobila nie na telesný, ale na duchovný zrak.*

*Bonaventúra, IV Sent. D. 49 a. 2 q. 1 (Quaracchi, IV, 1 026)*



## PRIRODZENÁ ZÁLUBA V KRÁSE

11) *Krása svojou prirodzenosťou podnecuje duše k láske.*

*Bonaventúra, IV Sent. p. 30, dub. 6 (Quaracchi, IV, p. 713)*

## BOH, PRÍRODA, UMENIE

12) *Jestvuje trojaká aktívna sila: Boh, príroda a inteligencia. Sú si navzájom podriadené tak, že druhá predpokladá existenciu prvej a tretia druhej. Boh tvorí z ničoho, príroda premieňa potenciálne bytie na skutočné, umenie však predpokladá predchádzajúcu činnosť prírody, pretvára jestvujúce bytia, nevytvára totiž kamene, ale iba dom z kameňov.*

*Bonaventúra, II Sent. D. 7 p. 2 a. 2 q. 2 (Quaracchi, II, 202)*

## VNÚTORNÝ ZDROJ UMENIA

13) *Duša vytvára nové štruktúry, hoci netvorí nové veci, a v súlade s tým, čo vymyslí vo vnútri, maľuje a modeluje navonok.*

*Bonaventúra, III Sent. D. 37 dub. (Quaracchi, III, 830)*

## OBRAZ A JEHO VZOR

14) *Keď uvažujeme o pojme obraze, musíme si uvedomiť tri veci. Po prvé, o obraze môžeme uvažovať z hľadiska zhody s tým, čo je na ňom zobrazené, ak táto zhoda v ňom vystupuje; po druhé, to, čo je zhodné s obrazom, je už tým samým zhodné s tým, čo je (na obraze) vyobrazené; preto ten, kto vidí Petrov obraz, vidí zároveň aj Petra; po tretie, duša sa svojimi schopnosťami pripodobuje k predmetom, na ktoré sa obracia, či už poznávajúc ich, alebo túžiac po nich.*

*Bonaventúra, I. Sent. D. 3 p. 2 a. 1 q. 2 (Quaracchi, I, 83)*

## OBRAZ A PODOBIZEŇ

14a) *Maľbu môžeme chápať dvojako: ako maľbu aj ako podobizeň.*

*Bonaventúra, I Sent. D. 3 p. 1 a. 1 q. 2 (Quaracchi, I, 72)*

15) *Vzťah krásy (obrazu) k predobrazu je taký, že krása je rovnako v obraze, ako aj v tom, čoho je tento obrazom. Môžeme z toho vyvodiť záver, že podstata krásy je dvojaká. . . O obraze sa hovorí, že je krásny, keď je dobre namalovaný, ale aj vtedy, keď dobre reprodukuje svoj predmet.*

*Bonaventúra, I Sent. D. 31 p. 2 a. 2 q. 1 (Quaracchi, I, 544)*

## KRÁSA, UŽITOČNOSŤ, TRVÁCNOSŤ

16) Každý umelec sa usiluje o to, aby vyhotovil krásne, užitočné a trvácne dielo . . . Umenie ho robí krásnym, vôľa užitočným, vytrvalosť — trvácnym.

*Bonaventúra, De reductione artium ad theol., 13 (Quaracchi, V, 323)*

## TRI ETAPY UMENIA

17) V umeleckom diele môžeme vyčleniť tri veci: jeho zdroj, výtvor a účinky, alebo im zodpovedajúce umenie, kvalitu diela a jeho užitočnosť.

*Bonaventúra, De reductione artium ad theol., 11 (Quaracchi, V, 322)*

## 12. ESTETIKA ALBERTA VEĽKÉHO A ULRICHA ZO STRASBOURGU

1. ALBERT VEĽKÝ. Dominikánska rehoľa sa vo veciach estetiky prihlásila o slovo o niečo neskôr ako františkánska. Prvým, kto sa v tejto veci vyslovil, bol Albert zvaný Veľký (r. 1193—1280), mnohostranný učenec, populárny v dejinách scholastiky aj svojimi vedeckými zásluhami, aj tým, že bol učiteľom Tomáša Akvinského. V Albertových včasnejších spisoch niet ešte zmienky o estetických otázkach; hovoril o nich až v kolínskych prednáškach okolo roku 1250. Predmetom prednášok bol komentár k Pseudo-Dionýziovým *Božským menám*: komentovaný autor, v ktorého teologickej náuke krása zaujímala také dôležité miesto, postavil Alberta zoči-voči estetickým problémom a usmernil jeho estetické názory. Od Grékov prevzal Albert rozlíšenie krásy v užšom význame, a to telesnej, a krásy v širokom, najvšeobecnejšom význame. Od nich prevzal aj tvrdenie, že telesná krása spočíva v troch faktoroch: v proporcii, vo veľkosti a vo farbe. Že spočíva v proporcii, to bolo všeobecné presvedčenie Grékov, faktor veľkosti zaviedol do chápania krásy Aristoteles a faktor farby — stoici. Za iné tézy Albert zasa vďačil Pseudo-Dionýziovi, a keby sme išli ďalej — neoplatonikom. Z tohto prameňa prevzal názor, že každá vec má účasť na kráse. A takisto náhľad, že ozajstnou krásou je iba dokonalá božská krása. A že krásu, ak ju chápeme v najvšeobecnejšom zmysle, spočíva v jase a v lesku. Od Pseudo-Dionýzia Albert prevzal aj formuláciu spájajúcu starogrécku estetiku (krása spočíva v proporcii) s neoplatónskou (krása spočíva v jase). Táto formulácia hovorila, že každá krásu sa zakladá rovnako na proporcii ako na jase. Myšlienka, že krásu sa zakladá na dvoch vlastnostiach, vzbudila u Alberta otázku, aký je ich vzájomný vzťah. A dal na ňu samostatnú odpoveď. Samostatnú, hoci podnet k nej dostal tiež zo starovekej filozofie: nie z Plotina ani z Pseudo-Dionýzia, ale z Aristotela. Pseudo-Dionýzios vnukol otázku a Aristoteles odpoveď. Vnukol ju svojim hylomorfizmom, čiže presvedčením, že forma je vždy spojená s hmotou. A tak neoplatónsky a dionýziovský jas Albert stotožnil s aristotelovskou formou. Forma znamenala u Aristotela podstatu veci — Albertova téza hlásala, že veci sa páčia, sú krásne, keď v ich vzhľade, v hmote presvitá a žiari ich podstata. V súlade s týmto definoval krásu: je ona jasom (*splendor*) formy v proporcionálne zložených častiach hmoty. Alebo: je žiarou (*claritas*) formy, ktorá presvetľuje (*supersplendet*) materiálne časti vecí. Alebo: spočíva v rozžiarení (*resplendentia*) formy. Forma vecí rozhoduje o ich jednote — a preto krásu zjednocuje. Pri takomto aristotelovskom chápaní formy téza, že krásu spočíva vo forme, nebola formalizmom, ale práve jeho opakom.

Základná Albertova myšlienka — redukovanie krásy na formu — mala rozličné dôsledky. A. Mala za následok istú relativizáciu krásy: lebo každá vec má krásu vlastnú svojej forme a forma je v každom prípade iná. Krásu teda „spočíva v náležitom množstve, v náležitej polohe, v náležitom tvare a v náležitej proporcii“. Pritom však Albert a jeho žiaci krásu pochádzajúcu z formy vecí pokladali za absolútnu a od tohto absolútneho *pulchrum* odlišovali relatívne *aptum*. B. Zavedenie pojmu formy, čiže podstaty, esencie vecí do estetiky viedlo Alberta aj k novému pojmovému rozlíšeniu: a to k vyčleneniu — popri duchovnej a telesnej krásy — ešte esenciálnej krásy, čiže krásy spočívajúcej v samej podstate vecí. Albertov žiak Ulrich zo Strasbourgu toto rozlíšenie ešte rozvinul, keď tradičným spôsobom rozdelil krásu na duchovnú

a telesnú, v oboch vyčlenil krásu esenciálnu a akcidentálnu, čiže krásu patriacu veciam v ich samej podstate, a takú, ktorá im prislúcha vďaka náhode.

2. ULRICH ZO STRASBOURGU. Názory Alberta Veľkého poznali z prednášok jeho dvaja vynikajúci žiaci: Tomáš Akvinský a Ulrich zo Strasbourgu. Obaja zachovali hylomorfickú koncepciu krásy, ktorú vytvoril ich učiteľ; ale Tomáš ju podstatne pretvoril, zvýrazňujúc peripatetické faktory, kým Ulrich zostal bližší Albertovi a jeho chápanie bolo skôr neoplatónske a dionýzijské ako peripatetické.

Ulrich Engelberti zo Strasbourgu (zomrel r. 1287) vo svojej *Summe* venoval osobitnú kapitolu krásy. Mohli by sme ju dokonca nazvať „traktátom“ o krásy, ibaže nepredstavovala samostatný celok, ale bola začlenená do väčšieho diela. Podobné traktáty máme v *Summe fratris Alexandri*, v komentári Alberta Veľkého k *Božským menám* a z neskoršej scholastiky v *Summe* Dionýzia Kartuziána. Tomáš Akvinský takýto traktát nenapísal. Ulrichov spis je jediný, ktorému sa dostalo vzorného vydania, prekladu a komentára<sup>2</sup>; preto priťahuje všeobecnú pozornosť.

Tak ako celá Ulrichova filozofia aj jeho estetika bola pod vplyvom Plotina a Pseudo-Dionýzia. Písal síce, že forma je krásou každej veci, ale tvrdil, že forma „je tým krajšia, čím má viacej jas vďaka povzneseniu sa nad hmotu“.

Všetci scholastickí estetiky stávali transcendentnú krásu vyššie ako krásu pozemskú, ale jedni sa o transcendentnej krásy rozpisovali naširoko a iní zasa málo. Ulrich patril k tým prvým. V jeho traktáte sa nachádza formulácia predstavujúca kvintesenciu transcendentnej estetiky: hovorí sa v nej, že boh nie je len najvyššou krásou, ale aj príčinou každej krásy, že nie je len príčinou jej vzniku, ale aj vzorom a cieľom. Jednako aj u Ulricha sa dajú nájsť myšlienky týkajúce sa empirickej krásy. O rozlíšení podstatnej a náhodnej krásy sme už hovorili. Okrem toho:

A. Ulrich rozlišoval krásu absolútnu a komparatívnu. Toto rozlíšenie uplatňoval aj na nedostatok krásy — na škaredosť: vec je absolútne škaredá, keď jej chýba to, čo jej od prírody patrí, a je škaredá komparatívne, keď jej chýba krásy vystupujúca v ušľachtilejších veciach, najmä v tých, s ktorými ju porovnáваме.

B. Hovoril, že zhoda, ktorá rozhoduje o krásy vecí, je štvoraká, a že ani jedna z nich nesmie chýbať, ak telesná vec má byť krásna. Napríklad človek nie je krásny, ak má sklon k chorobám, po druhé, ak je malý, po tretie, ak je mrzák, po štvrté, ak má neprirodzenú postavu.

C. Ulrich využil bohatú scholastickú terminológiu a oddelil krásu v najširšom chápaní (nazýval ju *decor*) od krásy v užšom chápaní (*pulchrum*). Krása v užšom význame sa stavia proti primeranosti (*aptitudo*), ale v širšom zmysle ju do seba zahrnuje. Zahrnuje rovnako vnútornú aj vonkajšiu krásu, krásu absolútnu aj relatívnu. Pre krásu v širšom význame by sme mohli hľadať iný názov, napríklad „pôvab“, ale obyčajne sa v novoveku obojva pojmy, ktoré Ulrich rozlíšil, nazývajú „krásou“, čo spôsobuje dvojznačnosť základného termínu estetiky.

Spájanie peripatetických motívov s motívmi neoplatónskymi nebolo osobitosťou Alberta Veľkého a jeho školy, vystupuje vari u všetkých estetikov 13. storočia. Keď populárny autor *Zlatej legendy* Jakub de Voragine píše, že sú štyri príčiny krásy, veľkosť a číslo, farba a svetlo, potom veľkosť je typickým aristotelovským a svetlo neoplatónskym motívom.

<sup>2</sup> M. Grabmann, *Des Ulrich Engelberti von Strassburg O. P. Abhandlung „De Pulchro“*, Sitzungsberichte der bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philos.-philol. Klasse, Jahrg. 1925, 5 Abh., München 1926.

3. RECEPCIA ARISTOTELA. V tomto čase došlo v estetike k recepcii Aristotela, aspoň čiastočne, hoci práve vtedy jej podmienky nežičili. Aristotelovo najdôležitejšie estetické dielo *Poetika* ešte nebolo známe. A náhoda zapríčinila, že pre estetiku podstatná veta, nachádzajúca sa v *Metafyzike*, nebola v 13. storočí využitá: v tejto vete, uvádzajúcej hlavné faktory krásy, vtedajší prekladateľ Aristotela Viliam z Moerbecku nepreložil slovo „krása“ ako *pulchrum*, ale ako *bonum*.<sup>a</sup> Prekladateľ sa pridržal Hieronyma, ktorý vo *Vulgate* kedysi podobne preložil text z *Knihy Genezis*. A tak Aristotelova veta, ktorá predstavovala do istej miery kvintesenciu jeho estetiky, vstúpila skôr do stredovekej praktickej filozofie než do vtedajšej estetiky. Jednako Aristotelovi prívrženci na čele s Tomášom Akvinským poznali jeho všeobecné filozofické názory a niektoré ich motívy, a predovšetkým ich ducha, ich empirický postoj vniesli do stredovekého estetického myslenia.

<sup>a</sup> Grabmann, c. d., v Úvode.

## R. TEXTY ALBERTA VELKÉHO A ULRICHA ZO STRASBOURGU

### KRÁSA V UŽŠOM A V ŠIRŠOM VÝZNAME

- 1) Tak ako je pre krásu tela potrebné, aby malo správnu proporciu údov i lesk farby . . . , rovnako je pre všeobecný pojem krásy potrebná vzájomná proporcia akýchkoľvek zložiek, či už telesných častí alebo iných prvkov, presvietená jasom formy.

*Albert Velký, Opusculum de pulchro et bono (Mandonnet, V, 426)*

### VELKOSŤ, PROPORCIA A FARBA

- 2) Krása vyžaduje splnenie troch podmienok: prvou je elegantná a primeraná veľkosť tela, druhou — proporcionálne rozmiestenie údov, treťou — rozloženie dobrej a jasnej farby.

*Albert Velký, Mariale, Qu. 15—16*

### KAŽDÁ VEC MÁ ÚČASŤ NA KRÁSE

- 3.) Medzi aktuálne jestvujúcimi vecami nieto takej, ktorá by nemala účasť na kráse a dobre.

*Albert Velký, Opusculum de pulchro et bono (Mandonnet, V, 436)*

### FORMA A JEJ LESK

- 4) Dobro je to, po čom všetci túžia; morálne dobro je zasa také, ktoré svojou silou a vážnosťou priťahuje túžbu; krása je napokon také dobro, ktoré má navyše lesk a jas.

*Albert Velký, Opusculum de pulchro et bono (Mandonnet, V, 327)*

- 5) Krása spočíva v lesku substanciálnej formy na proporcionálne skonštruovaných častiach hmoty.

*Albert Velký, Opusculum de pulchro et bono (Mandonnet, V, 420)*

- 6) Podstata všeobecne uznávanej krásy spočíva v jase, prejavujúcom sa v proporcionálne skonštruovaných častiach hmoty, ako aj v rozličných schopnostiach a činnostiach.

*Albert Velký, Opusculum de pulchro et bono (Mandonnet, V, 421)*



## KRÁSA V JEDNOTE

- 7) Krása zjednocuje všetko a čerpá túto schopnosť z formy, ktorej jas rozhoduje o kráse. A vďaka tomu, že forma žiari na častiach hmoty, krása je príčinou jednoty.

*Albert Veľký, Opusculum de pulchro et bono (Mandonnet, V, 420—421)*

## TELESNÁ, PODSTATNÁ A DUCHOVNÁ KRÁSA

- 8) Augustín tu hovorí o telesnej kráse ako o určitom odraze duchovnej krásy. V ozdobe tiel, čiže v kráse, je, ako hovorí filozof v Topikách, elegantná súmerateľnosť častí, alebo, ako hovorí Augustín, súmerateľnosť častí s istou lahodnosťou farby; súmerateľnosť zasa spočíva v správnom množstve, v správnej polohe, v správnom tvare a v správnej proporcii časti s časťou a časti s celkom. Takisto aj vo sfére podstat súmerateľnosť je súmerateľnosťou prvkov, jedného s druhým a všetkých s celkom; a vo sfére duchovnej je súmerateľnosťou so sebou i so súhrnom síl, ktoré sú potenciálnymi časťami. A v tejto súmerateľnosti spočíva duchovná krása.

*Albert Veľký, Summa Theologiae, Q. 26, membr. 1 a. 2*

## MATERIÁLNY A FORMÁLNY FAKTOR KRÁSY

- 9) Krása je súladom a jasnosťou, ako hovorí Dionýzios. Ale súlad je tu faktorom materiálnym a jasnosť formálnym. Tak ako telesné svetlo je formálne aj kauzálne krásou všetkých viditeľných vecí, tak svetlo rozumové je formálnou príčinou každej substanciálnej formy, ale aj formy materiálnej. Každá forma je tým škaredšia, čím má menej svetla pritlmeného hmotou, a tým je krajšia, čím má viac svetla vďaka povzneseniu sa nad hmotu. A vo veciach, ku ktorých podstate patrí svetlo, je nevýslovná krása, „na ktorú túžia hľadiť anjeli“.

*Ulrich zo Strasbourgu, Liber de summo bono, L. II, tr. 3 c. 5*

## KRÁSA VO FORME

- 10) Forma je krásou každej veci. Preto pulchritudo — krása nazýva sa aj speciosum — tvárna, od species — tvar, lebo tvar je to isté čo forma.

*Ulrich zo Strasbourgu, De pulchro (Grabmann, 73—4)*

## KRÁSA BOHA

- 11) Boh nie je len dokonale krásny a najvyššou krásou, ale je aj aktívnou, vzorovou a konečnou príčinou (cieľom) všetkej stvorenej krásy.

*Ulrich zo Strasbourgu, De pulchro (Grabmann, 75)*

## ABSOLÚTNA A RELATÍVNA ŠKAREDOSŤ

- 12) *Nedokonalosť je buď absolútna, keď veci chýba to, čo jej od prírody patrí (a preto sú pokazené a nečisté veci škaredé), buď je relatívna, porovnávací, a to vtedy, keď veci chýba krása príznačná pre ušľachtilejšiu vec, s ktorou ju porovnáваме, najmä keď chce túto ušľachtilejšiu vec napodobovať.*

*Ulrich zo Strasbourgu, De pulchro (Grabmann, 79)*

## KRÁSA VYŽADUJE ŠTVORAKÚ PROPORCIU

- 13) *Krása vyžaduje proporciu medzi hmotou a formou, a táto zasa spočíva na štvorakej proporcii v telách. Prvá spôsobuje, že zdravý človek je krajší ako melancholik a vôbec človek so zlou postavou. Druhá spôsobuje, že krása vyžaduje veľké telo, kým drobní ľudia môžu byť síce pôvabní a proporcionálni, ale nie krásni. Tretia spôsobuje, že kto má skaličené údy, nie je krásny. A štvrtá, že nie sú celkom pekni tí, čo majú neprirodzenú postavu.*

*Ulrich zo Strasbourgu, De pulchro (Grabmann, 77—8)*

## DECOR, PULCHRUM, APTUM

- 14) *Izidor zo Sevilly hovorí, že pôvab majú rovnako krásne, ako aj primerané veci a že tu spočíva rozdiel medzi týmito tromi pojmami: pôvab, krása a primeranosť. Pôvabom sa totiž nazýva všetko, čo robí vec pôvabnou, rovnako jej vnútorné vlastnosti aj vonkajšie ozdoby odevu. Pôvab je teda spoločný pre krásne aj primerané veci. A krása a primeranosť sa od seba líšia, podľa Izidora, tak ako vlastnosť absolútna a vlastnosť relatívna.*

*Ulrich zo Strasbourgu, De pulchro (Grabmann, 80)*

## ŠTYRI PRÍČINY KRÁSY

- 15) *Štyri sú príčiny krásy, ako ich vyložil Filozof v knihe O perspektívach, a to: veľkosť a číslo, farba a svetlo.*

*Jakub de Voragine, Mariale (mns. Bibl. Naz. vo Florencii, cod. B 2 1219, fol. 124, Grabmann, p. 17)*

## ABSOLÚTNA A RELATÍVNA ŠKAREDOSŤ

- 12) *Nedokonalosť je buď absolútna, keď veci chýba to, čo jej od prírody patrí (a preto sú pokazené a nečisté veci škaredé), buď je relatívna, porovnávacia, a to vtedy, keď veci chýba krása príznačná pre ušľachtilejšiu vec, s ktorou ju porovnávame, najmä keď chce túto ušľachtilejšiu vec napodobovať.*

*Ulrich zo Strasbourgu, De pulchro (Grabmann, 79)*

## KRÁSA VYŽADUJE ŠTVORAKÚ PROPORCIU

- 13) *Krása vyžaduje proporciu medzi hmotou a formou, a táto zasa spočíva na štvorakej proporcii v telách. Prvá spôsobuje, že zdravý človek je krajší ako melancholik a vôbec človek so zlou postavou. Druhá spôsobuje, že krása vyžaduje veľké telo, kým drobní ľudia môžu byť síce pôvabní a proporcionálni, ale nie krásni. Tretia spôsobuje, že kto má skaličené údy, nie je krásny. A štvrtá, že nie sú celkom pekni tí, čo majú neprirodzenú postavu.*

*Ulrich zo Strasbourgu, De pulchro (Grabmann, 77—8)*

## DECOR, PULCHRUM, APTUM

- 14) *Izidor zo Sevilly hovorí, že pôvab majú rovnako krásne, ako aj primerané veci a že tu spočíva rozdiel medzi týmito tromi pojmami: pôvab, krása a primeranosť. Pôvabom sa totiž nazýva všetko, čo robí vec pôvabnou, rovnako jej vnútorné vlastnosti aj vonkajšie ozdoby odevu. Pôvab je teda spoločný pre krásne aj primerané veci. A krása a primeranosť sa od seba líšia, podľa Izidora, tak ako vlastnosť absolútna a vlastnosť relatívna.*

*Ulrich zo Strasbourgu, De pulchro (Grabmann, 80)*

## ŠTYRI PRÍČINY KRÁSY

- 15) *Štyri sú príčiny krásy, ako ich vyložil Filozof v knihe O perspektívach, a to: veľkosť a číslo, farba a svetlo.*

*Jakub de Voragine, Mariale (mns. Bibl. Naz. vo Florencii, cod. B 2 1219, fol. 124, Grabmann, p. 17)*

## 13. ESTETIKA TOMÁŠA AKVINSKÉHO

1. **TOMÁŠOV VZŤAH K ESTETIKE.** V Tomášovi Akvinskom (r. 1225—1274) prívrženci scholastiky do dnešného dňa vidia nielen svojho najväčšieho filozofa, ale aj svojho najväčšieho estetika. Jednako treba konštatovať, že Tomáš sa o otázky estetiky špeciálne nezaujímal; zapodieval sa nimi, lebo ich nemohol vo svojom veľkom filozofickom systéme obísť. Ale aj tak sa prejavila veľkosť jeho intelektu a scholastická metóda, zhrnujúca pojmy a stavajúca ich proti sebe. Priviedla ho k takým vlastnostiam krásy, čo unikali aj pozornosti tých, ktorí mali k estetickým otázkam bližší vzťah a lepšie poznali umenie. Nebol to v dejinách estetiky jediný prípad; o päť storočí neskôr Kant, hoci sa taktiež nezaujímal o estetiku kvôli nej samej, tým, že ju začlenil do filozofického systému, posunul jej vývin dopredu.

Tomáš nenapísal špeciálny traktát o kráse ani o umení. Rozprava *De Pulchro*, ktorá sa mu dávnejšie pripisovala, nepochádza z jeho pera. Ba čo viac, ani v jednom svojom diele nevenoval kráse osobitnú kapitolu. Písal o nej iba vtedy, keď to vyžadovali iné témy, ktorých sa dotýkal. Bol pritom stručný, nezabíhal do podrobností; ale krátke zmienky ukazujú, že mal na ňu vyhranený názor. Na druhej strane zostavenie úplnej estetickej teórie z Tomášových príležitostných výrokov nie je ľahké a vyžaduje mimoriadnu námahu, aby sa tieto zmienky, pochádzajúce z rozličných období a vyslovené pri rozličných príležitostiach, navzájom zosúladiť.<sup>a</sup>

2. **TRADIČNÉ TÉZY V TOMÁŠOVEJ ESTETIKE.** Tomáš Akvinský bol žiakom Alberta Veľkého, počúval jeho prednášky, ktoré zahrnovali aj estetiku. A prevzal aristotelovské motívy, ktoré Albert vniesol do estetiky, predovšetkým motiv formy. Od neho alebo z iných prameňov prevzal aj mnohé tézy patriace do estetickej tradície stredoveku. 1. Popri zmyslovej kráse jestvuje aj intelektuálna (inak povedané, popri telesnej aj duchovná, popri vonkajšej aj vnútorná krása). 2. Okrem nedokonalkej krásy, ktorú poznáme zo skúsenosti, jestvuje aj krása dokonalá, božská. 3. Nedokonalá krása je odleskom krásy dokonalnej, jestvuje vďaka nej, je v nej, smeruje k nej. 4. Krása sa pojmovo líši od dobra, ale nelíši sa *in re*, lebo všetky dobré veci sú krásne a všetky krásne veci sú dobré. 5. Krása sa zakladá na harmónii, čiže proporcii (*consonantia*) a na jase (*claritas*).

Tieto tézy sa odvodzovali od Pseudo-Dionýzia a Augustína, a keby sme išli ďalej, od Platóna a Plotína. V súlade s nimi časť stredovekých mysliteľov venovala malú pozornosť pozemskej kráse. To sa zmenilo v zrelom stredoveku, predovšetkým u Tomáša Akvinského. Neprestal zvelebovať transcendentnú krásu, ale pojem krásy formoval na základe pozemskej, empiricky poznávanej krásy.

<sup>a</sup> P. Vallet, L'idée du beau dans la philosophie de St. Thomas d'Aquin, in: *Précis historiques*, III. série, X, 1880. — L. Schütz, *Thomas-Lexicon*, 2 Aufl. 1895. — M. de Wulf, *Les théories esthétiques propres à St. Thomas d'Aquin*, *Revue Néo-scholastique* II, 1895. — *Études historiques sur l'esthétique de St. Thomas*, 1896. — J. Maritain, *Art et scolastique*, 1920. — M. de Munnynck, *L'esthétique de St. Thomas d'Aquin*, in: *San Tommaso d'Aquino*, *Miscellanea*, Milano 1923. — A. Dyroff, *Über die Entwicklung und Wert der Ästhetik des Thomas von Aquin*, in: *Archiv für syst. Philosophie und Soziologie*, Festgabe Stein, t. 33, 1929. — F. Olgiati, *La „simplex apprehensio“ e intuizione artistica*, in: *Rivista di filosofia neo-scholastica*, t. 25, 1933. — U. Eco, *Il problema estetico in San Tommaso*, in: *Studi di Estetica*, 1956. — Dom H. Pouillon, c. d. — W. Stróżewski, *Próba systematyzacji określeń piękna występujących w textach św. Tomasza*, in: *Roczniki filozoficzne*, t. VI, 1. Lublin 1958.

3. TOMÁŠOVE ZMIENKY O KRÁSE A UMENÍ. Zmienky o kráse a umení sa nachádzajú takmer vo všetkých Tomášových dielach, počínajúc komentárom k *Sentenciám* Petra Lombarda (r. 1254—56) a *De veritate* (r. 1256—59) až po *Summa theologica* (r. 1265—73). Rozsiahlejšie sú však iba v dvoch dielach: v komentári k *Božským menám* (pravdepodobne r. 1260—62) a v *Summa theologica*. Prvé z týchto dvoch diel dáva výraz Tomášovým raným estetickým názorom, druhé konečným, najzrelším; v prvom sa vcelku pridržal názorov svojich scholastických predchodcov, až v druhom uplatnil peripatetické a vlastné motívy.

4. DEFINÍCIA KRÁSY. Tomášovým osobným prínosom bola predovšetkým jeho definícia krásy: podal ju v *Summa theologica* dva razy, v princípe tú istú, jednako s istými variáciami. Prvý variant hovorí, že krásnymi sa nazývajú veci, „ktoré sa páčia, keď sa na ne dívame“ (*quae visa placet*), druhý zasa, že sa tak nazývajú tie veci, „ktorých samo vnímanie sa páči“ (*cuius ipsa apprehensio placet*). Môže sa zdať, že sa tieto definície nezhodujú: jedna totiž definuje krásu užšie — prostredníctvom videnia, druhá zasa širšie — prostredníctvom vnímania; prvá akoby obmedzovala krásu na viditeľné veci, kým druhá to nerobí. Avšak Tomáš na inom mieste vysvetlil, že zrak ako najdokonalejší spomedzi zmyslov zastupuje v jeho jazyku všetky zmysly, termín „videnie“ sa používa *ad omnem cognitionem aliorum sensuum*. Môžeme teda uznať, že Tomáš používal iba jednu definíciu krásy, hoci vo dvoch formuláciách.

Táto definícia bola širšia ako sa dnes zdá, „videnie“ (*visio*) a „vnímanie“ (*apprehensio*) označovali v stredoveku nielen zmyslové akty. Tomáš ich uplatňoval aj *ad cognitionem intellectus*; v jeho spisoch sa hovorí nielen o *visio corporalis, exterior, sensibilis*, ale aj *intellectiva, mentalis, imaginativa*, a taktiež o *visio supernaturalis, beata, visio per essentiam*; hovorí sa aj o *apprehensio* nielen *per sensum*, ale aj *per intellectum, apprehensio interior, universalis, absoluta*. Jeho definíciu krásy treba teda chápať široko: sformoval ju na základe viditeľnej krásy, ale analógiou sa rozšírila aj na krásu duchovnú. Nie je to nečakané: stredoveký pojem krásy sa neobmedzoval na krásu zmyslovú. Tomášovo „videnie“ a „vnímanie“ zahrnovalo každé bezprostredné postihnutie predmetu, každú kontempláciu, nielen zmyslovú, ale aj rozumovú. Slovo „kontemplácia“ síce Tomáš v samotných definíciách krásy neuviedol, ale používal ho v súvislosti s krásou a tiež ho chápal široko, takže zahrnovalo aj *contemplatio spiritualis* a *intima* (vnútornú).

Dva varianty definície krásy, ktoré uviedol Tomáš, líšia sa ešte aj v inom ohľade: jeden hovorí, že krásne sú veci, ktoré sa páčia, a druhý zasa, že krásne sú veci, ktorých vnímanie sa páči; podľa jedného príčinou páčenia sa sú veci, na ktoré sa dívame, a podľa druhého — samo d í v a n i e s a. Sú to naozaj dve rozličné možnosti chápania estetickej záľuby: objektívna a subjektívna. Iné Tomášove výroky o kráse ukazujú, že jeho myšlienku presnejšie vystihoval prvý variant, lebo estetická záľuba podľa neho závisela od pozorovaných predmetov, a nie od samého d í v a n i a s a n a n e; na druhej strane však d í v a n i e s a bolo podmienkou páčenia sa.

Tomášova definícia napriek svojej jednoduchosti je historicky veľmi závažná. Dve myšlienky sú v nej podstatné. Po prvé, krásne veci sa páčia, to je ich kritérium, podľa toho ich poznávame. Po druhé však, nie každá vec, ktorá sa páči, je krásna, ale krásna je iba tá, ktorá sa páči pri d í v a n í s a, teda bezprostredne; nenazveme krásnou vec, ktorá sa páči z iných príčin, napríklad preto, že je užitočná. Prvú myšlienku už poznali raní scholastici, napríklad Viliam z Auvergne; druhú pridal Tomáš. Spojenie týchto dvoch myšlienok malo ďalekosiahly význam a nie náhodou Tomášova definícia patrí k najčastejšie citovaným estetickým výrokom stredoveku, dokonca sa uvádza ako kvintesencia scholastickej estetiky.

Pojem krásy nebol u Tomáša metafyzický a „transcendentný“, ako tvrdili niektorí historici. Práve že nebol formovaný na základe absolútnej, ideálnej, symbolickej krásy. Určovali ho konkrétnejšie znaky ako dokonalosť či všeobecne neurčitá obdivuhodnosť, ktoré mnohým ľuďom v stredoveku definovali krásu.

V komentári k Pseudo-Dionýziovi Tomáš pod vplyvom komentovaného autora vzal si za východiskový bod dokonalú božskú krásu a od nej zostupoval ku kráse stvorenia. V *Summe* už postupoval opačne: za východiskový bod si zvolil krásu stvorenia, od ktorej analogicky dospieval k dokonalej kráse. A dokonca už v komentári k Dionýziovi zaznamenával mnohorakosť krásy: že iná je duchovná a iná telesná krása. Jeho úloha v dejinách stredovekej estetiky spočívala práve v tom, že od ideálneho platónskeho pojmu krásy, používaného v stredoveku, prešiel k empirickému pojmu krásy v Aristotelovom duchu.

Tomáš podobne ako niektorí iní scholastici, ako napríklad Albert Veľký, niekedy definoval krásu užšie: vtedy používal starovekú formuláciu, že krásu spočíva v proporcii častí a farieb alebo v primeranom tvare a farbe. Mal tu na mysli krásu v užšom zmysle, a to telesnú (*pulchritudi corporis*), čiže vonkajšiu krásu, ktorú oddeľoval od duchovnej, čiže vnútornej krásy. Na druhej strane krásu v širokom zmysle definoval iba týmito dvoma vlastnosťami: páčením sa a kontempláciou.

Stáčili mu však, aby uskutočnil najťažšiu vec, s ktorou sa veľmi namáhali starovekí myslitelia i scholastici: aby oddelil krásu od dobra. Pre Tomáša a jeho systém pojmov to bolo zrazu ľahké, pretože krásu je predmetom kontemplácie, a nie úsilia, kým dobro je zasa predmetom úsilia, a nie kontemplácie. O dobro sa usilujeme, ale nevidíme ho; krásu je forma, na ktorú sa dívame (*pulchrum pertinet ad rationem causae formalis*), dobro zasa cieľom, ku ktorému spejeme (*bonum habet rationem finis*). Aby sme uspokojili túžbu po dobre, musíme ho mať, aby sme uspokojili túžbu po kráse, stačí mať jej obraz. Iná vec je — ako to tvrdil už Pseudo-Dionýzios a po ňom mnohí scholastici, Ján z Rochelle či Albert Veľký — že krásu a dobro, hoci sú rozličnými vlastnosťami, jednako vystupujú spolu: dobré veci sú krásne a krásne veci sú dobré.

**5. ÚČASŤ SUBJEKTU V KRÁSE.** Tomášova definícia krásy relativizovala krásu, dávala ju do vzťahu k subjektu, ktorý ju kontemplyje. Keďže znakom krásy je to, že sa páči, potom jej niet bez subjektu, ktorému sa páči; je vlastnosťou predmetov, ale nachádzajúcich sa v istom vzťahu k subjektu. Táto myšlienka bola staroveku vcelku cudzia; pre antiku — prinajmenej pre jej vládnúci prúd — krásu bola objektívnou vlastnosťou, neimplikujúcou subjekt. Vynorila sa však na začiatku kresťanskej estetiky: u cirkevných otcov, najmä u Bazilia. Ožila znova u scholastikov ešte pred Tomášom: vystupovala už u Viliama z Auvergne a u autorov *Summy fratris Alexandri*; Albert ju prehliadol a až Tomáš sa k nej vrátil. Tento názor relativizoval krásu, ale nesubjektivizoval ju: konštatoval síce, že niet krásy bez subjektu, ktorý v nej nachádza záľubenie, ale niet jej ani bez predmetu, ktorý je tak usposobený, že môže vzbudzovať záľubenie. Tomáš tvrdil podobne ako Augustín, že vec je krásna nie preto, lebo ju milujeme, ale milujeme ju preto, lebo je krásna a dobrá. Aby bola krásna a svojou krásou vzbudzovala záľubu, musia byť splnené rovnako subjektívne, ako aj objektívne podmienky.

Krásu, pokiaľ ide o jej objektívnu zložku, je predmetom poznania: *pulchrum respicit ad vim cognoscitivam*. Krásny človek či krásne zviera vzbudzuje v nás záľubu, ktorá je síce citom, ale má základ vo vnímaní, a teda v poznaní.

V akom poznaní? V poznaní prostredníctvom vnímania. Vnímanie je zmyslový akt, ktorý má však aj rozumovú zložku: *perceptio est quaedam ratio*. Na postihnutie krásy subjekt potrebuje nielen zmysly, ale aj rozumové funkcie; potrebné sú mu pri postihovaní nielen intelektuálnej, ale aj zmyslovej krásy. Keď Tomáš uznával intelektuálny faktor pri poznávaní krásy, postavil sa v psychológii krásy na stanovisko, ktoré môžeme nazvať estetickým intelektualizmom. Zostalo v scholastike natrvalo. Tomáš opatrne a výstižne napísal, že „presne povedané, nepoznávajú ani zmysly, ani rozum, ale poznáva človek prostredníctvom zmyslov či rozumu.“

Poznávanie krásy — ako každé poznávanie — spočívalo pre Tomáša v prisvojení, v asimilácii predmetu subjektom; usudzoval, že poznávaný predmet v istom zmysle preniká do subjektu. Tento názor bol protikladom novodobej estetickej koncepcie, zvanej teória vcitovania sa, empatia, tvrdiacej, že subjekt vtedy postihuje krásu predmetu, keď do tohto predmetu preniká citom. A tak teda v súlade s názorom, ktorý prevláda ešte dnes, Tomáš pripisoval tak objektu, ako aj subjektu účasť na estetickom zážitku; ale vzťah predmetu a subjektu v tomto zážitku si predstavoval skôr opačne ako značná časť estetikov dvadsiateho storočia.

V scholastike sa ustavične vracala otázka, či všetky zmysly sú schopné postihovať krásu. Tomáš sa postavil na stranu tých, ktorí tvrdili, že nie všetky. Odvolával sa na jazyk, ktorý nazýva krásou to, čo vidíme a počujeme, a nie to, čo ochutnávame a ovoniavame. Estetickými zmyslami sú jedine zrak a sluch; a sú nimi preto, lebo sú najväčšími „poznávacími“, čiže sú späté s intelektuálnymi funkciami. A tak vymedzenie zmyslov schopných poznávať krásu sa spájalo s Tomášovým estetickým intelektualizmom.

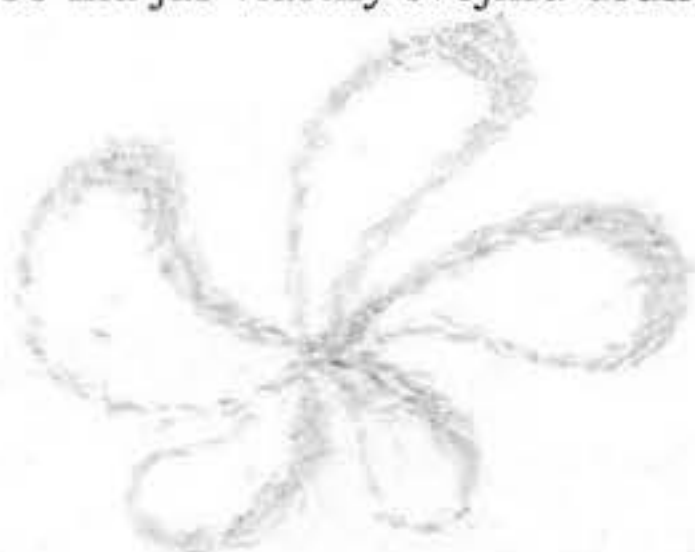
6. ESTETICKÉ USPOKOJENIE. Zoči-voči kráse máme príjemný pocit: presnejšie, pociťujeme príjemnosť z pozerania (*delectatio visus*), čiže kontemplácie (*delectatio contemplationis*). Táto príjemnosť má osobitú povahu: kým iné slasti, späté najmä s hmatovým zmyslom a spoločné človeku s inými živými bytosťami, zjavujú sa pri vykonávaní potrebných a užitočných činností, slúžia na udržanie života, estetická slasť všeobecne nesúvisí s prirodzenými potrebami a udržiavaním človeka pri živote. Je výsadou človeka, ktorý, ako hovorí Tomáš, je jedinou bytosťou, tešiacou sa z krásy vecí pre samu krásu, schopnou milovať krásu.

Rozdiel medzi týmito dvoma druhmi slasti, životnou a estetickou, Tomáš demonštroval (v Aristotelovom duchu) na príklade jelenieho hlasu; ten je príjemný rovnako levovi ako človeku — ale z iných dôvodov: levovi preto, lebo je príslubom potravy, a človeku pre svoju harmonickosť (*propter convenientiam sensibilibus*). Sluchovému vnemu sa lev teší preto, že ho spája s inými vnemami, pre neho biologicky dôležitými, človek sa zasa z neho teší pre samotný vnem. Slasť, ktorú človek pociťuje pri harmonických zvukoch, nesúvisí so zachovaním života. Ak pramení v zmyslových vnemoch, vo farbe či vo zvuku, potom nepramení v ich biologickom pôsobení, ale v ich harmónii. Estetické pocity nie sú až také čisto zmyslové ako niektoré biologicky významné pocity; ale nie sú ani také čisto intelektuálne ako morálne pocity; sú prechodným javom medzi týmito dvoma pólmi.

Tomáš však rozlišoval dva druhy estetických pocitov: jedny sú čisto estetické, vyvolávané farbami, tvarmi či zvukmi samými osebe, *secundum se*; iné sú zasa zmiešané, zároveň biologické aj estetické, lebo sú výsledkom harmónie farieb, zvukov či iných vnemov, ale sú aj uspokojením prirodzených potrieb a túžob. Zmiešané slasti vzbudzujú napríklad v mužovi ženské voňavky (*non delectantur odoribus secundum se, sed per accidens*) a všeobecne ich „pôvaby a ozdoby“ (*pulchritudo et ornatus feminae*). K zmiešaným slastiam Tomáš zaraďoval aj pôžitok z gymnastiky, z rytmiky a z hier.

7. OBJEKTÍVNE VLASTNOSTI KRÁSY. Keďže v duchu svojej definície Tomáš chápal krásu ako vlastnosť predmetu vo vzťahu k subjektu, potom otázka krásy mala pre neho dva aspekty: subjektívny a objektívny. Obzerať krásnych vecí je vecou medzi *videns* a *visum*, to znamená medzi tým, kto sa díva, a tým, čo sa vidí. Doteraz bola reč o subjektívnom aspekte (ktorý Tomáš rozobral podrobnejšie ako iní scholastici), zostáva nám teda aspekt objektívny. Tam bolo základnou otázkou: ako poznávame krásu? Tu zasa: aké sú jej objektívne faktory, ktoré vzbudzujú záľubu?

Tomáš obyčajne uvádzal dva: *proportio* a *claritas*. Už v komentári k *Božským menám* napísal: „Ak niečo voláme krásnym, je to preto, lebo má jas vlastný svojmu druhu a je zostrojené podľa správnych proporcií“.



A potom v *Summe* ešte lapidárnejšie: „Krása sa zakladá na istom jase a proporcii“. (*Pulchrum consistit in quadam claritate et proportione*).

Nebolo to nič nové: podobne písal Tomášov súčasník Ulrich zo Strasbourgu, obidvaja sa to naučili od spoločného učiteľa Alberta Veľkého a dvojčlennú formuláciu prevzali od Pseudo-Dionýzia. (*pulchritudo est consonantia cum claritate, ut dicit Dionysius*, píše Ulrich), a ak by sme siahli hlbšie — od starovekých Grékov.

A. PROPORCIA. Spolu s väčšinou scholastikov Tomáš chápal proporciu širšie ako klasickí Gréci. Tí ju chápali pytagorovsky, kvantitatívne, matematicky; a preto ju *stricto sensu* mohli nachádzať iba v materiálnych veciach. Tomáš poznal tento kvantitatívny pojem proporcie („určitý vzťah jedného množstva k druhému“, *certa habitudo unius quantitatis ad alteram*). Ale on sám (podobne ako kedysi Augustín) používal širší pojem: v tomto druhom význame hovoríme o proporcii ako o hocijakom vzťahu jednej zložky k druhej (*alio modo quaelibet habitudo unius ad alterum proportio dicitur*).

Takto chápaná proporcia zahrnovala u Tomáša nielen kvantitatívne vzťahy (*commensuratio*), ale aj kvalitatívne (*convenientia*). Zahrnovala proporcie prirodzeného sveta, ale aj sveta duchovného. Nielen vzťahy medzi vecami a dušou (*proportio rei et animae*), ale aj vzťah vecí k jej vzoru, napríklad vzťah obrazu k modelu; takisto vzťah k vnútornému vzoru, akým je pre obraz idea v umelcovom vedomí. Zahrnovala u Tomáša aj vzťahy v ontologickej štruktúre vecí, napríklad vzťah formy k hmote. A dokonca aj vzťah vecí k sebe samej: či je vnútorne zhodná, či je taká, aká má byť. Jedným slovom, Tomáš chápal „proporciu“ veľmi široko. Ale v súlade so svojim empirickým postojom jej pojem modeloval na najjednoduchších materiálnych vzťahoch, ktoré bezprostredne poznáme, na viditeľných štruktúrach. Keď definoval napríklad krásu človeka, spomínal proporcie jeho tela, nie ducha.

Kedy je proporcia „správnou“ proporciou (*debita proportio*), čiže harmóniou (*harmonia, convenientia, commensuratio*), ktorá je faktorom krásy? Keď zodpovedá cieľu, prirodzenosti, podstate, alebo povedané aristotelovským jazykom — forme vecí. Keď tvar (*figura*) zodpovedá prirodzenosti danej veci, robí ju krásnou. Pre ľudské telo je správna tá proporcia, ktorá zodpovedá jeho duši a jej činnostiam. „Správna“ proporcia, ako ju chápal Tomáš, vonkoncom nebola aritmetickou proporciou. A nebola ani proporciou nemennou, vždy vzbudzujúcou záľubu, nech by vystupovala v akomkoľvek predmete. Tomáš bol na míle vzdialený od myšlienky, že by existovala iba jedna krásna proporcia; naopak, dokazoval, že iná je krása človeka než leva, iná dieťaťa než starca. Iná je krása duchovná, iná telesná a krása jedného tela je iná než druhého. Každý miluje krásu, ibaže jeden duchovnú, a iný telesnú.

B. JAS (*CLARITAS*). Keď Tomáš spomínal „proporciu a jas“ ako faktory krásy, opakoval formuláciu známu oddávna a takmer všeobecne; ako väčšina často používaných formulácií aj táto mala kolísavý význam. Ani Tomáš sa nevyhol kolísavosti v pojme „jasu“, používajúc ho raz v doslovnom, inokedy v prenesenom zmysle. Ako príklad „jasu“ uvádzal „žiarivú farbu“ (*colornitidus*), ale hovoril aj o jase cnosti (*claritas et pulchritudo virtutis*).

Keď komentoval dionýziiovskú formuláciu *consonantia et claritas* a exemplifikoval ju na človeku, napísal: „Človeka nazývame krásnym, keď jeho údy rozmermi i umiernením majú správne proporcie a keď jeho farby sú jasné a žiarivé. Analogicky treba chápať aj iné prípady: každá vec sa nazýva krásnou, keď má svojmu druhu vlastný jas, duchovný alebo telesný, a keď je skonštruovaná podľa správnej proporcie“. V tomto vysvetlení sa „jas“ používa aj v doslovnom zmysle („jasné a žiarivé farby“), aj v prenesenom („duchovný jas“).

Avšak ako poslucháč Alberta Veľkého poznal Tomáš hylomorfickú interpretáciu jasu, redukujúcu ho na



„formu“, to značí na podstate veci, presvitajúcu cez jej vonkajší vzhľad; a sám uplatňoval túto interpretáciu, keď odvodzoval jas telesný z jasu duchovného. Písal, že *claritas causabitur ex redundantia gloriae animae in corpus*. Takéto rozšírenie pojmu, zahrnujúce rovnako telesný aj duchovný jas, vyhovovalo scholastickému estetikovi, ale malo tú slabú stránku, že zlučovalo rozličné veci, spojené iba spoločným slovom.

Ak Tomášovo chápanie proporcie a jasu bolo naozaj takéto, potom podľa neho o kráse rozhoduje rovnako vzhľad vecí (ak zodpovedá jej podstate), ako aj ich podstata (ak presvitá cez vzhľad). Podľa tohto názoru sa v aristotelovskom duchu (hoci u Aristotela takejto formulácie niet) uznávalo, že krása nie je len vecou samého vzhľadu vecí, ale aj ich podstata; že spočíva v samých veciach, a nie v ich alegorickom význame, ako tvrdili mnohé stredoveké teórie.

C. ÚPLNOSŤ (*INTEGRITAS*). Proporcía a jas v takomto širokom chápaní vcelku u Tomáša vyčerpávali faktory krásy. Jednako v jednej časti *Summy* pridal k týmto dvom faktorom tretí faktor. Táto časť hovorí, že na krásu sú potrebné tri veci: po prvé úplnosť (*integritas*), čiže dokonalosť (*perfectio*), lebo to, čo má nedostatky, je už z tohto dôvodu škaredé. Po druhé, správna proporcia, čiže harmónia (*consonantia*). A napokon jas (*claritas*): krásnymi nazývame veci, ktoré majú živú farbu. Tento Tomášov text — v ktorom je zoznam faktorov krásy bohatší o „úplnosť“, čiže „dokonalosť“ — historici najčastejšie citujú a uvádzajú ako najsprávnejšiu formuláciu tomistickej estetiky.

Tretí faktor, ktorý sa spomína v tomto texte, je menej dvojznačný a ľahšie pochopiteľný ako dva predchádzajúce. Ide v ňom o jednoduchú myšlienku, že nijaká vec nemôže byť krásna, keď jej chýba čosi, čo patrí k jej prirodzenosti. Človeka špatí chýbajúce oko či ucho, špatí ho každé zmrzačenie. Túto myšlienku, nepochybne výstižnú, treba zapísať k dobru tomistickej estetike; na druhej strane sa však zdá, že sa dá vtesnať do pojmu proporcie, ak sa táto chápe tak široko ako u Tomáša. Lebo ak má vec mať správnu proporciu, ak jej časti musia byť v náležitom vzťahu, nesmie v nej chýbať nijaká zložka. Asi preto sa aj Tomáš zvyčajne pridŕžal tradičného dvojčlenného zoznamu faktorov krásy.

Napokon je to otázka slov, či *integritas* včleníme, alebo nevčleníme do *proportio*. Nezdá sa však správnym stanovisko tých historikov, ktorí tento zoznam troch faktorov vydávajú za najväčší výdobytok stredovekej estetiky. Tomášove zásluhy v oblasti estetiky sú skôr v iných jeho výdobytkoch ako v tomto zozname. On sám zrejme teóriu troch faktorov krásy neprikladal veľký význam, keď ju druhý raz nespomenul. A teória dvoch faktorov nebola jeho dielom.

Podobne ako väčšina scholastikov Tomáš videl krásu v prírode, nie v umení. Jeho definícia a teória krásy sa vzťahovali na prírodu, príklady na krásu bral z človeka, a nie zo sochárskych či architektonických diel, hoci písal v epoche veľkých gotických katedrál. Tomášove vývody sú málo užitočné pri interpretácii stredovekého umenia. Jeho filozofická estetika a estetika gotického umenia — to sú dve estetiky, hoci majú čosi spoločné, čo je prirodzené pri výtvoroch jednej epochy. Tomášova teória krásy sa netýkala umenia a jeho teória umenia sa zasa netýkala krásy.

8. TEÓRIA UMENIA. Tomášova teória umenia nebola teóriou krásnych umení, ale teóriou umenia v širšom význame tvorivosti všeobecne.

A. Slovo umenie (*ars*) používal na označenie schopnosti tvoriť; samu tvorivú činnosť nazýval skôr *factio* (*factio est actio transiens in exteriorem materiam*). Bolo to v súlade so starovekým aj stredovekým jazykom. Tomáš definoval umenie ako „správnu štruktúru rozumu“ (*recta ordinatio rationis*), dovoľujúcu určitými prostriedkami dosiahnuť príslušný cieľ. V najkrajšej formulácii to znelo: *recta ratio factibilium*. Začiatok umeleckého diela je v tvorcovi, a to v predstave veci, ktorú chce urobiť. Predstava domu, ktorú staviteľ

má vo vedomí, musí predchádzať stavbe domu. Aby umelec uskutočnil túto predstavu, musí mať všeobecné vzdelanie. Stredovek to dobre vedel; dokonca si myslel, že všeobecné vzdelanie umelcovi stačí; avšak Tomáš doplnil tento názor aristotelovským spôsobom: keďže tvorca uplatňuje všeobecné vzdelanie na konkrétne úlohy, ktoré sú zakaždým iné, potrebuje ešte aj čosi iné: zmysel pre skutočnosť.

B. Ak počiatok a prameň umenia je v tvorcovi, jeho cieľ je vo výtvore. A jemu sa musí prispôbovať umelcová činnosť: „umenie nevyžaduje od tvorcu, aby dobre postupoval, ale aby vytvoril dobré dielo“. Celkom v Aristotelovom duchu Tomáš usudzoval, že kritériom hodnoty umeleckého diela nie sú umelcove subjektívne prednosti, ale objektívne prednosti diela.

C. Skutočnosť, že úlohou umenia je vytváranie vecí, a to vecí hodnotných (presnejšie povedané: užitočných, príjemných alebo krásnych) odlišuje umenie od vedy, ktorá patrí k poznávacím činnostiam, a nie k vytvárajúcim. Na druhej strane sa umenie odlišuje aj od morálky: tá patrí do sféry konania a odlišuje sa najmä tým, že smeruje k jednému cieľu, spoločnému pre celý ľudský život, kým umenie vždy smeruje k dajakému jednotlivému cieľu, k takému či onakému dielu. Veľké sféry ľudskej činnosti Tomáš rozdelil takýmto jednoduchým spôsobom.

Scholastici obyčajne zaraďovali vedy k umeniam ako „umenia špekulatívne alebo teoretické“. Tomáš zasa, ak ich spomínal medzi umeniami, tak iba „pre istú podobu s nimi“ (*per quandam similitudinem*); keďže umenie nielen poznáva, ale aj vyhotovuje“ (*ars non solum est cognitiva, sed factiva eorum, quae secundum artem fiunt*), potom ozajstnými umeniami nie sú umenia „špekulatívne“, ale iba „operatívne“. Pre spresnenie pojmu umenia to bol dôležitý krok; viac-menej súčasne s Tomášom ho urobili aj iní scholastici.

D. Napriek tomu sféra umenia zostala pre Tomáša široká: umenie zahrnovalo remeslá a najrozmanitejšie činnosti, nevyklučujúc také, ako sú kuchárske, vojenské a jazdecké, bankárske a právnické umenie. Pre estetiku bolo najdôležitejšie, že do spoločného pojmu umenia Tomáš začleňoval umenie spisovateľské (*scriptiva*), maliarske (*pictiva*) a sochárske (*sculptiva*). Vyčleňoval ich ako osobitnú skupinu umení, a to na základe toho, že sú umeniami zobrazujúcimi (*artes figurandi*): teda tradične ich vyčleňoval ako reprodukuje, a nie ako krásne umenia.

E. Umenie napodobuje skutočnosť: *ars imitatur naturam*. Tak napísal Tomáš, ale mal na mysli nielen reprodukuje umenia, ale každé umenie. Mal na mysli nie napodobovanie vzhľadu prírody, ale jej spôsobov konania, a teda napodobovanie v demokritovskom, nie v platónskom duchu. Myšlienku o napodobovaní prírody v umení zdôvodňoval tým, že príroda takisto ako umenie má cieľovú povahu, smeruje k určitým cieľom. Pritom zobrazujúce umenia napodobujú rovnako spôsob konania, ako aj vzhľad prírody.

F. Zobrazujúce umenia Tomáš nestotožňoval s krásnymi umeniami, lebo zostával verný staršej myšlienke a usudzoval, že nie v kráse spočíva ich *differentia specifica*. Nespočíva v nej preto, lebo všetky umenia majú a môžu dosiahnuť krásu, čo v jeho jazyku znamenalo, že vo všetkých oblastiach ľudskej tvorivosti je možná dokonalosť. Pri širokom scholastickom chápaní krásy bolo to prirodzené stanovisko. Toto presvedčenie o smerovaní umenia ku kráse neobmedzovalo sa na zobrazovacie umenia, ale prirodzene platilo aj na ne: „Každý, kto niečo reprodukuje alebo zobrazuje, robí to preto, aby urobil čosi krásne“. Formy umeleckých výtvorov, ako písal Tomáš na inom mieste, „nie sú ničím iným ako štruktúrou, poriadkom a tvarom“. A na týchto vlastnostiach sa podľa neho zakladá krása.

G. Tradične delil umenia na tie, čo slúžia pôžitku (slasti) a na tie, čo slúžia úžitku. Umenia, ktoré sa dnes rátať medzi „krásne“, nachádzali sa v oboch kategóriách, a vtedajšie pojmy zapríčinili, že mnohé z nich sa ocitli medzi úžitkovými. Popri iných maliarstvo, a to preto, lebo podľa stredovekého názoru slúžilo na poučovanie tých, čo nevedeli písať ani čítať.

H. Tomášov názor na hodnotu umení sa zakladal na stredovekých zásadách, ale s inými závermi než u mnohých stredovekých mysliteľov. Tomáš bol presvedčený, že ako všetko, čo človek robí, aj umenie sa musí oceňovať z nábožensko-morálneho hľadiska; ale na rozdiel od rigoristov usudzoval, že takéto hodnotenie nie je pre umenia nepriaznivé. Umenia predsa slúžia chvále božej a poučeniu ľudí. Vo svojom hodnotení, plnom umiernenosti, vzdialený od asketizmu cisterciánov, ba aj františkánov, Tomáš všeobecne neodsudzoval umenia, ktoré sa pestujú nato, aby prinášali pôžitok, a tým menej odsudzoval tie, pri ktorých sa s pôžitkom spája istý úžitok, ako sú zlatníctvo a umenie vytvárajúce odevy, ozdoby, voňavky. Divadelné predstavenia, inštrumentálna hudba a poézia slúžili v jeho očiach iba pôžitku, ale boli prípustné, lebo poskytovali zábavu umelcovi i obecnstvu. Tomáš mal voči nim iba jednu, ale podstatnú požiadavku: aby boli včlenené do celkového usporiadaného, rozumného, a teda harmonického života. „Vystríhajte sa, aby sme nerozbili harmóniu duší.“

I. Na druhej strane metafyzické postavenie umení nebolo v Tomášových očiach také priaznivé ako náboženské a morálne. *Omnes formae artificiales sunt accidentales*, všetky formy umenia sú náhodné, umenie nie je schopné vytvoriť nové formy bytia; Tomáš zdieľal všeobecné presvedčenie stredoveku, že v umení v skutočnosti niet tvorenia a stvárňovania, je iba reprodukovanie a pretváranie.

J. Medzi formami používanými v umení Tomáš rozlišoval dva druhy, ktoré by sme v dnešnom jazyku nazvali dekoratívnymi a funkčnými. Tým druhým prikladal väčšiu dôležitosť a usudzoval, že sú vlastnou úlohou umenia: každý sa usiluje dať svojmu dielu čo najlepší tvar, ale nie najlepší sám osebe, lež vo vzťahu k svojmu cieľu.

V súlade s Aristotelom a podobne ako Bonaventúra rozlišoval Tomáš aj dvojakú krásu v umeleckých dielach: tú, ktorá sa zakladá na harmónii tvarov, a tú, ktorá sa zakladá na primeranom zobrazení témy. O tejto druhej písal, že niektoré obrazy sa nazývajú krásnymi, ak dokonale zobrazujú predmet, aj keby tento predmet bol škaredý.

9. VÝPOŽIČKY TOMÁŠOVEJ ESTETIKY. Bolo by chybou predpokladať, že Tomáš všetky svoje názory na krásu a umenie objavil sám. Spojenie *consonantia et claritas* bolo už u Pseudo-Dionýzia, pojem formy u Aristotela; pojmy jas a formy spojil už pred ním Albert Veľký; krásu už Viliam z Auvergne definoval pomocou pojmu páčenia sa; užšia definícia telesnej krásy, ktorú používal Tomáš, bola starým stoickým pojmom; krásu a dobro podobným spôsobom ako Tomáš rozlišovali scholastici od začiatku 13. storočia; nielen Viliam z Auvergne pred Tomášom zrelativizoval krásu vo vzťahu k subjektu, ale už takmer o tisíc rokov skôr to urobil Bazilius; dve koncepcie krásy, objektívnu a subjektívnu, staval vedľa seba už Augustín; *compositio, ordo, figura*, ktoré Tomáš vyčleňoval v umeleckom diele, sa málo líšili od *modus, ordo, species* v teórii Augustína a augustiniánov 13. storočia; intelektuálny faktor vo vnímaní už skôr zvýraznil Bonaventúra; krásu ako tretí cieľ ľudskej činnosti popri slasti a úžitku pridal pred Tomášom Hugo zo Sv. Viktora; on taktiež bol vyslovil myšlienku, že každé umenie môže vytvárať krásne veci; *visus interior* vystupuje u raných scholastikov; protiklad pôžitkov, ktoré majú biologický prameň, a čisto estetických slastí nachádza sa už u Aristotela.

Bolo by chybou, keby sme si nevšimli tieto výpožičky; ale nemenšou chybou by bolo, keby sme sa im čudovali. Práca scholastikov bola kolektívna a ich výdobytky boli spoločné. Pre svoju vedeckú prácu mali vytýčený program, ustálené boli authority, ktorých sa museli pridržať. Prisvojovanie si myšlienok, ktoré sa pokladali za správne, bolo nielen právom, ale aj povinnosťou učenca. Citovanie bolo zaužívané iba vtedy, keď išlo o staré authority: Aristotela, Pseudo-Dionýzia či Augustína. A Tomášovou historickou zásluhou boli nie tie alebo iné čiastkové tézy, ale ich zjednotenie do jednoliateho systému a prechýlenie misky váh

v prospech takého systému, ktorý napriek stredovekej transcendentnosti mal pochopenie pre zmyslovú krásu.

10. ZHRNUTIE. V diele Tomáša Akvinského estetika zaujíma pomerne málo miesta, dokonca menej než u niektorých iných scholastikov, viktoriánov či františkánskych mystikov. Istý historik doslova napísal, že učiteľ scholastiky sa málo zaujímal o krásu. A monografista jeho estetiky tvrdí, že Tomáš nepociťoval potrebu zosystematizovať svoje estetické názory. Nezanechal v tejto oblasti nič viac ako jednotlivé zmienky. Ale tieto zmienky sa týkajú principiálnych vecí a sú výrazom dôsledne zachovávaného stanoviska.

Pamätihodná je jeho lapidárna definícia krásy, zaznamenanie účasti subjektu a intelektuálneho činiteľa v estetickom zážitku, pojmové oddelenie krásy od dobra, umenia od vedy, oddelenie estetických slasť od biologických pôžitkov, spojenie pojmu krásy s pojmom úplnosti (*integritas*), podrobné rozpracovanie pojmu umenia.

Tomášova estetika mala historickú závažnosť aj tam, kde nebola nová, pretože buď obnovovala názory zabudnuté, buď podporovala spochybňované, buď systematizovala rozptýlené. Tomáš nevymyslel formuláciu *proportio et claritas*, ale ju zafixoval; nevymyslel hylomorfizmus v estetike, ale obnovil v nej aristotelovský spôsob myslenia. Bol v estetike skutočným aristotelovcom, hoci nepoznal Aristotelovo hlavné estetické dielo. Mal v sebe aristotelovského ducha empirizmu, konkrétnosti, umiernenosti a rovnováhy motívov: vložil ho do scholastickej estetiky podobne ako do metafyziky a etiky.

Pred polstoročím sa napísalo, že „v lakonických Tomášových estetických vývodoch niet ani stopy po originálnom chápaní či po vedeckom pokroku, ktorý by stál za pozornosť“.<sup>3</sup> V tejto vete bolo správne iba to, že Tomášove vývody boli „lakonické“, ale okrem tohto by citovaný úsudok dnes nenašiel veľa prívržencov medzi znalcami dejín estetiky. Hoci Tomášove vývody nevyčerpávali stredovekú estetiku, jednako boli najzrelším výrazom scholastickej estetiky.

<sup>3</sup> O. Külpe, *Anfänge psychologischer Ästhetik bei den Griechen*, in: *Festschrift M. Heinze*, 1906, s. 126.

## S. TEXTY TOMÁŠA AKVINSKÉHO

### DEFINÍCIA KRÁSY

- 1) *Dobro je predmetom túžby... Krása je však predmetom poznávacej sily, lebo krásnymi nazývame veci, ktoré sa páčia, keď na ne hladíme; preto krása spočíva v správnej proporcii, lebo veci so správnymi proporciami zodpovedajú zmyslom, ktoré objavujú v nich podobnosť so sebou; totiž zmysly a všetka poznávacia sila sú prejavmi rozumu, a keďže poznanie sa uskutočňuje prostredníctvom spodobovania, a toto sa zasa vzťahuje na formu, aj krása patrí do pojmu formálnej príčiny.*

*Tomáš Akvinský, Summa theologiae, I q. 5 a 4 ad 1*

- 2) *K podstate krásy patrí to, že jej vnímanie, čiže poznanie, uspokojuje túžbu. Aj preto zmysly, ktoré sú najaktívnejšie pri poznávaní a sú v službách rozumu, teda zrak a sluch, majú osobitnú súvislosť s krásou; hovoríme o krásnom pohľade a o krásnych hlasoch. Keď však ide o objekty iných zmyslov, nepoužívame slovo „krása“, nehovoríme o krásnych chutiach a vôňach. Z toho vyplýva, že krása dopĺňa dobro tým, že ho priraduje k poznávacím silám, takže dobrom sa nazýva to, čo sa jednoducho páči túžbe. Krásou nech sa zasa volá to, čoho samo vnímanie sa páči.*

*Tomáš Akvinský, Summa theologiae, I-a II-ae, q. 27 a 1 ad 3*

### POJEM VIDENIA

- 3) *Názov „videnie“ ukazuje, že sa vzťahuje predovšetkým na označenie činnosti zrakového zmyslu; vznešenosť a spoľahlivosť tohto zmyslu však spôsobuje, že jeho názov sa v súlade s jazykovým obyčajom rozširuje na celé poznanie, uskutočňované inými zmyslami, a napokon aj na poznanie rozumové.*

*Tomáš Akvinský, Summa theologiae, I q. 67 a 1 c*

### TELESNÁ KRÁSA

- 4) *Krása tela spočíva v proporcii častí a farieb.*

*Tomáš Akvinský, In ps. 44 (ed. Frette, t. XVIII)*

- 5) *Krása ľudského tela sa zakladá na tom, že má údy proporcionálne sformované, a tie majú istý jas farby.*

*Tomáš Akvinský, Summa theologiae, II-a II-ae q. 145 a 2 c*

## TELESNÁ A DUCHOVNÁ KRÁSA

- 6) Jestvuje krása dvojakého druhu, prvá, ktorá spočíva v správnom usporiadaní a úplnosti duševných vlastností, druhá, vonkajšia, ktorá spočíva v správnej štruktúre tela a v úplnosti vonkajších vlastností, patriacich telu.

Tomáš Akvinský, *Contra impugn.*, c. 7 ad 9 (ed. Mandonnet, *Opuscula*, t. IV)

## KRÁSA A DOBRO

- 7) Hoci krása a dobro majú ten istý podmet, lebo rovnako jas, ako aj harmónia sú obsiahnuté v pojme dobra, predsa len sa pojmovo líšia, lebo krása dopĺňuje dobro tým, že ho priraďuje k poznávacej sile.

Tomáš Akvinský, *In Divina Nomina*, 367 b

## OBJEKTÍVNOSŤ KRÁSY

- 8) Nie preto je čosi krásne, že to milujeme, ale čosi milujeme preto, že je krásne a dobré.

Tomáš Akvinský, *In Divina Nomina*, 398

## ČLOVEK A KRÁSA

- 9) Iba človek nachádza záľubu v kráse zmyslových vecí ako takej.

Tomáš Akvinský, *Summa theologiae*, I q. 91 a. 3 ad 3

## DELECTATIO A AMOR

- 10) Príčinou slasti je láska, každý sa totiž teší preto, lebo má to, čo miluje.

Tomáš Akvinský, *In Eth. Nicom.*, L. III, lect. 19, n. 600 (ed. Fretté, vol. XVIII)

## ESTETICKÁ SLASŤ A BIOLOGICKÝ PÔŽITOK

- 11) Lev sa teší, keď vidí alebo počuje jeleňa, ktorý je jeho potravou. Človek zasa pociťuje slasť inými zmyslami, a nielen iba v súvislosti s obživou, ale aj zo súladu zmyslových pocitov. Keďže však zmyslové pocity pochádzajúce z iných zmyslov vzbudzujú slasť svojím súladom, napríklad keď sa človek nadchýna súladnými zvukmi, potom takáto slasť nemá za cieľ udržiavanie človeka pri živote.

Tomáš Akvinský, *Summa theologiae* II-a II-ae q. 141 a. 2 ad 3

## JAS A PROPORCIA

- 12) Každá vec sa nazýva krásnou, ak má jas primeraný svojmu druhu, duchovný alebo telesný, a ak je vhodne proporcionálne usporiadaná.

Tomáš Akvinský, *In Divina Nomina*, 302a

- 13) Krása spočíva v určitom jase a v proporcii.

Tomáš Akvinský, *Summa theologiae*, II-a II-ae q. 180 a. 2 ad 3

## DVOJAKOSŤ POJMU PROPORCIA

- 14) Slovo proporcia používame v dvojakom význame: v prvom význame ide o určitý vzťah jedného množstva k druhému a v tomto zmysle „dvojitosť“, „trojitosť“, „rovnosť“ sú druhmi proporcie. V druhom význame zasa hovoríme o proporcii ako o akomkoľvek vzťahu jednej zložky k druhej. V tomto zmysle môže jestvovať proporcia medzi stvorením a Bohom, keďže stvorenie má sa k Bohu tak ako dôsledok k príčine alebo možnosť ku skutočnosti.

Tomáš Akvinský, *Summa theologiae*, I q. 12 a. 1 ad 4

## DVOJAKOSŤ POJMU HARMÓNIA

- 15) Vieme, že harmónia, prísne povedané, je súladom zvukov. Ale tento názov sa preniesol na každú správnu proporciu, jestvujúcu vo veciach zložených z rozličných častí alebo spojených z protichodných vecí. V súlade s tým teda harmónia môže znamenať dve veci: alebo samo zloženie či spojenie, alebo proporcie tohto zloženia či spojenia.

Tomáš Akvinský, *De an. I. lect. 9, n. 135* (ed. Pirotta, p. 50)

## TVAR A FARBA

- 16) Keď tvar aj farba zodpovedajú podstate danej veci, robia ju krásnou.

Tomáš Akvinský, *Summa theologiae*, I-a II-ae q. 49 a. 2 ad 1

## INDIVIDUÁLNOŠŤ KRÁSY

- 17) Iná je krása ducha a iná krása tela; iná je aj krása tohto a tamtoho tela.

Tomáš Akvinský, *In Divina Nomina*, 362 (ed. Mandonnet, 9, t. II)

- 18) Každý človek miluje krásu: telesní ľudia milujú telesnú krásu, preduchovní — krásu duchovnú.

Tomáš Akvinský, *In Ps.*, 25, 5 (Editio altera Veneta, t. I, p. 311)

## DVE PODMIENKY KRÁSY

- 19) Človeka nazývame krásnym vďaka správnej proporcii údov, ich počtu a rozmiesteniu, ako aj preto, že má jasnú a žiarivú farbu. Analogicky aj v iných prípadoch treba uznať, že krásou sa nazýva všetko, čo má svojmu druhu vlastný jas, či už duchovný, alebo telesný, a čo je stvárnené v správnej proporcii.

Tomáš Akvinský, *In Divina Nomina*, 362 (ed. Mandonnet, t. II)

Ako vyplýva z Dionýziových slov, do pojmu krásy patrí rovnako jas, ako aj správna proporcia. Dionýzios totiž hovorí, že Boh sa nazýva krásnym, lebo vo všetkých veciach je príčinou harmónie a jas.

Tomáš Akvinský, *Summa theologiae*, II-a II-ae q. 145, a. 2

## TRI PODMIENKY KRÁSY

- 20) Krása vyžaduje splnenie troch podmienok: prvou je úplnosť, čiže dokonalosť veci, lebo to, čo má nedostatky, je už tým samým škaredé; druhou je správna proporcia, čiže harmónia; treťou zasa jas — preto veci, ktoré majú žiarivú farbu, nazývame krásnymi.

Tomáš Akvinský, *Summa theologiae*, I q. 39 a. 8.

## UMELEC A UMENIE

- 21) Kvalita umenia sa nehladá v samom umelcovi, ale skôr vo výtvore, lebo umenie je správnou predstavou o vytváraní veci: činnosť stvárnajúca vonkajšiu látku totiž nezdokonaľuje tvorcu, ale výtvor. Umenie nevyžaduje, aby si umelec dobre počínal, ale aby tvoril dobré diela.

Tomáš Akvinský, *Summa theologiae*, I-a II-ae q. 57 a. 5 ad 1

## UMENIE A MRAVNÝ ŽIVOT

- 22) Vo sfére umenia myseľ smeruje k nejakému jednotlivému cieľu, kým vo sfére mravnosti k cieľu spoločnému pre celý ľudský život.

Tomáš Akvinský, *Summa theologiae*, I-a II-ae q. 21 a. 2 ad 2

## PRÍRODA A UMENIE

- 23) Umenie napodobuje prírodu; dôvodom toho je, že princípom umeleckej činnosti je poznanie. Prírodné veci môžu byť napodobované preto, lebo vďaka istému rozumovému princípu celá príroda smeruje k svojmu cieľu, a tak dielo prírody zdá sa dielom inteligencie, keďže určitými prostriedkami speje k istým cieľom — a práve toto napodobuje umenie vo svojej činnosti.

Tomáš Akvinský, *In Phys. II*, 4 (ed. Leonina, t. II, p. 65)



## DVE PODMIENKY KRÁSY

- 19) Človeka nazývame krásnym vďaka správnej proporcii údov, ich počtu a rozmiesteniu, ako aj preto, že má jasnú a žiarivú farbu. Analogicky aj v iných prípadoch treba uznať, že krásou sa nazýva všetko, čo má svojmu druhu vlastný jas, či už duchovný, alebo telesný, a čo je stvárnené v správnej proporcii.

Tomáš Akvinský, *In Divina Nomina*, 362 (ed. Mandonnet, t. II)

Ako vyplýva z Dionýziových slov, do pojmu krásy patrí rovnako jas, ako aj správna proporcia. Dionýzios totiž hovorí, že Boh sa nazýva krásnym, lebo vo všetkých veciach je príčinou harmónie a jas.

Tomáš Akvinský, *Summa theologiae*, II-a II-ae q. 145, a. 2

## TRI PODMIENKY KRÁSY

- 20) Krása vyžaduje splnenie troch podmienok: prvou je úplnosť, čiže dokonalosť veci, lebo to, čo má nedostatky, je už tým samým škaredé; druhou je správna proporcia, čiže harmónia; treťou zasa jas — preto veci, ktoré majú žiarivú farbu, nazývame krásnymi.

Tomáš Akvinský, *Summa theologiae*, I q. 39 a. 8.

## UMELEC A UMENIE

- 21) Kvalita umenia sa nehladá v samom umelcovi, ale skôr vo výtvore, lebo umenie je správnou predstavou o vytváraní veci: činnosť stvárnajúca vonkajšiu látku totiž nezdokonaluje tvorcu, ale výtvor. Umenie nevyžaduje, aby si umelec dobre počínal, ale aby tvoril dobré diela.

Tomáš Akvinský, *Summa theologiae*, I-a II-ae q. 57 a. 5 ad 1

## UMENIE A MRAVNÝ ŽIVOT

- 22) Vo sfére umenia myseľ smeruje k nejakému jednotlivému cieľu, kým vo sfére mravnosti k cieľu spoločnému pre celý ľudský život.

Tomáš Akvinský, *Summa theologiae*, I-a II-ae q. 21 a. 2 ad 2

## PRÍRODA A UMENIE

- 23) Umenie napodobuje prírodu; dôvodom toho je, že princípom umeleckej činnosti je poznanie. Prirodzené veci môžu byť napodobované preto, lebo vďaka istému rozumovému princípu celá príroda smeruje k svojmu cieľu, a tak dielo prírody zdá sa dielom inteligencie, keďže určitými prostriedkami speje k istým cieľom — a práve toto napodobuje umenie vo svojej činnosti.

Tomáš Akvinský, *In Phys. II*, 4 (ed. Leonina, t. II, p. 65)

## UMENIE A KRÁSA

24) Každý, kto niečo reprodukuje alebo zobrazuje, robí to preto, aby vykonal čosi krásne.

Tomáš Akvinský, *In. Divina Nomina*, 366

## UMELECKÉ DIELO

25) Umelecké diela majú svoj zdroj v umelcovej koncepcii a nie sú ničím iným ako štruktúrou, poriadkom a tvarom.

Tomáš Akvinský, *Summa theologiae*, II-a II-ae q. 96 a. 2 ad 2

## ĽUDSKÉ PRÁVO NA PÔŽITOK

26) Nie je rozumné, keď je niekto iným na ťarchu, keď napríklad nerobí nič, čo spôsobuje pôžitok, takisto keď iným sťažuje prežívanie slasti... Prísnosť, pokiaľ je cnosťou, nevylučuje všetky slasti, ale iba tie, čo prekračujú mieru a nie sú usporiadané.

Tomáš Akvinský, *Summa theologiae*, II-a II-ae q. 168 a. 4

## UMENIE SA PODRIAĐUJE CIEĽU

27) Každý tvorca sa usiluje o to, aby dal svojmu dielu čo najlepšiu štruktúru, ale nie absolútne najlepšiu, lež najlepšiu vo vzťahu k cieľu diela. Ak takáto kompozícia má za následok nejaký negatívny účinok, potom to umelca netrápi. Ak napríklad umelec robí pílu na pílenie, robí ju zo železa, lebo železo sa na to hodí, nepríde mu na um robiť ju zo skla, hoci je to krajší materiál, lebo takáto krása by bola v rozpore s cieľom.

Tomáš Akvinský, *Summa theologiae*, I, q. 39 a. 8

## OBRAZ A KRÁSA

28) Obraz nazývame krásnym vtedy, keď dokonale reprodukuje vec, hoci by ona sama bola škaredá.

Tomáš Akvinský, *Summa theologiae*, I, q. 39 a. 8

## 14. ALHAZENOVA A VITELOVA ESTETIKA

1. DRUHÝ PRÚD ESTETIKY 13. STOROČIA. V scholastickej estetike v 13. storočí nikto nepredstihol Tomáša Akvinského — ale nie celá estetika 13. storočia bola scholastická. Nebola scholastická nielen estetika umelcov a teoretikov umenia, aj v rámci samej filozofie sa zjavila vtedy iná estetika, oveľa autonómnejšia, menej závislá od filozofického a teologického systému, od scholastickej metódy, menej zaujatá pojmovými dištinkciami, oveľa empirickejšia, konkrétnejšia a opisnejšia. Taká, aspoň v niektorých častiach, už bola predtým estetika Hugova, Róberta Grossetesteho, *Summa* Alexandra z Halesu, Bonaventúru. U niektorých filozofov zrelého 13. storočia doslova celá estetika mala empirickú a konkrétnu povahu; mala ju u Rogera Bacona, a najmä u Vitela.<sup>a</sup>

Pomohol pri tom vonkajší vplyv, a to vplyv arabských učencov, najmä Alhazena.<sup>b</sup> Alhazen žil oveľa skôr, na prelome 10. a 11. storočia (r. 935—1038) a ďaleko na Východe (narodil sa v Basre, zomrel v Káhire), ale latinský Západ až v 13. storočí poznal jeho diela. Jeho *Perspektíva* (známa aj pod názvom *Optika*) bola preložená do latinčiny — a našiel sa učenec, ktorý jeho názory prijal, čiastočne rozvinul a urobil ich všeobecne známymi.

Tento učenec sa volal Vitelo. Bol prvým filozofom v dejinách, ktorý súvisel s Poľskom; bol poľského pôvodu. Jeho dielo, rovnako ako Alhazenovo, malo titul *Perspektíva*. Vitelove myšlienky na estetické témy sa málo líšili od Arabových myšlienok; jeho zásluha je však v tom, že ich uviedol do latinskej vedy a tým dal začiatok novému prúdu, ktorý ťažisko estetiky premiestil z dialektiky na pozorovanie. Po Aristotelovi to nebol nový prúd, ale objavne nový bol v stredovekej estetike.

2. ŠTYRI PSYCHOLOGICKÉ ESTETICKÉ TÉZY. Alhazenove a Vitelove vývody, obsiahnuté v ich optických traktátoch, patrili v podstate do optiky a psychológie zraku, ale svojimi dôsledkami zasahovali aj do estetiky, vysvetľovali, ako sa uskutočňuje a aké schopnosti vyžaduje zrakové vnímanie foriem.

Ich prvá téza znela: Niektoré javy viditeľného sveta postihujeme iba zrakovými pocitmi (*sola intuitio*). Tak je to v dvoch prípadoch — pri svetle a farbách; tieto sú výlučne vecou zraku (*visibilia per se*). Ale viacej takýchto prípadov niet: „Okrem svetiel a farieb nijaká z viditeľných vecí nedá sa postihnúť samým zrakovým zmyslom“.

Druhá téza: Vo všetkých iných prípadoch — predovšetkým pri postihovaní tvarov — zrakový pocit nestačí; tvary nie sú len vecou zrakových pocitov, ale zloženého vnímania (*apprehensio*), nie sú *visibilia per se*, ale, ako sa vyjadroval Vitelo, *visibilia per accidens*, to znamená, že nie sú postihované iba zrakom, ale aj pomocou iných intelektuálnych funkcií. Vnímanie sa zakladá na pocitoch, ale dopĺňa ich; pocity sú jednoduché (*aspectus simplex*), vnímanie je zložené. Za naše poznanie viditeľného sveta zasa v rozhodujúcej miere vďačíme vnímaniu, to znamená, nie iba zraku a jeho pocitom.

<sup>a</sup> Cl. Baeumker. *Witelo, ein Philosoph und Naturforscher des XIII Jahrh.*, in: *Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters*, III, 1908.

<sup>b</sup> H. Bauer, *Die Psychologie Alhazens*, 1911, Tamže X, 5.

Tretia téza: Okrem zrakových pocitov vstupuje do vnímania celkom iný činiteľ, a to schopnosť posudzovať, čiže rozlišovať (*vis iudicativa vel distinctiva*). Je to schopnosť rozumová, ale nie je totožná s intelektom; intelekt totiž operuje so všeobecnými zásadami a táto schopnosť zasa s konkrétnym materiálom, nachádzajúcim sa v mozgu jedinca, ktorý ho zozbieral predtým (*cum scientia praecedente*).

Vnímanie si teda pomáha pamäťou. A materiál pamäti, ako dôvodili Alhazen a Vitelo, je dvojaký: pamäť uchováva jedinečné obrazy vecí (*intentiones particulares*), napríklad práve tohto zvieráťa či človeka, ale zároveň prechováva aj obrazy druhové (*intentiones speciales*), to znamená — všeobecné obrazy zvieráťa či človeka, vytvorené porovnávaním; a práve tieto *intentiones speciales a formae universales* hrajú veľkú rolu vo vnímaní.

Vnímanie vyžaduje, najmä v zložitejších prípadoch, pozornosť a námahu; preto ju Vitelo nazýval *intuitio diligens*. Priemerný človek si túto námahu neuvedomuje, tak ako si neuvedomuje rozličné funkcie vlastného mozgu. Zdá sa mu, že tvary jednoducho vidí; pripisuje zmyslom to, čo v skutočnosti pochádza z rozumu. Nebadá, že na jeho vnemoch má účasť aj rozum (*fit per rationem et distinctionem*), schopnosť posudzovať, pamäť, druhové obrazy, pozornosť, rozumové úsilie. Skutočnosť, že nebadáme funkcie vlastného mozgu, Alhazen vysvetľoval rýchlosťou nášho myslenia a jeho vysvetlenie sa v 13. storočí prijalo; osvojil si ho nielen Vitelo, ale aj Roger Bacon (*propter velocitatem innatam homini, sicut docet Alhazen*). Štvrtá téza sa týkala otázky, čo pomocou vnemov získavame. Predovšetkým vďaka nim a) postihujeme priestorové tvary (*comprehensio formarum*). Ďalej b) spoznáваме tvary: spoznáваме ich tým, že objavujeme ich podobnosť (*assimilatio*) s obrazmi, ktoré máme vo vedomí. A vďaka tomu, že vnemy sú schopné posudzovať, spoznáваме aj veci, ktoré vidíme len čiastočne: napríklad podľa ruky spoznáваме človeka a pri čítaní na základe niekoľkých písmen spoznáваме celé slovo. A čo viac, pri vnímaní c) porovnáваме veci a rozlišujeme ich podobnosť aj rozdielnosť.

Tieto Alhazenove a Vitelove psychologické vývody boli veľmi závažné; boli nové nielen v stredoveku. Dá sa povedať, že ich jadrom bolo postihnutie asociatívneho činiteľa pri poznávaní vecí: o tomto činiteľovi vedeli už Gréci, najmä Aristoteles, ale ten si predstavoval, že asociácie sprevádzajú vnímanie, kým Alhazen a Vitelo zistili, že sú súčasťou samotného vnímania a tvoria podstatný faktor pri postihovaní viditeľného sveta.

3. JEDNODUCHÁ A ZLOŽENÁ KRÁSA. Štyri uvedené psychologické tézy, veľmi vzdialené od naivného názoru, mali široké uplatnenie; hoci ich Alhazen a Vitelo rozpracovali na zrakovom materiáli, mohli sa *mutatis mutandis* aplikovať na všetky vnemy. Patrili do psychológie, ale estetike mohli slúžiť ako základ, mali rozličné estetické dôsledky. A to predovšetkým tieto: podobne, ako existujú dva druhy videnia, jedno spočívajúce na jednoduchých pocitoch a druhé na zložených vnemoch, jestvujú aj dva druhy krásy: krása jednoduchých a krása zložených vecí. Jednu nám sprostredkujú pocity, druhú vnemy; k prvému druhu patrí krása svetla a farieb, k druhému krása tvarov. Táto druhá krása môže vystupovať rovnako v jednotlivých tvaroch, ako aj v spojení tvarov (*ex coniunctione earum inter se*) a v správnej proporcii medzi nimi.

Presvedčenie, že jestvujú dva druhy krásy — krása jednoduchých vecí a krása štruktúr. — bolo takmer všeobecné medzi scholastikmi 13. storočia. U nich však malo prameň vo filozofických východiskách (a v úsilí zladiť dve tradície: pytagorovskú a neoplatónsku), kým u Alhazena a Vitela dostalo psychologické zdôvodnenie.

4. ESTETICKÉ CHYBY. Alhazen a Vitelo vysvetlili aj to, že vnem nie je vždy výstižný, že veci a ich tvary správne vnímame, len keď sa splnia isté podmienky; ak sa nespĺnia, vnímame chybné; a úsudok založený na chybnom vnímaní sa tiež stáva chybným. Týka sa to aj úsudku o kráse a škaredosti. Podľa Alhazena a Vitela estetický úsudok sa stáva chybným vtedy, 1) keď je svetlo nedostatočné; 2) keď vnímaná vec sa nachádza od nás priveľmi ďaleko; 3) keď je v nenormálnej polohe; 4) keď je primalá; 5) keď nemá zreteľné kontúry; 6) keď má priveľmi riedku konzistenciu; 7) keď sa na ňu dívame príkrátko, a napokon 8) keď má dívajúci sa prislaby zrak. — Je to najstarší súpis tohto druhu, aký sa nám zachoval.

5. PRVKY KRÁSY. Alhazen a po ňom Vitelo sa podujali ešte aj na ďalšiu nemenej významnú a ťažkú úlohu: spísali tie vlastnosti vecí, ktoré rozhodujú o kráse. Najprv tie, ktoré postihujeme prostredníctvom pocitov, a potom tie, ktoré postihujeme vnímaním. V prvej skupine vedeli vymenovať iba dve vlastnosti: svetlo (*lux*) a farby (*color*); v druhej skupine však určili dvadsať vlastností. Ich zoznam je neobyčajný v tom, že medzi dvadsiatimi vlastnosťami uvádza aj samu krásu a škaredosť, ale navyše zaznamenáva, že každá z ďalších osemnástich vlastností vecí môže byť krásna alebo napomáhať krásu.

A tak tento zoznam zahŕňa: 1. krásu, 2. škaredosť a osemnásť vlastností podmieňujúcich krásu. Podmieňuje ju 3. vzdialenosť (*remotio*), lebo je schopná zakrývať škaredé veci, ako sú škvrny a vrásky na tvári. Ďalej o kráse rozhoduje 4. poloha (*situs*) vecí, lebo v závislosti od nej sa veci zdajú krásnymi, alebo škaredými; aj najkrajšie písmená rukopisu budú škaredé, ak budú napísané chaoticky. O kráse rozhoduje 5. telesnosť (*corporeitas*): dôkazom toho je, že sa nám páčia guľovité alebo okrúhle telesá, ako napríklad stĺp. Ďalej o nej rozhoduje 6. tvar (*figura*): oválne oči sú krajšie ako okrúhle; 7. veľkosť (*magnitudo*): veľké hviezdy sú krajšie ako malé. O kráse rozhoduje 8. súvislosť (*continuatio*), páči sa nám súvislá zeleň stromov alebo lúky; ale páči sa nám aj 9. nesúvislosť (*discretio et separatio*), lebo sa nám napríklad páčia hviezdy rozosiate po nebi. Krásny je aj 10. počet (*numerus*): veď najväčšmi sa nám páčia tie časti neba, kde je najviac hviezd. Krásu môže podporiť aj 11. pohyb (*motus*): príslušné rečníkove gestá robia jeho prejav krásnym; ale aj 12. pokoj (*quies*): páči sa nám nehybnosť sochy. Krásna je 13. drsnosť (*asperitas*), napríklad kolčavy; ale aj 14. hladkosť (*lenistas*), napríklad hodvábu. Krásu pridáva 15. priehľadnosť (*diaphanitas*), napríklad priehľadnosť vzduchu, dovoľujúca pozorovať hviezdy; ale podobne môže pôsobiť aj 16. hustota hmoty (*spissitudo*). Zdrojom krásy môže byť dokonca 17. tieň (*umbra*) a 18. tma (*obscuritas*): za mesačného novu je nebo krajšie ako pri splni. Krásu napomáha aj 19. podobnosť (*consimilitudo*): škaredé je nerovnaké písmo aj oči rozličnej veľkosti; ale kráse pomáha aj 20. rozmanitosť (*diversitas*); netieňované písmo je nepekne.

Takýto rozsiahly súpis vlastností podmieňujúcich krásu nepredložil dovtedy nikto, dokonca ani Aristoteles a aristotelovci, hoci tí mali záľubu v zoznamoch. Iná vec je, že tento bohatý súpis nebol ani jednoliaty, ani metodicky správny. Krásu a škaredosť spomínal popri krásnych a škaredých veciach. Zahŕňoval rovnako krásne veci (napríklad farbu), ako aj podmienky vnímania krásy (napríklad vzdialenosť). Ale obsahoval pozoruhodné myšlienky. Medzi ne patrilo tvrdenie, že zdrojom krásy môžu byť v rovnakej miere protichodné vlastnosti: svetlo aj tieň, súvislosť aj nesúvislosť, pohyb aj pokoj, drsnosť aj hladkosť, priehľadnosť aj hustota, podobnosť aj rozmanitosť.

Alhazen a Vitelo sa pokúšali vyčleniť prvky krásy, z ktorých pozostávajú zložené celky. Ale dobre si uvedomovali aj to, že krása týchto celkov nepochádza iba z krásy prvkov, lež aj z ich štruktúry, proporcií a harmónie (*proportionalis et consonantia*). „Krása môže byť obsiahnutá v jednotlivom vneme (*intentio particularis*), ale k dokonalosti dospieva prostredníctvom proporcie a harmónie mnohých vnemov.“

6. **SUBJEKTÍVNOSŤ ČI OBJEKTÍVNOSŤ KRÁSY.** Alhazen a Vitelo sa zaoberali konkrétnymi podobami krásy a problém jej všeobecnej definície, pre scholastikov najdôležitejší, nechávali bokom. Vitelo jednoducho písal, že „krásou sa nazýva uspokojenie duší (*placencia animae*)“. A Alhazen pred ním: „Vytvoríť krásu znamená viesť duše do takého stavu, aby videli, že vec je krásna“.

Obidve definície znejú subjektivisticky. Ale Alhazen a Vitelo vymenúvali krásu a škaredosť medzi vlastnosťami vecí na jednej úrovni s tvarom aj veľkosťou. Krása bola pre nich objektívnou vlastnosťou vecí. Na estetický subjektivismus nemysleli, iba sa ako psychológovia zaujímali o to, ako človek poznáva takú objektívnu vlastnosť, akou je krása. Títo psychológovia si možno menej všímali subjektívne momenty krásy ako metafyzici 13. storočia, ako *Summy* Alexandra z Halesu či Tomáša Akvinského. Alebo skôr: Alhazen ešte chápal krásu celkom objektívne, s naivným realizmom, kým Vitelo, žijúci v 13. storočí, hoci sa inak prísne pridržiaval Arabových myšlienok, možno pod vplyvom spomínaných metafyzikov, začínal si už uvedomovať subjektívnu podmienenosť krásy.

7. **EMPIRIZMUS A RELATIVIZMUS.** Pre Alhazena a Vitela ako pre empirikov nemohlo byť nijakých pochyb, že krásu takisto ako každá iná vlastnosť vecí môže byť poznaná iba na základe skúsenosti. Ale je skúsenosť vždy rovnaká? Alhazen si túto otázku ešte nekládol, ale Vitelo už jasne konštatoval, že skúsenosť je rôznorodá, premenlivá, relatívna, závislá od ľudských návykov. Iné farby sa páčia Maurom a iné Škandinávcom. Čo jedni pokladajú za najkrajšie, iným sa zdá škaredé. Vitelo osobitne poukázal na jeden faktor, podmieňajúci relatívnu a subjektívnu ľudských úsudkov o kráse a škaredosti: na návyk. A z návykov vyplýva uspošobenie človeka. „Ako je kto uspošobený (*proprius mos*), tak hodnotí krásu (*aestimatio pulchritudinis*)“.

Jednako Vitelo z toho nevyvodil estetický relativizmus, rovnako ako nevyvodil subjektivismus. Netvrdil, že vo veciach krásy má napokon každý pravdu; naopak, jedni majú pravdu, druhí sa mýlia. Vitelo sa zaujímal práve o estetické omyly, spisoval ich zdroje, vyvodzoval ich z nepriaznivých podmienok vnímania, ako sú nedostatok svetla či nadmerná vzdialenosť, alebo aj z neschopnosti dívajúceho sa, z nedokonalosti jeho zmyslových orgánov.

## T. VITELOVE TEXTY

### VIDENIE FORIEM

- 1) Každé videnie vzniká buď jednoduchým pohľadom, alebo usilovným pozeraním. Po prvé, jednoduchým pohľadom nazývame prvý jednoduchý akt, pri ktorom povrch oka vníma formu videnej veci. Pozeraním zasa nazývame akt, pomocou ktorého zrak, usilovne sa prizerajúc, hľadá pravdivé postihnutie formy veci a neuspokojuje sa s jednoduchým vnímaním, ale iba s hlbokým preskúmaním veci.

*Vitelo, Optica, III, 51 (Alhazen, II, 64), (ed. Baeumker)*

- 2) Okrem svetiel a farieb nijaká z viditeľných vecí sa nedá postihnúť výlučne zrakovým zmyslom.

*Vitelo, Optica, III, 59 (Alhazen, II, 18)*

- 3) Každé postihovanie viditeľných foriem zakladá sa buď iba na samom pozeraní, alebo na pozeraní spojenom s predtým nadobudnutými poznatkami.

*Vitelo, Optica, III, 62 (Alhazen, II, 69)*

- 4) Zrak vždy spája množstvo čiastkových vnemov, ktoré môže rozlíšiť iba predstavivosť s pomocou usudzovacej schopnosti.

*Vitelo, Optica, IV, 2 (Alhazen, II, 63)*

### ZDROJE ESTETICKÝCH OMYLOV

- 5) Pri pozorovaní krásy a škaredosti usudzovacia schopnosť dopúšťa sa omylu, keď sa pozorovanie uskutočňuje za nevhodných podmienok: 1. keď je nedostatočné svetlo; 2. keď sa na vec dívame z príliš veľkej vzdialenosti (lebo aj to je príčinou chybného videnia); 3. keď pozorovaná vec nie je v normálnej polohe (keď sa odchyľuje od svojej zvyčajnej osi); 4. keď je malá; 5. keď nemá zreteľné obrysy; 6. keď je príliš rozriedená; 7. keď sa na ňu krátko dívame; 8. keď je zrak dívajúceho sa slabý.

*Vitelo, Optica, IV, 150 (Alhazen, III, 32)*

### PRVKY KRÁSY

- 6) Krásu vnímame zrakom vďaka jednoduchému postihnutiu viditeľných foriem, páčiacich sa duši, alebo vďaka spojeniu mnohých zrakových vnemov, ak sú v takej vzájomnej proporcii, aká je príznačná pre viditeľnú formu.

*Potešenie duše, ktoré voláme krásou, vzniká totiž z jednoduchého postihnutia viditeľných foriem, ako to vidieť zo skúmania všetkých podôb viditeľných vecí.*

*Ako príklad uveďme svetlo — vďaka nemu budú pochopiteľné aj iné veci. Teda svetlo, ktoré vidíme, predovšetkým rozhoduje o kráse. Preto sa nám slnko, mesiac a hviezdy zdajú krásnymi vďaka samému svetlu.*

*Podobne aj farba rozhoduje o kráse, napríklad zelená, ružová a iné iskrivé farby, ktoré ukazujú zraku tú podobu svetla, ktorá je im vlastná.*

*Aj vzdialenosť a blízkosť hrajú úlohu pri videní krásy. Niektorí ľudia pekných tvarov majú totiž škaredé škvrny a vrásky, nepríjemné pre dívajúceho sa, ktoré však vzdialenosť skrýva pred zrakom, a vďaka nej zrak prijíma obraz, ktorý je duši milý. A v mnohých krásnych postavách zase badáme malé a subtilné detaily, ktoré znásobujú ich krásu, napríklad krásne usporiadanie línií a súlad medzi čiastkami, ktoré sú viditeľné len zblízka a spôsobujú, že postava je krásna na pohľad.*

*Aj veľkosť robí veci peknými na pohľad; preto sa mesiac zdá krajší než hviezdy, lebo ho vidíme väčší, ako sú ony; a väčšie hviezdy sa zdajú krajšími než malé, čo je očividné najmä pri hviezdach prvej a druhej veľkosti.*

*Polo ha taktiež zapríčiňuje, že veci sú pekné na pohľad, lebo veľa krásnych vnemov sa zdá peknými iba vďaka usporiadaniu častí a polohe; tak je to s písmom, s maľbami a so všetkými usporiadanými zrakovými vnemami, čo sa iba v takej zostave a sformovaní zdajú krásnymi, v ktorých (každá časť) má svoje správne miesto. Lebo aj keby tvary písmen boli samy osebe dobre sformované a krásne, ak by jedno z nich bolo veľké a druhé malé, zrak neuzná písmo skladajúce sa z takýchto litier za krásne. Aj tvar rozhoduje o kráse. Preto sa krásnymi zdajú dobre sformované umelecké diela, ale predovšetkým diela prírody. Oválne oči mandľového tvaru sú krásne, kým okrúhle zasa veľmi škaredé. O kráse rozhoduje aj telesnosť, preto sa nám zdajú krásnymi gule, okrúhle stĺpy a presné štvorhranné telesá.*

*O kráse rozhoduje aj súvislosť, lebo krásne sú pre oko súvislé pásma zelene a kompaktná masa zelených rastlín, pretože to, čo je súvislé, je krajšie než to, čo je rozptýlené.*

*Rozptýlenie taktiež zapríčiňuje, že veci sú na pohľad pekné. Hviezdy svietiace oddelene sú krajšie ako hviezdy navzájom priveľmi blízke, ako je to v galaxiách, rozostavené sviece sú krajšie ako jeden veľký oheň.*

*Krásny pre zrak je aj počet, preto sa nám mnohohviezdne časti neba páčia väčšmi než miesta, kde je málo hviezd. Rovnako krajší je väčší počet sviec než malý.*

*Krásu, ktorú vidíme, napomáha aj pohyb a pokoj, lebo rečníkove gestá pridávajú krásu reči aj jej členeniu; prostredníctvom nich sa zdá krásnou aj vážnosť v reči, aj mlčanlivé rozmýšľanie, keď rečník usporadúva a rozdeľuje slová.*

*Drsnosť kolčavy a podobných predmetov sa zraku páči. Páči sa mu však aj hladkosť, lebo hladké hodvábné rúcho, príznačné pre čistých ľudí s vyberaným vkusom, lahodí očiam.*

*Aj priezračnosť (povetria) podmieňuje krásu, lebo vďaka nej môžeme v noci vidieť ligotavé predmety, ako je to za jasného počasia, keď vidíme v noci hviezdy, čo nie je možné v povetrí znečistenom výparmi. Krásu napomáha aj hustota látky, lebo svetlo, farbu a tvary, štruktúru línií a všetku viditeľnú krásu vnímame zrakom vďaka hraniciam (obrysom) a tie zasa vyznačuje hustota.*

*Zdrojom krásy môže byť aj tieň, lebo veľa viditeľných postáv špatia drobné nedostatky, ktoré vychádzajú najavo vo svetle, ale v tieni alebo v slabom svetle sú oku skryté. Rôznorodosť pier u takých*



vtákov, ako sú pávy, je krásna, lebo tieň v spojení so slnkom je príčinou pestrej farebnosti, ktorú nevidíme v tieni alebo v slabom svetle. Krása sa prejavuje aj v tme, keďže hviezdy vidíme iba po zotmení.

Krásu napomáha aj podobnosť, lebo údy živej bytosti, napríklad Sokrata, sú krásne iba s podmienkou, že sa navzájom podobajú; preto by oči neboli pekné, keby jedno oko bolo oválne a druhé okrúhle, alebo keby jedno bolo väčšie než druhé, alebo keby jedno malo zelenú a druhé čiernu farbu, alebo keby jedno líce bolo vpadnuté a druhé okrúhle; celá tvár bude škaredá, ak si jej obidve časti nebudú navzájom podobné.

O kráse napokon svedčí rôznorodosť, keďže svet je krásny a ozdobný vďaka svojim rôznorodým častiam; podobne je to so zvieratami. Ozdobou ruky je rôznorodosť prstov; všetka krása údov vyplýva z mnohotvárnosti ich častí.

Tak teda zrak postihuje krásu jednoduchým vnímaním viditeľných foriem, ktoré sa páčia duši. Ale krása vzniká aj vďaka spojeniu mnohých vnemov viditeľných foriem, a nielen vnímaním foriem, lebo žiarivé farby a obrazy, docielené vďaka istej proporcii, sú krajšie než farby a obrazy, ktorým takéto usporiadanie chýba. Podobne je to s ľudskou tvárou, lebo okrúhla tvár, ktorá má súčasne jemné a subtilné črty, je krajšia ako tá, čo má iba jednu z týchto predností; nevelké ústa s malými, proporcionálnymi perami sú krajšie než také isté ústa, ale s hrubými perami. V mnohých viditeľných formách teda zo spojenia rôznorodých foriem vyplýva krása, ktorú nemá sám osebe ani jeden z týchto vnemov.

Proporcia zložiek, charakteristická pre nejakú formu v prírode či v umení, v spojení zmyslových vnemov väčšmi rozhoduje o kráse než jednotlivé vnemy.

Nuž takéto sú podoby, v ktorých zrak prijíma krásu od všetkých zmyslových foriem. U mnohých z nich o kráse rozhoduje zvyk. V dôsledku toho každý národ pokladá takú formu, na ktorú si zvykol, za takú, ktorá je vo sfére krásy sama osebe krásnou. Lebo inú farbu a proporcie ľudského tela si cení Maur a iné Dán, a v strede medzi týmito krajnosťami a tým, čo je týmto krajnosťami blízke, si Germán cení zmiešané farby, štíhle telá a primerané obyčaje. Lebo tak ako má každý človek svoje obyčaje, rovnako má aj svoje hodnotenie krásy.

Vitelo, Optica, IV, 148 (por. Alhazen, II, 59)

## 15. ESTETIKA NESKOREJ SCHOLASTIKY

1. SPOMALENIE ROZVOJA ESTETIKY. Od 14. storočia scholastická estetika začala dohasínať. Príčinou bolo, zdá sa, toto: 14., a najmä 15. storočie boli akoby dvojkoľajné, ešte trval stredovek, ale už sa začínala renesancia; scholastická filozofia nielenže sa hlásala ďalej, ale sa ešte aj rozvíjala, avšak súčasne sa rodila renesančná filozofia. Veci sa vyvíjali tak, že ten, kto mal temperament a talent logikov, držal sa scholastickej metódy, na druhej strane tí, čo mali temperament a talent estetikov, pripájali sa k novému prúdu. Preto tieto storočia zrodili dobrú scholastickú logiku, ale nezrodili scholastickú estetiku.

Platí to aj o najvynikajúcejších scholastikoch tohto obdobia: Dunsovi Scotovi (pred r. 1270—1308) na prelome 13. a 14. storočia a Viliamovi Occamovi (pred r. 1300—1349 alebo 1350) v prvej polovici 14. storočia. Obaja títo myslitelia sa vyznačovali intuicionizmom a epistemologickým individualizmom, presvedčením, že základom poznania je intuícia, čiže bezprostredné individuálne postihnutie predmetu, že aj skutočnosť je individuálna, že, ako to formuloval Duns, popri druhovej forme každá vec má aj individuálnu formu (*haecceitas*). Zdalo by sa, že intuicionizmus a individualizmus budú vhodnejším poľom pre estetické výskumy ako intelektualizmus a univerzalizmus staršej scholastiky; zatiaľ však došlo k tomu, že keď sa celé poznanie zdalo intuitívnym a individuálnym, zrazu začal chýbať vyčleňujúci príznak pre estetické poznanie.

V spisoch týchto neskorých scholastikov niet ani takých príležitostných estetických výrokov ako u Bonaventúru či Tomáša, vyskytujú sa iba okrajovo, ako u autorov 12. storočia, ktorí vylepšovaním logických a metafyzických pojmov boli nepriamo užitoční aj estetike. Duns a Occam vylepšovali tie isté pojmy: forma a figúra, idea a tvorba, umenie a obraz. Výsledok bol dvojaký: po prvé, definovali tieto pojmy presnejšie, odhaľujúc ich mnohoznačnosť a zvýrazňujúc odlišnosti. Po druhé, chápali ich spôsobom typickým pre neskorú scholastiku, a to v duchu relativizmu a nominalizmu. Ich akcia zameraná proti absolutizácii a hypostáze pojmov zahrnula aj pojmy krása, forma, či idea. Citovaný bod dáva týmto filozofom, ktorí sa vlastne estetikou nezaoberali, isté miesto v dejinách estetiky.

2. DUNS SCOTUS. V spisoch Dunsu Scota sa nachádza často citovaná veta o kráse. Znie takto: „Krása nie je nejakou absolútnou kvalitou krásneho tela, ale súhrnom všetkých vlastností patriacich takémuto telu, to znamená veľkosti, tvaru a farby, ako aj súhrnom všetkých vzťahov týchto vlastností k telu a ich vzájomných vzťahov“. Nasledujúca veta ešte rozširuje toto chápanie krásy na krásu morálnu: „Takisto dobro morálneho aktu je akousi jeho ozdobou, zahrnujúcou súbor správnych proporcií vo všetkom, k čomu sa akt musí usúvzťažniť — k predmetu, k cieľu, k času, k miestu, k spôsobu, a to takých proporcií, aby sa dalo povedať, že si dokonale vyhovujú“.

Tieto vety sa uvádzajú ako definícia krásy. Ak je to tak, potom je to definícia, ktorá sa nepodobá Tomášovej definícii. Ale je to naozaj definícia? Alebo iba zatriedenie krásy do vzťahov? Lebo veta sa nedá obrátiť. Súhrn vzťahov veľkosti, tvaru a farby môže byť rovnako škaredosťou aj krásou. Iba ak, ako je to zaznamenané pri rozšírení definície na morálnu „ozdobu“, nejde v nej o hocijakú proporciu, ale iba o „správnu“ (*debita*).

Zrelativizovanie krásy, jej hodnotenie ako vzťahu, nebolo novinkou, ale u Dunsu Scota sa z vedľajšej otázky stalo otázkou hlavnou.

Podobne Scotus relativizoval pojem *formy*. Treba pripomenúť, že v stredoveku bol tento pojem krikľavo dvojznačný: na jednej strane označoval, v súlade s Aristotelom, pojmovú formu, a na druhej strane, približujúc sa k novovekému významu, bol synonymom „figúry“, vzhľadu, vonkajšieho tvaru, štruktúry častí. V estetike 13. storočia sa používal v oboch významoch. Duns ho tiež používal v tom druhom význame, blízkom novovekému. Písal, že forma, takisto ako figúra, čiže podoba, je „vonkajšou štruktúrou vecí“. Figúru definoval ako vzájomný vzťah častí alebo obrysov. Alebo zasa hovoril, že — aspoň v jednom zo svojich významov — figúra je „priestorovou a uzavretou štruktúrou častí“. Chápal teda formu a figúru podobne ako krásu: ako istý vzťah.

Nastolil aj druhú tézu, týkajúcu sa formy: že je tým faktorom umenia, ktorý pochádza od tvorca a vďaka ktorému tvorca pripodobuje výtvor sebe. Týmto sa forma nielen zrelativizovala, ale aj subjektivizovala. A prostredníctvom takto chápanej formy vniesol Scotus do pojmu umenia subjektívny moment, ktorého nebolo v tradičnej anticko-stredovekej koncepcii.

Analogicky Scotus pristupoval k pojmu *idea*, ktorý od konca staroveku patril do teórie umenia. Ideu definoval ako to, čo sa neskôr bude nazývať „ideálom“. Nesúhlasil s Platónom, nepokladal ideu za reálne bytie.

Duns veľa rás hovoril o tvorení a tvorbe — ale ako teológ: tvorcom je boh a podstatou tvorby je to, že vytvára veci z ničoho. Pri takomto chápaní umelcova činnosť nebola vlastne tvorbou. Takú istú mienku si zachoval aj Occam. A stredovek sa do konca pridržal starovekého názoru, že umenie nie je tvorbou.

V chápaní umenia už od 12. storočia prevládal názor, že ho nemožno definovať jednoducho ako poznanie, ako znalosť, lebo je zároveň činnosťou, vytváraním. Toto presvedčenie Duns Scotus zachoval a rozvinul. Písal, že umenie je „správnou predstavou o tom, čo má byť vytvorené“. Na inom mieste ešte dôraznejšie hovorí, že umenie nie je len schopnosťou rozoznať, v čom spočíva správna činnosť, ale aj schopnosť túto činnosť usmerňovať.

3. OCCAM. Occam sa o kráse vyjadroval ešte menej. Definícia „krása je správna proporcia údov spojená s telesným zdravím“ sa týka iba krásy ľudského či zvieracieho tela, a nie je nová. Na druhej strane sa v jeho spisoch dajú nájsť poznámky o čiastkových pojmoch. V nich sa ešte väčšmi ako Scotus vzdialil od tradičného estetického objektivizmu a ostrejšie vystupoval proti estetickým hypotézam.

a. Pokiaľ ide o pojmy *forma* a *figúra*, upozorňoval, že označujú iba istú štruktúru častí a odtrhnuté od substancie nie sú ničím.

b. *Idea* je iba objektom rozumu. A tento objekt — ako poznamenával nominalista Occam — nie je reálny. Na druhej strane človek, hľadiac na tento ideálny objekt, môže vytvoriť čosi reálne. Takéto chápanie diskvalifikovalo ideu v ontológii, ale zato jej otváralo perspektívy v teórii umenia.

c. Uplatnenie v estetike mohlo nájsť aj to, čo Occam písal o *dobro*. Scholastici ho definovali ako túžbu; Occam si ale všimol, že takáto definícia je dvojznačná: v širšom význame je *dobrom* všetko, po čom túžime, v užšom zasa to, po čom túžime — je *správne*. Široko chápané dobro zahrnovalo aj estetické dobro a Occamovo rozlíšenie muselo byť užitočné aj pre estetiku.

d. Medzi výtvormi umenia rozlišoval tie, ktoré sú čiastočne aj výtvormi prírody, a tie, ktoré sú — ako dom, posteľ, obraz — výlučne dielami umenia. A stavajúc umenie proti prírode, dospel k záveru, ktorý starovek aj stredovek vyvodzovali s takými ťažkosťami: že totiž ak je pre činnosť prírody príznaková nevyhnutnosť, potom príznakom umenia bude — sloboda.

e. Pri analýze pojmu *obraz*, čiže podobizeň (*imago*) Occam dokazoval, že jeho definícia môže ísť rozličnými smermi: môžeme buď prijať, že obrazom je to, čo je stvárnené na podobu nejakého vzoru, buď

to, že nepatrí do prírody, ale je slobodne stvárnene umelcom, hoci by nemalo nijaký vzor. Toto rozlíšenie zodpovedá dvojakosti dnešného jazyka, ktorý „obrazom“ nazýva buď jedine reprodukciu, zobrazenie nejakej veci, alebo medzi obrazy zaraďuje aj abstraktné diela, ktoré nereprodukuje nič skutočné.

Uvedené príklady pojmových analýz, ktoré uskutočňovali Duns Scotus a Occam, ukazujú, že posledná fáza scholastiky — takzvaná *via moderna* — hoci sa v zásade o estetiku nezaujímal, predsa len pre ňu čosi urobila: a síce spresnila niektoré jej pojmy. Urobila to spôsobom, charakteristickým pre neskorú scholastiku: po prvé, ukázala ich mnohoznačnosť, po druhé a predovšetkým — odhalila ich subjektívnosť a relatívnosť, kým dovtedajšia estetická tradícia ich pokladala za objektívne a absolútne.

4. VIA ANTIQUA; DIONÝZIUS KARTUZIÁN. Toto všetko platí o hlavnom prúde 14. storočia — *via moderna*. Occamistov, reprezentujúcich tento prúd, oddaných logike a prírodným vedám, a milovníkov presnosti, estetika nepriťahovala. Avšak *via moderna* nebola jediným prúdom epochy, značná časť scholastikov zostala pri *via antiqua*, pri konzervatívnej filozofii, ktorá vyčleňovala estetike viacej miesta. Ale táto už v tom čase vyčerpala svoje možnosti a prestávala rodiť nové myšlienky.

Dokonca však ani ona sa v 14. storočí širšie nezaoberala otázkami krásy, nezanechala odborné rozpravy o nej. Až v 15. storočí kartuzián Dionýzius Ryckel,<sup>a</sup> *doctor ecstaticus*, ktorý písal o všetkom, neobišiel ani otázku estetiky: medzi jeho spismi je aj *De venustate mundi et pulchritudine Dei*.<sup>b</sup>

Ale ani táto práca neobsahuje nič, čo by nebolo u starších scholastikov: opakuje po nich, že krása sa zakladá na jase a súlade častí; že v prírode sa zakladá hlavne na účelnosti, v umení na subtilnej práci; že ozajstnou krásou je iba božská krása, že iba boh je krásny — *pulcher*, svet je iba *venustus*, to znamená pekný, pôvabný; že krása je chvályhodná, ak vedie k zbožnosti a ku kontemplácii, ale je nebezpečná, lebo môže viesť aj k pýche a skazenosti. Nielenže u tohto neskorého scholastika niet viac, ako bolo u jeho predchodcov, ale je toho dokonca menej než u nich: nenájdeme u neho definície najvšeobecnejších pojmov ako u Tomáša, ani klasifikácie krásnych vecí ako u Huga, ani analýzu estetických zážitkov ako u Bonaventúru; ani to rozširovanie estetickej problematiky na psychológiu krásy a umenia, ktoré si kľiesnilo cestu už v 13. storočí. A chýbali u neho dve kardinálne prednosti zrelej scholastiky: presnosť v definovaní pojmov a systematickosť v nastoľovaní otázok. Namiesto všeobecných úvah sú tu pochybné pozorovania, ako napríklad také, že kamene sú krásne, lebo svietia, a ťavy sú pekné, lebo sú účelne stavané.

Zhrnutie toho, čo obsahovala *via moderna* i *via antiqua*, vedie nás k záveru, že neskorá scholastika sa alebo estetikou vôbec nezaoberala, alebo sa ňou nezaoberala plodne. V 14. a 15. storočí akoby estetiky nebolo. A v tom čase — umenie bolo v najväčšom rozkvetu.

5. ESTETIKA UMELCOV A TEORETIKOV. Toto umenie malo aj svoju estetiku, ale odlišnú od tej, ktorú hlásali teoretici. Maliari a sochári sa nehrúžili do *súmm* filozofov a teológov, a tí zasa nebrali na vedomie, ako maľujú a modelujú súveki umelci. Jedni diskutovali o večnej kráse, druhí ozdobovali paláce vládcov tou najpozemskejšou krásou. Ich estetiky zodpovedali rozličným spoločenským okruhom a rozličnej ideológii: umelci sa prispôbovali dvorným kruhom, pre ktoré pracovali, a nemali spoločný jazyk s kartuziánskym mníchom a s asketickými sektami, čo sa šírili v mestách.<sup>c</sup>

6. STREDOVEKÁ A RENESANČNÁ ESTETIKA. Stredoveká estetika sa často označuje ako transcendentná — v protiklade k renesančnej estetike zmyslovej krásy. Alebo sa definuje ako estetika čerpajúca

<sup>a</sup> O. Zöckler, *Dionys des Kartäusers Schrift „De Venustate Mundi“*, in: *Theologische Studien und Kritiken*, 1881, s. 636n.

<sup>b</sup> Dionysii Cartusiani, *Opera Omnia*, 1902, t. XXXIV, s. 223—253.

<sup>c</sup> J. Huizinga, *Herbst des Mittelalters*, 1924, s. 385n.

stredovek  
zákony krásy a umenia z kozmu — v protiklade k renesančnej, ktorá ich odvodzuje z človeka. Alebo aj ako estetika, pre ktorú sú krása a umenie prostriedkom — na rozdiel od renesančnej estetiky, pre ktorú sú cieľom. Jednako pri všetkých takýchto definíciách stredovek mal okrem „stredovekej“ estetiky aj estetiku „renesančnú“ — napríklad u Vitela.

Ale aj naopak: „stredoveká“ estetika si udržala prívržencov aj v období renesancie. Zostal jej verný → Savonarola, čo je prirodzené, lebo hoci pôsobil v renesancii, túžil po návrate k stredovekým ideálom.<sup>a</sup> Ale zostal pri nej aj filozofický zástavnik florentskej renesancie, hlava platónskej Akadémie, Marsiglio Ficino.<sup>b</sup> Aj tu bola podobnosť so stredovekom prirodzená, lebo florentská estetika nadväzovala na Platóna, podobne ako to pred stáročiami urobila kresťanská estetika.

Keď stredovek v 12. a 13. storočí dospel k zrelým koncepciám, neskôr sa už málo zaujímal o estetiku a vytvoril v nej veľa nového. Jedinou výnimkou bol — Dante.

<sup>a</sup> J. Schnitzer, *Savonarola*, 1924, s. 801. Por. M. Grabmann, *Des Ulrich Engelberti von Strassburg—„Abhandlung De Pulchro“*, 1926, v Úvode.

<sup>b</sup> M. Ficino, *Opera Omnia*, Basileae 1561, p. 1059 n. Por. Grabmann, c. d.

## U. TEXTY DUNSA SCOTA A VILIAMA OCCAMA

### DEFINÍCIA KRÁSY

- 1) *Krása nie je dajakou absolútnou kvalitou krásneho tela, ale súborom všetkých vlastností takémuto telu prislúchajúcich, to znamená veľkosti, tvaru a farby, ako aj súborom všetkých vzťahov týchto vlastností k telu i k sebe navzájom.*

*Tak aj dobro morálneho činu je akousi jeho ozdobou, zahrnujúcou súbor správnych proporcií vo všetkom, k čomu sa čin musí usúvzťažniť, to znamená k predmetu, k cieľu, k času, k miestu, k spôsobu, a to súbor takých proporcií, aby bolo možné povedať, že sú si navzájom primerané.*

*Duns Scotus, Opus Oxoniense, I q. 17, a. 3, n. 13*

### FORMA A FIGÚRA

- 2) *Rovnako forma, ako aj figúra sú vonkajšou štruktúrou veci.*

*Duns Scotus, Super praedic., q. 36, n. 14 (Garcia, p. 281)*

- 3) *Figúra označuje isté množstvo a okrem toho iba vzájomný vzťah častí alebo tiež obrysov, ktoré ohraničujú časti.*

*Duns Scotus, Opus Oxoniense, IV, d. 12, q. 4, n. 19 (Garcia, p. 281)*

*Figúra má dva významy: v prvom je absolútnou formou, a to formou z kategórie množstva, alebo nemennou figúrou nejakej veci; v druhom význame je zasa priestorovou a súvislou štruktúrou častí.*

*Duns Scotus, Opus Oxoniense, IV, d. 10, q. 2, n. 24 (Garcia, p. 281)*

- 4) *Forma je princípom tvorby, podľa ktorého umelec pripodobuje výtvor k sebe samému.*

*Duns Scotus, Opus Oxoniense, I, d. 9, q. 7, n. 39 (Garcia, p. 858)*

### IDEA

- 5) *Pojem idey predstavuje tá podstata, ktorá najdokonalejšie ukazuje každú vec.*

*Duns Scotus, Opus Oxoniense, IV, d. 50, q. 3, n. 4 (Garcia, p. 325)*

- 6) Zdá sa, že to súhlasí s tým, čo povedal Platón; sv. Augustín od neho prevzal názov idey. Sám Platón (podľa Aristotelovho svedectva) pokladá idey za podstaty vecí — a uvažuje zle; lež podľa Augustína sú idey v božom rozume, a to je dobre.

*Duns Scotus, Opus Oxoniense, I, d. 35, n. 12 (Garcia, p. 325)*

## TVORBA

- 7) Tvorba v prísnom chápaní je vytváraním z ničoho, to znamená, nie z dačoho, čo by bolo časťou výtvoru alebo podkladom do neho vovedenej formy.

*Duns Scotus, Opus Oxoniense, IV, d. 1, q. 1, n. 33 (Garcia, p. 98)*

## UMENIE

- 8) Umenie má k dielam taký vzťah, aký má múdrosť k činnosti, lebo je správnou predstavou o tom, čo má byť vytvorené.

*Duns Scotus, Coll. I, n. 19 (Garcia, p. 773)*

- 9) Umenie (ako píše Aristoteles v VI. knihe Etiky) je schopnosťou tvoriť, založenou na pravdivých zásadách; ak teda jeho definíciu budeme chápať v najširšom zmysle, umenie je správnou zásadou, usmerňujúcou a korigujúcou inú schopnosť, ktorá má pôsobiť v súlade s umením; ak ju budeme chápať v čiastkovom zmysle, potom je umenie síce schopnosťou založenou na pravdivých zásadách, ale iba chápanúcou, na čom sa zakladá správnosť činnosti, nie však usmerňujúcou a korigujúcou konanie.

*Duns Scotus, Opus Oxoniense, I, d. 38, n. 5 (Garcia, p. 101)*

## DEFINÍCIA KRÁSY

- 10) Krása je správna proporcia údov spojená s telesným zdravím.

*Viliam Occam, Summulae in libros physicorum, III, c. 17, p. 69 (Baudry, p. 223)*

## FORMA

- 11) Figúra, forma, rovné a krivé línie nepredstavujú dajaké osobitné veci, odtrhnuté od substancie a kvality, ale označujú istý a určitý poriadok častí.

*Viliam Occam, Expositio aurea (Baudry, p. 94)*

## IDEA

- 12) Idea nie je čímisi reálnym, lebo je to názov zároveň označujúci akési poznanie, ktorým disponuje aktívny rozum, ten však, dívajúc sa naň, nemôže nič vytvoriť v skutočnom bytí.

*Viliam Occam, Quaestiones in IV Sententiarum libros, I, d. 35, q. 5 D, Lugduni, 1945 (Baudry, p. 111)*

## DOBRO

- 13) Dobro je entitou, ktorá je predmetom túžby, vôle alebo niečoho podobného; alebo je dobro entitou, po ktorej sa správne túži.

*Viliam Occam, Quaestiones in IV Sententiarum libros, I, d. 2, q. 9 (Baudry, p. 31)*

## UMENIE A PRÍRODA

- 14) Spomedzi umeleckých diel niektoré nie sú len výtvorom umelca, ale aj prírody, ako to môžeme vidieť v medicíne, ale niektoré sú iba výtvorom samého umelca, a nie prírody, ako napríklad dom, posteľ, obraz.

*Viliam Occam, Quaestiones in libros physicorum, q. 116, rkp. Paris, Bibl. Nat., lat. 17841 (Baudry, p. 27)*

## UMENIE A SLOBODA

- 15) V istom zmysle sa veci, patriace do prírody, stavajú proti umeniu . . . a vtedy všetko, čo nekoná slobodným spôsobom, nazýva sa prirodzeným.

*Viliam Occam, Quaestiones in IV Sententiarum libros, III, g. 3 F (Baudry, p. 169)*

## POJEM OBRAZU

- 16) Obrazom sa a) v najprísnejšom zmysle nazýva substancia stvárnená tvorcom na podobu inej substancie. Pri takomto chápaní podstatným znakom obrazu je to, že vznikol napodobovaním toho, čoho je obrazom; a v takomto zmysle je niečo obrazom nie zo svojej prirodzenosti, ale z tvorcovho zámeru.  
b) Inokedy sa obrazom rozumie každá vec stvárnená tvorcom, nehladiac na to, či je napodobovaním inej veci, alebo nie.  
c) Po tretie, obrazom sa nazýva každý výtvor, ktorý tým, že bol vytvorený, je čomusi podobný; v tomto zmysle sa dá povedať, že syn je obrazom svojho otca.

*Viliam Occam, Quaestiones in IV Sententiarum libros, I, d. 3, q. 10 B (Baudry, p. 298)*



## 16. DANTEHO ESTETIKA

1. DANTE A SCHOLASTIKA. Dante Alighieri (r. 1265—1321) bol nielen básnikom, tvorcom *Božskej komédie*, ale aj autorom filozofických rozpráv. Vo filozofii mal predovšetkým metafyzické záujmy, ale aj — čo je u básnika pochopiteľné — záujmy estetické. V *Božskej komédii*, podobne ako Tomáš Akvinský v *Summe*, vyslovoval myšlienky o kráse a umení iba príležitostne, ale zato veľa rás. Dva prozaické traktáty venoval osobitne umeniu slova: taliansky traktát, v ktorom komentoval svoje vlastné básnické diela *Hostina (Convivio)* a latinský traktát *O ľudovom jazyku (De vulgari eloquentia)*.

Filozofia tohto básnika nebola básnická. A nebola ani jeho osobným myšlienkovým prínosom, ale zhrnovala názory učencov tých čias, to znamená — scholastikov. Dante dobre poznal scholastiku a do istej miery aj jej grécke pramene: keď v *Božskej komédii* hovoril o umení, odvolával sa na Aristotelovu *Fyziku*. V *Božskej komédii* v štvrtom kruhu neba vystupujú najdôležitejšie postavy stredovekej filozofie: Tomáš Akvinský, Albert Veľký, Areopagita, Richard zo Sv. Viktora, Bernard. Čerpal najmä z Tomáša Akvinského, od ktorého bol mladší iba o jednu generáciu. Poukazoval na neho ako na svojho učiteľa a do jeho úst vložil vo svojom diele slová o „večnej kráse“. Prevzal od neho najmä teologické a kozmologické názory, ale aj názory estetické.

Prebral od neho predovšetkým rámcové tézy o kráse: že sa zakladá na *consonantia* a *claritas*; že jedine pojmové, ale nie vecne sa odlišuje od dobra; že okrem krásy vnímateľnej očami a ušami jestvuje duchovná krása; že krása v dokonalej podobe je iba v bohu. Boli to vlastne tézy spoločné celej scholastike. V súlade s ňou Dante napísal, že „milosť božia . . . večnú krásu zo seba vyžaruje“. Takisto v súlade s ňou tvrdil, že krása, rovnako telesná, ako aj intelektuálna, spočíva „v správnom usporiadaní častí“ (*risulta dalle membra, in quanto sono debitamente ordinate*).

2. MOTÍV LÁSKY. Ak bol niektorý z metafyzických motívov Danteho estetiky jeho vlastný, potom to bol motív lásky — hoci aj ten patril do tradície stredoveku, do jeho poézie a filozofie. Trubadúri zduchovníli pojem lásky, chápali ju ako duchovnú potrebu, a stredovekí filozofi, Pseudo-Dionýzioví žiaci, urobili z nej kozmickú mocnosť, chápali ju ako silu, ktorá formuje svet a vedie k bohu. Dante kráčal v ich stopách. „Láska, čo slnko pohýna i hviezdy“ — to sú posledné slová *Božskej komédie*. Dante prevzal obidva motívy stredovekého pojmu krásy, básnický aj filozofický, a jeho vlastnou myšlienkou bolo, že tento pojem uplatnil na estetiku: v láske videl prameň krásy, a to rovnako v prírode aj v umení. Spájanie umenia s láskou bolo scholastike cudzie: nezhodovalo sa s jej intelektuálnym pojmom umenia, s jeho chápaním ako znalosti a dobrého remesla, nie ako citu. A Dante hovoril o sebe, že „tak ako Láska vnútro nadchýna mňa, a to, čo vraví, zaznačujem presne“.

3. NOVÉ AŠPIRÁCIE UMENIA. V teórii krásy sa teda Dante pridržal scholastiky; na druhej strane v teórii umenia prekročil jej rámec. V tomto prípade nenašiel u Tomáša Akvinského hotový vzorec, lebo ten sa zaoberal teóriou umenia v širokom (stredovekom) zmysle, zahrnujúcom aj remeselnícke umenia — Dantemu zasa išlo iba o básnické umenie. To si vyžadovalo iné chápanie a iné hodnotenie.

Stredoveku, preniknutému ideou večnej krásy, sa krása prírody, a tým skôr umenia zdala neraz nepatrná. V zhode s týmto negatívnym názorom na prírodu a umenie stredovek, najmä v ranom období, usudzoval, že umenie nemôže rátať s dosiahnutím krásy, ale skôr iba s dosiahnutím slasti a pôžitku. Negatívny názor na prírodu scholastici spochybnili už pred Dantom, nie práve najmenšiu úlohu v tom zohral Tomáš Akvinský: podľa jeho filozofie krása prírody sa síce nevyrovná večnej kráse, ale príroda má v sebe vlastnú krásu. Dante prevzal toto presvedčenie: písal, že „keď je telo dobre usporiadané a správne rozložené, vtedy je pekné i v častiach i v celku; náležité usporiadanie našich údov poskytuje priam nevýslovnú rozkoš“.

Avšak Dante urobil aj pre krásu umenia to, čo Tomáš pre krásu prírody. Tak ako Tomáš vystúpil na obranu krásy prírody, Dante vystúpil na obranu krásy umenia. Jeho argumentom bolo, že umenie predsa reprodukuje prírodu, a tá je dielom božím. Jeho téza bola novoveká, argument ešte stredoveký. Dante práve na tomto mieste citujúc Aristotela napísal:

„Filozofia poučí ťa zasa:  
vo svojej tvorbe všetko z boha vzišlé,  
a príroda to predsa sama hlása,

drží sa božskej činnosti a mysle.  
Veď vo *Fyzike* nie si nedoukom,  
a tá hneď spredu objasňuje bystre,  
že prírody zas pridŕža sa úkon  
každého z vás (nie s hriechom si ho popleť!):  
takže váš čin je bohu sľaby vnukom.“

Tieto slávne slová *Božskej komédie* o „božom vnukovi“ boli práve tým argumentom v prospech krásy umenia, ktorý mohol mať v stredoveku najsilnejší ohlas. Dante nedal tomuto argumentu iba poetickú podobu, rozvinul ho aj v knihe *O monarchii*. Bola v ňom tá istá myšlienka, ktorou sa stredoveká estetika začala u cirkevných otcov: myšlienka o súvislosti a analógii medzi umením a prírodou, ktorá je tiež dielom umelca, ibaže božského.

Danteho vzťah k umeniu, a osobitne k poézii, bol komplikovaný, dokonca priam protirečivý, lebo bol básnikom, a súčasne chcel byť filozofom, filozofia mu však hovorila čosi iné ako skúsenosť básnika.

Vo svojich teoretických spisoch, vychádzajúc z filozofie, tvrdil, že poézia nie je „nič iné iba hudobne skomponovaná rétorická fikcia“, že je iba „krásna lož“ (*una bella menzogna*). Medzitým ho jeho vlastná poézia viedla k opačnému záveru: že poézia vonkoncom nie je lož, lebo vytvára ozajstnú krásu. Hovorila mu to vlastná básnická skúsenosť: „Nielen náš um jej krása v jase celom presahuje, lež verím, že sa nedá vychutnať iným, len jej stvoriteľom“.

Danteho poézia bola svojím obsahom naskrze stredoveká; nezhodovala sa však so stredovekou poetikou. Táto poetika totiž vyžadovala, aby sa tvorba pridŕžala pravidiel a plnila predovšetkým didaktické úlohy. Ale Danteho poézia sa ani neriadila pravidlami, ani nevidela svoju úlohu v poučovaní ľudí. V stredoveku sa neraz zjavoval konflikt medzi požiadavkami živej poézie a neosobnej poetiky. Jedni básnici sa mu vyhli, podriaďujúc poéziu poetike; u iných poézia kráčala svojou cestou, a poetika svojou. Dante sa však vydal

treťou cestou: vytvoril novú poetiku, prispôsobenú poézii. Chápal pramene a ciele poézie inak, ako to robila stredoveká poetika.

Pokiaľ ide o pramene: poézia sa väčšmi ako z pravidiel vyvodzuje z vnuknutia, z idey, z vnútorného zážitku. Básnik môže dať výraz iba tomu, čo nosí v sebe; nemôže vytvoriť inú postavu ako tú, ktorou by mohol byť on sám.

Pokiaľ ide o ciele poézie: poézia, prinajmenej taká, akú tvoril Dante, neslúži iba pôžitku a obyčajnému úžitku. Jej cieľmi sú najvyššie túžby človeka: pravda, dobro, krása.

4. DVA VRCHOLY PARNASU. Dante, vychádzajúc zo svojej vlastnej tvorby, priznával poézii medzi ľudskými činnosťami už nie také skromné miesto, aké jej vymedzoval stredovek. Naopak, staval pred ňu také veľké ciele, že presahovali ľudské sily a nemohli byť v plnom rozsahu uskutočnené. Umeľcov cieľ a vzor je taký vznešený, že forma často nevyhovuje vzoru, ktorý si umelec vytýčil, a že umelcovi, keď dospeje k vrcholu, musia chýbať sily. Jeho úsilie sa stretáva takpovediac s odporom materiálu. „A tak ako pri dokonalom umelcovi s dokonalým nástrojom chyba v umeleckej forme sa musí pripísať látke.“ Preto sa dielo nevyrovná umelcovej ideii.

Vo svojej básnickej reči Dante hovoril, že poézia sa povznáša na vrchol Parnasu. Zvláštne však bolo, keď tvrdil, že jestvujú dva vrcholy Parnasu. Jeden z nich je prirodzený, druhý — nadprirodzený, jeden je dosiahnuteľný rozumom, druhý milosťou a inšpiráciou. V *Pekle* a v *Očistci* prosil Múzy o prirodzené sily, v *Raji* zasa Apolóna o nadprirodzené. Rozlišoval aj dva druhy básnikov — filozofických a teologických. Jeho osobnou ctižiadostou bolo — byť teologickým básnikom, vystúpiť na nadprirodzený vrchol Parnasu; jednako ani v praxi, ani v teórii nezabúdal na druhý vrchol. Bol to nielen prejav toho, že sa končil stredovek a začínali sa nové časy, ale aj výsledok evolúcie samého stredoveku.

5. DOSLOVNÁ A ALEGORICKÁ INTERPRETÁCIA POÉZIE. Napriek závažným zmenám, ktoré Dante zaviedol do chápania umenia, v jednej veci zostal verný stredovekému presvedčeniu: že umenie musí dbať o pravdu. Nie o vlastnú, umeleckú pravdu — myšlienka na ňu vtedy ešte sotva vyklíčila — ale o tú pravdu, ktorá sa nachádza vo viere a v poznaní. Na druhej strane — vonkoncom nie je nevyhnutné, aby poézia vyjadrovala pravdu doslovne; môže to robiť aj alegoricky.

Od čias Filona sa vo vzťahu k *Písmu svätému* rozlišovali štyri interpretácie, z ktorých iba najnižšia bola doslovná, všetky vyššie boli alegorické. Dante to uplatnil na poéziu. V diele *Convivio* písal: „Hodno vedieť, že slová *Písma* sa dajú chápať v štyroch významoch a v súlade s tým sa musia vykladať. Prvý význam je doslovný, nehovorí viacej než litera. Druhý je alegorický, skrýva sa pod hávom poetických bájí a je pravdou ukrytou za príjemným klamstvom. Tretí význam je morálny, ten majú čitatelia čo najusilovnejšie hľadať na osov svoj i svojich žiakov . . . Štvrtý je anagogický, čiže je nad významom; ukazuje sa, keď písmo, ktoré aj v doslovnom zmysle poukazuje na večnú dokonalosť, vykladá sa v duchovnom zmysle“.

6. POÉZIA A KRÁSA. Ak však ide predovšetkým o pravdu, potom načo je poézia? Prečo nehlasať pravdu priamo, bez poetických fikcií? Keď Dante vo *Vita Nuova* vysvetľoval, prečo používa básnické obrazy, uvádzal hedonické a didaktické dôvody. Ale v *Convivio* už uviedol iný motív — estetický. Odôvodnením poézie je jej krása. Pieseň, hovorí Dante, je schopná preniknúť aj k človeku, ktorý nevidí jej hlbší zmysel; je toho schopná práve pre svoju krásu, lebo „prihovára sa mu ako zo sna: „Pozri sa aspoň, aká som ja krásna!“ Ak nevidíme iný dôvod pre existenciu poézie, musíme v každom prípade uznať, že je krásna. V *Božskej komédii* sa opakuje tá istá myšlienka. Dante zostal verný všeobecnému stredovekému presvedčeniu, že v poézii je najdôležitejšou vecou jej obsah; ale takisto bol presvedčený, že môže a musí v nej byť krása formy, ktorá nezávisí od obsahu. Ak je aj poézia klamstvom, je to krásne klamstvo.

Hoci si z mnohých dôvodov ťažko môžeme predstaviť typickejšieho básnika a mysliteľa stredoveku, ako bol Dante, týmto svojím názorom, spájajúcim umenie s krásou, vzdialil sa od stredovekej poetiky a priblížil sa k poetike renesančnej. Hoci chcel byť tradicionalistom, v estetike kliesnil novú cestu. Aj keď sa jeho poézia zrodila zo scholastických predpokladov, začala rozbíjať scholastickú teóriu poézie. Chcel vystúpiť na nadprirodzený vrchol Parnasu, ale videl aj jeho druhý vrchol. Starovek až na svojom sklonku začal spájať umenie s krásou: to isté sa stalo aj na sklonku stredoveku. Nový postoj zaujal Dante iba voči poézii — ale prielom bol urobený a nebolo už ťažké rozšíriť ho na iné umenia.

## V. DANTEHO TEXTY

### VEČNÁ KRÁSA

- 1) *Dobrota božia, ktorá všade borí  
závistnú bleď, tak horí prenevšedne,  
že z iskier svojich večné krásy tvorí.*

*Dante, Raj, VII, 64*

### KRÁSA TELESNÁ A MORÁLNA

- 2) *... treba vedieť, že mravnosť je krásou filozofie, pretože tak, ako krása tela vyplýva z náležitého usporiadania jeho údov, rovnako i krása Múdrosti, ktorá je telom filozofie, ako sa už povedalo, vyplýva z usporiadania mravných cností, a práve ony dávajú pocítiť jej slasť.*

*Dante, Hostina, III, 15*

### UMENIE A LÁSKA

- 3) *No príroda ich dá vždy v menšej kráse,  
bo v tvorení je umelcovi blízka,  
čo zručnosť má, no ruka sa mu trasie.*

*Ak v láske vrelej jasný zrak však blýska  
tej prvej moci vševládneho kráľa,  
tu vždy sa pravá dokonalosť získa.*

*Dante, Raj, XIII, 76*

### KRÁSA TELA

- 4) *A keď je telo dobre usporiadané a rozložené, vtedy je pekné i v častiach i v celku; náležité usporiadanie našich údov poskytuje priam nevýslovnú rozkoš.*

*Dante, Hostina, IV, 25*

## BOH, PRÍRODA, UMENIE

- 5) *Filozofia poučí ťa zasa:  
vo svojej tvorbe všetko z boha vzišlé,  
a príroda to predsa sama hlása,*

*drží sa božskej činnosti a mysle.  
Veď vo Fyzike nie si nedoukom,  
a tá hneď spredu objasňuje bystre,*

*že prírody zas pridržá sa úkon  
každého z vás (nie s hriechom si ho popleť!):  
takže váš čin je bohu sľaby vnukom.*

*Dante, Peklo, XI, 97*

## POÉZIA: FIKCIA A HUDBA

- 6) *... ak správne uvažujeme o poézii; lebo tá nie je nič iné ako fikcia vyjadrená podľa pravidiel  
rečnickeho umenia a zložená podľa hudobného rytmu.*

*Dante, O ľudovom jazyku, II, 4.*

## KRÁSNA LOŽ

- 7) *Hodno vedieť, že písma sa môžu a majú vykladať v štyroch významoch. Jeden sa volá doslovný  
a tento význam nepresahuje viac, než čo vravia samé slová... Ďalší sa volá alegorický, a to je  
ten, ktorý sa ukrýva pod plášťom týchto báji: je to pravda ukrytá za krásnou lžou... Tretí význam sa  
nazýva morálny (mravný), a to je ten, ktorý si majú čitatelia z písem pozorne odkrývať na úžitok  
svoj i svojich žiakov... Štvrtý význam sa menuje zmyslom anagogickým, čiže nadzmyslom;  
k nemu prichádza vtedy, keď sa duchovne vykladá písmo, ktoré je pravdivé aj v samom význame  
doslovnom, no vecami označenými označuje súčasne i vyššie veci večnej slávy.*

*Dante, Hostina, II, 1*

## UMELEC A DIELO

- 8) *Bo ten, kto tvora kreslí,  
ak nevie jeho tvar, ho nepredstaví.*

*Dante, Hostina, tretia kancóna, 52—3*

- 8a) *Nijaký maliar neutvorí nijakú postavu, ak si nemôže najprv predstaviť jej tvar vo svojej fantázii taký,  
aký má mať.*

*Dante, Hostina, IV, X*

- 9) *Pravdou je, že jak tvar, nie zriedkakedy,  
v umení nehrá s cieľom zamerania,  
lebo je látka hluchá k odpovedi . . .*

*Dante, Raj, I, 127*

## HRANICE UMENIA

- 10) *Tu však už pieseň musí zostať vzadu  
za leskom jej — v ňom hrádze čnejú pre ňu,  
aké sa tvorcom pred vrcholom kladú.*

*Dante, Raj, XXX, 31*

- 10a) *Nielen náš um jej krása v jase celom  
presahuje, lež verím, že sa nedá  
vychutnať iným, len jej stvoriteľom.*

*Tu, priznám, až tak premožený zbledá  
môj spev . . .*

*Dante, Raj, XXX, 19*

## STUPNE UMENIA

- 11) *Treba vedieť teda, že ak umenie sa nachádza v troch stupňoch, čiže v mysli umelca, v nástroji-a  
v látke na umelecké stvárnenie, takisto môžeme rozlišovať tri stupne i v prírode. . . . A tak ako pri  
dokonalom umelcovi s dokonalým nástrojom chyba v umeleckej forme sa musí pripísať výlučne  
látke . . ., tak zas čokoľvek je dobrého pri nižších (pozemských) veciach — keďže to nemôže pochádzať  
z látky samej, ktorá je len čírou možnosťou — všetko to pochádza v prvom rade od Boha-umelca,  
v druhom rade od neba, ktoré je nástrojom božského umenia a všeobecne sa nazýva prírodou.*

*Dante, O Monarchii, II, 2*

## DVA VRCHOLY PARNASU

- 12) *Jeden vrch dosiaľ z parnaských dvoch svahov  
mi dostačil; no do ostatných trudov  
obom sa treba spojiť s mojou snahou.*

*Dante, Raj, I, 16*

## UMENIE A DUŠA

13) *Ak v prírode či v umení je paša,  
čo vábi zrak, by dobyla si dušu . . .*

*Dante, Raj, XXVII, 91*

## KRÁSA POÉZIE

14) *Kancóna moja, viem, že máloktorí  
pochopia správne hlboký tvoj zmysel,  
čo sa až príliš v ťažkej reči topí . . .  
Preto ak niekto náhodou by prišiel,  
kto do hlbín sa za ním neponorí,  
alebo zbadáš, že ho nepochopí —  
uteš sa tým a tým mu dušu opi,  
prihovoriac sa k nemu ako zo sna:  
„Pozri sa aspoň, aká som ja krásna!“*

*Dante, Hostina, II, prvá kancóna, 53—61*

*Ukážky preložil Viliam Turčány (úryvok z Pekla v spolupráci s dr. Jozefom Felixom).*



## 17. PREHĽAD STREDOVEKEJ ESTETIKY

Stredoveká estetika zaberá dlhé časové obdobie, dlhšie ako staroveká, trvajúce okolo tisíc rokov. Od začiatku do konca bola kresťanskou estetikou: hoci vyrastala nielen z kresťanských zásad, vždy to bolo s myšlienkou, aby ich s kresťanskými zosúladiť. Na druhej strane nebola ako celok scholastická: stala sa takou najskôr od 12. storočia, aj to iba čiastočne, lebo týmto názvom sa nedá označiť ani estetika mystická, ani estetika umelecká, ktorá kvitla v posledných storočiach stredoveku.

V stredoveku, podobne ako v antike, nebolo estetiky v zmysle osobitnej vednej disciplíny. Boli vzácnosťou špeciálne traktáty, ktoré sa jej venovali. Ale jej problematika sa rozoberala v komentároch filozofov a v *summách* teológov — lebo krása sa pokladala za významnú a všeobecnú vlastnosť sveta. A takisto ju rozoberali hudobníci či architekti vo svojich spisoch, lebo ich teória, dokonca aj technická, bola v stredoveku úzko spätá s najvšeobecnejšími zásadami metafyziky a estetiky. Ak aj nebolo estetiky, existovalo estetické hľadisko, a to rovnako v metafyzike, ako aj v technike.

Stredoveká estetika bola neobyčajne jednoliata. Jej hlavné tézy sa ustálili dosť zavčasu a prechádzali z pokolenia na pokolenie. Predovšetkým preto, že sa podriaďovala svetonázoru epochy. Rozličné prúdy, ktoré sa v nej striedali, odlišovali sa skôr metódou ako závermi. Inú metódu používali estetici-filozofi a iní umelci, ale jedni aj druhí mali spoločné východiská a výsledky. Stredoveká estetika mala iba jeden veľký doktrinárny spor, na ktorého rozriešenie sa schádzali synody a ktorý rozdelil ľudí 8. a 9. storočia na nepriateľské tábory: spor o uctievanie obrazov. A ani ten by nebol taký zápalistý, keby bol čisto estetický. Neskôr takýchto sporov v stredoveku nebolo: estetické rozdiely sa prejavovali iba v jednotlivostiach.

Rozlišujeme dva druhy estetických téz v stredoveku: jedny by sme mohli nazvať *presvedčeniami*, druhé *postrehmi*. Tie prvé boli ustálené, prechádzali z pokolenia na pokolenie, podmieňovali jednoliatosť stredovekej estetiky; historik by mal príležitosť spomenúť ich bezmála v každej kapitole. Boli to tézy najvšeobecnejšie a z vtedajšieho hľadiska najpodstatnejšie. Ale tvorili skôr rámec ako obsah vedy; z veľkej časti boli skôr odkazom metafyziky estetike než jej vlastným výdobytkom.

Tézy druhého druhu boli inakšie. Týkali sa menej všeobecných vecí, ale zato väčšími špecificky estetických. Mali empirický podklad, vychádzali z pozorovania umenia a z estetických zážitkov. Neboli všeobecne uznávané, boli to individuálne myšlienky a nachádzali len obmedzený ohlas: jednou z príčin bolo aj to, že prísne estetické témy boli v stredoveku menej príťažlivé než témy metafyzicko-estetické.

Ešte raz si na tomto mieste zhrňme ustálené „presvedčenia“ stredoveku najprv z teórie krásy a potom z teórie umenia.

I. Hlavné presvedčenia stredovekej estetiky vo sfére krásy boli takéto:

1. Krásne sú veci, ktoré sa páčia, vzbudzujú obdiv, nadšenie; ich krása sa zakladá na schopnosti páčiť sa, vzbudzovať nadšenie. Takýto pojem krásy, vládnući v stredoveku, bol v podstate dedičstvom antiky. Bol široký a praveľmi všeobecný; až Tomáš Akvinský ho spresnil, definoval precíznejšie, vysvetlil, že krásnymi voláme predmety vzbudzujúce nie hocijakú záľubu, ale bezprostrednú, vyvolanú divaním sa, kontempláciou. Tomášova definícia vznikla až na sklonku stredoveku, ale formulovala to, čo bolo intenciou celej epochy.

2. Pri takom všeobecnom pojme krásy bola jej sféra veľmi rozľahlá. Niektoré krásne veci vidíme očami alebo počujeme ušami; iné zasa postihujeme iba rozumom. Existuje krása telesná a krása duchovná. Najlepšie poznáme telesnú krásu, ale duchovná je vyššia. To boli axiómy stredovekej estetiky od samého začiatku, od cirkevných otcov 4. storočia.

Sféra krásy presahovala v stredoveku telesnú krásu dvojakým spôsobom: a) zahrnovala duchovnú krásu, ktorá sa takmer výlučne chápala ako krása morálna: tak ju kedysi chápali stoici, po nich Ciceró, ktorý grécke *kalón* prekladal ako *honestum*; od neho to prevzal Augustín a od Augustína stredovek. b) Krása však zahrnovala aj nadpozemskú, najopravdivejšiu, najdokonalejšiu krásu, popri ktorej je zmyslová krása úbohá. Tento estetický transcendentizmus, uznávajúci, že ozajstnou krásou je krása bezprostredne nedostupná, predstavoval osobitnú tézu stredovekej estetiky. Pre niektorých stredovekých mysliteľov, hoci zďaleka nie pre všetkých, telesná krása v porovnaní s duchovnou a ideálnou vlastne prestávala byť krásou. Väčšina scholastikov rozlišovala krásu v širšom význame a krásu výlučne zmyslovú, ba dokonca výlučne zrakovú. Albert Veľký definoval telesnú krásu: *In corporalibus pulchrum dicitur splendens in visu*. Podobný pojem používal aj Tomáš.

3. Pojem krásy bol v stredoveku blízky pojmu dobro. Prevládal názor, že krása a dobro sa líšia pojmovo, ale nie vecne; lebo všetky krásne veci sú dobré a všetky dobré veci sú krásne; svet ako celok je rovnako krásny, ako aj dobrý. Zlúčenie krásy a dobra nebolo výmyslom stredoveku, hlásalo sa už v antike. — V čom však spočíva rozdiel medzi týmito dvoma navzájom spätými pojmami, to jasne sformuloval až Tomáš: krása je to, čo obdivujeme, a dobro to, o čo sa usilujeme.

4a. Krása sa realizuje vo svete. Aj toto presvedčenie sa hlásalo od začiatku kresťanskej estetiky, vždy s odvolávaním sa na *Knihu Genézis*. U gréckych cirkevných otcov sa zjavil pojem *pankalía*, všekrása. Tento estetický optimizmus nebol natoľko výsledkom pozorovania ako skôr aprioristického predpokladu náboženskej povahy. Cirkevní otcovia, najmä Bazilius, na zdôvodnenie *pankalie* uvádzali, že svet je skonštruovaný účelne.

b. Kresťanskí estetici netvrdili, že každý detail sveta je krásny. Niektoré izolovane vzaté podrobnosti sú dokonca škaredé, ale netreba na ne hľadiť v odtrhnutosti od celku. Tak ako nikto nemôže vidieť krásu básne, ak ju nepozná celú, takisto nikto neuvidí krásu spočívajúcu v poriadku sveta, ak sa na tento poriadok nedíva v celku. Tak to tvrdil Augustín a po ňom Bonaventúra. Krása sveta nie je viditeľná v nejakom jednotlivom momente, ale iba v dejinách ako celku. Bolo to zvyčajné stanovisko teodicey, uplatnené na estetiku. V jeho svetle škaredosť podrobností bola buď potrebná kráse ako celku, buď bola nereálna, predstavujúca iba nedostatok krásy. Tento „estetický integralizmus“ bol rovnako ako „estetický optimizmus“ stredoveku apriórnym, metafyzicko-náboženským pojmom.

c. Kresťanský optimizmus prešiel v rozpätí stáročí evolúciou: spočiatku sa za krásny pokladal svet, potom však bytie samo osebe. Počiatky tejto myšlienky sú napokon už u Plotina a u Pseudo-Dionýzia. Zreteľne bola však sformulovaná až v scholastike 13. storočia. Všeobecné vlastnosti bytia sa volali „transcendentnými“. Pokiaľ vieme, prvý ich zhrnul scholastik známy pod menom kancelár Filip: vymenoval tri: *unum, verum, bonum* — jednota, pravda a dobro; krása ešte medzi nimi nebola.

*Summa fratris Alexandri* zachovala tento súpis, ale s poznámkou, že krása a dobro značia to isté, *idem sunt*. Bonaventúra zasa spomenul už štyri transcendentálie: štvrtou bola krása. Aj Albert Veľký písal, že niet takej existujúcej veci, ktorá by nemala účasť na kráse a dobre: *non est aliquid de numero existentium actu, quod non participet pulchro et bono*. Téza bola veľkým paradoxom; ak sa predsa udržala, potom iba vďaka

osobitnému chápaniu krásy. Tomáš Akvinský, hoci stál na stanovisku reálnej totožnosti krásy a dobra, a dobro pritom pokladal za transcendentnú vlastnosť, nikdy nespomenul transcendentnosť krásy.<sup>a</sup>

d. Krásu sveta stredovek vysvetľoval tým, že svet je dielom boha. Ale v neoplatónskom duchu: že je odleskom božskej krásy. Aj toto presvedčenie vyplývalo z metafyzicko-teologických predpokladov.

5. Stredovek videl krásu rovnako v prírode, ako aj v umení. A väčšiu pozornosť venoval podobnosti obidvoch sfér než tomu, čo ich rozdeľuje: usudzoval, že umenia majú svoj vzor v prírode, prírodu sa zasa usiloval chápať podľa podoby umenia, ako dielo božského umelca. Napriek tomu krása oboch týchto oblastí sa nepokladala za rovnocennú: krása prírody stála vyššie. A že umenie sa nemôže rozchádzať s prírodou, to tiež bolo axiómou stredoveku.

6. V stredoveku bol ustálený názor na to, v čom spočíva krása: spočíva v harmónii (proporcii) a jase. Tieto dve vlastnosti krásy uviedol už Pseudo-Dionýzios a po ňom to učenci opakovali až do konca stredoveku. Nebola to definícia krásy: krásu sa definovala pomocou kontemplácie a páčenia sa. Na druhej strane tieto dve vlastnosti boli základom teórie krásy: aby sa vzbudila záľuba v kontemplácii, sú potrebné proporcia a jas. Táto formulácia bola úplnejšia ako v staroveku, ktorý vo všeobecnosti uvádzal iba jeden prameň krásy: v klasickom období to bola proporcia, a až u Plotina — svetlo. Formulácia Pseudo-Dionýzia a celého stredoveku bola pokusom o kompromis medzi platónskou proporciou a neoplatónskym svetlom.

a. Pojem proporcie. Pojem proporcie vystupoval v rozmanitej terminológii, nielen ako *proportio*, ale aj ako *convenientia*, *commensuratio* alebo *consonantia*, ako harmónia; taktiež *ordo* a *mensura* patrili do tejto skupiny. V kvalitatívnom zmysle proporcia znamenala primeraný výber a štruktúru častí, v kvantitatívnom zmysle zasa ich jednoduchý matematický vzťah. V kvantitatívnom variante koncepcia krásy ako proporcie vyskytovala sa už v *Knihe múdrosti*, u gréckych i latinských cirkevných otcov, u Boethia, ktorý budoval svoj názor na základe hudby. Ale pretože sa vzťahovala vlastne iba na viditeľnú a počuteľnú krásu, bola pre stredovek málo užitočná a ľahko prechádzala do kvalitatívneho a súčasne metafyzického variantu. Tak to bolo predovšetkým u Pseudo-Dionýzia, ale aj u Augustína, ktorý síce vyhlasoval *numerosa aequalitas* za princíp krásy, ale mimo hudby chápal proporciu inak. Na druhej strane 13. storočie, čiastočne pod vplyvom Arabov, bolo svedkom návratu k matematickej estetike, napríklad u Róberta Grossetesteho či u Rogera Bacona. Aj Albert Veľký písal, že *commensuratio* spočíva v *debita quantitate, situ, figura, proportione partis cum parte et partis ad totum*. A keďže *commensuratio* spájal nielen s „časťami“, ale aj so „silami“, mohol ju uplatňovať aj na duchovnú krásu. Tomáš Akvinský zasa, hoci poznal kvantitatívny pojem proporcie, operoval v estetike takmer výlučne s kvalitatívnym pojmom.

b. Pojem *claritas*. Tak ako na „proporciu“ existovalo veľa latinských slov, tak sa termín *claritas* môže prekladať mnohými novodobými slovami: ako žiara, jasnosť, svetlo. Najdôležitejšie bolo, že označoval fyzický jav svetla a jasnosti, napríklad, keď sa hovorilo o hviezdach alebo o žiarivej farbe; ale označoval aj „jas cnosti“ či *lumen rationis*. Scholastici v takomto použití tohto slova nevideli alegóriu.

Rola *claritas* v stredovekej estetike bola jasná: v tradičnej dvojčlennej formulácii krásy vyjadrovala to, že o kráse rozhoduje nielen proporcia častí. Že aj v telesných predmetoch o nej nerozhoduje iba telo, ale aj forma, podstata, duša, ktorej „jas“ svieti v tele.

Aj dvojčlenná formulácia krásy sa často rozvíjala. V scholastike 13. storočia napríklad nachádzame jej štvorčlenný variant: „Sú štyri príčiny krásy, a to veľkosť a počet, farba a svetlo“ (*magnitudo et numerus, color et lux*).

<sup>a</sup> Pouillon, c. d.

7. Krása sa v stredoveku chápala ako vlastnosť predmetov, a to tých, ktoré vzbudzujú obdiv. V zrelej scholastike 13. storočia sa však zjavila myšlienka, že ak je krása predmetom obdivu, potom je tu potrebný aj subjekt, ktorý ju kontempluje, v ktorom krása vzbudzuje nadšenie. Takto uvažoval Viliam z Auvergne a potom Tomáš Akvinský. V takomto chápaní krása mala dva aspekty, objektívny a subjektívny. A subjektívna časť, psychológia krásy, ktorá hovorila o kontemplácii krásy a o záľube v kráse, zaujímala čestné miesto v estetike týchto scholastikov.

8. Stredovek vedel, že aby človek postihol krásu, musí spĺňať isté podmienky. Po prvé, vzhľadom na to, že krása je vlastnosťou predmetov, musí ju človek poznať, zaujať poznávací postoj, *pulchrum respicit ad vim cognoscitivam*. Po druhé, musí pritom zaujať kontemplatívny postoj, musí predmet vnímať a nerozumkáriť o ňom. Po tretie, musí spĺňať isté emocionálne podmienky; ak chce postihnúť krásu nejakej veci, musí k nej cítiť sympatiu, hľadieť na ňu nezištne, mať v sebe zodpovedajúci vnútorný rytmus. — Tieto psychologické úvahy rozvíjal už Augustín, potom sa ocitli v pozadí; znova sa zjavili až u scholastikov 13. storočia, z ktorých Vitelo a Tomáš Akvinský presnejšie opísali podmienky a proces vnímania krásy.

9. Hodnotenie krásy v stredoveku bolo komplikované. Ak je krása atribútom boha, potom je dokonalá. Ale zmyslová krása, ktorú človek vidí, je nedokonalá a vzbudzuje nedobré city, ako zvedavosť (*curiositas*) a žiadostivosť (*concupiscentia*). Niektorí stredovekí estetici, riadiaci sa náboženskými a morálnymi motívmi, odporúčali asketický vzťah ku kráse. Alebo rozlišovali ako Bonaventúra: ak človek hodnotí zmyslovú krásu ako konečný cieľ, postupuje zle, a ak prostredníctvom nej smeruje k inej, vyššej kráse, potom koná správne. Inak uvažoval sv. František, ktorý v každej kráse videl stopu božskej krásy. Bonaventúra o ňom písal, že v krásnych veciach videl Najkrajšieho: *contuebatur in pulchris Pulcherrimum et per impressa rebus vestigia prosequebatur ubique Dilectum*. To bolo heslo celého františkánskeho hnutia.

Tieto stredoveké presvedčenia mali prevažne metafyzickú povahu a tvorili skôr rámec estetiky ako jej obsah. Ale nie všetky: neplatí to ani na definíciu krásy (vyššie pozri číslo 1), ani na jej teóriu (pozri číslo 6). Tieto dve neboli ani vecou náboženstva, ani vecou metafyziky.

Presvedčenia usmerňujúce ľudí k transcendentnej kráse ich skôr odpútať od konkrétneho estetického pozorovania. Ale nie všetky a nie všetkých. Viktoriánom, Viliamovi z Auvergne, Bonaventúrovi, Tomášovi Akvinskému, Vitelovi transcendentná krása nezacláňala krásu pozemskú.

V stredoveku nechýbali ani špecificky estetické postrehy: pozorovania a pojmové dištinkcie. Patrilo k nim rozlíšenie krásy a primeranosti, úžitku, slasti (počínajúc sv. Augustínom), rozlíšenie druhov krásy: zmyslovej a symbolickej (u viktoriánov a u Viliama z Auvergne), krásy spočívajúcej v harmónii a krásy spočívajúcej v ozdobnosti, súpis faktorov krásy (u Vitela), opis estetického zážitku (u Bonaventúru), oddelenie estetických slastí od biologických pôžitkov (u Tomáša).

II. Hlavné stredoveké presvedčenia vo sfére umenia mali odlišnú povahu: kým presvedčenia týkajúce sa krásy vyslovovali takmer výlučne filozofi a teológovia, presvedčenia týkajúce sa umenia ustaľovali aj umelci.

1. Stredovek si ponechal starovekú definíciu umenia: umenie je schopnosť zhotovovať veci podľa pravidiel. Na začiatku stredoveku hovorí Cassiodorus: *ars dicta est quod nos suis regulis arctet atque constringat*. A ku koncu epochy Tomáš Akvinský definuje umenia ako *recta ordinatio rationis, qua per determinata media ad debitum finem actus humani perveniunt*. Bol to starý, od antiky prevzatý pojem umenia, ale väčšmi zdôrazňujúci poznanie potrebné pre umenie, takže medzi umenia sa mohli zaraďovať aj vedy. Oddelenie umenia a vedy uskutočnil až Tomáš.

2. Stredovek si uvedomoval, že každé umenie smeruje ku kráse (prirodzene, vo všeobecnom,

stredovekom chápaní krásy). To bola jedna z príčin, prečo stredovek nevyčlenil osobitnú skupinu „krásnych“ umení. Ale inou príčinou bolo to, že vtedajšia teória umenia málo brala do úvahy krásu (v čisto estetickom zmysle). Na samom začiatku kresťanskej éry, v Augustínovej estetike, došlo k istému zblíženiu pojmu umenia s pojmom krásy; ale tento proces v stredoveku ďalej nepokročil. Teória stavala umeniu náboženské, morálne, do istej miery praktické, výchovné ciele, ale oveľa zriedkavejšie, iba príležitostne, aj ciele estetické. Skôr výnimočne teória prikazovala umeniu slúžiť *ad venustatem parietum*, na skrášľovanie múrov. V básnikovi, ako povedal istý historik, teória videla buď teológa, buď klamára.

Nenachádzame stopy, že by stredoveká teória brala do úvahy súveké umenie; bola na to priveľmi aprioristická. Na druhej strane umenie si všímalo teóriu. Pod vplyvom teórie, ani nie tak estetikej ako skôr teologickej a etickej, umelci žili v presvedčení, že ich cieľ je vyšší ako krásu; že je ním služba bohu, morálna výchova ľudí, rekonštrukcia zákonov bytia, ako napríklad v hudbe, alebo symbolizovanie neba, ako v chrámových stavbách. Ale to bola len teória, v praxi tomu bolo inak, stredovekí umelci by neboli umelcami a nevykonali by to, čo vykonali, keby sa neboli riadili krásou. A tak v stredoveku existoval rozdiel medzi teóriou umenia a vtedajším umením.

Augustín našiel formuláciu pre vzťah umenia a krásy: umenie má objavovať stopy krásy v skutočnosti. Neskoršia stredoveká teória na túto formulu vcelku zabudla, ale umenie sa jej pridržalo.

3. Podľa stredovekej teórie umenie v súlade so svojimi cieľmi malo symbolickú povahu: keďže to nemohlo robiť bezprostredne, malo symbolmi vyjadrovať večnú krásu a pravdu. Malo byť *demonstratívne*: malo v obrazoch ukazovať pravdu. Malo byť *exemplárne*: malo prinášať vzory pre život. Bolo čiastočne na hranici náboženského obradu: rovnako v scénických mystériách aj v chrámovej hudbe.

4. Stredoveká teória dávala umeniu *mnohovrstvovosť*: malo totiž ukazovať duchovné a božské veci, ale mohlo to robiť iba prostredníctvom zmyslových vecí. Hudba má rekonštruovať zákony sveta — ale nech pritom teší aj uši, *mulceat aures*. Poézia má byť *gravis et illustris*, ale má mať aj elegantnú formu a má byť odetá do *polita verba*. Téma umenia je vecou teológa, ale forma — vecou umelca. Vzájomný pomer týchto vrstiev však bol kolísavý: duchovná vrstva bola podstatná pre mystických byzantských ikonofilov, ale odmietali ju racionalistickí ikonoklasti.

5. Stredovek nemal koncepciu „umeleckej pravdy“. Vo svete však videl dokonalý výtvor, bolo teda prirodzené, že pre umelca nenachádzal krajšej úlohy ako reprodukovanie sveta. Každý odklon od poznávanej pravdy stredoveká teória umenia pokladala za neospravedliteľný. Keďže však teória prikazovala umeniu zobrazovať duchovný svet, potom umenie, aby mohlo splniť túto požiadavku, zduchovňovalo, idealizovalo, deformovalo zmyslový svet. A keďže pravda v stredovekom chápaní bola všeobecná, ani umenie nemalo škrupule pri zovšeobecňovaní a tým aj pri schematizovaní formy sveta. Dokonca v duchu vtedajšej filozofie tieto formy nahradzovalo znakmi, šiframi, symbolmi. Z uvedených dôvodov reprodukujúce umenie v stredoveku kolísalo medzi radikálnym realizmom a radikálnym idealizmom. Teória umenia bola v zásade jedna, ale umenie, hoci sa jej pridržalo, malo rozličné podoby.

6. Umenie sa hodnotilo najčastejšie z morálneho hľadiska, ale s rozličnými výsledkami: na jednom póle bolo odsúdenie umenia ako škodlivého javu, ktoré sa zrodilo v ranom stredoveku — u Augustína, Hieronyma, Tertuliana, u Gregora Veľkého, a vracalo sa v asketických prúdoch; na druhom póle bola láska k umeniu, ako vo františkánskom hnutí. Ale tí, ktorí odsudzovali umenie, boli dušpastiermi, nie estetikmi. Výnimočný bol postoj ikonoklastov, ktorí podporovali svetské umenie a bojovali proti umeniu náboženskému. Asketická teória umenia bola iba teóriou, bez ekvivalentu v samom umení, ktoré sa v stredoveku nikdy neprestalo rozvíjať.

7. Stredovek rovnako ako antika nielenže neredukoval umenia na „krásne“, ale vo svojej klasifikácii umení nevyčleňoval „krásne“ umenia, neoddeľoval ich od vied a remesiel.

Klasifikácia umení, ktorú urobil Hugo zo Sv. Viktora, bola najúplnejšia v stredoveku a vyčleňovala teoretické umenia, čiže vedy, a mechanické umenia, čiže remeslá, ale nie krásne umenia. A stredovekí myslitelia ani nestavali krásne umenia vyššie než ostatné: keď mali uviesť najvyššie umenia, spomínali iba slobodné, čiže teoretické umenia. Z krásnych umení zaraďovali medzi ne iba hudbu. Architektúra sa rátala medzi mechanické umenia, maliarstvo a sochárstvo nemali v teórii jasné zadelenie, ale v spoločenskej praxi sa hodnotili ako remeslá. Poézia stratila výnimočnú pozíciu, ktorú mala v antike, básnik prestal byť prorokom; jednako si zachoval dobré postavenie tým, že poézia sa zaraďovala do rétoriky, teda do vedy. Okrem týchto presvedčení o umení, viac alebo menej všeobecne rozšírených v stredovekej teórii, zjavovali sa v nej aj náhodné postrehy a nápady. Boli neraz výstižnejšie a modernejšie než uvedené presvedčenia, ba môžeme ich pokladať za ozdobu stredovekej estetiky — ale sú pre ňu menej charakteristické, zostávali iba individuálnymi nápadmi a nevníkli do stredovekého spôsobu myslenia. Najviac ich bolo u Augustína, u Eriugenu, neskôr u viktoriánov; u Bonaventúru, u Tomáša Akvinského. Týkali sa psychológie umelca a diváka, genézy a rôznorodých možností umenia. Boli medzi nimi také, ako augustiniánska formulácia realizmu, podľa ktorej si umenie vyberá zo skutočnosti *vestigia pulchri*, alebo ako Bonaventúrovo rozlíšenie, že krása umeleckého diela je buď krásou vecí v ňom zobrazených, buď krásou ich zobrazenia.

Nie je nič prirodzenejšie, ako keď si umenie a teória umenia konkrétnej epochy navzájom zodpovedajú. Sú predsa paralelnými javmi, praktickým a teoretickým výrazom toho postoja k svetu, ktorý je pre epochu príznačný. A navyše teória zvyčajne využíva skúsenosti umenia a naopak, umenie využíva teoretické poučky. Sú teda nielen paralelnými javmi, ale navyše na seba aj vzájomne pôsobia. Je teda prirodzené, ak si vzájomne zodpovedajú.

A tak to skutočne bolo v antike. Inakšie sa však sformoval vzťah umenia a teórie stredoveku. Stalo sa to preto, lebo stredoveká teória umenia sa väčšmi inšpirovala filozofiou a teológiou než umením a v umení sa silnejšie než v teórii hlásili o slovo špecificky estetické potreby krásy, tvaru, farby, rytmu, výrazu. Preto estetika, implikovaná v stredovekom umení, nebola totožná s tou, ktorú vtedy explicitne vyslovovali teoretici.

## 18. STAROVEKÁ A STREDOVEKÁ ESTETIKA

1. DEDIČSTVO STAROVEKU. Stredovek prirodzeným spôsobom zdedil hlavné estetické myšlienky antiky, pretože prví estetiky kresťanstva, ako Bazilius, Augustín, Boethius, boli zároveň poslednými estetikmi staroveku. Obdobie sťahovania národov síce znamenalo stratu značnej časti starovekého estetického dedičstva, ale nasledujúce storočia ho postupne opäť nachádzali v antických rukopisoch. Nie všetci estetiky, ktorých zrodil starovek a ktorých dnes poznáme, boli v stredoveku známi, ale vedelo sa o Platónovi, Cicerónovi, Vitruviuvi, Horáciuvi, boli známe učebnice rétoriky, poetiky, hudby.

Stredovek si zachoval zo starovekej poetiky najdôležitejšie položky. Predovšetkým samo chápanie krásy, ale aj chápanie umenia. Takisto chápanie hudby a poézie. Aj rozdelenie umení na teoretické a praktické, na tvorivé a reprodukovajúce. Zachoval si názor na vzťah umenia a prírody. Udržali sa dokonca kánony gréckeho umenia, tie isté proporcie sa pokladali za dokonalé, naďalej sa mimoriadna dôležitosť prikladala pytagorovským trojuholníkom a platónskym štvorholníkom. Stredovek zachoval v poetike, v rétorike či v teórii hudby starovekú štruktúru a usporiadanie problémov. Zachoval rovnako tie tvrdenia a pojmy, ktoré sa v staroveku tešili trvalému a ustavičnému uznaniu po stáročia, nezávisle od škôl a prúdov. Tie, ktoré tvorili estetické „presvedčenia“ staroveku.

Ale stredovek prevzal aj niektoré pojmy a tvrdenia, ktoré sa síce v staroveku zjavili, ale všeobecne sa neujali, zostali individuálnymi „postrehmi“, vlastníctvom iba niektorých epoch, prúdov, škôl, jednotlivcov. Augustín a (takmer tisíc rokov po ňom) chartreskí učenci nadviazali na Platóna, niektorí grécki cirkevní otcovia na stoikov, Eriugena na Plotina, Róbert Grosseteste na pytagorovcov, Tomáš Akvinský na Aristotela.

2. STAROVEKÉ PRESVEDČENIA O KRÁSE. Zostáva nám ešte zhrnúť estetické presvedčenia antiky a ustáliť, ktoré z nich sa stali aj estetickými presvedčeniami stredoveku, a ktoré stredovek zavrhol.

1. Starovek narábal so širokým pojmom krásy: v súlade s týmto pojmom bolo krásou všetko cenné, a čo zároveň priťahuje a vzbudzuje uspokojenie. Bol to jeden z tých pojmov, ktoré každý chápal, ale nikto sa ich nepokúšal definovať — s výnimkou Aristotela, ktorý postihol v ťažkej formulácii to, čo každý ľahko rozumel. Stredovek v zásade prevzal tento až priveľmi široký a ťažko definovateľný staroveký pojem krásy, jednako ho však zúžil a definoval. — Stredoveká definícia krásy (vo formulácii Tomáša Akvinského) znela: *pulchra sunt, quae visa placent*, krásne sú veci, ktoré sa nám páčia, keď sa na ne dívame.

2. Pre antiku krásou znamenala viac-menej to isté ako dobro, ktoré taktiež chápala široko. Obidva termíny sa navzájom spájali do jedného termínu *kalos-kagathós*, krásno-dobry, označujúceho vlastne nie dve vlastnosti, ale dôrazne vymedzujúceho jednu vlastnosť. — Stredovek neprestal spájať krásu s dobrom, avšak oddelil ich pojmovo, lebo — ako vysvetlil Tomáš Akvinský — dobro je predmetom túžby a krásou predmetom poznania.

3. Starovek spočiatku nerozlišoval druhy a podoby krásy, zmyslovú a duchovnú krásu, krásu formy a obsahu. Skôr uznával, že v každej krásy je zároveň zmyslový i duchovný prvok, lebo to, čo priťahuje iba zmysly, je príjemné, ale nie krásne. Až Platón oddelil duchovnú a ideálnu krásu od krásy zmyslovej. — Stredovek platónske rozlíšenie nielen prijal, ale urobil z neho axiómu svojej estetiky.

4. Na otázku, či sa krása realizuje vo svete, antika mala dlho vyvážený názor, nezabiehajúci do krajností: netvrdila, že svet ako celok je krásny, ale netvrdila ani to, že ako celok je škaredý, lebo niektoré veci sú v ňom krásne a iné škaredé. Až stoici vystúpili s tvrdením, že svet je krásny ako celok. Tento názor stoikov sa zhodoval so záverom, ktorý kresťania vyvodili z *Písma svätého*, a potom sa stal všeobecným presvedčením stredovekých učencov.

5. Antika videla krásu rovnako v prírode aj v umení, a jednako — viacej krásy videla v prírode: usudzovala, že príroda je dokonalejšia, krajšia než umenie, a ak umenie dosahuje krásu, potom tým, že si berie z prírody príklad. — Stredovek zachoval tento názor, ale ho istým spôsobom prevrátil: naďalej uznával, že krása prostredníctvom prírody vstupuje do umenia, ale tvrdil aj to, že do prírody vstupuje cez umenie; hľadel totiž na prírodu ako na dielo božského umenia. Krása (ľudského) umenia závisí od prírody, ale krása prírody závisí od umenia (božského).

6. Hodnotenie umenia bolo v antike jednoduché: krása je prirodzene čímsi dobrým a hodným starostlivosti. Keďže je v zásade totožná s dobrom, nemôže dôjsť medzi nimi ku konfliktu. — Stanovisko stredovekých estetikov bolo komplikovanejšie: krásu pokladali do istej miery za dobro, ale do istej miery za zlo. Božská krása bola pre nich pochopiteľne dokonalá; aj pozemskú zvelebovali, a najmä v niektorých obdobiach sa jej korili, jednako sa však obávali, že sa môže stať predmetom nadmernej zvedavosti a získať prevahu nad morálnymi cieľmi človeka, a potom nebude dobrom, ale zlom.

7. Na podstatu krásy mal starovek, najmä klasický, jednotný názor: krása spočíva v harmónii častí, v ich dokonalej proporcii. A za dokonalé proporcie sa pokladali najjednoduchšie číselné proporcie. Tento názor sa dlho uznával všeobecne a vyslovili sa o ňom pochybnosti až na sklonku staroveku: spochybnil ho práve Plotinos v presvedčení, že nielen proporcia prvkov, ale aj sama ich kvalita môže rozhodovať o kráse. — Stredovek tu zostal verný antike — ale kompromisne spojil dva antické názory, starší a novší, klasickú tradíciu s Plotinom. Prijal stanovisko, že jestvujú dva princípy krásy: *consonantia et claritas*.

Okrem dobrej proporcie antika chválila na veciach ich primeranosť, prispôsobenie sa k miestu, času, okolnostiam (Gréci to volali *kairós*), ako aj ich vhodnosť na istý cieľ (to zasa volali *prépon*, čo Cicero preložil do latinčiny ako *decorum*, ale čo sa volalo aj *aptum*). Jednako však primeranosť a účelnosť sa v antike vo všeobecnosti nezačleňovali do pojmu krásy; posudzovali sa ako prednosti príbuzné kráse, ale predsa od nej odlišné. Augustín bol asi prvý, kto *pulchrum* postavil vedľa *aptum*: krásu vedľa primeranosti. Urobil to na prahu stredoveku, ktorý ho nasledoval, a v týchto dvoch pojmoch videl dve hlavné estetické kategórie.

8. V staroveku ľudia nepochybovali o tom, že krása je vlastnosťou samých vecí, nezišlo im na um, že by mohla byť iba subjektívnou reakciou podmetu na ne. Nepopierali, že človek musí mať isté schopnosti a zaujímať ku kráse istý postoj, aby ju postrehol a ocenil; jednako o výskum týchto schopností a tohto postoja sa málo starali. — Stredoveká estetika si zachovala objektívny názor na krásu: dal mu výraz rovnako Augustín aj Tomáš. Ale väčšmi než antická estetika zapodievala sa výskumom subjektívnej stránky estetických zážitkov, intelektuálnych schopností, potrebných na vnímanie a oceňovanie krásy.

Stredovek teda prevzal väčšinu starovekých presvedčení o kráse, ale mnohé z nich modifikoval. A z niektorých „postrehov“, charakteristických iba pre isté antické školy, ako bola stoická *pankalia* alebo plotinovská krása jednoduchých prvkov, urobil svoje všeobecné presvedčenia.

3. STAROVEKÉ PRESVEDČENIA O UMENÍ. Aj v tejto oblasti starovek mal svoje ustálené presvedčenia, ktoré vo veľkej miere prešli do stredoveku.

1. Patrilo medzi ne samo chápanie umenia: antika chápala umenie ako schopnosť vytvárať veci podľa istých pravidiel. A keďže je schopnosťou, je aj poznáním; umenie je teda blízke vede. Iba niektorí



starovekí myslitelia ako Aristoteles sa usilovali zistiť, čo umenie delí od vedy. — Stredovek zachoval tento pojem umenia, nachádzajúc iba jemný rozdiel medzi ars a scientia.

2. Takto chápané umenie malo veľmi široký rozsah; zahrnovalo rovnako remeslá, ako aj krásne umenia. Antika ho delila rozličným spôsobom: na slobodné a služobné umenia, na umenia slúžiace zábave a úžitku, na druhej strane nepoznala také delenie, ktoré by vyčlenilo krásne umenia ako osobitný celok. — Ani stredovek nepoznal takéto delenie. Hlavná príčina tohto nedostatku bola v nasledujúcom:

3. antika usudzovala, že každé umenie môže a má dosahovať krásu: toto presvedčenie bolo prirodzené pri širokom antickom pojme krásy, ktorý zahrnoval každú dokonalosť. — Toto presvedčenie si udržala väčšina scholastikov.

4. Úlohu umenia starovek videl v tom, že poskytuje slasť i úžitok, podľa antického názoru malo *delectare et prodesse*.

Skôr výnimočne sa ako cieľ umenia uvádzala — krása. Avšak počínajúc aténskou érou, ustavične sa opakovalo, že umenie musí poučovať, dávať dobrý príklad, morálne povznášať. Stavanie symbolických úloh pred umenie, tvrdenie, že môže prostredníctvom symbolov poznávať pravdu, bolo myšlienkou až najneskoršieho staroveku. — Stredovek však túto myšlienku vysunul do popredia, hoci neupieral umeniu ani estetické, ani výchovné, morálne úlohy.

5. Antika uznávala tézu, že umenie — ak reprodukuje skutočnosť — má byť verné pravde. Všetky odchýlky od nej, básnické fikcie, pokladali sa za poľutovaniahodné, nebezpečné, vedúce k skazenosti duše. — Aj v stredoveku bola pravda pre umenie záväzná, ale mohla to byť aj pravda alegorická, majúca znaky básnickej fikcie.

6. Nijaká téza nebola pre antiku prirodzenejšia ako tá, že umenie je vzácne a má sa pestovať. Táto téza zahrnovala aj tie umenia, ktoré voláme krásnymi. Jednako niektoré z nich, ako poézia a výtvarné umenia, vzbudzovali v staroveku nedôveru práve preto, že narábajú s fikciami a môžu mať zhubný vplyv na ľudské charaktery. Táto nedôvera viedla k negatívnemu hodnoteniu umenia niektorými vedúcimi mysliteľmi antiky, rovnako idealistom Platónom, ako aj materialistom Epikúrom. — V stredoveku hodnotenie umenia bolo predmetom váhania, o ktorom sa vyššie veľa rás hovorilo.

7. Funkciu tých umení, ktoré nevyrábajú užitočné veci, starovek videl v napodobovaní, v *mimesis*. Napodobovanie sa však nechápalo ako otrocké opakovanie skutočnosti, ale ako slobodná umelcova výpoveď o nej. Platón so svojím chápaním umenia ako kopírovaním skutočnosti bol skôr výnimkou. — Stredovek zasa, v súvislosti s tým, že staval pred umenie symbolické úlohy, čoraz zriedkavejšie spomínal, že by *imitatio* bolo funkciou umenia.

8. Starovekí učenci si nemysleli, že umenie je tvorbou. A keby ňou aj bolo, nebola by to jeho prednosť, lebo hodnota umenia spočíva naopak v tom, že zodpovedá nemenným zákonom, večným formám sveta. Má tieto formy objavovať, a nie tvoriť. Až v helenistickom období sa zrodila myšlienka, že umenie môže svoje formy čerpať nielen z vonkajšieho sveta, ale aj z ideí v autorovom vedomí. — Stredovek, ktorý sa v chápaní umenia vzdaloval od *imitatio*, bol by možno aj prešiel ku *creatio*, keby nebolo skutočnosti, že tento pojem sa sformoval v teológii a znamenal tvorbu z ničoho, a teda sa na charakteristiku umenia nehodil.

Osem uvedených téz o umení, ktoré sú základnými „presvedčeniami“ staroveku, udržalo sa v takej či v onakej podobe aj v stredovekej estetike. A udržali sa v nej aj niektoré staroveké „postrehy“, ako platónsky moralizmus v chápaní umenia, či negatívny vzťah epikúrovcov k umeniu, alebo helenistické koncepcie umeleckej idey.

4. JEDNOLIATOSŤ STAROVEKEJ ESTETIKY. Na rozdiel od novovekej estetiky s jej desiatkami rozličných a navzájom si odporujúcich teórií, starovek mal v zásade iba jednu teóriu, ktorá sa skladala zo spomenutých „presvedčení“ o kráse a umení: že krása je objektívna, že umenie sa zakladá na pravidlách atď. Po tisíc rokov starovekej estetiky táto teória nestála na mieste, rozvíjala sa, bola doplňovaná a pretváraná: pytagorovskí učenci kládli dôraz na jej matematickú stránku, platonici na jej metafyzický základ a morálne dôsledky, aristotelovci na jej empirické pozadie, eklektici sa usilovali o kompromis medzi jej variantmi, neoplatonici ju vykladali transcendentne, neopytagorovci mysticky. Mala vždy aj oponentov, od sofistov až po skeptikov, ktorí ju svojou opozíciou a kritikou ešte väčšmi upevňovali, lebo ich to nútilo hľadať presnejšie formulácie. Ale napriek vývinu, variantom a opozícii vo svojich základoch zostávala vždy tou istou teóriou. Hudobníci hovorili o „harmónii“, sochári o „kánonoch“ a o „symetrii“, Platón o „miere“, Aristoteles o „poriadku“ — ale principiálny názor zostával ten istý. V teórii hudby starovek rozlišoval niekoľko škôl, ale to bolo jediné rozlíšenie tohto druhu; hoci sa v staroveku viedli spory v teórii výtvarného umenia, v poetike, vo všeobecnej filozofickej estetike, jednako vyhranené školy sa tu nestávali proti sebe; bola tu jedna vládnúca mienka a opozícia menšiny.

A stredoveká estetika si zachovala jednoliatosť estetiky antickej, ba ešte ju znásobila; mala totiž náboženský rámec, ktorý ohraničoval jej možnosti a spôsoboval, že vládnúca teória nemala ani takú opozíciu ako v staroveku. Ale v stredovekej estetike, takisto ako v antickej, zostávalo dosť miesta na rôznorodosť; v oboch prípadoch však nešlo o rôznorodosť základných presvedčení, ale iba jednotlivých postrehov a myšlienok.

5. OSOBITOSŤ STREDOVEKEJ ESTETIKY. Medzi presvedčeniami starovekej estetiky treba rozlišovať dve rozličné skupiny: jedna predstavuje základnú teóriu, druhá — nadstavbu. Jedna obsahuje definície a istoty — ako definícia umenia, alebo zovšeobecnenia pozorovaní — napríklad tvrdenie, že krása sa zakladá na proporcii častí. Druhá skupina zasa nemá ani povahu definícií, ani empirický charakter; funkcia týchto presvedčení spočíva v tom, že začleňujú problémy krásy a umenia do filozofického systému, ako napríklad téza z neskorého staroveku a stredoveku, že empirická krása je odrazom krásy večnej. Kým tézy prvej skupiny sú špecificky estetické, tézy druhej skupiny sú metafyzické.

Špecificky estetické presvedčenia v antike majú začiatok u pytagorovcov a kodifikoval ich Aristoteles; metafyzické zasa definoval Platón a zavŕšil Plotinos. V stredovekej estetike zostali tie isté dve skupiny tvrdení. Augustínovo tvrdenie o estetickom zážitku alebo Tomášova definícia krásy patrili do prvej skupiny, a celá Pseudo-Dionýziova teória do druhej. Rozdiel medzi obidvoma epochami, starovekom a stredovekom, spočíva však v tom, že väčšina starovekých presvedčení mala špecificky estetickú povahu, kým medzi stredovekými presvedčeniami bolo viac metafyzicko-estetických a nábožensko-estetických téz.

Osobitosť stredovekej estetiky nebola v jej náboženských črtách, lebo staroveká ich mala takisto, rovnako vo svojich počiatkoch u pytagorovcov, ako vo svojom zavŕšení u Diona, Plutarcha či u Plotina. Tým skôr nebola v jej teologickom charaktere, lebo stredoveká estetika nebola celkom teologická, nezaoberala sa iba božskou krásou. Jej osobitosť spočívala skôr v tom, že závisela od iného náboženstva ako staroveká estetika — od náboženstva kresťanského, ktoré malo svoje ustálené dogmy a dávalo určitý smer filozofii a spolu s ňou — estetike. Toto náboženstvo zapríčinilo, že stredoveká estetika vyvodzovala krásu z boha a umenie usmerňovala k morálnym úlohám, ale spôsobilo aj to, že sa psychologickými otázkami zaoberala viac ako staroveká estetika, že mala črty symbolizmu a do istej miery dokonca romantizmu.

Stredoveká estetika bola „symbolická“, lebo zastávala názor, že zmyslové predmety svoju estetickú hodnotu

nečerpajú iba zo seba, ale aj z predmetov, ktoré symbolizujú a ktoré patria do inej, vyššej, skrytej skutočnosti. Chrámy a štíty vrchov boli obydliť aj symbolmi bohov pre širokú obec Grékov, ale nie pre filozofov; v stredoveku však symbolické chápanie krásy a umenia prevzali aj filozofi.

Ak „romantizmom“ rozumieme tézu, podľa ktorej podstatu umenia tvorí požiadavka, že má vyjadrovať city a pôsobiť na ne, potom v klasickej estetike ani v stredovekej filozofickej estetike romantizmu nebolo; bol však v gotickom umení a v estetike, ktorú toto umenie implikovalo.

Novosť stredovekej estetiky spočívala skôr v čiastkových myšlienkach ako vo všeobecnom postoji ku krásu a k umeniu. Bolo to možné preto, ako to výstižne postrehol E. R. Curtius, lebo súvislosť medzi čiastkovými tvrdeniami stredovekého estetika a jeho všeobecnými metafyzickými a teologickými zásadami bola voľná: učenec mal vopred daný rámec, ale mohol do neho slobodne vkladať taký alebo onaký obraz.

Novými, čisto estetickými, od náboženského rámca nezávislými myšlienkami bolo, keď Bazilius pojem estetickej proporcie rozšíril na vzťah objektu a subjektu, keď Augustín pojem rytmu aplikoval na psychiku, keď Eriugena estetický postoj definoval ako nezištný, keď Hugo zo Sv. Viktora klasifikoval druhy krásy a Vitelo zdroje krásy, keď Bonaventúra opísal etapy estetického zážitku a Tomáš definoval krásu.

## 19. STAROVEKÁ A NOVOVEKÁ ESTETIKA

1. ANTICKÉ MOTÍVY V NOVOVEKEJ ESTETIKE. Veľa estetických presvedčení antiky pretrvalo do stredoveku — ale nie dlhšie: novovek sa s nimi rozišiel. Pojem krásy? Novovek nemal taký ustálený pojem ako antika. Vzťah krásy a dobra? Novovek skôr staval krásu proti dobru, než by ju s ním zbližoval. Duchovná krása? Zaujímal sa o ňu menej. Krása sveta? Novovek nezovšeobecňoval: jedna vec na svete je krásna, iná škaredá. Vzťah krásy a prírody? Novovek ich pokladal za také rozdielne, že ich ani neporovnával a príležitostne dokonca krásu umeleckú staval nad krásu prírody. Podstata krásy? Jednotný názor staroveku nahradila úplná rozmanitosť novoveku, každá škola mala vlastný názor. Objektívnosť krásy? Teraz prevahu získali subjektivistí.

Pojem umenia? Novovek vytvoril celkom iný pojem; zachoval sa iba staroveký termín. Remeslo? Novovek ho postavil proti umeniu a nespájal ho s ním do jedného pojmu ako antika. Umenie a krása? Novovek bol náchylný pripúšťať, že krása je privilegiom len jednej skupiny umení. Cieľ umenia? Čas nastolil iné ciele, napríklad umelcovu expresiu a prijímateľovo vzrušenie, čo starovek takmer celkom zanedbával. Vzťah krásy a pravdy? Fantázia nadobudla prevahu nad pravdou. Vzťah ku skutočnosti? Novovek už nebol tak jednotne realistický ako antika. Hodnotenie umenia? Novovek už nemal také pochybnosti o užitočnosti a hodnote umení ako antika; Tolstoj, odsudzujúci umenie, bol ojedinelý. Tvorivý prvok v umení? Novovek bol o ňom rovnako presvedčený, ako bol starovek náchylný popierať ho.

Stačí povedať, že rozdiely medzi starovekými a novovekými, ale aj stredovekými a novovekými presvedčeniami sú veľké. Sú napokon menšie alebo väčšie v závislosti od toho, s akou novovekou školou a s akým novovekým pokolením konfrontujeme starú estetiku. Lebo novodobá estetika je neporovnateľne mnohotvárnejšia; má málo „presvedčení“ (v zmysle ustálených a všeobecne prijímaných názorov), ktorými antika i stredovek oplývali. To je ešte jeden podstatný rozdiel medzi starovekou a novovekou estetikou. Veď v tom istom 20. storočí, dokonca v tej istej generácii, vystupujú idealistické prúdy popri realistickej estetike, prúdy hlásajúce extrémny formalizmus popri marxistickej estetike s jej princípom jednoty formy a obsahu.

2. NOVÉ MOTÍVY V NOVOVEKEJ ESTETIKE. Otázku, ktoré presvedčenia antickej estetiky sa zachovali do nových čias, treba doplniť opačnou otázkou: ktoré estetické presvedčenia novoveku mali svoj začiatok už v staroveku či v stredoveku. Trvalých a všeobecne prijímaných presvedčení je síce v novoveku neveľa; sú však také, ktoré sa značne uznávali a uznávajú a sú typické pre novoveké myslenie.

1. Umenie je živelnou potrebou človeka — to je jedna z oných typických myšlienok. Umenie je prirodzeným výrazom umelca — to tvorí jeho podstatu, nie pravidlá a zručnosť. Takáto mienka, prevládajúca v novoveku, nesúhlasí so starovekým ani so stredovekým pojmom umenia. Starovek nepopieral, že podnet k umeniu, a najmä k reprodukovúcemu umeniu spočíva v ľudskej prirodzenosti; Aristoteles pokladal napodobovací pud za vrodenný. Ale *ex definitione* umením bola iba taká ľudská činnosť, ktorá sa zakladala na pravidlách.

2. Umenie je *expresiou*: to znamená, že za svoju existenciu vďačí umelcovej potrebe vyjadriť svoje city a myšlienky. Aj tento novoveký názor bol cudzí staroveku aj stredoveku, ktoré pojem umenia definovali nie

prostredníctvom zdroja, z ktorého umenie vyviera, ale prostredníctvom cieľa, ku ktorému smeruje. Hudba bola jediným umením, ktoré tieto dávne časy pokladali za vec citu; ale tiež nie toho citu, ktorý hudbu zrodil, ale toho, ktorý ona vzbudzuje. Helenizmus uskutočnil podstatnú zmenu v chápaní umenia: neprestal ho odvodzovať z napodobovania, ale odvodzoval ho už nie z napodobovania vonkajšieho sveta, lež z napodobovania idey, ktorú má umelec vo svojom vedomí. Jednako aj táto koncepcia chápala umenie intelektualistickejšie, ako to robí novoveká koncepcia umenia ako expresie.

3. Umenie je tvorbou: Novovek je náchylný vidieť v tvorivosti nielen znak prislúchajúci umeniu, ale aj odlišujúci ho od iných ľudských činností: niet umenia bez tvorby a kdekoľvek je tvorba, tam je umenie. Toto stanovisko bolo cudzie staroveku, ktorý od umenia vyžadoval predovšetkým poslušnosť voči pravidlám; pravidlá nenechávali veľa miesta pre tvorbu. Skromné začiatky iného názoru sa zjavili v helenizme; čiastočne sa rozvinuli v stredoveku, ale až v novoveku pojem tvorby zaujal čestné miesto v teórii umenia.

4. Umenie je individuálne: môže sa realizovať mnohými spôsobmi, preto každý umelec má právo vykonávať ho po svojom. Ani tento novoveký názor sa nezhoduje so starovekou koncepciou, podľa ktorej je umenie normované pravidlami. V staroveku aj v stredoveku sa zásady umenia pokladali za rovnako všeobecné ako zásady vedy. Presnejšiu formuláciu, ktorá by mohla zblížiť obidve epochy, našiel jeden z helenistických autorov: samo umenie ako schopnosť tvoriť je všeobecné, ale umelecké výtvory sú individuálne.

Umenie je slobodné: toto tvrdenie predstavuje ešte jeden aspekt novovekého názoru: pre umenie je príznačná tvorivosť a individuálnosť. Aj ono muselo byť staroveku cudzie.

5. Umenie má právo a povinnosť vytvárať nové formy: to je iná verzia novovekého presvedčenia, že umenie je tvorbou. Novosť je jednou z veľkých predností umeleckého diela. Pre starovek novosť nebola prednosťou; vtedajší ľudia sa domnievali, že úsilie o nové formy je iba na prekážku tomu, čo pokladali za ozajstnú úlohu umenia: úsilie o dokonalé formy.

6. Zásady umenia sa jednoducho nedajú redukovať na zásady racionálneho myslenia a konania. A pre starovek aj pre väčšiu časť stredoveku takáto redukcia bola možná. Pre mnohých novovekých autorov je umenie priam tajomstvom: vzniká tajomným spôsobom a postihuje tajomné vlastnosti bytia, ktoré nie je racionálne poznanie schopné postihnúť. Pre starovek zasa umenie nebolo tajomnejšie ako veda.

7. V umení je podstatná forma, nie obsah. Aj tento v novoveku rozšírený názor bol starej estetike cudzí. Starovek nemal taký pojem formy, ktorý by sa dal postaviť proti obsahu; preň protikladom formy nebol obsah, ale matéria. Až stredovekí učitelia začali vytvárať nový pojem formy, na základe ktorého bolo možné porovnávať formu s obsahom; ale pre nich obsah, najmä symbolický obsah diela, bol jeho najdôležitejšou zložkou. Dospeli už k novému pojmu formy, ale nie k myšlienke, že forma (v tom novovekom význame slova) je jedinou podstatnou časťou umeleckého diela.

8. Umenie môže a musí prevyšovať prírodu. Aj tento názor je protichodný antickému presvedčeniu, podľa ktorého umenie mohlo prírodu iba doplňovať a mohlo to robiť dobre iba do takej miery, do akej si bralo prírodu za vzor. Stredovek taktiež staval prírodu nad umenie a odôvodňoval to tak, že príroda je dielom božím, kým umenie — dielom ľudským.

9. Umenie môže deformovať prírodu: to znamená, že umelec, ktorý využíva jej formy, má právo a dôvody pretvárať ju po svojom. Pre mnohých novovekých ľudí je to tá najprirodzenejšia téza. V staroveku a v stredoveku umelci hojne využívali deformácie, a to s cieľom, aby formy prírody urobili expresívnejšími, alebo preto, aby vyrovnali zrakové klamy a podali pravdivejší obraz vecí. Avšak veľkí

teoretici umenia na čele s Platónom odsudzovali takýto postup umelcov. Staroveká a stredoveká estetika vo svojom hlavnom prúde nesúhlasila s deformovaním skutočnosti.

10. Umenie môže byť bezpredmetové, nefiguratívne, abstraktné; takáto téza sa zjavila v novších časoch. Nebolo jej však ani v staroveku, ani v stredoveku. Iste, vtedy vznikalo abstraktné umenie, ale nebolo teórie, ktorá by takéto umenie ospravedlňovala alebo odporúčala. Platón síce písal, že krása geometrických foriem je vyššia než krása reálnych predmetov, ale ani on, ani iní spisovatelia v antike či v stredoveku nepripúšťali myšlienku, že by takáto krása mala byť cieľom umenia.

11. Umenie má byť konštruktivistické a funkcionálne. Rovnako tvar domu aj tvar stoličky má určovať ich konštrukcia, ako aj funkcia, ktorú plnia; len vtedy vzbudia estetický efekt. Túto novodobú zásadu v praxi uplatňovali aj voľakedajší umelci, rovnako tvorcovia dórskej architektúry, ako aj tí, čo vytvorili gotiku. Nedostala sa však ani do starovekej, ani do stredovekej teórie umenia. Antika si v ľudských výtvoroch cenila ich primeranosť, čiže súlad s cieľom, ale nestotožňovala ju s krásou, skôr ju popri kráse pokladala za druhú prednosť vecí. Skôr scholastici 13. storočia pripomínali, že o kráse proporcií môže rozhodovať ich primeranosť, čiže prispôsobenie k účelu.

12. Umenie je hra. Na túto novovekú tézu starí estetiky ani nepomysleli, a to v nijakom význame slova „hra“; nechápali umenie ako hru ani v zmysle Friedricha Schillera, to znamená ako slobodnú, ničím nespútanú ľudskú činnosť, ani v zmysle psychológov a sociológov 19. storočia, to znamená ako zábavu, ako činnosť, ktorá nemá bezprostredný úžitok, ale je potrebná živým bytostiam na odpočinok, na cvičenie, nadobudnutie síl či obratnosti.

13. Umenie pre umenie. Toto novodobé heslo starovek a stredovek uznávali v tom zmysle, že umelec sa musí sústrediť na umelecké dielo, ktoré zhotovuje, a riadiť sa jeho požiadavkami (nie vlastnými požiadavkami, potrebami, citmi či predstavami). Bol to však celkom iný zmysel tohto hesla ako ten, ktorý sa zjavil v novoveku.

14. Umenie je poznanie. Toto novoveké heslo uplatňovala aj staroveká estetika, ale nie v novodobom zmysle. Ani v zmysle odrazu skutočnosti v umení (v duchu marxizmu), ani v zmysle prenikania do jej štruktúry a podstaty (v duchu Fiedlera a abstrakcionistov 20. storočia). Kým niektorí novovekí estetiky usudzujú, že umenie učí, aký je svet, klasickí estetiky usudzovali, že umenie učí, ako treba svet doplňovať. Dovoľuje poznať večné zákony, ale nie bytia, lež — tvorby. Na druhej strane si mysleli, že zákony tvorby musia byť zosúladené so zákonmi bytia; týmto zákonom sa však umenie učí od vedy, a nie veda od umenia. Inak už začal rozmyšľať neskorý starovek a stredovek: totiž že prostredníctvom umeleckej intuície sa dá skôr preniknúť do transcendentného sveta ako prostredníctvom vedeckých dedukcií. A mystická teória byzantských teológov dokonca uznávala, že maliar v obrazoch ukazuje samého boha.

15. Umenie používa intuíciu, kým veda intelekt. Ani starovek, ani scholastici neuplatňovali toto rozlíšenie: usudzovali, že umenie rovnako ako veda narába aj s intuíciou, aj s intelektom.

16. Umenie vyvoláva vzrušenie, a to je jeho najvlastnejší cieľ: v zhode s týmto novovekým presvedčením je cieľom umenia pôsobiť na ľudské city. Pre starovekých estetikov klasickej éry cieľom umenia bolo dielo, a nie jeho pôsobenie. A *katharsis*? Nijaký Grék netvrdil, že by bola cieľom sochárstva či architektúry. Iste, Platón upozorňoval na citové pôsobenie umenia — a práve preto umenie odsúdil. Až helenistickí spisovatelia pozitívnejšie oceňovali vzrušenie, ktoré vyvoláva umenie.

17. Poézia je umením: pri novovekých pojmoch poézie a umenia je to tvrdenie prirodzené. Ale klasici práve poéziu stavali proti umeniu, pokladajúc ju za vec vnuknutia, kým umenie — za vec pravidiel. Umenie neprináša *katharsis*, nevybija city, ale poézia to robí.

18. Krása je subjektívna: nie je vlastnosťou vecí, ale reakciou človeka na ne. Toto stanovisko, v novoveku všeobecne rozšírené, je protikladom objektivistickej koncepcie krásy, ktorá bezvýhradne panovala v staroveku a dlho prevládala v stredovekej estetike. Okrem tohto rozdielu medzi jednotlivými epochami bol tu ešte iný rozdiel — metodologickej povahy. Dôsledkom novovekého stanoviska je totiž uplatňovanie psychologických a sociologických metód v estetike; ak sa však tieto metódy v staroveku a v stredoveku aj uplatňovali, tak iba výnimočne, príležitostne, čiastkovo.

19. Krása vystupuje v rozličných podobách: veci, ktoré sú si celkom nepodobné, môžu byť rovnako krásne; v krásnych umeniach rozličné, navzájom sa nezhodujúce štýly tešia sa rovnakému uznaniu, sú rovnako oprávnené. To sú tézy novodobého pluralizmu; starovekej estetike boli vonkoncom cudzie. Klasická estetika bola monistická. Tí starovekí estetici, ktorí pochybovali o estetickom monizme, ako sofisti a skeptici, neboli pluralistami do opačného extrému — do estetického relativizmu a skepticizmu. Stredovek mal síce svojho pluralistu — Vitela, ale ten nebol pre epochu typický.

20. Estetika je osobitná veda. Spomedzi novovekých bádateľov jedni ju pestujú v rámci filozofie, iní mimo nej, ale jedni aj druhí ju pokladajú za osobitnú disciplínu s vlastným okruhom problémov a s vlastnou metódou (hoci sa nezhodujú ani v rozsahu problematiky, ani v metóde tejto vedy). Ani starovek, ani scholastici na takúto vedu nepomysleli: myšlienka o nej vznikla až v 18. storočí a realizovať sa začala v 19. storočí. V staroveku a v stredoveku estetické tvrdenia boli rozptýlené vo filozofických traktátoch. Vyčleňovali sa skôr jednotlivé časti estetiky: poetika a teória hudby.

Rozdiely medzi starou a novou estetikou sú teda veľké: mnohé motívy novovekej estetiky chýbajú v starej estetike.

Na druhej strane tieto motívy sa nachádzajú v starom umení. Staré umenie, najmä stredoveké, románske a gotické, malo veľa z tých črt, ktoré berie do úvahy nová estetika a ktoré si nevšímala stará: bolo expresívne, slobodné a individuálne, konštruktívne a funkcionálne, často zamerané výlučne na úzko estetické hodnoty, na samu formu, na jej rôznorodosť a novosť. Dokazuje to, že umelci, tvorcovia dávneho umenia, vyznávali odlišnú estetiku, ako bola tá, ktorú hlásali súveki estetici: trochu bližšiu novovekej estetike. Dochádza tu k zvláštnemu úkazu, že niektorým prejavom starého umenia akoby nová estetika vyhovovala lepšie než stará. Treba to interpretovať tak, že isté vlastnosti umenia už v staroveku a v stredoveku vycítili umelci a ocenili prijímatelia, hoci ich teoretici ešte nesformulovali. Vysvetľuje sa to tým, že z mnohých znakov, ktoré umenie môže mať, teoretici čoskoro vybadali isté podstatné črty; na tieto črty potom sústredili celú svoju pozornosť a iné črty si nevšímali. Zbadali napríklad, že umenie podlieha pravidlám, kládli na tieto pravidlá v umení veľký dôraz a nepripustili myšlienku, že je v ňom miesto aj na slobodu a tvorivosť. Videli jednotu krásy a boli ňou tak podmanení, že nevideli a nechceli vidieť jej rôznorodosť. Vytvorili takto estetiku rovnako, monumentálnu ako jednostrannú. S obdivuhodnou pevnosťou a vytrvalosťou po celé stáročia, ba tisícročia zotrvali pri tejto estetike. Zatiaľ v umení týchto tisícročí bolo viacej hľadania, pokusov, odchýliek, únikov. Niektoré z podôb tohto umenia zodpovedali onej ustálenej estetike, iné však presahovali jej rámec a nachádzali svoj teoretický ekvivalent až v neskoršej, novovekej estetike.

3. PRECHOD OD STAREJ ESTETIKY K NOVEJ. Najväčšie rozdiely vidíme medzi novovekou estetikou a estetikou klasickej epochy, už menšie medzi novovekou estetikou a estetikou helenizmu a stredoveku, najmä neskorého. Jednako aj tieto sa navzájom výrazne líšia, predstavujú akési dve estetiky, starú a novú.

Vynára sa otázka: kedy došlo k prelomu medzi týmito dvoma estetikami? Odpoveď musí znieť: dochádzalo

k nemu postupne, v rozpätí stáročí. Isté novodobé črty sa už zjavili v helenizme, iné v 12. storočí, ďalšie u Dunsca Scota, u Occama, u Danteho, čiastočne, no nevelmi sa rozvinuli u renesančných mysliteľov; psychologické metódy vstúpili do estetiky až v 18. storočí a mnohé názory, teórie, zovšeobecnenia, ktoré pokladáme za typicky novoveké, sú až dielom 19. storočia.

Nové časy zvelebujú estetickú múdrosť staroveku — a to oprávnene; lebo vtedajšie myšlienky v tejto oblasti boli nové, dôsledné, monumentálne, boli vedecky pravdivé. Nové časy túto múdrosť veľbia, a jednako — je im veľmi vzdialená; dokonca už stredoveká estetika je im do istej miery bližšia, lebo je už v nej istý posun k novoveku.

A predsa: staroveká estetika nám nie je celkom cudzia. Aj dnes sa hovorí, že napríklad krása nepodlieha všeobecným zákonom a že umenie je schopnosťou. Ide však o to, že hoci sa niektoré staroveké názory naďalej pokladajú za správne, popri nich sa za také pokladajú aj názory celkom od nich odlišné. Lebo medzi starou a novou epochou jestvuje ten podstatný rozdiel, že v starej prevládal jeden názor (iba v nemnohých variantoch a s nevelkou opozíciou menšiny), kým nové časy charakterizuje pluralita názorov, teórií, estetických prúdov. Staroveká a stredoveká estetika boli ohraničené, ale jednoliate, kým estetika novoveká je bohatá a mnohostranná, ale rozptýlená.



## TRADÍCIE ANTIKY V STREDOVEKEJ ESTETIKE (OBRAZ STREDOVEKEJ ESTETIKY V TATARKIEWICZOVÝCH DEJINÁCH ESTETIKY)

Obsiahla trojzväzková práca W. Tatarkiewicza, venovaná dejinám európskej estetiky od antického staroveku po začiatok 18. storočia, patrí nepochybne vo svojom odbore medzi fundamentálne diela. Popri päťdielných sovietskych dejinách Istorija estetiki — Pamjatniki mirovoj estetičeskoj mysli (I.—V. diel, Moskva 1962—1970) je to jedna z mála novších prác, prístupujúcich ku komplexnému spracovaniu tohto náročného predmetu.

Po Starovekej estetike (Tatran, Bratislava 1985) dostáva teraz slovenský čitateľ do rúk druhý diel Tatarkiewiczových Dejín estetiky — Stredovekú estetiku. Autor v nej analyzuje a dokumentuje takmer tisícročný vývin estetiky a teórie umenia obdobia stredoveku, t. j. od konca staroveku (rozdelenie rímskeho impéria vo 4. storočí) až po začiatok novoveku (14. storočie).

Estetika raného stredoveku sa rozvíjala v niekoľkých málo strediskách a v podmienkach, ktoré neboli priaznivé pre jej pestovanie. Nepokojná Európa obdobia invázie barbarských kmeňov i nasledujúcich storočí nemala politickú stabilitu a neposkytovala dosť pokoja pre sústredený záujem, potrebný na rozvoj vedy a umenia. Od politického rozdelenia rímskeho impéria (r. 395) sa aj kultúrne dejiny západorímskej a východorímskej ríše rozvíjali celkom odlišne. Kým si Byzantská ríša dokázala udržať kontinuitu vývinu a kultúrnych tradícií, v západnej časti ríše boli postupne pretrhnuté všetky väzby so starovekou gréckou a latinskou kultúrou. Na Východe sa dlho zachovala gréčtina a grécky spôsob myslenia, dlho tu zostalo živé aj grécke umenie. Barbarské kmene tu čiastočne asimilovali a prijali grécko-rímsku kultúru, čím sa vytvorili priaznivé podmienky pre jej zachovanie. Naproti tomu na Západe boli pozostatky tejto kultúry zničené a zabudnuté a postupne sa utvárali nové kultúrne formy, prispôbené vkusu dobyvateľov. Zánik západorímskej ríše dal možnosť vzniknúť najprv barbarským ríšam, najmä mohutnej Franskej ríši a neskôr ranofeudálnym štátom. Rím a celé Stredomorie stratili svoj politický a kultúrny význam, ale postupne vznikali nové kultúrne strediská v severnej a západnej časti Európy, v ktorých sa začalo rozvíjať aj nové umenie.

Nová situácia priniesla však obrat nielen v oblasti kultúry, ale najmä rozsiahle spoločensko-politické a hospodárske premeny, predovšetkým nástup stredovekého feudalizmu ako nového spoločenského systému. Začiatok stredoveku v Európe však tesne súvisel aj s premenami vo filozoficko-ideovej a ideologickej oblasti. Najhlbšie premeny v tomto zmysle priniesol vznik kresťanstva — nového náboženstva, ktoré bolo na rozdiel od antického prísne monoteistické. Toto náboženstvo prinášalo nový postoj k životu a k svetu, nové formy myslenia, ktoré sa postupne presadzovali a získavali prevahu. A práve toto víťazstvo novej ideológie otvorilo cestu novej historickej epoche — stredoveku a hlboko poznačilo aj celú stredovekú estetiku.

Aká však bola táto estetika? Prispela pozitívne k rozvoju tejto disciplíny a k hlbšiemu poznaniu jej problémov, alebo nestojí za našu pozornosť?

W. Tatarkiewicz poukazuje na známu skutočnosť, že literatúra o stredovekej estetike dlho chýbala. Bola to zrejme prežívajúca tradícia osvietenstva, odmietajúceho a zavrhujúceho „stredoveké temno“, ktorá

spôsobila nezáujem a odpor k celému tomuto obdobiu. Niektorí autori špeciálnych prác z dejín estetiky celkom popreli oprávnenosť stredovekej estetiky — príkladom môže byť Max Schasler, ktorý vo svojom diele *Kritische Geschichte der Ästhetik* (Berlín 1872) urobil povestný „Sprung über das Mittelalter“: preskočil od Plotina rovno do 18. storočia. (Podobne E. Utitz: *Dějiny estetiky*, Praha 1968 a D. Huisman: *Estetika*, Bratislava 1966.) Viaceré syntetické práce, známe u nás, ktoré ani nemali takýto odmietavý postoj, venovali stredovekej estetike len minimálnu pozornosť (Z. Nejedlý: *Katechizmus estetiky*, Praha 1902), respektíve výberovo vykladali estetické názory len niekoľkých najznámejších autorov. (K. Gilbertová—H. Kuhn: *Dějiny estetiky*, Praha 1965, J. Volek: *Kapitoly z dějin estetiky*, Praha 1968)

Stredoveká estetika W. Tatarkiewicza (opierajúca sa, ako sám hovorí, o pramenné štúdie E. De Bruyna *Études d'Esthétique Médiévale*, 3 zv., vydanie Univerzity v Gente 1946) naopak podáva systematický výklad dejín stredovekej estetiky, doložený výberom reprezentatívnych textov. Autor tieto dejiny delí na dve časti: estetiku raného stredoveku (sleduje jej vývin vo dvoch líniách — na Východe a na Západe) a estetiku zrelého (vrcholného) stredoveku. Hovorí, že niekedy sa za stredovek označuje až táto neskoršia časť obdobia (asi od začiatku 2. tisícročia), ktorá už mala vykryštalizované formy feudálneho zriadenia a kultúry.

Tatarkiewicz ukazuje priamu nadväznosť ranokresťanskej estetiky na estetické názory antiky — v úvahách gréckych cirkevných otcov (Klemens z Alexandrie, Atanázus, Bazilius), ďalej u Augustína, Pseudo-Dionýzia, i v byzantskej a karolínskej estetike. Špecifické spojenie kresťanského myslenia s novoplatónskou filozofiou predstavuje Pseudo-Dionýzios. Preval Plotinovu emanačnú teóriu o vyžarovaní všetkej zmyslovej krásy z krásy absolútnej a tak ako on aplikoval v estetike pojem svetla. Novátorsky spojil tento pojem krásy ako svetla, jas (lumen, claritas) s antickým pojmom krásy ako harmónie: definoval krásu ako *consonantia et claritas* — harmóniu a svetlo, proporciu a jas. Podľa Tatarkiewicza to bola v estetike jedna z mála definícií, ktoré mali veľký a trvalý význam v celom období stredoveku.

Syntézu starovekej estetiky s novým, stredovekým svetonázorom predstavuje aj estetika najvýznamnejšieho a najvplyvnejšieho mysliteľa raného stredoveku — Augustína. Vďaka svojmu klasickému vzdelaniu (pôvodne bol učiteľom rečníctva) poznal všetky antické koncepcie a definície krásy, ale sám dával prednosť chápaniu krásy ako harmónie častí. Preniesol do stredovekej estetiky mnoho myšlienok, ktoré boli dedičstvom antiky — napríklad pytagorovský motív proporcie a harmónie, ale aj matematickú teóriu krásy a tézu o objektívnosti krásy — sám však pokladal človeka len za jej diváka, nie za jej tvorca. Jeho prostredníctvom prešla do stredovekej estetiky aj trojica pojmov, známa už v staroveku — *modus, species, ordo* (spôsob, forma, poriadok), na ktorých sa zakladá krásu. Matematický pojem rytmu z antickej estetiky, používaný hlavne v hudbe, Augustín povýšil na základný pojem celej estetiky. Rozšíril ho na celú oblasť krásy a zároveň zotrel jeho kvantitatívny charakter. Rozlišoval päť druhov rytmu: rytmus vo zvukoch, vo vnemoch, v pamäti, v ľudských činnostiach a v samom rozume (*iudicabilis*), ktorý je človeku vrozený. Vzťahoval teda pojem rytmu nielen na samú krásu, ale aj na vnímanie krásy (na estetický zážitok), v ktorom rozlíšil zmyslovú a rozumovú zložku. Vytvoril tak vlastnú psychologickú teóriu vnímania krásy, v ktorej vedľa myšlienky o vrozenom rytme rozumu (bez neho by človek nemohol rytmy vnímať ani tvoriť) vyslovil aj požiadavku na určitú dispozíciu vnímateľa — *sympatiu* ku krásnym veciam.

Augustín plne uznával krásu reálneho sveta, v ktorej rozlíšil zložku zmyslovej a duchovnej krásy — nemohol ju však uznávať ako takú: bola pre neho iba odleskom najvyššej, božskej krásy. Aj umenie chápal v tom zmysle, že (napodobujúc prírodu) nachádza a znásobuje stopy krásy, ktoré sú prítomné v každej veci. Jeho teória umenia chápala umenie ako „pridávanie miery a harmónie“ konkrétnym tvarom

— t. j. ako vytváranie krásy. Týmto záverom, ako usudzuje Tatarkiewicz, priblížil pojem umenia k pojmu krásy — hoci na ich priame spojenie ešte nedozrel čas.

Podľa Tatarkiewicza od klasickej antickej estetiky k Augustínovi viedol nepretržitý vývin, no táto kontinuita sa po páde Ríma pretrhla a oddialili sa od seba aj estetika Východu a Západu.

Byzantská estetika, založená na dualistickom náboženskom svetonázore (existujú dva svety — pozemský a božský, jeden materiálny, druhý duchovný), predstavuje zvláštnu kapitolu dejín estetiky. Zvláštnu najmä tým, že vyvolala veľmi vypätý spor, najostrejší, aký dejiny estetiky poznajú. Tatarkiewicz ukázal, že tento tzv. ikonoklastický (obrazoborecký) spor bol síce doktrinálny — jeho zdroj bol náboženský, ale predmet sporu bol estetický. Byzantská estetika bola veľmi úzko spätá s umením, najmä s maliarstvom. A práve na maliarstvo — na otázku, či je schopné a oprávnené predstavovať božský svet, ktorý je prostredníctvom predobrazu prítomný v predmetoch reálneho sveta — sa tento spor vzťahoval. Prebiehal v Byzancii vo dvoch fázach: od r. 725 do r. 787 (názory ikonofilov formuloval Ján z Damasku) a od r. 813 do r. 842 (názory ikonofilov formuloval Teodor z konštantínopolského kláštora Studion). Avšak už predtým sa obrazoborectvo prejavilo v iných náboženských kultúrach — v židovskej a arabskej. V medziobdobí byzantského obrazoboreckého hnutia dokonca našlo ohlas na dvore Karola Veľkého.

Príčiny obrazoborectva boli zložité (náboženské, sociálne, politické) — jednou z nich podľa Tatarkiewicza bolo stretnutie dvoch kultúr: antropomorfnej kultúry antického Grécka a abstraktnej kultúry arabského Východu.

Stanovisko Karola Veľkého a jeho dvora k ústrednej otázke obrazoboreckého sporu, vyjadrené v Karolínskych knihách (*Libri Carolini*), bolo kompromisné: nezakazovalo maľovanie obrazov, bolo proti ich ničeniu, ale súčasne bolo aj proti ich uctievaniu.

Karolínska estetika, formujúca sa na cisárskom dvore v Aachene v 8.—9. storočí programovo podporovala klasickejšiu (rímsku) tradíciu v umení, protikladnú domácej gótskej tradícii. Predstavovala oficiálne stanovisko cisárskeho dvora — samého Karola Veľkého a učencov, ktorými sa obkolesil. Vykonávateľom jeho ideí bol zrejme Alkuin, minister vied a umení, ktorý organizoval a zakladal školy, Akadémiu a dielňu na opisovanie textov (*scriptorium*). „Karolínska renesancia“ vytvorila estetiku, v ktorej rezonovali rovnako tézy antickej estetiky, ako kresťanského svetonázoru. Jej hlavnými predstaviteľmi boli Alkuin, jeho žiak Hraban Maur, Ján Scotus Eriugena, no podľa Tatarkiewicza bola vlastne kolektívnym dielom. Používala pojmy poriadku, miery, harmónie (najmä v hudbe a architektúre), no oceňovala aj zmyslovú krásu. Zdôraznila aspekt užitočnosti maliarstva, ktoré síce hodnotila nižšie než literatúru, no prisúdila mu didaktickú hodnotu — v súlade s tézou, že „obraz je literatúrou pre nevzdelaných“. Priznala však maliarstvu aj vlastnú funkciu, ktorá spočíva vo „zvečnení udalostí a skrášlení múrov“ (t. j. funkciu ilustračnú a estetickú).

Karolínske umenie nebolo ešte v pravom zmysle slova „stredoveké“ — bolo svojráznou symbiózou klasickej tradície a umeleckého názoru Gótov. Je príkladom umenia ovplyvneného „zhora“ — teóriou. Vedľa feudálneho zriadenia, ktorého charakteristickou črtou bola hierarchickosť organizácie celej spoločnosti, sa vrcholný stredovek vyznačoval najmä univerzalizmom; veľkú úlohu v stredovekej spoločnosti hralo aj umenie, vyjadrujúce obraznou formou jej ideológiu. Spolu s prekvitajúcim umením malo význačné postavenie aj estetické myslenie, ktoré dosiahlo svoj vrchol v 12. a 13. storočí. Tatarkiewicz rozlišuje v estetike tohto obdobia dve časti, alebo dva prúdy: jeden bol spätý so skúmaním umenia a vytvoril špeciálnu, umeleckú estetiku — poetiku, teóriu hudby, teóriu výtvarného umenia, druhý mal naopak filozofické východiská a vytvoril filozofickú teóriu krásy.

Stredoveká poetika bola pomerne široko rozpracovaná, nebola však dielom umelcov, ale teoretikov. Z 11.

až 13. storočia sa zachovali špeciálne príručky venované poézii s názvom „poetria“ alebo „ars poetica“. Ich autori tvrdili, že aj básnická tvorba, tak ako všetky ostatné umenia, je podriadená všeobecným pravidlám. hoci v nej uznávali aj úlohu talentu (*ingenium*) a skúsenosti. Vedľa elegancie, ktorá bola výrazom dokonalosti poézie si stredoveká poetika osobitne všímala otázky obsahu a formy. Rozlišovala dvojakú vonkajšiu formu poézie: *sluchovú* — to je jej hudobná stránka a *intelektuálnu* — to je krásny, ozdobný štýl. Najmä tejto intelektuálnej forme, spôsobu vyjadrovania (obrazy, trópy, figúry) venovala značnú pozornosť. Rozlišovali sa dva druhy ozdobného vyjadrovania: jednoduchý, ľahký — *ornatus facilis* a zložitý, ťažký — *ornatus difficilis*. Táto dvojaká úprava textu sa stala základom diferencovania rôznych štýlov.

Stredoveké poetiky začali používať pojem štýlu — na rozdiel od antickej poetiky, ktorá hovorila o druhoch (*species, genus*) poézie. Podľa vzoru antiky rozlišovali tri štýly alebo štýlové roviny: *nízky, stredný a vysoký* (*humilis, mediocris, grandiloquus*). Ján z Garlande vo svojej príručke *Poetria nova* spojil sociologicky tieto tri štýly s tromi stavmi vtedajšej spoločnosti: hovoril, že pastierskemu životu zodpovedá *nízky štýl*, roľníckemu štýl *stredný a vysoký štýl* zodpovedá *vznešeným ľuďom*, ktorí vládnu pastierom i roľníkom. Trojakosť štýlov bola teda nielen vecou formy, ale aj obsahu.

Medzi postulátmi stredovekej poetiky, ktoré sa týkali obsahu, sa objavila aj požiadavka alegorickosti: každý obraz a výraz mal mať vedľa doslovného významu (*sensus litteralis*) ešte aj prenesený (*sensus figuralis*) a duchovný alebo alegorický zmysel (*sensus spiritualis vel allegoricus*). Túto myšlienku preneseného a alegorického zmyslu poézie pôvodne vyslovil Filon z Alexandrie, no našla odozvu ešte aj na sklonku stredoveku — u Danteho (štyri spôsoby interpretácie poézie na základe jej štvorakého významu: doslovného, alegorického, morálneho a duchovného).

Stredoveká teória hudby zachovala základné tézy starovekej hudobnej teórie, ktoré sa do nej preniesli najmä prostredníctvom Augustínových a Boethiových traktátov o hudbe. Podobné traktáty však vznikali aj v období vrcholného stredoveku, v priebehu 10.—15. storočia. V duchu pytagorovskej tradície súčasní teoretici pokladali za podstatu hudby proporciu a číslo a stotožňovali ju s harmóniou. Z toho implikovalo široké, abstraktné chápanie hudby, v ktorom reálna hudba predstavovala len malú časť. Podľa vzoru staroveku delili túto rozsiahlu oblasť hudby na tri sféry: hudbu sveta (*musica mundana*), vnútornú harmóniu v duši človeka (*musica humana*) a hudbu vytvorenú človekom (*musica instrumentalis*). Iné rozlíšenie hovorilo o hudbe, ktorá patrí do prírody (*musica naturalis*), a tej, ktorá patrí do umenia (*musica artificialis*). *Musica naturalis* pritom zahŕňala aj transcendentnú harmóniu, ktorá tvorí podstatu každého bytia a preto je postihnuteľná iba myšlienkou (*musica speculativa*). Táto harmónia nezávisí od človeka, preto jeho vzťah k nej môže byť len poznávací. Z tohto hľadiska sa potom rozlišovali dva druhy hudby: teoretická (*teoretica, speculativa*) a praktická (*practica*). Stredovek obe nazýval umením (*ars*), no prednosť dával jednoznačne hudobnej vede (teórii) pred hudobnou praxou.

V hudobnej teórii sa ale stredovek pridržiaval antickej koncepcie, ktorú zovšeobecnil a rozšíril. V hudobnej praxi však dosiahol skutočný prevrat — zavedením princípu *kontrapunktu*, umožňujúceho prechod k polyfónii a k vzniku novodobej hudby. Táto „ars nova“ bola podľa Tatarkiewicza rovnako dielom teoretikov, ktorí formulovali nové princípy, ako aj skladateľov, ktorí tieto princípy naplňovali: avšak vedúca úloha tu patrila teoretikom.

Na rozdiel od poetiky a teórie hudby pramene k stredovekej teórii výtvarného umenia sú len nepriame, implicitné. Z dejín umenia poznáme dve veľké, celoeurópske štýlové formy stredovekého umenia: v 11. a 12. stor. to bolo *románske umenie*, v 12. a 13. stor. *gotika*.

V 12. storočí sa vo výtvarnom umení, najmä v architektúre uskutočnil podobný prevrat, k akému viedol princíp kontrapunktu v hudbe. Uskutočnil sa v dôsledku vynikajúceho technického vynálezu, akým bola rebrová (krížová) klenba, umožňujúca realizáciu stavebných konštrukcií s tenšími múrmi a väčšími otvormi, vyšších a štíhlejších, pôsobiacich dojemom ľahkosti a odhmotnenosti. Podľa Tatarkiewicza gotika tým, že vytvorila nové proporcie v architektúre, donútila aj ostatné umenia, maliarstvo i sochárstvo, aby sa jej prispôbili. Na rozdiel od antiky, kedy bol človek mierou všetkých vecí, stredovek sa usiloval dať umeniu nadľudskú a nadpozemskú mieru: a práve tu sa podľa Tatarkiewicza stredoveké umenie definitívne vzdialilo od klasického. Hoci zobrazovalo tie isté veci, dokonca s radikálnejším realizmom, dávalo im celkom iný — symbolický zmysel. Symbolizmus vyplýval zo stredovekého svetonázoru a stal sa všeobecným kritériom, uplatňujúcim sa vo všetkých umeniach: symbolické boli diela maliarstva i architektúry, a to ako celok i v jednotlivých častiach.

Stredoveká estetika nás stavia pred jeden z historických paradoxov: 12. storočie vytvorilo veľké gotické umenie, ale nedokázalo vytvoriť explicitnú teóriu umenia, ktorá by bola jeho ekvivalentom. Vedľa empirických skúseností umelcov teoretici naďalej využívali antiku, konkrétne Vitruvia, a vyjadrovali svoje myšlienky prostredníctvom starej terminológie. Aktuálne zostávalo najmä presvedčenie, že umenie je podriadené všeobecným zákonom, že tieto zákony sú matematické, a preto je umenie druhom vedy. Týkalo sa to najmä architektúry, ktorá v praxi aplikovala geometrické princípy (princíp triangulácie a princíp kvadratury — t. j. zostavy trojuholníkov alebo štvorcov). Ukázalo sa však, že toto používanie geometrie malo vedľa estetického významu aj význam praktický (uľahčovalo staviteľom prácu) a ako poznamenáva Tatarkiewicz, stredoveká architektúra síce budovala podľa princípov geometrie, ale pritom nepoužívala geometrické formy.

V 13. storočí, ktoré bolo obdobím rozkvetu scholastickej filozofie, dostalo aj estetické myslenie prevažne filozofický charakter. Estetická problematika však prenikala do filozofických spisov iba ako okrajová, v súvislosti s inými problémami, najmä náboženskými. Preto aj bola dielom náboženských filozofov, teológov — pestovala sa najmä v kláštoroch, ktoré boli v tej dobe centrami vzdelanosti (Clairvaux, kláštor sv. Viktora v Paríži, Chartres, Oxford). Nemala však výlučne náboženský charakter, ako sa dlho zjednodušene usudzovalo — na jednej strane preto, že aj v rámci hlavného, scholastického prúdu vo filozofii od polovice 12. storočia zosilnel záujem o svetskú vedy — o prírodovedné a humanistické bádanie (v Chartres, neskôr v Oxforde — Konrád z Hirschau, Róbert Grosseteste), na druhej strane preto, že hlavná kategória estetiky, krása, vždy zostávala prostredníctvom zmyslov, zmyslového vnímania spojená s reálnym, materiálnym svetom. Stretávame sa tu v tomto ohľade dokonca s istým radikalizmom — napríklad u Huga zo Sv. Viktora, ktorý priznával schopnosť vnímať krásu všetkým zmyslovým orgánom a bol jedným z prvých predstaviteľov panestetizmu.

Scholastická estetika uplatňovala metodický prístup k vytyčovaniu svojich problémov, preto často začínala od definície krásy. Nájdeme ju prakticky u všetkých jej predstaviteľov — od Summy Alexandri, Viliama z Auvergne, Róberta Grossetesteho, Bonaventúru, Alberta Veľkého, až po Tomáša Akvinského. Krásu všeobecne pokladali za objektívnu vlastnosť krásnych vecí a rozumeli ju tak, že krása musí byť podstatou a kvalitou vecí, ktoré sa páčia, a v tomto páčení sa je určitá nevyhnutnosť (krásne je to, čo sa musí páčiť). Viaceré z týchto definícií však do nej zavádzali aj subjektívny aspekt: krása sa v nich chápala na základe vzťahu objektu a subjektu, predovšetkým ako schopnosť predmetu páčiť sa. Naďalej ešte platili aj známe tézy antickej estetiky — že o kráse rozhoduje miera, tvar a usporiadanie (Summa Alexandri), že krása sa zakladá na svetle (Grosseteste, Bonaventúra), sprostredkované cez Augustína

a Pseudo-Dionýzia. Zároveň sa však modifikovali a dostávali širší význam. Róbert Grosseteste rozšíril matematickú teóriu krásy, v staroveku aplikovanú na hudbu, na všeobecnú estetickú teóriu, zahŕňajúcu rovnako zvuky ako tvary. Podobne tézu, že svetlo rozhoduje o kráse, vykladal v tom zmysle, že svetlo je podmienkou vnímania krásy.

Otázka vnímania krásy sa v scholastickej estetike dostala do popredia spolu so subjektívnym aspektom krásy. Objavila sa téza, že krásu vnímame (Viliam z Auvergne). Vnímanie pritom znamenalo každé bezprostredné uchopenie predmetu — zmyslové (vonkajšie) aj intelektuálne (vnútorné), čiže kontemplatívne. Pojem kontemplácia (contemplatio) bol nový, vytvorila ho estetika 12. storočia (cisterciáni, viktoriáni) a začal sa ním vyjadrovať estetický postoj človeka ku kráse (Tomáš Akvinský: krása je predmetom kontemplácie na rozdiel od dobra, ktoré je predmetom úsilia).

V druhej polovici 13. storočia došlo k rozdeleniu scholastickej estetiky (i filozofie) na dva prúdy: vedľa staršieho prúdu, opierajúceho sa o Platóna a Augustína (jeho vrcholnú fázu reprezentoval Bonaventúra) vznikol nový, mladší prúd, vychádzajúci z Aristotela. Jeho predstaviteľmi boli Albert Veľký a jeho žiaci Ulrich zo Strasbourgu a Tomáš Akvinský. Ak bol Augustín, ako hovorí Tatarkiewicz, po tisíc rokov autoritou kresťanskej estetiky, tak Tomáš Akvinský sa stal najznámejším reprezentantom stredovekej estetiky všeobecne. Jeho idey našli ohlas ešte aj v 20. storočí — v novotomistickej estetike.

Ako hovorí G. Morpurgo-Tagliabue, zo súboru téz, z ktorých sa zvyčajne konštruje estetika Tomáša Akvinského, môžeme dedukovať celú scholastickú estetiku (G. Morpurgo-Tagliabue: *Současná estetika*, Praha 1985, s. 391). Známe sú najmä dva varianty jeho definície krásy: 1) krásne sú veci, ktoré sa páčia, keď ich vidíme (pulchra sunt quae visa placent), 2) krásne sú veci, ktorých samo vnímanie sa páči (pulchra sunt, cuius ipsa apprehensio placet). Podľa Tatarkiewicza má táto Tomášova definícia krásy veľký historický význam; spája dve myšlienky: staršiu, že páčenie sa určitých vecí je kritériom ich krásy, a druhú, originálnu, že zo všetkých vecí, ktoré sa páčia, sú krásne len tie, čo sa páčia bezprostredne. Tomášova definícia pravdepodobne inšpirovala aj A. G. Baumgartena pri jeho určení krásy nielen ako dokonalosti samých vecí, ale aj ako dokonalosti zmyslového poznania vecí (18. § jeho *Aesthetiky*). U oboch týchto autorov je príčina páčenia sa (príčina estetickej záľuby) v prvom prípade objektívna, v druhom naopak subjektívna.

Iná veľmi známa a často citovaná myšlienka Tomášovej teórie krásy sa týkala objektívnych faktorov krásy. V súlade s tradíciou uvádzal dva: proporciu a jas, ale na jednom mieste Summy teológie k nim pridal ako tretí faktor úplnosť (integritas). Na krásu sú podľa toho potrebné tri veci: úplnosť (integritas) čiže dokonalosť (perfectio), lebo čo má nejaký nedostatok, je už samo osebe škaredé; ďalej je to príslušná proporcia (debita proportio) čiže harmónia (consonantia); a konečne jas (claritas), lebo krásne veci musia mať živé farby.

Avšak, ako hovorí Tatarkiewicz, Tomáš podobne ako väčšina scholastikov videl krásu v prírode, ale nie v umení. Jeho definícia krásy i teória krásy sú v podstate abstraktné a vôbec nesúvisia s interpretáciou stredovekého umenia.

Už v priebehu 12. storočia sa vo filozofii i v estetike začal formovať vedecky orientovaný prúd, zameraný empiricky, špeciálne, ktorý bol z tohto hľadiska vzhľadom na scholastiku heterogénny („geometrická estetika“ Róberta Grossetesteho) — aj sa inšpiroval myšlienkami z diel arabských učencov, prekladaných tiež do latinčiny. Táto estetika prinášala konkrétne empirické poznatky o zmyslovej kráse — ako napríklad psychologické úvahy Bonaventúru o estetickom zážitku a pôžitku. Mala však aj inú, vyhranenejšiu podobu. V 13. storočí filozof poľského pôvodu Vitelo prevzal a rozvinul názory Alhazena (Algazel, Al Ghazzálí)

z jeho diela Perspektíva (Optica) a prispel k tomu, že sa ťažisko estetiky (i keď len v obmedzenom rozsahu) presunulo z dialektiky na pozorovanie. Ako hovorí Tatarkiewicz, Alhazenove a Vitelove závery patria do optiky a psychológie videnia, ale svojimi dôsledkami sa týkajú aj estetiky. Objasňujú, ako sa uskutočňuje a aké schopnosti vyžaduje zrakové vnímanie foriem — že to nie sú len jednoduché zrakové vnemy, ale aj iné intelektuálne schopnosti, umožňujúce zložené vnímanie (apprehensio): posudzovacia schopnosť (vis iudicativa vel distinctiva), pamäť, rozum, ba vyžaduje aj určitú pozornosť a námahu. Okrem psychologických postrehov, ktoré boli závažné a nové nielen pre stredovek, objasnili príčiny mylného estetického úsudku (zakladá sa na chybnom vnímaní) a zostavili zoznam 22 vlastností podmieňujúcich krásu.

Akokoľvek však bola táto Vitelova estetika iná, predsa vznikla v rámci scholastickej estetiky a priamo s ňou súvisela, menovite prostredníctvom svojho ústredného problému — otázky videnia a vnímania krásy.

Menej výrazným, ale zato významným výsledkom empiricky orientovanej estetiky 12. a 13. storočia bolo uznanie autonómie umenia, jeho odlišenie od vedy. Stalo sa tak v súvislosti s určitým návratom k teórii napodobovania — v zmysle napodobovania účelného spôsobu činnosti prírody (Grosseteste, Tomáš Akvinský), či dokonca v zmysle napodobovania vnútornej idey, existujúcej v mysli umelca (Bonaventúra, Tomáš Akvinský). Súčasne s touto teóriou sa obnovilo aj aristotelovské chápanie umenia ako špecializovanej činnosti, ktorej scholastická estetika priznala tvorivý charakter. Podľa Tomáša Akvinského je úlohou umenia vytváranie vecí — užitočných, príjemných alebo krásnych, a to ho odlišuje od vedy, ktorá patrí k poznávacím činnostiam. Dôsledkom tohto vývinu teórie umenia bolo smerovanie stredovekej estetiky k vydeleniu krásnych umení, ktoré sa prejavuje v náznakoch v prvom priamom spojení pojmov umenia a krásy (ars pulchra — v Carmina Cantabrigensia, podľa Tatarkiewicza), v Tomášovom vyčlenení zobrazujúcich umení (artes figurandi), či v neskorej scholastike v Danteho odôvodnení existencie poézie jej krásou. — A to bol konkrétny a originálny príspevok stredovekej estetiky k novodobému chápaniu podstaty a funkcie umenia.

V umení, ktoré bolo obrazným spredmetnením jeho ideológie, stredovek sa výrazne odklonil od antiky, avšak v estetike, v teórii umenia a v teórii krásy po celý stredovek zostávali tradície antiky živé a prítomné — boli to tradície pytagorovskej, platónskej (novoplatónskej) a aristotelovskej estetiky. Ak by poznanie a skúmanie stredovekej estetiky nemalo nijaký iný význam, tak je aspoň dokladom kontinuity vývinu estetického myslenia od staroveku až po súčasnosť.

Eva Botfánková

## ZOZNAM KRESIEB V TEXTE

1. Prierez chrámu sv. Sofie v Konštantínopole (podľa O. Schuberta)
2. Prierez Capelly Palatiny v Aachene (podľa O. Schuberta)
3. Chrám San Vitale v Ravenne (podľa L. Niemojewského)
4. Pôdorys chrámu v St. Gallene
5. Pôdorys katedrály vo Wormse
6. Priečelie chrámu Notre-Dame v Paríži
7. Prierez chrámu San Petronio v Bologni (podľa rytiny z r. 1592)
8. Prierez katedrály v Miláne (podľa kresby matematika Stornaloca z r. 1391)
9. Podstavce gotického stĺpa, skonštruované na základe kruhu, štvorca, trojuholníka (podľa zlatníckych vzorov, Bazilej okolo r. 1500)
10. Gotické klenby skonštruované na základe trojuholníka a pravouholníka (podľa zlatníckych vzorov, Bazilej okolo r. 1500)
11. Mnohopschodová architektúra gotických oltárov (podľa zlatníckych vzorov, Bazilej okolo r. 1500)
12. Pôdorys a konštrukcia dvanásťstrannej klenby (podľa zlatníckych vzorov, Bazilej okolo r. 1500)
- 13.—17. Kresby Villarda z Honnecourtu (kresby 13, 14, 16 a 17 v oddelení rukopisov Bibliothèque Nationale v Paríži, kresba 15 podľa H. R. Hahnlosera)



# OBRAZOVÁ ČASŤ



- 1 Boh architekt s kružidlom ako stvoriteľ sveta, miniatúra, polovica 13. stor.
- 2 Pygmalion v ateliéri so sochou Galateie, miniatúra, okolo r. 1470
- 3 Archanjel Michal, slonovina, 519—527



4 Kráľ Dávid hrá kráľovnej zo Sáby, tympanon, Trzebnica, okolo r. 1230

5 Boh ako stvoriteľ a maliar, miniatúra, 15. stor.

6 Miniatúra k *Piesni piesní*, 12. stor.



7 Herodes a Salome, hlavica, 12. stor.

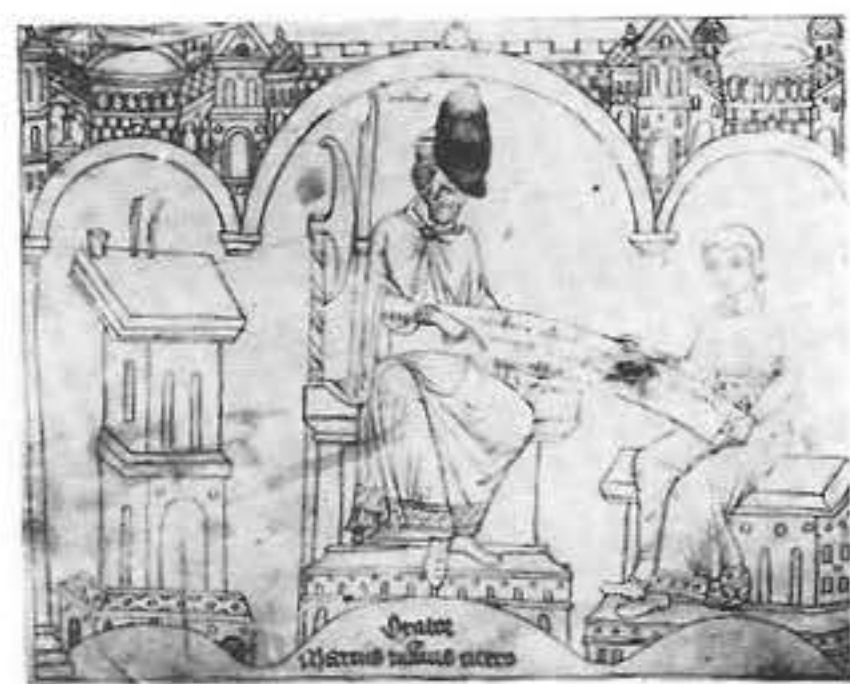
8 Tretí deň stvorenia, miniatúra, 6. stor.

9 Bakchický výjav, mozaika, 1. štvrtina 3. stor.



10 Csárovná Teodora so sprievodom, mozaika, San Vitale, Ravenna, 6. stor.

si uera religionem. qua pduntur  
 cuntur agnoscat. Amen. Et  
 Explet libea septim. sci agui  
 tra paganos. In E



11 Sokrates a Platón, kresba, 2. polovica 12. stor.

12 Cicero so žiakom, kresba, 12. stor.

13 Pytagoras, fragment archivoly, katedrála v Chartres, okolo r. 1150

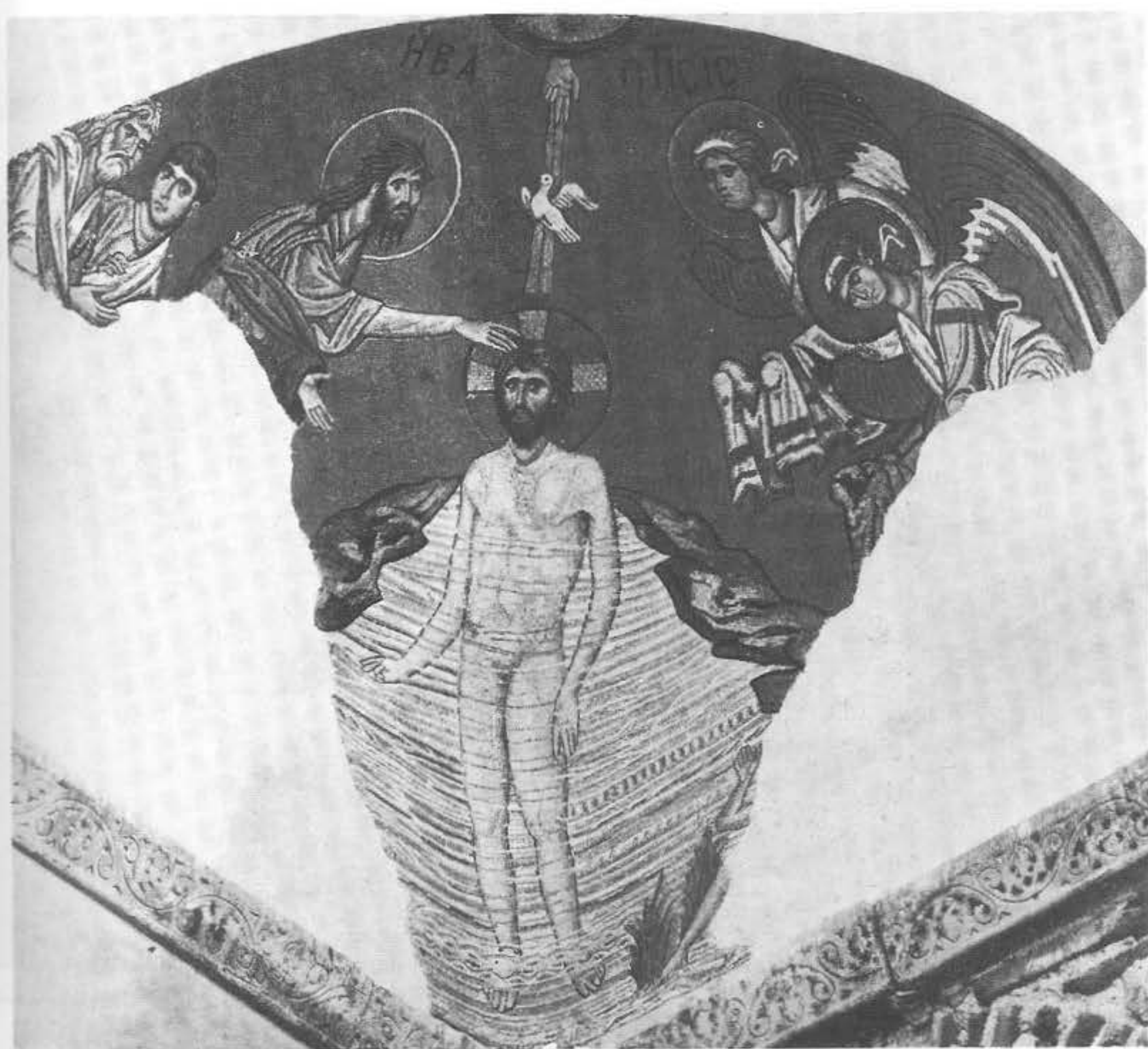
14 Kristus ako Dobrý pastier, mozaika, Galla Placidia, Ravenna, 5. stor. ►





15 Procesia svätých, mozaika, San Apollinare Nuovo, Ravenna, okolo r. 561  
16 Kristus ako Dobrý pastier, 4. stor.





- 17 Kresťanská duša prichádzajúca do raja, kde ju prijíma boh, freska, 5. stor.  
18 Pokrstenie Krista, mozaika, okolo r. 1100



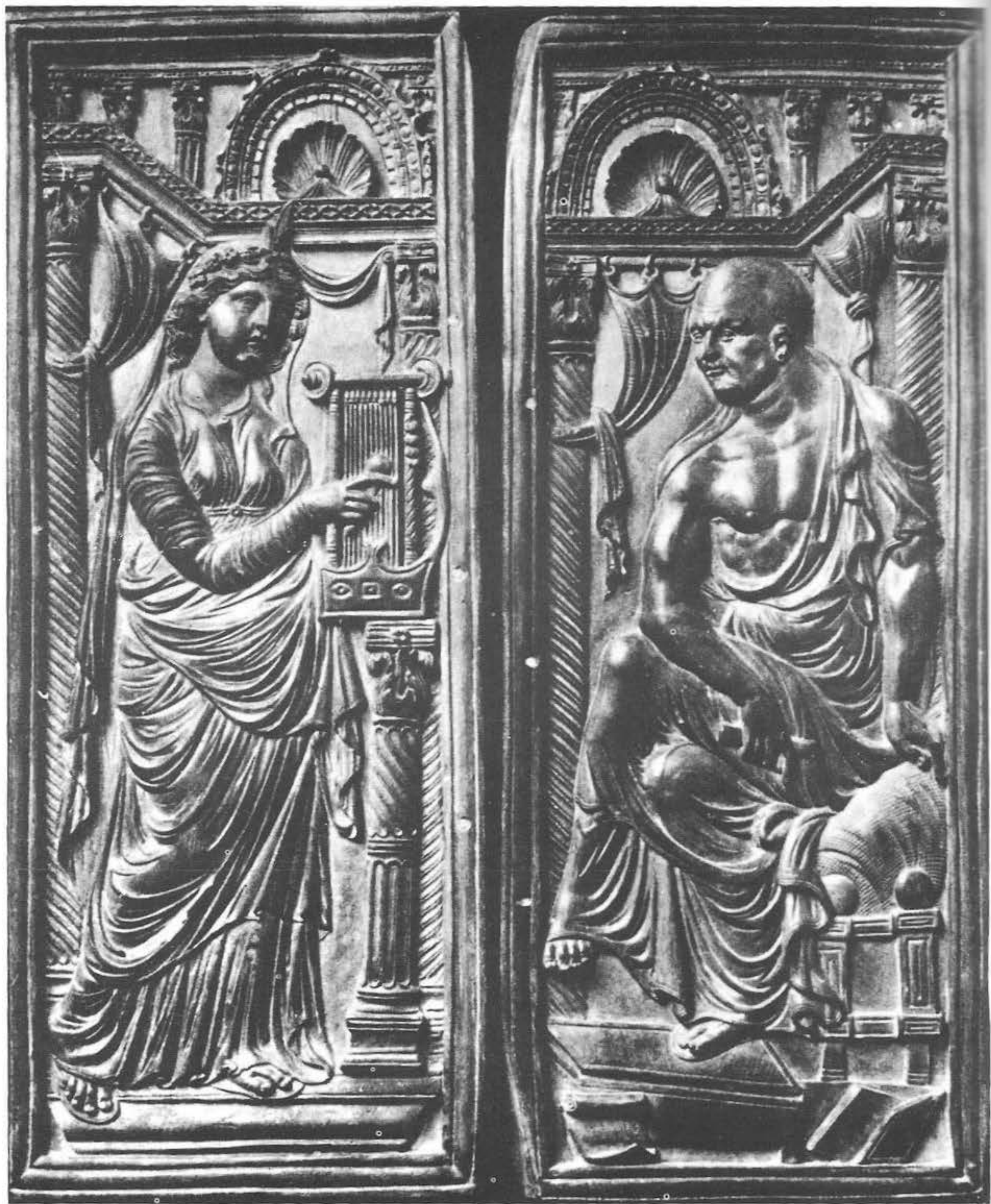
19 Zem dvíhajúca Pravdu do výšky, miniatúra, 11. stor.

20 Herkules, Mars a Apolón, kresba, okolo 1023

21 Bazilika sv. Františka v Ravenne, 9.—13. stor.



22 Apolón, okolo r. 460 pred n. l.





24 Orol, mozaika, začiatok 6. stor.

◀ 23 Básnik a Múza, slonovina, 6. stor.



25 Lev, mozaika, 6. stor.

26 Kvet medzi baraními hlavami, mozaika, 3.—4. stor.



27 Apolón a Dafné, slonovina, 6. stor.



28 Kristus, mozaika, San Vitale, Ravenna, okolo r. 540

29 Matka božia Vladimírská, ikona, 12. stor. ►





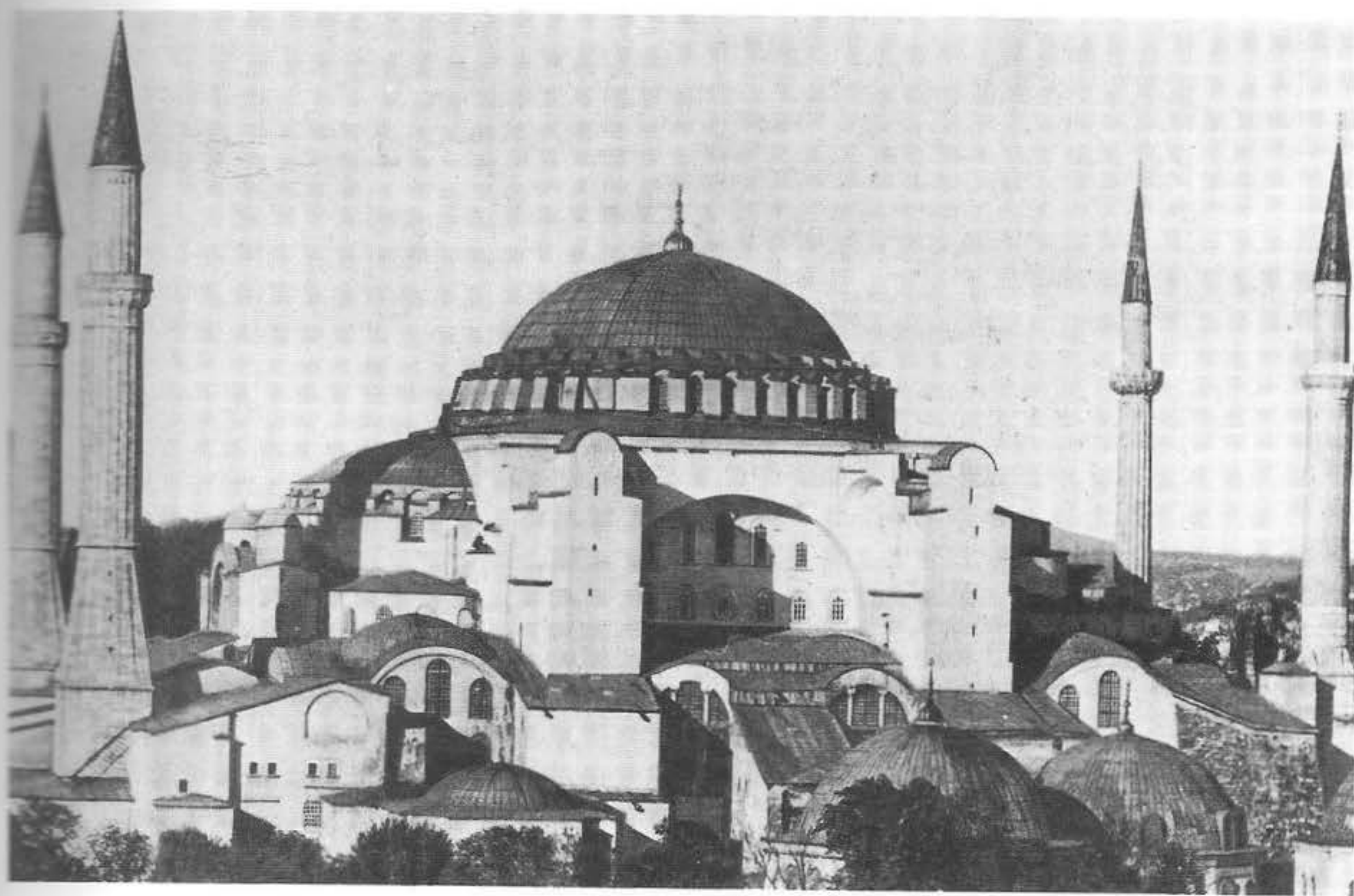


30 Sokrates a Platón, miniatúra, 14. stor.

31 Sokrates a Platón, kresba, polovica 13. stor.

32 Cisárovná Teodora, fragment mozaiky, 6. stor.

33 Dávid s Melódiou uprostred zvierat, miniatúra, začiatok 10. stor.



34 Luna v záprahu, spodobenie planéty, miniatúra, okolo r. 805

35 Chrám sv. Sofie, Konštantínopol, 532—537



36 Chrám sv. Sofie, Konštantínopol, 532—537



57 Hlavica, chrám sv. Sofie, Konstantínopol, 532—537



38 Madona s dieťaťom, slonovina, 10. stor.

39 Korunovácia cisára Romana, slonovina, 945—946



40 Archanjel, ikona, 12. stor.

41 Archanjel Michal, steatitová ikona, 12. stor.

42 Matka božia s dieťaťom, ikona, 13. stor.



43 Mária korunuje Leva VI., fragment žezla, slonovina, 886—912  
44 Cisárovna Ariadna (?), slonovina, začiatok 6. stor.





45 Cisarovná Irena, mozaika, chrám sv. Sofie, Konštantínopol, okolo r. 1118



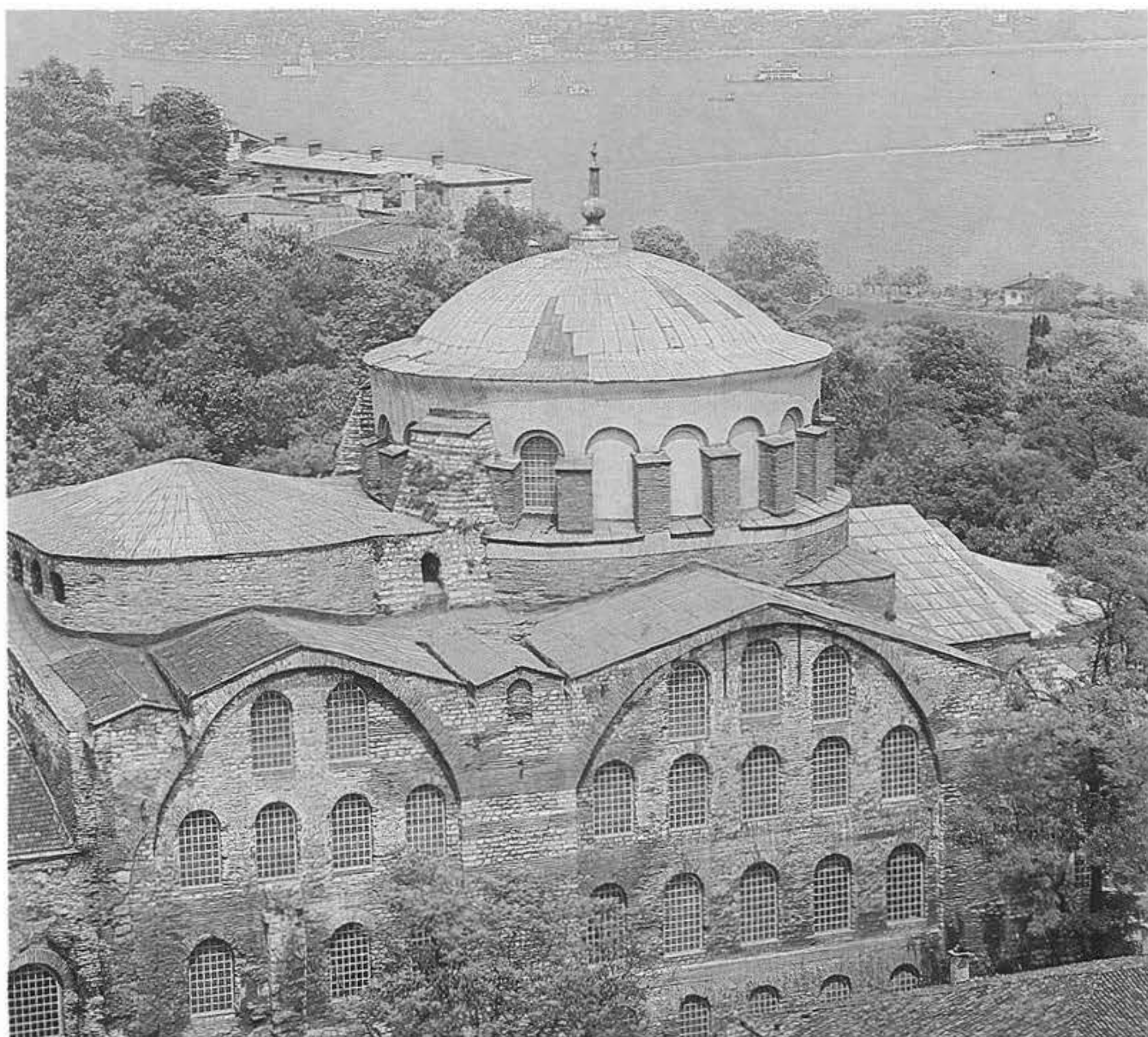
46 Ukrižovanie a obrazborci, miniatúra, 9. stor.

47 Cisár Nikeforos Botaniates, sv. Ján Zlatoústý, archanjel Michal, miniatúra, okolo r. 1087

48 Motív pávov, fragment oltára, Torcello



49 Strieborná misa s vyobrazením pastiera s kozami, 6. stor.

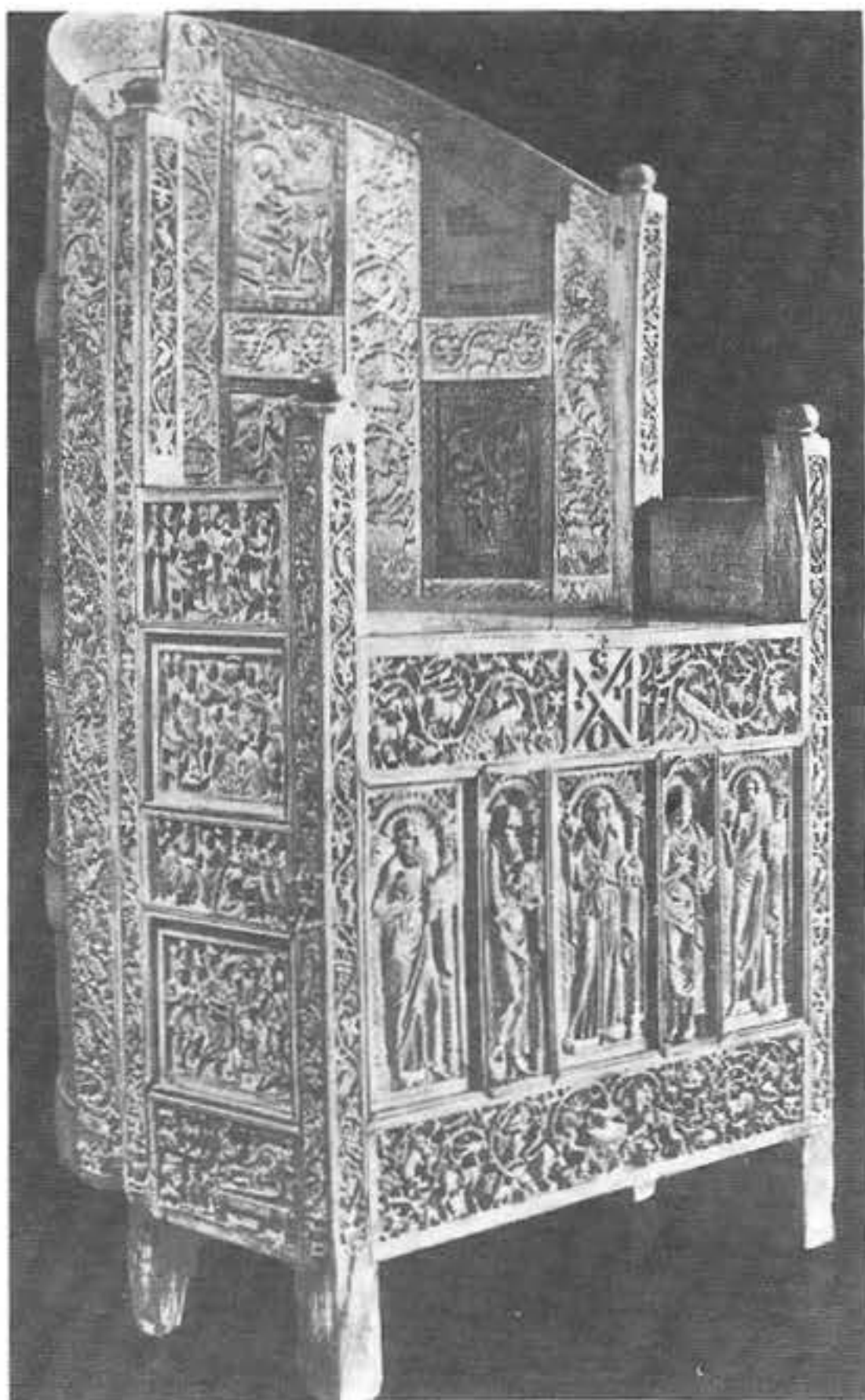


50 Chrám Márie Pammakaristos, Konštantínopol, 13. stor.  
51 Chrám sv. Ireny, Konštantínopol, okolo r. 532



52 Katedrála sv. Marka, Benátky, 1042—1085

53 Kristus, mozaika, chrám sv. Sofie, Konštantínopol, 13. stor.



54 Trón arcibiskupa Maximiliána, 542—553  
55 Ezechiellovo videnie, miniatúra, 867—886



56 Tetrarchovia, okolo r. 300



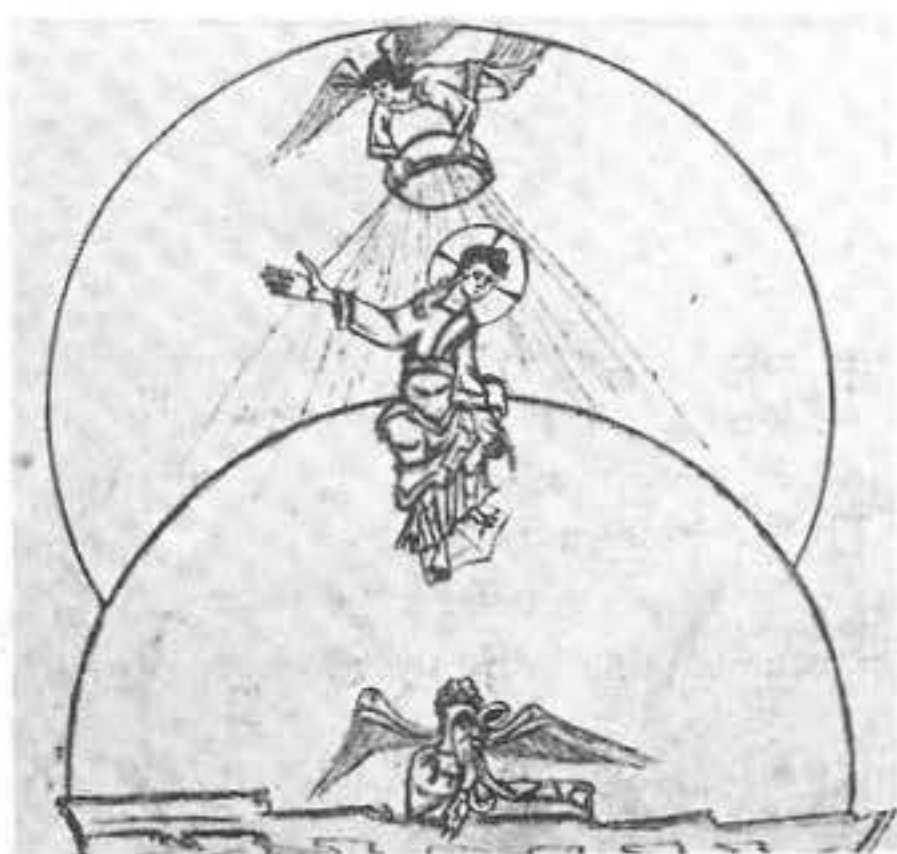
57 Archanjel Michal, obal knihy, 11. stor.





58 Sv. Augustín, miniatúra, začiatok 12. stor.

59 Baránok boží, miniatúra, 9. stor.



- 60 Kristus ako stvoriteľ sveta, miniatúra, 1077  
 61 Fontána Života so zvieratami, miniatúra, začiatok 9. stor.  
 62 Prvý deň stvorenia, miniatúra, 2. štvrtina 11. stor.



3 Kristus triumfujúci, slonovina, začiatok 9. stor.



64 Sv. Lukáš evanjelista, miniatúra, 9. stor.

65 Maiestas Domini, obálka *Evanjeliára*, okolo r. 900

66 Nanebevstúpenie, slonovina, začiatok 9. stor. ►





67, 68 Kristus a Mária, obálka kódexu, slonovina, okolo r. 810

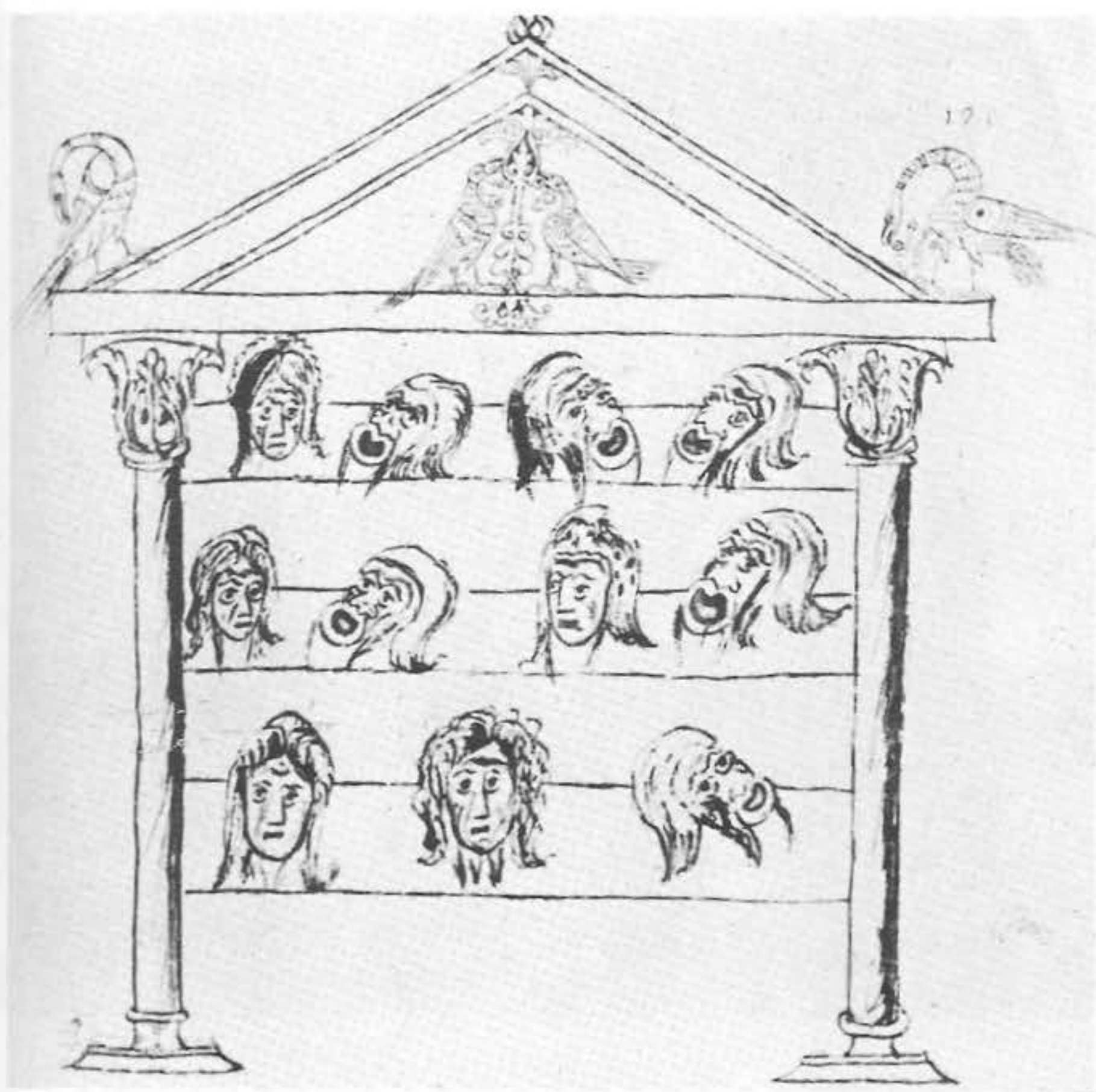


69 Sv. Gregor nadchnutý Duchom Svätým, miniatúra, okolo r. 1000  
70 Hrajúci kráľ Dávid, miniatúra, po r. 842



71 Obálka *Dagulfovho žaltára*, pred r. 795





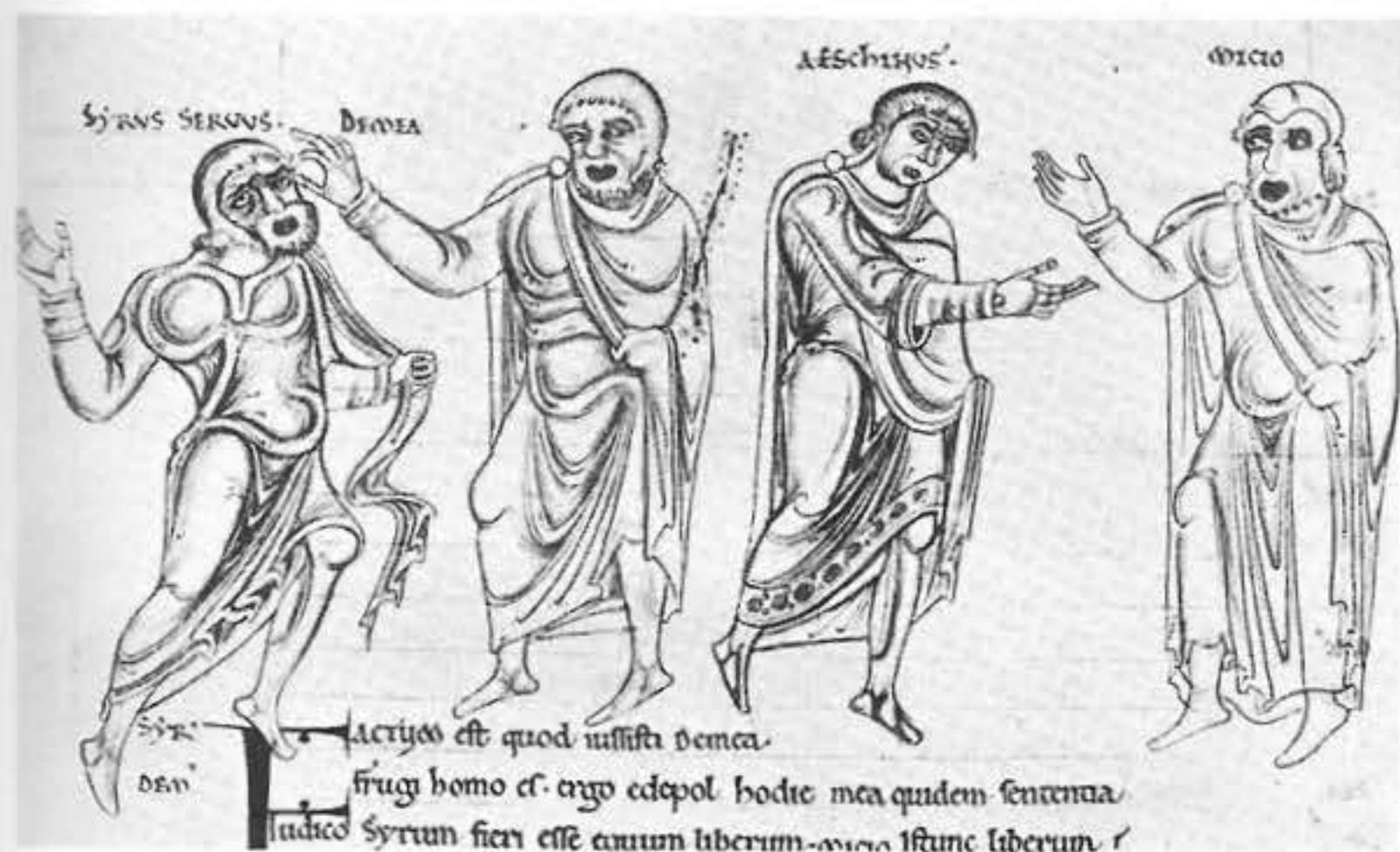
72 Masky pre Terentiovu *Andriu*, 2. štvrtina 9. stor.

73 Scéna z Terentiovej komédie, miniatúra, 2. polovica 9. stor.

74 Aristoteles a Dialektika, fragment portálu, katedrála v Chartres, okolo r. 1150—1160



- 75 Kristus v aureole obklopený tromi skupinami veriaticich, miniatúra, okolo r. 810  
 76 Podobizeň Aristotela ako komentátora stvorenia. iniciála, 2. polovica 13. stor.  
 77 Iniciála T, miniatúra, okolo r. 850



78 Centula, opátstvo zničené roku 881, rytina z r. 1612

79 Kristus, miniatúra, okolo r. 781

80 Postavy z Terentiovej komédie, miniatúra, 1. polovica 12. stor.



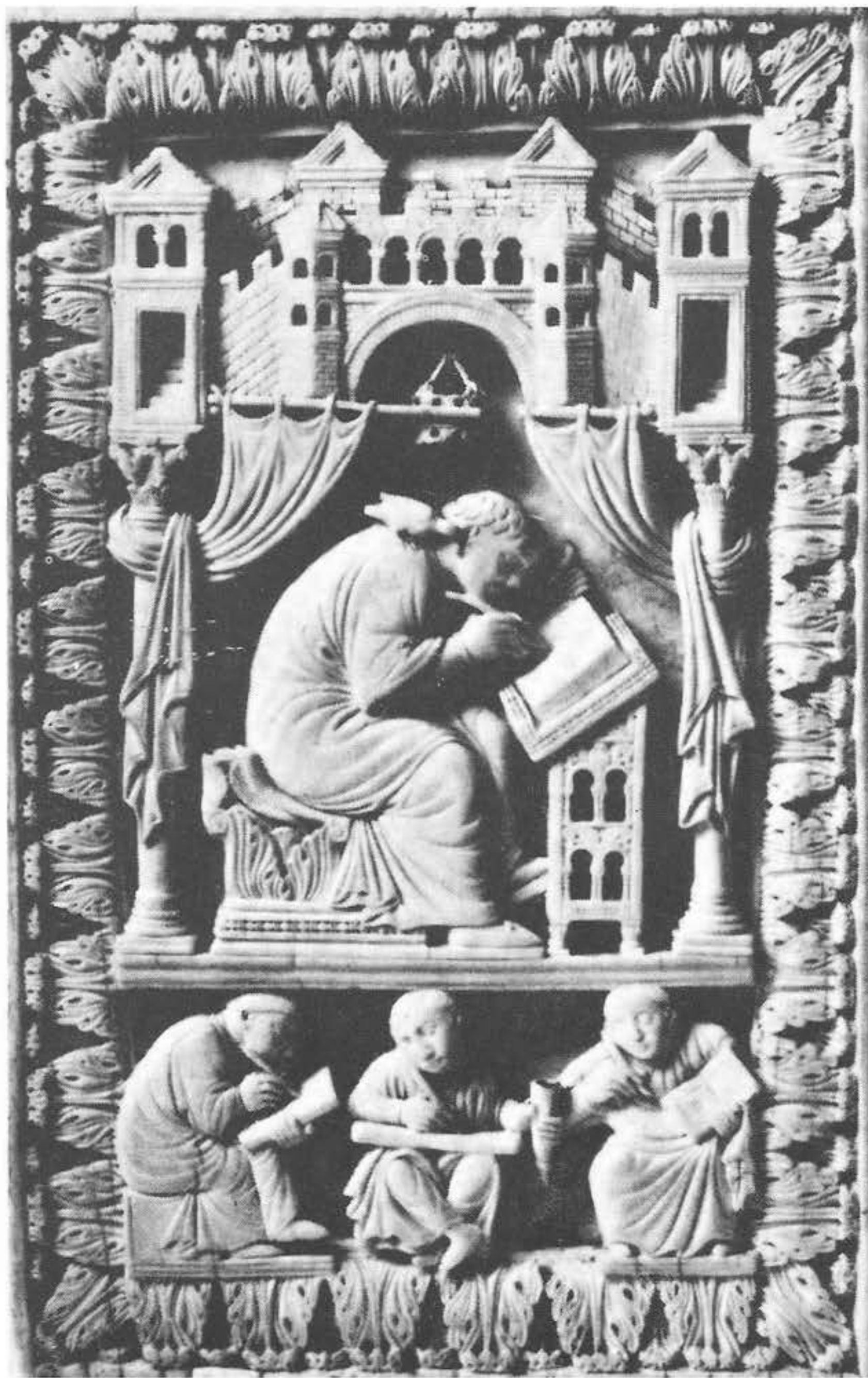


82 Astronómia, kresba, začiatok 12. stor.

83 Dialektika, kresba, začiatok 12. stor.

84 Podobizeň Karola Veľkého na koni, okolo r. 860—870

81 Sv. Hieronym s písárom, miniatúra, 1. tretina 11. stor.



85 Sv. Gregor s tromi pisármí, slonovina, okolo r. 980  
86 Minca s podobizňou Karola Velkého, okolo r. 804



87 Tkanina s vyobrazením Karola Velkého, polovica 12. stor.

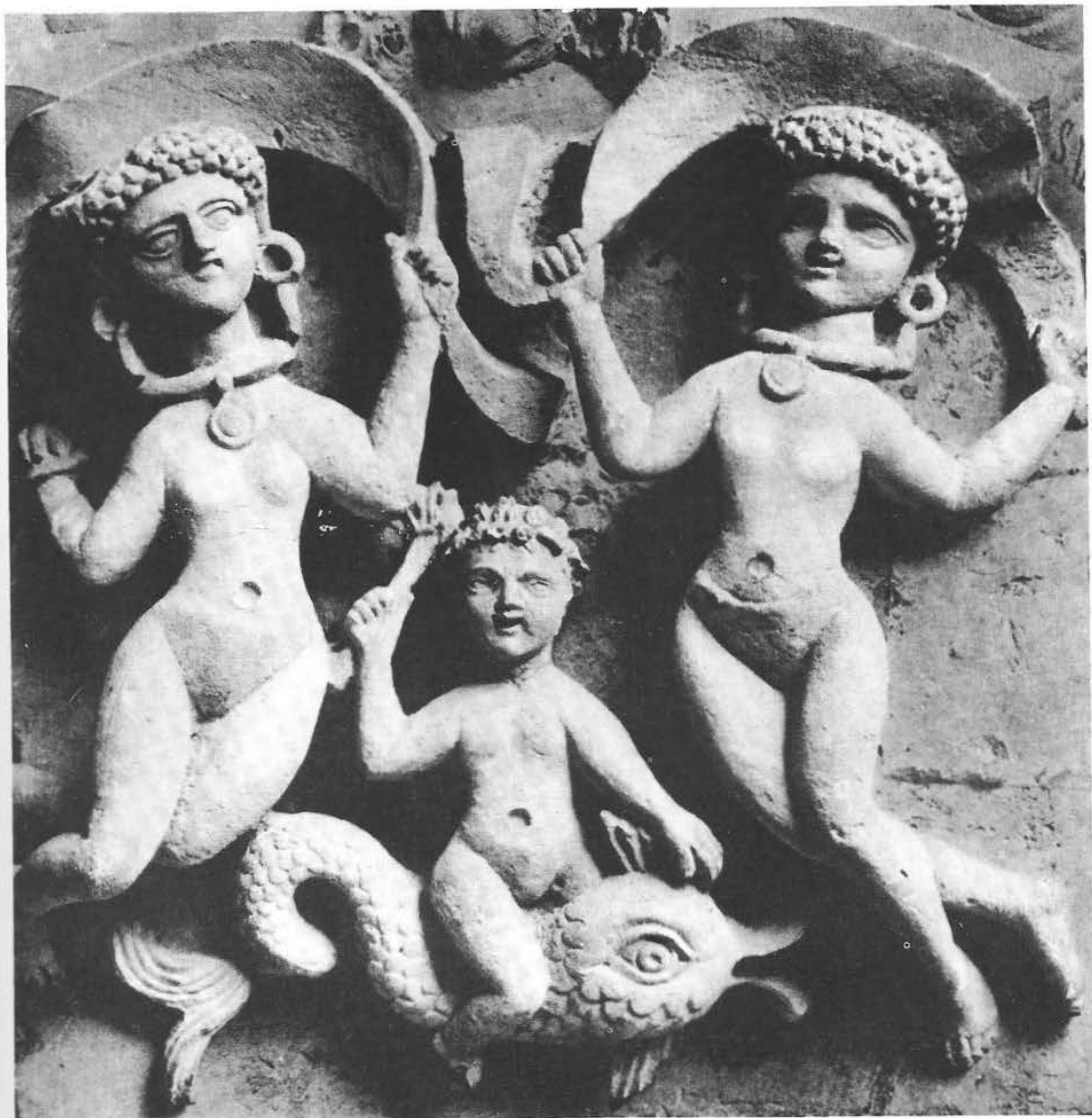


88, 89 Andromeda a Plejády, miniatúry, okolo r. 830—840

90 Hraban Maur a Alkuin s biskupom Otgarom, miniatúra, okolo r. 840

91 Boethius vo väzení s Filozofiou, miniatúra, 12. stor.







93 Král Dávid s hudobníkmi, miniatúra, okolo r. 846

94 Hlavica s vyobrazením tretieho gregoriánskeho tónu, nádvorie v Cluny, 1095



95 Pytagoras a Hudba, fragment portálu, katedrála v Chartres, okolo r. 1150—1160

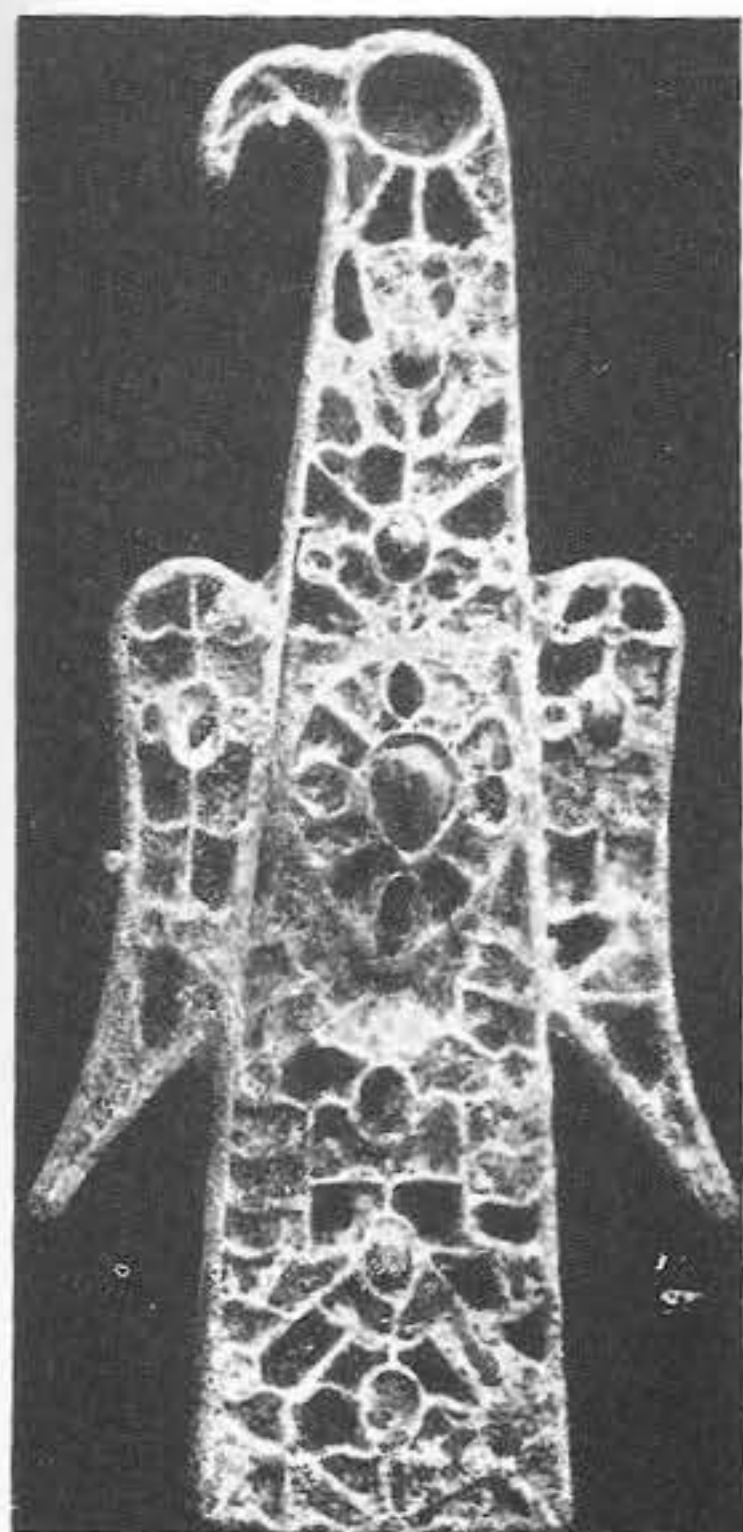
96 Boethius, Pytagoras, Platón, Nikomachos, kresba



97 Žalmista, miniatúra, 830

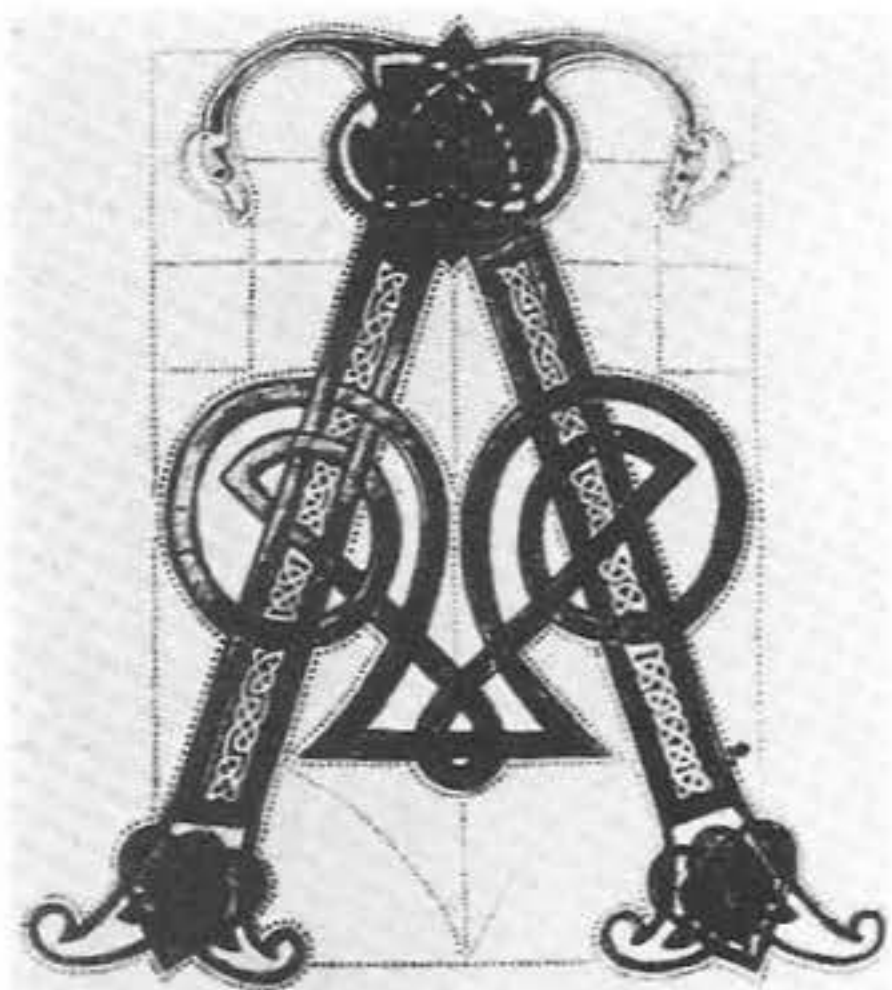
98 Sv. Matúš evanjelista, kresba, 9. stor.

99 Sv. Matúš, miniatúra, I. štvrtina 9. stor.



100 Orol, fibula, 7. stor.

101 Sv. Matúš, miniatúra, okolo r. 800

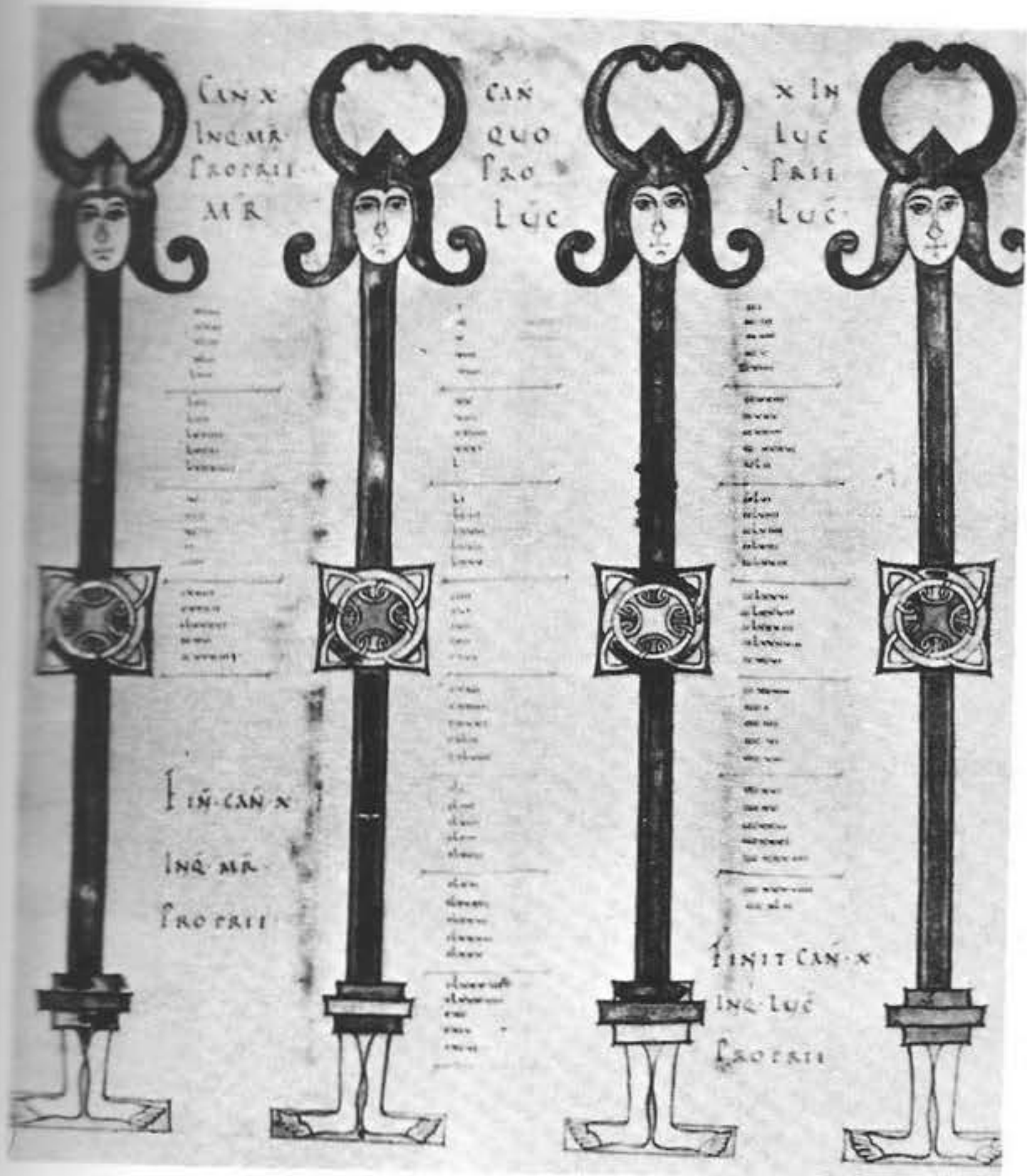


102 Iniciala A, 874—877

103 Miniatura v *Evanjeliari*, okolo r. 780

104 Maiestas Domini, miniatura, 11. stor.

105 Tisk  
106 Biskup



105 Tabuľka Kánonov, miniatúra, 2. polovica 9. stor.  
 106 Boethius a Symmachus, miniatúra, okolo r. 850



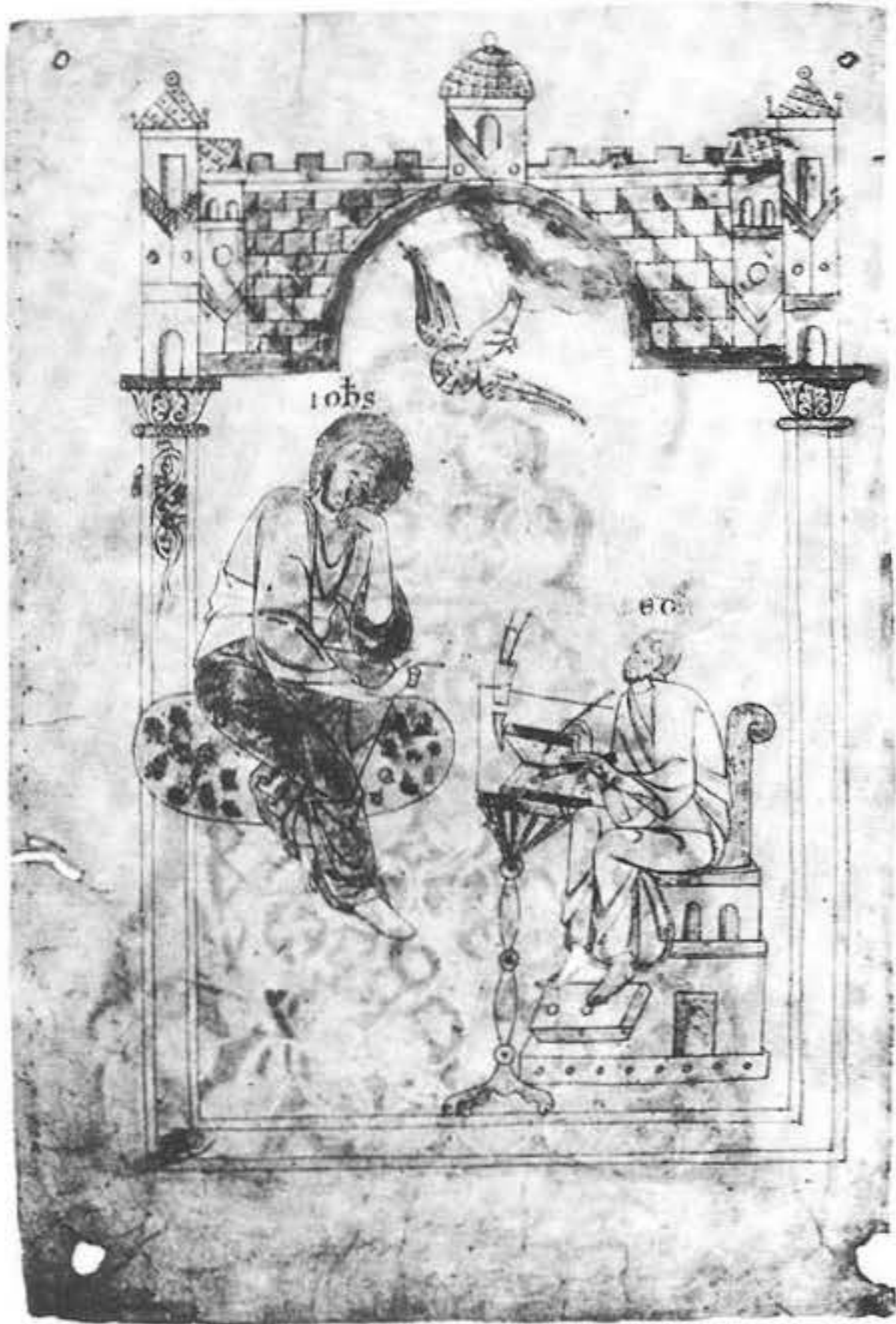
- 107 Dom vedy — Triclinium Philosophiae, kresba podľa G. Reischa z r. 1503
- 108 Hraban Maur venuje prácu Gregorovi IV., miniatúra, 831—840
- 109 Gramatika, kresba, začiatok 12. stor.





110 Sv. Augustín diktujúci klerikom, miniatúra, 796—799

111 Hudba vesmírna, ľudská a inštrumentálna, miniatúra, 13. stor.





116 Venus Anadyomene, mozaika, okolo r. 400

- ◀ 112 Sv. Ján evanjelista diktujúci Bedovi, kresba, 1. polovica 12. stor.
- 113 Filozofia utešuje Boethia vo väzení, kresba, 1130—1140
- 114 Filozofí, apoštolovia a Filia Babylonia, kresba, 1150—1175
- 115 Iniciála M — Mária a sv. Alžbeta s anjelom, miniatúra, okolo r. 810



117 Madona s dieťaťom na tróne, freska, 9. stor.



118 Tympanon s grířom, katedrála v Angoulême, 12. stor.  
119 Kapitulný kostol v Tume pri Łęczyci, posvätený r. 1162

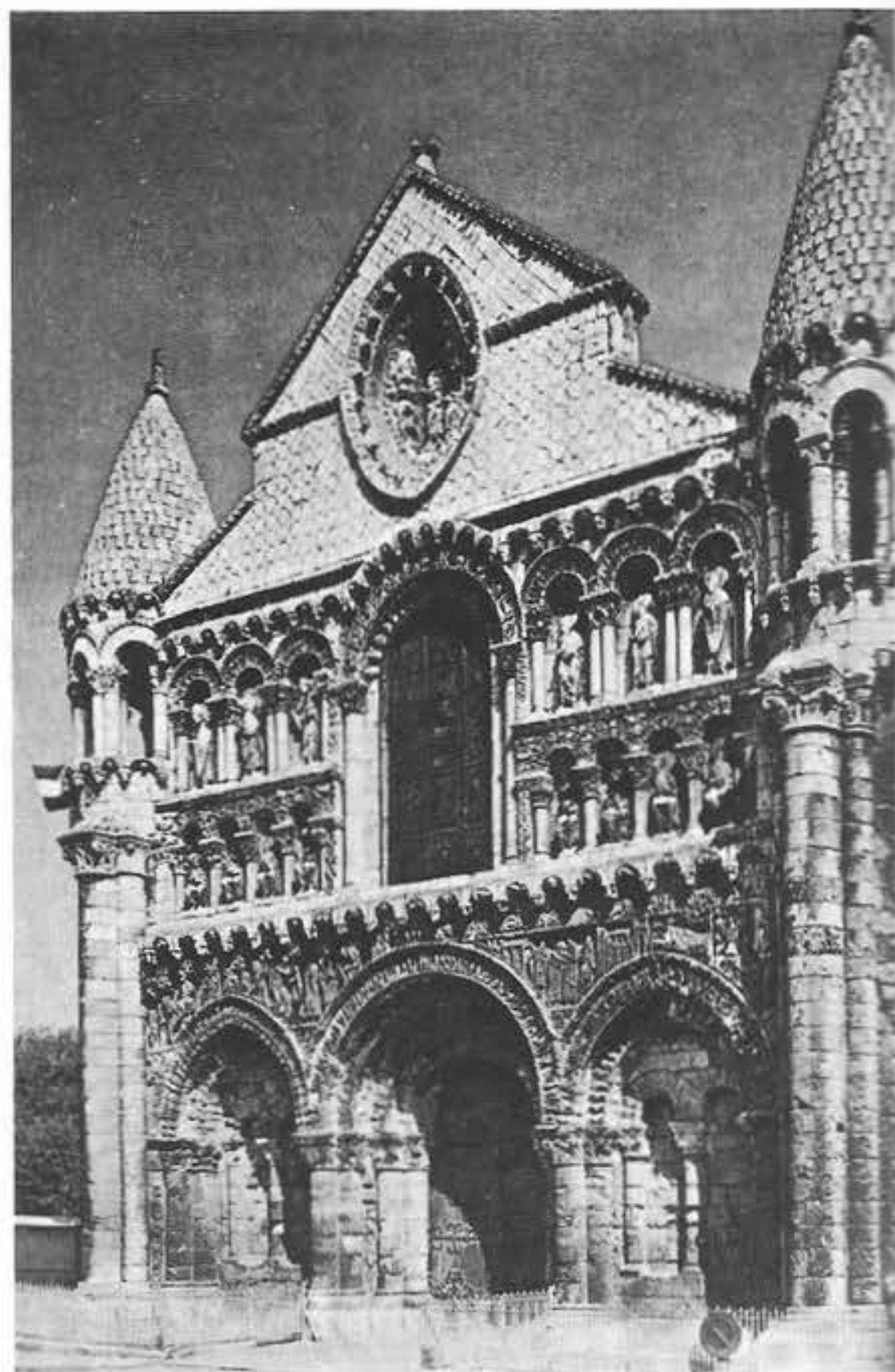
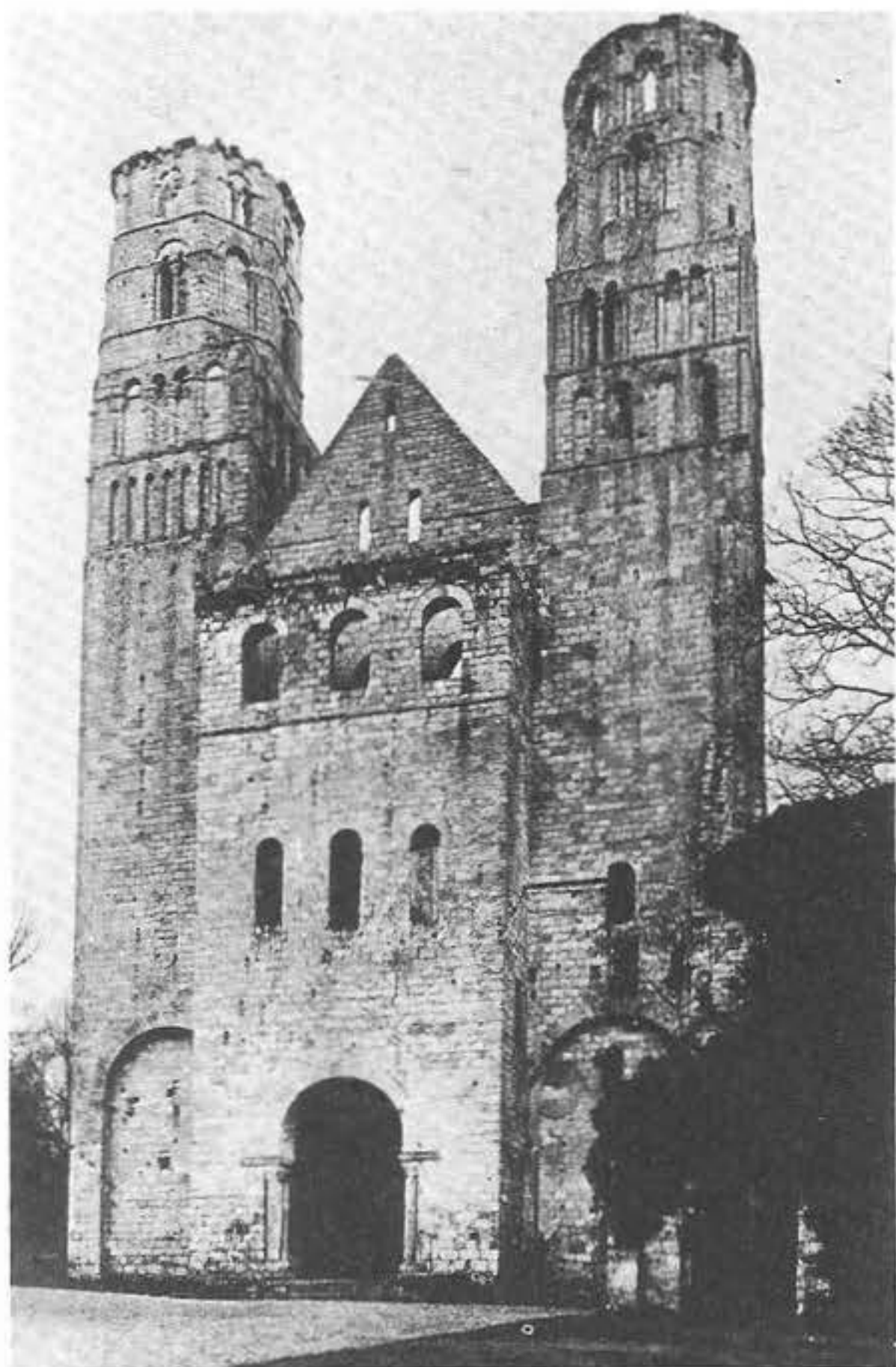


120 Klaňanie sa pastierov, fragment tympanonu, katedrála v Chartres, okolo r. 1145



121 Kostol v Jumièges, polovica 11. stor.

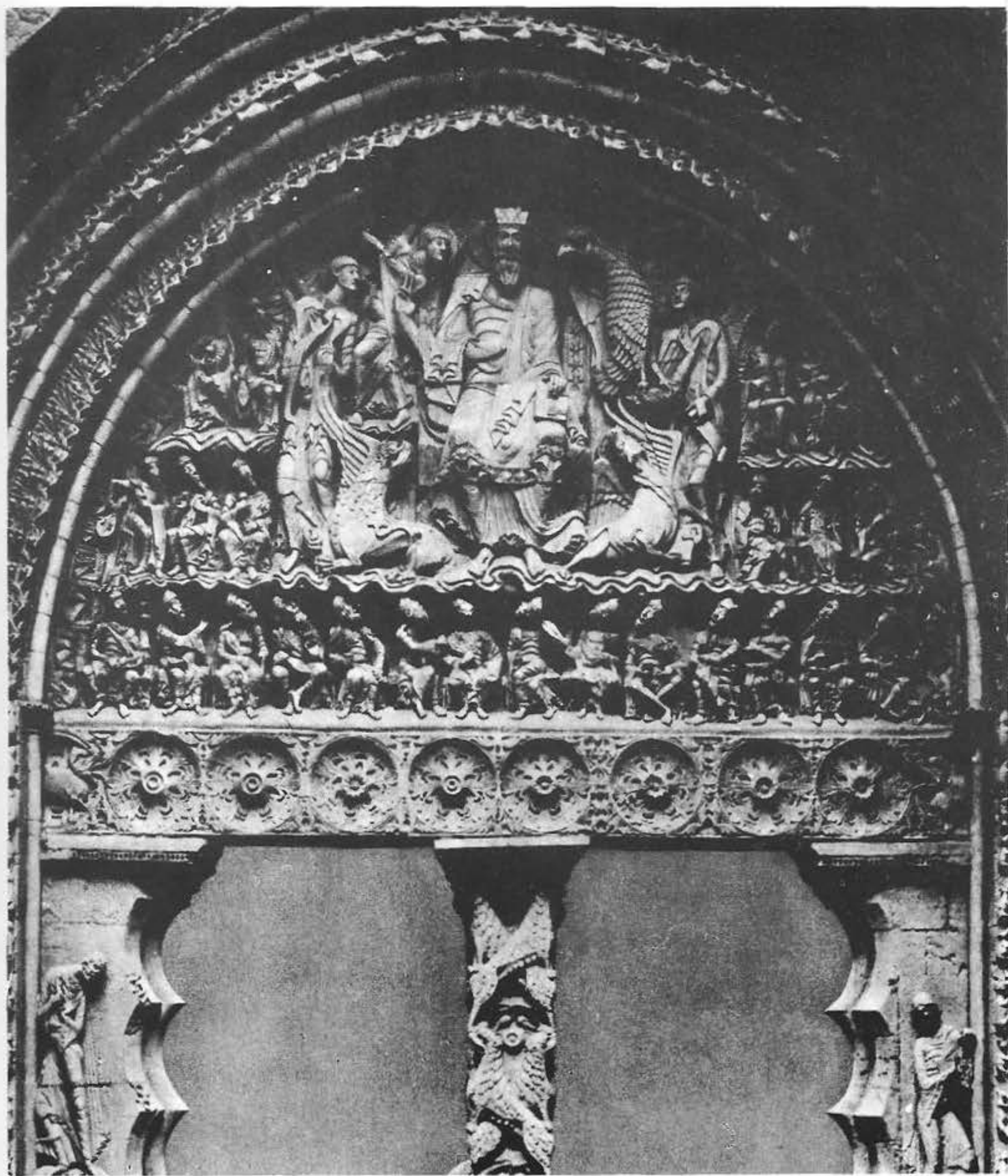
122 Skúposť, Hnev, Milosrdenstvo, Trpezlivosť, hlavica, katedrála v Autune, okolo r. 1130—1140



123 Kostol v Jumièges, polovica 11. stor.

124 Katedrála Notre-Dame-La Garde, Poitiers, 12. stor.



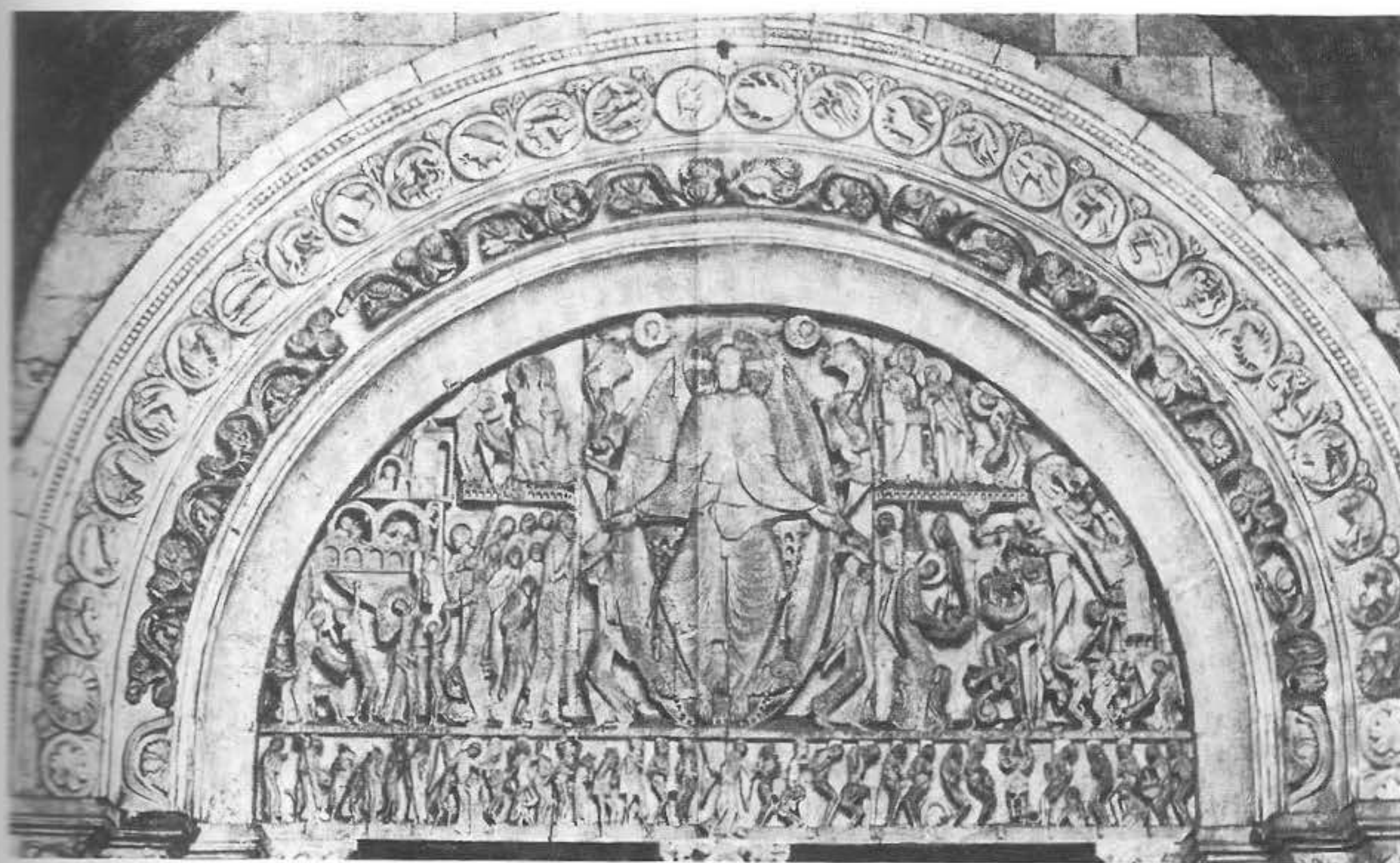


125 Posledný súd, tympanon, Moissac, okolo r. 1130



126 Fragment stredového piliera na portáli, kostol v Moissacu, okolo r. 1130

127 Fragment stredového piliera na portáli, kostol v Souillacu, okolo r. 1115



128 Posledný súd a zmŕtvychvstanie zomrelých, tympanon, katedrála v Autune, okolo r. 1130—1140

129 Eudia s rypákovitými nosmi, fragment archivolty, Vézelay, 12. stor.



130 Kostol opátstva vo Vézelay, 1125—1150

131 Kľaňanie sa troch kráľov, slonovina, okolo r. 1100



132 Rozoslanié apoštolov, tympanon, Vézelay, 12. stor.



133 Iniciála A, miniatúra, 1. polovica 12. stor.



134 Klaňanie sa troch kráľov, freska, 2. polovica 12. stor.

135 Zápas starcov, hlavica, Poitiers, 12. stor.



136 Váženie duší, hlavica, Saujon, 12. stor.

137 Október—žnec, fragment archivoly, Vézelay, 12. stor.

138 Prorok Izaiáš, reliéf z portálu, Souillac, okolo r. 1130



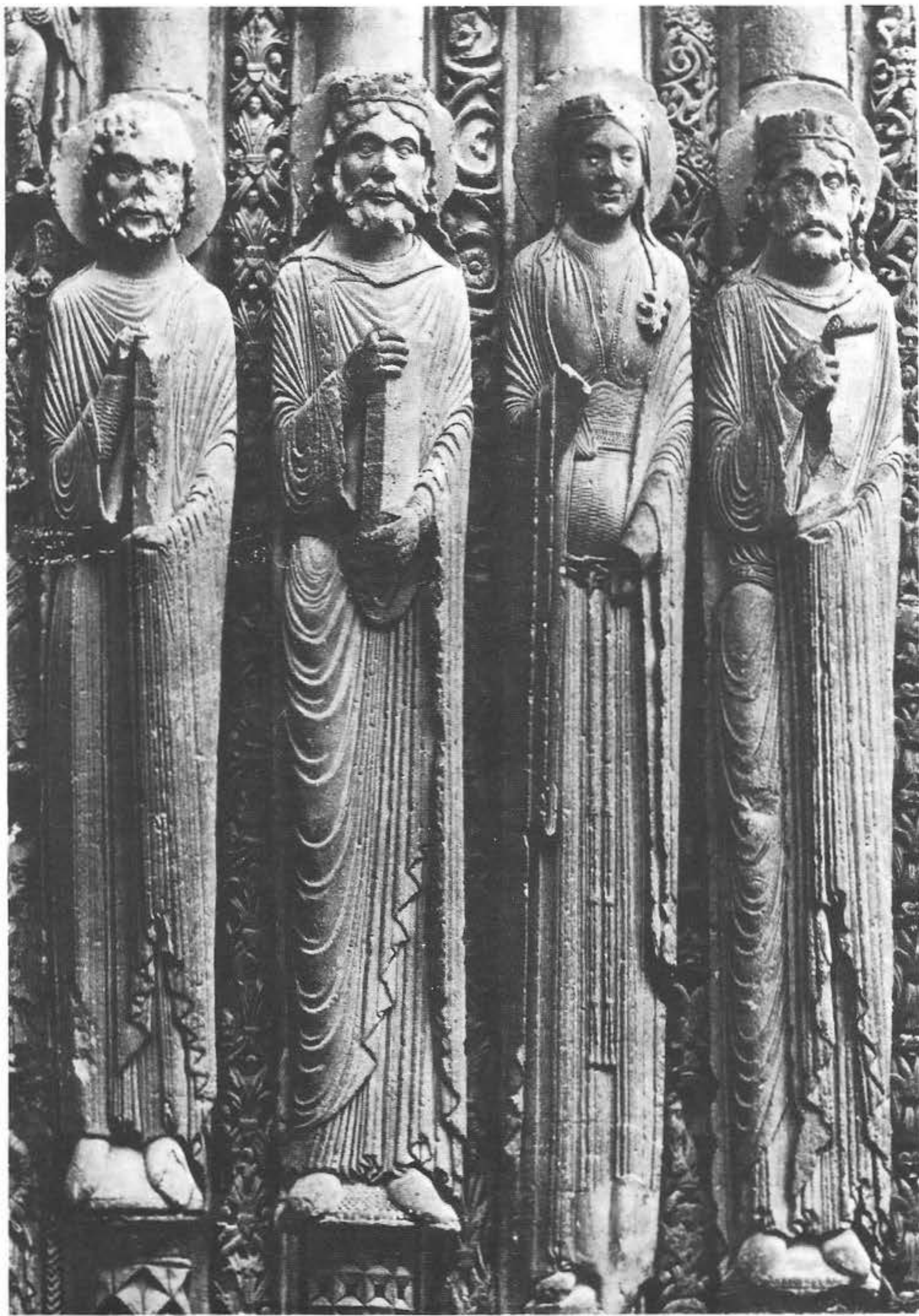




140 Obetovanie v chráme, miniatúra, 11. stor.

141 Nanebevstúpenie, miniatúra, 11. stor.

◀ 139 Madona z Oloboku, 12. stor.

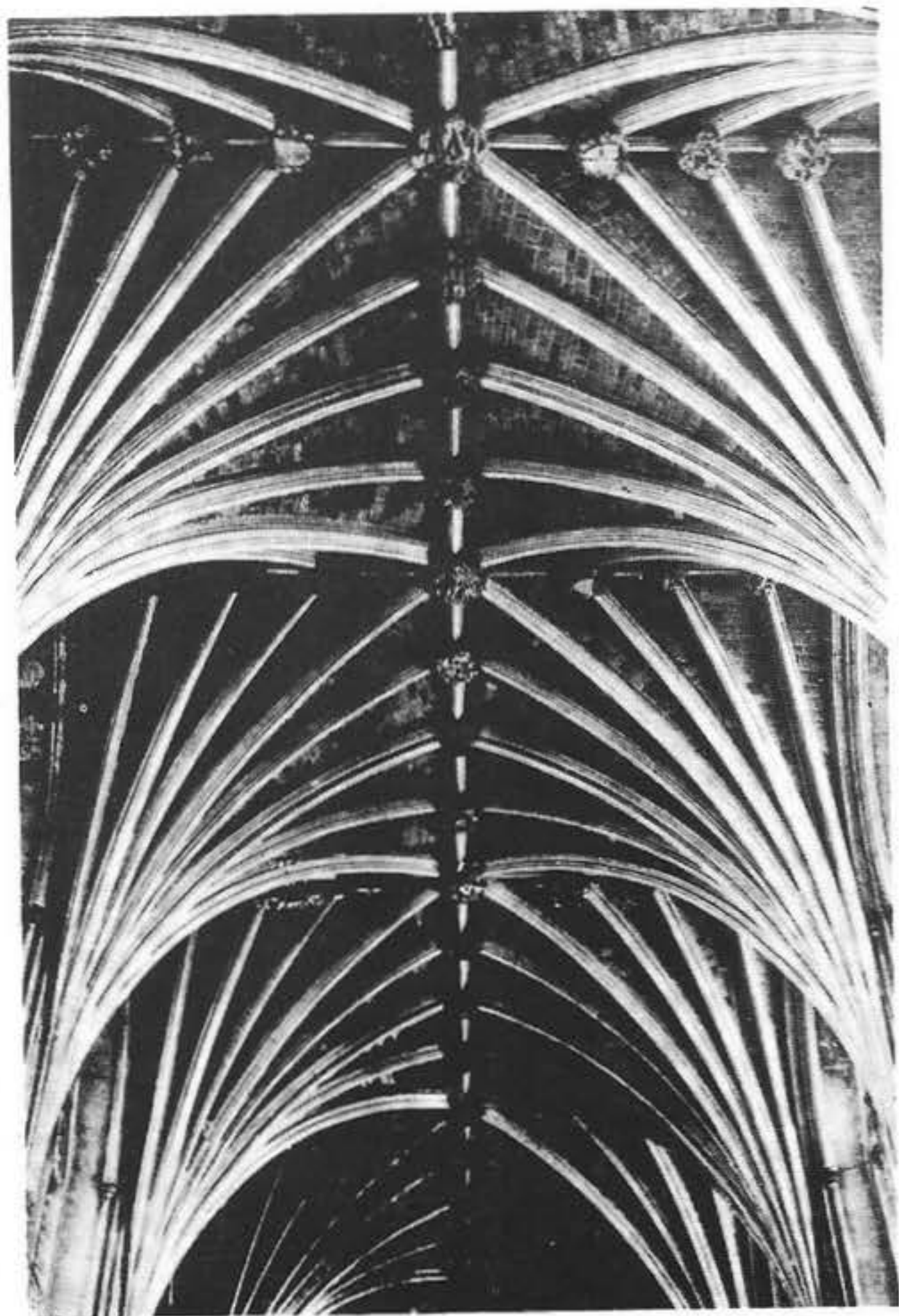


142 Postavy zo *Starého zákona*, portál, Chartres, okolo r. 1150

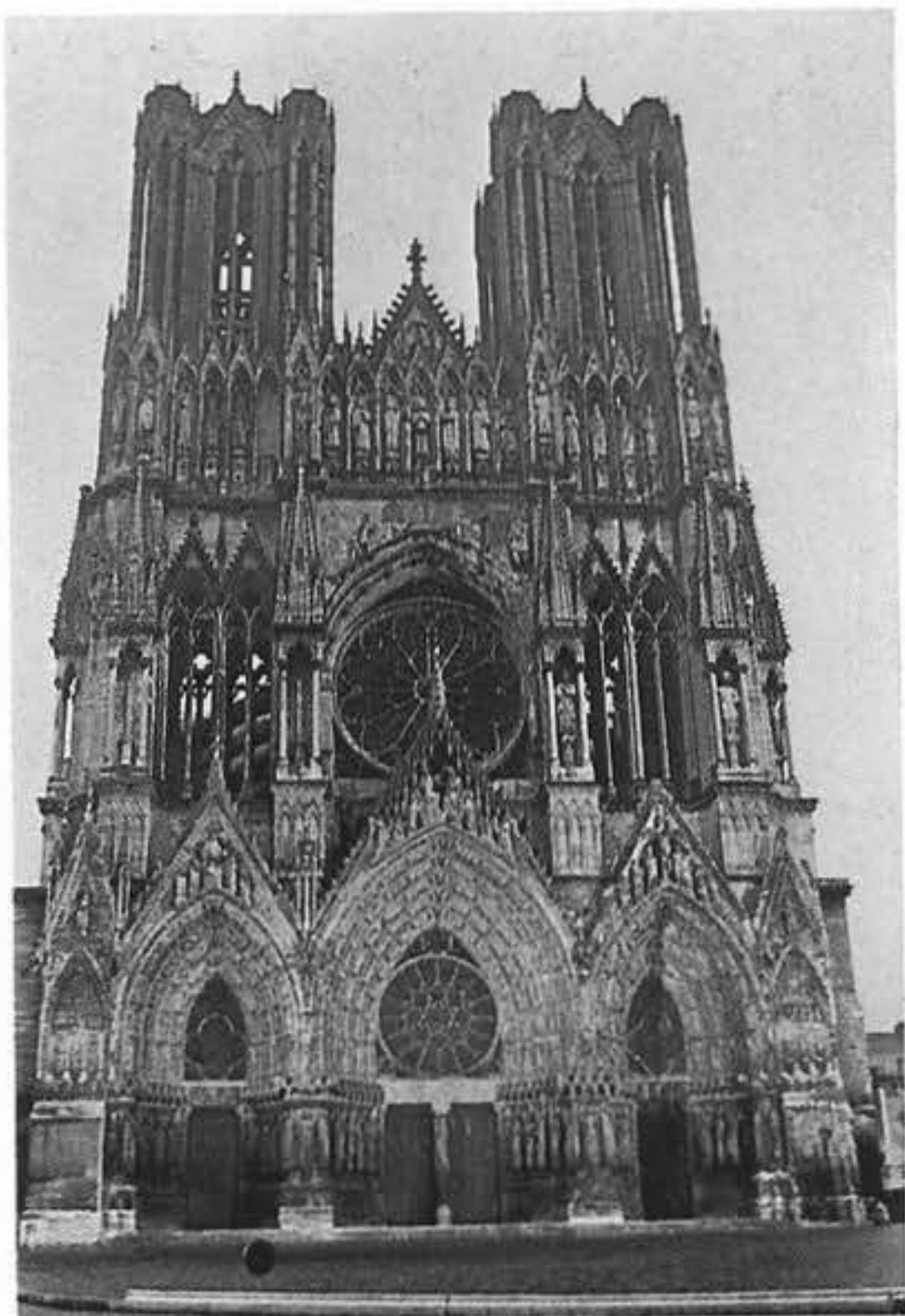
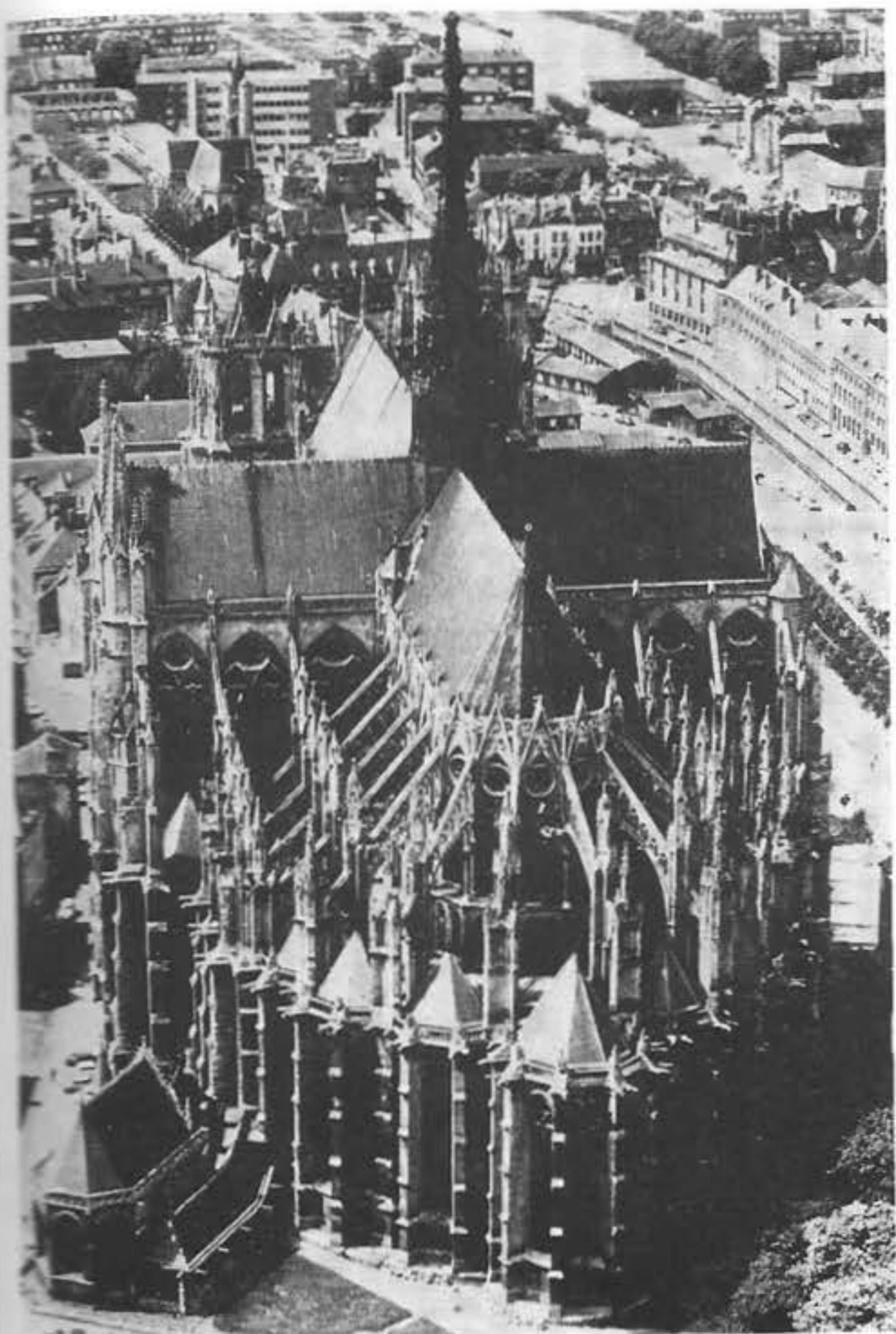


143 Sen troch kráľov, hlavica, Autun, 1130—1140

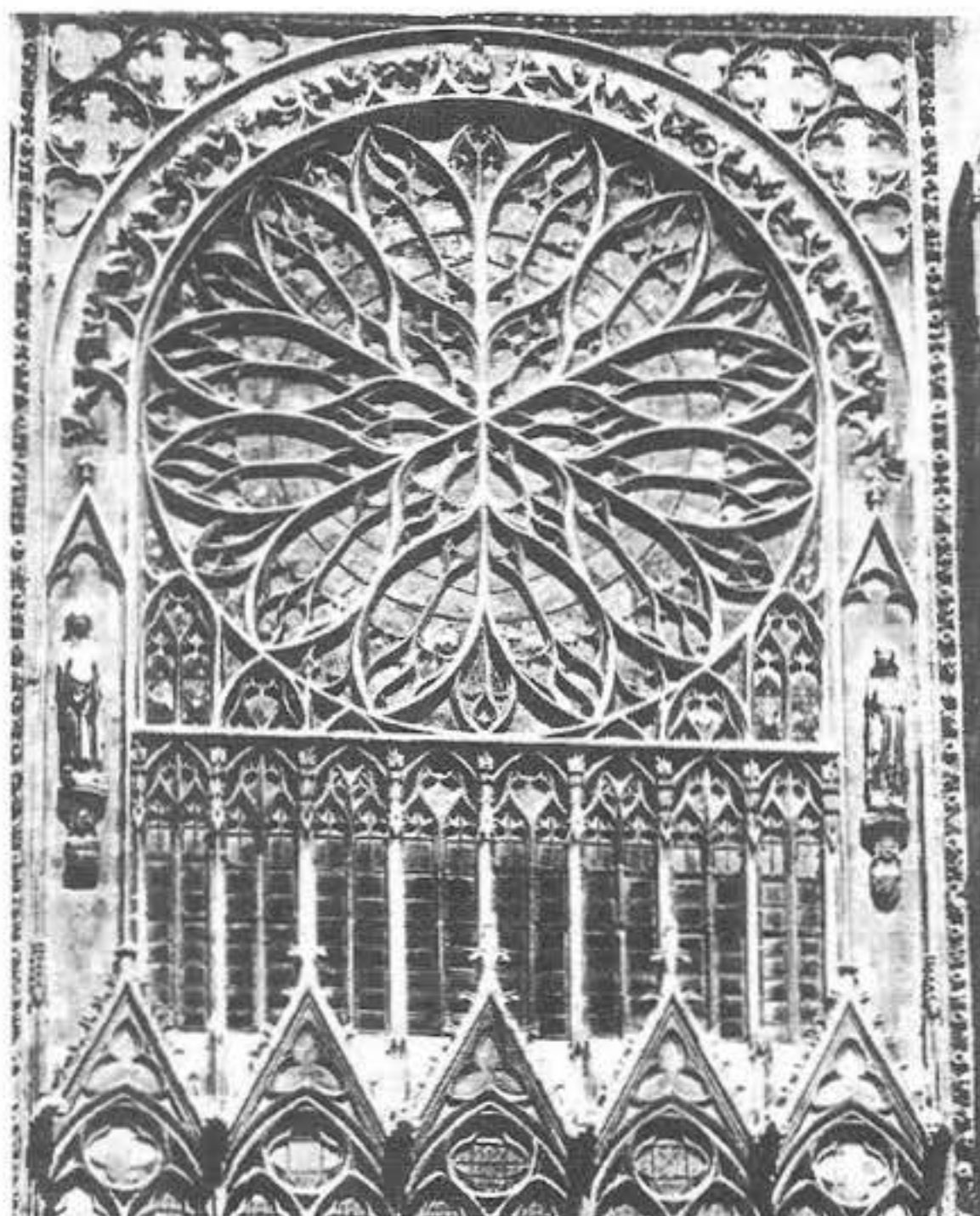
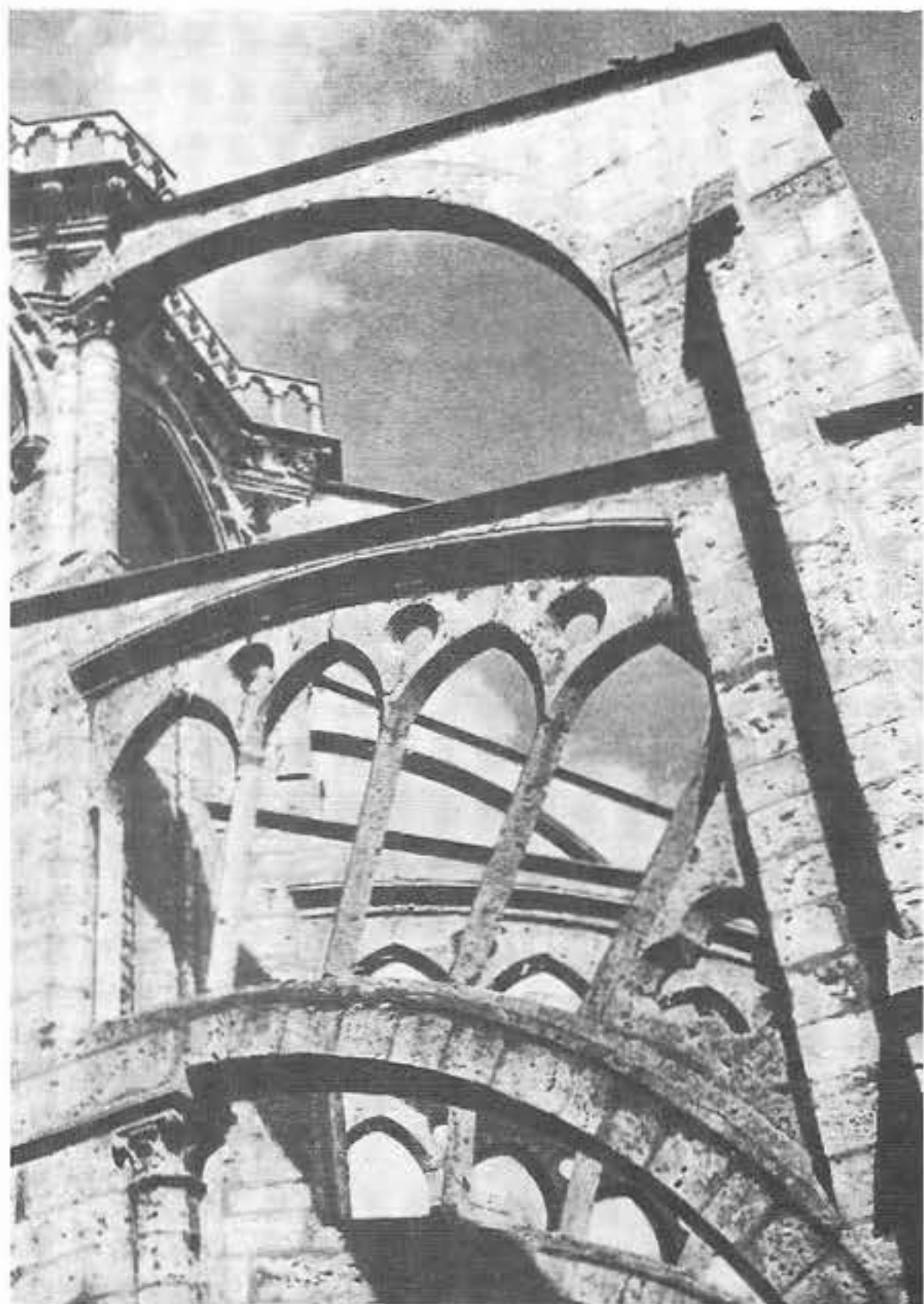
144 Sova Minervy, hlavica, Saulieu, 12. stor.



145 Klenba katedrály v Lincolne, 1235—1240  
146 Katedrála v Amiense, pred r. 1236

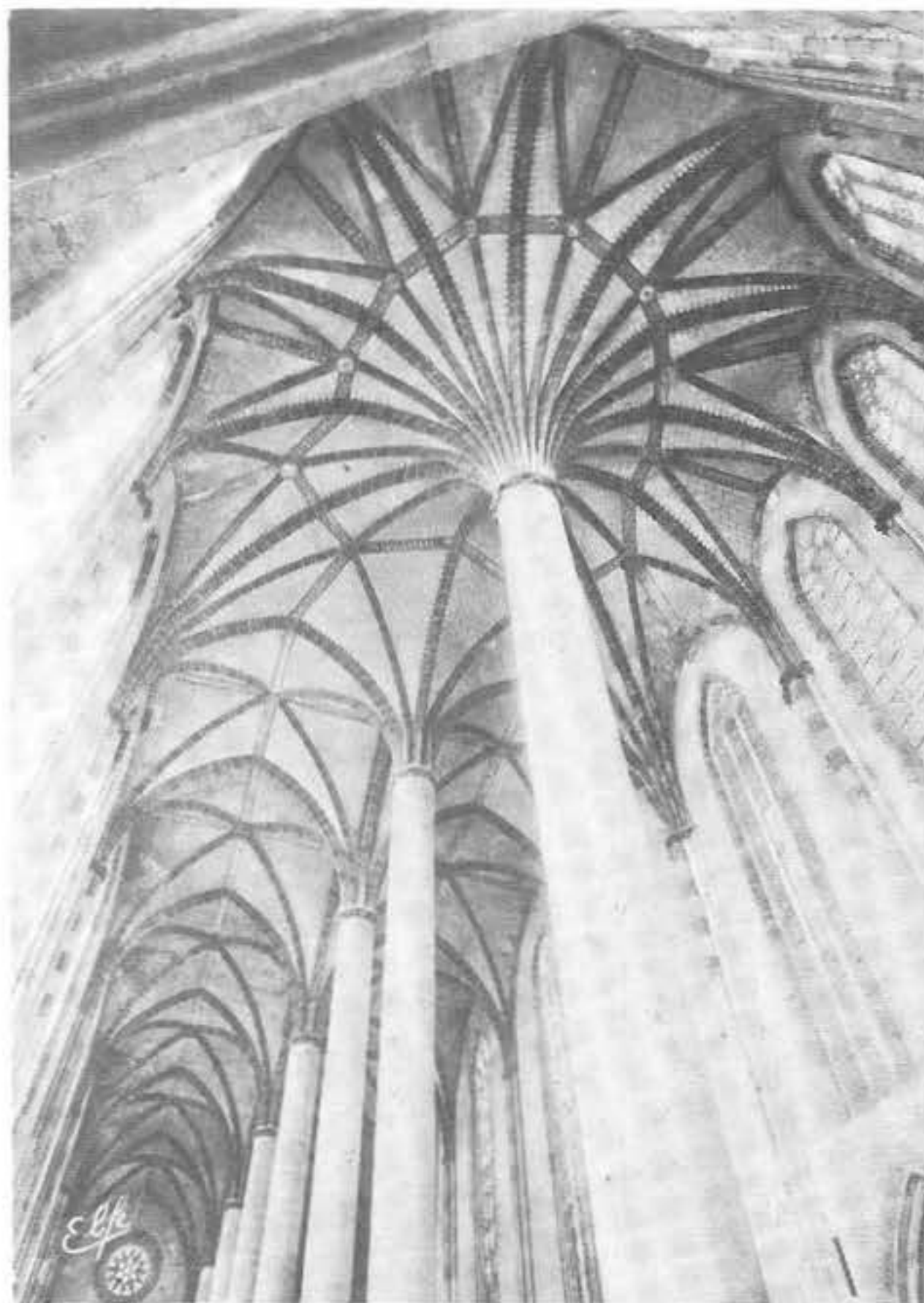
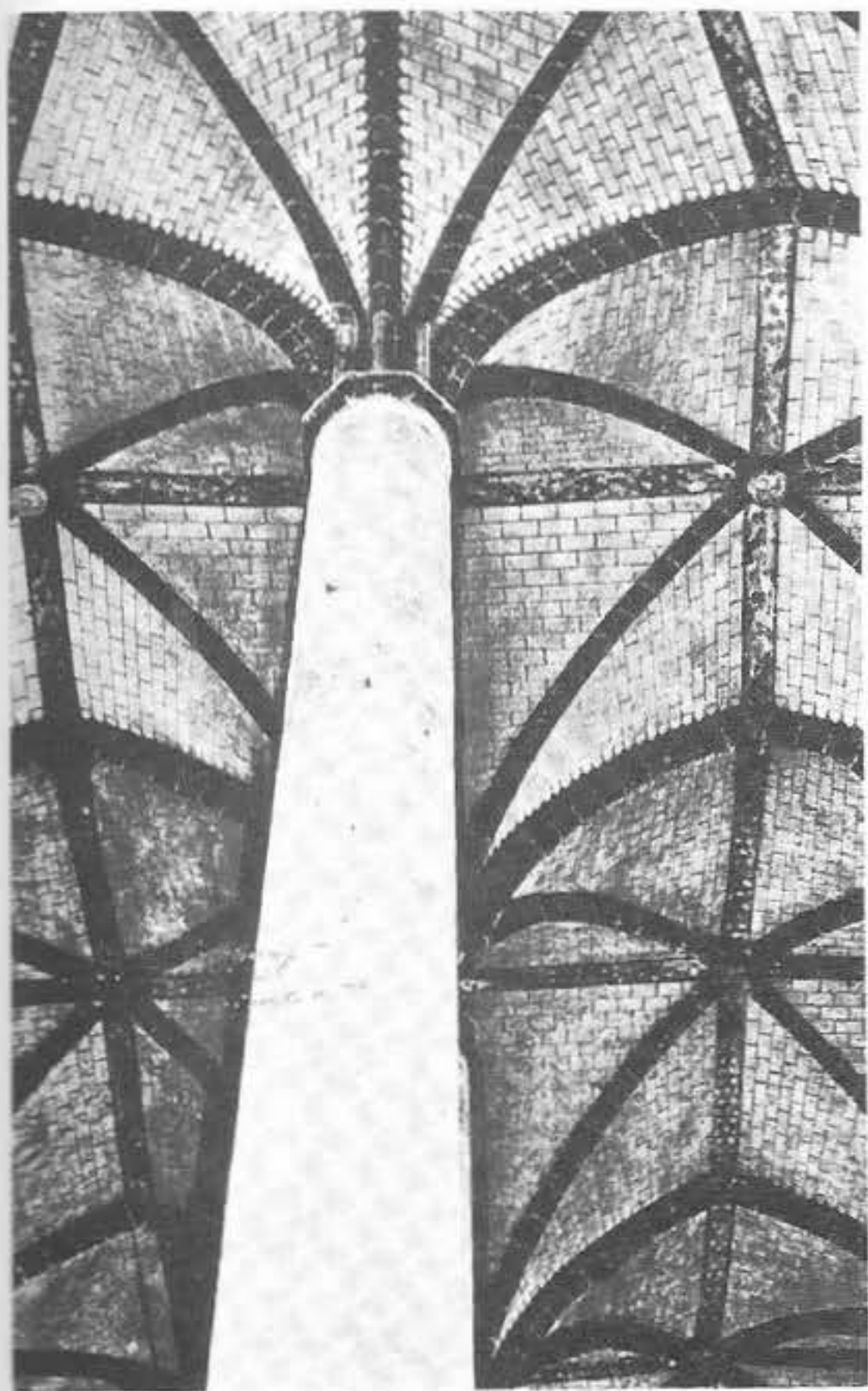


147 Podporné oblúky presbytéria, katedrála v Amiense, okolo r. 1215  
148 Katedrála v Remeši, 1211—1255 a 1290



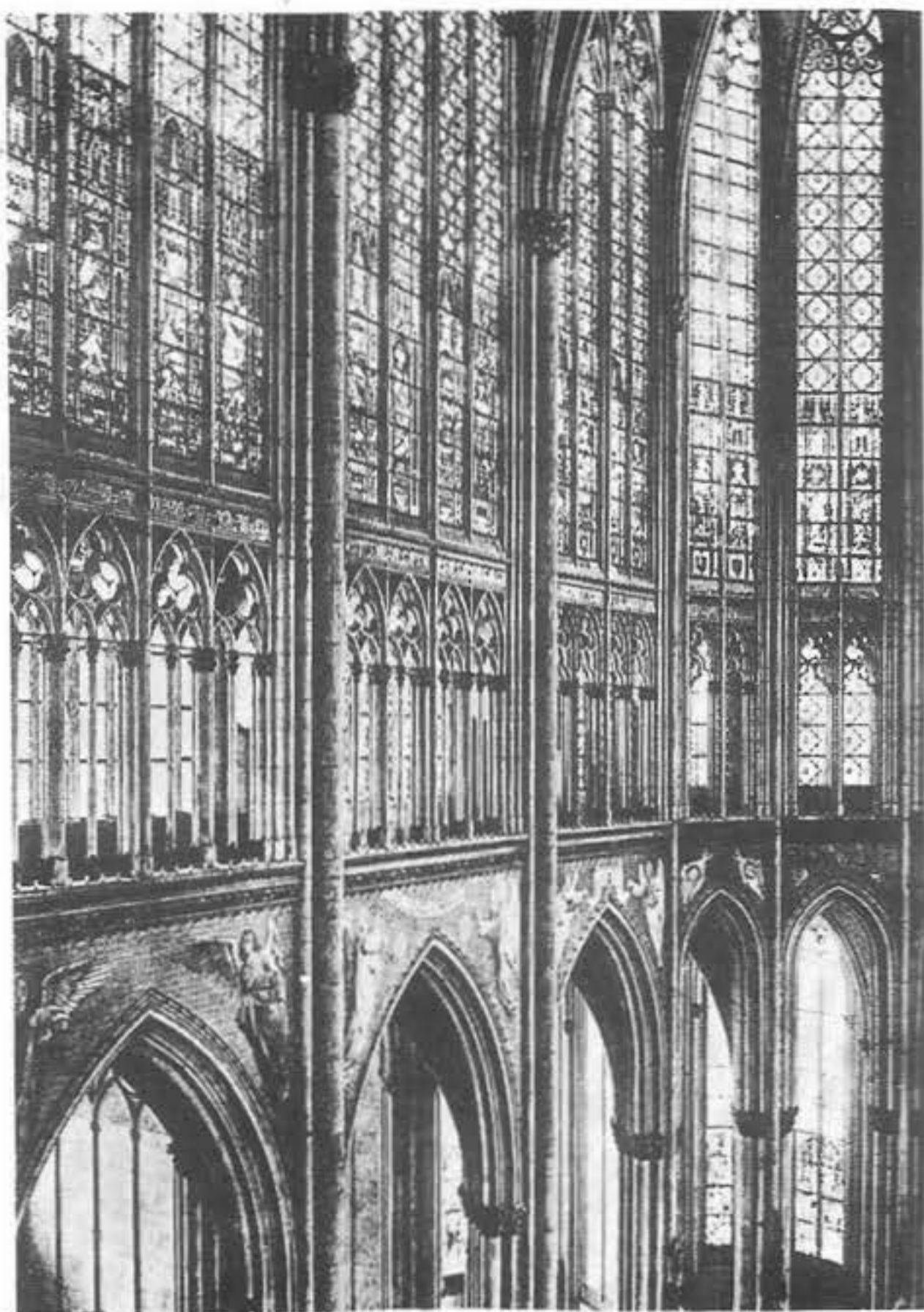
149 Podporné oblúky, katedrála v Chartres, 12. stor.

150 Rozeta, transept, katedrála v Amiense, pred r. 1236



151 Klenba chóru, Preshone Abbey, po r. 1288

152 Palmová klenba, kostol Jakobínov, Toulouse, 13.—14. stor.

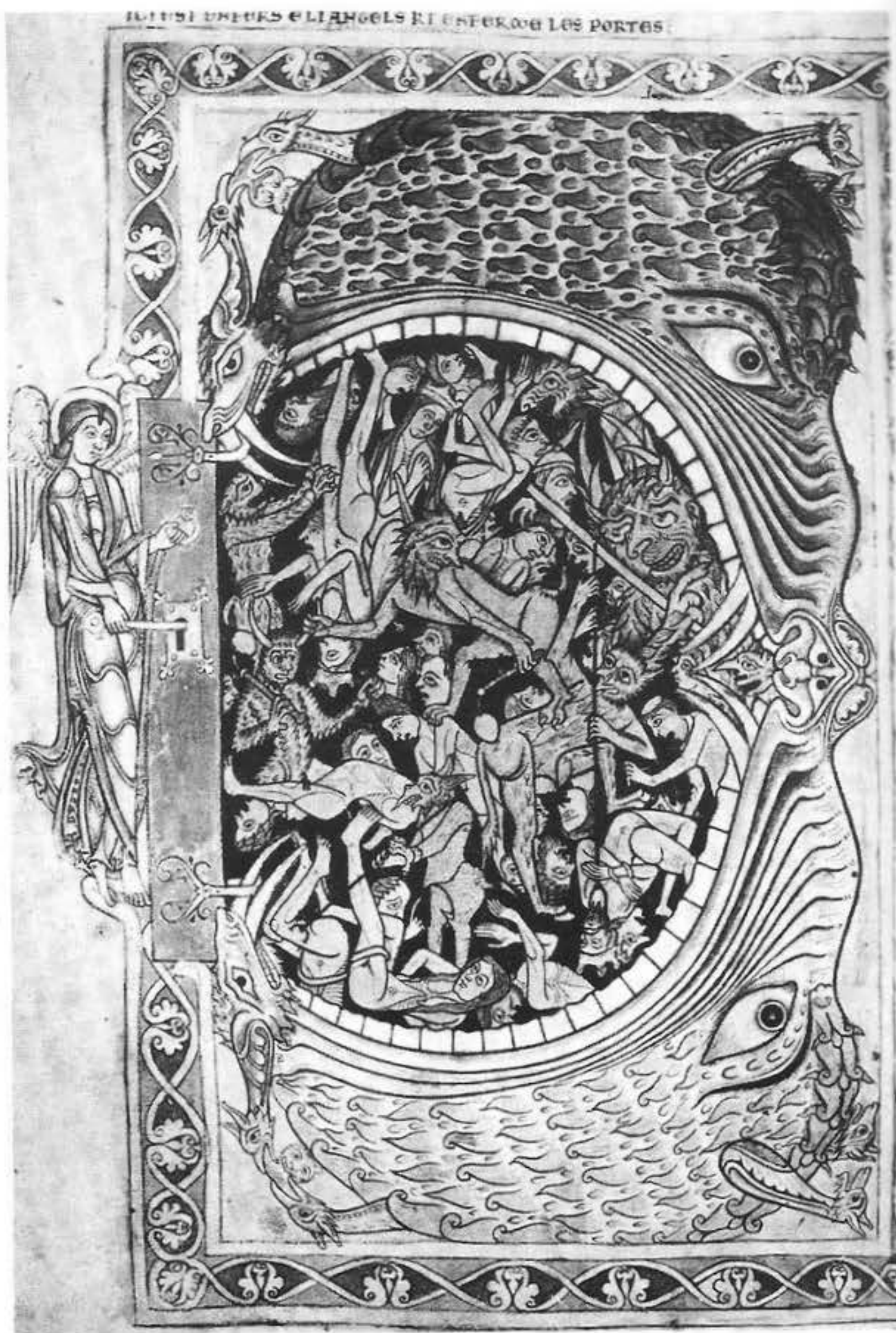


153, 154 Trifórium katedrály v Kolíne, 1248—1508





155 Kostol Sv. Kříža, Wrocław, 1288 — 14. stor.



156 Kostol Panny Márie, Toruň, 1270 — začiatok 14. stor.  
157 Anjel zamyká peklo, miniatúra, polovica 12. stor.



158 Maiestas Domini, tympanon, katedrála v Chartres, okolo r. 1150  
159 Iniciála s výjavom zo života mníchov, miniatúra, okolo r. 1111



160 Krásna madona z Wroclawi, okolo r. 1410

161 Smejúci sa anjel, portál, katedrála v Remeši, okolo r. 1250—1260

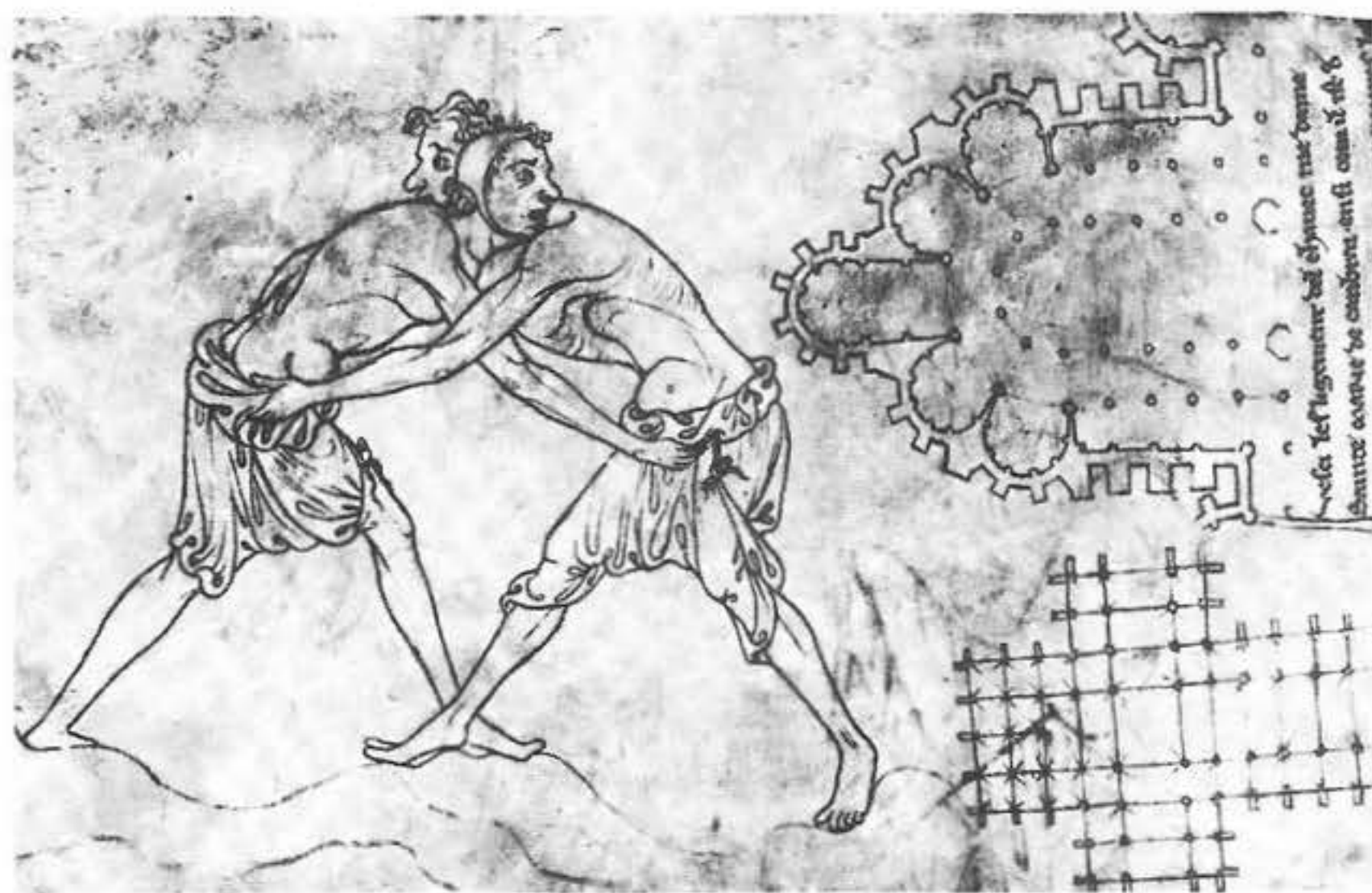
162 Kristova hlava, fragment krucifixu, 13. stor. ►

163 Krásna madona z Kružlovej, okolo r. 1410

164 Synagoga, portál, katedrála v Strasbourgu, 13. stor.

165 Mária s dieťaťom, 1. polovica 14. stor.

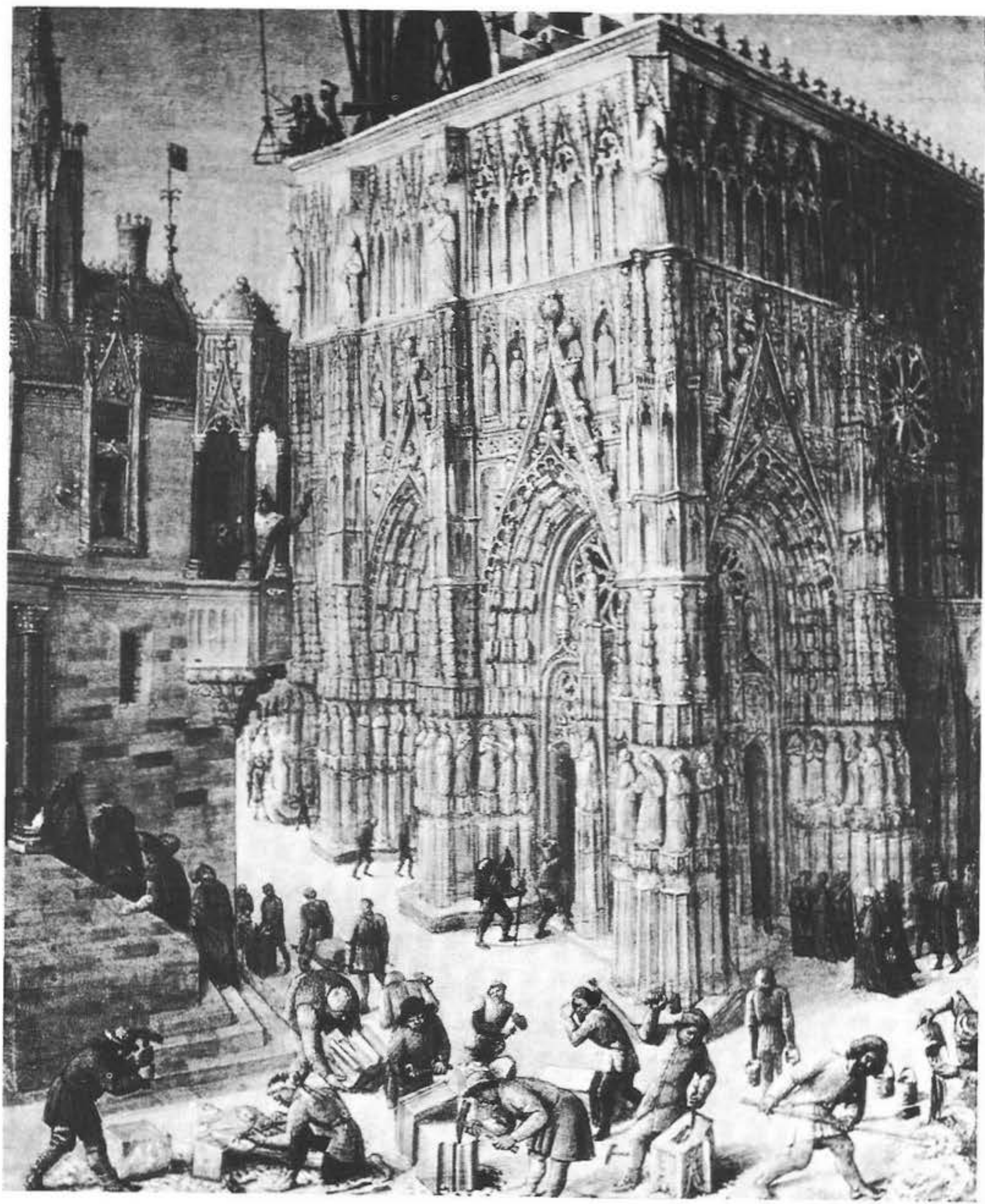




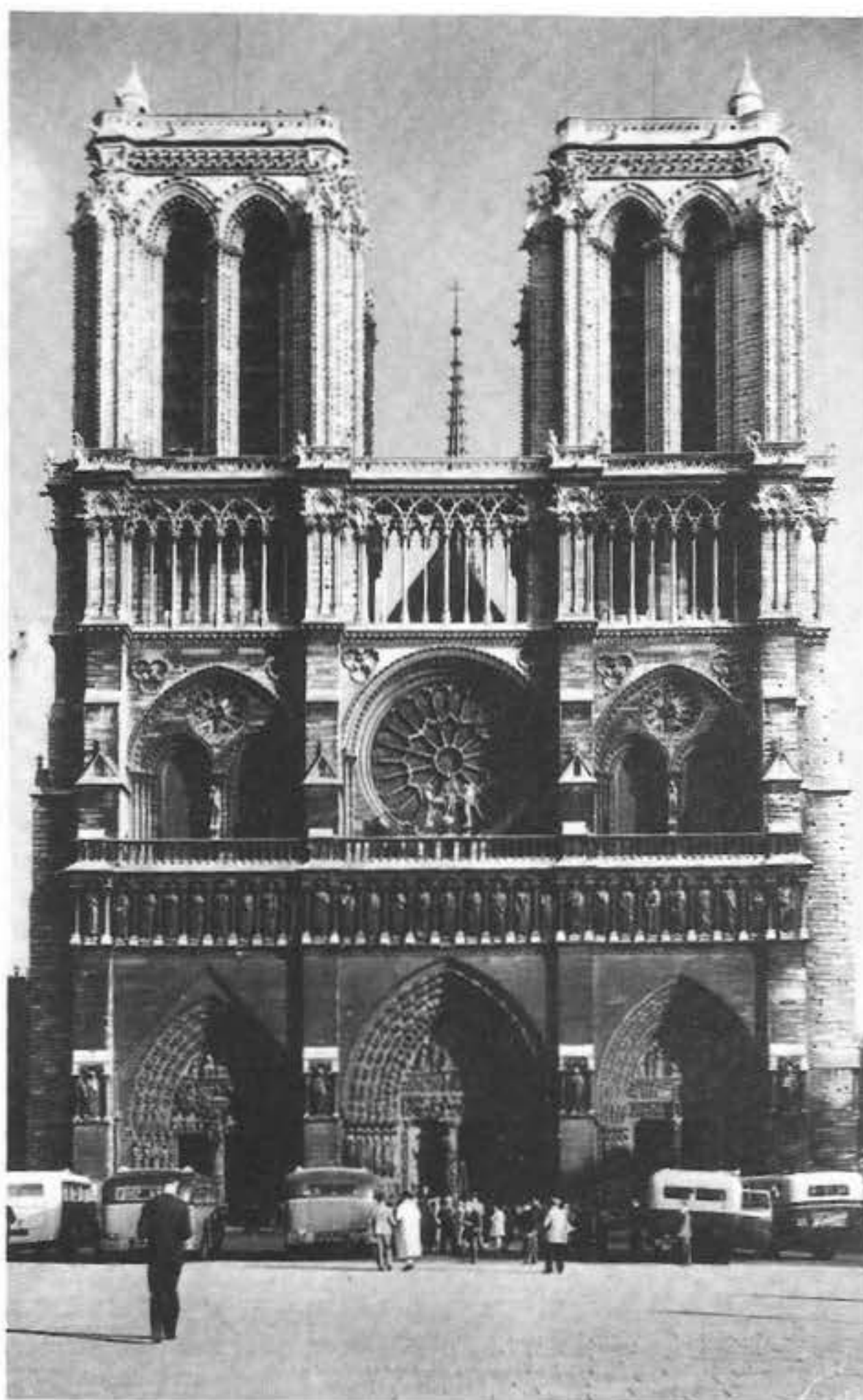
166 Kristus, terakota z Lorschu, začiatok 14. stor.

167 Zápas Jakuba s anjelom, miniatúra, 1317

168 Kresba zo skicára Villarda z Honnecourtu, okolo r. 1230—1235



169 Stavba Šalamúnovho chrámu, miniatúra, okolo r. 1470



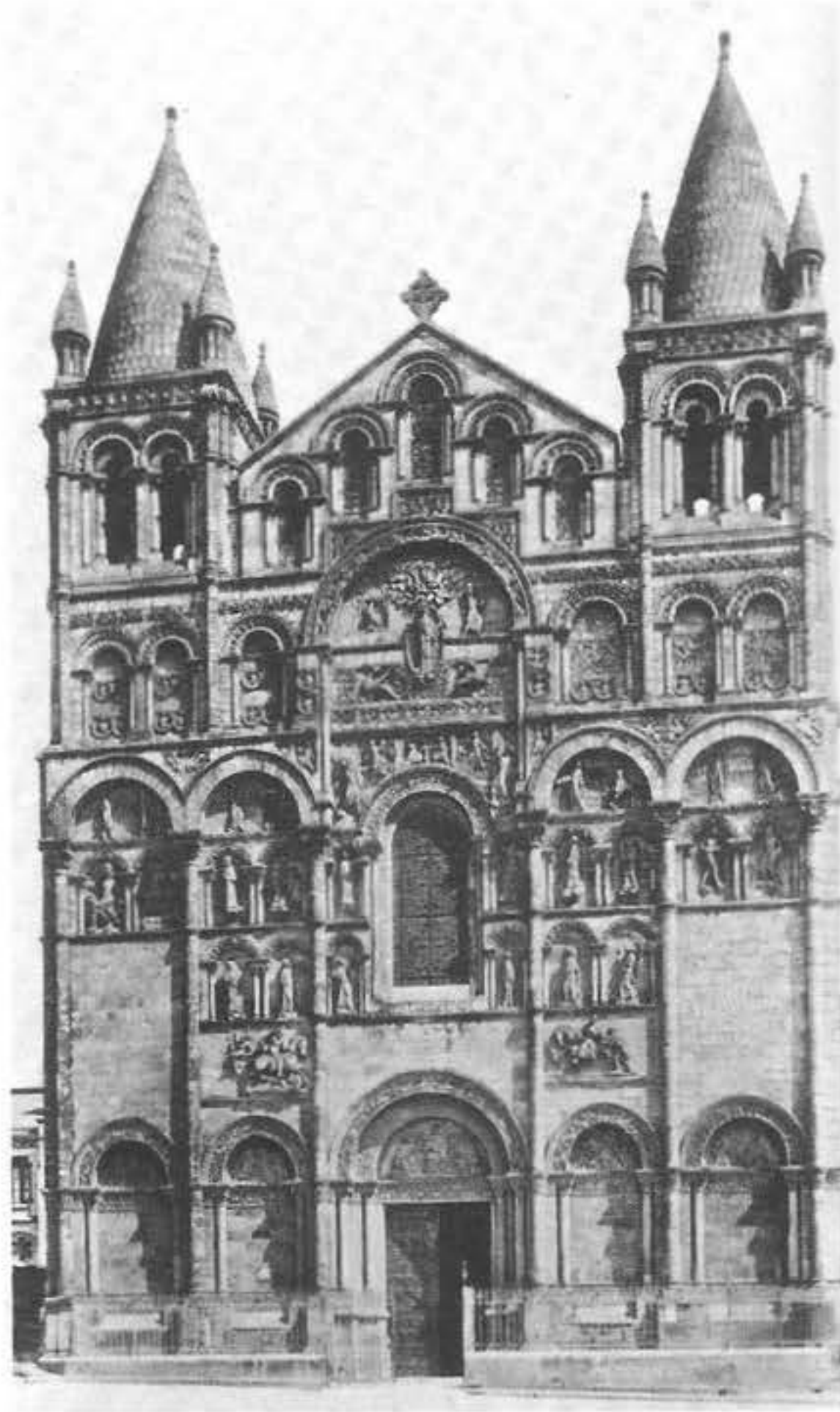
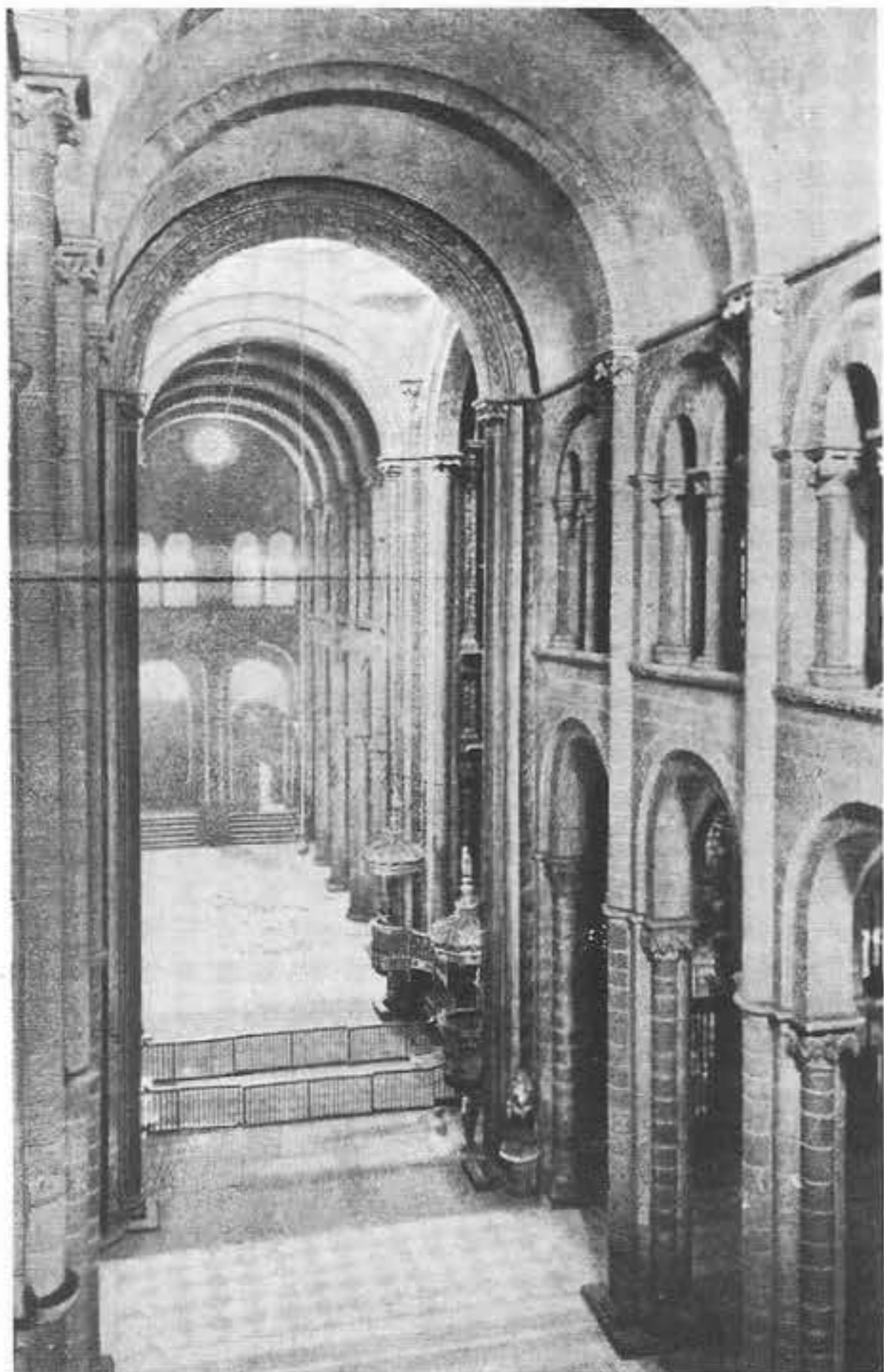
170 Vplyv planéty Merkúr, drevoryt, okolo r. 1470  
171 Katedrála Notre-Dame v Paríži, po r. 1200





172 Katedrála v Bambergu, 1217-1225

173 Katedrála v Tournai, okolo r. 1130-1213

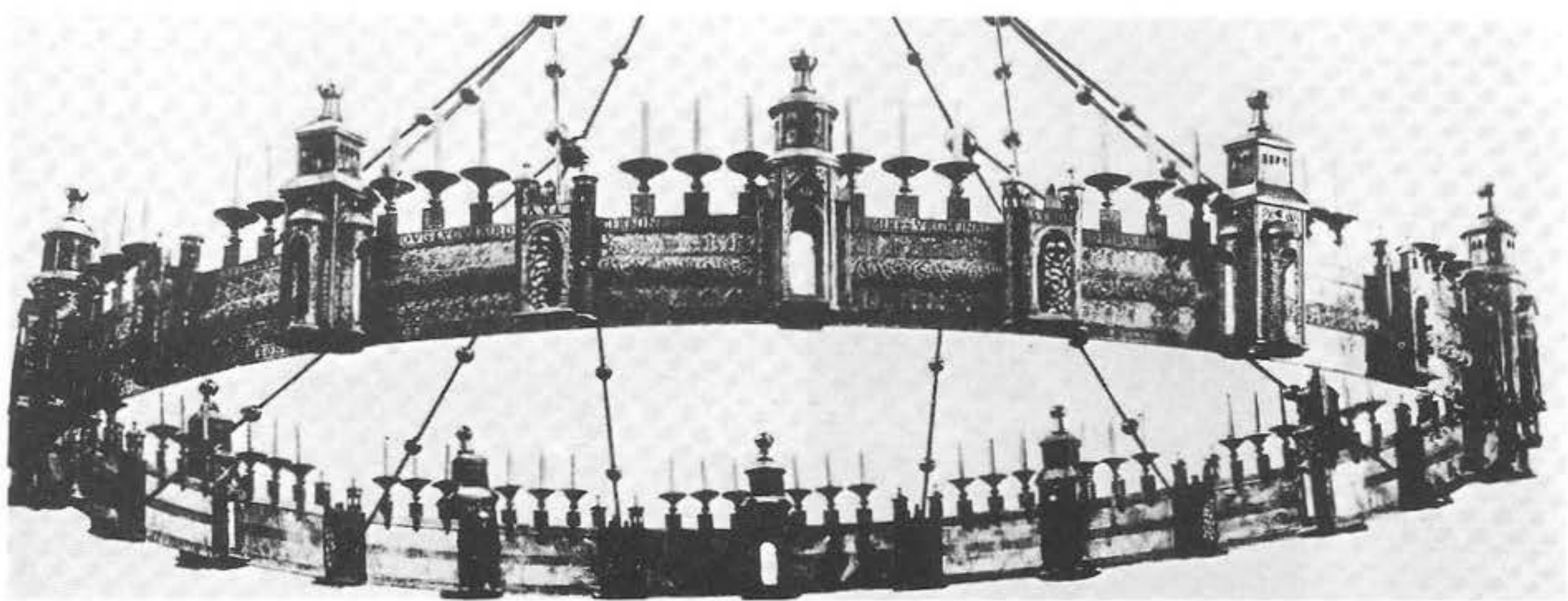
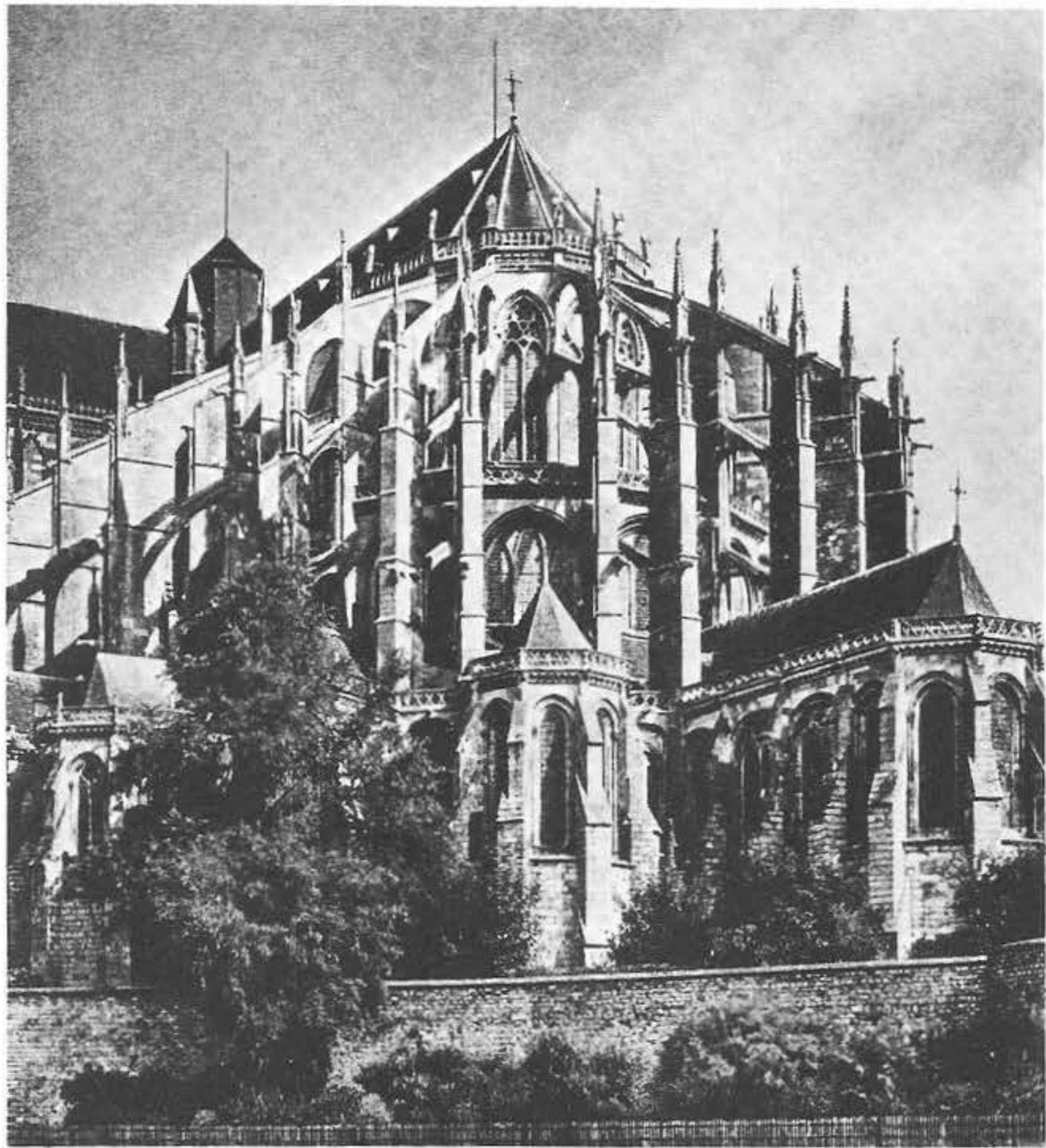


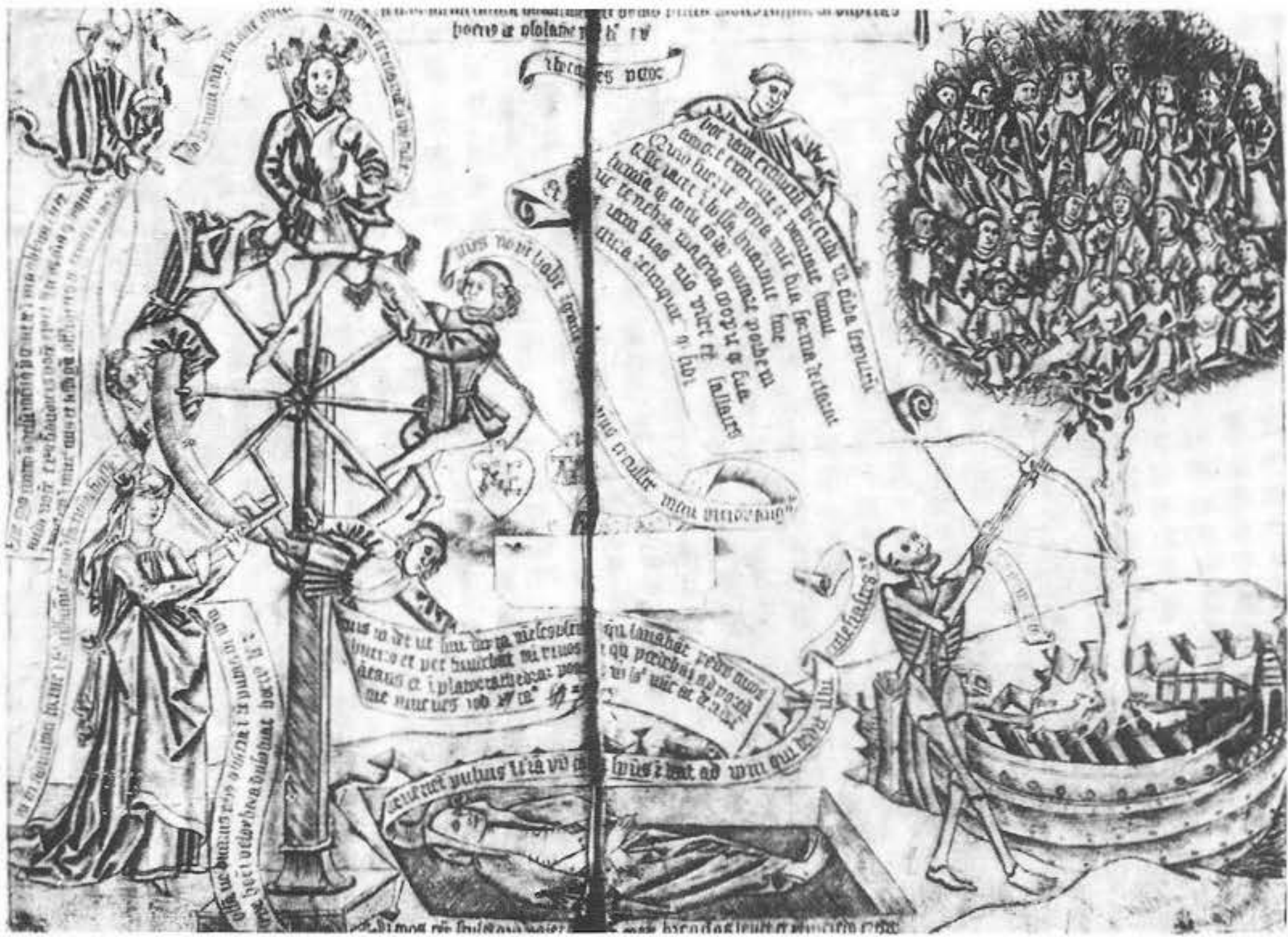
174 Kostol sv. Jakuba v Compostele, 12. stor.

175 Katedrála v Angoulême, 12. stor.

176 Katedrála v Le Mans, posvätená r. 1254 ►

177 Svetník v tvare koruny, okolo r. 1070







181 Nadpražie z tympanonu v Trzebnici, 13. stor.

182 Hlavica, Moissac, okolo r. 1100

183 Profil jedného z kráľov, fragment hlavice, Autun, okolo r. 1130—1140

◀ 178 Fortúna a Smrť (memento mori), drevoryt, 2. polovica 15. stor.

179 Kristus na tróne, Tum pri Łęczyci, 12. stor.

180 Antická kamea s hlavou Augusta v stredovekej obrube



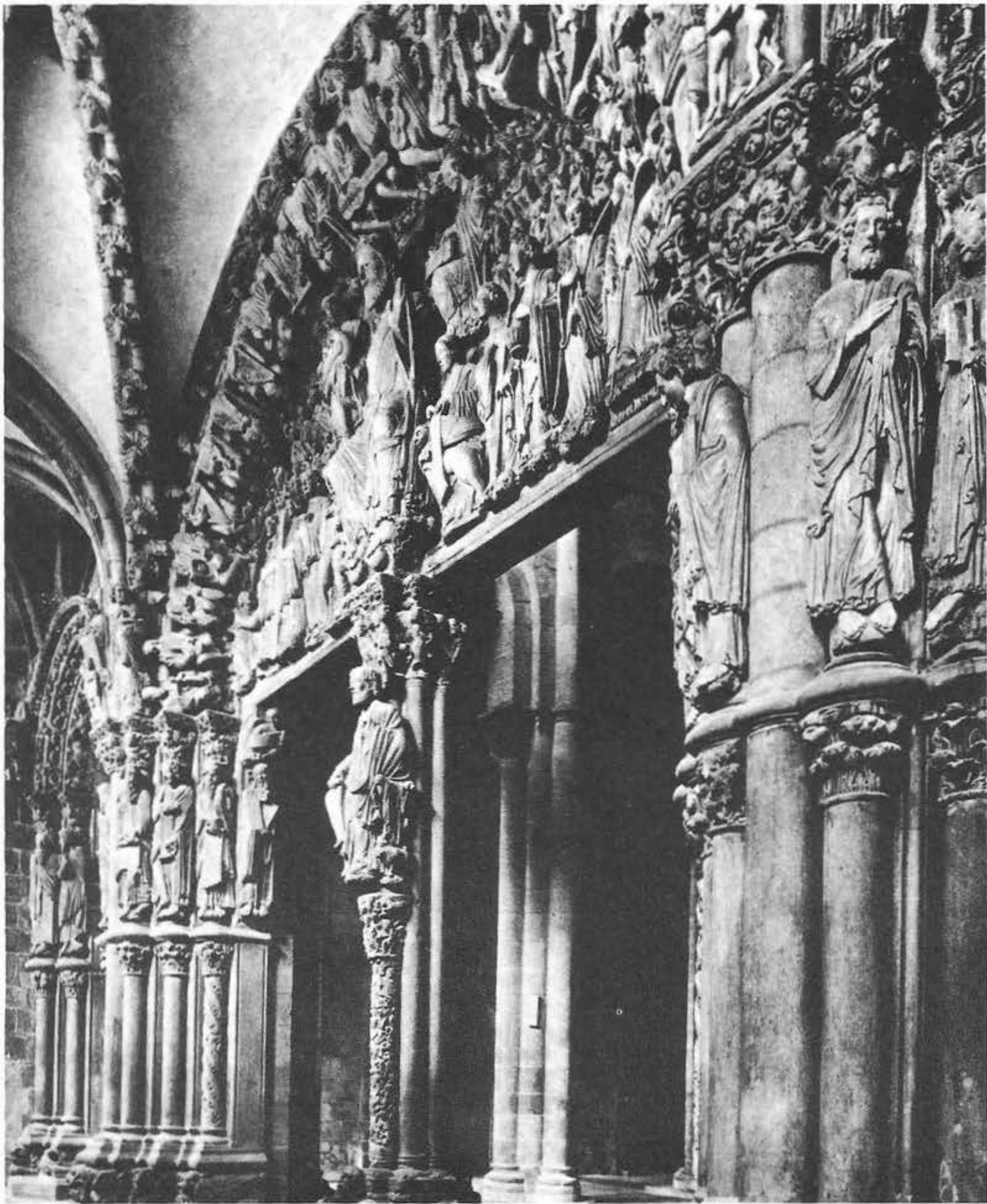
184 Iniciala M, miniatúra, 11. stor.

185, 186 Kresby zo skicára Villarda z Honnecourtu, okolo r. 1230—1235



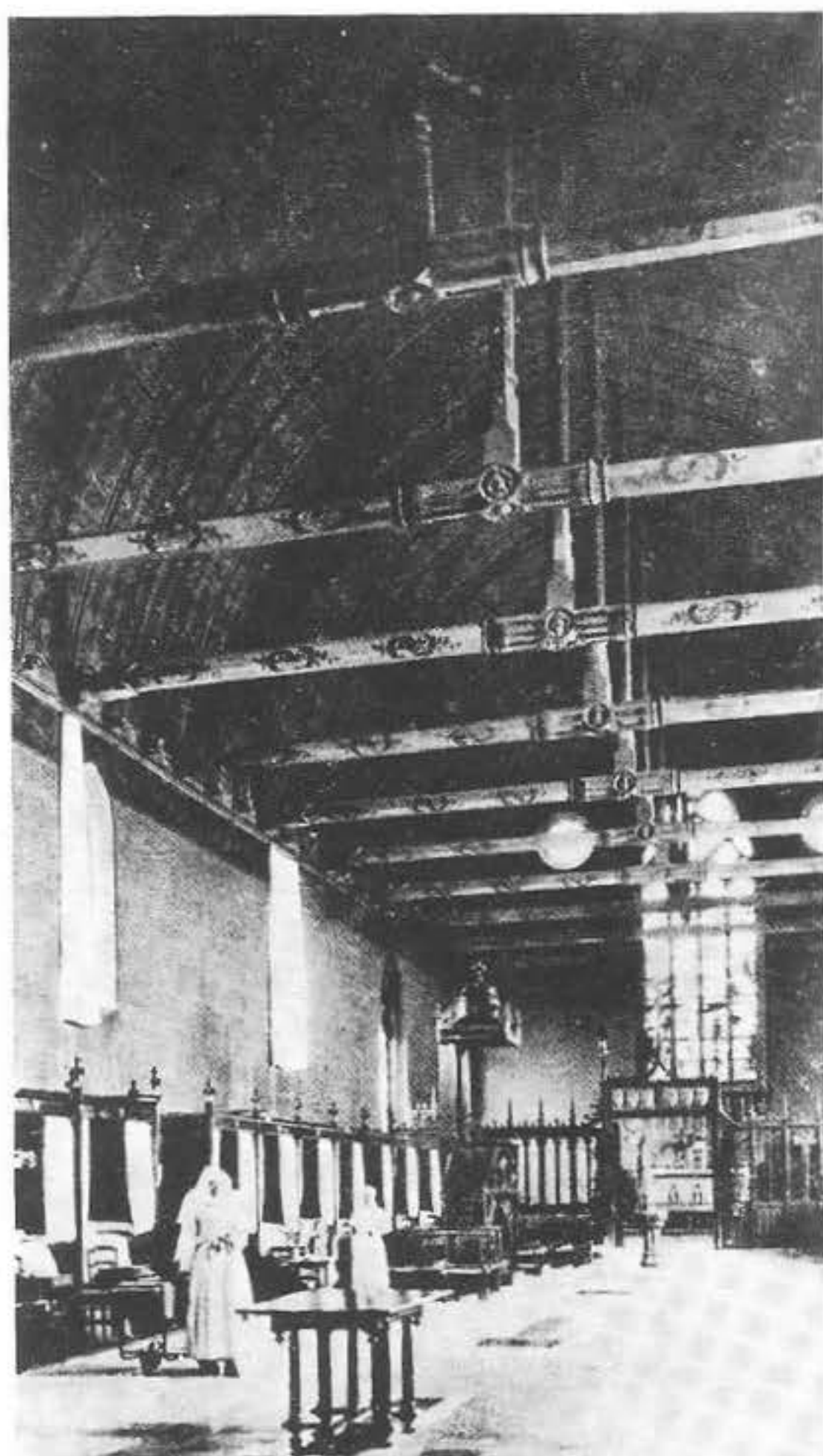
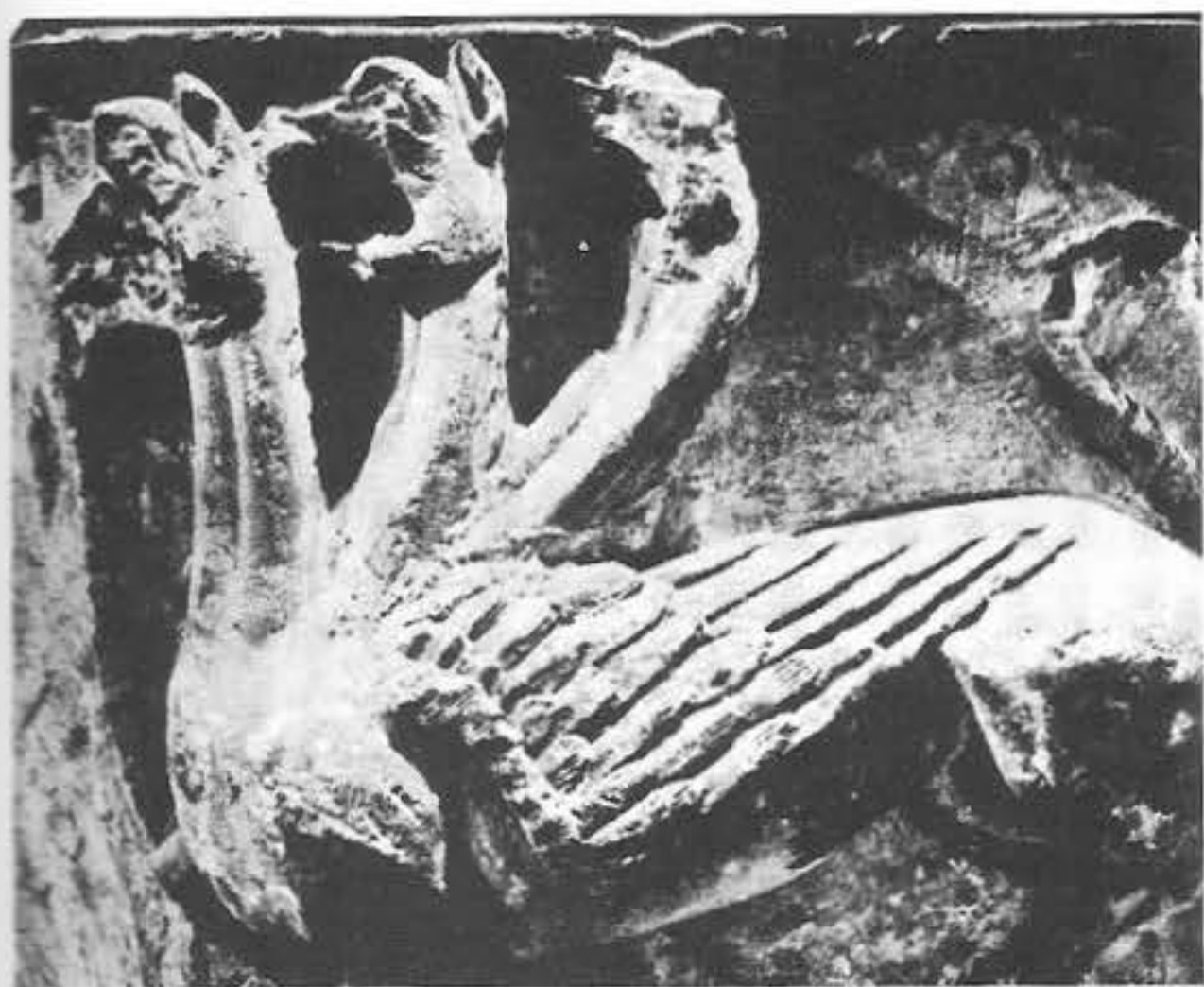
187 Herkules s erymantským diviakom, 3. stor.

188 Tzv. Alegória Spasenia, 13. stor.



189 Portico de la Gloria, Compostela, 1183



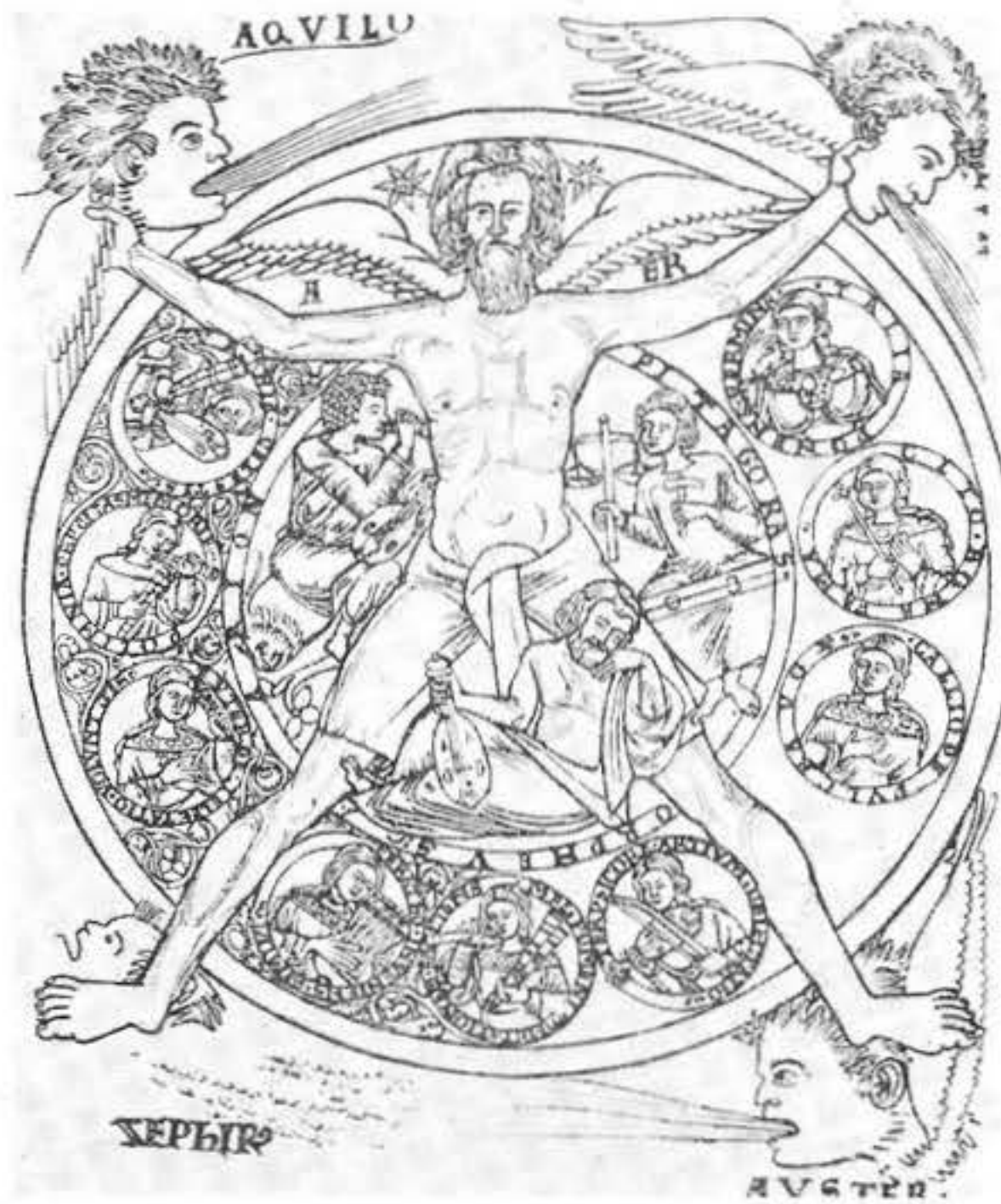


- 190 Trojhlavé chiméry, Nevers, 12. stor.  
191 Jánus, katedrála v Amiense, 13. stor.  
192 Nemocnica v Beaune, 1443—1449



193, 194 Sedem skutkov milosrdenstva, miniatúra, 14. stor.

195 Cis  
196 Cis  
197 Hla



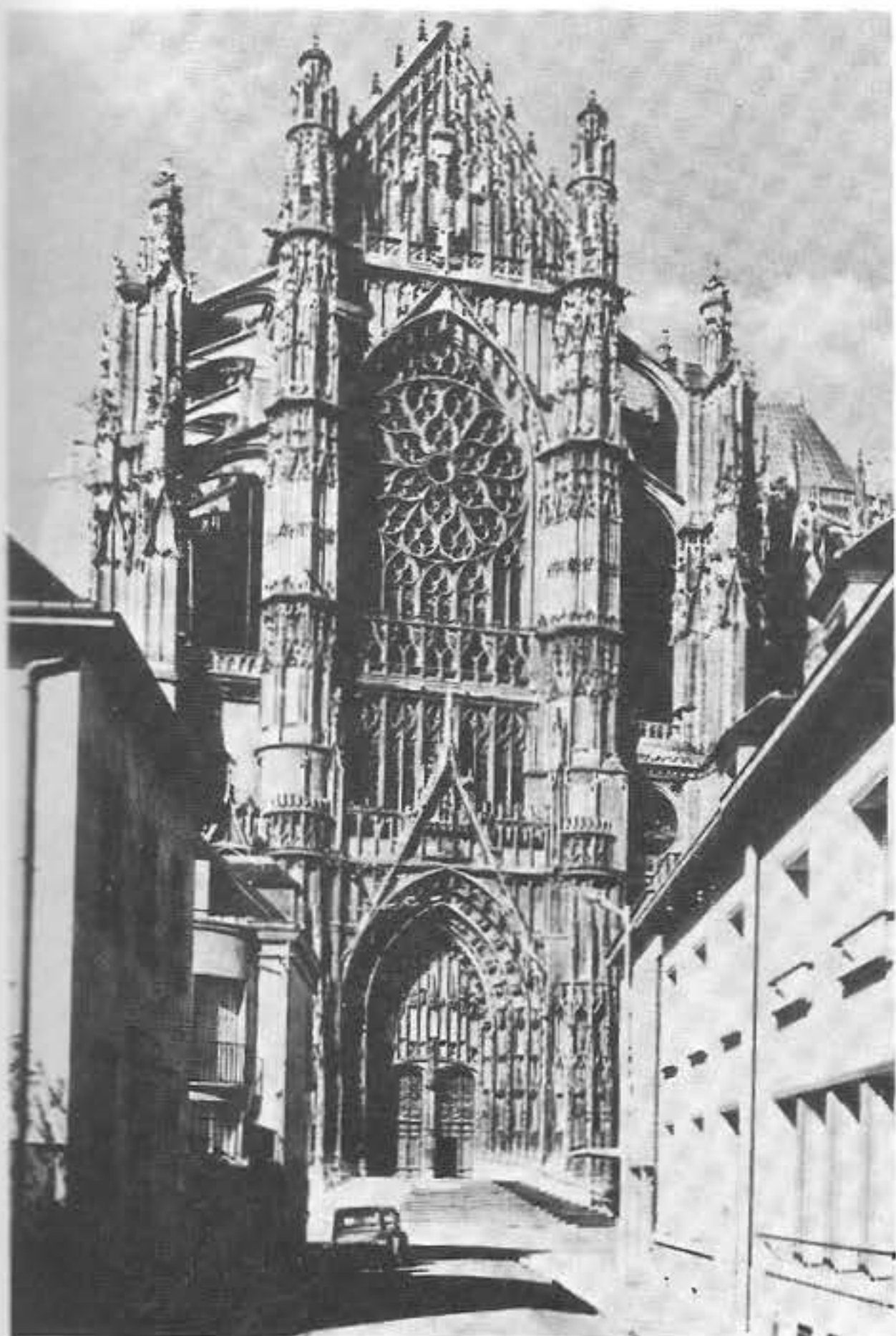
195 Cisár na koni s kvetom v ruke, drevoryt, okolo r. 1470

196 Človek zobrazujúci Povetrie, symbolizujúce Harmóniu, s Orfeom a múzami, okolo r. 1200

197 Hlavica s rastlinným motívom, Châlon sur Saône, 12. stor.



198 Katedrála v Miláne, 1385—1485

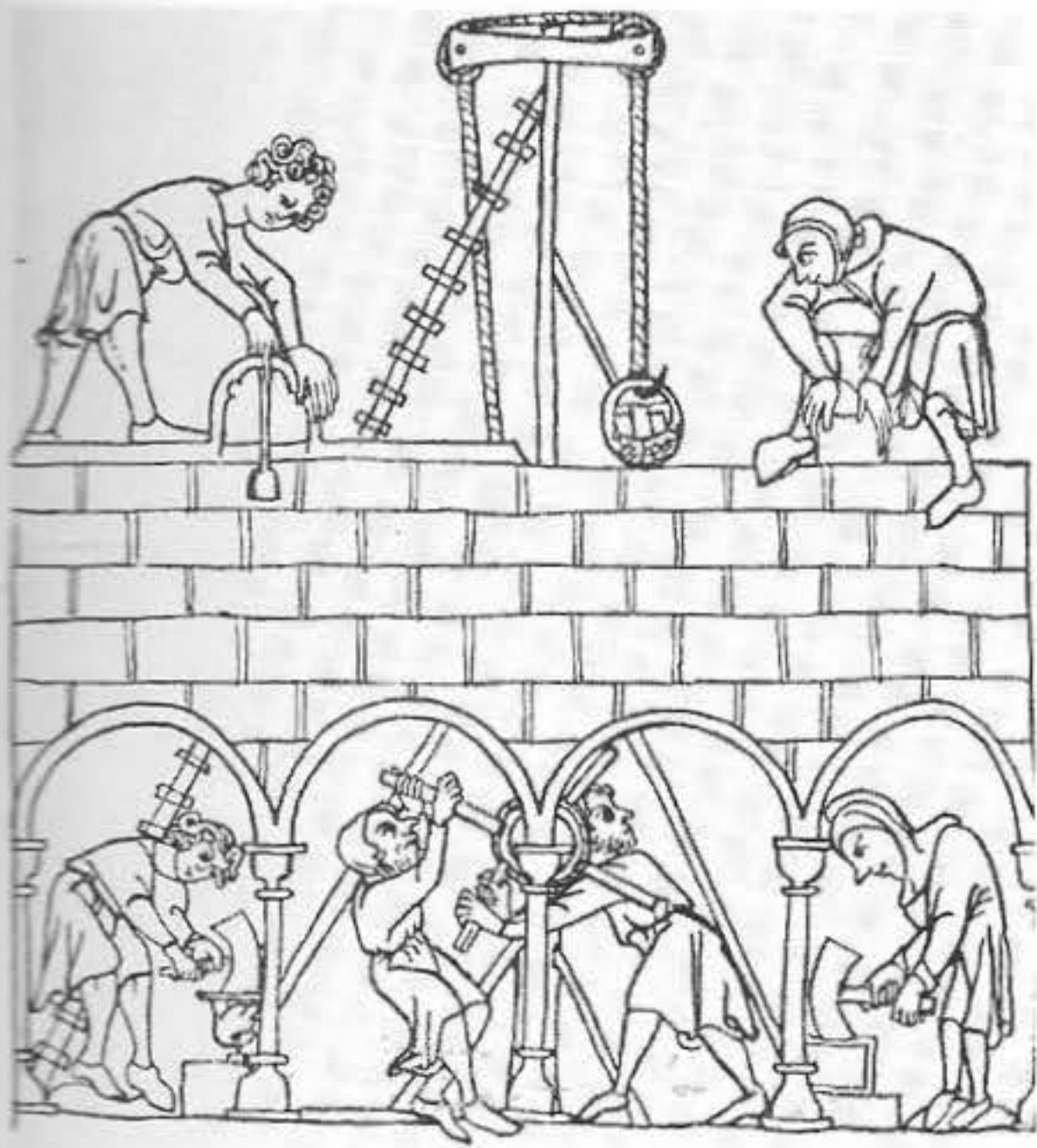


199 Fasáda transeptu, katedrála v Beauvais, 1499—1549

200 Katedrála v Yorku, začatá r. 1291



201 Nebeský Jeruzalem, miniatura, 12. stor.



202 Výstavba St. Albans, prekreslenie miniatúry, 14. stor.

203 Náhrobná doska Huga Libergiera (zomrel 1263), architekta chrámu St. Nicaise, katedrála v Remeši



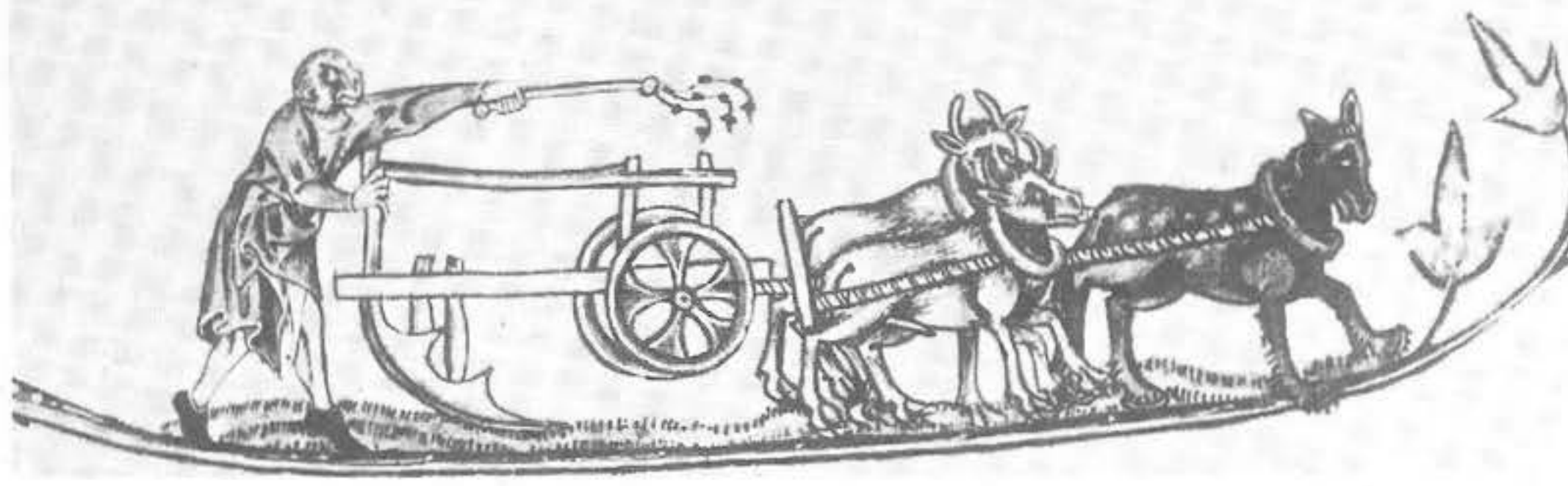




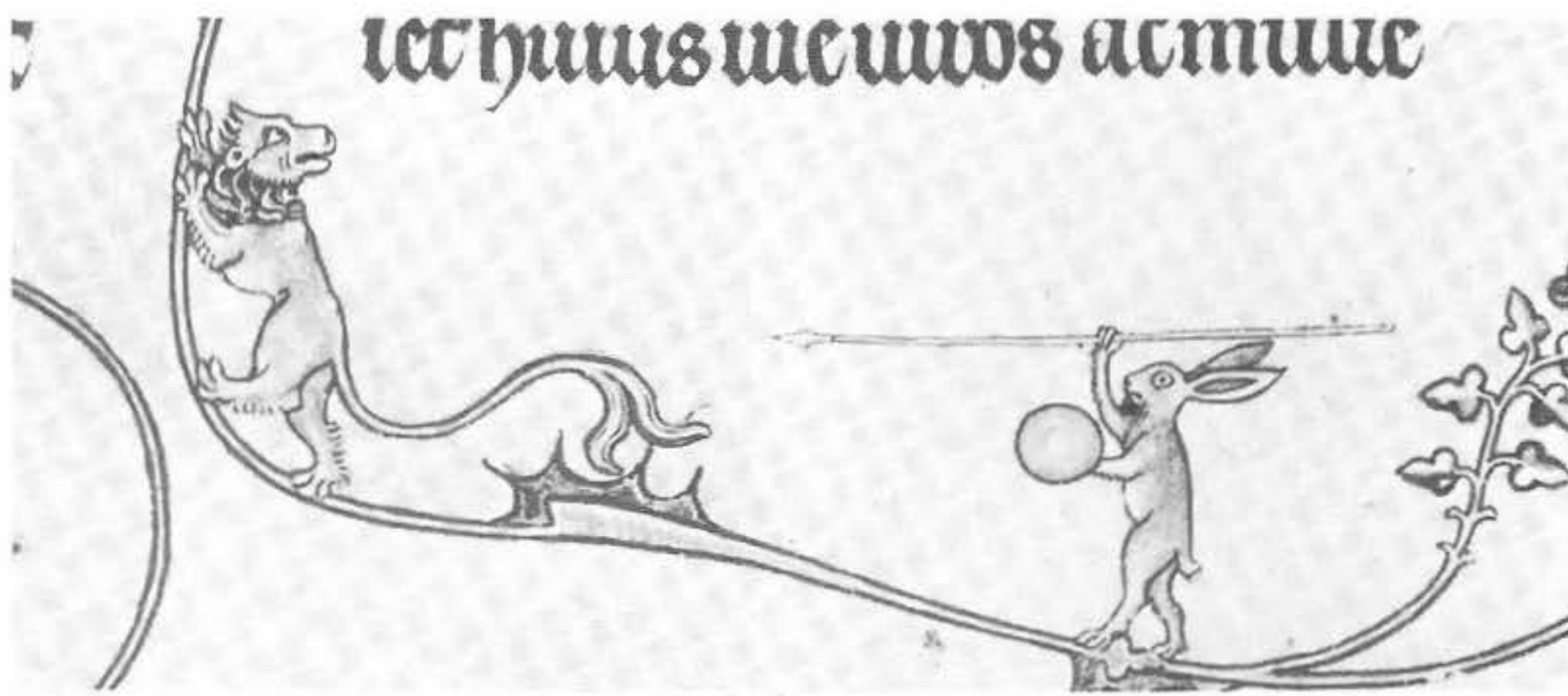
208 Usnutie Márie, ústredný výjav Grudziądzského polyptychu, okolo r. 1390

◀ 204—207 Postavy na podporných oblúkoch, katedrála v S' Hortogenbosch, 15. stor.

portis filie syon.



et huius uicibus ac mille





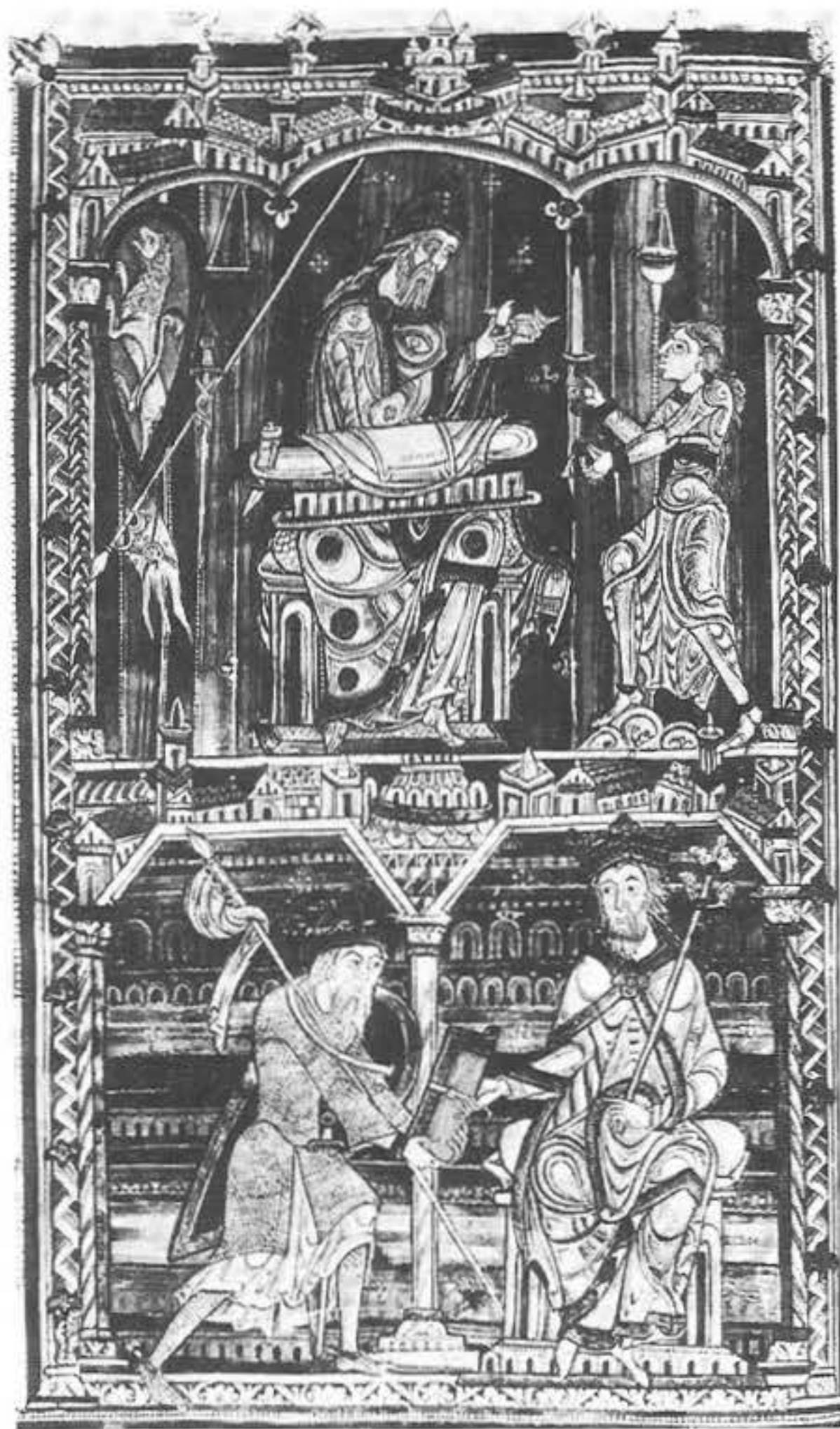
212 Navštívenie, portál, katedrála v Remeši, okolo r. 1250

213 Fragment náhrobku Adelaidy z Champagne, okolo r. 1250

◀ 209 Opica s pluhom, miniatúra, okolo r. 1310—1325

210 Opica poháňajúca kone, miniatúra, okolo 1335—1340

211 Zajac vrhajúci oštep do leva, miniatúra, 14. stor.



214 Podobizeň Plinia, miniatúra, polovica 12. stor.

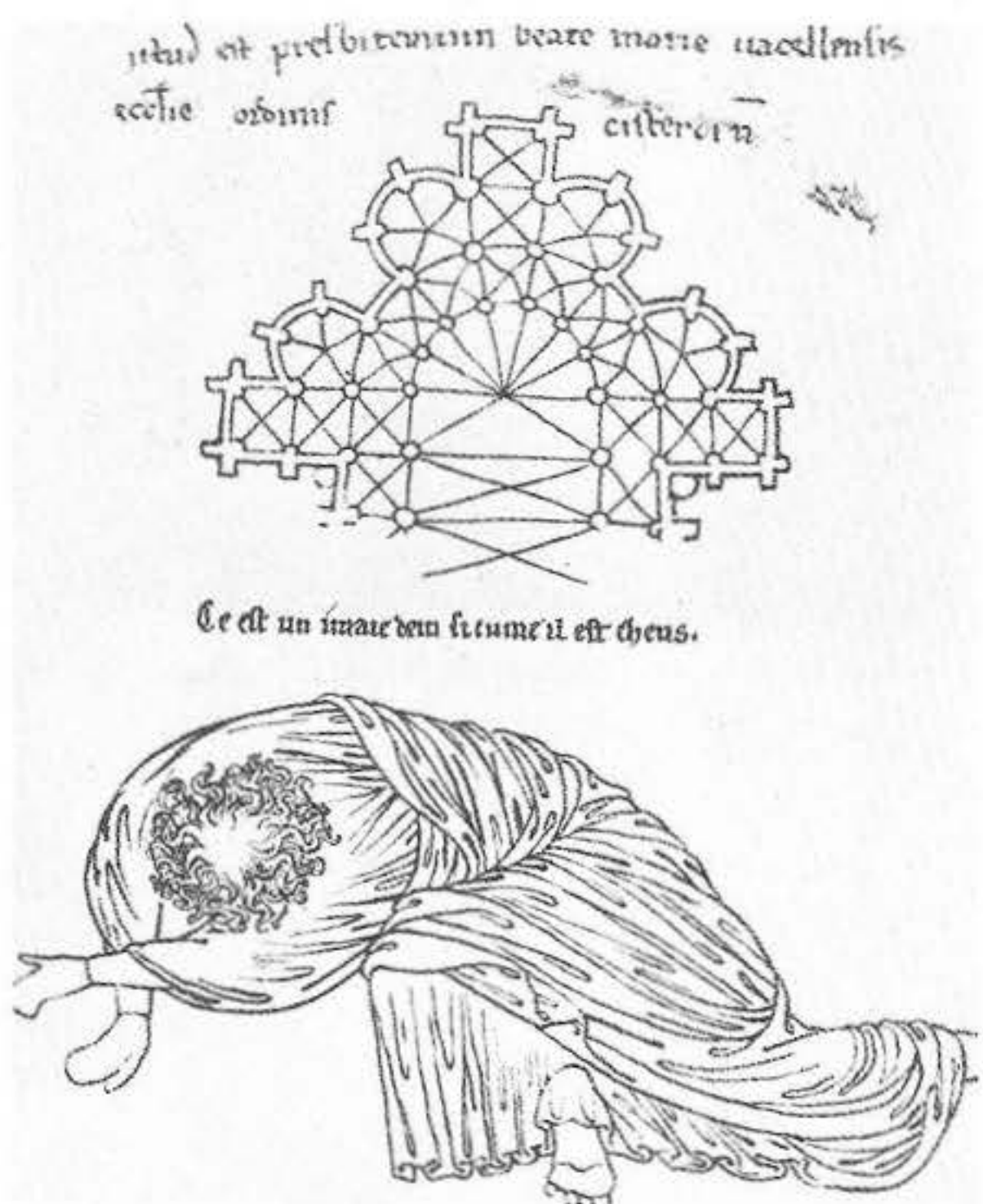
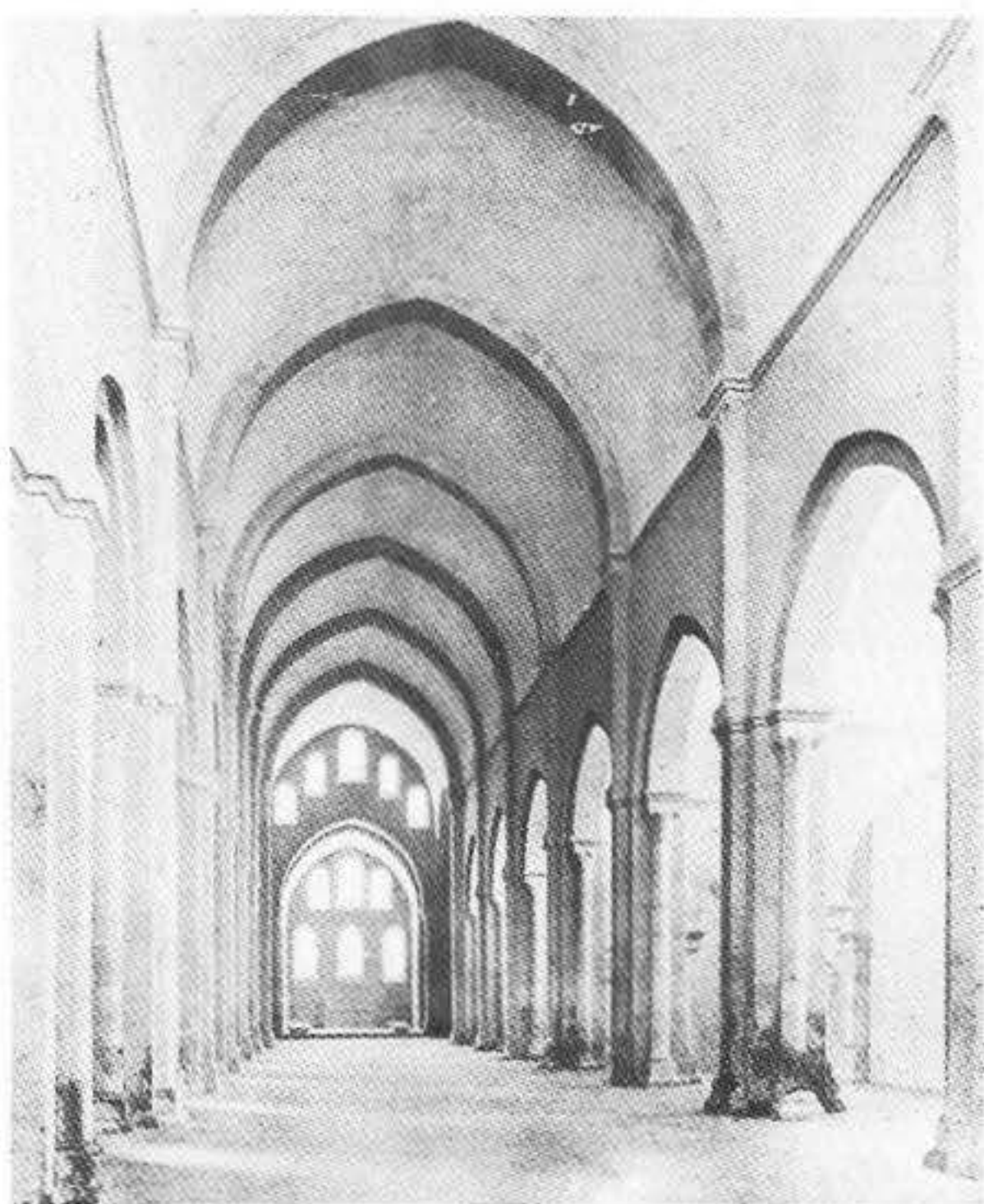
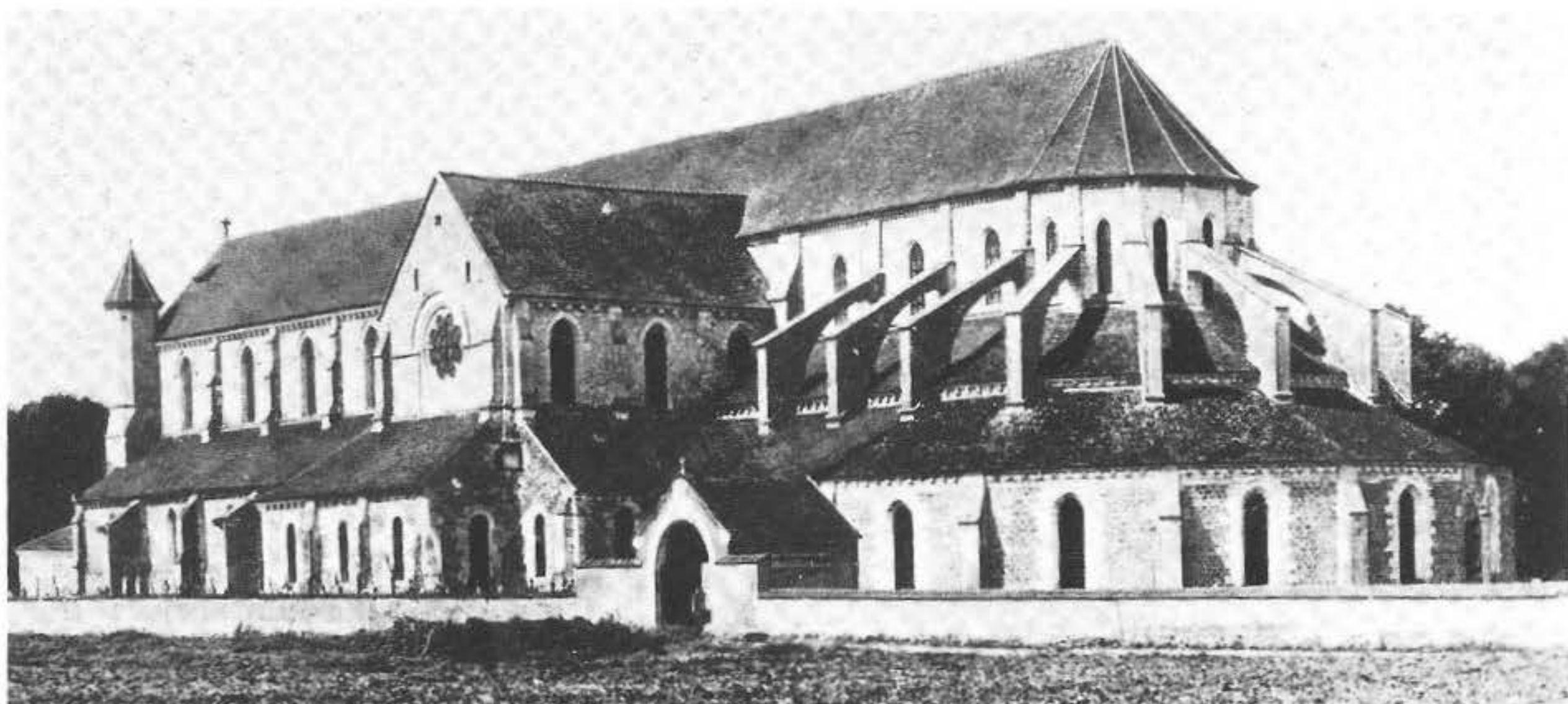
215 Podobizeň Huga zo Sv. Viktora, prekreslenie miniatúry, 13. stor.



216 Alexander Veľký, kresba, okolo r. 1260—1270

217 Vyučovanie Prusov, reliéf z Hnezdnianskych dverí, 12. stor.

218 Mária s dieťaťom a harfou, miniatúra, okolo r. 1470



219 Kostol v Pontigny, 1114—1186

220 Interiér kostola vo Fontenay, posvätený r. 1147

221 Ideálny plán cisterciánskeho kostola od Villarda z Honnecourt, okolo r. 1230—1235



222 Žena-kentaur, hlavica, kostol v Le Puy, 12. stor.

223 Sv. Teodor, portál, katedrála v Chartres, okolo r. 1230



224 Zobrazenie cnosti, miniatura, 14. stor.

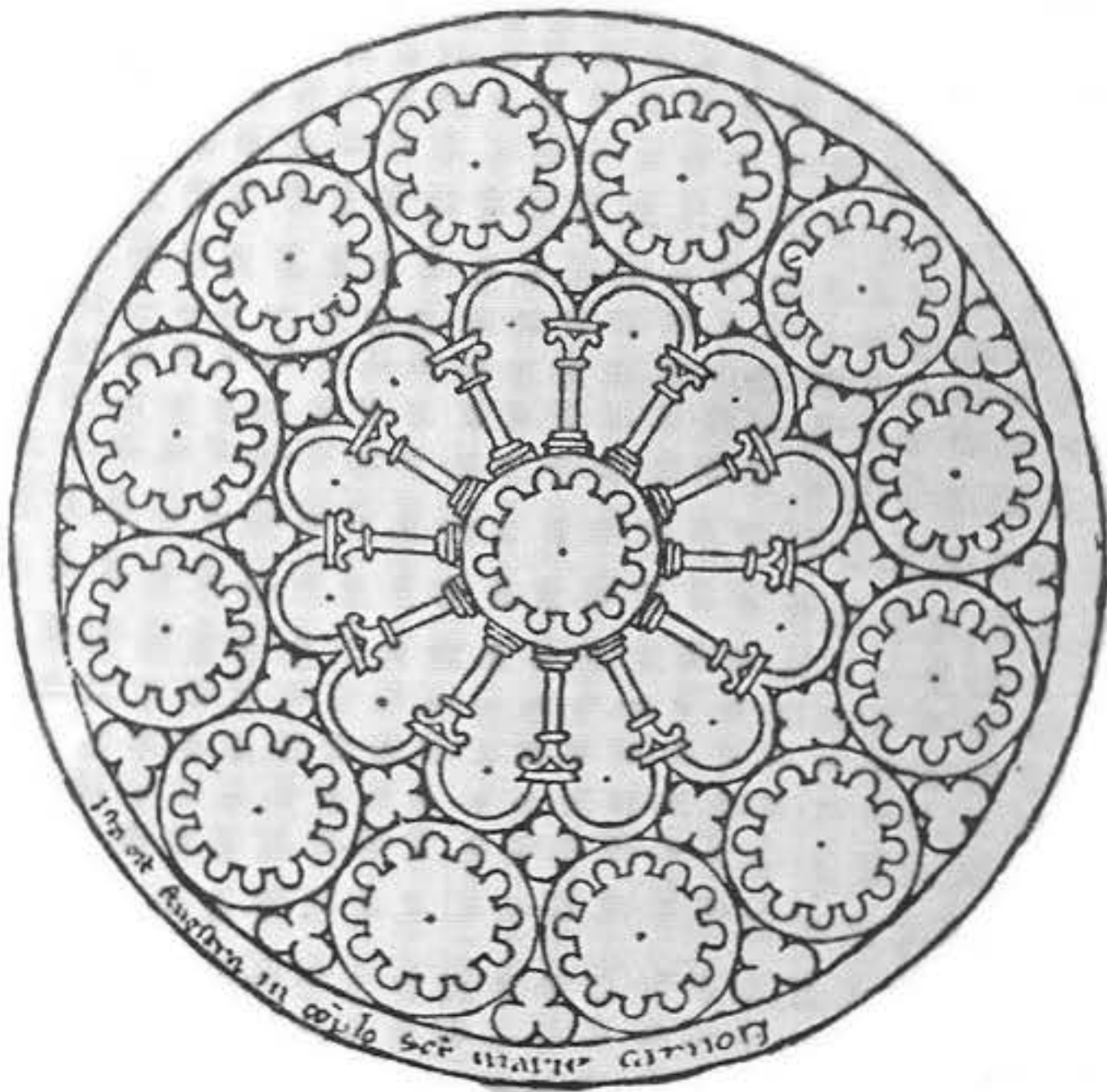
225 Kristus vyučujúci tzv. Le Beau Dieu, katedrála v Amiense, 13. stor.

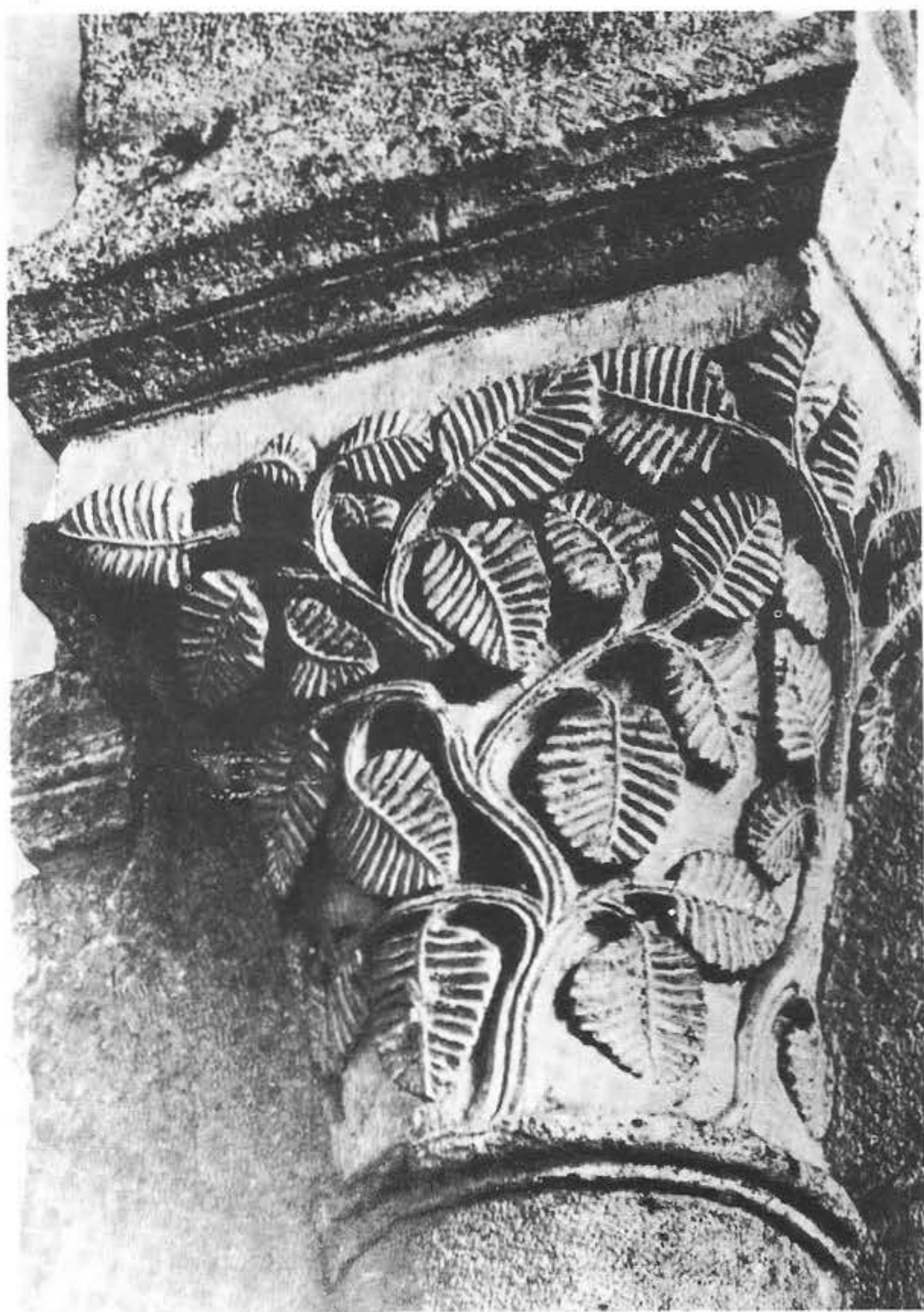
226 Maľovanie fresky „Symbol mája“, prekreslenie miniatúry, 13. stor. ►

227 Madona s dieťaťom z Abbéville, 14. stor.

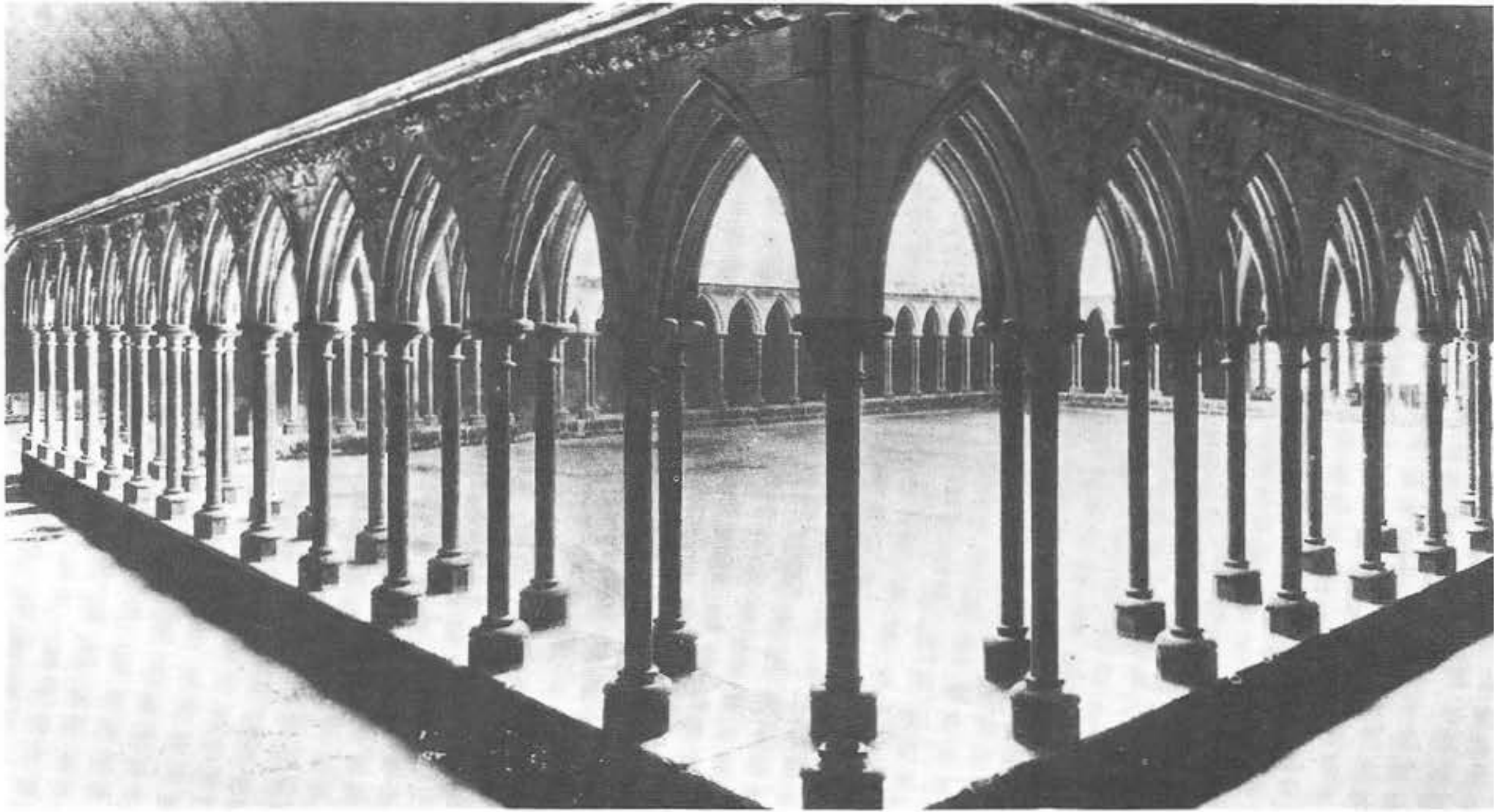
228 Rozeta z katedrály v Chartres, kresba Villarda z Honnecourtu, okolo r. 1250 (?)







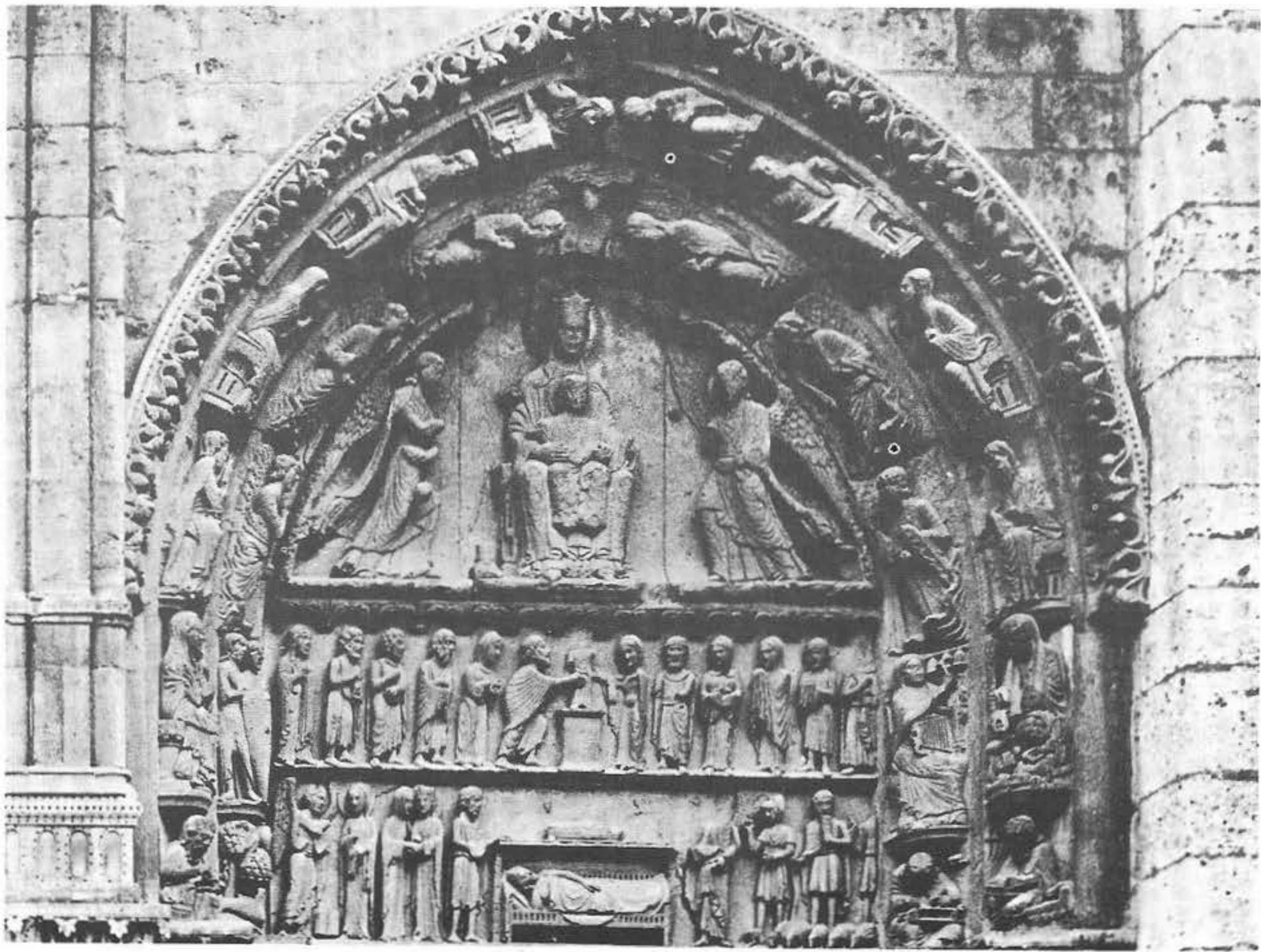
229 Hlavica s listami, kostol v Saulieu, 12. stor.  
230 Anjel, fragment hlavice, Vézelay, 12. stor.



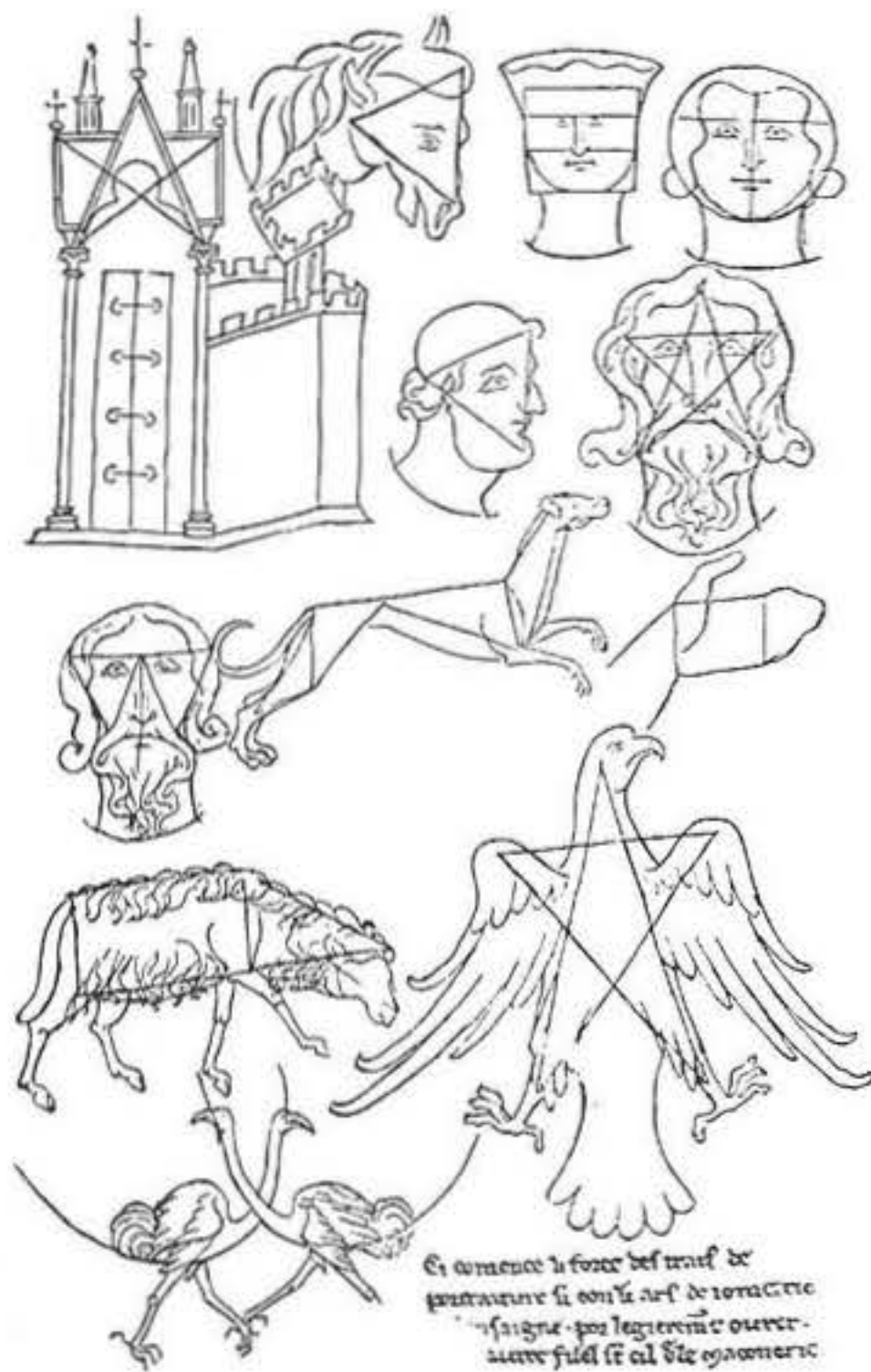
231 Ochoďte opátstva Mont St. Michel, dokončené r. 1228

232 Kontemplatívny a aktívny život, kresba, 12. stor.





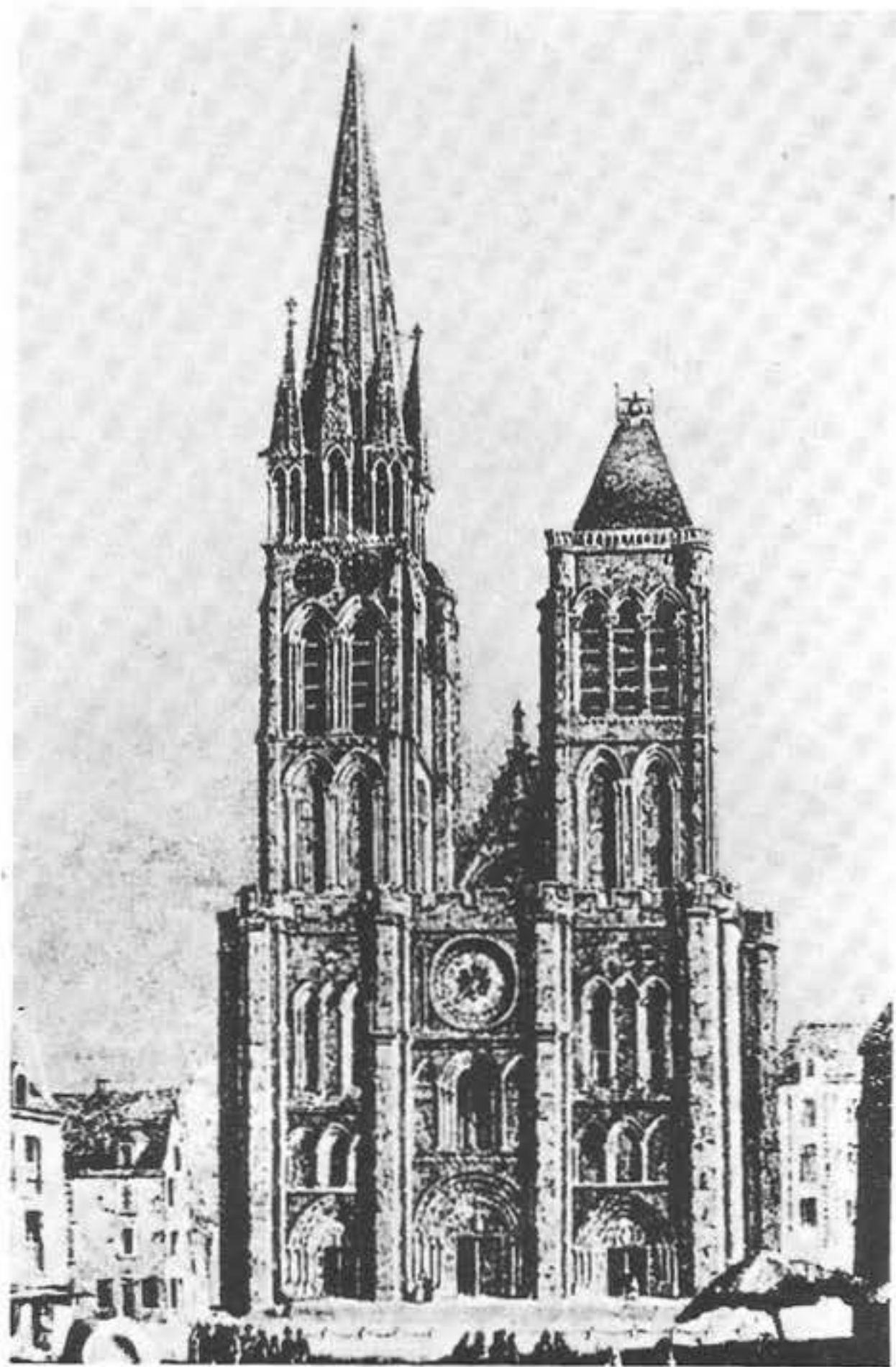
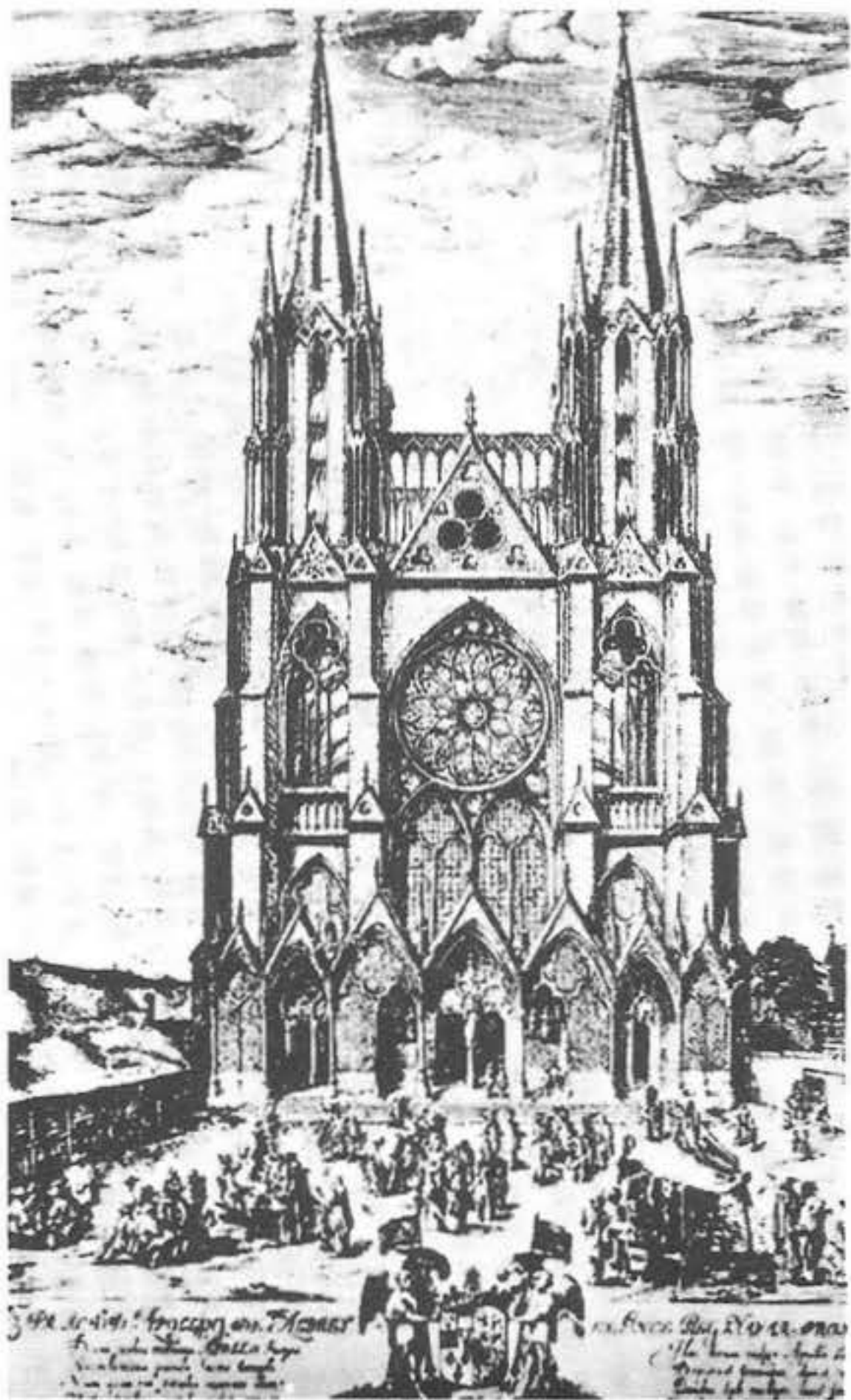
236 Vtelenie Krista a Sedem slobodných umení, tympanon, katedrála v Chartres, 1145



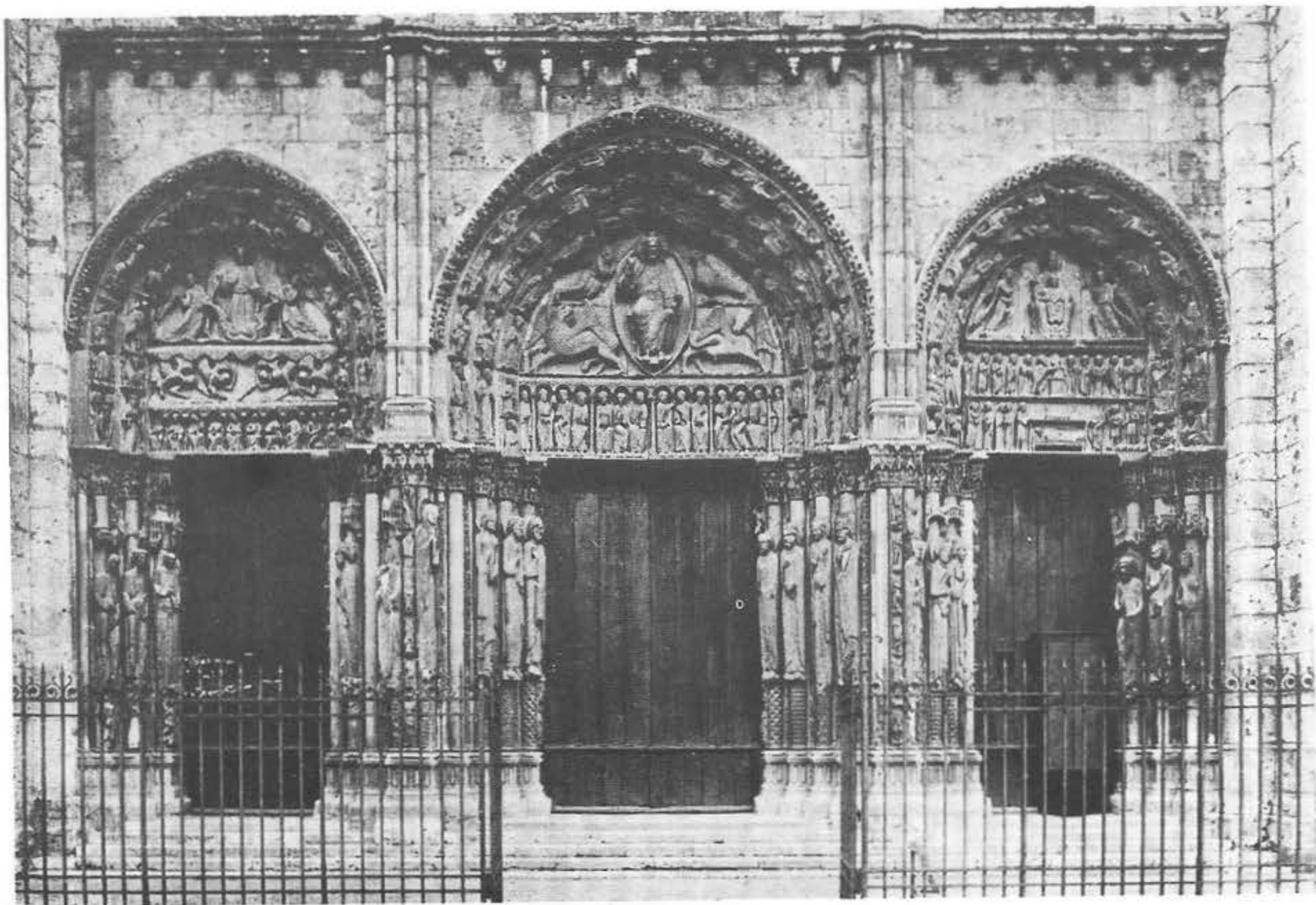
237 Gramatika, fragment archivolty, katedrála v Chartres, okolo r. 1145

238 Abelard a Heloisa, miniatúra, 14. stor.

239 Štúdie ľudských a zvieracích podôb od Villarda z Honnecourt, okolo r. 1230—1235

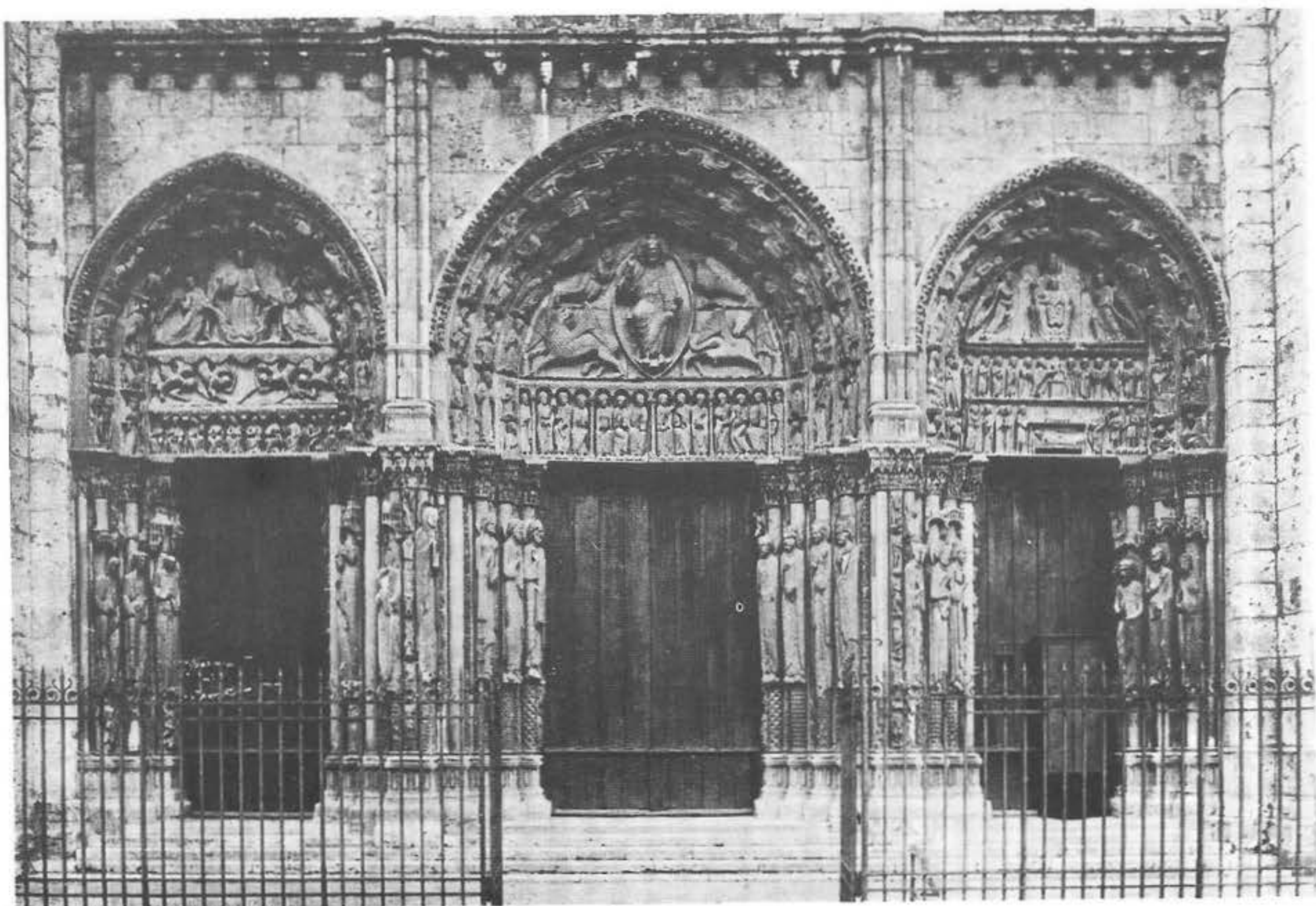


- 240 Fasáda zborného chrámu St. Nicaise v Remeši, 1230—1263  
 241 Kostol St. Denis, posvätený r. 1140, podľa rytiny spred r. 1833  
 242 Podobizeň opáta Sugera, vitráž, kostol St. Denis, 12. stor.

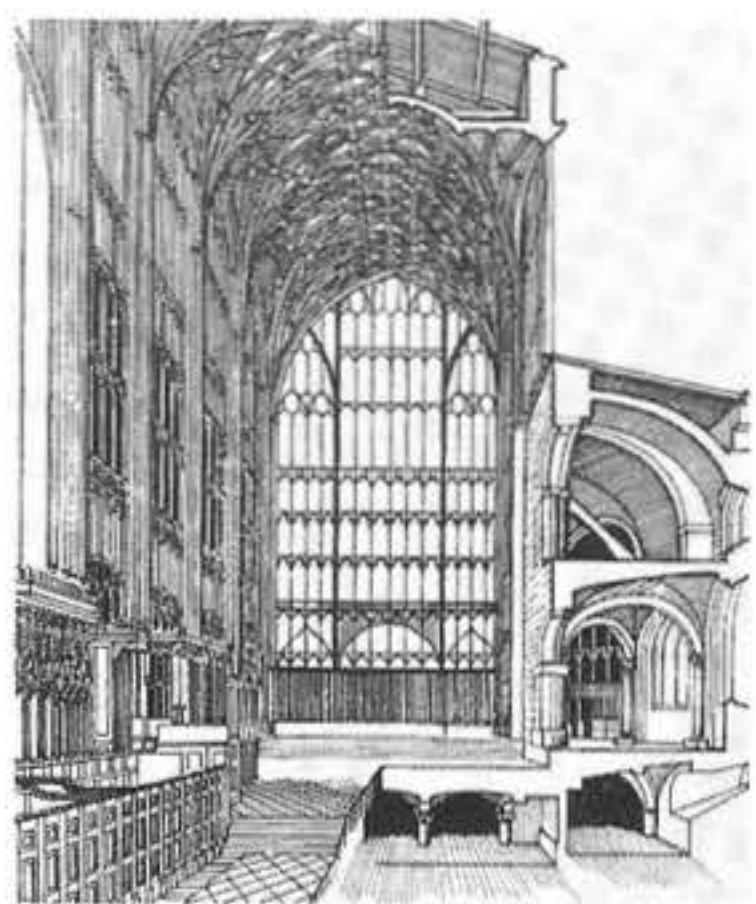
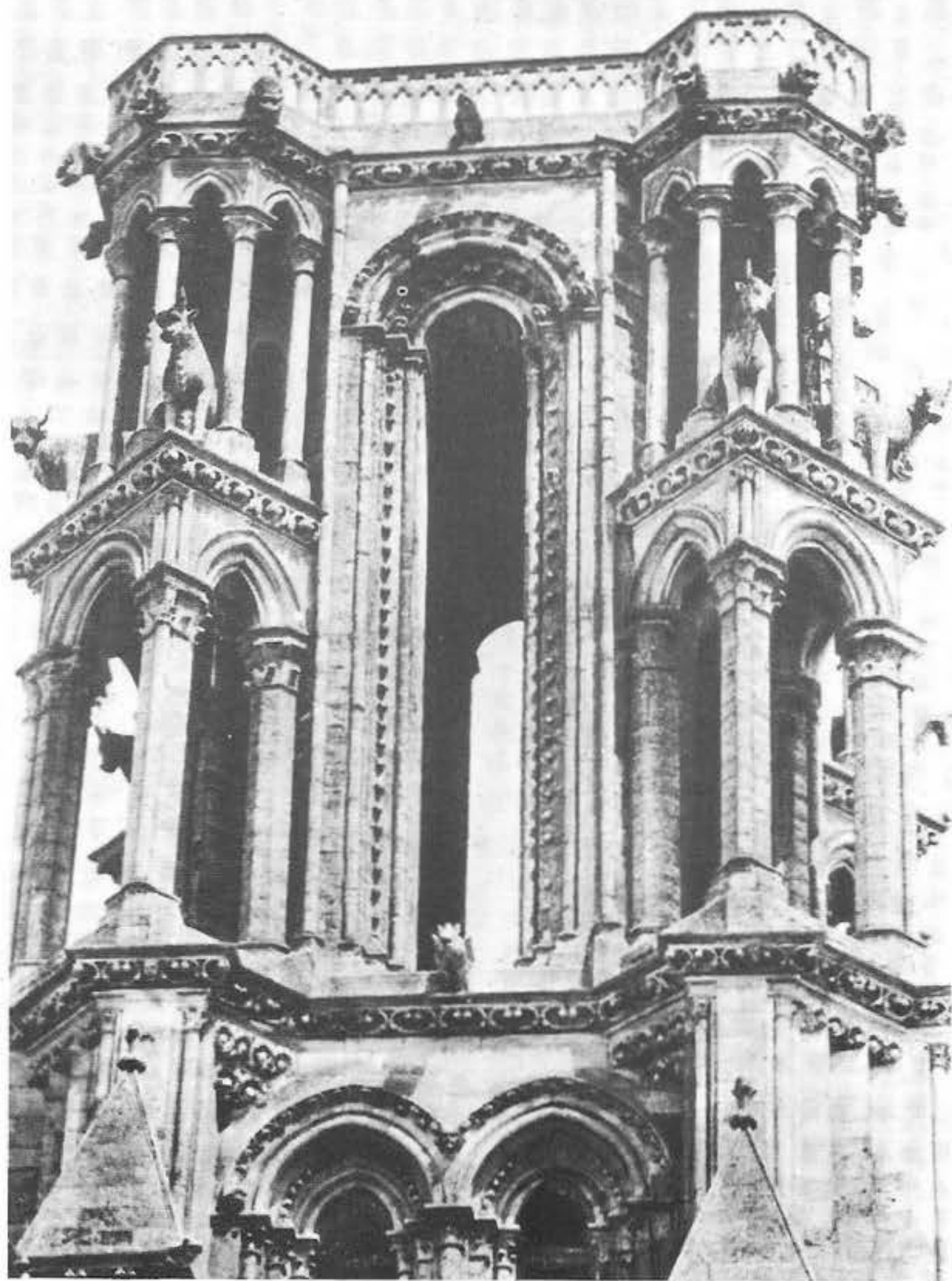
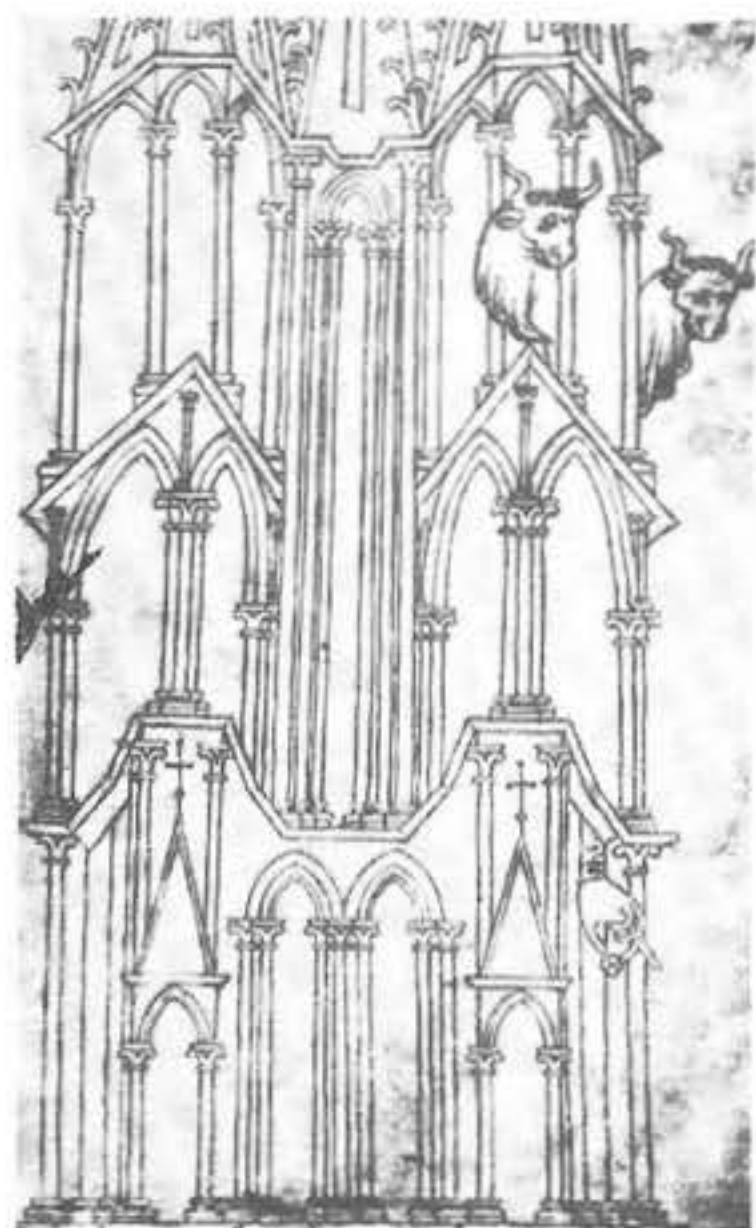


243 Portály západnej fasády, katedrála v Chartres, okolo r. 1145—1160





243 Portály západnej fasády, katedrála v Chartres, okolo r. 1145—1160



244 Veža katedrály v Laone, kresba Villarda z'Honnecourtu, okolo r. 1230—1235

245 Kresba chóru s oknom a vnútro katedrály v Gloucestri, polovica 14. stor.

246 Veža katedrály v Laone, po r. 1190



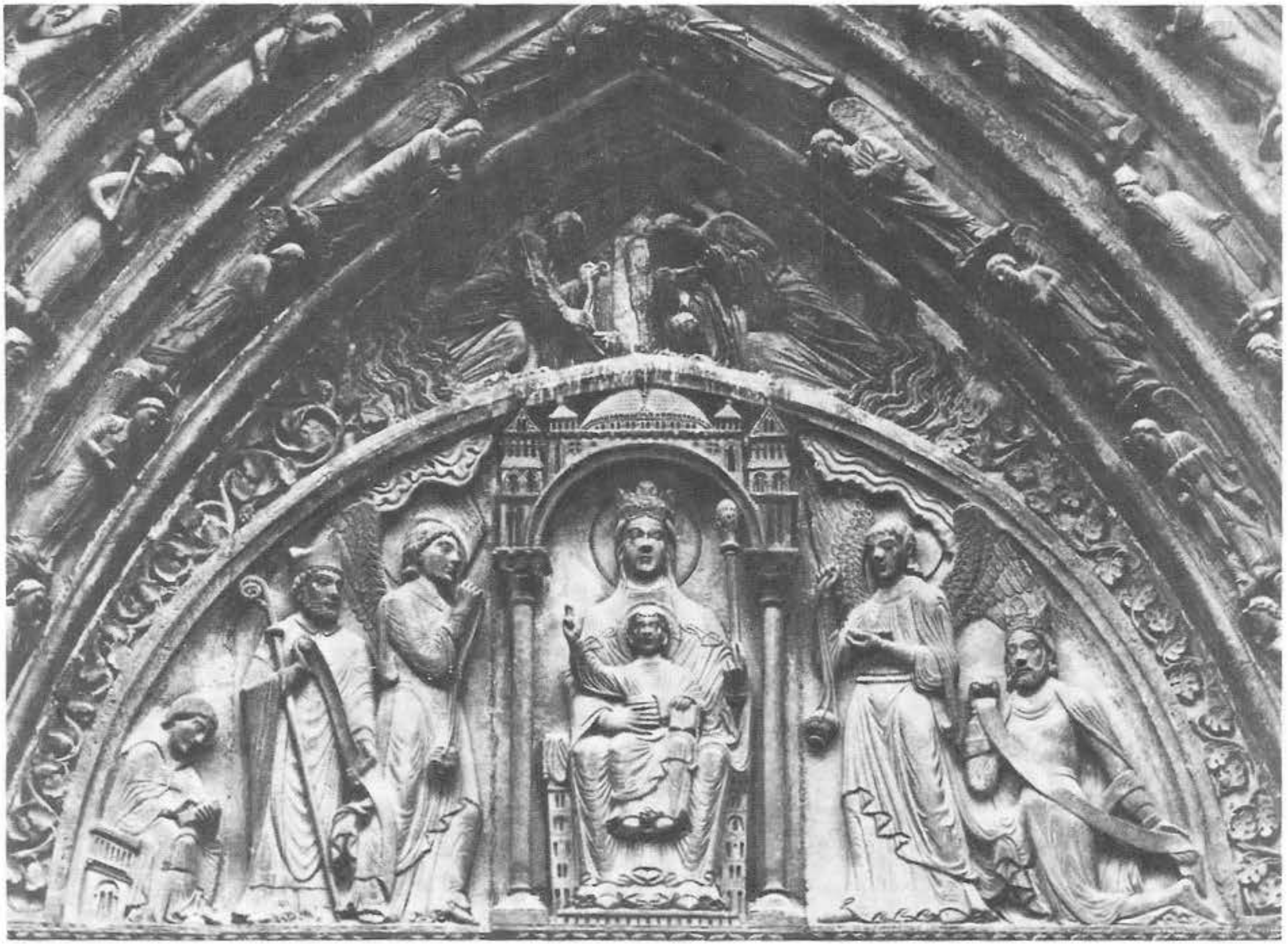
247 Eva, katedrála v Autune, okolo r. 1130—1140

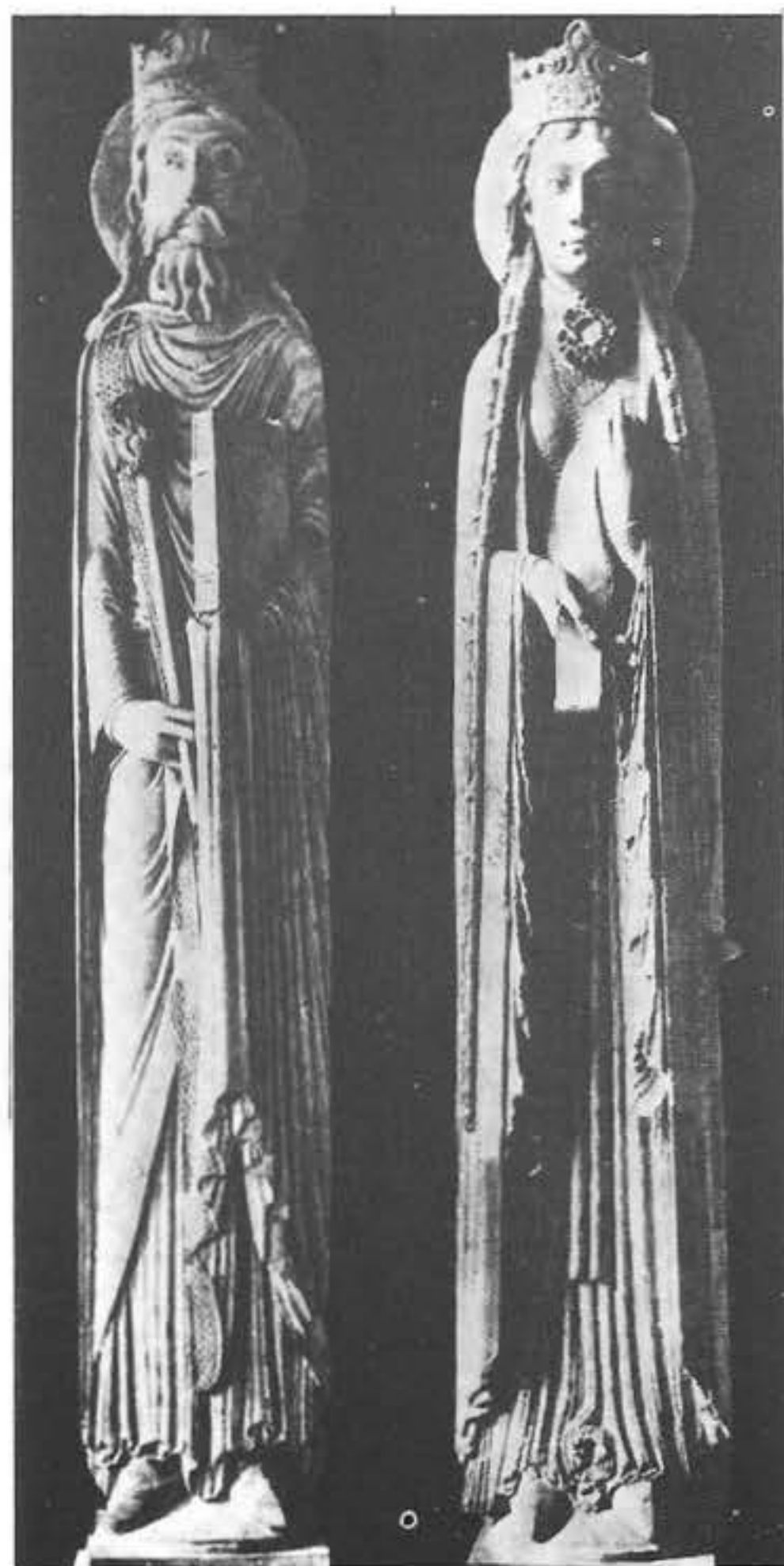
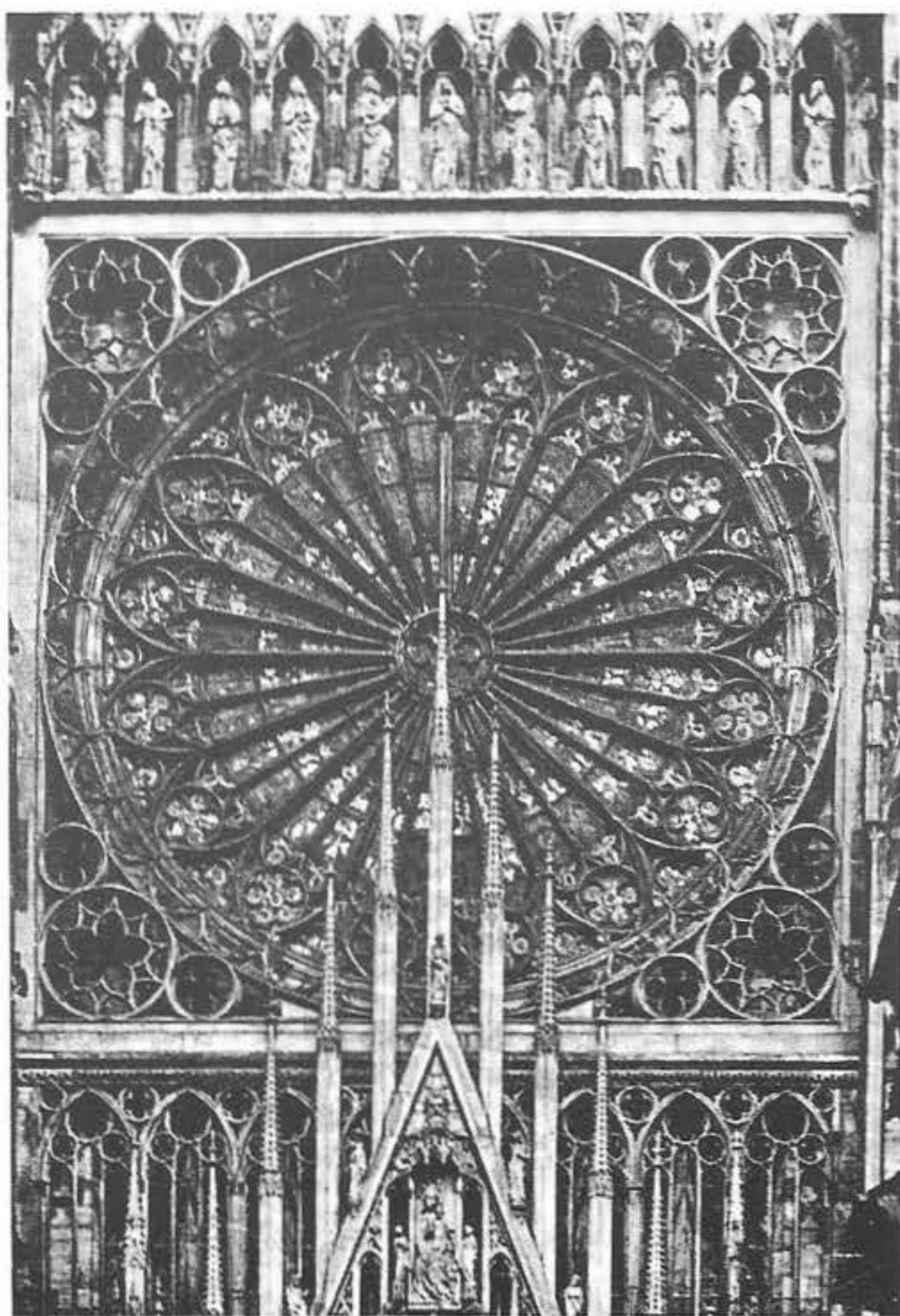
248 Hlavica s ružou, St. Chapelle, 2. polovica 13. stor.

249 Konzola v podobe hlavy, okolo r. 1240

250 Mária s dieťaťom na tróne, tympanon, katedrála Notre-Dame v Paríži, okolo r. 1165—1175 ▶

251 Pýcha a Pokora, kresba Villarda z Honnecourtu, okolo r. 1230—1235





252 Rozeta, Katedrála v Strasbourgu, polovica 14. stor.

253 Král Šalamún a kráľovná zo Sáby, sochy z portálu chrámu Notre-Dame de Corbeil, 1180—1190



254, 255 Wiltonský diptych, Mária s dieťaťom a anjelmi a Richard II. so svätými, okolo roku 1400



- 256 Náhrobné súsošie grófa de Vaudemont a jeho ženy, po r. 1108  
 257 Babylonia deserta, hlavica, kostol v Chauvigny pri Poitiers, 12. stor.  
 258 Kresby Villarda z Honnecourtu, okolo r. 1230—1235

259 Kresby  
 260 Podoba  
 261 Kresby



- 256 Náhrobné súsošie grófa de Vaudemont a jeho ženy, po r. 1108  
 257 Babylonia deserta, hlavica, kostol v Chauvigny pri Poitiers, 12. stor.  
 258 Kresby Villarda z Honnecourtu, okolo r. 1230—1235

259 Kresby  
 260 Podoba  
 261 Kresby

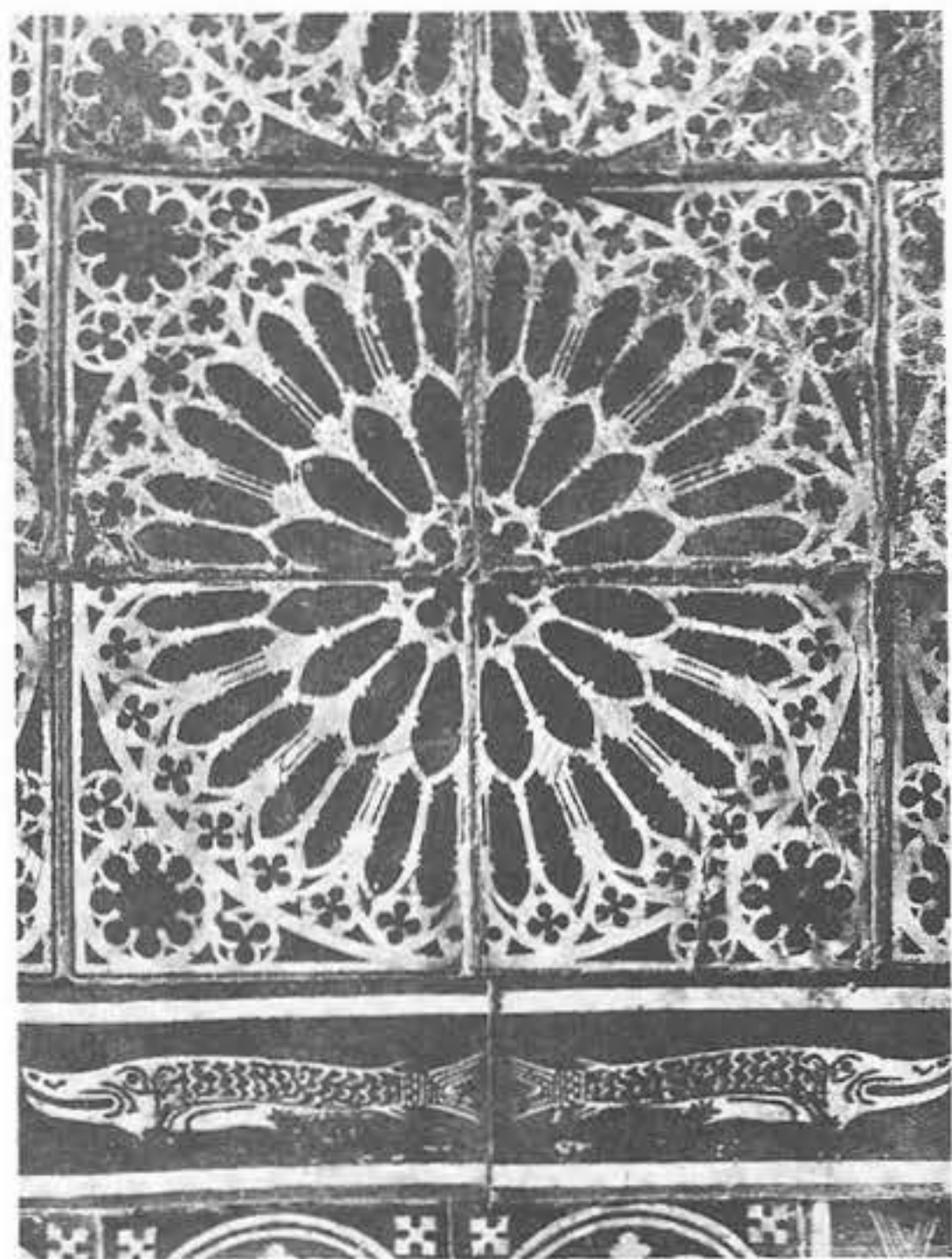




259 Kresby Villarda z Honnecourtu, okolo r. 1230—1235

260 Podobizeň Róberta Grossetesteho, miniatúra, 14. stor.

261 Kozmologická špekulácia — dôkaz guľatosti Zeme, 14. stor.



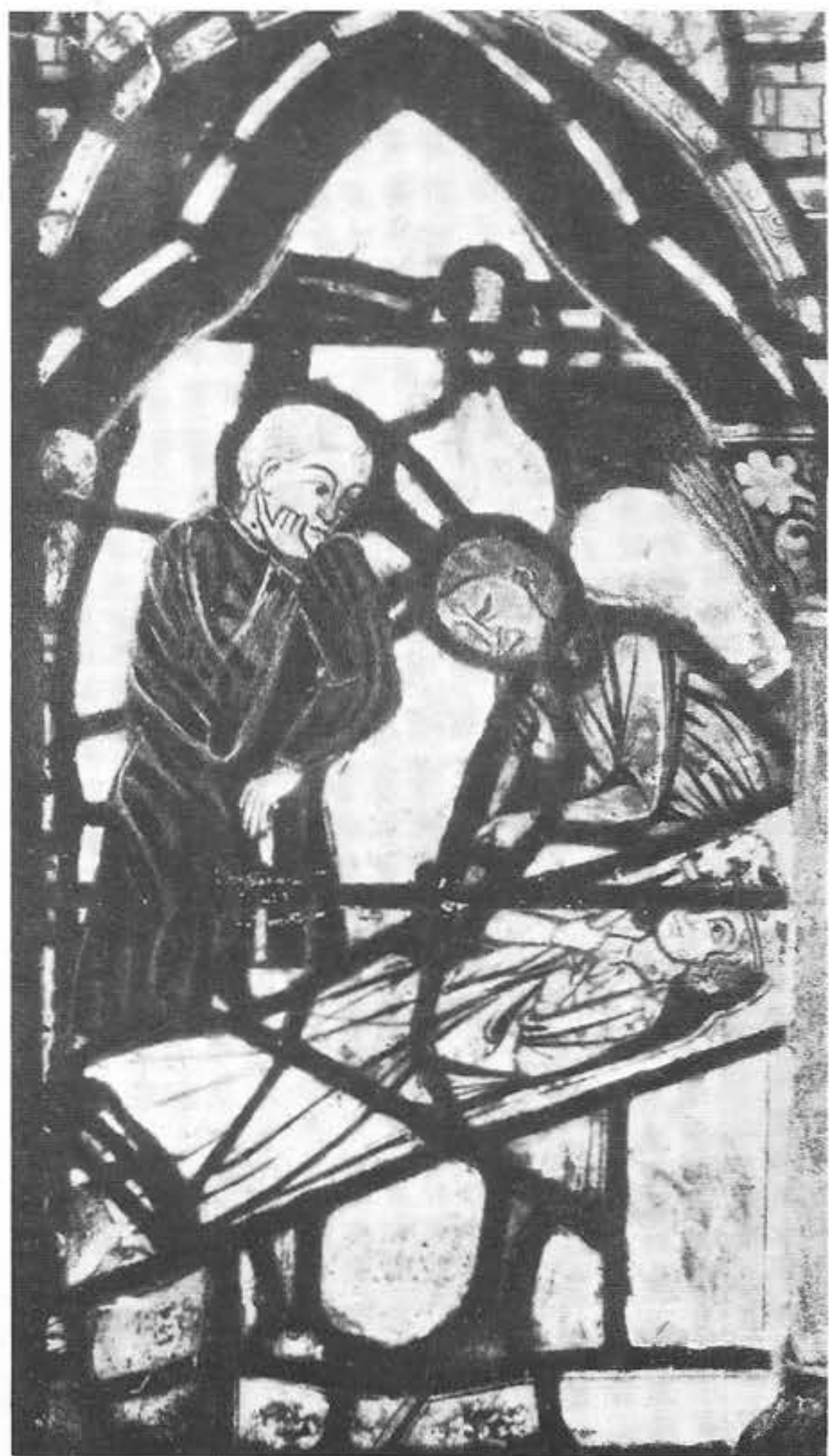
262 Ornamentálna parketová doštička z westminsterského opátstva, okolo r. 1250  
263 Mária s dieťaťom, slonovina, 14. stor.

264 Zvesto  
265 Stvore

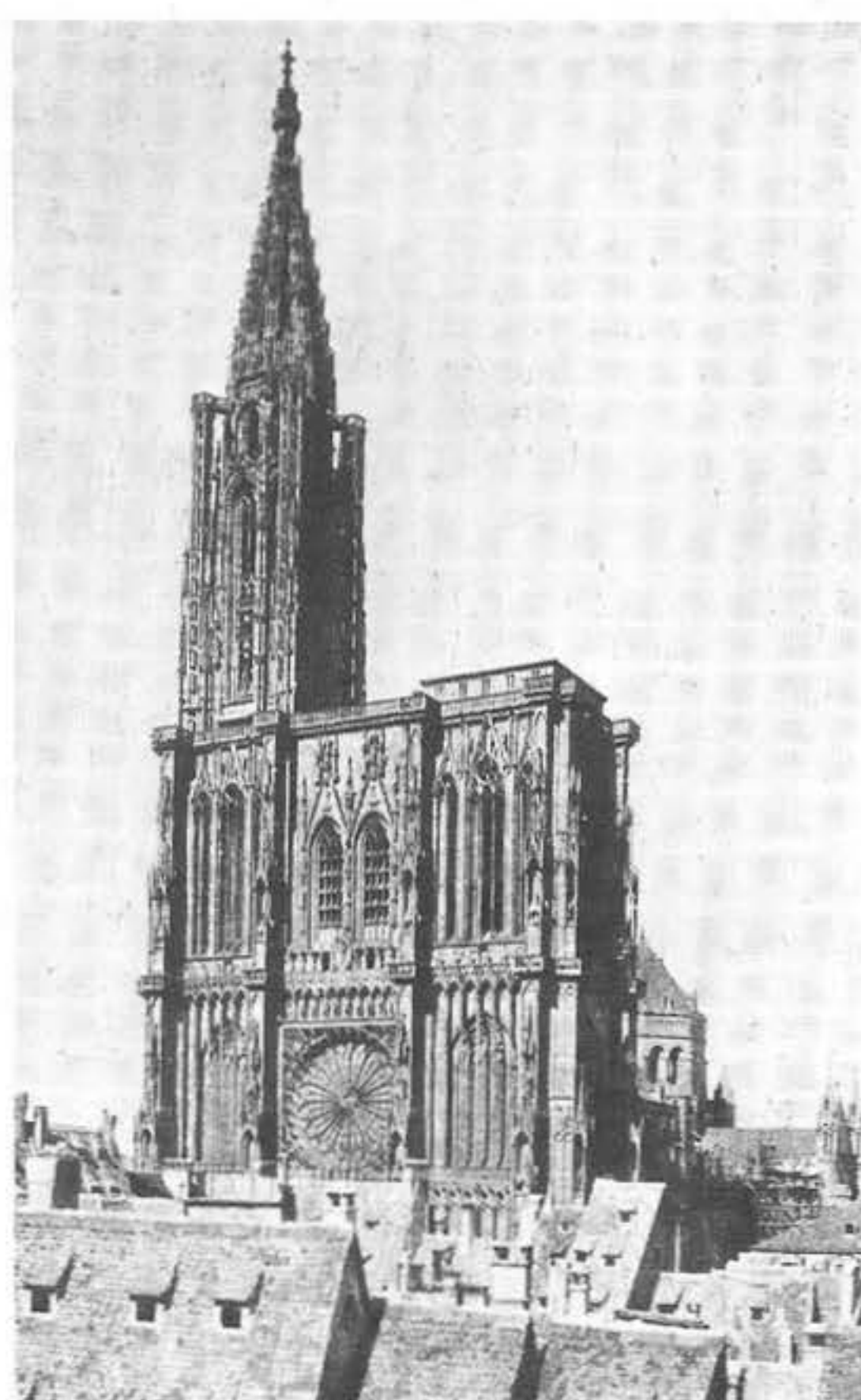
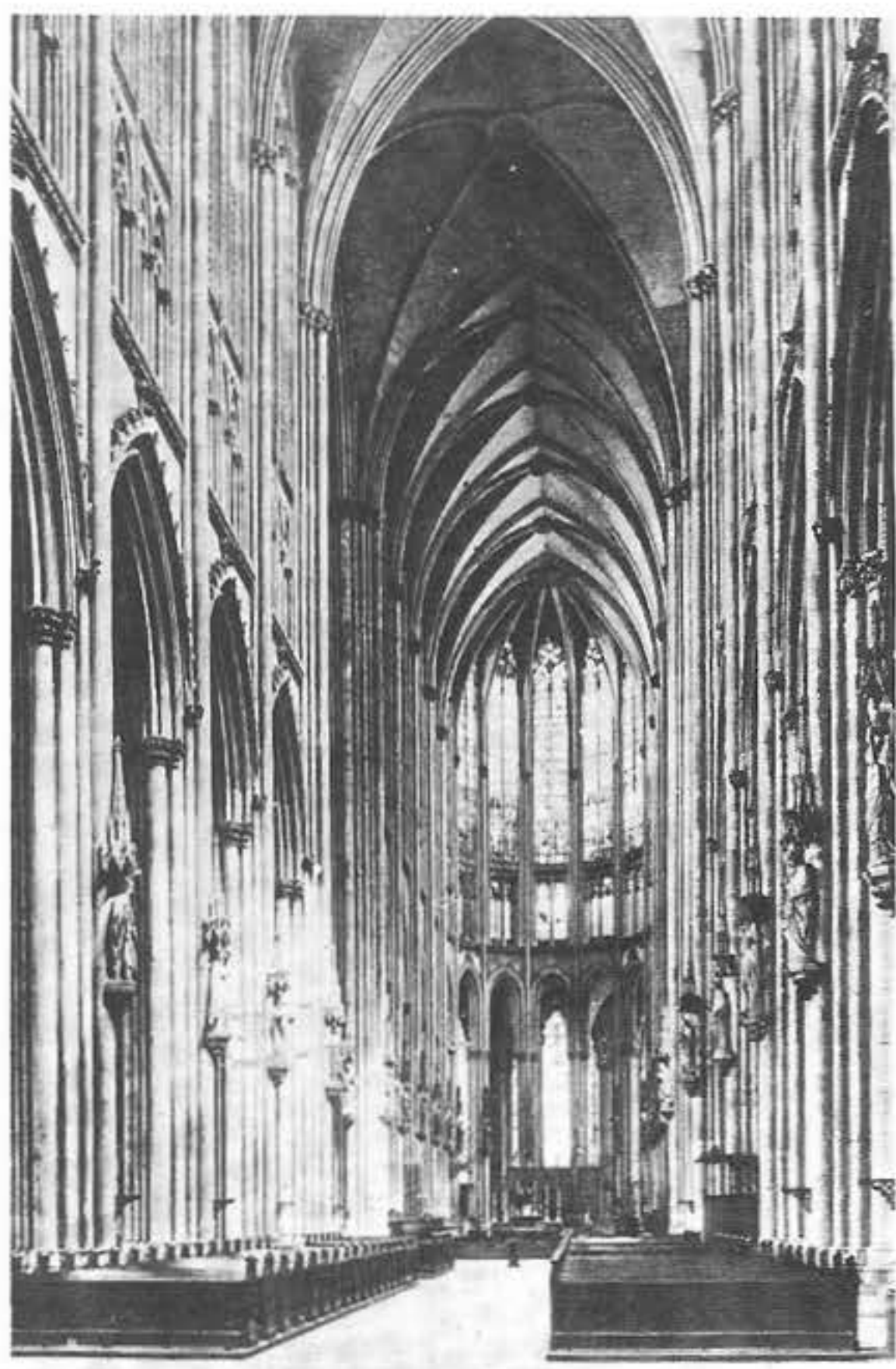


264 Zvestovanie, okolo r. 1400

265 Stvorenie Adama, portál, katedrála v Chartres, 13. stor.



266 Sochár vyhotovuje královskou sochu, vitráž, katedrála v Chartres, 13. stor.  
267 Girard z Orléansu, Portrét Jána Dobrého, okolo r. 1359

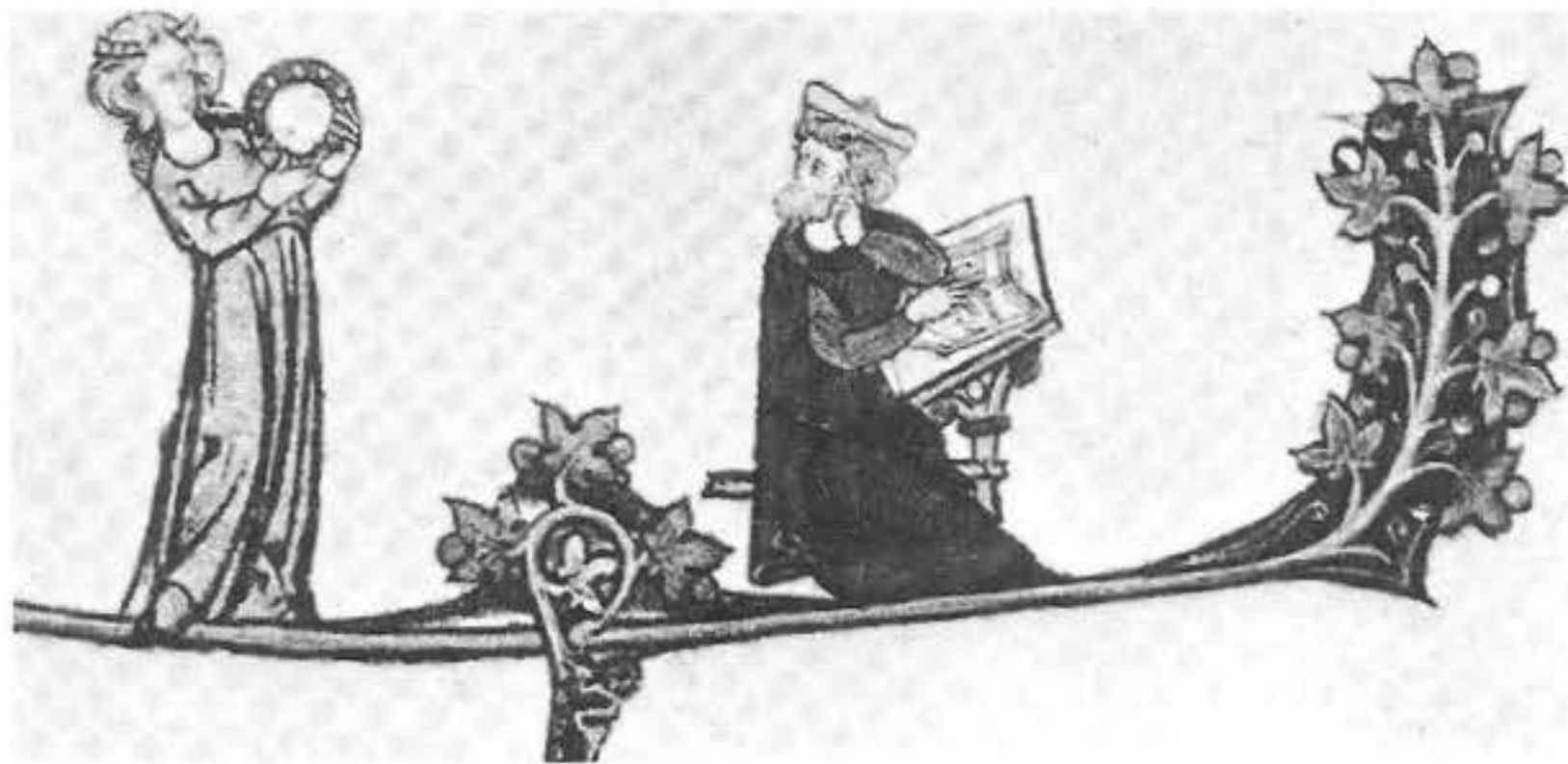


268 Katedrála v Kolíne, 1248—1508

269 Katedrála v Strasbourgu, 13.—15. stor.



270 Veže katedrály v Kolíne, 1248—1508  
271 Sv. Matúš s anjelom, miniatúra, 1425—1435



272 Groteskná hlava, svorník, katedrála v Remeši, 13. stor.

273 Majster vyučujúci študentov, miniatúra, 13. stor.

274 Fyllis a Aristoteles, miniatúra, 13. stor.



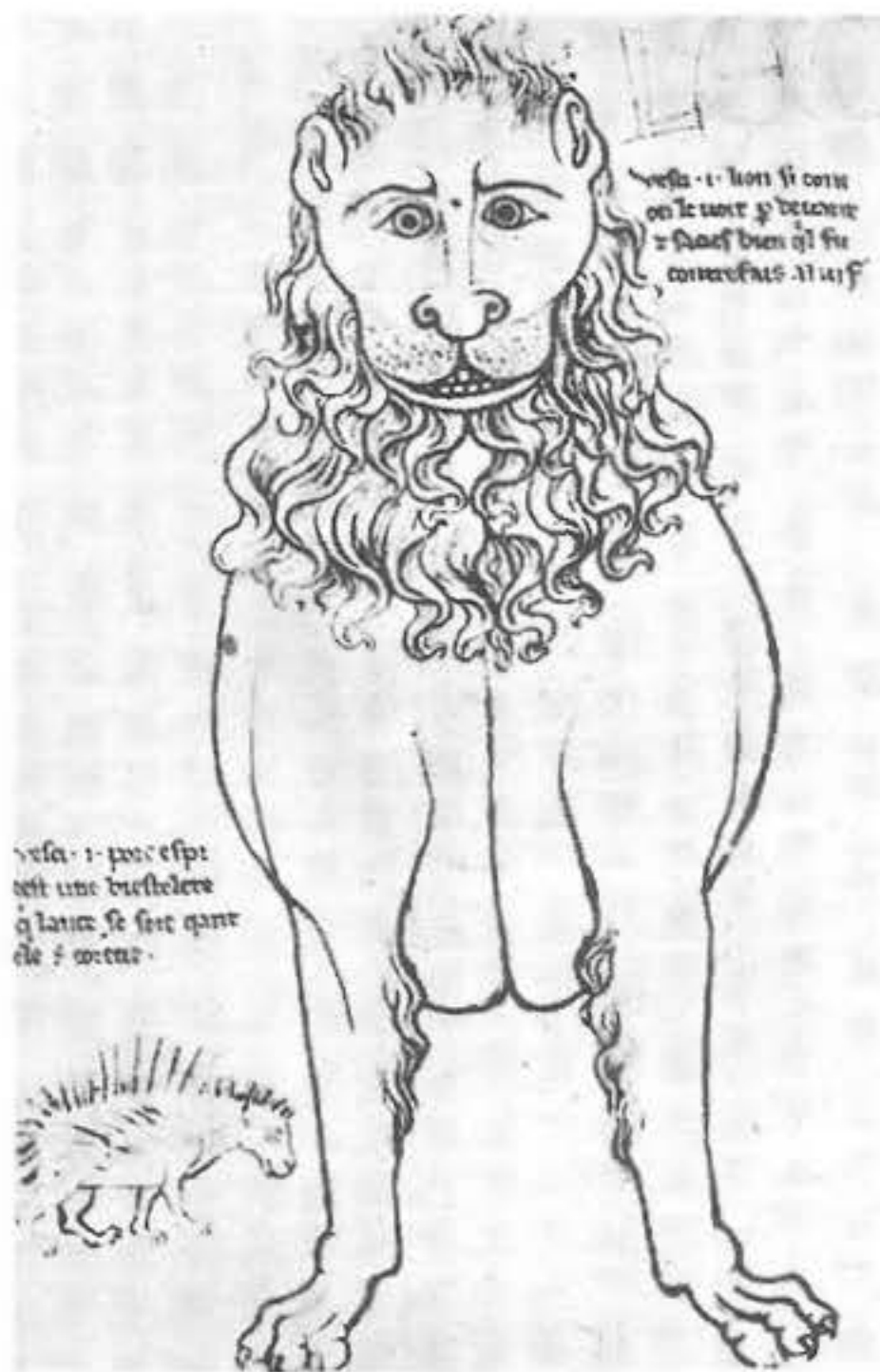
275 Socha kráľovnej, katedrála v Angers, 1155—1165

276 Ester pred Ahasverom, fragment archivolty, katedrála v Chartres, 13. stor.

277 Kristus putujúci na Golgotu; fragment, 16. stor.

278 Poľovačka na jeleňa, miniatúra, 13. stor.

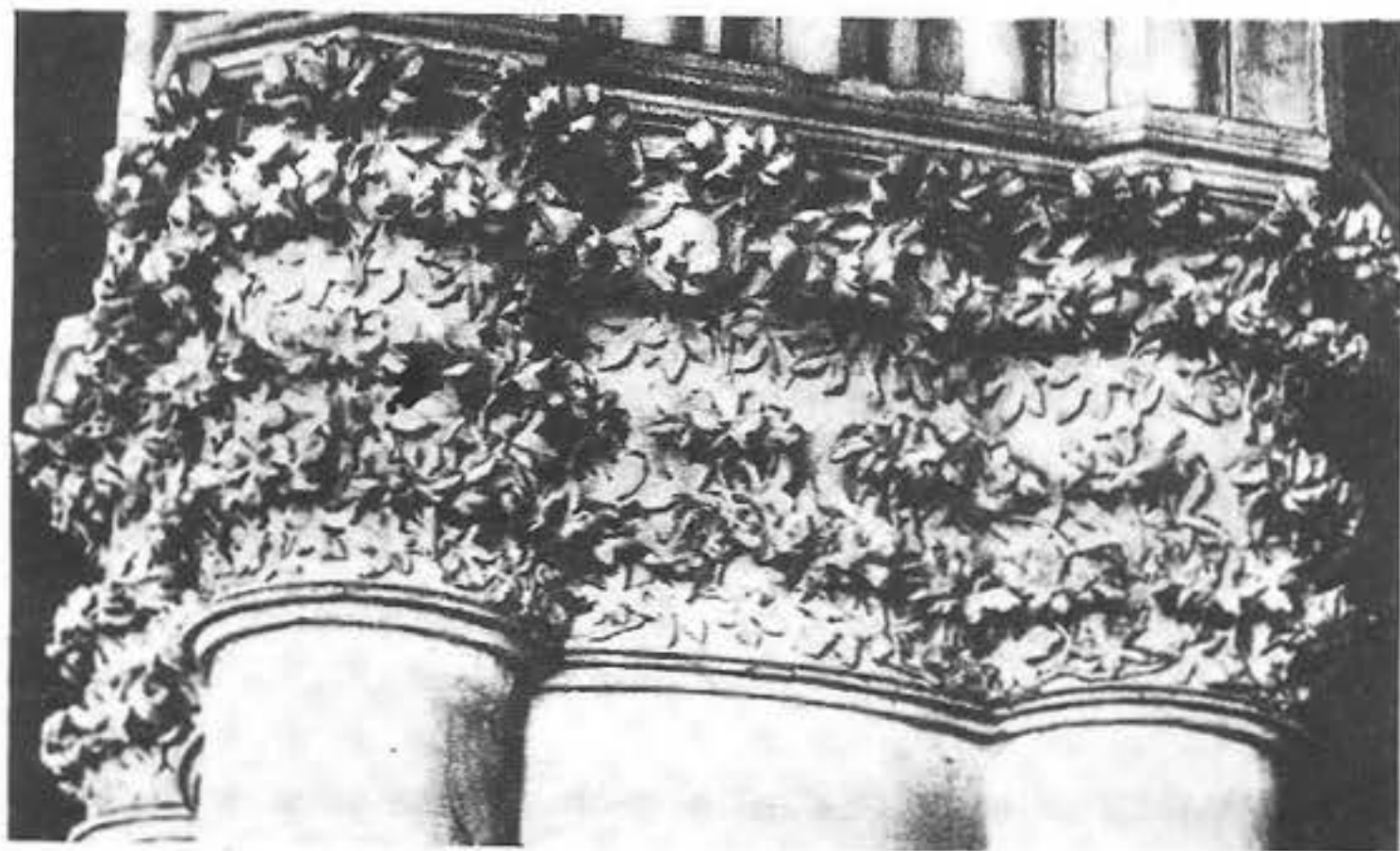
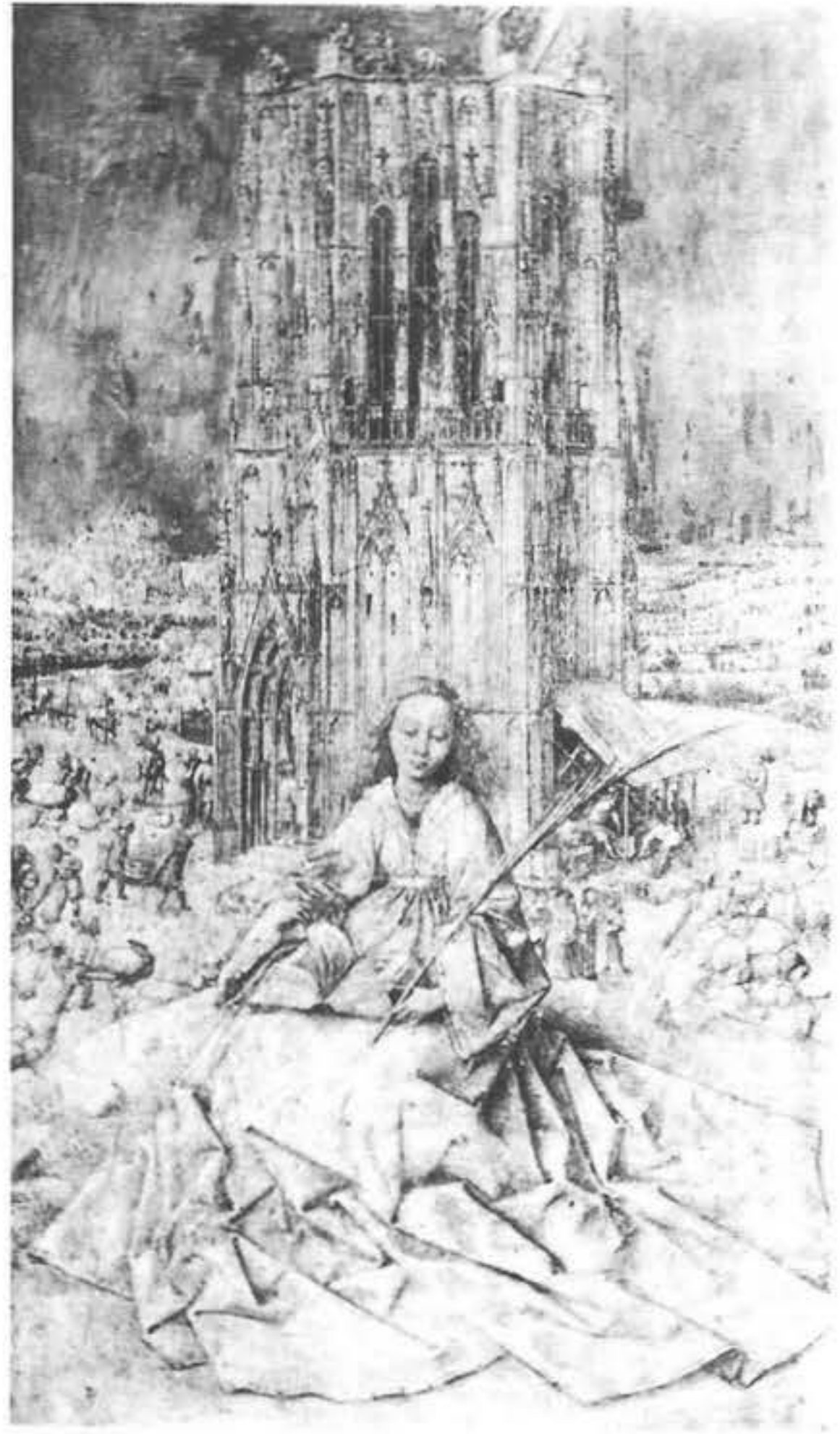


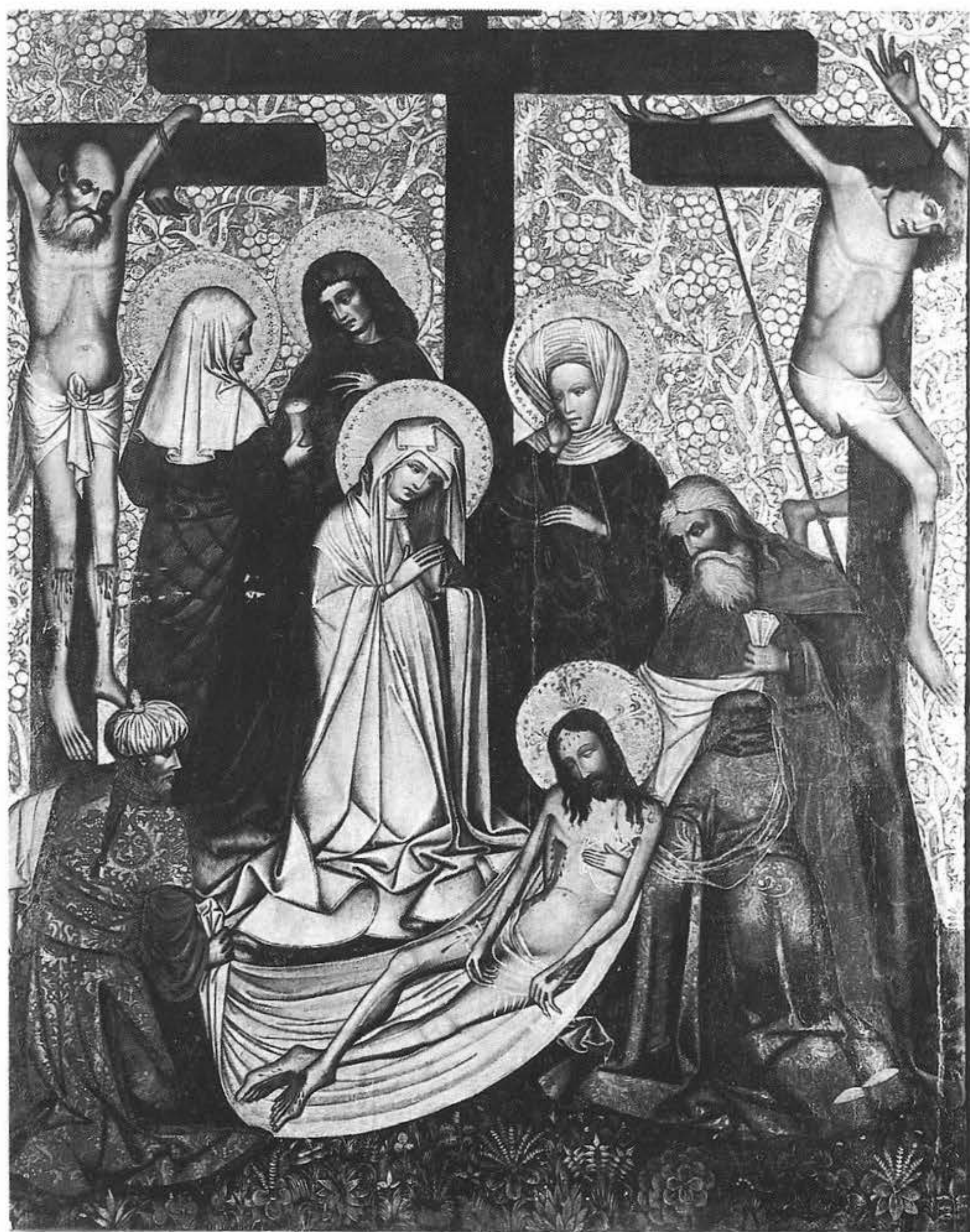


279 Sv. Ján Krstiteľ, portál, katedrála v Remeši, okolo r. 1220

280 Lev, kresba Villarda z Honnecourtu, okolo r. 1230—1235

281 Dvaja muži, kresba Villarda z Honnecourtu, okolo r. 1230—1235



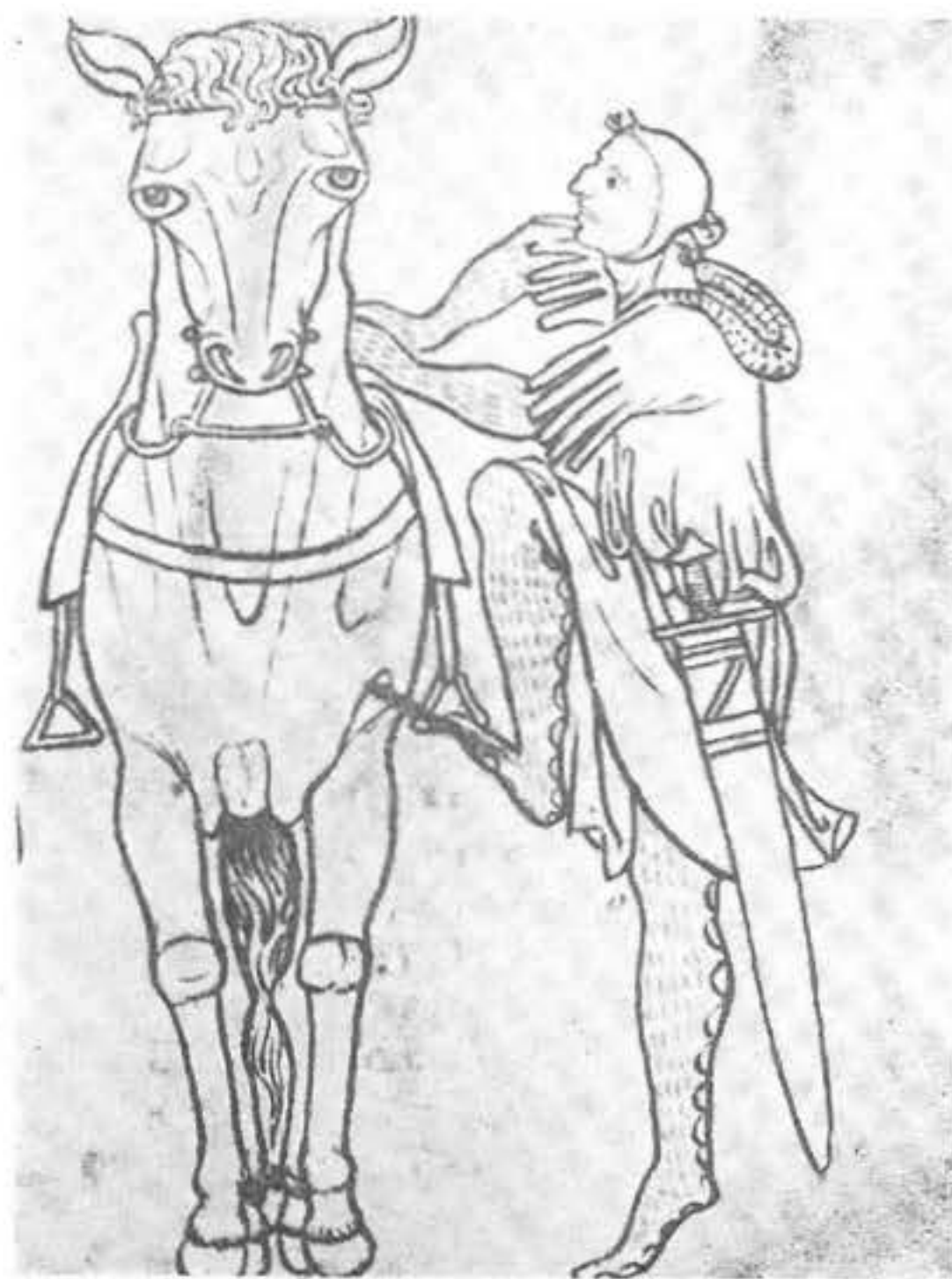
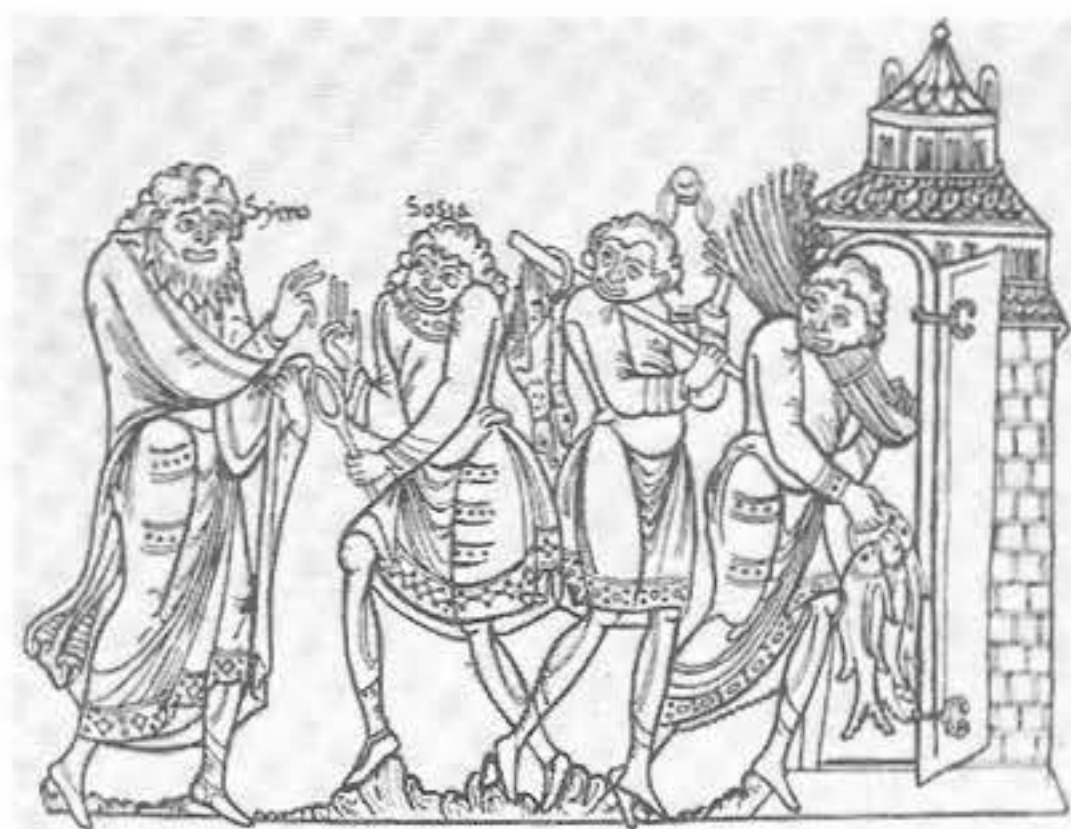


285 Snímanie z kríža, obraz z Chomraníc, okolo r. 1460.

◀ 282 Kľaňanie sa troch kráľov, krídlo diptychu, okolo r. 1390

283 Jan van Eyck, Sv. Barbora, v pozadí architekt dozerajúci na stavbu, kresba, 1437

284 Hlavice stĺpikov, katedrála v Remeši, 13. stor.



286 Príprava zásnub, scéna z Terentiovej hry, polovica 12. stor.

287 Achilles pri šachovnici v stane odmieta pomocí Grékom, miniatúra, 1440—1460

288 Jazdec nasadajúci na koňa, kresba Villarda z Honnecourtu, okolo r. 1230—1235

289 K...

290 S...

291 S...





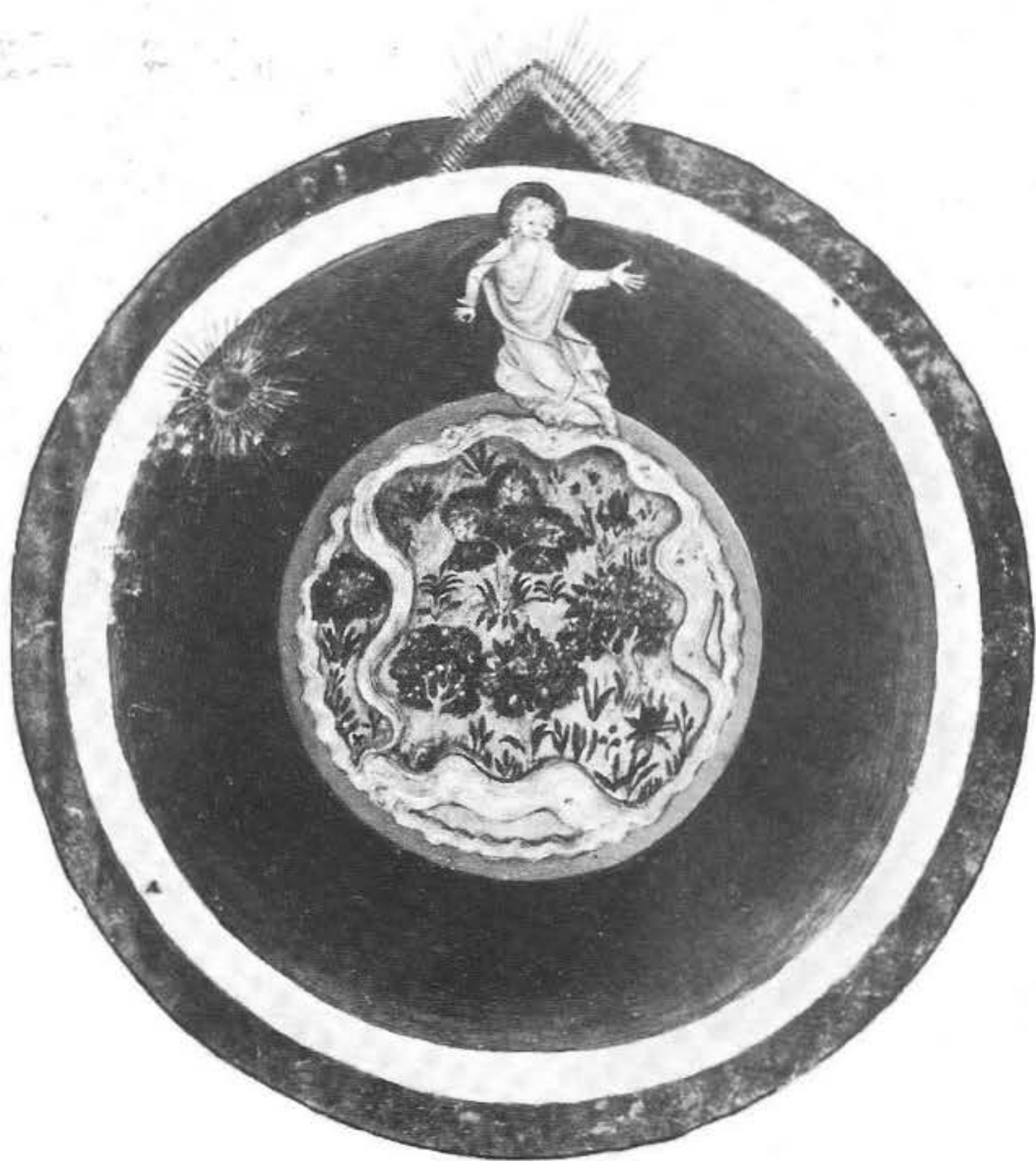
292 Pygmalion so sochou Galateie, marginálna kresba, 2. štvrtina 14. stor.

293 Mária s dieťaťom, slonovina, začiatok 14. stor.

294 Rozhovor vládcov, nástenná maľba, 1396—1408



295 Dante medzi scénami Pekla a Očistca, fragment fresky Domenica di Michelino, katedrála vo Florencii, 1465







298 Hudba a hudobníci, miniatúra, 2. polovica 14. stor.

299 Sv. František, slonovina, 14. stor.

◀ 296 Jeden zo židovských kráľov, nástenná maľba, 13. stor.

297 Stvorenie sveta, 2. polovica 14. stor.



300 Quinitas, část Torunského polyptychu, okolo r. 1390

## ZOZNAM ILUSTRÁCIÍ

- 1 Boh architekt s kružidlom ako stvoriteľ sveta, miniatúra z biblie, polovica 13. stor., Viedeň, Národná knižnica, Cod. 2 554, fol. 1<sup>v</sup> (Kniha múdrosti; boh usporiadal všetko podľa miery, čísla a hmotnosti).
- 2 Pygmalion v ateliéri so sochou Galateie, miniatúra v rukopise *Roman de la Rose*, Francúzsko, okolo r. 1470. Oxford, Bodleian Library, Ms. Douse 105, fol. 149 (svet je krásny a je výtvorom mysliacej bytosti podobne ako umelecké dielo).
- 3 Archanjel Michal, slonovina, Konštantínopol, 519—527. Londýn, British Museum (úvod).
- 4 Kráľ Dávid hrá kráľovnej zo Sáby, tympanom v kostole v Trzebnici, okolo r. 1230 (myslenie o kráse).
- 5 Boh ako stvoriteľ a maliar, miniatúra vo francúzskom rukopise, dielňa Cité des Dames, 15. stor. Rím, Biblioteca Vaticana, Pal. lat. 1989, fol. 189<sup>r</sup> (svet je krásny a je výtvorom mysliacej bytosti podobne ako umelecké dielo).
- 6 Miniatúra v komentári sv. Bernarda k *Piesni piesní*, Nemecko, koniec 12. stor. Pegan, kláštor benediktínov (*Pieseň piesní*; krása milovanej).
- 7 Hlavica s vyobrazením Herodesa a Salome, Languedoc, 12. stor. Toulouse, Musée des Augustins (krásna forma vecí).
- 8 Tretí deň stvorenia, miniatúra v Cottonovej biblii, 6. stor. Londýn, British Museum (krása sveta).
- 9 Bakchický výjav, mozaika z podlahy, 1. štvrtina 3. stor. Tunis, Národné múzeum v Bardo (pre Grékov krása bola harmóniou).
- 10 Cisárovná Teodora so sprievodom, mozaika v kostole San Vitale v Ravenne, 6. stor. (spiritualizácia krásy).
- 11 Sokrates a Platón, kresba v *De civitate Dei* sv. Augustína, 2. polovica 12. stor. Heiligenkreuz, kláštorná knižnica, Cod. 24, fol. 63<sup>v</sup> (Baziliova estetika, znalosť gréckej literatúry, odvolávanie sa na sofistov, Sokrata, Platóna a Pytagora).
- 12 Cicero so žiakom, kresba v rukopise Cicerónových *Diel*, 12. stor. Berlín, Staatsbibliothek, Ms. lat. 252, fol. 1<sup>v</sup> (Plotinos, Cicero, Bazilius Veľký).
- 13 Pytagoras, plastika zo západnej fasády katedrály v Chartres, okolo r. 1150—1160 (Baziliova estetika, znalosť gréckej literatúry, odvolávanie sa na sofistov, Sokrata, Platóna, Pytagora).
- 14 Kristus ako Dobrý pastier, mozaika v Mauzóleu Gally Placidie v Ravenne, 5. stor. (používanie helenistických pojmov).
- 15 Procesia svätých, mozaika v kostole San Apollinare Nuovo v Ravenne, okolo r. 561 (telesná krása pramení zo vzájomných proporcií častí a dobrej farby).
- 16 Kristus ako Dobrý pastier, 4. stor. Rím, Museo Lateranese (používanie helenistických pojmov).
- 17 Kresťanská duša prichádzajúca do raja, kde ju prijíma boh, freska v syrakúzskech katakombách, 5. stor. (nebeský obraz človeka).
- 18 Pokrstenie Krista, mozaika v kostole v Daphni blízko Atén, okolo r. 1100 (krása Krista).
- 19 Zem dvíhajúca Pravdu do výšky, miniatúra, 11. stor. Londýn, British Museum, Ms. Cotton Galba E IV, fol. 150<sup>v</sup> (výchovná úloha umenia).

- 20 Herkules, Mars a Apolón, kresba v rukopise Hrabana Maura, okolo r. 1023. Monte Cassino, kláštorná knižnica, Ms. 132, s. 386 (hodnotenie sôch pohanských bohov podľa ich umeleckej, a nie kultovej hodnoty).
- 21 Bazilika sv. Františka v Ravenne, 9.—13. stor. (dekoratívnosť stavieb, výhrady sv. Hieronyma).
- 22 Apolón, Lapita a Kentaur, grécka plastika z Diovho chrámu v Olympii, okolo r. 460 pred n. l. (hodnotenie sôch pohanských bohov podľa ich umeleckej, a nie kultovej hodnoty).
- 23 Básnik a Múza, slonovina, 6. stor. Moonza, katedrálna klenotnica (pravdivosť poézie).
- 24 Orol, mozaika z podlahy vo Veľkom cisárskom paláci, Konštantínopol, začiatok 6. stor. (Bazilius z Caesarey: ak pozorujeme údy zvierat, vidíme, že stvoriteľ nepridal nič zbytočné a nezabudol na nič potrebné).
- 25 Lev, mozaika z tzv. Konštantínovskej vily v Antiochii, 3.—6. stor. Paríž, Louvre (Bazilius z Caesarey: ak pozorujeme údy zvierat, vidíme, že stvoriteľ nepridal nič zbytočné a nezabudol na nič potrebné).
- 26 Kvet medzi baraními hlavami, mozaika z podlahy v Antiochii, 3.—4. stor. Paríž, Louvre (Klemens z Alexandrie: pomínutelnosť vecí, kvet vädne rovnako ako krása).
- 27 Apolón a Dafné, slonovina, Alexandria (?), 6. stor. Ravenna, Museo Nazionale (nič nie je celkom vymyslené básnikmi).
- 28 Kristus, mozaika v kostole San Vitale v Ravenne, okolo r. 540 (krása boha u Pseudo-Dionýzia).
- 29 Matka božia Vladimírka, ikona, Konštantínopol, 12. stor. Moskva, Treťjakovská galéria (transcendentná krása).
- 30 Sokrates a Platón, miniatúra v rukopise Aristotelovej *Politiky a ekonómie* v preklade Nicolasa z Oresme, Francúzsko, 14. stor. Brusel, Bibliothèque Royale, Ms. 11201—2, fol. 36 (Platónova myšlienka: krása ako objekt lásky a cieľ úsilia).
- 31 Sokrates a Platón, kresba v *Liber experimentarius* Bernarda Silvestrisa, polovica 13. stor. Oxford, Bodleian Library, C Ms Asshmoles 204, fol. 31<sup>v</sup> (Platónova myšlienka: krása ako objekt lásky a cieľ úsilia).
- 32 Cisárovná Teodora, fragment mozaiky v kostole San Vitale v Ravenne, 6. stor. (preduchovnená tvár, vznešenosť, sublimácia).
- 33 Dávid s Melódiou uprostred zvierat, miniatúra v *Parížskom žaltári*, začiatok 10. stor. Paríž, Bibliothèque Nationale, Cod. gr. 139, fol. 1<sup>v</sup> (krása ako harmónia).
- 34 Luna v záprahu, spodobenie planéty, miniatúra v *Astronomickom traktáte*, okolo r. 805. Kolín, Katedrálna knižnica (viditeľné veci sú obrazom neviditeľných).
- 35 Chrám sv. Sofie v Konštantínopole, arch. Anthemios z Trallu a Izidor z Milétu, 532—537 (vplyv Pseudo-Dionýziových koncepcií na architektúru).
- 36 Chrám sv. Sofie v Konštantínopole, arch. Anthemios z Trallu a Izidor z Milétu, 532—537 (vplyv Pseudo-Dionýziových koncepcií na architektúru).
- 37 Hlavica z chrámu sv. Sofie v Konštantínopole, 532—537 (byzantské výtvarné umenie).
- 38 Madona s dieťaťom, slonovina, Byzancia, 10. stor. Utrecht, Dieceziálne múzeum (mystická symbolická povaha umenia, spiritualizmus).
- 39 Korunovácia cisára Romana, slonovina, 945—946. Paríž, Cabinet des Médailles (mystická, symbolická povaha umenia, spiritualizmus).
- 40 Archanjel, ikona, 12. stor. Leningrad, Ruské múzeum (ikony, predmety uctievania a kontemplácie).
- 41 Archanjel Michal, steatitová ikona, 12. stor. Fiesole pri Florencii, Museo Bandini (ikony, predmety uctievania a kontemplácie).

- 42 Matka božia s dieťaťom, ikona, 13. stor. Kláštor na hore Sinaj (ikony, predmety uctievania a kontemplácie).
- 43 Mária korunuje Leva VI. v prítomnosti archanjela Gabriela, fragment žezla, slonovina, Konštantínopol, 886—912. Berlín, Dahlem, Staatlichen Museen (byzantské sochárstvo).
- 44 Cisárovná Ariadna (?), slonovina, začiatok 6. stor. Florencia, Museo Nazionale (byzantské sochárstvo).
- 45 Cisárovná Irena, fragment mozaiky v chráme sv. Sofie v Konštantínopole, okolo r. 1118 (preduchovne-  
ná tvár, vznešenosť, sublimácia).
- 46 Ukrižovanie a obrazoborci, miniatúra v Chludovovom žaltári, 9. stor. Moskva, Historické múzeum  
(spor s obrazoborcami).
- 47 Cisár Nikeforos Botaniates, sv. Ján Zlatouсты, archanjel Michal, miniatúra v rukopise *Homílií sv. Jána  
Zlatousteho*, okolo roku 1078. Paríž, Bibliothèque Nationale, Coislin 79, fol. 2<sup>v</sup> (počiatky realistického  
umenia).
- 48 Fragment mramorovej oltárnej dosky v Torcelle s motívom pávov (byzantské výtvarné umenie).
- 49 Strieborná misa s vyobrazením pastiera s kozami, 6. stor. Leningrad, Ermitáž (počiatky realistického  
umenia).
- 50 Chrám Márie Pammakaristos (Fetiye Cami) v Konštantínopole, 13. stor.
- 51 Chrám sv. Ireny (Kahrie Djami) v Konštantínopole, okolo r. 532.
- 52 Katedrála sv. Marka v Benátkach, 1042—1085.
- 53 Kristus, mozaika v kostole sv. Sofie v Konštantínopole, 13. stor.
- 54 Trón arcibiskupa Maximiliána, 545—553, Ravenna, Arcibiskupské múzeum.
- 55 Ezechielovo videnie, miniatúra v rukopise *Homílií sv. Gregora z Nazianu*, 867—886. Paríž, Bibliothè-  
que Nationale, Ms. gr. 510, fol. 438.
- 56 Tetrarchovia, plastika z porfýru, okolo r. 300, Rím, Biblioteca Apostolica Vaticana.
- 57 Obal knihy s vyobrazením archanjela Michala, email na zlate, 11. stor. Benátky, klenotnica katedrály  
sv. Marka.
- 58 Sv. Augustín, miniatúra v Augustínovej knihe *De civitate Dei*, Canterbury, začiatok 12. stor. Florencia,  
Biblioteca Medicea Laurenziana (sv. Augustín).
- 59 Baránok boží, miniatúra v biblii (Alkuinovej?), Tours, 9. stor. Bamberg, Staatliche Bibliothek (človek  
musí stavať podľa čísla).
- 60 Kristus ako stvoriteľ sveta, miniatúra v biblii, Nemecko, 1077. Pommersfelden, Cod. 333, fol. 2<sup>r</sup> (svet  
je výtvorom boha a je krásny).
- 61 Fontána Života so zvieratami, Miniatúra v *Evanjeliári* zo St. Médard de Soissons, začiatok 9. stor.  
Paríž, Bibliothèque Nationale, Ms. lat. 8 850, fol. 6<sup>r</sup> (svet je výtvorom boha a je krásny).
- 62 Prvý deň stvorenia, kresba z Caedmonovho eposu, Canterbury (?), 2. štvrtina 11. stor. Oxford,  
Bodleian Library, Ms. Junius 11, p. 6 (svet je výtvorom boha a je krásny).
- 63 Kristus triumfujúci a christologické scény, slonovina, Aachen, palácová škola, začiatok 9. stor. Oxford,  
Bodleian Library (duchovná krása, krása duší).
- 64 Sv. Lukáš evanjelista, miniatúra v *Evanjeliári* zo zbierok Loisela, remešská škola, 9. stor. Paríž,  
Bibliothèque Nationale, Ms. lat. 17 969, fol. 83<sup>v</sup> (duchovná krása, krása duší).
- 65 Obálka *Evanjeliára* s vyobrazením Maiestas Domini, Tuotillo zo San Gallenu, okolo r. 900. San  
Gallen, Stifsbibliothek (slnko, mesiac atď., všetko slúži na oslavu tajomstiev viery).
- 66 Nanebevstúpenie, slonovina, Aachen, palácová škola, začiatok 9. stor. Darmstadt, Hessisches Landes-  
museum (maliarstvo, sochárstvo, tvorba krásy).

- 67 Obálka knihy *Codex Aureus* s vyobrazením Krista, slonovina, Aachen, palácová škola, okolo r. 810. Rím, Biblioteca Apostolica Vaticana, Museo Sacro (maliarstvo, sochárstvo, tvorba krásy).
- 68 Obálka knihy *Codex Aureus* s vyobrazením Márie, slonovina, Aachen, palácová škola, okolo r. 810. Londýn, Victoria and Albert Museum (maliarstvo, sochárstvo, tvorba krásy).
- 69 Sv. Gregor nadchnutý Duchom svätým, miniatúra v *Registrum Gregorii*, trevírska (?) škola, okolo r. 1000. Trevír, Staatliche Bibliothek (maliarstvo, sochárstvo, tvorba krásy).
- 70 Hrajúci kráľ Dávid, miniatúra v *Žaltári cisára Lothara*. Aachen, palácová škola, po r. 842. Londýn, British Museum, Ms. Add. 37 768, fol. 5<sup>r</sup> (hudba).
- 71 Obálka *Dagulfovho žaltára*, Aachen, palácová škola, pred r. 795. Paríž, Louvre (hudba).
- 72 Masky pre Terentiovu *Andriu*, charakterizujúce dramatis personae, Lotrinsko, 2. štvrtina 9. stor. Rím, Vatican Terence, vat. lat. 3 868, fol. 77<sup>r</sup> (herci, ich negatívne posudzovanie).
- 73 Scéna z Terentiovej komédie, remešská škola, 2. polovica 9. stor. Paríž, Bibliothèque Nationale, Ms. lat. 7 899, fol. 37 (herci, ich negatívne posudzovanie).
- 74 Aristoteles a Dialektika, fragment archivolty pravého portálu západnej fasády katedrály v Chartres, okolo r. 1150—1160 (Aristotelov portrét).
- 75 Kristus v aureole obklopený tromi skupinami veriacich, miniatúra v *Evanjeliári z Lorschu*, Aachen, palácová škola, okolo r. 810. Alba Iulia (Rumunsko), Biblioteca Batthyaneum, Ms. R II, fol. 18<sup>v</sup> (*Deus creator omnium*).
- 76 Podobizeň Aristotela ako komentátora stvorenia, iniciála v Aristotelových *Dielach*, južná Itália, 2. polovica 13. stor. Erfurt, Staatsbibliothek (Aristotelov portrét).
- 77 Iniciála T v *Sacramentarium Dragona*, Metz, okolo r. 850. Paríž, Bibliothèque Nationale, 9 428, fol. 15<sup>v</sup> (iniciály).
- 78 Centula (St. Riquier), Pikardia, opátstvo zničené r. 881, rytina z r. 1612. Paríž, Bibliothèque Nationale.
- 79 Kristus, miniatúra v *Evanjeliári Karola Veľkého*, Aachen, palácová škola, okolo r. 781. Paríž, Bibliothèque Nationale, Ms. nouv. acq. lat. 1 203 (orientalizmus, byzantské vplyvy).
- 80 Postavy z Terentiovej komédie, St. Albans, 1. polovica 12. stor. Oxford, Bodleian Library, Auct. F. 2,13, fol. 125 (komédia).
- 81 Sv. Hieronym s pisárom, miniatúra v *Evanjeliári z kostola Santa Maria in Gradus*, prvé tridsaťročie 11. stor. Kolín, Erzbischofliche Priesterseminar, Hs I a, fol. 8<sup>r</sup> (sv. Hieronym).
- 82 Astronómia, kresba v rukopise Martiana Capellu *Hodovanie Filológie s Merkúrom*, začiatok 12. stor. Paríž, Bibliothèque Nationale, Ms. lat. 7 900 A, 127 (vzťah k antike, mytologické alegórie).
- 83 Dialektika, kresba v rukopise Martiana Capellu *Hodovanie Filológie s Merkúrom*, začiatok 12. stor. Paríž, Bibliothèque Nationale, Ms. lat. 7 900 A, 127 (vzťah k antike, mytologické alegórie).
- 84 Podobizeň Karola Veľkého na koni, okolo r. 860—870. Paríž, Louvre (Karol Veľký).
- 85 Sv. Gregor s tromi pisármi, slonovina, škola v Metz, okolo r. 980. Viedeň, Kunsthistorisches Museum (askéza, Gregor Veľký).
- 86 Minca s podobizňou Karola Veľkého, razená vo Frankfurte, okolo r. 804 (Eginhard, *Vita Caroli*).
- 87 Tkanina s vyobrazením Karola Veľkého a s nápisom „Carolus REX“, polovica 12. stor. Halberstadt, katedrála (Eginhard, *Vita Caroli*).
- 88, 89 Andromeda a Plejády, miniatúry v Aratusovom *Astronomickom traktáte*, Remeš (?), okolo r. 830—840. Leiden, Biblioteka Rijkuniversitet (encyklopédie).
- 90 Hraban Maur a Alkuin s biskupom Otgarom z Mohuča, miniatúra v rukopise *De laudibus Sancte Crucis*, Fulda, okolo r. 840. Viedeň, Österreichische Nationalbibliothek (Alkuin).

- 91 Boethius vo väzení s Filozofiou, miniatúra v rukopise *De consolatione philosophiae*, 12. stor. Mníchov, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 2 599, fol. 106<sup>v</sup> (Útecha z filozofie).
- 92 Tancujúce nereidy, koptská kamenná plastika, 6. stor. Triest, Museo Civico (Klemens z Alexandrie: ľahké harmónie sú dobré iba na orgie kurtizán).
- 93 Kráľ Dávid s hudobníkmi, miniatúra v *Biblii Karola Lysého*, Tours, okolo r. 846. Paríž, Bibliothèque Nationale, Ms. lat. 1, fol. 215<sup>r</sup> (vyhrávajúci Dávid).
- 94 Hlavica s vyobrazením tretieho gregoriánskeho tónu, nádvorie v Cluny, 1 095 (cirkevná hudba).
- 95 Pytagoras a Hudba, fragment archivolty portálu katedrály v Chartres, okolo r. 1150—1160 (Pytagoras a hudba).
- 96 Boethius, Pytagoras a Nikomachos, kresba v Boethiovom rukopise *De musica, de arithmetica*. Cambridge, University Library, li, 3.12, fol. 61<sup>v</sup> (Pytagoras).
- 97 Žalmista, miniatúra v *Utrechtskom žaltári*, Remeš, 830. Utrecht, Univerzitná knižnica (karolínska renesancia, antika).
- 98 Sv. Matúš, miniatúra v *Ebbonovom Evanjeliári*, Remeš, 1. štvrtina 9. stor. Épernay, Bibliothèque Municipale (karolínska renesancia, antika).
- 99 Sv. Matúš evanjelista, kresba v *Evanjeliári z Weltenburgu*, podunajská oblasť, 9. stor. Viedeň Nationalbibliothek (karolínska renesancia, antika).
- 100 Orol, fibula, email, Francúzsko, 7. stor. Paríž, Musée de Cluny (merovejské umenie).
- 101 Sv. Matúš, miniatúra v *Evanjeliári z Centuly*, Aachen, palácová škola, okolo r. 800. Abbéville, Bibliothèque Municipale, Ms. 4 (karolínska renesancia, synkretické umenie).
- 102 Iniciála A v *II. Biblii Karola Lysého*, tzv. *Biblia Viviana*, škola v Tours, 874—877. Paríž, Bibliothèque Nationale, lat. I (karolínska renesancia, kaligrafia).
- 103 Miniatúra v *Evanjeliári Karola Veľkého*, Aachen, palácová škola, okolo r. 780. Paríž, Bibliothèque Nationale, Nouv. Acqis. lat. 1203 (karolínska renesancia, univerzalizmus).
- 104 Maiestas Domini, miniatúra v *Komentári k Izaiášovej knihe*, škola v Reichenau, 11. stor. Bamberg, Staatliche Bibliothek (otovské umenie).
- 105 Tabuľka Kánonov, miniatúra v *Evanjeliári zo St. Amand*, škola v Tours, 2. polovica 9. stor. Tours, Bibliothèque Municipale, Ms. 23, fol. 10<sup>r</sup> (karolínska renesancia, abstrakcia).
- 106 Boethius a Symmachus, miniatúra v rukopise *Arithmetica*, škola v Tours, okolo r. 850. Bamberg, Staatliche Bibliothek, Misc. Class, 5, fol. 9<sup>v</sup> (Boethius).
- 107 Dom Vedy — Triclinium Philosophiae, kresba podľa G. Reischa, *Margarita Philosophica*, 1503 (slobodné umenia).
- 108 Hraban Maur venuje prácu Gregorovi IV., miniatúra v rukopise Hrabana Maura *De laudibus Sanctae Crucis*, štýl školy v Tours, Fulda, 831—840. Viedeň, Nationalbibliothek, Cod. 652, fol. 2<sup>v</sup> (Hraban Maur).
- 109 Gramatika, kresba v *Codex San Marco*, Francúzsko, začiatok 12. stor. Florencia, Biblioteca Laurenziana, 190, fol. 15 (Cassiodorus).
- 110 Sv. Augustín diktujúci klerikom, miniatúra v *Eginarovom Kódexe*, 769—799. Berlín, Deutsche Staatsbibliothek (zvečňovanie historických udalostí; maliarstvo má pripomínať život predkov).
- 111 Hudba vesmírna, ľudská a inštrumentálna, francúzska miniatúra, 13. stor. Florencia, Biblioteca Laurenziana, Ms. Plut. 29 (ľudská hudba a hudba sveta).
- 112 Sv. Ján evanjelista diktujúci Bedovi, kresba v zbierke *Komentárov k Apokalypse*, Lambach, 1. polovica 12. stor. Washington, National Gallery of Art (Beda).

- 113 Filozofia utešuje Boethia vo väzení, kresba v *De consolatione philosophiae*, západné Anglicko, okolo r. 1130—1140 (filozof).
- 114 Filozofi, apoštolovia a Filia Babylonia, kresba v rukopise Honoria z Autunu *Expositio supra cantica canticorum*, južné Nemecko alebo Rakúsko, 1150—1175. Baltimore, Walters Art Gallery (filozof).
- 115 Mária a sv. Alžbeta s anjelom, iniciála M v *Žaltári z Corbie*, okolo r. 810. Amiens, Bibliothèque Municipale (dokonalosť).
- 116 Venus Anadyomene, mozaika, okolo r. 400. Súkromná zbierka, Alžír, K. Sétif (dva obrazy: Matka božia a Venuša).
- 117 Madona s dieťaťom na tróne, freska v dolnom kostole S. Clemente v Ríme, 9. stor. (dva obrazy: Matka božia a Venuša).
- 118 Tympanon s grifom v katedrále v Angoulême, 12. stor. (geometrická pravidelnosť románskeho umenia).
- 119 Kapitulný kostol v Tume pri Łęczyci, posvätený 1162 (táča hmoty, prísne plochy, malé otvory).
- 120 Klaňanie sa pastierov, fragment pravého tympanonu západnej fasády katedrály v Chartres, okolo r. 1145 (geometrická pravidelnosť románskeho umenia).
- 121 Kostol benediktínskeho opátstva v Jumièges, polovica 11. stor. (táča hmoty, prísne plochy, malé otvory).
- 122 Hlavica s vyobrazením Skúposti, Hnevu, Milosrdenstva a Trpezlivosti. Gislebertovo dielo, okolo 1130—1140, katedrála v Autune (sloboda románskeho sochárstva).
- 123 Kostol benediktínskeho opátstva v Jumièges, polovica 11. stor.
- 124 Katedrála Notre-Dame-La Garde v Poitiers, 12. stor.
- 125 Posledný súd, tympanon v kostole v Moissacu, okolo r. 1130 (bohatstvo dekorácií)
- 126 Fragment stredového piliera na portáli kostola v Moissacu, okolo r. 1130 (bohatstvo dekorácií).
- 127 Fragment piliera s vtákmi na portáli kostola v Souillacu, okolo r. 1115 (bohatstvo dekorácií).
- 128 Posledný súd a Zmŕtvychvstanie zomrelých, tympanon katedrály v Autune, Gislebertovo dielo, okolo r. 1130—1140 (encyklopédia teologických poznatkov).
- 129 Ľudia s rypákovitými nosmi, fragment archivoly portálu opátskeho kostola vo Vézelay, 12. stor. (encyklopédia prírodovedného poznania).
- 130 Opátsky kostol vo Vézelay, hlavná loď, 1125—1150 (Vézelay).
- 131 Klaňanie sa troch kráľov, slonovina, Anglicko alebo severné Francúzsko, okolo r. 1100. Londýn, Victoria and Albert Museum (ľudia a zvieratá).
- 132 Rozoslanie apoštolov, stredový tympanon portálu opátskeho kostola vo Vézelay, 12. stor. (Vézelay).
- 133 Iniciála A v Rukopise *Židovských starožitností* Josefa Flavia, škola v Canterbury, 1. polovica 12. stor. Cambridge, University Library, DD I, 4, fol. 220 (maliarstvo, kaligrafická krása línií).
- 134 Klaňanie sa troch kráľov, freska v kostole sv. Martina vo Vicu, 2. polovica 12. stor. (maliarstvo, kaligrafická krása línií).
- 135 Hlavica s výjavom Zápasu starcov z kostola St. Hilaire v Poitiers, 12. stor. Musée de l'Hôtel de Ville (realistická tematika).
- 136 Hlavica s výjavom Váženia duší z kostola v Saujone, 12. stor.
- 137 Október-žnec, jedna z Mesačných prác, fragment archivoly portálu kostola vo Vézelay, 12. stor. (deformácia).
- 138 Prorok Izaiáš, reliéf na portáli kostola v Souillacu, okolo r. 1130 (deformácia).



- 139 Madona z Oloboku, južné Francúzsko, 12. stor. Varšava, Národné múzeum.
- 140 Obetovanie v chráme, miniatúra v *Codex Aureus Gnesnensis*, 11. stor. Hnezdno, Biblioteka Kapitulna.
- 141 Nanebevstúpenie, miniatúra v *Codex Aureus Gnesnensis*, 11. stor. Hnezdno, Biblioteka Kapitulna.
- 142 Postavy zo *Starého zákona*, fragment Kráľovského portálu katedrály v Chartres, okolo r. 1150 (rámec architektúry, geometrizácia sochárstva).
- 143 Sen troch kráľov, hlavica v katedrále v Autune, Gislebertovo dielo, okolo r. 1130—1140 (rámec architektúry).
- 144 Sova Minervy, hlavica z kostola v Saulieu, 12. stor. (symbolizmus).
- 145 Klenba katedrály v Lincolne, 1235—1240 (technické myšlienky).
- 146 Katedrála v Amiense, pred r. 1236 (technické myšlienky).
- 147 Podporné oblúky presbytéria katedrály v Amiense, okolo r. 1215—polovica 13. stor. (technické myšlienky).
- 148 Katedrála v Remeši, 1211—1255 a 1290 (technické myšlienky).
- 149 Podporné oblúky katedrály v Chartres, 12. stor. (expresívne a preduchovnené umenie).
- 156 Rozeta v južnom ramene transeptu katedrály v Amiense, pred r. 1236 (expresívne a preduchovnené umenie).
- 151 Klenba chóru v Preshone Abbey, Anglicko, začatá po r. 1288 (smerovanie do výšky, svetlo, dematerializácia).
- 152 Palmová klenba v kostole Jakobínov v Toulouse, 13.—14. stor. (smerovanie do výšky, svetlo, dematerializácia).
- 153, 154 Trifórium katedrály v Kolíne, 1248—1508 (smerovanie do výšky, svetlo, dematerializácia).
- 155 Kostol Sv. Kríža vo Wroclawi, 1288—14. stor. (smerovanie do výšky, svetlo, dematerializácia).
- 156 Kostol Panny Márie v Toruni, 1270—začiatok 14. stor. (smerovanie do výšky, svetlo, dematerializácia).
- 157 Anjel zamyká peklo, miniatúra v *Žaltári Henricha z Blois*, winchesterská škola, polovica 12. stor. Londýn, British Museum, Cotton, Ms. Nero C IV, fol. 39 (sochárstvo a maliarstvo).
- 158 Maiestas Domini, tympanon portálu západnej fasády katedrály v Chartres, okolo r. 1150 (múdrost a moc stvoriteľa).
- 159 Iniciála s výjavom zo života mníchov, *Moralia in Job* Gregora Veľkého, okolo r. 1111. Dijon, Bibliothèque Municipale, Ms. 173, fol. 41<sup>r</sup> (realizmus).
- 160 Krásna madona z Wroclawi, okolo r. 1410. Varšava, Národné múzeum (krása gotických postáv).
- 161 Smejúci sa anjel, socha na portáli katedrály v Remeši, okolo r. 1250—1260 (krása gotických postáv).
- 162 Kristova hlava, fragment krucifixu z Kamienia Pomorského, 13. stor. Štetín, Národné múzeum (krása gotických postáv).
- 163 Krásna madona z Kružlowej, okolo r. 1410. Krakov, Národné múzeum, Oddelenie Szolajských (krása gotických postáv).
- 164 Synagoga, socha z portálu katedrály v Strasbourgu, 13. stor. (krása gotických postáv).
- 165 Mária s dieťaťom, Francúzsko, 1. polovica 14. stor. Paríž, zbierky Martina Le Roy (krása gotických postáv).
- 166 Kristus, terakota z Lorsch, stredorýnska škola, 14. stor. Berlín, Dahlem.
- 167 Zápas Jakuba s anjelom, miniatúra v *Biblii Guiarta des Moulins*, Paríž, 1317. Paríž, Bibliothèque de l' Arsenal, Ms. 5059, fol. 32<sup>r</sup> (proporcie prevzaté z prírody nahradili proporcie skonštruované podľa ideí).

- 168 Kresba zo skicára Villarda z Honnecourtu, okolo r. 1230—1235. Paríž, Bibliothèque Nationale, Ms. Fr. 1909<sup>3</sup>.
- 169 Stavba Šalamúnovho chrámu, miniatúra Jeana Fouqueta v rukopise *Antiquitates Judaicae*, okolo r. 1470. Paríž, Bibliothèque Nationale, Ms. fr. 247, fol. 163 (umenie, miera nadľudská a nadpozemská).
- 170 Vplyv planéty Merkúr, nemecký drevoryt, okolo r. 1470, pravdepodobne kópia holandského originálu. Berlín, Kupferstichkabinett (staroveké traktáty).
- 171 Katedrála Notre-Dame v Paríži, po r. 1200 (nové umenie, katedrály).
- 172 Katedrála v Bambergu, východná strana, 1217—1225 (nové umenie, katedrály).
- 173 Katedrála v Tournai, okolo r. 1130—1213 (nové umenie, katedrály).
- 174 Kostol sv. Jakuba v Compostele, 12. stor. (nové umenie, katedrály).
- 175 Katedrála v Angoulême, 12. stor. (nové umenie, katedrály).
- 176 Katedrála v Le Mans, posvätená r. 1254 (nové umenie, katedrály).
- 177 Svetník v tvare koruny v kostole sv. Michala v Hildesheime (symbol Nebeského Jeruzalema), okolo r. 1070 (svietniky v tvare koruny).
- 178 Fortuna a Smrť (memento mori), drevoryt Majstra Banderolu, Nemecko, 2. pol. 15. stor. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek (maliarstvo, *laicorum litteratura*).
- 179 Kristus na tróne, reliéf v Tume pri Łęczyci, 12. stor. (*Ego sum lux mundi*).
- 180 Antická kamea s hlavou Augusta v stredovekej obrube, relikviár opátstva St. Denis. Paríž, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles, N°3 (vzácný materiál, zlato a drahokamy).
- 181 Nadpražie z tympanonu v kostole sv. Hedvivy v Trzebnici, 1. tretina 13. stor. (*decor*, súlad s normou, dokonalosť).
- 182 Hlavica z kostola v Moissacu, okolo r. 1100 (elegancia, vyberanosť).
- 183 Profil jedného z kráľov z hlavice s vyobrazením troch kráľov u Herodesa, Gislebertovo dielo, kostol St. Lazare v Autune, okolo r. 1130—1140 (foremnosť, ladnosť).
- 184 Iniciála M, vtáky s človekom, *Troparium zo St. Martial de Limoges*, 11. stor. Paríž, Bibliothèque Nationale, Ms. lat. 1121, fol. 28<sup>v</sup> (compositio — formálna krása vnútornej štruktúry).
- 185, 186 Kresby zo skicára Villarda z Honnecourtu, okolo r. 1230—1235. Paríž, Bibliothèque Nationale, Ms. fr. 1909<sup>3</sup> (Villard z Honnecourtu).
- 187 Herkules s erymantským diviakom, reliéf v katedrále sv. Marka v Benátkach, 13. stor. (pohanské sochy, ich hodnota; posudzované ako umelecké diela, a nie ako podoby bohov).
- 188 Tzv. Alegória Spasenia, reliéf v katedrále sv. Marka v Benátkach, 13. stor. (pohanské sochy, ich hodnota; posudzované ako umelecké diela, a nie ako podoby bohov).
- 189 Portico de la Gloria v kostole sv. Jakuba v Compostele, dielo majstra Matúša, 1183 (portál v Compostele).
- 190 Trojhlavé chiméry, reliéf z kostola St. Sauveur v Nevers, 12. stor. Nevers, Musée Archéologique (využívanie antiky).
- 191 Jánus, reliéf z katedrály v Amiense, 13. stor. (využívanie antiky).
- 192 Nemocnica v Beaune, založená kancelárom Nicolasom Rolinom, 1443—1449 (materiálne prostriedky využívať radšej na charitatívne ako na estetické ciele).
- 193, 194 Sedem skutkov milosrdenstva, miniatúra v *Breviari d'Amore*, katalánskej verzii provensalského eposu asi z r. 1280, ktorá vznikla v 14. stor. Londýn, British Museum, Ms. Yates Thomson 31, fol. 109 (materiálne prostriedky využívať radšej na charitatívne ako na estetické ciele).
- 195 Cisár na koni s kvetom v ruke, nemecký drevoryt, okolo r. 1470 (vanitas).

- 196 Človek zobrazujúci Povetrie symbolizujúce Harmóniu, s Orfeom a múzami, prekreslenie z tzv. *Falošných dekrétov*, okolo r. 1200. Remeš, Bibliothèque Municipale, Ms. 672, s. 199 (harmónia vesmíru).
- 197 Hlavica s rastlinným motívom v Châlon sur Saône, 12. stor. (krása v bohu, v božom diele).
- 198 Katedrála v Miláne, 1385—1485 (umenie bez poznania nie je ničím).
- 199 Fasáda transeptu katedrály v Beauvais, 13. stor., transept 1499—1549 (veľké katedrály ako symbol kráľovstva nebeského).
- 200 Katedrála v Yorku, začatá 1291 (veľké katedrály ako symbol kráľovstva nebeského).
- 201 Nebeský Jeruzalem, miniatúra v spise sv. Augustína *De civitate Dei*, 12. stor. Praha, Kapitulná knižnica, Cod. 7, fol. 1 (dočasný svet ako symbol sveta večného).
- 202 Výstavba St. Albans, prekreslenie anglickej miniatúry, štýl Matúša Parisa, 14. stor. Londýn, British Museum, Ms. Cotton Nero D. T., fol. 23<sup>v</sup> (architekti).
- 203 Náhrobná doska Huga Libergiera (zomrel 1263), architekta chrámu St. Nicaise v Remeši. Katedrála v Remeši (architekti).
- 204—207 Postavy na podporných oblúkoch katedrály v Hortogenbosch, 15. stor. (realizmus sochárstva).
- 208 Usnutie Márie, ústredný výjav Grudziadzského polyptichu, okolo r. 1390. Varšava, Národné múzeum.
- 209 Opica s pluhom, miniatúra v *Gorlestonovom žaltári*, okolo r. 1310—1325. Malvern, Zbierky Dysona Perrinsa (komika).
- 210 Opica poháňajúca kone, miniatúra v *Lutrollovom žaltári*, okolo r. 1335—1340. Londýn, British Museum, Ms. Add. 42130, fol. 181<sup>v</sup> (komika).
- 211 Zajac vrhajúci oštep na leva, francúzska miniatúra, 14. stor. Londýn, British Museum, Ms. Yates Thomson 8, fol. 283 (komika).
- 212 Navštívenie, sochy z portálu katedrály v Remeši, okolo r. 1250 (pohanské vzory dokonalosti).
- 213 Fragment náhrobku Adelaidy z Champagne, kňaznej Joigny, okolo r. 1250, kostol svätej Joigny v Yonne (myšlienka na večnosť).
- 214 Podobizeň Plinia, miniatúra v jeho diele *Historia universalis*, južné Francúzsko (?), polovica 12. stor. Le Mans, Bibliothèque Municipale, Ms. 263, fol. 10<sup>v</sup> (encyklopédie).
- 215 Podobizeň Huga zo Sv. Viktora, prekreslenie z rukopisu *De arca morali*, Anglicko (St. Albans), 13. stor. Oxford, Bodleian Library, Land. Ms. 109, fol. 3<sup>v</sup> (Hugo zo Sv. Viktora).
- 216 Alexander Veľký, kresba v *Liber floridus* Lamberta zo Saint Omer, Paríž, okolo r. 1260—1270. Paríž, Bibliothèque Nationale, Ms. lat. 8865, fol. 71 (pohanské vzory dokonalosti).
- 217 Vyučovanie Prusov, reliéf z Hnezdnianskych dverí, 12. stor., katedrála v Hnezdne.
- 218 Mária s dieťaťom a harfou, miniatúra z Amiensu, okolo r. 1470. Paríž, Bibliothèque Nationale, Ms. franc. 145 (hudba).
- 219 Kostol v Pontigny, 1114—1186 (odklon od prísnosti).
- 220 Interiér kostola vo Fontenay, posvätený 1147 (architektúra, prostota).
- 221 Ideálny plán cisterciánskeho kostola od Villarda z Honnecourtu, okolo r. 1230—1235 (architektúra, prostota).
- 222 Hlavica s vyobrazením ženy-kentaúra z kostola v Le Puy, 12. stor. (Bernardov list Wilhelmovi: deformia formositas ac formosa deformitas).
- 223 Sv. Teodor, socha z portálu južnej fasády katedrály v Chartres, okolo r. 1230 (duchovná krása cnosti).

- 224 Zobrazenie cnosti, miniatúra z Aristotelovej *Etiky*, Francúzsko, 14. stor., Brusel, Bibliothèque Royale, Ms. 9505—06, fol. 24.
- 225 Kristus vyučujúci, tzv. Le Beau Dieu, socha na stredovom pilieri portálu západnej fasády katedrály v Amiense, 13. stor. (transcendentná krása boha).
- 226 Maľovanie fresky „Symbol mája“, prekreslenie z francúzskej (?) miniatúry, začiatok 13. stor. Viedeň, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 507, fol. 2<sup>v</sup> (*decor creaturam*, odraz boha).
- 227 Madona s dieťaťom z Abbéville, Francúzsko, 14. stor. Paríž, Louvre.
- 228 Rozeta z katedrály v Chartres, kresba zo skicára Villarda z Honnecourtu, okolo r. 1250 (?).
- 229 Hlavica s listami z kostola v Saulieu, 12. stor. (*decor creaturam*, odraz boha).
- 230 Anjel, fragment hlavice z opátskeho kostola vo Vézelay, 12. stor. (viditeľná krása — signum et imago neviditeľnej krásy).
- 231 Ochodze opátstva Mont St. Michel, dokončené r. 1228 (Richard zo Sv. Viktora: liturgia, mystická kontemplácia).
- 232 Kontemplatívny a aktívny život, kresba v rukopise *Listov Bernarda* z Clairveaux, Rakúsko, 12. stor. Heiligenkreuz, Kláštorňá knižnica (liturgia, mystická kontemplácia).
- 233 Gilbert de la Porrée s Boethiom ako konzulom, miniatúra v *Komentári* Gilberta de la Porrée k Boethiovej *De consolacione philosophiae*, južné Francúzsko po r. 1203. Valenciennes, Bibliothèque Municipale, Ms. 197, fol. 4<sup>v</sup> (Gilbert de la Porrée).
- 234 Gilbert de la Porrée so žiakmi, miniatúra v *Komentári* Gilberta de la Porrée k Boethiovej *De consolacione philosophiae*, južné Francúzsko po r. 1203. Valenciennes, Bibliothèque Municipale, Ms. 197, fol. 4<sup>v</sup> (Gilbert de la Porrée).
- 235 Sokrates a Platón s Filozofiou, miniatúra rukopisu, 12. stor. Mníchov, Bayerische Staatsbibliothek, Ms. lat. 1705.
- 236 Vtelenie Krista a Sedem slobodných umení, pravý tympanon západnej fasády katedrály v Chartres, okolo r. 1145.
- 237 Gramatika, fragment archivolty portálu katedrály v Chartres, okolo r. 1145.
- 238 Abelard a Heloisa, miniatúra v *Roman de la Rose*, 14. stor. Chantilly, Musée Condé, C. Ms. 482/665, fol. 60<sup>v</sup>.
- 239 Štúdie zvieracích a ľudských podôb, kresby zo skicára Villarda z Honnecourtu, okolo r. 1230—1235. Paríž, Bibliothèque Nationale, Ms. fr. 1909<sup>3</sup> (estetická koncepcia využívania geometrie).
- 240 Fasáda zboreného kostola St. Nicaise v Remeši, 1230—1263 (estetická koncepcia využívania geometrie).
- 241 Kostol St. Denis, posvätený r. 1140, podľa rytiny A. a E. Rouarguovcov spreď r. 1833 (opát Suger).
- 242 Podobizeň opáta Sugera, vitráž v okne kaplnky Panny Márie v St. Denis, 12. stor. (opát Suger).
- 243 Portály západnej fasády katedrály v Chartres, okolo r. 1145—1160 (Chartres, estetika).
- 244 Veža katedrály v Laone, kresba zo skicára Villarda z Honnecourtu, okolo r. 1230—1235. Paríž, Bibliothèque Nationale, Ms. fr. 1909<sup>3</sup>.
- 245 Kresba chóru s oknom a vnútro katedrály v Gloucestri, pol. 14. stor.
- 246 Veža katedrály v Laone, po r. 1190, projekt okolo r. 1160 (gotika a scholastika).
- 247 Eva, socha v katedrále v Autune, Gislebertovo dielo, okolo r. 1130—1140 (prevaha duchovnej krásy, nebezpečenstvá krásy telesnej).
- 248 Ornamentálna hlavica s ružou zo St. Chapelle, Paríž, 2. polovica 13. stor. (*Summa* Alexandra z Hales, miera, tvar a súlad).

- 249 Konzola v tvare hlavy, Lotrinsko, Metz (?), okolo r. 1240. Boston, Museum of Fine Arts (*Summa Alexandra z Hales, škaredosť*).
- 250 Mária s dieťaťom na tróne, tympanon sv. Anny v katedrále Notre-Dame v Paríži, okolo r. 1165—1175 (*Kniha múdrosti*).
- 251 Pýcha a Pokora, kresba zo skicára Villarda z Honnecourtu, okolo r. 1230—1235. Paríž, Bibliothèque Nationale, Ms. fr. 1909<sup>3</sup> (Viliam z Auvergne, krása skutkov).
- 252 Rozeta z katedrály v Strasbourgu, polovica 14. stor. (primeranosť účelu; krása je to, čo má tvar, mieru a súlad).
- 253 Kráľ Šalamún a kráľovná zo Sáby, sochy z portálu kostola Notre-Dame de Corbeil, 1180—1190. Paríž, Louvre (*Kniha múdrosti*).
- 254, 255 Wiltonský diptych, Mária s dieťaťom a s anjelmi a Richard II. so sv. Jánom Krstiteľom, sv. Eduardom Vyznavačom a sv. Edmundom, okolo r. 1400. Londýn, National Gallery (odraz nadpozemskej krásy v kráse pozemskej).
- 256 Náhrobné súsošie grófa de Vaudemont a jeho ženy v kaplnke františkánov v Nancy, po r. 1108 (primeranosť obsahu a formy).
- 257 Hlavica s vyobrazením Babylonie deserty v kostole v Chauvigny pri Poitiers, 12. stor. (kontemplatívny postoj).
- 258 Kresby zo skicára Villarda z Honnecourtu, okolo r. 1230—1235. Paríž, Bibliothèque Nationale, Ms. fr. 1909<sup>3</sup> (matematická koncepcia krásy).
- 259 Kresby zo skicára Villarda de Honnecourt, okolo r. 1230—1235. Paríž, Bibliothèque Nationale, Ms. fr. 1909<sup>3</sup> (matematická koncepcia krásy).
- 260 Podobizeň Róberta Grossetesteho, miniatúra v *Dielach* Róberta Grossetesteho, Anglicko, 14. stor. Londýn, British Museum, Ms. Roy 6. E. V, fol. 6<sup>r</sup> (Róbert Grosseteste, biskup lincolnský).
- 261 Kozmologická špekulácia — dôkaz guľatosti Zeme, miniatúra v rukopise Gautiera z Metz *Imago du monde*, Francúzsko, 14. stor. Baltimore, Walters Gallery of Art, W. 199, fol. 42<sup>r</sup> (geometria, krása sveta, účelná stavba sveta).
- 262 Ornamentálna parketová doštička z kapitulára westminsterského opátstva, okolo r. 1250 (pojmem formy).
- 263 Mária s dieťaťom z klenotnice St. Chapelle, slonovina, 14. stor. Paríž, Louvre (podobnosť ideí, a nie skutočnosti).
- 264 Zvestovanie, Paríž, okolo r. 1400. The Cleveland Museum (hľad na krásu — uvidíš boha).
- 265 Stvorenie Adama, plastika zo severného portálu katedrály v Chartres, 13. stor. (estetický optimizmus, svet je krásny).
- 266 Sochár vyhotovuje v ateliéri kráľovskú sochu, vitráž katedrály v Chartres, 13. stor. (imitácia a imaginácia).
- 267 Girard z Orléansu, Portrét Jána Dobrého, okolo r. 1359. Paríž, Bibliothèque Nationale (imitácia a imaginácia).
- 268 Interiér katedrály v Kolíne, 1248—1508 (Kolín).
- 269 Katedrála v Strasbourgu, 13.—15. stor. (Strasbourg).
- 270 Veža katedrály v Kolíne, 1248—1508 (Kolín).
- 271 Sv. Matúš s anjelom, miniatúra v *Hodinkách*, neskorá fáza majstra Maršala Boucicauta, oblasť Loiry (?), okolo r. 1425—1435. Washington, National Gallery of Art (dionýzovský prvok, jas, *claritas*).

- 272 Groteskná hlava, svorník v transepte katedrály v Remeši, 13. stor. (škaredosť).
- 273 Majster vyučujúci študentov, miniatúra v *Spevníku*, Nemecko, 13. stor., Heidelberg.
- 274 Fyllis a Aristoteles, miniatúra, Pikardia, 13. stor. Paríž, Bibliothèque Nationale, Ms. fr. 95, fol. 254, pl. CXVI (receptia Aristotela, empirický postoj).
- 275 Socha kráľovnej zo západného portálu katedrály v Angers, 1155—1165 (*pulchritudo et ornatus feminae*).
- 276 Ester pred Ahasverom, fragment archivolty severného portálu katedrály v Chartres, 13. stor. (*pulchritudo et ornatus feminae*).
- 277 Kristus putujúci na Golgotu, fragment sochy, Francúzsko, 16. stor. (krása človeka a idea vo vedomí umelca).
- 278 Poľovačka na jeleňa, miniatúra v rukopise *Život a zázraky sv. Dionýzia*, Francúzsko, 13. stor. Paríž, Bibliothèque Nationale (jeleň).
- 279 Sv. Ján Krstiteľ, fragment sochy z pravého portálu fasády katedrály v Remeši, okolo 1220 (krása človeka a idea vo vedomí umelca).
- 280 Lev, kresba zo skicára Villarda z Honnecourtu, okolo r. 1230—1235. Paríž, Bibliothèque Nationale, Ms. fr. 1 909<sup>3</sup> (inakšia je krása človeka ako krása leva).
- 281 Dvaja muži (antické inšpirácie), kresba zo skicára Villarda z Honnecourtu, okolo r. 1230—1235. Paríž, Bibliothèque Nationale, Ms. fr. 1 909<sup>3</sup> (inakšia je krása človeka ako krása leva).
- 282 Kľaňanie sa troch kráľov, krídlo diptychu, Francúzsko (?), okolo 1390. Florencia, Museo Nazionale (duchovný jas).
- 283 Jan van Eyck, Sv. Barbora, v pozadí architekt dozerajúci na stavbu, kresba, 1437. Antverpy, múzeum (stavba).
- 284 Hlavica stĺpikov v hlavnej lodi katedrály v Remeši, 13. stor. (materiálny svet).
- 285 Snímanie z kríža, tabuľový obraz z Chomraníc, okolo r. 1460. Tarnów, Muzeum Diecezjalne (obraz nazývame krásnym, ak dokonale reprodukuje . . .)
- 286 Príprava zásnub, scéna z Terentiovej hry *Žena z Androsu*, kópia karolínskeho rukopisu, Anglicko (St. Albans), polovica 12. stor. Oxford, Bodleian Library, C. Ms. Auct. F. 2.13, fol. 125 (divadelné predstavenie, prípustné).
- 287 Achilles pri šachovnici v stane odmieta pomôcť Grékom, miniatúra v rukopise *Histoire ancienne jusqu' à César*, Holandsko alebo severné Francúzsko, 1440—1460. Washington, National Gallery of Art (maliarstvo, poučovanie).
- 288 Jazdec nasadajúci na koňa, kresba zo skicára Villarda z Honnecourtu, okolo r. 1230—1235. Paríž, Bibliothèque Nationale, Ms. fr. 1 909<sup>3</sup> (obraz zvierata alebo človeka).
- 289 Králik, myš a mačka, marginálna kresba v *Nizozemskom žaltári*, 14. stor. Nancy, Bibliothèque Municipale, Ms. 249, fol. 234<sup>v</sup> (dva druhy krásy, krása jednoduchých vecí a krása štruktúr).
- 290 Sochy z domu hudobníkov v Remeši, posledná štvrtina 14. stor. (hudba a poézia sú taktiež prípustné).
- 291 Stránka z modlitebníka, Therouanne, okolo r. 1325. Baltimore, Walters Art Gallery, W. 90, fol. 151<sup>v</sup> (dva druhy krásy).
- 292 Pygmalion so sochou Galateie, marginálna kresba v rukopise, Francúzsko, 2. štvrtina 14. stor. Tournai, Bibliothèque Municipale, Ms. CI, fol. 319 (nehybnosť sochy).
- 293 Mária s dieťaťom, fragment sochy zo slonoviny v klenotnici St. Chapelle, začiatok 14. stor. Paríž, Louvre (oválne oči sú krajšie ako okrúhle).

- 294 Rozhovor vládcov, nástenná maľba v Alhambre, Granada, okolo r. 1396—1408 (iné farby sa páčia Maurom, iné Škandinávcom).
- 295 Dante medzi scénami Pekla a Očistca, sprava pohľad na Florenciu, fragment fresky Domenico di Michelino z katedrály vo Florencii, 1465 (Dante Alighieri).
- 296 Jeden zo židovských kráľov, nástenná maľba v Bjäresjö, Švédsko, 13. stor. (iné farby sa páčia Maurom, iné Škandinávcom).
- 297 Stvorenie sveta, lombardský majster, 2. polovica 14. stor. Paríž, Bibliothèque Nationale, Ms. lat. 757, fol. 37<sup>v</sup> (boh je stvoriteľom).
- 298 Miniaturista dvora z Anjou, Hudba a hudobníci, miniatúra v Boethiovom rukopise *De arithmetica, de musica*, 2. polovica 14. stor. Neapol, Biblioteca Nazionale, Ms. V. A. 14., fol. 47 (umenie — božské vnuknutie).
- 299 Sv. František, slonovina, Francúzsko alebo Itália, 14. stor. Súkromné vlastníctvo (sv. František).
- 300 Quinitas, časť Torunského polyptychu, okolo r. 1390. Varšava, Národné múzeum (sloboda umenia).

#### ZOZNAM KNÍH. Z KTORÝCH BOLI PREVZATÉ ILUSTRÁCIE

M. Aubert, *La Sculpture française au Moyen Age*, 1946. — J. Baum, *Die Malerei und Plastik des Mittelalters*, Wildpark-Potsdam 1930. — Tenže, *L'Architecture Romane en France*, Paris 1911. — J. Beckwith, *The Art of Constantinople*, London 1961. — W. Braunsfels, *Die Welt der Karolinger und ihre Kunst*, München 1968. — V. Chaloupecký, J. Kvet, V. Mend, *Praha románská*, Praha 1968. — M. Coppens, *Thoughts in stone — The Cathedral Basilica of St John S'Hortogenbosch*, Amsterdam 1948. — C. G. Crump, E. J. Jacob, *The Legacy of the Middle Ages*, Oxford 1951. — G. G. Coulton, *Mediaeval Faith and Symbolism*, New York 1958. — V. H. Debidour, *Le Bestiaire sculpté du Moyen Age en France*, 1961. — Tenže, *Vézelay*, Paris 1962. — F. W. Deichmann, *Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna*, Baden-Baden 1958. — Y. Delaporte, *Die Kathedrale von Chartres*. — D. Diringer, *The Illuminated Book, its History and Production*, London. — *Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkover*, London 1969. — J. Evans, *Art in the Mediaeval France 987—1498*, Oxford 1948. — Tenže, *English Art 1307—1461*, Oxford, 1949. — H. Fillitz, *Das Mittelalter I, Propylaen Kunstgeschichte*, Berlin 1969. *The Flowering of the Middle Ages* [vyd. J. Evans], London 1966. — H. Focillon, *Art d'Occident*, Paris 1947. — D. Formaggio, C. Basso, *La Miniatura, Navarra* 1960. — R. Gay, *Van Eyck*, Paris 1955. — D. Grivet, G. Zarnecki, *Gislebertus, sculpteur d'Autun*, Paris 1960. — M. Hauptmann, *Die Kunst des Frühen Mittelalters*, Berlin 1929. — J. Hubert, J. Porcher, W. F. Volbach, *L'Impero carolingio*, Milano 1968. — R. Huyghe, *L'Art et l'Homme*, Paris 1958. — A. Karlinger, *Die Kunst des Gotik*, Berlin 1926. — A. Katzenellenbogen, *The Sculptural Programs of Chartres Cathedral*, Baltimore 1959. — C. M. Kauffmann, *Romanesque Manuscripts 1066—1190*, London 1975. — Th. Kraus, *Das Römische Weltreich II, Propylaen Kunstgeschichte*, Berlin 1967. — *Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kaufmann*, Berlin 1956. — E. Male, *L'Art religieux de la fin du Moyen Age*, Paris 1925. — V. R. Markham, *Romanesque France*, London 1929. — R. van Marle, *L'Iconographie de l'Art profan*, La Haye 1931. — *Mediaeval and Renaissance Miniatures from the National Gallery of Art*, Washington 1975. — A. Michel, *Histoire de l'art I-II*, Paris 1905—1906.

— E. Newton, *Masterpieces of European Sculpture*, London 1959. — E. Panofsky, *Tomb Sculpture*, London 1964. — N. Pinder, *Die Deutsche Plastik des XIV Jahrhts*, München 1924. — L. Randall, *Images in the Margins of Gothic Manuscripts*, Berkeley-Los Angeles 1966. — M. Rickert, *Painting in Britain. The Middle Ages*, London 1954. — E. Rothe, *Buchmalerei aus Zwölf Jahrhunderten*, Berlin 1966. — M. Salmi, *La Miniatura italiana*, Milano 1956. — H. Schnitzler, P. Bloch, *Die Ottonische Kölner Malerschule I-II*, Düsseldorf 1969. — H. Schrade, *Vor- und Frühromanische Malerei*, Köln 1958. — O. von Simson, *Das Mittelalter II, Propylaen Kunstgeschichte*, Berlin 1972. — C. Stewart, *Early Christian, Byzantine and Romanesque Architecture*, London, New York, Toronto 1954. — H. Swarzenski, *Vorgotische Miniaturen*, Leipzig 1927. — D. Talbot Rice, *The Art of the Byzantine Era*, London 1963. — J. Tetzlaff, *Romanische Kapitelle in Frankreich*, Köln 1976. — Tenže, *Romanische Portale in Frankreich*, Köln 1977. — A. Tulsee, *Scandinavia Romanica*, Wien 1968. — W. F. Volbach, *J. Lafontaine-Dosogne, Byzanz und der Christliche Osten III, Propylaen Kunstgeschichte*, Berlin. — *La Vie du Christ dans la sculpture française* (úvod D. Rops), Paris 1949. — H. Wentzel, *Lübecker Plastik bis zur Mitte das XIV Jh.*, Berlin 1938. — W. Wixon, *Treasures from Mediaeval France*, Cleveland 1967. — O. Wulff, *Die Altchristliche Kunst*, Berlin 1914.

#### ZOZNAM AUTOROV. KTORÍ POSKYTLI FOTOGRAFIE

S. Arczyński—č. 155; T. Barucki — č. 52, 124, 132, 146, 148, 153, 171, 198, 200, 270; E. Güner (Stambul) — č. 36, 37, 45, 51, 53; Z. Kamykowski — č. 140, 141, 160, 285, 300; T. Kaźmierski — č. 119, 181; A. Konopacki — č. 247; E. Kozłowska Tomczyk — č. 217; Z. Małek — č. 4; B. Rogaliński — č. 285; T. Żółtowska — č. 139, 208; Archív vydavatelstva Arkady — č. 10, 29.



## REGISTER MIEN

- Abelard, P. 139, 161, 188, 192  
 Abert, H. 118  
 Absolón 14  
 Adam z Fuldy 118, 119, 126, 128  
 Adelard z Bathu 118, 126, 186  
 Adelbold 118  
 Achardus zo Sv. Viktora 178, 184, 189  
 Achilles 192  
 Ajnalov, D. 71, 72  
 Alain z Lille (Alanus ab Insulis) 187, 190, 191, 194  
 Alarich 49  
 Alberich 115  
 Albert, H. 118  
 Albert Velký (Albert) 11, 136, 220, 221, 223, 224, 226, 228, 230, 233, 254, 263, 264, 283, 284  
 Alexander z Halesu 195, 198, 240, 243  
 Alfarabi 124  
 Alhazen 240—244, 246, 284, 285  
 Alkuin 68, 86—88, 91, 92, 99, 100, 105, 281  
 d'Alverny, M. Th. 178, 184  
 Ambrózius 67—69  
 Angilbert 68  
 Anonymus 126, 128  
 Anonymus (Pseudo-Dionýzios) 33  
 Apollinaris Sidonius 67  
 Apolón 256  
 Arens, F. V. 141  
 Areopagita 254  
 Aribo z Freisingu 118  
 Aristoteles 52, 56, 77, 80, 81, 84, 89, 133, 167, 168, 186, 196, 207, 210, 212, 220, 222, 228, 229, 231—233, 241, 242, 248, 252, 254, 255, 268, 270, 271, 284  
 Arseniev, N. V. 37  
 Artuš (král) 68  
 Atanázius 20, 22, 25, 27, 29, 280  
 Aténa 133, 154  
 Atenagoras 24  
 Aubert, M. 139  
 Auerbach, E. 15  
 sv. Augustín 9—12, 32, 48—63, 67, 68, 70, 74, 75, 77, 78, 87, 89, 99—101, 118, 168—170, 186, 196—200, 207, 212, 224, 226, 233, 252, 263—266, 268, 269, 271, 280—284  
 Aurelián z Moutiers — St. Jean 118, 125  
 Avicenna 189  
 Bacon, R. 118, 120, 128, 129, 240, 241, 264  
 Baeumker, Cl. 212, 240, 244  
 Baldwin z Canterbury 169—171, 174  
 Bandmann, G. 135  
 Balliol 201  
 Baltrusaitis, J. 131  
 Bartolomej Angličan 189, 193  
 Baudrillard, A. 66  
 Baudry 252, 253  
 Baumgarten, A. G. 284  
 Bauer, H. 240  
 Baur, L. 124, 162, 193, 206, 209—211  
 Basil 192  
 Bazilius z Caesarey, zv. Velký alebo sv. Bazilius 12, 20—22, 24—27, 29, 30, 46, 57, 77, 89, 99, 100, 196, 207, 228, 233, 263, 268, 272, 280  
 Beda 64, 68, 77, 87, 118  
 Behrens, J. 115  
 Bémont, Ch. 139  
 sv. Benedikt 69  
 Bernard Silvestris 110, 118  
 Bernard z Clairvaux (sv. Bernard) 137, 139, 168—174, 186—188, 195, 254  
 Bertram, P. 23  
 Blaise, A. 79  
 Bloch, M. 107  
 Boethius 11, 57, 68, 70, 71, 74—78, 80, 81, 86, 87, 89, 99, 101, 118, 119, 123, 126, 186, 188, 189, 191—193, 197, 206, 264, 268, 282  
 Boman, T. 13, 15  
 sv. Bonaventúra 11, 118, 168, 212—219, 233, 240, 247, 249, 263, 265, 267, 272, 283, 284  
 Boncompagno da Signa 116  
 Bozzone, A. M. 66  
 Böhner, P. 167  
 Breadstead, J. 72  
 Bréhier, L. 15  
 Brewer, J. S. 15, 128, 129  
 De Bruyne, E. 11, 16, 20, 115, 116, 128, 134, 186, 202, 210, 280  
 Buchberger, M. 66  
 Bulhak, E. 30  
 Burckhardt, J. 38  
 Cabrol, F. 66  
 Caesarianus, C. 154  
 Caetano, C. 141, 163  
 Cassiodorus 11, 57, 68, 70, 77, 78, 80—83, 99, 105, 108, 118, 265  
 Cataudella, Q. 11, 20  
 Cicero 21, 22, 51, 56, 57, 67, 138, 178, 189, 196, 198, 207, 210, 263, 268, 269  
 Clarenbaldus 188, 189, 192, 193  
 du Colombier, P. 141  
 Combarieu, J. 69, 118  
 Confalonieri, G. 118  
 Coomaraswamy, A. K. 23, 56, 132, 137  
 Cotton, J. 118, 120, 121, 127, 128  
 Courtonne, Y. 20  
 Cousin, J. 161  
 de Cousse-maker, E. 118, 124, 137

- Cumont, F. 72  
Curtius, E. R. 109, 272
- Dante Alighieri 250, 254—261, 277, 282, 285  
Dávid 14  
Dávid (kráľ) 24  
Dehio, G. 141  
Demokritos 207  
Demos, O. 37  
Deschamps, P. 134, 139, 160—162  
Diehl, C. 72  
Diez, E. 72  
Dion Kassios 136, 271  
Dionysios (Dionýzios) 32, 224, 238  
Dionýzios Areopagita 30, 46  
Dionýzios Kartuzián 221, 249  
Dionýzios Ryckel, pozri Dionýzios Kartuzián  
Długosz, J. 135, 159  
Drach, A. von 141  
Du Cange, Ch. 79  
Duns Scotus 247—249, 251, 252, 277  
Dupont—Sommer, A. 34  
Durach, E. 141  
Durandus, W. 91, 98, 136, 158, 160, 164  
Dvořák, M. 133  
Dyroff, A. 226
- Eckhardt 23  
Eco, U. 11, 226  
Edelstein, H. 49  
sv. Efrem 69  
Eginhard 68  
Einem, H. von 134  
Einstein, A. 118  
Eiswirth, R. 24  
Engelbert, U. 23  
Epikuros 101, 167, 270  
Eriugena, J. S. 87, 89, 90, 92, 95, 96, 99—101, 118, 125, 186, 267, 271, 281  
Eusebios (biskup z Caesarey) 24, 69  
Ezechiel 16
- Faral, E. 109, 110, 115—117  
Feidias 23, 27, 38  
Felix, J. 261  
Fidanza, G. 212
- Fiedler, K. 275  
Fierville 116  
Filip (kancelár) 263  
Filip z Vitriaca 124  
Filon z Alexandrie 15, 19, 43, 256, 282  
Fischer, Th. 141  
Fita, P. 159  
Focillon, H. 65, 131  
Focius 38  
Foliot, G. 169, 171, 174  
Folquet z Marseille 109  
Francastel, P. 106  
Frankl, O. 141  
Frankl, P. 134, 139, 153  
sv. František 265  
Fretté 236  
Frey, J. B. 15  
Fridrich II. 109
- Galassi, G. 72  
Gallo, T. 169  
Garcia, F. 251, 252  
Garin, E. 109  
Gass, W. 37  
Gelin, A. 15  
Gerbert, M. 118, 124—129  
Gerbert z Aurillacu 154  
Gérolde, Th. 24, 118  
Gervázius z Melkley 110, 113  
Geyer, B. 192  
Ghellink, J. 109  
Ghyka, M. C. 141  
Gilbert z Porrée (Porretanus) 186, 188, 191, 192  
Gilbertová, K. 280  
Gilmore Holt, E. 134  
Gilson, E. 167  
Giraldus z Cambridge 122  
Glorieux, P. 194  
Glunz, H. H. 109  
Godet, P. 30  
Gorgias 121  
Gottfried 187  
Gottfried z Vinsauf 110, 111, 113, 116, 117  
Gothofredi, J. 28  
De Gourmont, R. 109  
Grabar, A. 34, 39, 42, 73  
Grabmann, M. 108, 127, 221, 222, 224, 225, 250
- Gracián 94  
Gregor I. Veľký 67—70, 90, 97, 266  
Gregor II. 39, 40  
Gregor z Nazianu 20, 68  
Gregor z Nissy 9  
Gregor z Tours 68  
Grosseteste, R. 11, 118, 124, 206—211, 240, 264, 268, 283—285  
Grossmann 125, 126, 128  
Grousset, R. 72  
Grundmann, W. 12  
Guibert z Nogentu (de Novigento) 138, 161, 188, 189, 193  
Guiraut Riquier 109  
Gundissalvi, D. 118, 127, 163, 189, 193  
Guthe, H. 15
- Habel, E. 110  
Hadrián I. 90  
Hahnloser, H. R. 15, 141, 154, 163  
Haning, N. M. 191  
Harman, A. 118  
Hastings, J. 15, 66  
Hauréau, B. 110  
Heideloff, C. 163, 164  
Heinze, M. 234  
Hektor 55, 63  
Helena 135  
Helinand z Froidmontu 162  
Hempel, I. 13  
Henry, P. 50  
Henrich, biskup zo Sensu 187  
Hermes 67  
sv. Hieronym 24, 28, 67, 68  
Hieronymus 222, 266  
Hieronym z Moravy 124  
Hildebert z Lavardina 28  
Homér 15, 67, 135  
Honorius z Autunu 91, 98, 136, 160, 162  
Horácius 67, 86, 89, 268  
Hraban Maur 77, 86—88, 92, 95, 281  
Hubert, J. 66  
Hugo zo Sv. Viktora 108, 118, 124, 168, 175—184, 186, 188, 195, 233, 240, 249, 267, 271, 283  
Hugues de Fouilloi 139, 162, 171  
Huisman, D. 280

- Huizinga, J. 249  
Hukbald 118  
Huyghens, R. B. C. 192
- Chailley, J. 118  
Chambers, F. P. 135  
Chapman, L. 49  
Cheyne 15
- Ilg, A. 134  
Irena (cisárovná) 40  
Iyer, K. B. 56, 132  
Izák 14  
Izidor zo Sevilly 9, 11, 57, 64, 68, 74, 77, 78, 80, 83—85, 99, 124, 137, 188, 197, 225
- Jakub z Liège (z Leodia), 119, 120, 125, 126, 128  
Jakub de Voragine 225  
Jakub z Viterba 189, 194  
Ján (evanjelista) 17  
Ján XXII. 122  
Ján Chryzostomos (Zlatoústý) 24, 68, 69  
Jansen W. 192, 193  
Ján z Damasku 9, 39—41, 45, 46, 99, 207, 281  
Ján z Garlande 110, 111, 113, 116, 117, 282  
Ján z Rochelle 195, 228  
Ján zo Salisbury 111, 186, 188, 189, 193, 194  
Jougan, A. 79  
Jozef 14  
Justinián (cisár) 64  
Justinus 22
- Kant, I. 226  
Karol Lysý 89  
Karolovci 65, 73, 86, 89  
Karol Veľký 40, 65, 66, 68, 70, 73, 74, 86, 87, 89—91, 99, 100, 281  
Kittel, G. 12, 23  
Kleinert, P. 15  
Klemens z Alexandrie 20, 22—24, 27, 28, 69, 280  
Klenze, O. 141  
Klœppel, O. 141  
Koch, J. 154
- Konrád z Hirschau 110, 111, 115, 188, 192, 283  
Konštantín I. Veľký 9, 10, 74, 136  
Konštantín V. 40, 42, 43  
Krakus 135, 159  
Kristus 23, 24, 34, 40—43, 46, 53, 109, 136, 162  
Kuhn 280  
Kurdybacha, L. 66  
Külpe, O. 234
- Ladner, G. 39, 42, 136  
Lachner, L. 141  
Laktancius 22, 25, 29, 67  
Landgraf, A. M. 192  
Lazarev, V. N. 37, 38, 42  
Leclercq, G. 66  
Lehman, K. 136  
Leonina 238  
Lev III. Izaurský 39, 40, 43  
Lev V. Arménsky 40  
Lods, A. 15  
Łodyńska-Kosińska, M. 141  
Lombardus 212, 227  
Eudovít Pobožný 91  
Lugduni, D. 252  
Lund, M. 141  
Lutz, E. 212
- Mabillon, J. 174  
Mandonnet, P. 223, 224, 236—238  
Manitius, M. 109  
Marbod 110, 117  
Mari, G. 110  
Maritain, J. 226  
Marsiglio Ficino 250  
Martène—Durand 161, 184  
Martianus Capella 67  
Martin, R. 192  
Marx, K. 179  
Matúš (evanjelista) 16, 19  
Matúš z Vendôme 110—113, 115, 116  
Maximilián I. 153  
Maximus Vyznavač 32, 34  
Merkúr 67  
Merovejovci 66, 72, 73, 131  
Migne, J. P. 10, 118  
Mignot, J. 141, 163  
Michelis, P. A. 37  
Minutius Felix 67
- Mojžiš 14, 15, 43  
Mole, W. 72  
Montano, R. 11, 20  
Moore, G. F. 15  
Morey, Ch. R. 72  
Morpurgo-Tagliabue, G. 284  
Mortet, V. 134, 139, 141, 154, 160—163  
Mössel, E. 141  
de Munnynck, M. 226  
de Muris, J. 118, 128  
Müller, H. F. 32
- Neckham, A. 139, 189, 193  
Nejedlý, Z. 280  
Nennius 69  
Nikeforos (patriarcha) 45  
Nikeforos Blemmides 37, 40  
Nikomachos 74  
Nordenfalk, C. 73  
Notker 118  
Nowodworski, M. 66
- Occam, V. 247—249, 251—253, 277  
Odo z Cluny 118, 129  
Olgiati, F. 226  
Omar II. 43  
Origines 9, 23  
Ostrogorsky, G. 41  
Ottovci 73  
Ovidius 162
- Panofsky, E. 154, 162, 167  
Parler, H. 150, 153  
Paulinus z Noly 23, 67  
Pavel Diakon 68  
Pérotin Veľký 122  
Pierre le Chantre 139  
Pietzsch, G. 118, 126, 128  
Pipin Krátky 66  
Pirenne, H. 65  
Pirrot, L. 15  
Pirota 237  
Platón 20, 23, 30, 31, 49, 52, 54, 56, 74, 77, 81, 84, 87, 100, 101, 119, 153, 154, 167—169, 186, 187, 196, 207, 208, 210, 212, 226, 248, 250, 252, 268, 270, 271, 275, 284  
Plotinos 9, 16, 20, 21, 31, 32, 49—51, 54, 57, 74, 89, 99, 100, 132, 169, 178, 186, 196, 207, 208, 220, 221,

226, 263, 264, 268, 269, 271, 280  
 Plutarchos 22, 271  
 Polykleitos 206  
 Pouillon, Dom H. 195, 201—203,  
 206, 209—211, 226  
 Porfirius, biskup z Gazy 38  
 Poseidonius 111  
 Priamos 63  
 Proklos 32  
 Prokop 38  
 Prokopios 64  
 Prudentius 67  
 Przeździecki, A. 159  
 Pseudo Areopagita (pozri Pseudo  
 -Dionýzios) 34  
 Pseudo-Dionýzios 30—33, 35—38,  
 41, 43, 54, 57, 89, 90, 99, 100, 132,  
 169, 170, 178, 196, 206, 207, 220,  
 221, 226, 228, 230, 233, 263, 264,  
 271, 280, 284  
 Ptolemaios, C. 74  
 Pyrrhon 167  
 Pytagoras 20, 51, 71, 119, 125, 153  
  
 Quaracchi 203—205, 216—219  
 Quido z Arezza 118, 120, 121, 124,  
 128  
 Quintilianus 108  
  
 Raby, F. J. E. 109  
 Radulfus z Longo Campo 108  
 Reese, G. 24, 118  
 Reginon z Prümü 118, 125—127  
 Renan, E. 110  
 Riegl, A. 55  
 Richard zo Sv. Viktora 124, 169,  
 178, 179, 183—185, 189, 254  
 Richard Levie srdce 109  
 Rivius 141  
 Robert, A. 15  
 Róbert z Melunu 188, 189, 192  
 Rockinger, L. 115  
 de Roissy, P. 160  
 Roriczer, M. 141, 153, 163, 164, 166  
 Roscius 63  
 Rostowzeff, M. 72  
 Rudolf zo Sv. Trondu 118  
  
 Sauer, J. 135  
 Savonarola 250  
 Serejski, M. H. 64

Schapiro, M. 132, 138, 171  
 Schasler, M. 280  
 Schäfke, R. 118  
 Schepps, G. 115  
 Schiller, F. 275  
 Schlosser, J. von 86, 134  
 Schmuttermayer, H. 141  
 Schnitzer, J. 250  
 Schrade, L. 74  
 Schütz, L. 226  
 Schwarzlose, K. 39, 41, 42  
 Sicardus (biskup z Cremony) 136  
 Silvester II. 154  
 Simson, O. V. 154, 186  
 Sleumer, A. 79  
 Sokrates 20, 246  
 Solesmes, I. 32  
 Stornaloco 150  
 Strabo, W. 91, 97, 136  
 Strecker, K. 189  
 Strózewski, W. 226  
 Strzygowski, J. 71, 72  
 Suger zo St. Denis 136, 139, 162, 187  
 Svoboda, K. 49  
 Swiftová, E. S. 71, 72  
  
 Šalamún 14, 17, 19, 87  
  
 Tacitus 43  
 Tatarkiewicz, W. 167, 279—285  
 Teodor Studita 40, 41, 46, 57, 99,  
 100, 281  
 Teodorich (král) 74, 77  
 Teodorich de Campo 127  
 Teodozios 24, 28, 138  
 Teofil 140  
 Teofil (cisár) 40, 42  
 Teofil (presbyter) 130, 159, 163, 166  
 Tertulianus 9, 16, 20, 25, 29, 67, 266  
 Théry, G. 32  
 Thomae, W. 141  
 Thurot, Ch. 116  
 Tixeront, J. 15  
 Tomáš Akvinský (Tomáš) 10, 11, 33,  
 118, 168, 196, 212, 215, 220—222,  
 226—240, 243, 247, 249, 254, 255,  
 262—265, 267—269, 271, 272,  
 283, 284  
 Tomáš Cistercián 170  
 Tomáš zo Citeaux 169, 171, 173, 174  
 Tomáš z Yorku 207, 210

Troeltsch, E. 51, 53  
 Turčány, V. 261  
  
 Uguccio z Pisy 183  
 Ulrich (Engelbert) zo Strasbourgu  
 220, 221, 223—225, 230, 250, 284  
 Utitz, E. 280  
  
 Überwasser, W. 141  
  
 Valerius Maximus 68  
 Vallet, P. 226  
 Velte, M. 141  
 Venuša 88, 93  
 Vergilius 67  
 Viliam IX. 109  
 Viliam (opát) 139  
 Viliam z Auvergne (Viliam) 11, 168,  
 195—197, 199, 201—203, 206,  
 227, 228, 233, 265, 283, 284  
 Viliam z Auxerre 11, 195, 199  
 Viliam z Conches 118  
 Viliam z Moerbecku 222  
 Villard z Honnecourtu 138, 141,  
 154—157, 163  
 Vitelo 11, 240—244, 246, 250, 265,  
 272, 276, 284, 285  
 Vitruvius 86, 87, 136, 153, 268, 283  
 Vogt, A. 66  
 Volek, J. 280  
  
 Walberg, E. 162  
 Walicki, M. 141  
 Wanda 135, 159  
 Webb, C. 193, 194  
 Weigand, E. 72  
 Welletz, E. 118  
 Westphal, E. 118  
 Wilhelm z Eichstädtu 164  
 Wilpert, J. 72  
 Witzel, K. 141  
 Worringer, W. 134  
 Wright, Th. 139, 193  
 Wulff, F. 162  
 de Wulf, M. 226  
 Wulff, O. 38  
  
 Yazid I. 43  
 Yazid II. 43  
  
 Zamora, Ján Idzi 118, 127  
 Zöckler, O. 249

## REGISTER POJMOV

- Architektúra — 24, 33, 56, 72, 73, 75, 78, 106, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 141, 153, 165, 169, 172, 187, 267
- monumentálna — 38
  - stredoveká — 141, 150, 187
  - symbolická — 34, 135
- Ars nova — 122
- Ars pulchra — 189
- Ars a artificium — 75
- Ars a scientia — 270
- Artes dictaminis a artes poeticae — 110
- Asketizmus estetický — 212, 216
- Aspekty krásy (subjektívny a objektívny) — 229, 265
- Autonómia umenia — 55, 88
- umenia a krásy — 101
- Bonum a pulchrum — 13, 222
- Cieľ umenia — 232, 270, 273, 275
- poézie — 114, 256
- Ciele umenia — 77, 82, 136, 140, 177, 180, 182, 214
- Compositio, ordo, figura — 233
- Consonantia a claritas — 233, 254, 269
- Činiteľ asociatívny — 241
- Číslo — 59, 71, 124, 187
- Decor, pulchrum, aptum — 225
- Decor a pulchrum — 221
- Definícia krásy — 21, 195, 196, 197, 199, 200, 201, 209, 234, 235
- — T. Akvinského — 227, 271
  - — telesnej — 233
- Definícia umenia — 176, 182, 265, 271
- Deformovanie — 132, 133, 137—138, 274, 275
- proporcií — 131
- Delenie hudby — musica instrumentalis — 166
- naturalis — 119
  - mundana — 120, 165, 166
  - practica — 126
  - speculativa — 119, 120, 126
  - spiritualis — 120, 165, 166
  - teoretica — 120
  - artificialis, naturalis, speculativa — 119
  - mundana, instrumentalis, spiritualis — 166
  - mundana, humana, instrumentalis — 119
- Delenie umení — 75, 108
- Delenie krásnych umení — 108
- Dielo umelecké — 22, 24, 55, 100, 136, 137, 138, 140, 177, 183, 187, 190, 194, 211, 214, 219, 231, 233, 239, 253, 274
- Dielo umelecké (a klam) — 55
- Divadlo — 56, 106, 109, 110
- stále — 110
  - stredoveké — 109, 123
- Dokonalosť, harmónia a jas — 238
- Dokonalosť poézie — 112
- Doktrína estetická — 74
- Druhy krásy — 272
- Druhy krásy (zmyslová a symbolická) — 265
- Dva druhy krásy — 241
- Elegancia — 112, 114, 116, 171
- Emanácia — 41, 100
- Emanácia krásy — 31—32
- Empátia (teória vcítania) — 229
- Estetika — 70, 71, 72, 73, 87, 99, 110, 130, 139, 167, 168, 169, 175, 177, 186, 188, 190, 207, 212, 215, 220, 221, 222, 226, 231, 234, 240, 247, 248, 249, 250, 254, 262, 267, 272, 273, 276
- Estetika antická — 79, 91, 269, 271, 273
- asketická — 172
  - byzantská — 37, 39
  - cisterciánov — 170, 180, 195
  - deformácií — 132
  - empirická — 178, 186
  - filozofická — 107, 167, 168, 231, 271, 272
  - geometrická — 206, 207, 208
  - idealistická — 186
  - intelektualistická — 76
  - karolínska — 87, 91
  - klasická — 272, 276
  - kresťanská — 32, 48, 56, 57, 90, 99, 197, 198, 228, 250, 262, 263
  - marxistická — 273
  - matematická — 51, 71, 76, 186, 206, 207, 264
  - metafyzická — 76
  - mystická — 43, 179, 180, 185, 262
  - negatívna — 139
  - neoplatónska — 20
  - novoveká — 190, 271, 273, 276, 277
  - platónska — 187
  - pytagorovská — 186
  - racionalistická a kozmologická — 71
  - realistická — 273
  - realizmu — 133
  - renesančná — 249—250
  - scholastická — 167, 195, 212, 227, 234, 240, 247
  - spiritualistická — 186
  - staroveká — 56, 74, 79, 111, 137, 171, 273, 275, 276, 277
  - stredoveká — 57, 78, 87, 107, 111, 167, 212, 214, 215, 231, 234, 240, 250, 255, 262, 263, 264, 267, 269, 270, 271, 272, 275, 276, 277

- Estetika svetla — 207, 208  
 — symbolická — 166, 179, 271  
 — symbolizmu — 133  
 — tomistická — 231  
 — transcendentná — 56, 221, 249  
 — umelecká — 168, 262  
 — vznešenosti — 70  
 — zdola a zhora — 168  
 — zmyslovej krásy — 249  
 Estetický integralizmus — 212, 216, 263  
 — objektivizmus — 248  
 — optimizmus — 53, 212, 216, 263  
 — spiritualizmus — 170  
 — transcendentizmus — 212, 216  
  
 Faktory krásy — 222, 230—231, 265  
 — — objektívne — 229  
 Farba — 15, 26, 51, 121, 130, 131, 132, 140, 166, 171, 176, 179, 182, 193, 220, 223, 229, 245  
 Farba žiarivá — 230, 238, 246, 264  
 — živá — 231  
 Figura (tvar, symbol, forma) — 79, 187, 230  
 Figura (formálna krásy) — 215, 217  
 Figura (telesná, zmyslová, viditeľná krásy) — 213  
 Figura (tvar) — 242  
 Figura (vzhľad) — 249  
 Figura a farba — 188, 192  
 Filokalia — 55, 188  
 Filozofia mystická — 168, 169  
 — renesančná — 247  
 — scholastická — 167, 247  
 — staroveká — 167  
 Filozofia stredoveká — 167—168, 254  
 — umenia — 169  
 Forma — 14, 15, 25, 78, 79, 83, 112, 131, 132, 134, 150, 153, 166, 175, 176, 184, 187, 188—189, 191, 192, 208, 211, 212, 217, 220, 221, 224, 230, 233, 244, 246, 248, 264, 266, 270, 274, 276  
 Forma dokonalá — 166  
 — krásna — 87, 88, 174  
 — poézie (hudobná a literárna) — 112  
 — príčinná — 188, 192  
 — racionálna — 112  
 — umelecká — 256, 260  
 — vonkajšia (sluchová a rozumová) — 112  
 — vonkajšia a vnútorná — 114  
 — a figúra — 83, 188, 192, 247, 248, 251, 252  
 — a obsah — 55, 78, 88, 99, 112, 113, 121, 166, 274  
 — a podstata — 192  
 — ako podstata, esencia — 188, 220, 231  
 — ako vonkajší vzhľad — 188  
 Forma aristotelovská — 220  
 Formy abstraktné — 72, 73, 76  
 — dekoratívne — 133  
 — geometrické — 39, 131, 132, 153, 209, 275  
 — umenia (dekoratívne a funkčné) — 233  
 Funkcia estetická — 137  
 Funkcia umenia — 54, 90, 214, 270  
 — výtvarného umenia — 91  
 Funkcie umenia (estetická, historická, ilustračná) — 91  
  
 Geometria v architektúre — 138, 141, 150  
 — — (triangulácia — 166, a kvadratura — 150, 153)  
  
 Gotika — 130, 132, 133, 167, 187  
 Harmónia — 50, 51, 53, 54, 74, 76, 77, 84, 89, 95, 119, 120, 121, 124, 125, 126, 127, 165, 172, 176, 181, 187, 188, 208, 217, 237, 242, 264, 271  
 Harmónia častí — 21, 99, 198, 206, 269  
 — človeka — 119, 126  
 — duchovná — 119  
 — kozmu — 76, 119, 154, 165  
 — sveta — 119, 121, 126, 160  
 — večná — 120, 121, 125  
 — vesmíru — 76, 120  
 — vnútorná — 119, 137  
 Harmónia a svetlo — 32  
 Helenizmus — 13, 17, 54, 274, 277  
 Herec — 56, 63  
 — profesionálny — 110  
 Hierarchia krásy — 198  
  
 Hierarchia umení — 177  
 — — (umenia hlavné a podriadené — 108)  
 Hodnota — 123  
 Hodnota estetická — 91, 138, 271, 276  
 — — umenia — 138  
 — — výtvarného umenia — 91  
 Hodnota krásy — 74, 77, 178  
 — umenia — 88, 171, 233, 270  
 — — symbolická — 135  
 — umelecká — 24, 28  
 Hodnotenie krásy — 246, 265  
 — — a umenia — 79  
 — umenia — 56, 100, 269, 273  
 — — negatívne — 270  
 — umeleckého diela — 214  
 Hodnoty absolútne a relatívne — 188  
 — estetické a hedonické — 213  
 Horror vacui — 72  
 Hudba — 24, 56, 69—71, 74, 75—76, 77, 80—83, 84, 88, 106, 108, 118—123, 124—129, 169, 170, 172, 187, 208, 266, 267, 274  
 Hudba čiže harmónia — 118, 124  
 Hudba antická — 69, 70  
 — človeka — 76, 81, 125  
 — gregoriánska — 70, 123  
 — inštrumentálna — 76, 119, 126, 128, 166, 233  
 — kresťanská — 69  
 — pohybov — 118, 129  
 — ranokresťanská — 70, 71, 72  
 — sfér — 76, 119  
 — sveta — 76, 81, 125  
 — umelecká — 119  
 — — a prírodná — 126  
 — vokálna — 70, 71, 119, 121, 126  
 — zvukov — 118, 120, 121  
 — a matematika — 118—119  
 Hudobník (musicus) — 71, 75—76, 80, 120, 121, 127, 165, 166  
 Hylomorfizmus — 220  
 — v estetike — 234  
  
 Idea — 189, 194, 214, 230, 247, 248, 252, 270  
 — (pojem idea — 189, 248, 251)  
 — dokonalej krásy — 23  
 — večnej krásy — 255

- umelcova — 214, 256
- umelecká — 270
- a tvorba — 247
- Ideál krásy — 53
- Ideológia stredoveká — 132, 133
- Ilúzia — 54, 55, 78, 190
- Intelektualizmus — 247
- estetický — 228, 229
- Intelligentia a imaginatio — 175
- Intuicionizmus — 247
- Inšpirácia — 256
  
- Jas formy — 223, 224
- Jas a forma — 233
  
- Kánon — 70, 140, 271
- gréckeho umenia — 268
- románsky — 131
- Katarzis — 275
- Kategórie estetické — 269
- Klasifikácia krásy — 180
- — zmyslovej — 175
- Klasifikácia umení — 108, 177, 180, 267
- —: umenia hlavné a služobné — 180
- — umenia praktické a teoretické — 189, 193
- — umenia teoretické a mechanické — 267
- — umenia teoretické, praktické a produkujúce — 108
- — umenia teoretické, praktické, mechanické a logické 108, 177
- — umenia vnútorné a vonkajšie — 189
- Klasifikácia umení antická — 108
- — stredoveká — 108
- Komédia — 63, 110
- Kompozícia (compositio) — 114, 116, 175, (137, 140)
- a dispozícia — 175
- Koncepcia emanácie — 33
- emanačná — 31, 32
- hudby kozmologická — 166
- hudby stredoveká — 70, 121
- matematická — 71
- Koncepcia umenia matematická — 165
- — kozmologická — 165
- Koncepcia krásy — 21
- — fyzickej, psychickej a psychofyzickej — 133
- — hylomorfická — 221
- — matematická — 206
- — objektívna a subjektívna — 233
- — všeobecná — 89
- Kontemplácia — 22, 27, 32, 39, 121, 178, 179, 183, 184—185, 193, 199, 200, 227, 228, 229, 249, 262, 263
- estetická — 179
- krásy — 178, 265
- Kontrapunkt — 122—123
- Kontrast — 51
- Krása — 12—23, 26, 30—32, 35, 50—55, 57, 58—63, 74, 75, 80, 83, 89, 90, 95, 99, 101, 121, 131, 135, 137, 138, 139, 158, 166, 168—171, 174—176, 178, 184, 186, 189, 191, 193, 195—199, 204, 207, 209—211, 213, 214, 216, 218, 220, 221, 224—230, 232—238, 241—243, 245—249, 251, 252, 254, 255, 258, 263—266, 268, 269
- Krása-dobro — 30, 268
- Krása (synonymá: decor, pulchritudo, venustas, speciositas — 135; pulchritudo, formositas, speciositas, venustas, decor, elegantia, compositio, magnitudo, somptuositas, splendor, variatio, subtilitas — 137)
- Krása absolútna — 31, 33, 54, 56, 171, 173
- — a komparatívna — 221
- — a relatívna (pulchrum a aptum) — 220
- bezprostredná a symbolická — 14, 16
- božská — 31, 32, 54, 170, 178, 208, 249
- dokonalá — 32, 54, 77, 204, 211, 213, 226, 228
- Krása duchovná — 23, 28, 35, 53, 56, 57, 100, 140, 169, 170, 171, 175, 196, 198, 199, 212, 227, 228, 254, 264, 273
- — a ideálna — 31, 268
- — a telesná — 263
- empirická — 31, 178, 221, 271
- esenciálna — 220
- — a akcidentálna — 221
- estetická — 12, 14, 17, 170
- formálna — 99, 137, 175, 179
- formy — 87, 88, 217, 256
- — a obsahu — 268
- — a výrazu — 137
- hudby — 206
- ideálna — 227
- klasická — 112
- línií — 131
- matematická — 172
- morálna — 12, 17, 170, 197, 198, 247, 263
- nadzmyslová — 133
- najvyššia — 14, 16, 22, 30, 54, 100, 159, 166, 175, 179, 183, 185, 186, 199, 208, 216, 221, 225
- nedokonalá a dokonalá — 226
- podstatná a náhodná — 221
- poézie — 113, 256, 261
- prírodná — 15
- proporcií — 187, 275
- relatívna — 54, 171, 221
- statická a dynamická — 15
- subjektívna a objektívna — 22
- sveta — 13, 18, 21, 22, 51, 54, 56, 57, 60, 89, 100, 183, 187, 195, 198, 204, 207, 208, 210, 214, 263, 264, 273
- svetla — 26, 207, 210, 216
- Krása svetla, farby, tvaru — 21
- Krása svetla a farieb — 241
- Krása symbolická — 25, 178, 179, 227
- telesná — 23, 26, 27, 77, 133, 169, 170, 173, 196, 198, 208, 212, 213, 220, 228, 235
- — a duchovná — 53, 100, 133, 170, 196, 203, 216, 220, 224, 226, 228, 230, 236, 237
- transcendentná — 31, 37, 171, 187, 221, 226, 265
- trojaká — 171, 173
- tvarov — 241
- umeleckého diela — 135, 267
- umenia — 24, 87, 100, 255
- večná — 87, 92, 166, 187, 193, 249, 254, 258, 271
- vesmíru — 16, 58, 170
- viditeľná — 22, 31, 32, 77, 137,

138, 140, 176, 178, 180, 199, 202, 227, 245  
 — — a neviditeľná — 36, 96, 175, 178, 181  
 — — a počuteľná — 264  
 — vnútorná — 169, 173, 185, 203, 216  
 — vonkajšia — 169, 170, 171  
 — — a vnútorná — 23, 196, 199, 201, 221, 226, 228  
 — zmyslová — 21, 33, 54, 56, 87, 90, 92, 100, 133, 140, 169, 170, 171, 175, 213, 228, 234, 263, 265  
 — — a duchovná — 268  
 — — a intelektuálna — 226  
 — — a rozumová — 196  
 — — zrková — 263  
 Krása a dobro — 17, 31, 35, 199, 204, 223, 228, 233, 235, 236, 264, 268  
 — a forma — 188  
 — a primeranosť — 265  
 — a svetlo — 78  
 — a škaredosť — 56, 88, 113, 242—244  
 — a účelnosť — 21—22  
 Krása a úžitok, pôžitok — 265  
 — a užitočnosť — 137, 197  
 — ako consonantia et claritas — 32, 33  
 — ako forma — 74, 220, 228  
 — ako harmónia — 14, 32, 121  
 — ako harmónia a jas — 226  
 — ako jas formy — 220  
 — ako modus, species a ordo — 198, 199, 203—204  
 — ako objektívna vlastnosť — 50, 99, 196, 228, 243  
 — ako primeranosť — 78  
 — ako proporcia — 264  
 — ako proporcia a miera — 56  
 — ako svetlo — 32, 33, 78  
 — ako účelnosť — 25  
 — ako vlastnosť — 265, 269  
 — ako vlastnosť predmetu — 229  
 — ako vzťah — 197  
 — ako vzťah objektu a subjektu — 99, 196  
 Krásny (kalós) — 16  
 Krásny tvar — 198, 199, 207  
 Kritériá dobrého umenia (veľkosť,

jasnosť, krása, krásna proporcia) — 135  
 Kritériá poézie (morálnosť a realnosť) — 113  
 Kvality poézie (elegancia, kompozícia, vznešenosť — 112, 116)  
 — — (pôžitok, krása, úžitok — 112)  
 — — maliarske a hudobné — 114

Lesk, jas (claritas) — 223, 230, 231, 238, 264

Maľba (pictura) — 84  
 Maľba (pictura) a obraz (imago) — 214

Maliarstvo — 24, 33, 38, 39, 54—56, 72, 75, 78, 88, 91, 95, 97—98, 106, 130, 132, 136, 140, 165, 172, 190, 194, 232, 267

Maliarstvo byzantské — 41

— realistické — 42

— románske — 131

— staroveké — 139

— stredoveké — 140

— symbolické — 135

Márnosť krásy — 14, 16, 18, 162

Matéria a forma — 138

Metafyzika svetla — 207, 208

Metóda geometrická — 150

Miera — 16, 18, 50, 54, 56, 112, 134, 187, 208, 271

Miera, číslo, váha — 13

Modus, species, ordo (miera, tvar, poriadok) — 50, 59, 198, 233

Myslenie estetické — 99, 107

— — stredoveké — 222

Mystéria — 109, 110, 123, 266

Napodobovanie — 32, 54, 55, 77, 82, 100, 189, 193, 207, 210, 232, 238, 253, 274

— (mimézis — 270)

— idey — 274

Nominalizmus — 247

Objektívnosť krásy — 58, 197, 201, 236, 271, 273

Obraz (imago) — 15, 79, 188, 240

Obraz a predobraz — 45

Obrazoborecké hnutie — 43, 99, 166  
 Obrazoborectvo — 39—41, 43—44, 54, 90, 91, 96

Odcudzenie (alienatio) — 179, 185

Odlesk krásy — 31

Ozdobnosť (ornatus facilis a difficilis) — 114, 117, 208, (113)

— vonkajšia — 116, 137

Pamäť — 88, 89, 101, 241

Panartizmus — 178, 180

Panestetizmus — 176, 178, 180

Pankalia — 12, 16, 21, 22, 25, 100, 176, 263, 269

Platonizmus — 187

— mystický — 187

— spiritualistický — 187

Pocit krásy — 199

— slasti a pocit obdivu — 138

Pocity estetické — 229

Podmienenosť krásy (subjektívna) — 243

Podstata krásy — 43, 74, 197, 200, 208, 218, 235, 269

Poetika — 87, 108, 110, 112—114, 120, 166, 215, 268, 276

— antická — 111

— renesančná — 257

— staroveká — 110, 268

— — aristotelovská — 113

— stredoveká — 110—114, 165, 255, 256, 257

Poetria — 110, 111

Poézia — 25, 56, 67, 68—69, 71, 72, 76, 78, 81, 88, 106, 108—115, 123, 165, 166, 255—257, 259, 266, 267, 270, 275

— cirkevná — 109

— svetská — 109

— výrazu — 109

— a krása — 256

Pojem formy — 190, 192, 208, 220, 233, 247, 248, 274

— hudby — 76, 119, 121, 127

— — stredoveký — 120

— kontemplácie — 190

— krásy — 15, 20—23, 31, 33, 52, 54, 75, 99, 193, 208, 212, 213, 215, 223, 226, 227, 234, 247, 262, 263, 266, 268, 273

— — empirický — 228



- — matematický — 77
- Pojem krásy platónsky — 228
- — staroveký — 268
- — stredoveký — 254
- poriadku, miery, harmónie — 87
- pravdy umeleckej — 190
- proporcie — 119, 207, 231, 264
- — kvantitatívny — 230, 264
- umenia — 54, 75, 77, 78, 189, 190, 232, 234, 248, 254, 265, 266, 270, 273
- — staroveký — 99, 177
- — stredoveký — 273
- Polyfónia (a monódia) — 123 (122)
- Polyfonická hudba (discantus) — 122
- Postoj estetický — 56, 89, 91, 95, 101, 138, 158, 179, 272
- kontemplatívny — 265
- Postuláty stredovekej poetiky (morálnosť, reálnosť, závažnosť myšlienky, vznešenosť, alegorickosť) — 113—114
- Potreba estetická — 132
- Poznanie estetické — 247
- Poznávanie krásy — 228—229
- Pôsobenie hudby — 121
- poézie — 115
- umenia — 77, 171, 183
- Pôvab — 88, 135, 159, 171, 174, 221, 225
- Pôžitok — 213, 217
- estetický — 213
- a úžitok — 233, 256
- Pravda alegorická — 270
- umelecká — 256, 266
- Pravidlá — 111, 113, 114, 132, 176, 182, 187, 189, 190, 255, 265, 273, 274
- číselné a geometrické — 130
- geometrické — 131
- v umení — 78, 92, 276
- Pravidlá všeobecné — 134, 135
- Predobraz — 36, 39, 41, 42, 46, 218
- Príčina krásy — 22, 224
- Príčiny krásy (veľkosť, číslo, farba a svetlo) — 221, 225, 264
- Primerané (decorum, aptum, congruum) — 51, 112
- Primeranosť — 51, 84, 112, 196, 204, 221, 225, 269, 275
- Princípy asociatívne — 113
- Proporcia — 21, 26, 29, 39, 50, 51, 59, 71, 119, 126, 131—134, 150, 153, 154, 181, 186, 188, 209, 212, 217, 220, 223, 225, 230, 237, 242, 246, 264, 268
- častí — 27, 28, 207, 264
- — a farieb — 228, 235
- dobrá — 269
- a číslo — 74, 118
- a harmónia — 242
- a jas (proportio a claritas) — 32, 35, 220, 230—231, 237, 264, (229, 234)
- a svetlo — 207
- Proporcie číselné — 170, 172, 206, 269
- dokonalé — 206, 209, 269
- estetické — 272
- geometrické — 141
- harmonické — 210
- jednoduché — 121, 132, 208
- krásne — 135, 230
- matematické — 120, 121, 154, 207
- správne — 21, 119, 128, 135, 191, 223, 229, 230, 231, 235, 237, 238, 241, 247, 248, 251, 252
- Próza — 67, 110, 111, 113
- Prvky krásy — 242, 244
- Psychológia — 241
- krásy — 52, 228
- — a umenia — 249
- Psychológia mystická — 178
- Psychologické pojmy (imaginatio, contemplatio) — 190
- Pulchritudo a venustas — 166
- Pulchrum a aptum — 51, 78, 220, 269
- a decor — 221
- a suave — 51—52
- Realizmus — 117, 133, 167
- radikálny — 266
- stredoveký — 133
- v sochárstve — 131
- Relativizácia krásy — 196, 220, 228, 233
- Relativizmus — 112, 247
- estetický — 276
- Renesancia — 247
- prvá (karolínska) — 57, 73 (90, 99)
- Román — 68
- Romantizmus — 271, 272
- Rozdelenie umení: umenia slobodné a remeselné — 75
- umenia slobodné a služobné (liberales a vulgares) — 270, (75)
- umenia spisovateľské, maliarske a sochárske — 232
- umenia teoretické a mechanické — 267
- umenia teoretické a praktické — 189, 193, 268
- umenia teoretické, praktické a poetické — 77
- umenia tvorivé a reprodukujúce — 268
- umenia vnútorné a vonkajšie — 189
- umenia vytvárajúce a reprodukujúce — 108
- Rytmus — 51, 52, 56, 60, 61, 99, 208, 272
- rozumu — 52
- vnútorný — 265
- vrodený — 101
- Schéma a konvencia (v maliarstve) — 140
- Schémy geometrické — 154
- Scholastická forma (štýl) — 78
- Schopnosť posudzovania — 241
- Sloboda (príznak umenia) — 248
- Smerovanie umenia ku kráse — 232, 265
- Sochárstvo — 54, 56, 72, 106, 130, 132, 135, 139, 172, 267
- antické — 138
- dekoratívne — 131
- románske — 130, 131, 133
- staroveké — 24, 72, 139
- Species — 79, 176, 177, 198, 200, 203, 224
- Species (výraz) a kvalita — 176
- Spojenie umenia a krásy (ars pulchra) — 57, 189, 257, (189)
- Správna proporcia čiže harmónia — 230, 231
- Stopy krásy (vestigia pulchri) — 56, 62, 100, 199, 265, 266, (267)
- Súlád — 58, 186

- Svetlo — 15, 26, 32, 51, 132, 136, 207, 210, 212, 216, 224, 245, 264  
 Svetlo (vyžarovanie krásy) — 32  
 — a farby — 240, 242, 244  
 — a jas — 21  
 Symbol — 14, 34, 54, 72, 73, 77, 100, 134—136, 140, 166, 167, 178, 183, 266, 270  
 Symbolizmus — 136, 271  
 Sympatia — 52, 265
- Škaredosť — 53, 57, 62, 170, 176, 182, 197, 202, 221, 242, 247, 263  
 — absolútna a relatívna — 225  
 — morálna — 170  
 Štýl — 113  
 — dobrý — 113  
 — krásny (ozdobný) — 112  
 — románsky — 130  
 Štyri interpretácie — 256  
 Štyri významy poézie — 256, 259
- Talent (ingenium) — 111, 130, 178  
 Teória architektúry — 165  
 — estetická — 122  
 — hudby — 70, 75, 165, 166, 215, 268, 271, 276  
 — — matematická — 165  
 — — neopytagorovská — 74  
 — — staroveká — 118, 119  
 — — stredoveká — 118, 119, 121, 165  
 — krásy — 25, 56, 76, 168, 198, 200, 231, 254, 262, 264, 265  
 — — matematická — 206, 208  
 — maliarstva — 166  
 — matematická — 13  
 — matematicko-estetická — 13  
 — modulu — 165  
 — napodobovania — 55  
 — poézie — 25, 165  
 — — antická — 110  
 — — scholastická — 257  
 — — stredoveká — 110  
 — proporcií harmonických — 119  
 — reprodukovateľného umenia — 100  
 — umenia — 25, 42, 55, 107, 158, 168, 169, 180, 190, 231, 248, 254, 262, 266, 267  
 — — iluzionistická — 54  
 — — mimetická — 54, 100  
 — — mystická — 42  
 — — staroveká — 275  
 — — stredoveká — 166, 167, 267, 275  
 — — špeciálna — 167  
 — — všeobecná — 130  
 Teória umenia a krásy — 167  
 — výtvarného umenia — 134, 165, 166, 271  
 — — — stredoveká — 135  
 Terminológia estetická — 79, 137  
 Theatrica — 177  
 Tragédia — 63  
 Tragédie grécke — 110  
 Tri štýly (humilis, mediocris, grandiloquus) — 113, 117  
 Trubadúri, truvéri, minnesängri — 109  
 Tvar (species; forma, vzhľad, krása) — 50, 74  
 — a farba — 237  
 Tvorba — 252  
 Tvorivosť — 231, 274, 276  
 — v hudbe — 120  
 — v umení — 166, 214
- Účelnosť — 51, 207, 249, 269  
 Úloha umenia — 24, 107, 136, 166, 232, 233, 270, 274  
 Umelecké remeslo — 72, 106, 130, 135, 136  
 Umenia krásne — 23, 31, 43, 75, 91, 99, 177, 232, 266, 267, 270, 276  
 — zobrazujúce (artes figurandi) — 232  
 Umenie — 23, 24, 25, 29, 32, 54, 55, 56, 57, 70, 71—73, 75, 78, 80, 81, 83, 84, 86, 87, 90, 91, 100, 106, 107, 110, 111, 120, 130, 131, 132, 133, 134, 139, 140, 154, 158, 163, 165, 166, 171, 172, 176, 177, 178, 188, 189, 207, 208, 210, 214, 231—233, 238, 239, 248, 249, 252, 253, 255, 260, 264—267, 269, 270, 273—276  
 Umenie (ars) — 70, 75, 120, 138, 231  
 Umenie abstraktné — 275  
 — antické — 37, 73, 77, 133, 134, 138, 172  
 — asketické — 169  
 — básnické — 254  
 — byzantské — 37—40, 42, 130  
 Umenie dekoratívne — 24, 72, 106, 150  
 — expresívne — 132  
 — figurálne — 73  
 — gotické — 132, 134, 167, 172, 187, 272, 276  
 — karolínske (Karolovcov — 73 (86, 130)  
 — klasické — 134  
 — kresťanské — 140, 166  
 — matematické — 187  
 — mechanické — 75, 176, 177, 193  
 — Merovejovcov — 72, 131  
 — monumentálne — 73  
 — realistické — 42, 132, 133, 138, 154  
 — reprodukovateľné — 25, 43, 44, 133, 135, 187, 214, 232, 266, 273  
 — románske — 130, 132—134, 138, 171, 276  
 — slobodné — 24, 28, 75, 176, 177, 189, 193, 194, 267  
 — slobodné a remeselné — 75  
 — slobodné a služobné — 270  
 — slúžiace pôžitku a úžitku — 232  
 — starokresťanské — 71—72  
 — stredoveké — 72, 106, 130, 134, 140, 153, 158, 167, 172, 231, 267, 276  
 — symbolické — 132, 133  
 — synkretické — 73  
 — špekulatívne alebo teoretické — 232  
 — teoretické a praktické — 189, 193, 268  
 — úžitkové — 139, 232  
 — vytvárajúce a reprodukovateľné — 108  
 — výtvarné — 55, 69, 88, 99, 108, 114, 136, 137, 165, 166, 270  
 — — stredoveké — 133  
 Umenie a krása — 239, 266, 273  
 — ako činnosť — 208  
 — ako expresia — 273, 274  
 — ako hra — 275  
 Umenie ako poznanie — 176, 182, 269, 275  
 — ako praktická činnosť — 189  
 — ako teoretická schopnosť — 138

— ako teória — 189  
— ako veda — 141  
— ako tvorba — 176, 274  
— ako zručnosť — 75  
Umenie pre umenie — 214, 275  
Umenie, veda a morálka — 232  
Univerzalizmus — 73, 105, 106, 247  
Úplnosť (integritas) čiže dokonalosť  
(perfectio) — 231  
Uspokojenie estetické — 229  
Úsudok estetický — 242  
— o kráse a škaredosti — 242, 243  
Užitočnosť — 90, 140, 219  
— umeleckého diela — 214  
  
Veda o umení — 106

Vedy a umenia — 105, 106  
Veľkosť, vznešenosť — 15  
Venustas (pôvab, čaro) — 78, 137,  
140, 249  
Vkus — 53, 67, 72, 77, 79, 88, 121,  
135, 150, 153, 171, 173, 245  
Vlastnosti krásy — 226  
Vlastnosti, ktoré rozhodujú o kráse  
— 242  
Vnímanie krásy (apprehensio)  
— 199, 217  
Vznešenosť — 37, 88  
Vzťah častí — 51, 121, 197  
— ku kráse — 101  
— — mystický — 179—180  
— umenia ku skutočnosti — 140  
Význam alegorický — 231

— doslovný prenesený a alegorický  
— 114  
Význam symbolický — 132, 136  
Zákony umenia a krásy — 71  
Záľuba estetická — 227  
Zážitok estetický — 30, 38, 52, 56,  
89, 179, 180, 213, 215, 229, 234,  
249, 262, 265, 269, 271, 272  
Zážitky kontemplatívne — 179  
Zdroje krásy — 181, 199, 242, 245,  
272  
Zložené vnímanie (apprehensio)  
— 240  
Zmysel alegorický — 78, 111  
— symbolický — 134, 136, 183  
Zmysly estetické — 229  
Zrakové vnímanie foriem — 240



# OBSAH

## I. ESTETIKA RANÉHO STREDOVEKU

### ESTETIKA VÝCHODU

- 1. VÝVOJOVÉ PODMIENKY 9
- 2. ESTETIKA PÍSMO SVÄTÉHO 12
  - A. TEXTY Z PÍSMO SVÄTÉHO 18
- 3. ESTETIKA GRÉCKYCH CIRKEVNÝCH OTCOV 20
  - B. TEXTY GRÉCKYCH CIRKEVNÝCH OTCOV 26
- 4. PSEUDO-DIONÝZIOVA ESTETIKA 30
- C. PSEUDO-DIONÝZIOVE TEXTY 35
- 5. BYZANTSKÄ ESTETIKA 37
- D. TEXTY BYZANTSKÝCH TEOLÓGOV 45

### ESTETIKA ZÄPADU

- 1. ESTETIKA SV. AUGUSTÍNA 49
- E. AUGUSTÍNOVE TEXTY 58
- 2. PODMIENKY ÄALŠIEHO VÝVOJA (A. POLITICKÉ PODMIENKY.  
B. LITERATÚRA. C. HUDBA. D. VÝTVARNÉ UMENIE) 64
- 3. ESTETIKA OD BOETHIA PO IZIDORA 74
- F. BOETHIOVE, CASSIODOROVE A IZIDOROVE TEXTY 80
- 4. KAROLÍNSKA ESTETIKA 86
- G. TEXTY UČENCOV Z KAROLÍNSKEHO OBDOBIA 92
- 5. PREHLAD RANOKREŠŤANSKEJ ESTETIKY 99

## II. ESTETIKA ZRELÉHO STREDOVEKU

- ⇒ 1. PODMIENKY VÝVINU 105
- 2. POETIKA 108
- H. TEXTY ZO STREDOVEKEJ POETIKY 115
- 3. TEÓRIA HUDBY 118
  - I. TEXTY ZO STREDOVEKEJ TEÓRIE HUDBY 124
- ⇒ 4. TEÓRIA VÝTVARNÝCH UMENÍ 130
- J. TEXTY ZO STREDOVEKEJ TEÓRIE VÝTVARNÝCH UMENÍ 159
- ⇒ 5. PREHLAD TEÓRIE UMENÍ A PROGRAM FILOZOFICKEJ ESTETIKY 165
- ⇒ 6. ESTETIKA CISTERCIÁNOV 169

K. TEXTY CISTERCIÁNOV	173
7. ESTETIKA VIKTORIÁNOV	175
L. TEXTY VIKTORIÁNOV	181
8. ESTETIKA CHARTRESKEJ ŠKOLY A INÝCH ŠKÔL 12. STOROČIA	186
M. TEXTY CHARTRESKEJ ŠKOLY A INÝCH ŠKÔL 12. STOROČIA	191
9. POČIATKY SCHOLASTICKEJ ESTETIKY	195
N. TEXTY VILIAMA Z AUVERGNE A ZO <i>SUMMY FRATRIS ALEXANDRI</i>	201
10. ESTETIKA RÓBERTA GROSSETESTEHO	206
O. TEXTY RÓBERTA GROSSETESTEHO	209
11. BONAVENTÚROVA ESTETIKA	212
P. BONAVENTÚROVE TEXTY	216
12. ESTETIKA ALBERTA VEĽKÉHO A ULRICHA ZO STRASBOURGU	220
R. TEXTY ALBERTA VEĽKÉHO A ULRICHA ZO STRASBOURGU	223
13. ESTETIKA TOMÁŠA AKVINSKÉHO	226
S. TEXTY TOMÁŠA AKVINSKÉHO	235
14. ALHAZENOVA A VITELOVA ESTETIKA	240
T. VITELOVE TEXTY	244
15. ESTETIKA NESKOREJ SCHOLASTIKY	247
U. TEXTY DUNSA SCOTA A VILIAMA OCCAMA	251
16. DANTEHO ESTETIKA	254
V. DANTEHO TEXTY	258
17. PREHLAD STREDOVEKEJ ESTETIKY	262
18. STAROVEKÁ A STREDOVEKÁ ESTETIKA	268
19. STAROVEKÁ A NOVOVEKÁ ESTETIKA	273
TRADÍCIE ANTIKY V STREDOVEKEJ ESTETIKE (OBRAZ STREDOVEKEJ ESTETIKY V TATARKIEWICZOVÝCH DEJINÁCH ESTETIKY (Eva Botťánková)	279
ZOZNAM KRESIEB V TEXTE	287
OBRAZOVÁ ČASŤ	289
ZOZNAM ILUSTRÁCIÍ	433
REGISTER MIEN	447
REGISTER POJMOV	451

# DEJINY ESTETIKY II

## WŁADYSŁAW TATARKIEWICZ

### STREDOVEKÁ ESTETIKA

Z polského originálu Władysław Tatarkiewicz: Historia estetyki II.,  
Estetika Sredniowieczna — Wrocław — Warszawa — Kraków,  
Zakład narodowy Imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Wrocław 1962  
preložil Jozef Marušiak.

Ukážky z Danteho tvorby preložil Viliam Turčány.

Doslov a register pojmov Eva Bottánková.

Vyšlo vo vydavateľstve Tatran v Bratislave 1988

ako 4 485. publikácia, mimo edície. Strán 464. Vydanie prvé.

Prebal a väzbu navrhla Miluše Oravcová.

Zodpovedná redaktorka Viera Šetinová.

Korigovala a register mien vypracovala Viera Šetinová.

Výtvarná redaktorka Antónia Paulinyová.

Technická redaktorka Zlatica Magalová.

Vytlačili Východoslovenské tlačiarne, n. p., Košice.

Náklad 2 500 výtlačkov. AH 40,88. VH 41,82. VHS 24,25.

VHI 17,57. TS 09,01. 121/I-88

061—046—88 DEI

403/20/858

Kčs 91,—