

DEJINY ESTETIKY III

TATRAN BRATISLAVA 1991

DEJINY ESTETIKY

WŁADYSŁAW
TATARKIEWICZ

NOVOVEKÁ ESTETIKA

estelita - dejiny

Recenzovali: Doc. PhDr. Teodora Kuklinková CSc. a PhDr. Štefan Drug

© Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wydawnictwo Wrocław 1967

Translation © Jozef Marušiak 1991

Epilogue © Eva Bottánková 1991

Mestská knižnica	
L. Riz era	
NOVÉ MESTO nad VÁHOM	
Zn.:	0-701
Prír.	89683
čís.:	

PREDHOVOR

V devätnástom storočí sa vysoko cenili dejiny estetiky z pera Roberta Zimmermanna, ktoré vyšli r. 1858 pod názvom *Geschichte der Ästhetik als philosophischer Wissenschaft*. V týchto dejinách sa na strane 147 písalo: „Obdobie od 3. do 18. storočia predstavuje v dejinách filozofie krásy a umenia veľkú medzeru (nichts als eine grosse Lücke)“. Podobne sa vyslovovali aj iné známe dejiny estetiky, pochádzajúce z 19. storočia, kniha M. Schaslera *Kritische Geschichte der Ästhetik* z roku 1872 na 253. strane I. zv.

Prirodzene, obidve diela prechádzali ponad „veľkú medzeru“ mlčky. A iba niekoľko viet jej venoval B. Bosanquet, autor tretích a posledných veľkých dejín estetiky, napísaných v 19. storočí, *A History of Aesthetics*, z r. 1892. Inak postupuje táto kniha: rovnako jej pred časom vydaný II. zväzok, ako aj teraz vychádzajúci III. zväzok sú venované estetike medzi 3. a 18. storočím, teda práve onej „veľkej medzere“. Lebo tento diel sa končí na prahu 18. storočia.

Tretí zväzok *Dejín estetiky*, napísaný päť a vydaný sedem rokov po dvoch predchádzajúcich, má tie isté ciele a povahu ako prvé dva zväzky. Rovnako sa neobmedzuje na estetiku filozofov, ale postihuje aj estetiku obsiahnutú v poetikách a traktátoch o maliarstve či architektúre. Rovnako sa neobmedzuje na estetiku vyslovanú *expressis verbis*, ale všima si aj tú, ktorá je implikovaná v umeleckých dielach a ktorá sa dá vyčítať zo stavieb či obrazov, z básní alebo hudobných diel. Takisto ako predchádzajúce zväzky usiluje sa zvýrazniť nielen to, čo bolo v starej estetike nové, ale aj to, čo bolo v nej pre každé obdobie typické. Rovnako ani tento zväzok sa neobmedzuje iba na výklad dejín estetiky, ale dopĺňa ho zbierkou pôvodných textov; popri rozboe uvádza pramene.

Takisto podáva biografické údaje o estetikoch minulosti, ale iba tie, o ktorých sa zdá, že sú potrebné na pochopenie ich estetických názorov. Rovnako prináša bibliografické informácie, ale iba tie, ktoré sa nám videli mimoriadne dôležité, lebo úplnú bibliografiu predmetu sme pre tieto *Dejiny* neplánovali.

Podobne ako predchádzajúce zväzky, ani tento sa neobmedzuje na opis udalostí z dejín estetiky, ale uvádza aj udalosti z dejín výtvarného umenia či literatúry, z hospodárskych alebo politických dejín – pravda, len vtedy, keď boli priamou príčinou udalostí z dejín estetiky, či ich paralelou.

Čitateľ, ktorý sa chce čo najskôr dostať k estetike *strictissimo sensu*, bude možno nespokojný s kapitolami, ktoré rozoberajú metodologické otázky, pojem renesancie či humanizmu, stav maliarstva a architektúry alebo filozofické prúdy v renesančnej Itálii: ale bez nich by estetické názory humanistov, umelcov alebo profesorov 15. a 16. storočia boli oveľa ťažšie zrozumiteľné. Podobne je to s barokovým a manieristickým umením, s politikou Richelieua a Colberta – to všetko vysvetľuje veľa z estetiky 17. storočia.

Medzi týmto zväzkom a predchádzajúcimi sú však aj rozdiely. Veď aj časy, o ktorých sa tu píše, boli inakšie, v každom prípade ich historik inak vidí. Sú nám totiž bližšie a tým aj zrozumiteľnejšie. A navyše, keďže už patria do éry kníhtlače, aj vtedajšie názory sa nám zachovali úplnejšie a poznáme ich lepšie. Väčší počet tlačených svedectiev umožnil zriedkavejšie sa odvolávať na implikovanú estetiku; jednako ju bolo treba naďalej využívať, aby sme napríklad ukázali, že mnohí umelci 17. storočia hlásali klasicistickú teóriu, kým v praxi uplatňovali skôr barokovú; ktorá estetika je potom dôležitejšia: hlásaná *explicite*, ale iba v teórii, a či tá, ktorá sa uplatňuje v praxi a usmerňuje tvorbu?

V tomto zväzku rovnako ako v predchádzajúcich sú originálne texty z minulej estetiky, majú však už inakší zmysel. Dalo sa uvažovať o zhrnutí všetkých textov zo staroveku a stredoveku, lebo ich nebolo veľa; v novších časoch vďaka kníhtlači ich počet natoľko vzrástol, že sme si museli spomedzi nich vyberať; už sme si netrúfali na nejaký „*corpus aestheticae*“, museli sme sa uspokojiť s antológiou.

Ale všetky tieto rozdiely medzi estetikou prvých storočí novoveku a starovekou i stredovekou estetikou sú vonkajškové, týkajú sa stupňa znalosti a spôsobu spracovania; vnútorne táto estetika zostala podobná tej, ktorá vládla v predchádzajúcich epochách. Mimoriadne zreteľne sa to prejaví, keď postavíme proti sebe starú a dnešnú estetiku, lebo estetika 15., 16., ba dokonca aj 17. storočia vo svojich najtypickejších podobách sa ukáže rovnako nesúčasná, neaktuálna, rovnako stará ako estetika staroveká a stredoveká. Napriek istým zmenám zostala podobná starovekej a stredovekej estetike; oveľa podobnejšia ako dnešnej. Ešte vždy nebola vtesnaná do jednej disciplíny, naďalej nemala vlastný názov, nemala vlastných špecialistov, pestovali ju (ako v predchádzajúcich storočiach) filozofi, a najmä literáti a umelci.

Napriek obrovskej literatúre o renesancii a baroku estetika týchto období je ešte vždy málo preskúmaná a spracovaná. Historik musí hľadať v starých tlačiach, podobne ako historik stredovekej estetiky v rukopisoch. Našťastie Jagelovská knižnica v Krakove je bohatá na renesančné tlače a Národná knižnica a Knižnica Varšavskej univerzity sú ešte bohatšie na tlače zo 16. a 17. storočia. A čo nebolo v nich, autor našiel v Biblioteca Marciana v Benátkach, v British Museum a v knižnici Warburgovho inštitútu v Londýne, ako aj v parížskych a amerických knižniciach.

Hojnosť a rôznorodosť historického materiálu nesie so sebou špecifické problémy. V tomto prípade zapríčinili, že bolo ťažké určiť, kedy sa začína novoveká estetika, ako ju treba deliť a kedy zakončiť jej rané obdobie. Jej začiatok treba vidieť v momente, keď sa skončil stredovek, zhruba okolo roku 1400. V istom zmysle to však bolo skôr, lebo už u Petrarca a Boccaccia sa zjavili renesančné motívy. A v istom zmysle zasa neskôr, lebo prešlo ešte najmenej štvrt storočia, kým tieto motívy prevládli nad motívmi stredovekými.

Ešte ťažšie bolo rozdeliť dejiny novovekej estetiky na jednotlivé obdobia. Zásady delenia, ktoré sme prijali, nútili opisovať tieto dejiny v slede kapitol striedavo ukazujúcich vývin estetiky v priebehu storočí a jej stav na prelome storočí. Periodizácia bude väčšmi zhustená ako v predchádzajúcich zväzkoch, čo je prirodzené, lebo v novoveku sa jednak viac rozmýšľalo o otázkach estetiky a jednak viac týchto myšlienok sa dostalo do nášho vedomia. Výklad sa bude čo najprísnejšie držať chronologického poriadku, keďže však nie je jednoduchou kronikou, ale históriou, bude zoskupovať estetické smery, navzájom zblížovať podobné myšlienky – preto sa neraz ukážu ako nevyhnutné aj odchýlky od chronologického poradia.

Rok 1700, ktorým sa končí tento zväzok dejín estetiky, môže sa zdať náhodný. Prijali sme ho však nielen z vonkajších dôvodov (aby sa zväzok nadmerne nerozrástol), ale aj v presvedčení, že pre estetiku to bol naozaj prelomový dátum. Možno nie pre umenie, nie pre literatúru, ani pre politické a hospodárske pomery, ale určite ním bol pre estetiku, ako aj pre celú filozofiu, ktorá vtedy prešla od veľkých systémov k heslám osvietenstva. Keď sme však tento dátum prijali, mohli sme ho *in concreto* uplatniť rozmanite; museli sme sa rozhodnúť, či do vtedy sa končiacieho obdobia zaradíme ešte Dubosa alebo Vica, alebo či z neho vylúčime Shaftesburyho alebo Addisona. Prirodzene, prelom sa neuskutočnil v rozpätí jedného roku – dejinné obdobia sa nedajú odrezať ako britvou – ale jednako k nemu došlo okolo roku 1700. Až po tomto dátume sa uvoľnila tradícia, zmenšila sa podobnosť novovekej estetiky so starovekou a stredovekou, skončil sa čas, keď v estetike panovala jediná – „klasická“ – doktrína, až v tej chvíli vznikol názov estetiky, zrodilo sa úsilie urobiť z nej osobitnú disciplínu, ustálila sa sféra „krásnych“ umení, na dlhší čas sa zafixovala psychologická metóda a subjektívne chápanie estetických hodnôt. To všetko sa odohralo v priebehu 18. storočia a až vtedy sa estetika novoveku stala „novou“ estetikou v protiklade k „starej“, akou bola pred rokom 1700.

Práve stará estetika bola predmetom týchto *Dejín estetiky*. Ak ešte spracujeme novú estetiku, bude si to vyžadovať inú metódu, iný rámec.

Aj keď sa prítomná kniha usiluje zoskupiť podobné názory, spoločne analyzovať príbuzných autorov a spriaznené smery, predsa len isté myšlienky opakuje; podchvíľou sa v nej vracajú rovnaké motívy: na rozličných miestach a v rôznych variantoch sa vracia motív napodobovania prírody prostredníctvom umenia, motív selekcie z prírody, motív nemenných pravidiel umenia a mnohé iné motívy vtedajšej estetiky. Tieto opakovania sú vedomé; kniha sa nevyhýba istej monotónnosti, lebo iba takto môže poskytnúť obraz estetiky tamtých storočí, ukázať ustálenosť jej téz, pomalosť vývoja, jej pripútanosť k určitým názorom. Na pozadí tejto ustálenosti a nemennosti zároveň lepšie vyniknú nové myšlienky, odchýlky od tradície, ktoré vtedy napriek všetkému nechýbali.

Aby kniha bola niečím viac ako iba kronikou renesančnej či barokovej estetiky, museli sme ju porovnávať s predchádzajúcou aj s neskoršou estetikou. Porovnávanie historických udalostí s predchádzajúcimi dejmi nezbudzuje u nikoho výhrady, vzbudzuje ich však porovnávanie s nasledujúcimi udalosťami. Ale neoprávnene – lebo konfrontácia starších, vzdialenejších myšlienok s bližšími je nenahraditeľnou pomôckou pri ich selekcii a interpretácii. Dovoľuje rozhodnúť, ktoré z estetických ideí, čo sa zjavili v 15. či v 16. storočí, si zaslúžia, aby boli začlenené do dejín, aby sa na ne položil dôraz. Historik vie viac ako dávnny autor, ktorého dielo skúma – a má právo využiť to. Má, prirodzene, iné názory a požiadavky, iný – ak sa to tak dá povedať – vedecký vkus, než vládol v 15. a 16. storočí. Keď píše o 15. či 16. storočí, môže tento vkus svojej doby vylúčiť; môže, ak chce; ale bude konať správne, ak ho vylúči? Skôr nie, lebo vo svetle zrelšieho, súčasného vkusu jasnejšie uvidí úsilia aj zásluhy minulosti.

Ilustračný materiál je v tomto zväzku hojnejší než v predchádzajúcich. Podobne ako prvé dva zväzky prináša architektonické náčrty, približujúce chápanie proporcií, príznačné pre vtedajšie časy, a zároveň vtedajšiu kaligrafickú záľubu v pravidelných a bohatých formách. Navyše vovádza dve ďalšie kategórie ilustrácií. Najprv alegórie zobrazujúce estetické pojmy, alegórie krásy a jednotlivých umení; tie sú mimoriadne príznačné pre prvé storočia novoveku. Ďalej prináša podobizne tých spisovateľov 15.–17. storočia, ktorí sa zaslúžili o rozvoj estetického myslenia. Takýchto podobizní zo staroveku a stredoveku poznáme veľmi málo, a tých pár, ktoré máme (ako portréty Platóna či Aristotela, Tomáša Akvinského či Bonaventúru), sú také známe, že by bolo zbytočné pripomínať ich. Inak je to v 16. či 17. storočí – tu sa nájdú portréty takmer všetkých učencov, čo majú miesto v dejinách estetiky, dokonca sa ani netreba odvolávať na maliarske či sochárske podobizne, vystačia aj grafické. Uverejnenie týchto portrétov sa nám videlo o to potrebnéjšie, že doteraz neboli zhromaždené v nijakej publikácii. Pri ich kompletizovaní autor využil predovšetkým bohatý Kabinet rytín Stanislava Augusta, ktorý sa nachádza v Knižnici Varšavskej univerzity, a doplnil ich rytinami zo zbierok Bibliothèque Nationale v Paríži. Za alegórie zasa vďačí najmä Kabinetu rytín Národného múzea vo Varšave.

Zoznam osôb, ktoré mi pomáhali pri písaní tohto zväzku *Dejín estetiky* a na ktorých s vďakou spomínam, je dlhý. Na prvom mieste je v ňom moja žena. Pri prekladaní ťažkých latinských textov som využíval priateľskú pomoc prof. Władysława Madydu, pri talianskych textoch – doc. Marie Rzepińskiej a dr. Alicje Kuczyńskiej, pri španielskych – pani riaditeľky Krystyny Niklewiczovej. Vďačný som dr. Angiolovi Dantimu a mgr. Wojciechovi Jekielovi za skontrolovanie talianskych textov. Pri výbere rytín som využil pomoc pani Marie Mrozińskiej, vedúcej Kabinetu rytín Národného múzea, a pani mgr. Teresy Sulerzyskej, vedúcej Kabinetu rytín v Knižnici Varšavskej univerzity. – Inak sa pracuje vo veľkej knižnici, keď človek v nej nájde kompetentného a žičlivého poradcu – takým bol pre autora tejto knihy mgr. Janusz Krajewski, vedúci knižnice Filozofickej fakulty Varšavskej univerzity, pani dr. Jadwiga Rudnicka v Národnej knižnici, pani Franciszka Gałczyńska v starých tlačiarňach Knižnice Varšavskej univerzity, dr. Krzysztof Ligota vo Warburgovom inštitúte, pani Frederica Oldachová v Marquand Library v Princeton N. Y., pani Wanda Tomczykowska v Knižnici Kalifornskej univerzity v Berke-

ley. Dve osobitne potrebné knihy som dostal zo súkromných zbierok: jednu od prof. Rensselaera W. Leeho, druhú od doc. Józefa Lepiarczyka. Cenné bibliografické informácie som dostal od prof. Jana Białostockého. Pri ilustrovaní knihy bola neoceniteľná pomoc prof. Piotra Biegańskiego. Pri celkovom spracovaní za mnohé vďačím pani mgr. Haline Wiszniewskej.

I. ÚVOD

1. PREDZVEŠŤ NOVEJ ESTETIKY

Dnešným ľuďom sa vidí presvedčivým názor, že umenie je ťažké, ale jeho kritika ľahká. V umení je ťažká prax, ale nie teória. Ľahšie sa v ňom teórie vytvárajú, než realizujú. Inak povedané – ľahšie je byť estetikom ako umelcom.

Staršie časy neuznávali tento názor. Jeho najčastejšie opakovaná klasická francúzska formulácia – *La critique est aisée, l'art est difficile* – pochádza až z 18. storočia, z divadelnej hry dramatika Philippa Destouchesa *Le Glorieux* z r. 1732. Minulé epochy – starovek, stredovek, ba ešte aj renesancia – neboli o tom presvedčené. V čase renesancie, poldruha storočia pred Destouchesom, písal Montaigne o poézii celkom inak: že je ľahšie pestovať ju než poznať, *il est plus aisé de la faire que de la conoistre*. Napísal to o poézii, ale mal pritom na mysli každé umenie.

Čo je ľahšie a čo ťažšie, to sa asi nedá všeobecne určiť: jeden ľahko píše dobré verše, inému sa dobre píše o veršoch. Na druhej strane historik môže povedať, ako to bývalo v rôznych časoch. Povie, že prinajmenej v niektorých obdobiach sa umenie rozvíjalo rýchlejšie než jeho teória, že teória narážala na ťažkosti, ktoré nevládali prekonať ani najlepšie mozgy. Tieto obdobia zrodili dobré básne, sochy či hudobné diela, ale nenašli všeobecný princíp a vysvetlenie, na čom dobrá báseň, dobrá socha či hudobné dielo spočíva – ani sami umelci, ani učené teoretici to vtedy nevedeli vysvetliť. Práve tak to bolo v novoveku: najprv vzniklo novoveké umenie a až potom novoveká teória umenia a celá novoveká estetika.

Teória umenia sa vyvíjala pomaly práve preto, lebo bola ťažká. Na začiatku novoveku aj preto, lebo nebola potrebná – znovuobjavené Horatiove a Vitruviove traktáty totiž momentálne uspokojovali potreby v oblasti teórie poézie a výtvarného umenia. Ale súbežne s vývojom renesančnej poézie a výtvarného umenia zjavila sa aj potreba novej teórie – a táto teória čoskoro vznikla. A začala zasa spätne ovplyvňovať poéziu a umenie. Najprv novodobé umenie podnietilo teóriu a usmernilo ju, potom teória podnecovala a usmerňovala umenie. Novodobé dejiny ukazujú obojstrannú závislosť – teórie od umenia a umenia od teórie.

1. PETRARCA A BOCCACCIO. Novoveká poézia a umenie, odlišné od stredovekých, vznikli až v 15. storočí; spolu s nimi aj novoveká teória poézie a umenia.^a Jednako už v predchádzajúcom storočí tu bola predzvešť tejto novej poézie a teórie: tvorba dvoch spisovateľov, Petrarca a Boccaccio. Boli skutočne len predzvešťou, lebo všade vokol nich a ešte dosť dlho po nich vládol stredovek – v umení, v poézii a v teórii, ako aj v spôsobe života a v spoločenských vzťahoch.

Petrarca bol básnik, ale aj učenec; Boccaccio nenapísal iba *Dekameron*, ale aj vedeckú knihu z dejín mytológie. Ale obaja boli predovšetkým básnikmi; teoretické názory na poéziu a umenie vyslovovali na okraj literárnych prác; nezískali také filozofické vzdelanie ako Dante, no jednako mali svoje teoretické náhľady na krásu, poéziu a umenie, vo veľkej miere vlastné a nové – práve vďaka nim patria do dejín estetiky.

Dante, ktorý nebol od nich oveľa starší (zomrel roku 1321), bol ešte stredovekým básnikom a mysliteľom, mal stredoveký štýl a stredovekú koncepciu sveta. Ak sa v jeho názoroch na poéziu a umenie prejavili nestredoveké črty, bolo to akoby navzdory jeho zámerom. Inak spomínaní dvaja z troch veľkých talianskych spisovateľov 14. storočia – Francesco Petrarca (1304–1374) a Giovanni Boccaccio (1313–1375) – narodili sa ešte za Danteho

^a K. Vossler, *Poetische Theorien der italienischen Frührenaissance*, 1900. – S. Scandura, *L'estetica di Dante, Petrarca, Boccaccio*, 1938.

života, ale úplnú zrelosť dosiahli až o štvrtstoročie po jeho smrti, a štvrtstoročie vtedy znamenalo veľa. Odvolávali sa už na Ciceróna, Quintiliana či Varrona, a nie iba na Tomáša Akvinského či Petra Lombarda. Menej než scholastikov a Danteho vzrušoval ich transcendentný svet, boli už menej teologickí a mystickí, väčšmi sa zaujímal – najmä Boccaccio – o ľudské, veľmi pozemské veci, prinajmenej v určitom životnom období – lebo ich posledné práce boli opäť mystické a moralistické. (U Boccaccia k tomuto obratu došlo dokonca veľmi skoro, už okolo roku 1354, niekoľko rokov po napísaní *Dekameronu*.)

Obaja spisovatelia žili v tom istom storočí a v tej istej krajine a púťali ich aj osobné väzby. Boccaccio videl svoj vzor v staršom Petrarcovi. Ich literárna tvorba, hoci z mnohých hľadísk rozdielna, mala podobné estetické východiská, a tak ich estetiku môžeme predstaviť spolu. Petrarca ju načrtol a Boccaccio rozvinul. Ich všeobecné názory na estetiku sú podobné, kým čiastkové sa navzájom dopĺňajú. Petrarca sa o poézii, umení, kráse vyslovoval iba príležitostne – v *Invectivae*, v *Epistolae Familiares* či v *Epistolae Seniles*. Na druhej strane Boccaccio vo svojej Genealógii pohanských bohov venoval týmto otázkam dve osobitné kapitoly (XIV. a XV.).^b

Ich tvorba aj názory boli v 14. storočí výnimočné, ale jednako isté podnety k nim mohli nájsť v spoločnosti, do ktorej patrili. Petrarca mal búrlivý život, žil v rozličných prostrediach a podmienkach, striedavo sa zdržiaval v Taliansku a vo Francúzsku. Aj Boccaccio menil svoje pôsobiská, býval v Neapole i vo Florencii. Florencii a jej umeleckej kultúre vďačil za málo, v tom čase bola ešte mestom politikov a kupcov, ktorí sa nezaujímal o vedu a umenie. Podnety pre svoju tvorbu nachádzal skôr v Neapole, kde prežil mladosť (tu sa stretol s Petrarcom) a kde dvor Róberta z Anjou bol ako z *Dekameronu* – veľmi naklonený umeniam a slobode.

2. NAJVŠEOBECNEJŠIE POJMY. Petrarca a Boccaccio používali termíny „krása“, „umenie“, „poézia“, tie isté ako neskoršia estetika, ale za týmito termínmi sa skrývali odlišné pojmy. Pojem *krása* v zhode s anticko-stredovekou tradíciou bol užší a zároveň širší ako náš: užší, lebo zvyčajne označoval iba krásu človeka a nevzťahoval sa na prírodu a umenie; a širší, lebo u človeka nepostihoval iba pôvab jeho tela, ale aj prednosti duše.

Umenie cháпали rovnako ako staroveká a stredoveká tradícia, teda širšie než dnes, ako schopnosť vytvárať veci, nielen obrazy či básne, ale ako každú schopnosť založenú na princípoch a pravidlách. Boccaccio, ktorý využil rozlíšenia scholastikov, mal už jasnejší pojem umenia (*ars*); odlišoval ho od múdrosti (*sapientia*), od vedy (*scientia*), ale aj od čisto praktických znalostí (*facultas*).

Spolu s Petrarcom sa takmer výlučne zaujímal o slovesné umenie, bolo ich povoláním. Ale postrehli v ňom určité črty, príznačné pre všetky umenia. A medzi týmito črtami boli aj také, ktoré si staršie časy nevšimli – tým bola ich poetika príslubom novej estetiky.

3. DEFINÍCIA POÉZIE. Gréci klasickej epochy nepokladali poéziu za umenie, lebo si mysleli, že je vecou vnuknutia, a nie pravidiel; keď nie je vecou pravidiel, nie je umením. Zmenilo sa to až od čias Aristotela, ktorý vari prvý ukázal, že aj poézia podlieha istým pravidlám, a teda sa podobá umeniam; až od neho sa pokladala za druh umenia. Stredovek zdedil tento názor. V dejinách európskeho myslenia bolo teda najprv obdobie, keď sa poézia nepokladala za umenie, a potom obdobie, keď sa pokladala za umenie ako každé iné; na prahu renesancie sa začalo tretie obdobie v chápaní poézie: ujal sa názor, že poézia je síce umením, ale osobitným, nepodobným nijakému inému umeniu.

V Petrarcových a Boccacciových spisoch nájdeme prinajmenej šesť vlastností, ktorými sa vyznačuje poézia:

1. Poézia vyplýva z potreby vysloviť sa (*desiderium dicendi*);
2. keď sa básnik vyslovuje, vymýšľa (*invenit*) veci, medzi ktorými sú aj veci nepravdivé, neskutočné, neslýchané, akých v skutočnosti niet (*inaudita inventiones*);
3. keď však hovorí pravdu, tak iba zastretú (*velamento veritatem contegit*);
4. usiluje sa o to, aby závoj

^b C. G. Osgood, *Boccaccio on Poetry*, Princeton 1930.

zastierajúci pravdu bol krásny (*exquisita, amoena*); 5. svoje úlohy plní so zápalom (*fervor*); 6. poézia však napriek svojej „neslýchanosti“ a „zápalivosti“ podlieha určitým zásadám; sú to v podstate také isté zásady ako v gramatike a v rétorike. Keď Petrarca a Boccaccio písali o poézii, spomínali raz jeden, inokedy druhý znak; historik však na základe ich spisov môže zostaviť kompletný súbor vlastností.

Ktorý z týchto mnohých znakov pokladali za najdôležitejší? Ktorý viedli do definície poézie? Nájde u nich najmenej dve definície. Prvá: poézia je krásne (*exquisite*) skomponovaná reč, ukazujúca vec pod závojom (*sub velamento*). Definujúcimi znakmi poézie sú tu krása a alegorickosť. Druhá definícia: poézia je reč, ktorá sa vyznačuje zápalivosťou (*fervor*), krásou a vynaliezavosťou (*inventio*). Aj tu sa poézia definuje krásou a navyše ešte dvoma inými znakmi – zápalivosťou a vynaliezavosťou – ktoré nie sú v prvej definícii.

Krásu vystupovala v oboch definíciách; bola to istá novinka, lebo väčšina starších autorov až po Danteho, hovoriac o poézii, nespomínala krásu. Aj nastolenie vynaliezavosti ako odlišujúceho znaku poézie bolo novou myšlienkou. Podobne to bolo so zápalivosťou: hoci už starovekí, najmä helenistickí spisovatelia spájali s poéziou také pojmy ako *fervor, inflammatio, enthusiasmus*, jednako Petrarca a Boccaccio kládli na zápalivosť a jej pôsobenie (*fervoris sublimes effectus*) väčší dôraz než ktokoľvek iný pred nimi. Poézia bola pre nich umením, keďže sa riadi pravidlami, ale takým umením, ktoré sa vyznačuje tým, že vyžaduje zápalivosť. Túto vlastnosť neboli ochotní priznať iným umeniam, maliarstvu či architektúre; podobne ako antika pokladali ju za špecifickú črtu poézie. Špecifickú, ale nie všeobecnú – existujú totiž dva druhy básnikov: k prvému patrí *poeta-theologus, poeta-rhetor, poeta-eruditus*, teda rafinovaní a učené básnici, k druhému zasa básnici zápalistí, poznamenaní platónskym „ošialom“, *divino spiritu*.

Petrarca a Boccaccio pripisovali poézii alegorickosť – bolo to celkom prirodzené, lebo poézia stredoveku, v ktorom vyrastala, bola alegorická. Stredoveké poetiky síce alegóriu sotva spomenuli, ale zvyčajne sa nehovorí o veciach, ktoré sa vidia prirodzené – o takých veciach sa netreba veľmi šíriť. Až Dante, ktorý uplatňoval vo svojej poetike teologické rozlíšenia, tvrdil, že popri doslovnom chápaní môže mať poézia aj prenesený zmysel; dokonca v tomto smere podlieha trojakej interpretácii: alegorickej, morálnej a anagogickej. Petrarca a Boccaccio prikladali alegórii v poézii ešte väčší význam než Dante: definovali poéziu priamo ako opisovanie vecí „zastretých závojom“ (*sub velamento*), alebo ako „nepriame predstavovanie vecí prostredníctvom obrazov“ (*obliquis figuratibus*). Petrarca použil neologizmus „*alieniloquium*“ (čo by sa dalo preložiť ako „inoslovie“), ale vysvetľoval, že toto slovo označuje to isté, čo sa zvyčajne nazýva alegóriou.

Mohlo by sa teda zdať, že Petrarca jednoducho prevzal od stredoveku alegorické chápanie poézie, ale v skutočnosti práve sem vniesol hlbokú zmenu. Bola to jedna z tých zmien, ktoré prešli bez povšimnutia, lebo nové myšlienky sa vyslovovali starými slovami. Ide o to, že alegória v stredovekom zmysle mala vyjadrovať skryté filozofické, teologické pravdy, verejnosti neznamé; používala sa preto, lebo tieto ťažké pravdy sa dali ľahšie vyjadriť alegoricky než priamo. Na druhej strane alegória v Petrarcovom a Boccacciovom chápaní mala iba ozdobiť zvyčajné, všetkým známe pravdy; v istom zmysle mala práve ukryť priveľmi všedné pravdy. Stredoveká alegória mala filozoficko-teologické ciele, kým táto – iba estetické. K tejto premene obsahu pojmu alegória došlo v období medzi Dantom a Petrarcom.

Petrarca teda pripisoval poézii dve veľmi rozdielne vlastnosti: kumšt a zápalivosť, čiže zručnosť a cit. Pre historika je pozoruhodné, že na druhej strane niektoré vlastnosti poézii nepripisoval – najmä tú, z ktorej sa poézia od stredoveku, ba dokonca už od Platóna ustavične podozrievala: že je klamlivá, a preto škodlivá.

4. POÉZIA A PRAVDA. Pre týchto básnikov trecenta bol v poézii najproblematickejší jej vzťah ku skutočnosti: hovorí predsa rovnako o veciach skutočných aj nejestvujúcich. Ba čo viac, poézia „odhaľuje pravdu“ – to znamená, že ak ukazuje skutočnosť, ukazuje ju pravdivo. Iste, „odhaľovanie pravdy“ prostredníctvom poézie bolo ošúchaným zvratom, používaným prinajmenej od Macrobia. Ale toto odhaľovanie pravdy bolo zároveň jej

odhaľovaním prostredníctvom alegórie (*alieniloquium*), inak by pre Petrarca nebolo poéziou. Tak alebo onak, pokladal za nesprávne stredoveké závery o klamlivosti poézie, usudzoval, že v nej práve „pravda prebleskuje“. Na druhej strane tvrdil, že básnik dáva pravde inú podobu: pravda v poézii nie je už zvyčajnou, každému dostupnou, vulgárnou, „plebejskou“ pravdou. Je pravdou elegantnou, výnimočnou, náročnou.

„Básnici neklamú,“ tvrdil Boccaccio. S klamstvom máme do činenia vtedy, keď pravdepodobná nepravda privádza ľudí do omylu. Zatiaľ úmyslom básnikov nie je privádzať kohokoľvek do omylu svojimi výmyslami. Ich fikcie nielen že nechcú, ale ani by nemohli priviesť ľudí do omylu, lebo vo väčšine prípadov sa pravde v ničom nepodobajú. Básnici neklamú, lež – vymýšľajú (*fiunt*)^c, skladajú a ozdobujú veci (*componunt et ornant*). Ich výmysly nemajú s klamstvom nič spoločné. Dnes sa to vidí elementárnou pravdou, pri ktorej sa netreba zastavovať, ale v trecente to bola prelomová novinka.

V súlade s tradíciou boli Petrarca a Boccaccio presvedčení o morálnej a poznávacej hodnote poézie, ale na prvé miesto stavali jej estetické kvality. Medzi nimi boli objektívne vlastnosti ako rytmickosť (*numeri*), ale aj subjektívne, napríklad pôvab (*blanditia*). Patrilo k nim aj eliminovanie škaredosti v poézii (*taedia pelluntur*), prímernosť foriem, ako aj umeleckosť (*artificiosa*), elegantnosť (*exquisita, procul a plebeio*) a novosť (*nova*). Petrarca spojil tri prednosti poézie a umenia v jednej vete: *artificiosa et exquisita et nova forma* – umelecká, elegantná a nová forma.

5. CHYBY KRÁSY A PREDNOSTI POÉZIE. Petrarca a Boccaccio teda uskutočnili pojmovú analýzu poézie, ale táto bola pre nich napriek všetkému na druhom mieste; na prvom stálo hodnotenie, ustálenie ceny poézie a krásy. A výsledok ich hodnotenia bol dosť zvláštny, skôr nečakaný; dal by sa sformulovať takto: umenie (najmä poézia) má veľkú hodnotu, na druhej strane krása je menej cenná, ako by sa mohlo zdať. Spisy týchto dvoch básnikov obsahujú chválu poézie a kritiku krásy. O dobrých stránkach poézie obsírnejšie písal Boccaccio, o zlých stránkach krásy zasa Petrarca.

Petrarca uznával, že o kráse, najmä telesnej, sa dá povedať veľa dobrého, ale iba vtedy, keď bude sudcom cit a kritériom množstvo potešenia (*gaudium*), ktoré krása poskytuje. Petrarca nahromadil tie najlichotivejšie prívlastky a povedal, že pre človeka, ktorý sa riadi citom, je telesná krása veľká, dokonalá, znamenitá, obdivuhodná, skvelá, nezvyčajná, vynikajúca. Ale povedal aj to, že rozum hľadá na krásu inak než cit; má voči nej výhrady, a to dvojaké: po prvé, telesná krása je krátka a krehká (*breve et fragile*), a po druhé, je morálne nebezpečná. Táto kritika sa netýkala duchovnej krásy, ktorá je naopak trvalá a bezpečná, týkala sa výlučne krásy telesnej. Touto kritikou sa začínala estetika renesancie, ktorá sa pokladá za obdobie zveľbovania tela a jeho krásy: teda Petrarca treba buď pokladať za vcelku stredovekého spisovateľa, alebo treba modifikovať názor na renesanciu.

6. SUBJEKTÍVNOSŤ KRÁSY. Pre svoje názory na hodnotu krásy Petrarca hľadal oporu v antike; odvolával sa na Rimana, na básnika i na filozofa – na Vergília a na Senecu. Ich mienky sa však nezhodovali: krásu (tela) cenil väčšmi básnik než filozof. Obidvaja sa zhodovali v tom, že cnosť je veľká vec, ale Vergilius usudzoval, „že je ešte pôvabnejšia (*gratior*), keď je v krásnom tele“; Seneca to na druhej strane popieral tvrdiac, že takej veľkej veci, ako je cnosť, nemôže pridať na hodnote taká bezvýznamná vec, ako je krásne telo.

Aké stanovisko v tejto veci zaujal Petrarca? Kompromisné. Aby ho zdôvodnil, zaviedol isté pojmové rozlíšenie, odlíšil pojem „dokonalejší“ od pojmu „pôvabnejší“. Uvažoval takto: Vergilius by sa určite zmýlil, keby povedal, že cnosť sa vďaka kráse stáva dokonalejšou (*perfectior*) alebo vyššou (*altior*); on však hovorí, že je iba „pôvabnejšia“. Toto slovo má iný význam ako dve predchádzajúce: tie sa týkajú vlastností a hodnoty vecí, kým posledné sa netýka vecí samej, ale iba mienky divákov (*non rem ipsam sed spectantium iudicia respicit*).

^c Trochu inak píše Petrarca vo svojej básni (*Africa*, IX, 92): Qui fingit quodcunque refert, no ille poetae Nomine censendus nec vatis honore, sed uno Nomine mendacis.

Tu sa však v súvisi s otázkou, ktorá sa dnes vidí veľmi zastaraná, vynoril iný problém, ktorý mal pred sebou budúcnosť a neskôr sústredil na seba pozornosť estetikov: problém objektívnosti, či subjektívnosti krásy. Podľa Petrarca súd o tom, čo je pôvabné alebo krásne, nie je úsudkom o predmetoch, ale o reakcii ľudí na predmety, je podmetovým, subjektívnym súdom, ako ho neskôr pomenovali. Súd, že niečo je pôvabné, je však typickým estetickým súdom, z čoho vyplýva, že estetický súd nie je súdom o objekte, ale o subjekte. A tak Petrarcovo estetické stanovisko bolo subjektivistické. Pôvab formy (*formae gratia*) – píše Petrarca ďalej, kvalifikujúc pôvab ako subjektívnu vlastnosť – nemá v sebe nič solídne (*solidum*) ani naozaj žiadúce (*optabile*) a dá sa o ňom povedať, že popri cnosti nepredstavuje osobitnú hodnotu, v najlepšom prípade je jej ozdobou (*ornamentum*), príjemnou pre zrak (*non inamoenum visui*). So subjektívnym chápaním krásy Petrarca spojil jej znehodnotenie – takú cenu zaplatil za svoje novátorstvo.

Takéto chápanie nebolo celkom nové, ale doteraz vystupovalo iba na vedľajšej koľaji estetiky – v staroveku u sofistov a skeptikov, v stredoveku napríklad u Vitela. Renesancia teda začala svoju estetiku od subjektivismu. Ako sa však čoskoro ukáže, toto stanovisko si neudržala. Vláda estetického subjektivismu totiž nastúpila až neskôr, po skončení renesancie.

Petrarca teda upieral kráse hodnotu a priznával ju poézii: ako zosúladiť jeden názor s druhým u mysliteľa, ktorý si poéziu cenil nielen pre úžitok, čo z nej vyplýva, ale aj pre jej krásu? Odpoveď je takáto: jeden názor bol zdedený, druhý vlastný, a obidva neboli dostatočne zosúladené. Znehodnotenie krásy v mene morálky bolo pozostákom minulosti, nepasovalo na Petrarcove *Sonety* a Boccacciov *Dekameron*, ale napriek tomu sa čiastočne zachovalo u veľkých spisovateľov trecenta.

7. GIOTTO A VÝTVARNÉ UMENIE. Ešte prv ako Petrarca začal novú éru v poézii, Giotto (okolo 1266–1337) sa už stal jej priekopníkom v maliarstve. Boccaccio napísal o ňom v *Dekameron* (VI, 5), že maľuje tak pravdivo, až sa jeho diela zdajú vlastným dielom prírody, že znova vyviedol na svetlo umenie, ktoré bolo po mnohé stáročia pochované, a tým položil základ nového maliarstva. Tento názor sa udržal ešte aj po dvoch storočiach; Vasari písal o Giottovi: „V drsnom a nezmyselnom čase, keď všetky dobré metódy umenia zanikli, zomreli a boli pochované uprostred vojnových zrúcanín, on jediný vyviedol umenie na cestu, ktorá sa dá nazvať pravdivou. Učil kresliť presne podľa prírody, skoncoval s prísnu byzantskou manierou.“

Priekopníci renesančného maliarstva v 14. storočí sa poznali a priatelili s vtedajšími priekopníkmi novej poézie. Dante sa priatelil s Giottom a Petrarca oslávil v sonetoch iného významného maliara svojich čias, Simona Martiniho. Ale v teórii výtvarného umenia nebolo paralely s novou teóriou poézie: iniciátori nového výtvarného umenia nevládli perom tak ako iniciátori poézie a nedali výraz svojmu chápaniu umenia; nevošli, tak ako Petrarca a Boccaccio, do dejín estetiky.

Z Petrarcovho listu z apríla 1341 (adresovaného pravdepodobne Fra Giovannimu Colonnovi) vyplýva, že ho pokúšala myšlienka napísať knihu o výtvarných umeniach, o ich genéze, o umelcoch a princípoch, a že táto knižka mala mať taký záber ako Ghibertiho a Albertiho traktáty o storočie neskôr.^d Svoj zámer však Petrarca neuskutočnil.

Ak sa aj zaujímal o výtvarné umenie, necenil si ho tak ako poéziu. Hovorí o tom v *De rebus familiaribus*: „Zlato, striebro, drahokamy, purpurové odevy, mramorové domy, obrobené polia, maľované obrazy, kone s ozdobnými postrojmi a iné podobné veci poskytujú prázdnu a povrchnú rozkoš; knihy nás však do špiku kostí prenikajú radosťou, zhovárajú sa s nami, sú nám v živote živým a blízkym radcom.“

Vyššie ako maliarstvo staval Petrarca sochárstvo. „Diela sochára sú živšie než diela maliara.“^e Ak porovnáme

^d L. Venturi, *La critica d'arte e F. Petrarca*, in: *Arte*, XXV, 1922.

^e F. Petrarca, *De rebus familiaribus*, V, 17.

talianske sochárstvo 14. storočia s novým maliarstvom, ktoré robilo ešte iba prvé krôčiky, Petrarcov úsudok sa nám musí javiť celkom prirodzený.

8. ZBLÍŽENIE UMENÍ A ROZDELENIE EPOCH. To, čo sme povedali vyššie, nevyčerpáva všetko, čím Petrarca a Boccaccio ovplyvnili vývoj estetiky. Urobili prinajmenej dve veci všeobecnejšej povahy, ktoré však mali význam aj pre chápanie umenia. Ich prínos sa dá formulovať takto: na jednej strane spojili to, čo bolo dovtedy rozdelené, na druhej strane rozdelili to, čo bolo dovtedy spojené.

Predovšetkým navzájom zblížili výtvarné umenie a poéziu, ktorých spätosť si starovek a stredovek dostatočne neuvedomovali. Na každé umenie sa hľadelo osobitne, nezblížovalo sa ani maliarstvo so sochárstvom, a ešte menej s poéziou. Hľadelo sa na ne ako na celkom rozdielne oblasti ľudskej tvorivosti, ktoré majú iný materiál, iné princípy, iných špecialistov. Horatius porovnával poéziu s maliarstvom, dával maliarstvo poézii za vzor, ale tak, ako sa to robí s rozdielnymi vecami. Keď napokon došlo k uvedomeniu si príbuzenstva takých umení ako maliarstvo a poézia, nebolo to už preto, že sa postrehla ich spoločná podstata, ale skôr ich spoločné dejiny: v 14. storočí sa totiž začala súčasne obroda poézie aj iných umení, bola tu paralela medzi Petrarcom a Giottom. Boccaccio si vari prvý všimol tento paralelizmus.^f Zatiaľ iba paralelizmus, analógiu, podobnosť, a nie „príslušnosť k jednej rodine“. K vzájomnému spojeniu výtvarných umení (maliarstva so sochárstvom a architektúrou) došlo až v 16. storočí (pod názvom *arti del disegno*) a k spojeniu týchto umení s poéziou až v 17. a 18. storočí (pod názvom *belle arti, beaux arts*).

Na druhej strane Petrarca bol pravdepodobne prvý, kto oddelil to, čo sa dovtedy bralo ako jeden celok; vyčlenil totiž historické obdobia. Predtým sa minulosť nerozčleňovala na obdobia, ľudia to nevedeli a nepokúšali sa o to, minulosť sa im videla jednoliata. Napríklad nebol známy pojem *antiquità*, starovek sa nechápal ako minulé, uzavreté obdobie s určitými znakmi. Petrarca však vyčlenil z minulosti staroveké obdobie, oddelil antiku od novších čias, *historiae antiquae et novae*. Bolo to nevyhnutné, lebo iba v takýchto rámcoch sa mohla sformovať koncepcia renesancie. To vyžadovalo vyčlenenie troch epoch: staroveku, odstupu od neho a návratu k nemu. Podľa Panofského Petrarcovo rozdelenie minulosti malo pre históriu rovnako prelomový význam ako Kopernikova teória pre prírodné vedy.^g Keď Petrarca delil minulosť na obdobia, mal na mysli všeobecnú premenu celého spôsobu myslenia a života, ale najmä poézie a umenia. – Dnes sa jeho rozdelenie vidí také prirodzené, že by sme bez neho ťažko vedeli uvažovať o minulosti. Takisto je ťažké nespájať v mysli krásne umenia s poéziou. Jedno aj druhé bolo myšlienkou až menovaných spisovateľov 14. storočia.

^f E. Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*, 1960, s. 8.

^g Tamže, s. 10.

A. PETRARCOVE A BOCCACCIOVE TEXTY

VLASTNOSTI POÉZIE

- 1) *Takmer som nazval teológiu poéziou o Bohu. Čím ak nie poéziou je, keď sa Kristus nazýva raz levom, inokedy baránkom alebo červom? A Spasiteľove podobenstvá v evanjeliu? Čím znejú, ak nie rečou odlišnou od bežného zmyslu, i n o s l o v í m , aby sme jedným slovom vyjadrili to, čo zvyčajne nazývame alegóriou? A predsa z podobných slov sa skladá celá poézia. Iba predmet má iný. Pokladá sa za vhodné prosiť božstvo vznešenými slovami a vznášať sväté modlitby k nebeštanom rečou vzdialenou od všetkej plebejskosti a každodennosti, s rytmiami, ktoré majú podmaňovať pôvabom a rozptyľovať nudu. Toto bolo treba robiť nie ošúchaným, ale u m e l e c k ý m , e l e g a n t n ý m a n o v ý m spôsobom; a keďže tento spôsob sa po grécky volal „poetickým“, poetmi nazývali tých, ktorí ho používali.*

F. Petrarca, *Epistolae de rebus familiaribus*, Lib. X, ep. 4.

SKRYTÁ PRAVDA

- 2) *Povinnosťou básnika je vymýšľať, to znamená skladať a ozdobovať; pravdu vecí prchavých a prirodzených či hocijakých iných ukazovať v umeleckých farbách a zastierať závojom p ô v a b n e j f i k c i e . Ak odhalíme tento závoj, zažiarí pravda o to milšia, o čo ťažšie ju bolo nájsť.*

F. Petrarca, *Epistolae Seniles*, XII, 2.

HRANICE BÁSNICKEJ FIKCIE

- 3) *Nevieme, aké sú hranice básnickej slobody, do akej miery možno vymýšľať. Básnikova úloha zatiaľ spočíva v tom, aby premenil pravdivé veci, stvárňujúc ich inak, nepriamo, obrazne a ozdobným spôsobom. Bolo by však nezmyselné vymýšľať všetko, čo píšeš, tak by si bol skôr klamárom ako básnikom. Opakujem, úlohou básnika je ozdobovať pravdu vecí krásnymi závoji, aby bola skrytá pred davom, ktorý nemá vkus.*

F. Petrarca, *Invectivae contra medicum*, Lib. I.

DVA DRUHY BÁSNIKOV

- 4) *Básnici, najmä v našom storočí, sú vzácne plemeno; a nie všetci z nich majú ten istý cieľ, nie všetci kráčajú tou istou cestou. A mužné, skvelé plemeno pevcov bolo vždy oprávnené vysoko oceňované, kým druhý druh, majúci skromnejší a slabší štýl, býva prísnymi sudcami odsudzovaný.*

F. Petrarca, *Epistolae de rebus familiaribus*, Lib. X, ep. 5.

TELESNÁ KRÁSA (dialóg Rozkoše a Rozumu)

- 5) ROZKOŠ: Telesná krása je výborná, vynikajúca, najelegantnejšia, obdivuhodná, veľká, vzácna, skvelá, znamenitá.

ROZUM: Oveľa radšej by som si zvolil znamenitú krásu ducha! Lebo aj duša má svoju krásu, oveľa príjemnejšiu a istejšiu než je krása tela. Tá sa takisto zakladá na vlastných zákonoch, na vlastnom poriadku a primeranom súlade častí. Túto krásu by si bolo treba želať, o ňu sa usilovať. Nezmaže ju čas ani choroba, nezničí ju ani sama smrť.

ROZKOŠ: Krásna tvár ozdobuje ducha.

ROZUM: Naopak, vystavuje ho skúške a často vrhá do nebezpečenstva.

ROZKOŠ: Usilujem sa, aby sa cnosť duše spájala s krásou tela.

ROZUM: Ak to dosiahneš, budeš v mojich očiach naozaj a v každom ohľade šťastným človekom. Vtedy sa krása stane skvostnejšou a cnosť pôvabnejšou.

Seneca píše, ako vieme, že podľa neho sa básnik dopustil chyby, keď napísal: „Pôvabnejšia je cnosť, ktorá pochádza z krásneho tela“ (Verg. Aen., V, 344). Podľa mňa by si Vergilius naozaj zaslúžil výčitku, keby bol v tejto vete povedal „väčšia“, „dokonalejšia“ alebo „vyššia“. (On však hovorí „pôvabnejšia“, a keď hovorí takto, má na zreteli nie samu vec, ale úsudok divákov; preto sa mi vidí, že Vergilius sa v týchto slovách nemýlil. Stručne povedané, aj keď telesná krása nemá v sebe nič trvalé a žiadúce, ak sa pripojí k cnosti a ak sa nedopustíme chyby v oceňovaní hodnoty jednej i druhej, potom súhlasím, aby sa táto krása nazvala ozdobou cnosti, ktorá je naozaj príjemná z raku, ale je pomínuteľná a krehká.

F. Petrarca, De remediis utriusque fortunae I, 2: De forma corporis eximia.

CHVÁLA KNÍH

- 6) Zlato, striebro, drahokamy, purpurové odevy, mramorové domy, obrobené polia, maľované obrazy, kone s ozdobnými postrojmi a iné podobné veci poskytujú prázdnu a povrchnú rozkoš; knihy nás však do špiku kostí prenikajú radosťou, zhovárajú sa s nami, sú nám v živote živým a blízkym radcom.

F. Petrarca, Epistolae de rebus familiaribus, III, 18.

DEFINÍCIA POÉZIE

- 7) Poézia je určitý zápal pri citlivom objavovaní vecí a pri vyjadrovaní či opisovaní toho, čo človek objaví. Táto zápalitosť má ďalekosiahle dôsledky, zapríčiňuje totiž, že myseľ sa túži vyspovedať, vymýšľa zvláštne a neslýchané veci, a keď ich vymyslí, skladá ich v istom poriadku, ozdobuje štruktúru nezvyčajnou spleťou slov a myšlienok, zastiera pravdu bájnym a primeraným závojom. Navyše, nech by neviemaký impulz podnecoval duše, ktoré ovládol, veľmi zriedka vydá pozoruhodné ovocie, ak nemá nástroje, pomocou ktorých možno zámery uskutočniť; mám na mysli pravidlá gramatiky a rétoriky, ktorých dokonalá znalosť je užitočná. Keďže z tejto zápalitosti, zaostrujúcej a osvetľujúcej sily umu, môžu vzniknúť len výtvary ľudského umenia, aj poéziu zväčša nazývame umením. Čistou poéziou je všetko, čo je zložené elegantne a zastreté závojom.

G. Boccaccio, Genealogia Deorum Gentilium, XIV, 7.

FIKCIA NIE JE KLAMSTVO

- 8) *Tvrdím, že básnici nie sú klamári. Klamstvo je totiž podľa mojej mienky podvod veľmi blízky pravde, prostredníctvom ktorého niektorí ľudia prekrúcajú pravdu a vyjadrujú lož. Básnické fikcie nemajú nič spoločné s nijakou podobou klamstva, lebo cieľom básnikov nie je niekoho uvádzať svojimi výmyslami do omylu. Básnické fikcie totiž na rozdiel od klamstva nielenže nie sú podobné pravde, ale sú jej naskrze nepodobné, naopak, celkom sa od nej odlišujú a sú jej opakom.*

G. Boccaccio, Genealogia Deorum Gentilium, XIV, 13.

2. DEDIČSTVO STAREJ ESTETIKY

Aby sme mohli vyčleniť nové tézy, ktoré vznikli v novodobej estetike, počínajúc renesanciou, treba mať na pamäti, aké tézy boli známe a hlásali sa v predchádzajúcom období. Stredoveká estetika bola jednoliata, vyvíjala sa však a menila v rozpätí celého tisícročia; pre porovnanie s neskoršími časmi sa javí správnym brať estetiku v tej dozretej a typickej podobe, akú mala v 13. storočí, a túto estetiku porovnávať s novovekou, ktorá vznikla v pätnástom storočí a neskôr.

Najprv zhrnieme tie tvrdenia stredovekej estetiky, s ktorými sa novovek (odrazu alebo postupne) rozišiel a ktoré sa novodobým ľuďom odcudzili, a potom tie, ktoré sa aj dnes javia blízkymi a udržali sa v novovekej estetike až do našich čias.

I. TÉZY STREDOVEKEJ ESTETIKY, KTORÉ SÚ NOVOVEKU CUDZIE

Tieto tézy rozdelíme na dve skupiny: na tézy odvodzujúce sa zo stredovekej metafyziky a na tézy, ktoré boli od nej nezávislé.

A. Tvrdenia odvodzujúce sa z metafyziky

1. Tvrdenie, že krása je „transcendentná“ vlastnosť, čiže všeobecná vlastnosť bytia. Všetko, čo jestvuje, je krásne; *ens et pulchrum convertuntur*. Tomuto tvrdeniu bolo blízke ďalšie: že vo svete vládne „pankalia“, t. j. že prirodzený svet je krásny ako celok. Obidve tézy zodpovedali stredovekej teológii a filozofii: svet je dielom Boha, ako by teda nemal byť krásny?
2. Tvrdenie, že mimo a nad zvyčajnou, zmyslom dostupnou krásou v prírode a v umení existuje ešte dokonalejšia, nadprirodzená a nadľudská krása. Hoci toto tvrdenie nevyplývalo nevyhnutne z teocentrickej metafyziky, jednako bolo v jej kruhu prirodzené. Dokonca aj krása prirodzeného sveta sa v tejto metafyzike vysvetľovala ako odlesk nadprirodzenej krásy.
3. Tvrdenie, že krása a dobro sú si navzájom podobné a sú vzájomne spojené. Vyplývalo to z vtedajšieho presvedčenia, že rovnako krása aj dobro sa zakladajú na dokonalosti.
4. Tvrdenie, že príroda je dokonalejšia a krajšia než umenie; je totiž božským výtvorom a nemôže nebyť dokonalejšia ako ľudský výtvor, akým je umenie.
5. Tvrdenie, že nadmerná záľuba v kráse je prejavom zmyslovej žiadostivosti, *concupiscentia*, a preto je odsúdeniahodná. Rovnako odsúdeniahodné je umenie, ak sa využíva na iné ciele ako náboženské a výchovné. Takéto odsudzovanie krásy a umenia však nebolo v 13. storočí všeobecné, bolo cudzie najmä františkánskemu hnutiu.

B. Tvrdenia, ktoré sa nevyvodzujú z metafyziky

1. Tvrdenie, že umenie je druhom poznania (*scientia*), zručnosťou, lebo sa zakladá na všeobecných zásadách a pravidlách. Krásne umenia stredoveká teória zaraďovala medzi mechanické umenia, kým poéziu a hudbu medzi umenia slobodné.
2. Tvrdenie, že krása spočíva v správnej štruktúre veci. Takéto chápanie krásy viedlo k téze, že každé umenie, aj remeselné, môže byť krásne, preto sa nerozlišovalo umenie od remesla. A to bolo prekážkou pri vyčlenení umenia, pri jeho oddelení od remesla, techniky a vedy.
3. Tvrdenie, že podstatnými úlohami umenia sú didakticko-morálne funkcie, hoci má zároveň aj iné úlohy: vytvárať krásne veci, „zdobiť múry“, *venustas parietum*.
4. Tvrdenie, že umenie vyžaduje pravdu. Bezvýhradne sa prijímalo v teórii, aj keď prax gotického umenia, ako sa zdá, bola iná, lebo gotika deformovala skutočnosť. Ide však o to, že deformovala zvyčajný vzhlad skutočnosti, aby ju ukázala ešte pravdivejšie.
5. Tvrdenie, že pre umenie sú záväzné kánony. Z tohto presvedčenia pramenili kanonizované proporcie ľudského tela, triangulácia stavieb, hudobné kánony, ustálené formy poézie.
6. Tvrdenie, že jestvuje hierarchia umení. S týmto tvrdením súvisela záľuba v porovnávaní jednotlivých umení, najmä krásnych umení a poézie, a skúmanie, ktoré z nich je dokonalejšie.

Vyššie zhrnuté tézy stredovekej estetiky mali inú genézu v prvej a inú v druhej skupine, hoci sa jedny aj druhé odvodzovali zo staroveku. Tvrdenia skupiny A pochádzali zväčša z Platónovej a Plotinovej filozofie, teologický význam nadobudli u Pseudo-Dionýzia a konečnú podobu im dala scholastická filozofia. Tvrdenia skupiny B zasa pochádzali z pracovných gréckych pojmov, ktoré sa zachovali a rozvinuli v stredovekých špeciálnych teóriách hudby, poézie a architektúry.

Novovek časť téz z oboch skupín odvrhol, ale časť z nich sa v estetike udržala, ba dokonca niektoré, napríklad záľuba v porovnávaní, sa v renesancii uplatňovali ešte intenzívnejšie.

Tie tézy stredovekej estetiky, ktoré si zhrnieme v nasledujúcom texte, teda tie, ktoré sa v novovekej estetike aspoň čiastočne udržali, si znova rozdelíme do dvoch skupín, ale podľa iného princípu: jednu skupinu budú tvoriť tézy v staroveku všeobecne uznávané a druhú tézy, ktoré hlásali iba niektorí spisovatelia.

II. TÉZY STREDOVEKEJ ESTETIKY, KTORÉ SÚ BLÍZKE NOVOVEKU

A. Tézy typické pre stredovek

1. Definícia krásy zužujúca starovekú definíciu a v neskoršom stredoveku všeobecne prijímaná. Bola dielom scholastikov 13. storočia, predovšetkým Tomáša Akvinského. Do jeho definície krásy – *pulchra sunt quae visa placent* – vošli iba dva momenty: kontemplácia (vnímanie) krásy subjektom a záľuba, ktorú krása vzbudzuje v subjekte.
2. Teória krásy, ktorá tvrdila, že krása sa zakladá na dvoch veciach: na proporcii a jase, *commensuratio et claritas*; táto teória predstavovala pre stredovek typické kompromisné spojenie dvoch protichodných starovekých teórií – helénskej teórie, že krása sa zakladá na proporcii, a helenistickej, že krása spočíva v jase.
3. Tvrdenie, že v kráse jestvuje subjektívny činiteľ a že krása predmetu závisí od jeho vlastností, ale aj od požiadaviek subjektu. Dôsledkom tohto tvrdenia bolo relativistické chápanie krásy a myšlienka, že krása je

vzťahom objektu a subjektu. Tieto tvrdenia boli začiatkom rozchodu so starovekým, klasickým, čisto objektívnym chápaním krásy; v stredoveku to bol rozchod čiastočný, novšie časy sa oveľa väčšmi vzdialili od estetického objektivismu.

4. Tvrdenie, že okrem krásy spočívajúcej v proporcii foriem (*commensuratio*) jestvuje aj krása spočívajúca v primeranosti foriem k cieľu (*aptum, decorum*). Postrehli ju už starovekí stoici, ale dôraz na ňu položil stredovek (od Augustína).

5. Ohraničenie chápania napodobovacieho umenia (*imitatio*), doplnenie napodobovacieho faktora faktorom predstavivosti (*imaginatio*).

6. Tvrdenie, že krása a umenie sú zložené javy, že v nich treba odlišovať obsah a formu (*verba polita* v poézii). To viedlo k uznaniu, že krása aj umenie podliehajú rozličným interpretáciám; rovnako formálnej aj obsahovej, symbolickej, exemplárnej, demonštratívnej.

7. Uplatňovanie rozličných delení umenia, ale neprítomnosť základného rozdelenia na krásne a remeselné umenia.

8. Poukaz na niektoré nevyhnutné podmienky pociťovania krásy, ako je napríklad sympatia prijímateľa k vnímanému krásnemu predmetu.

O týchto ôsmich estetických tézach sa nedá povedať, že by boli v stredoveku všeobecne uznávané, dokonca neboli nimi ani v 13. storočí; jednako ich prijímali najvplyvnejší scholastici, ako boli Bonaventúra či Tomáš Akvinský, a môžeme ich pokladať za typické pre augustinizmus či tomizmus 13. storočia.

B. Tézy vystupujúce iba u niektorých stredovekých mysliteľov

1. Zoznam druhov krásy (u Vitela).

2. Uskutočnenie rozlíšení: oddelenie krásy štruktúry od krásy ozdôb, zmyslovej krásy od symbolickej, krásy vecí od ich krásneho zobrazenia.

3. Isté zblíženie dvoch pojmov: krásy a umenia. Došlo k nemu sčasti teologickou cestou – prirovnávaním Boha k umelcovi a vysvetľovaním prírody ako diela božského umenia.

Po tomto pripomenutí téz stredovekej estetiky je na rade prísľub novovekých téz, ktoré boli ešte stredoveku cudzie. Z početných téz tohto druhu uvedieme najdôležitejšie.

III. NOVOVEKÉ TÉZY, S KTORÝMI SA V STREDOVEKU NESTRETÁME

1. Tvrdenie, že krása je iba subjektívnou reakciou človeka (stredoveká estetika brala do úvahy iba to, že v kráse je subjektívny činiteľ);

2. tvrdenie, že môžu byť rozličné druhy krásy a rôzne štýly umenia;

3. krásne umenia sa odlišujú rovnako od remesiel aj od vied;

4. umenie (v novovekom, neremeselnom chápaní) je živelnou potrebou človeka a nemusí byť prostriedkom na dosiahnutie takých či onakých cieľov;

5. umenie vo svojich najlepších dielach je tvorivé, individuálne, slobodné; že sa usiluje a má právo usilovať sa nielen o dokonalosť, ale aj o osobitosť a novosť;

6. umenie je plodom nielen pravidiel, ale ešte väčšmi talentu, predstavivosti, intuície, a preto je do veľkej miery nevypočítateľné;

7. má špecifickú umeleckú pravdu, ktorá nie je totožná s pravdou, ku ktorej smeruje veda;
8. jeho vzťah k skutočnosti môže byť slobodný, prislúcha mu právo pretvárať skutočnosť;
9. je späté s citom a výrazom, je preň podstatné vzbudzovanie vzrušenia;
10. každé umenie má iné hodnoty a niet dôvodu porovnávať ich medzi sebou.

Takéto myšlienky nenájdeme v stredovekých traktátoch, v každom prípade nie sú v nich explicitne vyslovené; na druhej strane sa zdá, že sú niekedy implikované v stredovekom umení, ktoré v nejednom ohľade zodpovedalo väčšmi postulátom novovekej než stredovekej teórie.

IV. STAROVEKÉ, STREDOVEKÉ A NOVOVEKÉ TÉZY

Stredoveká estetika využívala starovekú estetiku, ale niektoré jej tézy nechala upadnúť do zabudnutia a iné pridala, a tak sa postupne odlišovala od antickej estetiky. Renesancia opätovne siahla po starovekej estetike, ale prevzala z nej iné tézy než stredovek.

A. Návrat k antike v období renesancie mal za následok opustenie nasledujúcich stredovekých tém (napriek tomu, že aj ony mali pôvod v antike):

1. tvrdenia o existencii nadprirodzenej, absolútnej krásy (hoci malo počiatok v staroveku – u Plotina);
2. tvrdenia o „pankalii“, kráse vesmíru (aj keď malo svoj pôvod u stoikov);
3. negatívneho hodnotenia umenia (hoci aj to pochádzalo od antického mysliteľa – Platóna);
4. alegorického chápania prírody a umenia (hoci aj ono pochádzalo z neoplatonizmu);
5. didakticko-moralizátorského oceňovania umenia (hoci jeho klasickým prameňom bol Horatius).

Všetky tieto tézy mali svoj pôvod v starovekých prúdoch, neboli však pre antiku osobitne typické; a keď v 15. storočí došlo k návratu k antike – zostali nepovšimnuté.

B. Na druhej strane návrat k antike v renesancii viedol k prijatiu iných starovekých tém:

1. umenie reprodukuje prírodu a robí to slobodne, ako učil Aristoteles;
2. forma je podstatnou zložkou umenia, ako učili kritici neskorého helenizmu;
3. inšpirácia a tvorivosť rozhodujú o hodnote umenia, ako to starovek tvrdil o poézii (ale nie o hudbe a o výtvarnom umení);
4. umenie môže mať veľa štýlov, ako učila staroveká rétorika (ale nie teórie iných umení);
5. keď neskôr novodobá estetika vystúpila s tézou, že krása môže byť subjektívnou reakciou ľudí, a nie objektívnou vlastnosťou vecí, aj tu sa mohla odvolať na starovek; táto téza bola síce v rozpore s vládúcim antickým názorom, ale už vtedy ju hlásala škola skeptikov-pyrrhonistov.

3. OBDOBIA NOVOVEKEJ ESTETIKY

1. RÁMEC DEJÍN ESTETIKY. Pre dejiny Európy majú historici spoločný rámec; tak ako rám triptychu delí ich na tri epochy: na starovek, stredovek a novovek. Tento rámec je spoločný pre všetky odvetvia dejín, dejiny estetiky sa v ňom umiestujú rovnako ako dejiny filozofie, umenia, hospodárstva, politického zriadenia. Ak aj historici skúmajú dejiny každej z týchto sfér osobitne, jednako ich musia navzájom konfrontovať a porovnávať a tomu slúži spoločný chronologický rámec. Plní túto úlohu, aj keď sa nie vždy presne prekrýva s obrazom.

Historik, ktorý do tohto rámca začlenil dejiny estetiky a po stredoveku otvára jej novovekú éru, má pred sebou ďalšiu otázku: na aké obdobia sa zasa delí novovek? A prv ako pristúpi k takému deleniu, musí zvážiť metodologický problém: na akom základe má toto rozdelenie uskutočniť?

Z najvšeobecnejšieho hľadiska má štyri možnosti: a) buď prijme spoločnú periodizáciu, dohodnutú pre všetky odvetvia dejín, pre dejiny hospodárstva, filozofie a umenia rovnako ako pre estetiku; b) buď prijme periodizáciu overenú v inej oblasti, napríklad v tej, ktorá v novoveku zaujímala prvý plán dejín (povedzme periodizáciu spoločenských a politických dejín, dejín filozofie, či výtvarného umenia) a uplatní ju v dejinách estetiky, buď vytvorí pre dejiny estetiky vlastný chronologický rámec, alebo napokon upustí od špeciálne vymysleného chronologického rámca a rozčlení dejiny konvenčne, podľa generácií či storočí.

2. SPOLOČNÁ PERIODIZÁCIA. Dalo by sa predpokladať, že spoločná periodizácia bude najvýhodnejšia, lebo dá dejinám estetiky škálu spoločnú s inými odvetviami histórie, zvýrazní všetky synchronizmy a diachronizmy. Takáto periodizácia je a priori zdanlivo možná, keďže spoločenské a politické vzťahy sú podkladom estetiky, dá sa teda predpokladať, že estetika sa rozvíjala paralelne s nimi a takisto paralelne s umením, s filozofiou, s vedou, ktoré majú rovnaké spoločenské a politické základy ako estetika.

Tento predpoklad sa však nepotvrďuje: estetika, umenie, filozofia sa nevyvíjali celkom paralelne. Ich vývoj závisel nielen od spoločných demografických, spoločenských a politických podmienok, ale aj od špecifických, vlastných podmienok, a táto závislosť bývala komplikovaná a premenlivá.

Teória umenia často vychádzala z umenia, ktoré sa sformovalo už skôr; inokedy zasa naopak, umenie vychádzalo z predtým sformovanej teórie; v 16. storočí umenie predbehlo teóriu, ale v 17. storočí naopak teória predbehla umenie. V prvom prípade skôr sformované umenie bolo predpokladom teórie, v druhom zasa skôr sformovaná teória bola predpokladom umenia. A predtým, v 15. storočí, to bolo ešte inak: prax a umelecká teória sa rozvíjali súčasne a relatívne nezávisle od seba.

Rovnako rôznorodý býval aj vzťah filozofie a estetiky. Medzi veľkými filozofickými koncepciami, ktoré vznikli v európskych dejinách, niektoré od počiatku zahŕňali estetiku, osobitne s ňou rátali; iné ju zasa hodnotili ako čosi vedľajšie, pristupovali k nej neskoro, po mnohých pokoleniach, bola až posledným dôsledkom, vyvedeným zo systému. V renesancii sa asimilácia platonizmu začala od estetiky, ale asimilácia aristotelizmu zahrnula estetiku až celkom na konci. Ani Descartes (Cartesius), ani Spinoza vo svojej filozofickej koncepcii nebrali estetiku do úvahy; Bruno alebo Bacon ju trochu do úvahy brali, Hobbes ešte väčšmi a Shaftesbury nijakému odvetviu filozofie neprikladal väčší význam ako práve jej.

Dejiny estetiky prechádzali inými obdobiami než dejiny umenia či dejiny filozofie, lebo každá z týchto oblastí mala iné problémy, ciele, diskusie, pojmové kategórie. Dejiny každej z nich boli polarizované; to znamená, že

prebiehali medzi akými pólmi, ale každá bola polarizovaná inak. Pólmi novovekého umenia boli príroda a maniera, pólmi novovekej filozofie boli poznanie a bytie, kým pólmi novovekej estetiky boli – pravidlá a sloboda.

Každá oblasť mala v novoveku svoje „klasické“ obdobie, ale v každej to bolo iné obdobie: za klasické obdobie novovekého umenia sa všeobecne pokladá renesancia na prelome 15. a 16. storočia, v novovekej filozofii je to obdobie veľkých systémov v 17. storočí, kým estetika mohla mať svoje klasické obdobie až v 18. storočí, keď sa stala väčšmi organizovanou vedou. Každá z týchto oblastí mala svoje klasické obdobie inokedy; ba čo viac, klasické obdobie v každej z nich bolo klasické v inom zmysle.

Neznamená to, že by vývin estetiky, umenia, filozofie prebiehal nezávisle a že by sa dejiny estetiky dali ukázať a vysvetliť bez odkazov na dejiny umenia a filozofie, ale tieto fakty nám objasňujú, prečo spoločná periodizácia, uplatňovaná na všetky tieto oblasti, by vlastne nevyhovovala ani jednej z nich.

3. VYPOŽIČANÁ PERIODIZÁCIA, VLASTNÁ PERIODIZÁCIA, KONVENČNÁ PERIODIZÁCIA.

Z podobných dôvodov nemôže byť správna a užitočná iná metóda periodizácie, totiž p r e n á š a n i e periodizácie osvedčenej v jednom odvetví kultúry do iných odvetví. Niet ale záruky, že periodizácia ustálená v sociálnych či politických dejinách, v dejinách literatúry alebo filozofie a stadiaľ vypožičaná, bude vhodná aj pre dejiny estetiky. Vývin estetiky nepochybne závisel od vývinu spoločenského a politického zriadenia, od vývinu literatúry a filozofie, ale mal svoje vlastné tempo, prechádzal osobitnými, špecifickými obdobiami.

Názov aj chronológia renesancie boli prevzaté a prenesené do iných odvetví z literatúry, názov a chronológia „baroka“ z výtvarného umenia, „osvietenstvo“ zasa z filozofie; pri chronológii „klasicizmu“ Francúzi vychádzajú z dejín drámy, iné národy z dejín výtvarného umenia, najmä sochárstva a architektúry. Ale iba z takýchto výpožičiek sa nedá zostaviť adekvátne periodizácia. Tak ako spoločná periodizácia má nedostatky konfekčného odevu – všetkým sedí relatívne dobre, ale nikomu veľmi dobre – periodizácia prevzatá z inej oblasti má zasa chyby požičaného obleku.

Mohlo by sa zdať správne uplatniť v celej novovekej kultúre periodizáciu, prijatú v dejinách umenia, lebo v novoveku (najmä v jeho prvých storočiach) umenie bolo vedúcou zložkou kultúry; ale ako na jeho dejinách založiť chronológiu estetiky, keď ono samo nemalo jednotnú spoločnú chronológiu? Hudba sa vyvíjala v inom tempe ako výtvarné umenie a obidve tieto umenia zas v inom tempe ako poézia. 14. storočie znamenalo prísľub nových čias iba v poézii, nie vo výtvarnom umení; 15. storočie bolo v Taliansku obdobím rozkvetu výtvarného umenia, ale nie poézie a hudby.

S a m a periodizácia estetiky, založená výlučne na jej vlastných dátach, má zasa inú chybu: sťažuje porovnávanie dejín estetiky s dejinami iných oblastí kultúry, neposkytuje spoločnú škálu.

A čo je ešte dôležitejšie – estetika zatiaľ vlastnú periodizáciu nemá, treba ju teda vytvoriť. Ak však nemá vlastnú periodizáciu a spoločné či vypožičané z iných oblastí nie sú vhodné, zostáva iba jedno: prijať formálnu, schematickú, vedome k o n v e n č n ú periodizáciu. Bude to v súlade so starým princípom, že *Omnis divisio magis artis est quam naturae*.

Takáto periodizácia musí byť relatívne členitá, lebo v novovekej estetike sa veľa odohralo. Už koncom stredoveku sa estetické názory v každom storočí formovali inak a bolo treba oddeliť 12. storočie od 13. a toto zas od 14. storočia. Tým skôr sa ukáže, že v novovekých dejinách každé storočie malo inú estetiku.

Kto používa periodizáciu podľa storočí, otvorene sa priznáva k tomu, že je to periodizácia konvenčná. Konvenčná periodizácia predstavuje najjednoduchšiu a najpohodlnejšiu škálu – najlepšie umožňuje porovnať vývin estetiky s vývinom iných oblastí: politiky a hospodárstva, filozofie a vedy, umenia a poézie. Prirodzene, nie je posledným slovom periodizácie, ale jej prvým slovom; je ako linajkový či kockový papier, na ktorom sa ľahšie píše a kreslí. Namiesto toho, aby sme novoveké dejiny estetiky delili povedzme na obdobie renesančné, baroko-

vé, osvietenké, klasicistické, výhodnejšie je prijať formálnu periodizáciu podľa storočí; práve ona najvýraznejšie ukáže, kedy bola estetika naozaj renesančná, baroková, osvietená či klasicistická.

4. ROZDELENIE DEJÍN NOVOVEKEJ ESTETIKY. Novoveká estetika v 14. storočí ešte neexistovala. Petrarca a Boccaccio boli iba jej predzvestou uprostred stredoveku. Začať ju môžeme okrúhlym dátumom – 1400 – vtedy došlo k zvratu vo sfére teórie umenia a krásy, aj keď jeho zreteľné dôsledky sa prejavili až o štvrt storočia. Od tohto začiatku budeme skúmať storočia postupne za sebou. Ale okrem jednotlivých storočí ukážeme stav estetiky aj na ich prelomoch, pri okrúhlych dátumoch 1500, 1600, 1700.

Zvláštnou zhodou okolností sa stalo, že práve okolo týchto dátumov dochádzalo k významným udalostiam v estetickom myslení. Ukážeme teda 1) vývin tohto myslenia v 15. storočí, potom 2) jeho prierez v roku 1500, 3) jeho ďalší vývin v 16. storočí, 4) prierez v roku 1600, 5) priebeh v 17. storočí a napokon 6) prierez v roku 1700.

Takúto schematickú a konvenčnú štruktúru novovekých dejín sme tu prijali ako východisko pre výskumy, ktoré nerozhoduje o tom, aký bude ich cieľový bod. Je to pracovná, predbežná periodizácia; možno pripraví definitívnu periodizáciu, ktorá bude schopná datovať vývinové zákruty. Inak povedané, periodizácia podľa storočí je iba škálova, na ktorej budú načrtnuté dejiny novovekej estetiky.

5. NEPRETRŽITOSŤ VÝVINU. Historik delí dejiny na obdobia, aby vyhovел prirodzenej potrebe vedomia: aby zastavil nepretržitú plynulosť dejín, rozdelil dejiny na úseky, ktoré sa dajú ľahšie postihnúť. Takúto operáciu uplatňuje ľudský rozum nielen v súvislosti s dejinami, ale na všetky javy prebiehajúce v čase.

Ale keď historik uskutočňuje takúto operáciu, musí si uvedomiť, že deformuje dejiny. Bergsonove poznámky o čase a jeho nedeliteľnosti na úseky platia prirodzene aj na dejiny. Kto „obdobím“ chápe časový úsek zachováajúci jednoliate, nemenné vlastnosti, akoby sa dejiny vo svojej premenlivosti zastavili, bude nevyhnutne sklamaný, lebo takýchto jednoliatych, v čase zmeravených období niet. Čas vyčlenený ako obdobie je rovnako plynulý – takisto v dejinách estetiky ako v každých iných dejinách. Prirodzenou vlastnosťou umu je zastavovať tok udalostí, ale povinnosťou vedeckého uvažovania je vidieť túto chybu a korigovať ju, vracajúc udalostiam ich plynulosť.

William James definoval ľudské vedomie ako „prúd“ a Cassirer rovnako definoval históriu. Táto definícia sa vzťahuje na každú históriu, nevynímajúc dejiny vedy a myšlienkových prúdov, ktorých časťou sú dejiny estetiky. V najlepšom prípade sa dá povedať, že „obdobie“ dejín je takým úsekom histórie, v ktorom táto plynie relatívne priamo, jedným smerom, bez odchýlok alebo s malými odchýlkami – až po zákrutu. Ale aj to iba približne, lebo priamych línií v skutočnosti niet, smer myšlienkových zmien je ťažko zistiteľný, zväčša sa mení postupne, bez zreteľných zákrut. Ale napokon toto všetko sú len prirovnania a metafory.

6. OBDOBIA ZVÝŠENEJ INTENZITY. Dejiny však vždy neplynú rovnomerne, majú obdobia intenzívnejšieho vývoja, po ktorých prichádzajú časy viac alebo menej pokojné. Výklad dejín pochopiteľne zvýrazňuje intenzívnejšie obdobia, ale pokojnejšie obdobia sú rovnako reálne. Tak to bolo aj v dejinách estetiky. Relatívne pokojným obdobím bolo 14. storočie. Neskôr sa pokojnejšie obdobia vyskytovali v jednotlivých krajinách, ale ak berieme Európu ako celok, potom od 15. storočia vládne v novovekej estetike ustavične vysoko intenzívny vývoj. Dejiny sú nepretržité v tom zmysle, že sa nikdy nezastavujú, ale sú prerušované v tom zmysle, že nie sú vždy vyplnené. Intenzívnejšie obdobia sú v nich – obrazne povedané – čosi ako oázy v púšti. Tak ako je púšť bez hraníc, tak ich niet ani v pokojných úsekoch dejín. Historik pristupujúci k periodizácii dejín môže pokojné (presnejšie: relatívne pokojné) roky medzi vzostupmi intenzity prideliť k tomu alebo onomu vzostupnému obdobiu: buď k tomu, ktoré predchádzalo pokojným rokom, buď k tomu, ktoré po nich nasledovalo; má právo konať tak aj onak. Kedy sa skončila stredoveká estetika a začala sa renesancia? Už v 14. storočí, keď sa dajú postrehnúť prvé symptómy zmien, alebo až v 15. storočí, keď zmena bola už nepochybná? Tieto otázky sa dajú riešiť

obidvoma spôsobmi: 14. storočie, z hľadiska estetiky relatívne pokojné, môžeme pričleniť rovnako ku končiacemu sa stredovekému cyklu, ako aj k začínajúcemu sa cyklu novovekému.

7. PANOVANIE KLASICKEJ ESTETIKY. Na estetické názory, ich zmeny, fluktuácie, pokrok pôsobili mnohé činitele: stav umenia a poézie, úsilie umelcov a básnikov, filozofické prúdy, často navzájom diametrálne odlišné náboženské názory – ortodoxné aj reformátorské, politická a hospodárska situácia. Preto dejiny estetiky išli mnohými cestami; vo všeobecnosti jedna bola hlavná a popri nej existovali cesty vedľajšie.

Novoveká estetika sa začala tou podobou, ktorá sa nazývala *klasická*: klasická cesta bola jej prvou a dlho zostala jej hlavnou cestou. V 16. a 17. storočí sa popri klasickej, ale skôr sporadicky, zjavuje manieristická a na prelome týchto dvoch storočí romantická estetika, ako aj iné odrody estetického myslenia, dakedy významné, pre ktoré však nie sú zaužívané názvy. Tieto rozdielne estetiky sa zjavovali a mizli, ale klasická zostávala. Až koncom 17. storočia opozícia a kritika otriasli jej postavením.

A tak tristočné obdobie novovekej estetiky od roku 1400 do roku 1700, ktoré zahrnuje tento zväzok, musíme pokladať za obdobie klasickej estetiky.

4. LITERATÚRA O NOVOVEKEJ ESTETIKE

Estetika prvých storočí novoveku bola predmetom špeciálneho spracovania pred osemdesiatimi rokmi: H. v. Stein, *Die Entstehung der modernen Ästhetik*, 1886 (anastatická pre tlač z roku 1964), ale táto práca, vtedy priekopnícka, je už dnes dosť anachronická. Potom vznikali iba kratšie práce, aj to v malom počte: E. de Bruyne, *Geschiedenis van de Aesthetica: De Renaissance*, 1951, alebo C. Vasoli, *L'estetica dell' Umanesimo e del Rinascimento*, v kolektívnom diele *Momenti e Problemi di Storia dell' Estetica*, I. – Staršie príručky dejín estetiky, vrátane knihy B. Bosanqueta, estetiku renesancie a 17. storočia odbavovali niekoľkými všeobecnými vetami; až kniha K. E. Gilberta—H. Kuhna *A History of Esthetics*, 1939, venuje týmto obdobiam niekoľko kapitol.

Jednako sú spracované jednotlivé odvetvia, úseky a problémy vtedajšej estetiky, a najmä všeobecnej teórie umenia, sčasti podrobné a cenné. Pre teóriu výtvarného umenia: J. Schlosser, *Die Kunstliteratur*, 1924, aj v talianskom vydaní; L. Venturi, *Storia della Critica d' Arte*, 1945. Špeciálne o talianskej teórii: A. Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450–1600*, 1940. O francúzskej teórii v 17. storočí: A. Fontaine, *Les doctrines d'art en France*, 1909; H. Lohmüller, *Die französische Theorie der Malerei im 17. Jahrh.*, Diss. Marburg, 1933. – O poetike: J. E. Spingarn, *History of Literary Criticism in the Renaissance*, 1899. Špeciálne o talianskej poetike 16. storočia jestvuje veľké dielo B. Weinberga *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 1961. O francúzskej poetike 17. storočia: P. van Thiegem, *Petite histoire des grandes doctrines littéraires en France*, 1957, ako aj J. Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, 1961. – Rané storočia novoveku si všíma základná monografia: E. Panofsky, *Idea*, 1924.

Problém prameňov vyzerá v tomto časovom úseku inak ako v predchádzajúcich obdobiach, lebo je to už éra kníhtlače. Jednako niektoré renesančné traktáty z estetiky, dokonca aj také významné ako práca Albertiho, neboli uverejnené hneď. Mnohé diela vyšli až v 19. a 20. storočí: najväčšiu sériu predstavujú viedenské *Quellen-schriften*, vydávané v druhej polovici 19. storočia u Eitelbergera a Ilga. V poľštine vyšli spisy Albertiho, Leonarda, Dürera, Poussina, Belloriho najmä vďaka J. Białostockému a M. Rzepińskiej.

Antológia estetiky tohto obdobia vyšli v taliančine – súčasť *Grande Antologia Filosofica*, zv. VI.–IX., a v ruštine – *Pamiatniki mirovoj estetičeskoj mysli*, II, 1964. Antológia novovekej estetiky v poľštine zatiaľ nejestvuje.

O niektorých spisovateľoch 15., 16. a 17. storočia, ktorých estetika sa rozoberá v tomto zväzku – o Leonardovi a Michelangelovi, o Berninim a Poussinovi, o Tassovi a Shakespearovi, o Descartovi a Baconovi – existuje obrovská literatúra, ale iba nepatrná časť z nej sa dotýka ich estetických názorov. Nie všetci estetici tých čias, dokonca ani vynikajúci a zaslúžilí, sa dočkali monografického spracovania. Tie práce, ktoré existujú, uvedieme ďalej pri rozbere jednotlivých autorov.

II. ROK 1400

14. storočie sa vyznačovalo biedou a katastrofami. Čierna smrť (1348–1349) zdecimovala obyvateľstvo, dynastie a krajiny bojovali medzi sebou, trvala storočná vojna, cisárska moc bojovala s pápežstvom, cirkev prežívala veľkú schizmu, spoločenské pohyby sa končili krvavými jatkami ako sedliacka vzburá La Jacquerie vo Francúzsku (1358), predtým vzburá vo Flámsku pod vedením Jakuba de Artevelde (zabitý roku 1345), potom revolta ciompirov vo Florencii (1378–1382). Vojnové porážky otriasli mocnosťami: bitka na Kosovom poli (1389) srbským štátom, bitka pod Nikopolom (1396) križiakmi a onedlho bitka pod Grunwaldom (1410) aj severným centrom križiackeho rytierstva. V roku 1400 storočná vojna pokračovala. Pápeži boli ešte v Avignone a Hus už bol v Prahe, blížili sa husitské vojny.

Ale toto všetko nebránilo, aby v Európe trvala prosperujúca hospodárska situácia, prekvital obchod, rástli mestá, a kultúra, rovnako vedecká aj umelecká, udržiavala si vysokú úroveň. Politické a vojnové pohromy nezničili ani jestvujúce zriadenie a systém vzťahov, kultúra zostávala stredovekou – scholastickou a gotickou.

1. FILOZOFIA. Stredoveký svetonázor nielenže bol v 14. storočí ešte všeobecný, ale práve v tomto čase našiel v Dantem svojho veľkého básnika; Petrarca so svojou klasickou kultúrou bol výnimkou, predstavoval predzvesť humanizmu, ktorý bol ešte ďaleko. Filozofia nebola menej scholastická ako v 13. storočí – zachovávala si svoje transcendentné východiská i metódu.

Aj keď si však udržiavala tieto východiská aj vonkajšie formy, menila sa. Kým spočiatku bol pre ňu príznačný dogmatizmus, objektivizmus, pojmový realizmus, teraz sa vydala na „novú cestu“: kritickú, nominalistickú, skeptickú, s rozsiahlym programom empirických výskumov. „Via moderna“ sa upevnila v hlavných duchovných centrách Európy, rovnako v Paríži aj v Oxforde. Jej predstavitelia, slávni occamisti, čo sa zaslúžili takisto o filozofiu, ako aj o fyziku a astronómiu, aktívne pôsobili takmer do konca 14. storočia: Mikuláš Oresme žil do roku 1382, Albert Saský do roku 1380, Marsilius z Inghenu do roku 1396, Henrich Hesenský do roku 1397. V nijakom storočí nevzniklo toľko slávnych univerzít ako v 14. storočí, krakovská univerzita, založená roku 1364, bola rozšírená práve v roku 1400.

Predstavitelia univerzít i kléru vyslovovali v tomto storočí vo vedeckých, ale aj v morálnych a politických otázkach také smelé idey, na aké nemalo odvahu neskoršie storočie humanizmu. *Defensor Pacis*, bojový traktát, ktorý napísali roku 1326 Marsilios, profesor z Padovy, a Ján z Jandunu, kanonik zo Senlisu, hlásal, že všetka moc pochádza z ľudu a cisár aj pápež sú len jeho predstaviteľmi.

Filozofia a stredoveká veda sa s a m y vzdali niektorých tvrdení, z ktorých sa zrodili, a dospeli k takým tézám, ktoré dnešní ľudia pociťujú ako blízke, moderné a ktoré sú dokonca ochotní pokladať za negáciu stredovekých názorov.

Ku koncu storočia sa však rozvoj vedy spomalil, prestali sa zjavovať nové idey, roku 1400 už žilo málo jej vynikajúcich predstaviteľov: Matúš z Krakova (zomrel roku 1410), Peter d'Ailly, kancelár parížskej univerzity (zomrel roku 1420). Spomalenie vývinu bolo prirodzeným javom, veda nepotrebuje len intenzívne obdobia, ale aj uvoľnenie, po veľkých ideách je potrebný určitý čas na ich asimiláciu; po úsilí neskorého stredoveku nastal takýto okamih okolo roku 1400.^a

^a A. Lhotsky, *Le tournant de l'histoire vers l'an 1400*, in: *Art européen 1400*, Vienne 1962.

Ale v tom istom 14. storočí, v ktorom vznikla „via moderna“, zjavil sa aj celkom odlišný prúd – mystický. Rovnako ako scholastika bol výrazom stredovekej religiozity, ale religiozity inej, emocionálnej a nezávislej. V tomto storočí žili najslávnejší mystici: Ján Tauler (1300–1361), Henrich Suso (1300–1365). Ján Ruysbroek (1293–1381); tvorili sa mystické sekty a združenia „Spoločného života“ a „Božích priateľov“. Krátko po roku 1400 zjavilo sa (1415) najpopulárnejšie dielo stredovekej mystiky – *Nasledovanie Krista* od Tomáša à Kempis. Tieto dva prúdy – kritický prúd „via moderna“ a mystický prúd – spoločne charakterizujú myslenie 14. storočia.

2 UMENIE. Aj umenie 14. storočia bolo ešte stredoveké, gotické. Mimoriadne zreteľné je to v architektúre. Také typické gotické stavby ako dóm sv. Štefana vo Viedni (loď z roku 1359), či katedrála vo Freiburgu im Breisgau (chór z roku 1359) vznikli až v druhej polovici 14. storočia. Gotická radnica v Bruseli sa dokonca začala stavať až v 15. storočí (1402–1453). Okolo roku 1400 boli položené základné kamene veľkých gotických chrámov v severnom Taliansku: milánskej katedrály (1386), Giovanni e Paolo v Benátkach (1390). Najslávnejšie svetské gotické stavby v Benátkach vznikli dokonca až po roku 1400: Cà d'Oro v rokoch 1421–1440, rekonštrukcia Dóžacieho paláca 1420. Ešte väčšími v Anglicku: katedrála v Canterbury pochádza z rokov 1378–1411. Takisto v Poľsku: katedrály v Hnezdne, Krakove a Vratislavi, založené včasnšie, boli rozšírené v 14. storočí; keď sa roku 1442 preborila klenba Mariánskeho chrámu v Krakove, pochádzajúca z roku 1395, kostol dostal opäť gotickú klenbu. Alcazar v Seville bol dokončený roku 1402.

Gotická architektúra sa reprodukovala na obrazoch, tkaninách, medailách, emailoch, gotické formy dostávali rámy obrazov a polyptychov, relikviáre i monštrancie; nikde nebol ani len náznak iného štýlu – ani v architektúre, ani v dekoratívnom umení. Na druhej strane gotické stavby okolo roku 1400 vôbec neboli opakovaním klasickej gotiky, bolo to nové použitie gotických foriem, podobne ako „via moderna“ dala scholastike inú podobu než summy 13. storočia. Ale 14. storočie bolo v umení ďalším obdobím rozkvetu gotiky, rovnako ako bolo obdobím ďalšieho rozkvetu scholastiky.

Vo výtvarnom umení okolo roku 1400, v „jeseni stredoveku“, neveľmi vľúdnej, ale bohatej na ovocie, ešte vznikali najskvostnejšie gotické diela. Veľký sochár Sluter zomrel roku 1406, významný maliar Jan van Eyck až roku 1400; obaja boli ešte gotickými umelcami. Dokonca aj v Taliansku slávne Klaňanie troch kráľov, dielo Gentileho da Fabriano, bolo skôr gotické než renesančné. Okolo roku 1400 v európskom umení ešte nejestvovali iné formy ako gotické.

V gotickom umení v tomto jeho poslednom období však došlo k podstatným zmenám: ešte pred renesanciou a humanizmom samo od seba stalo sa svetskejším a menej závislým od teológie, tradičných foriem a pravidiel, od uznávanej ikonografie.^b Pričinili sa o to svetskí meceni, dvory (predovšetkým burgundský), ale onedlho aj mestá. Ako jeden z prejavov sekularizácie umenia zjavili sa svetské portréty, najprv vladárske, ale čoskoro aj ľudí stredného stavu. Ďalším prejavom bolo štúdium prírody: začali sa kresliť zvieratá a rastliny: tieto kresby najprv slúžili ako ilustrácie vedeckých prác, ale čoskoro prešli aj do umenia.

Okolo roku 1400 malo európske umenie jednoliatejší a medzinárodnejší štýl ako v predchádzajúcich storočiach. Napomáhali to potulky umelcov i mecénov, kniežat, manželstvá panovníckych rodín, získavanie korún rozličných krajín cestou dedičstva; napríklad kniežatá z Anjou vládli súčasne vo Francúzsku, v Neapole aj v Uhorsku. Nové talianske umenie sa napriek svojim tradičným osobitostiam približovalo k medzinárodnému štýlu, preberajúc i dávajúc súčasne: dávajúc severným umelcom vzory plastickejšie foriem a preberajúc od nich gotickú rytmiku, kaligrafickosť, ostrosť pohľadu.

Iná vec je, že napriek svojmu internacionalizmu malo vtedajšie umenie rozličné odrody a osobité formy. Jednou z nich bol tzv. *weicher Stil* v maliarstve s jasnými farbami, hladkými plochami, mäkkým modelovaním, umiernen-

^b O. Pächr, *L'art gothique vers 1400: Langage artistique Européen*, in: *Art européen vers 1400*, Vienne, 1962.

scholarship - odobradenie výtvarného jazyka od malier
1. prejav - 2. osobitostenie

nými pohybmi, akási rokoková gotika. Tento štýl mal svoje hlavné centrum v Čechách. Jeho ekvivalentom v sochárstve boli tzv. „krásne Madony“, ktoré vznikali okolo roku 1400 z veľkej časti na území Poľska.

Podmienky práce umelcov boli okolo roku 1400 naďalej také isté ako v stredoveku. Pracovali iba na objednávky, nie z vlastnej iniciatívy. Na druhej strane často bývali zároveň podnikateľmi, ako Giotto z Assisi. Maliari prirodzene patrili do cechů, ale neboli jeho plnoprávnymi členmi. Od polovice 14. storočia existovala v Taliansku *Fraternità S. Luca*, ale to bolo morálno-náboženské združenie, nie profesionálno-umelecký zväzok.

Umenie sa označovalo ako „gotické“ na dvojakom podklade: buď vzhľadom na *úsilia*, ktoré vyjadrovalo, buď vzhľadom na *formy*, ktoré vytváralo. Ciele gotického umenia boli, najvšeobecnejšie povedané, transcendentné: chcelo ukázať nielen zmyslovú, ale aj a predovšetkým – nadzmyslovú skutočnosť; ba zdá sa, že hlavná hodnota zmyslovej skutočnosti spočívala v tom, že je obrazom nadzmyslovej skutočnosti. Tieto gotické úsilia zrodili svojrázne formy, v ktorých sa prirodzeným spôsobom vyjadrovali. Jednako okolo roku 1400 došlo k čiastočnému oddeleniu úsilí a foriem: úsilia sa zmenili, ale formy do istej miery zostali. Umelci naďalej narábali s gotickými formami, vytvorenými pre transcendentné umenie; narábali s nimi, lebo si na ne zvykli, aj keď ich umenie stratilo čiastočne svoju transcendentnosť a bolo čoraz svetskejšie.

Nové svetské umenie využívalo tvary vytvorené v sakrálnom umení; ale aj naopak, nové tvary, ktoré sa postupne v ňom formovali, prenikali do sakrálneho umenia. Neexistovala hranica medzi umením sakrálnym a svetským. Takisto neexistovala ani hranica medzi realistickým a nerealistickým umením. Uprostred realisticky zobrazenej krajiny a ľudí prechádzali sa na obrazoch zvieratá z rozprávok a diali sa zázraky. „Krásne Madony“ boli manieristicky naklonené: staršia gotika také tvary nepoznala. Záhyby šiat na obrazoch Konráda Witzsa boli také bohaté ako v baroku. Sluterove burgundské sochy svojím realizmom a pokojom nadobúdali klasické črty. Napriek týmto odchýlkam celé umenie na prelome 14. a 15. storočia bolo ešte v podstate gotické. A tí, čo žili uprostred neho, pravdepodobne netušili, že renesančný zvrät je taký blízky.

3. TEÓRIA UMENIA. Epoque, taká bohatá vo filozofii a v umení, nebola bohatá vo filozofii umenia. Pestovala umenie, ale nie jeho teóriu, nie estetiku. Tu postačovali názory ustálené v minulosti. Od Tomáša Akvinského sa v tejto oblasti nezjavilo nič vážne a dôležité. Dionýzios Kartuzián (zomrel roku 1471), ktorý o estetických otázkach písal trochu viac než iní, nepridal nové myšlienky; to, čo písal, bolo také stredoveké, že musel byť začlenený do nášho zväzku o stredovekej estetike. To už skôr básnik tej veľkosti a vzdelania ako Dante vtlesnil do scholastického rámca nové myšlienky, keď písal o poézii ako o „krásnom klamstve“, o jej súvisi s krásou, o dvojakom, prirodzenom a nadprirodzenom vrchole jej Parnasu, o alegorickej interpretácii poetických diel. Teória každého jednotlivého umenia sa pestovala osobitne a pestovala sa tak ako v predchádzajúcich storočiach. Ján de Muris v 14. a Adam z Fuldy ešte v 15. storočí chápali *h u d b u* celkom tak ako ich predchodcovia v ranom stredoveku. Aj *p o e t i k a* týchto storočí zostala verná zásadám, ktoré vyslovil Matúš z Vendôme v 12. storočí vo svojej *Ars Versificatoria* alebo Ján z Garlande v 13. storočí v diele *Poetria nova*.

Rovnaký stav bol v teórii výtvarného umenia. Svedčí o tom traktát Cennina Cenniniho (narodený okolo 1370) o maliarstve *Il libro dell'arte*,^c napísaný blízko prelomu storočí. Cennini bol druhoradý maliar, ale z dobrej a typickej školy, žiak Agnola Gaddiho. Jeho traktát mal ešte stredoveký cieľ, typ a štýl; skladal sa hlavne z remeselných receptov, odovzdávaných z pokolenia na pokolenie. Cennini sa môže zdať renesančným spisovateľom, lebo používal antické pojmy ako *homo quadratus* a odporúčal antické proporcie (ľudské telo – osemnásobok tváre); tieto pojmy a odporúčania však boli známe aj stredoveku a z neho, nie z antiky ich Cennini čerpal. Isté myšlienky mal spoločné s Petrarcom a Boccacciom. Takisto ako oni – a ako celá epocha – mal záľubu

^c J. Schlosser, *Die Kunstliteratur*, 1924, s. 77 n. – L. Venturi, *History of Art Criticism*, 1936, s. 78 n. – Cenniniho traktát vyšiel tlačenou až roku 1821; lepšie vydanie (Milanesich) je z roku 1859; z prekladov je najstarší anglický, z roku 1844; poľský preklad S. Tyszkiewicza.

jedinečnosť z Cenniniho textu

v porovnávaní: čo je cennejšie: poézia, maliarstvo, alebo veda? Túto otázku však riešil spôsobom, s ktorým by Petrarca nesúhlasil – maliarstvo staval totiž vyššie ako poéziu. Ale nestaval ho ani na prvé miesto, lebo to zaujímala predovšetkým veda. Zodpovedalo to stredovekému presvedčeniu, ktoré si ponechá aj renesancia.

4. FANTASIA A DISEGNO. Viac analógií s básnikmi prejavoval Cennini v inej a základnejšej veci: vo vzťahu tvorby k prírode. Podobne ako Boccaccio, pre ktorého poézia ukazuje aj „neslýchané veci“, Cennini písal, že maliarstvo musí nachádzať „nevídané veci“, *trovare cose non vedute*. Dodával však, že ich má nachádzať „v tieni vecí prirodzených“, *sotto ombra di naturale*. Ďalej hovoril, že reprodukovanie prírody nie je cieľom umenia, ale len prostriedkom. Najlepšou metódou pre maliara je portrétovať podľa prírody, *ritrarre de natura*. Bol to novší názor, než sa nám dnes zdá: Cennini bol možno od čias antiky prvý umelec, ktorý volal po napodobovaní prírody.^d Zhodoval sa v tom s významnými básnikmi svojho storočia; jednako silnejšie ako oni zdôrazňoval umelcovo právo na slobodu a silu predstavivosti. Písal: nech umelec pracuje *come gli piace, secondo sua volonta*, čo znamená – ako chce, ako mu diktuje jeho predstavivosť. Slovo a pojem fantázia chýbali vtedy, čo je zvláštne, básnikom; teória výtvarného umenia v tomto predbehla teóriu poézie. - 2. text

K všeobecným termínom používaným v starších prácach o umení pribudol u Cenniniho nový termín: *disegno*. Bol to nielen nový termín, ale aj nový pojem, práve ten, ktorý sa mal stať jedným z hlavných pojmov renesančnej vedy o umení. Ťažko povedať, či ho vymyslel on sám, alebo či to bol termín používaný vtedy v maliarskych ateliéroch. U Cenniniho termín *disegno* už mal obidva významy, ktoré má aj dnes v taliančine: znamenal toľko ako kresba, ale aj projekt, zámer. Označoval obidve tieto veci súčasne, teda kresbu, formu, náčrt predmetu, ktorý pramení nie v objekte, ale v subjekte, v umelcovi, v jeho projekte, zámere, ideí, koncepcii. *Disegno* je nie to, čo umelec reprodukuje, ale to, čo tvorí. Je to aktívny faktor umenia v protiklade k pasívnemu činiteľovi. Tento pojem, ktorý sa okolo roku 1400 zjavil u Cenniniho, bol v renesančnej estetike vždy na vedúcom mieste.

5. ANALYTICKÉ A HODNOTIACE SÚDY. Roku 1400 minulo štvrté storočie od Petrarcovej a Boccacciovej smrti, ale v pamäti (aspoň niektorých literárnych zoskupení) zostali po nich isté myšlienky: že poézia je vynalievavá a smeruje ku kráse. Ale tieto myšlienky – spolu s Cenniniho *fantasia* i *disegno* – boli všetkým, čo pribudlo v oblasti teórie umenia a poézie okolo roku 1400. Petrarca a Boccaccio :-x

Nebolo toho však málo: *ritrarre la natura* a zároveň *fantasia*, *inventio*, *cose non vedute*, *disegno* a *forma artificiosa*. Zrelá renesancia okrem množstva čiastkových výdobytkov k tomu veľa nepridala. A všetko toto bolo u Cenniniho už okolo roku 1400, pred veľkým návratom antiky v 15. storočí.

Viac sa dá vyčítať z umenia tých čias: scény z každodenného života, maľované aj tkané, svetské portréty, mäkký a elegantný štýl aj na náboženských obrazoch a krásnych Madonách ukazoval už inú krásu, než bola gotická – bez transcencie, nevyžadujúcu analogickú a anagogickú interpretáciu. Umenie začalo prechádzať od starej koncepcie k zmenenej koncepcii, neprekracujúc rámec stredoveku a gotiky, bez prelomov, cestou postupného vývinu.

Estetika minulých čias pozostávala zo súdov dvojakého druhu: analytických a hodnotiacich. Tie prvé vysvetľovali, v čom spočíva krása, v čom pôvab, umenie, poézia, artizmus, aký je umelcov vzťah k dielu, aký je vzťah diela k prírode. Tvorili, ako tvoria aj dnes, najvlastnejší obsah estetiky. Keďže boli v zásade abstraktné a náročné, upúťovali relatívne málo ľudí; a keďže už boli sformulované, odovzdávali sa z pokolenia na pokolenie. Preto aj vcelku zaznamenávali iba pomalý vývin. Ale tým činom boli relatívne nezávislé od situácie v umení a od vkusu vo chvíli, keď boli vyslovované, od zmien umeleckých smerov či módných prúdov. Táto nezávislosť vytvára klamný dojem ich objektívnosti. Na začiatku novovekej éry, na prelome 14. a 15. storočia, tieto analy-

^d F. Antal, *Florentine Painting and its Social Background*, 1947.

ov, ... analytické a hodnotiace súdy. anagogický -

... analýza, složitá ... práva, diela. 35

tické otázky ľudí veľmi nevzrušovali; epocha tu prejavovala rovnako málo invencie ako záujmu, postačovali jej zdedené pojmy.

Inak to bolo s hodnotiacimi, výrokovými súdmi, napríklad že krásne je bohatstvo foriem, alebo naopak ich jednoduchosť, že krásne sú jednoduché a prirodzené umelecké diela, alebo opačne – diela rafinované a nezvyčajné. Takéto súdy každá epocha nielen vyslovovala *expressis verbis*, ale ich aj implikovala vo svojom umení, v spôsobe života, v obliekaní, v bývaní. Boli to súdy založené na vkuse a každá epocha mala svoj vkus, svoje hodnotiace súdy. Keď sa vkus menil, strácali platnosť uznávané hodnotiace súdy, ale zachovávali sa staršie analytické súdy o kráse alebo umení. Obdobie okolo roku 1400, chudobné v analytickej estetike, vytvorilo na druhej strane svoju estetiku vkusu a hodnotiacich súdov. Poznáme ju, lebo aj keď nebola sformulovaná písúcimi autormi, bola implikovaná v umení a ešte väčšmi v odeve a v správaní sa vtedajších ľudí.^o

6. MANIERISTICKÁ ESTETIKA. Odevy vtedy charakterizovala rafinovanosť, bizarnosť a extravagantnosť. Dokonca aj muži nosili pestrofarebné a asymetrické obleky; často sa delili pozdĺžne na dve polovice, pričom pravá polovica bola iná ako ľavá; mali výstrihy ako ženské odevy, dokonca boli ozdobené zvončekmi, prikrývky hlavy mali najrozmanitejšie tvary, niekedy sa nosili aj dva klobúky jeden na druhom. Obuv bola čoraz užšia a predĺženejšia, až napokon, aby sa dalo chodiť, špicaté konce bolo treba priväzovať ku kolenám. V 15. storočí takéto nadmerne predĺžené tvary mala aj obuv mužov v pancieroch.

Odevy boli nepraktické, ba často aj nebezpečné – ale na to sa nehľadelo. Historici tvrdia, že zapríčinili porážku pri Azincourte, lebo keď kone padali, brnenia a obleky neumožňovali rytierom nijaký pohyb. Podobne vejúce látky, pripievňované k prilbám na ozdobu a eleganciu, údajne prispeli ku katastrofe pri Kreščaku (Crécy). Vtedajšia elegancia bola nepohodlná a nerozumná, ale dbalo sa o ňu väčšmi ako o pohodlie a zdôvodnenie. Mužské odevy veľmi neprihliadali na ľudské tvary a ženské ešte menej. Driek a opasok sa umiestňovali oveľa vyššie, než to vyžaduje ľudské telo. V tom čase boli vymyslené vlečky, ktoré sa ťahali po zemi, alebo ich muselo nosiť služobníctvo. Prikrývky ženskej hlavy, čepce a závoje, boli také vysoké a široké, že sťažovali a niekedy aj znemožňovali prechádzanie cez dvere. Umelá a neprirodzená bola štylizácia účesov: muži nosili vlasy stočené do lokní, ženy sa usilovali získať neprirodzene vysoké čelá. Bez pochyb to všetko bolo prejavom manieristického vkusu.

Tento vkus sa do istej miery preniesol aj do umenia, dokonca aj chrámového. Architektúra bola preťažená nadbytkom ozdôb, na oknách a dverách sa používali bizarné oblúky, ktoré sa volali „oslie chrbty“. Nábytok mal priveľa rezieb a ozdôb, chrámové kalichy boli tak bohato ozdobené, že sa len ťažko dali používať. Nádoby svojím tvarom napodobovali zvieratá alebo lode. Vášeň ozdobovania interiérov vytvorila zvyk, ktorý sa dnes zdá celkom prirodzený, ale predtým bol neznámy: vtedy – až vtedy – sa začali rozvešovať obrazy na steny obytných miestností.

Maliari obliekali ľudí do vyumelkovaných súdobých odevov nielen na obrazoch so súčasnou tematikou, ale aj v scénach zo Starého a Nového zákona či zo životov svätých. A spolu s manieristickými odevmi prenikli do umenia aj manieristické proporcie, postoje, pohyby a gestá ľudského tela. Na prelome 14. a 15. storočia tento vkus možno nebol všeobecný, ale nepochybne existoval. Vari v nijakom písomnom prameni sa nedostal k slovu, ale dá sa vyčítať z vtedajšej módy a obyčajov; bola to záľuba v rafinovaných, vyumelkovaných formách; elegancia sa páčila väčšmi než prirodzenosť a prostota, iba ona sa pokladala za krásnu. Manierizmus sa okolo roku 1400 prejavil v živote aj v obyčajoch, skôr ako sa v 15. a 16. storočí dostal k slovu v umení a v literatúre a v 17. storočí aj v estetike.

^o J. v. Falke, *Geschichte des modernen Geschmacks*, 1880.

A-1. CENNINIHO TEXTY

COSE NON VEDUTE

- nevidané veci

- 1) Existuje umenie, ktoré sa volá maliarstvo, vyžadujúce fantáziu i ručnú prácu, aby nachádzalo nevidané veci, skrývajúce sa pod výzorom vecí skutočných, a zvečňovalo ich rukou tak, aby dokázalo, že to, čoho niet – jestvuje. A oprávnene si zasluhuje, aby dostalo miesto hneď za vedou a korunovalo sa poéziou. A to preto, že básnik svojou schopnosťou, hoci by mal iba túto jednu, môže a je hoden tvoriť a spájať veci, ako sa mu páči. Podobne je aj maliarovi daná sloboda koncipovať postavu stojacu alebo sediacu, poločloveka či polokoňa, ako sa mu páči a podľa svojej fantázie.

C. Cennini, *Il libro dell' arte*, I, 1 (ed. D. V. Thompson).

FANTÁZIA A VLASTNÁ MANIERA

(F.)

- 2) Ak začneš kresliť dnes podľa toho, zajtra podľa onoho vzoru, nezvládneš spôsoby ani jedného, ani druhého a nevyhnutne sa staneš čudákom, lebo príklon ku každej maniere ti pomúti hlavu. Dnes sa ti zachce robiť podľa tohto, zajtra podľa tamtoho, a nikoho dokonale nepochopíš. Ak sa však budeš pridržiavať jedného, ustavične sa cvičiac, musel by si mať veľmi tupý rozum, aby si z neho nezískal nijaký osoh. Ak si od prírody čo len trochu obdarovaný fantáziou, neskôr príde čas, že nadobudneš svoju vlastnú manieru a bude musieť byť dobrá, lebo tvoja ruka, ak si tvoj intelekt zvykol trhať kvety, by ťažko siahala za trnmi.

C. Cennini, *tamže* I, 27.

RITRARRE NATURALE

- Portrétovanie podľa prírody

- 3) Nezabúdaj, že najlepším sprievodcom a najlepším kormidelníkom, akého môžeš mať, je víťazný oblúk kreslenia podľa prírody.

C. Cennini, *tamže* I, 28.

III. PÄTNÁSTE STOROČIE

1. RENESANCIA

Od prvých rokov 15. storočia sa začalo dejinné obdobie, ktoré sa nazýva renesanciou alebo obrodením. Jej začiatok bol súčasne začiatkom novovekej éry v dejinách Európy. Existuje mnoho dôvodov, aby sa práve od tohto momentu začalo datovať nové historické obdobie:

1. V tom čase prišlo k rozchodu s presvedčeniami a záľubami, ktoré sa udržiavali v stredoveku, teda tisíc rokov; spočívalo to predovšetkým v odvrátení sa od transcendentného sveta; teraz ľudí zaujímali predovšetkým pozemské veci, začala sa laicizácia života a kultúry. 2. Jedna z európskych krajín, menovite Taliansko, v umení, vo vede, v životnom slohu prebehla všetky ostatné a sama vytvorila novú a veľkú kultúru.^a 3. Taliansko sa vtedy odpútalo od blízkej stredovekej tradície, obnovilo značne staršiu, čiže starovekú tradíciu a urobilo ju znova živou a aktuálnou. 4. Taliansko vyzdvihlo na prvé miesto v kultúre výtvarné umenie a dalo umelcom postavenie, aké v predchádzajúcich storočiach nemali.

Úsilie talianskej renesancie sa uskutočnilo iba čiastočne: nebolo možné ani úplne sa odtrhnúť od stredovekej kultúry, ani sa celkom vrátiť k antike. Jednako to, čo sa dosiahlo, bolo také významné, že to tak súdobí ľudia, ako aj neskorší historici uznali za začiatok novej éry. Nové záľuby a úsilie zachvátili aj estetiku. Jej osudy ovplyvnil rovnako rozchod so stredovekou tradíciou a obrat k antike, ako aj zosvetštenie kultúry, ako vedúca úloha Talianska, ako popredné miesto výtvarného umenia. Preto historik estetiky musí v tomto období postaviť do popredia Taliansko, dedičstvo antiky a teóriu výtvarného umenia.

2. SPORY O RENESANCIU. Pri renesancii sú mnohé veci sporné: Kedy sa začala? Vznikla odrazu, alebo v dôsledku postupného vývinu? Patrila už v plnom rozsahu do novoveku, alebo bola iba prechodom k nemu? Ako dlho trvala a kedy sa skončila? Aké sú jej podstatné znaky? Bola zjavom špecificky talianskym, alebo predsa len celoeurópskym? Znamenala epochu iba v dejinách umenia, alebo v dejinách celej kultúry?

Na tieto otázky boli natoľko rozdielne odpovede, že sa napokon môže javiť všetko, čo sa o renesancii dá povedať, pochybným. Ale nie je to tak; je však pravda, že všetko bolo vtedy v pohybe – ako obyčajne v dejinách. Pravda je aj to, že renesancia nebola jednoliata. Inak sa v nej formovalo umenie a inak veda. Inak sa toto obdobie začínalo a inak sa končilo. Jednako prinajmenej v oblasti umenia a jeho teórie renesancia bola osobitným obdobím s vyhranenými znakmi.

Sporné sú jej hranice. Niektorí historici hovoria, že v 15. storočí sa renesancia ešte iba formovala, teda – ešte nejestvovala. Talianski historici nazývajú toto storočie storočím „humanizmu“ a začiatok renesancie kladú až do 16. storočia. Iní zasa vidia jej koniec okolo roku 1530, lebo vtedy už umenie ovládli nové manieristické a barokové prúdy. V tom prípade by renesancia trvala iba jednu generáciu 1500–1530. Redukcia renesancie zašla dokonca ďalej: jedna generácia netvorí obdobie, ale iba prechod medzi obdobiami; pokolenie roku 1500 bolo teda iba prechodom medzi gotikou na jednej strane a manierizmom a barokom na druhej strane. Dokonca jeden známy historik tvrdil, že renesancia vôbec neexistovala.^b

^a A. Hauser, *A Social History of Art*, I, 1951, s. 274. vidí v tom dokonca jediný podstatný znak renesancie: „The Renaissance appears to be a particular form in which the Italian natural spirit emancipates from universal European culture.” (Renesancia je osobitná forma, v ktorej sa taliansky prirodzený duch vyčlenil zo všeobecnej európskej kultúry.)

^b R. Hamann, *Geschichte der Kunst*, 1. vyd. 1932, posledné, šesťväzkové 1963. – Podobný názor na renesanciu nájdeme u O. Spenglera.

Jednako periodizácia, ktorá eliminuje taký výrazný jav, ako je renesancia, nemôže byť správna. Rovnako ako tá, ktorá ho redukuje na jednu generáciu (1500–1530); v tom prípade by totiž Ghiberti, Alberti a Ficino na jednej strane a Palladio na druhej strane nepatrili do renesancie. Generácia okolo roku 1500 predstavovala iba sám stred obdobia, ale toto obdobie sa začalo skôr a skončilo sa neskôr. Určité vlastnosti kultúry, určité estetické názory sa zjavili už okolo roku 1400 a trvali ešte aj okolo roku 1600. Sú teda dôvody konštatovať, že celé obdobie trvalo dve storočia. Zrodilo sa okolo roku 1400, keď sa začínal rozchod so stredovekom, opojenie antickou, vedúce postavenie Talianska a osobitné postavenie výtvarného umenia; skončilo sa okolo roku 1600, keď sa všetky tieto skutočnosti pominuli.

3. VLASTNOSTI RENESANCIE. Jakub Burckhardt, ktorého knihy sú základom znalostí o renesancii, za podstatné vlastnosti tohto obdobia pokladal individualizmus a naturalizmus. Obidva termíny, ktoré použil, sú však mnohoznačné a iba v istom význame sa môžu uplatniť na toto obdobie. Renesancia skutočne zrodila veľa vynikajúcich osobností – a v tomto zmysle bola érou individualizmu. Na druhej strane však chcela mať kultúru nie s individuálnymi, ale so všeobecnými formami. Naturalizmus bol príznačný pre renesanciu, ak týmto slovom chápeme svetský postoj bez transcencie; ale necharakterizoval ju, ak ono označuje záujem o prírodu; naopak, renesancia sa väčšmi zaujímala o človeka než o prírodu, ktorá ho obkolesuje.

Renesancia sa definovala aj inak. Ale také definície ako Micheletova: „Epocha, ktorá objavila svet a človeka“, sú iba fráza. „Epocha s mimoriadnym záujmom o človeka“? Ale to sa dá povedať o každej epoche. „Epocha univerzálnych ľudí“? Na základe niekoľkých výnimočných individualít ako Alberti, Leonardo a Michelangelo sa predsa nedá charakterizovať celá epocha. „Epocha slobody“? To je určite falošná charakteristika, lebo renesancia sa riadila mnohými príkazmi a zákazmi, mala svoje authority i kánony, ibaže oveľa svetskejšie než stredovek. „Epocha optimizmu“? Ani Leonardo, ani Michelangelo, ani Macchiavelli neboli optimisti.

Ak spomedzi javov, ktoré sú podkladom pre to, aby sme rokom 1400 začínali novú éru, vylúčime javy vonkajšej povahy, ako je sústredenie kultúry v Taliansku, alebo aj prevahu výtvarných umení, zostanú nám dve skutočnosti: môžeme ich definovať ako odpútanie sa od bezprostrednej minulosti (stredoveku) a príklon k dávnej minulosti (k antike). Ak to chápeme hlbšie, potom to znamená rozchod s transcendentným postojom a prechod na svetské, časné stanovisko, laicizáciu života, kultúry, umenia, literatúry. Toto renesančné stanovisko sa dá vyjadriť Albertiho slovami: „Telo sa rozpadne na prach, ale kým dýchame, pohádzať telom znamená pohádzať životom. Múdrosťou je opačný prístup – milovať naše telá a udržiavať ich v zdraví.“^c Táto premena sa prejavila aj v literatúre, v umení a v estetike.

Renesancia zaviedla mnoho zmien do spôsobu života a myslenia. Nový národný jazyk a vynález kníhtlače však tieto zmeny znásobili a spôsobili, že sa javili ešte väčšie, než skutočne boli. Taliančina začala nahrádzať latinčinu a v novom jazyku sa aj staré myšlienky zdali novými. Ba vznikol dojem, že nové myšlienky sa rozmnožujú, keď sa znásobené tlačou šíri v mnohých exemplároch.

4. NEURČITÉ HRANICE. V skutočnosti zmeny, ktoré priniesla renesancia, boli postupné a čiastkové; najmä ak ide o odpútanie sa od stredoveku a náboženského svetonázoru. Savonarola, vyzývajúci k životu, ktorý by sa riadil výlučne náboženstvom, nebol osamotený a medzi jeho prívržencami bol taký vynikajúci umelec ako Botticelli. Raffael bol najbližším spolupracovníkom pápežstva. Dejiny nepoznajú veľa takých náboženských a transcendentných umelcov a básnikov, ako bol Michelangelo. Platónski humanisti z florentskej Akadémie nerozmýšľali síce ortodoxne, ale rozmýšľali transcendentne. Petrarca alebo Valla sa netajili svojou nechutou k stredoveku, ale iní predstavitelia renesancie, ako Pico della Mirandola, stavali sa na jeho obranu. Zlý latinský štýl sa vtedy vyčítal stredoveku väčšmi než scholastický spôsob myslenia. Väčšina vied, ako právo, medicína,

^c L. B. Alberti, *Opere Volgari*, 1843/9, II, s. 487.

matematika sa v talinskom *quattrocento* nevykladala inak ako v stredoveku. Organizácia umenia a umelcov zostala taká istá ako v 14. storočí. Giotto, umelec, ktorý sa pokladá za iniciátora renesančného umenia, sa vo svojich dielach ešte veľmi nevzdialil od gotiky. Taký moderný človek ako Leonardo da Vinci vo svojich bádateľských výskumoch väčšmi nadväzoval na stredovekých učencov, než na antických. Toto všetko sa muselo odraziť aj v estetike a v teórii umenia.

Bolo to prirodzené, lebo zmeny v dejinách sú zväčša čiastkové a postupné. Čiastkové a postupné boli aj zmeny v spôsobe života a myslenia renesančných ľudí. Vystupovali iba v živote a myslení niektorých ľudí, spočiatku iba v úzkej vrstve tých najosvietenejších a najslobodomyselnejších. Väčšina obyvateľov Talianska – a tým skôr iných európskych krajín – v 15., ba aj v 16. storočí, nežila inak ako v stredoveku, podobne bývala, pracovala, cestovala a podobne rozmýšľala o svete, o živote aj o sebe. Predsa však do tých nepočetných osvietených kruhov, ktoré rýchlo vstrebali nové idey renesancie, patrili práve umelci a teoretici umenia.

5. DVE RENESANCIE. Renesancia dostala svoje meno z dvoch rozličných príčin a toto meno má naozaj dvojaký význam. Po prvé, renesancia sa chápala a chápe ako obrodenie ľudstva, *renovatio hominis*, ako pozdvihnutie človeka na vyššiu úroveň. Po druhé, chápala sa a chápe ako znovuzrodenie minulosti, starobylej kultúry, poznania, umenia, ako obrodenie antiky, *renovatio antiquitatis*.

Ľudia 15. a 16. storočia – a Petrarca už v 14. storočí – mali pocit, že sa odpútali od zlej minulosti a patria k „obrodeneému“ ľudstvu. Takýto pocit nebol napokon výnimočný – často ho mávali ľudia na prelome epoch; v nemeňšej miere ho mali napríklad raní kresťania. Renesanční ľudia sami hovorili o svojom „obrodení“, ale používali toto slovo zriedka, bolo to skôr príležitostné vyjadrenie, nie všeobecne prijatý termín. Takým sa stal až v 19. storočí, nevytvorili ho teda ľudia renesancie, ale neskorší historici.

Tí zasa spočiatku mali na mysli skôr tú druhú renesanciu: renesanciu minulosti. A v renesancii minulosti videli výnimočný jav, akým v skutočnosti nebola; podobných renesancií antiky bolo v dejinách viac – už sám starovek sa v istých momentoch usiloval obnovovať svoju staršiu kultúru, vracal sa k svojmu klasickému obdobiu; v stredoveku epocha Karolovcov bola pokusom o obnovu starovekej učenosti a umenia; a 13. storočie, hoci bolo vrcholom stredoveku, urobilo pre obrodu starovekej gréckej filozofie určite viac než renesancia. Ale aj tak – skutočne veľkým prelomom sa stala až renesancia 15. storočia.

Dnes sa slovo renesancia používa v oboch významoch, a preto je dosť nepresné, aj keď je pravda, že obidve „renesancie“ boli navzájom späté: keď sa ľudia 15. storočia chceli myšlienkovo obrodíť, hľadali pomoc v staroveku; aby obrodili umenie, vyvolali obrodzenie antiky.

6. POSTAVENIE TALIANSKA. O výnimočnom postavení Talianska v renesancii niet pochýb, napriek tomu, že nie všetko v renesančnom umení, vede či estetike bolo zásluhou Talianov 15. storočia. Niektoré podstatné idey staroveku boli pripomenuté už v stredoveku a vo Francúzsku skôr ako v Taliansku.^d V stredovekom Francúzsku sa začalo štúdium starovekých autorov. Tam tiež vznikla a odtiaľ sa rozšírila do celej severnej Európy filozofická „via moderna“ 14. storočia, modernejšia než filozofia renesancie. Ale vojny, nepokoje a mor spomalili vývoj v severnej Európe a spôsobili, že Taliansko, kde sa ľuďom vodilo trochu lepšie, nemalo v 15. storočí konkurenciu. Okrem týchto negatívnych príčin pôsobili však v prospech vedúcej úlohy Talianska aj pozitívne fakty. Umelci, ktorých priťahovala antika, nachádzali v samom Taliansku vzory pre svoje umenie, mohli na mieste vidieť antiku na vlastné oči. A vnímali ju ako blízku; Taliani mali od Petrarca pocit rodinného príbuzenstva so starovekom.

Taliansko malo aj mimoriadne priaznivé zemepisné podmienky – nachádzalo sa na polostrove, vrchy a moria ho delili od susedov, preto bolo bezpečnejšie, dostatočne bohaté a sebestačné. Aj povaha obyvateľstva žičila vzniku

^d P. O. Kristeller, *Renaissance Thought, The Classic, Scholastic, and Humanist Strains*, 1961.

bohatej kultúry: ľudia tu boli všestranne nadaní, živej a vznetlivej povahy, rodilo sa tu mimoriadne veľa podnikavých a tvorivých ľudí. Aj spoločenské zriadenie vytváralo priaznivé podmienky; bolo to v podstate zriadenie mestské; rozhodujúca prevaha miest, množstvo nevelkých, navzájom súperiacich štátov, skorý zánik rytierskych záľub a zvyklostí, odstránenie feudálnych vzťahov, dominujúce postavenie kupectva, už kapitalistické vzťahy a s nimi spojená vysoká životná úroveň dosť početnej vrstvy, demokratické zásady (v čase kondotierov však nie vždy dodržiavané), nová aristokracia, ktorá za svoje postavenie vďačila nie tak pochybnému rodokmeňu, ako skôr osobným kvalitám, veľká rôznorodosť životných podmienok a ľudských typov od Lombardska cez Toskánsko po Rím a Neapol – toto všetko vytvorilo v 15. a 16. storočí podmienky, aké v tom čase neboli na druhej strane Álp. „Tu som pánom“, písal z Talianska Dürer, „kým u nás doma som príživníkom.“

Na druhej strane podmienky v Taliansku v čase renesancie boli zarážajúco podobné podmienkam, aké pred dvetisíc rokmi vo svojom klasickom období mali Gréci. Hovorievalo sa vtedy: *Facciamo festa tutta via* – doslova tak, ako pred dvadsiatimi storočiami vravieval Perikles: „U nás je každý deň sviatok.“

7. HOSPODÁRSKA ZÁKLADŇA. Renesancia, v ktorej tak rozkvitala kultúra a najmä umenie, vôbec nebola obdobím hospodárskeho rozmachu.⁶ Naopak, hospodárska situácia Talianska bola vtedy neutešená. Po období prosperity v neskorom stredoveku prišla stagnácia; vojny a epidémie, ktoré sa nevyhli ani Taliansku, mali za následok značný pokles počtu obyvateľstva, najmä v mestách: Florencia za Danteho čias mala stotisíc a za Michelangela už len sedemdesiat tisíc obyvateľov. Zníženie počtu obyvateľov znamenalo zúženie trhu. Pôda aj tovary strácali hodnotu, ceny klesali. Vo veľkom centre tkáčskeho priemyslu, akým bola Florencia, výroba mnohonásobne poklesla. Clá v janovskom prístave, ktoré v stredoveku, okolo roku 1300, prinášali zisk do štyroch miliónov libier, v polovici 15. storočia nedosahovali ani milión libier, hoci peniaze boli už vtedy zdevalvované. Získať prácu bolo ťažké, za tovarišov často prijímali iba synov majstrov. Dane začali byť veľmi vysoké, inflácia postihla obyvateľstvo, najmä meštianstvo, ktoré malo viac peňazí. Mestá nevedeli vyrovnat svoje rozpočty a stratili časť svojej autonómie. V takejto finančnej situácii sa poniektorí obohacovali, ale väčšina chudobnela. Tento hospodársky úpadok však neprekážal rozkvetu umení a vied, ba dokonca sa vidí, že ho napomáhal. Peniaze neboli istotou, rovnako ako pôda a tovar. Veľké mocnosti – cisár a pápež – stratili veľa zo svojej sily a autority, kým postavenie malých vládcov v talianskych štátoch bolo neisté, prevraty nasledovali jeden za druhým. Ale práve vtedy, keď sa otriasali hospodárske, finančné a politické hodnoty, narastala hodnota duchovnej kultúry. Táto sa stávala „ekonomickou investíciou“, takmer jedinou, ktorej sa dalo veriť. Investovalo sa teda do kníh, do stavieb, do umeleckých diel. Duchovné a umelecké statky stali sa akýmsi útočiskom pred labilitou hospodárskych statkov. A tak sa práve ony stali pre renesanciu titulom slávy. Sklamanie, ktoré priniesli iné statky, zvýšilo hodnotu duchovných statkov. Viedlo k renesančnej téze, že duchovné hodnoty sú najvyššími hodnotami človeka.

8. CENTRÁ A VÝVINOVÉ FÁZY. Účasť rozličných častí Talianska na renesancii nebola rovnaká. Vládcovia malých štátikov v severnom a strednom Taliansku sústreďovali na svojich dvoroch umelcov: Malatestovci v Rimini, Montefeltrovci v Urbine, Estovci v Mantove, Sforzovci v Miláne. Ale najsilnejším a najtrvalejším centrom umenia a teoretického uvažovania o ňom stala sa v 15. storočí veľká a živá Florencia, keď v nej moc a spolu s mocou aj mecénstvo nad umeniami a vedami prevzali Mediciovci. Rovnako skvelé, ale súčasne odlišné umenie a umelecká ideológia rozvíjali sa vari len v Benátkach. Tromfami Benátok bolo na jednej strane ich bohatstvo a na druhej strane – politická spätosť s Padovou, kde bola prvá a najvýznamnejšia univerzita v Taliansku.

Ku koncu 15. storočia Florencia a Benátky naďalej hrali značnú rolu v umení a v jeho teórii, ale hlavným centrom

⁶ R. S. Lopez, *Hard Times and Investment in Culture*, in: *The Renaissance, Six Essays*, ed. by R. H. Bainton, 1953.

sa vtedy už stal Rím. V renesancii sa teda zemepisne dajú rozlíšiť dve fázy: skorá florentská (presnejšie: florentsko-benátska) a neskoršia rímska (presnejšie: rímsko-benátska) fáza.

Podrobnejšia periodizácia renesancie vyčleňuje prinajmenej tri fázy. Pre prvú bolo príznačné pociťovanie samého obrodzenia a intenzívne úsilie o obrodzenie staroveku; bola to skôr fáza hľadania než definitívnych výdobytkov. Túto fázu, trvajúcu takmer do konca 15. storočia, Taliani nazývajú *quattrocento* alebo *umanesimo*.

Druhá fáza bola krátka: začala sa okolo roku 1500, v každom prípade krátko pred ním, a netrvala dlhšie ako štvrt storočia. Dá sa však povedať, že renesancia vtedy našla to, čo predtým hľadala, dosiahla v istom zmysle definitívne výsledky a prestala myslieť na vlastné „obrodzovanie“ a o to menej na obrodzovanie minulosti. Taliansky názov *cinquecento* zahŕňa celé 16. storočie, teda aj ďalšiu fázu renesancie; preto je vhodnejšie túto počiatočnú, najvynikajúcejšiu fázu storočia nazývať klasickou renesanciou, a to preto, lebo jej umenie malo klasické črty, podobne ako kedysi aténske umenie 5. storočia pred n. l.

Tretia fáza renesancie zahŕňovala zvyšok 16. storočia, začínajúc od Sacco di Roma. Vtedy sa jedna časť umelcov a mysliteľov usilovala zachovať klasické formy umenia i myslenia, kým iní už hľadali nové formy. Dve storočia renesancie sa teda dajú rozdeliť na tri fázy: predklasickú, krátku klasickú a poklasickú, v neskorších rokoch 16. storočia.^f Ani vtedajší spôsob života, ani hospodárske či demografické vzťahy, ani veda nedávajú podklad pre takúto periodizáciu, ale dáva ho umenie, ktoré bolo v tom čase na prvom mieste v celej kultúre.

Prvá fáza renesancie zaberá zhruba 15. storočie, druhá – prelom dvoch storočí, obdobie okolo roku 1500 a začiatok 16. storočia, tretia celý zvyšok 16. storočia. Každá z týchto troch fáz mala odlišné umenie, ale na druhej strane všetky mali podobnú teóriu umenia a estetiku: tá bola po dve storočia obdivuhodne ustálená a pomerne jednoliata.

Ale estetika renesancie mala svoje varianty, a to preto, že v niektorých prípadoch bola inšpirovaná filozofiou, v iných literatúrou a napokon v ďalších umením. Estetiku 15. storočia predstavíme v troch častiach: estetiku filozofov (najmä Mikuláša z Cusy — Nicolaus Cusanus), estetiku literátov-humanistov (najmä Marsilia Ficina) a estetiku umelcov (najmä Albertiho). Takú istú trojakosť estetiky zaznamenávame aj v 16. storočí a iba v krátkej fáze klasickej renesancie sa všetky orientácie navzájom zblížujú a zjednocujú do jednoliatej estetiky.

9. ANTICKÉ VZORY PRE ESTETIKU. Spomedzi antických filozofov bol Platón tým, z ktorého estetici renesancie čerpali najviac; s Aristotelovou estetikou sa zoznámili oveľa neskôr. Jednako práve s Platónovými základnými tézami nemohli súhlasiť – o tom budeme ďalej hovoriť širšie. Z básnikov hlavným prameňom bol pre nich Horatius, ale *Ars poetica* bola prameňom iba pre špeciálne otázky poetiky, a pritom bolo treba z básnickej skladby vydestilovať teóriu. Estetici renesancie viac čerpali z rétorov – z Quintiliana, a najmä z Ciceróna. A najviac z Vitruviových *10 kníh o architektúre* – jediného starovekého traktátu o výtvarnom umení, čo sa dostal do rúk renesančných umelcov a učencov.

10. VITRUVIOVO DEDIČSTVO. Stredovek poznal Vitruviové knihy, ale pre gotických staviteľov, ktorí nepoužívali antické slohy, nemali nijaký osoh. A tak postupne upadali do zabudnutia. Keď však boli na prahu renesancie nanovo objavené v knižnici Monte Cassino, vzbudili senzáciu. Tlačou vyšli roku 1485, v Cesarianovom preklade roku 1521 a v preklade Daniela Barbaru roku 1556. Ľudia ich čítali a chválili, roku 1542 bola v Ríme založená Academia Vitruviana.

Z Vitruviových informácií, vzorov a meraní čerpali predovšetkým praktickí architekti, začínajúc Brunelleschim a Albertim;^g Bramante nazval roku 1514 jeho knihy *gran luce*; Peruzzi podľa jeho výpočtov projektovoval katedrálu; najmä Benátky sa stali centrom Vitruviovho kultu, Serlio ho pokladal priam za bibliu, verní mu boli Palladio

^f H. Wölfflin, *Die klassische Kunst*, 1. vyd. 1912.

^g F. Burger, *Vitruv und die Renaissance*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXXII, 1909, s. 199 n.

i Vignola, a keď Sansovino budoval benátsku knižnicu, musel sa preukázať dobrozdaním Academie Vitruviany. Vari ešte väčší význam mal Vitruvius pre renesančnú teóriu umenia. Vtedajší hlavný traktát o architektúre *De re aedificatoria* od Albertiho vychádzal z jeho *10 kníh*; takisto z nich čerpali iné traktáty 15. a 16. storočia. Najdôležitejšie tézy, ktoré sa Vitruviovým prostredníctvom dostali do renesančnej estetiky, boli tieto:^h

- A. Krása (*venustas*) je v architektúre rovnako podstatná ako užitočnosť.
 - B. Krásne je to, čo sa zhoduje s rozumom, ale aj to, čo teší zrak, *species, aspectus* vecí.
 - C. Krása spočíva v súlade častí: hlavným termínom, ktorý Vitruvius sprostredkoval, bola symetria, ale aj *consensus membrorum, convenientia, compositio, proportio*, rovnako ako *modus* vo význame miery.
 - D. Krása sa realizuje v prírode, ktorá je nenahraditeľným vzorom pre umenie.
 - E. Osobitne je takýmto vzorom ľudské telo: v architektúre „symetria a dobré proporcie musia byť presne odvodené z proporcií tela dobre stavaného človeka“.
 - F. Existujú rozličné stupne krásy až po krásu vyberanú, čiže eleganciu.
 - G. Existujú rozličné odrody krásy: dórsky štýl je mužský, iónsky – ženský, korintský – dievčenský.
 - H. V kráse je prítomný spoločenský faktor, čiže primeranosť diela, ako zodpovedá potrebám a návykom ľudí. Popri formálnej kráse existuje aj krása funkcionálna, popri symetrii – *decor*.
 - CH. O kráse rozhoduje aj psychologický faktor: nielen objektívna symetria, ale aj také zloženie častí, ktoré vzbudzuje v divákovi subjektívne príjemný pocit – Vitruvius ho volal *eurytmiou*. V mene eurytmie dovoľoval, ba priamo odporúčal korekcie objektívne dokonalých proporcií; tieto korekcie nazýval *temperaturae*.
 - I. Vitruviova estetika bola modelovaná na architektúre, jednako nastoľovala paralely s inými umeniami, najmä s hudbou, a mutatis mutandis mohla nájsť uplatnenie ako všeobecná teória umenia a estetika. Táto estetika sa zhodovala s inou estetikou, ktorá tiež rýchlo a kompletne prenikla do renesancie – s Cicerónovou estetikou. Aj pre ňu bola krása objektívnou vlastnosťou vecí (*per se*). Spočíva v štruktúre častí (*ordo, convenientia partium*). Pôsobila na zmysly (*aspectu*). Mala tie isté podoby, aké rozlišoval Vitruvius: bola duchovná alebo telesná, formálna (*pulchrum*) alebo funkcionálna (*decorum*); mužská (*dignum*) alebo ženská (*venustum*). Plne sa realizovala v prírode. Aj o umení rozmýšľal Cicero podobne: je pravidelnou produkciou vecí a spočíva na poznaní. A ešte bola u neho jedna myšlienka navyše: že umenie usmerňuje idea, ktorú má umelec vo svojom vedomí. Táto myšlienka vstúpila do renesančnej estetiky o niečo neskôr.
- Renesancia vo svojom prvom storočí narábala najväčšmi s tými myšlienkami, ktoré našla rovnako u starovekého architekta aj u starovekého rétora. Pre renesančnú estetiku bola Platónova (a neskôr aj Aristotelova) filozofia pozadím, kým Vitruviova doktrína podrobným obsahom. Opakovala ju nespočetnekrát v rozličných odtieňoch a nových variantoch. Bolo prirodzené, že ju opakovala, lebo chcela byť vedou, a hoci sa veda rozširuje a zdokonaľuje, jednako zostáva verná svojim výtvarným výdobytkom.

^h Podrobné údaje o Vitruviovej estetike nájde čitateľ v I. zväzku tejto knihy s. 261–267, o vzťahu stredoveku k nemu v II. zväzku, s. 86, 87, 136, 153, 268 a 283.

2. RENESANČNÁ FILOZOFIA

1. RENESANČNÁ A STARŠIA FILOZOFIA. Zo starovekých filozofických názorov prevzala renesancia vlastne iba dva^a: platonizmus a aristotelizmus; obidva napokon nie v celkom čistej podobe, prvý v neoplatónskej, druhý zasa v arabskej verzii. A obidva boli pretvorené v stredovekom duchu, lebo prv ako sa dostali do renesancie, prešli latinským stredovekom.

Pre Západ neboli novinkou: aj scholastika mala svoj platonizmus a svoj aristotelizmus. Keďže však mala navyše svoju „via moderna“, zanechala po sebe dokopy tri tradície; platónsku (v Augustínovom chápaní), aristotelovskú (v chápaní Tomáša Akvinského) a neskôr vlastnú (v Occamovom chápaní). Zdá sa, že táto posledná sa najväčšmi blíži novovekým názorom, väčšmi než platónska a peripatetická – zatiaľ renesancia práve na túto tradíciu nenadviazala. Príčina bola vonkajšia: nechuť filozofov-humanistov k scholastike, z ktorej occamisti vyšli, a nedostatočné kontakty Talianska so severom, kde occamisti pôsobili. Leonardo ich poznal a cenil si ich, ale nebol profesionálnym filozofom.

Z motívov staršej filozofie renesancia neobnovila ani stoicizmus, ani naturalizmus, ani skepticizmus. Nie je však pravda, že by bola výlučne a úplne platónska. V 15. storočí bol platonizmus heslom humanistov, ale v 16. storočí sa minul čas humanistov a filozofi stáli na strane aristotelizmu, najmä v estetike.

2. RENESANČNÝ PLATONIZMUS.^b Odrôd platonizmu bolo veľa, dokonca u samého Platóna bol takmer v každom dialógu iný: etický v *Ústave*, kriticko-epistemologický v *Theaitetovi*, mystický vo *Faidrovi*, kozmologický v *Timaiovi*, dialektický v *Parmenidovi*. A nikdy u samého tvorca nebol platonizmus uzavretým systémom – preto ho neskorší platonisti dopĺňali inými motívmi, alebo završovali svojím vlastným spôsobom, až napokon platonizmus zastrelil všetky odrody filozofie nepriateľské voči empirizmu a materializmu.

Renesanční učenci mali pred sebou až štyri odrody platonizmu, z ktorých mimochodom ani jedna nebola čistým Platónovým platonizmom.

1. Prvú odrodu predstavoval platonizmus spojený s neopytagorizmom, s číselnými špekuláciami a tradíciami pohanských náboženstiev. Sformoval sa na sklonku staroveku. V stredoveku našiel mimoriadne priaznivú pôdu u Arabov. Ako eklektický a poverčivý bol podkladom všetkých „hermetických“ spisov, mystérií, nábožensko-špekulatívnych konštrukcií, tajomných náuk, mágie, astrológie, alchýmie, koncepcií tajomných právd, utajených síl. Táto odroda vyhovovala mnohým renesančným humanistom.

2. Platonizmus Plotina a jeho žiakov, skonštruovaný v 3. storočí nášho letopočtu, neskôr známy pod názvom neoplatonizmus, bol transcendentnou, abstraktnou, absolútnou filozofiou; bol autentickou metafyzikou – hierarchickou, emanačnou, idealistickou a intuitívnou. Pseudo-Dionýzios ho prispôbil kresťanskému mysleniu a našiel uznanie rovnako na byzantskom Východe, ako aj u západných scholastikov. Filozofom renesancie zodpovedal tak, ako neopytagorovský platonizmus zodpovedal renesančným literátom-humanistom.

3. Platonizmus v tretej podobe bol Augustínovou interpretáciou a transformáciou Platónových ideí, pochádzal

4. 4. storočia nášho letopočtu, platónske idey chápal ako božie myšlienky. Bola to náboženská filozofia, kresťan-

^a P. O. Kristeller, *Renaissance Thought*, 1961.

^b B. Kieszowski, *Studi sul platonismo del Rinascimento in Italia*, 1936.

ský variant platónskej filozofie. Z Augustína v ňom bolo toľko ako z Platóna a stredoveku toľko ako antiky. Platonizmus v tejto svojej stredovekej podobe najskôr prenikol do renesancie, ale aj najskôr sa v nej skončil.

4. Štvrtou odrodou bol vedecký platonizmus, preberajúci z Platóna iba matematickú, aprioristickú metódu poznania. Vychádzal skutočne z Platóna, predstavoval jeden z autentických elementov jeho myslenia, ale iba jeden z mnohých; rozvíjal platónsku teóriu poznania a metodológiu, no nevšimol si metafyziku. Bol cudzí rovnako humanistom ako teológom a univerzitným filozofom, prejavil sa na druhej strane v renesancii u Mikuláša z Cusy, prenikol k niektorým renesančným umelcom, čo chceli vybudovať matematicky presnú teóriu umenia. Už Petrarca sa odvolával na Platóna, ale takmer ho nepoznal. Ak aj bol vtedy, v 14. storočí, platonizmus na Západe známy, tak len v Augustínovej verzii. Pred prvou polovicou 15. storočia sa však do Talianska prihnila vlna iného platonizmu – z Byzancie. Priviezli ho odtiaľ grécki učitelia-emigranti, najmä Plethon a Bessarion. Priviezli aj originálne Platónove dialógy, ktoré odvádzali učencov od augustínovskej interpretácie. Ale zároveň privádzali k inej interpretácii, menovite k takej, akú mal platonizmus na Východe: k neoplatónskej, mystickej, iracionálnej, sporej s hermetickými konštrukciami. V takejto podobe platonizmus prijalo jeho renesančné centrum – florentská Akadémia v 15. storočí.

Tu bol Platón v tom čase najvyššou, takmer nadľudskou autoritou. Ale mimo nej bolo jeho pôsobenie obmedzené. Na renesančných univerzitách sa jeho filozofia prednášala len výnimočne. Pre humanistov mimo Akadémie bol skôr príkladom krásnej prózy ako správneho myslenia. Z Platónových myšlienok neprebrali oveľa viac než jeho koncepciu poézie ako *furor divinus*.

V 16. storočí už prevládal Aristotelov vplyv. Jednako aj vtedy časť filozofov, nespokojných s Aristotelom, ktorí potrebovali naďalej oporu antiky, siahala za svetonázorom k „neoplatónskemu“ Platónovi. Alebo za matematickou metódou k „vedeckému“ Platónovi. V 16. storočí takýmito prívržencami Platóna neboli už filozofi-estetici ako v 15. storočí, ale tvorcovia novej astronómie a fyziky. Najprv mimo Talianska, napríklad Kopernik a Kepler, a neskôr aj v samom Taliansku, napríklad Galilei; všetci boli do určitej miery platonikmi – svojou metódou apriórnych predpokladov a matematických výpočtov. Pritom im však nebolo cudzie estetické hľadisko.

3. ARISTOTELIZMUS. Aristoteles dlho čakal na uznanie – ak ide o latinský svet, tak poldruha tisícročia. Jeho sláva sa šírila až na konci stredoveku a na začiatku novoveku. Predtým, v antike, mal malý ohlas – preberali sa z neho logické či metodologické jednotlivosti, ktoré sa začleňovali do platónskeho alebo iného svetonázoru; aristotelovský svetonázor sa nebral na vedomie. Arabi ho uznávali, ale interpretovali ho v platónskom zmysle; scholastici ho tiež uznávali, ale interpretovali ho kresťanským spôsobom. Ich uznanie prišlo neskoro: stredovek sa zoznámil s Aristotelom v 12. storočí, ocenil ho v 13. storočí a školy ho prijali od 14. storočia. No prijali ho iba čiastočne: filozofia síce vychádzala z Aristotela, ale teológia – z Petra Lombarda; tieto disciplíny predstavovali dve rozličné oblasti, navzájom oddelené, ktoré ani nespolupracovali, ani si nekonkurovali. Značná časť toho, čo starovek aj novovek zaraďovali do filozofie, však vtedy patrilo do teológie, a pre filozofiu nezostávalo oveľa viac ako filozofia prírody a logika. A tak aristotelizmus bol skôr metodológiou než svetonázorom. Stredoveký svetonázor vymedzovala teológia, nie filozofia, a teda ani aristotelizmus. Ten sa ako filozofický systém p o j m o v a m e t ó d musel svetonázoru prispôbovať, a keďže to bol systém pružný, naozaj sa mu prispôbil. Bol to v tých časoch jediný aktuálny systém tohto druhu: tomizmus a scotizmus boli skôr teologické; platonizmus prostredníctvom Augustína a Pseudo-Dionýzia prenikol do teológie, ale ako koncepcia filozofie prírody a logiky neznamenal pre aristotelizmus konkurenciu; tým skôr ju neznamenal ani iné staroveké systémy.

Taliansko zaostávalo vo filozofii, s aristotelovskou filozofiou sa zoznámilo až v 14. storočí. Teda až spolu s prvými prejavmi humanizmu. Na druhej strane ju Taliani pestovali do konca 16. storočia, čiže stala sa v tejto krajine špecificky renesančným javom. Jej relatívne dlhé pretrvávanie malo viaceré príčiny. V 15. storočí mala pre Taliansko ešte pôvab novinky. Organizácia talianskych univerzít zblížila filozofiu s medicínou, kde bol Aristote-

lov vplyv zakorenený. Napokon keď humanisti objavili Aristotelových gréckych komentátorov – Themistia, Alexandra z Afrodízie, Simplicia, podnietilo to skôr k svetskej než k scholastickej interpretácii aristotelizmu. V takejto interpretácii sa dal zosúladiť s inými renesančnými prúdmi, najmä s platonizmom. A pre mnohých mysliteľov vtedajší aristotelizmus a platonizmus nestáli proti sebe. Platónovi oddaní humanisti len príležitostne a krátko polemizovali s aristotelovcami.

V 16. storočí sa zjavili nové idey v oblasti logiky a filozofie prírody, ale spočiatku neboli dost prepracované, aby sa dostali do výuky a mohli konkurovať aristotelizmu. Tento dostal mocný úder až od Galilea, no nie tak z hľadiska filozofie, ako skôr z fyziky: aristotelovská metodológia, ktorá sa v niektorých vedách, ako napríklad v biológii, zhodovala s ich pokrokmi, zlyhávala vo fyzike, lebo nebrala do úvahy matematiku, kvantitatívne postihovanie javov. Toto antiaristotelovské chápanie sa však v nej uplatnilo až v 17. storočí.

Kým v stredoveku sa hranica medzi teológiou a filozofiou zachovávala prísnejšie než kdekoľvek inde, na začiatku renesancie zmena organizácie vysokého školstva, zjednocujúca rozličné školy do univerzít, zblížila navzájom aj teológiu a filozofiu. Výsledok bol nečakaný: renesančná filozofia sa stala oveľa teologickejšou ako v stredoveku.

Výnimkou bola Padova.^c Táto bola roku 1405 politicky pripojená k Benátkam, ktoré mali vyslovene svetskú vládu a vďaka tomu sa stali centrom svetskej filozofie. Padovská univerzita sa v 15. storočí stala pre Európu tým, čím bol v 13. a 19. storočí Paríž. Patrónom svetskej a triezvej padovskej filozofie bol Aristoteles. Materialista Lukretius bol pre ňu rovnako nevedecký ako idealista Platón. Dnes nás môže prekvapovať, že jej patrónom nebol oveľa modernejší Occam. Nestal sa ním do veľkej miery preto, lebo hoci jeho filozofia mala moderný obsah, jednako bola stredoveká formou, a táto forma v období humanizmu odstrašovala; Occam mal biľag stredovekého mysliteľa, kým pre Aristotela bola v čase humanizmu odporúčaním jeho starovekosť. Prírodné vykladal sa teraz inak, ako to robili tomisti; padovskí profesori totiž nachádzali naturalistickú interpretáciu Aristotela u Averroa, a táto im vyhovovala, odvolávali sa na neho a do dejín prešli pod osobitným menom „padovskí averroisti“. Ich naturalistická a scientistická filozofia mala negatívny vzťah k nadprirodzeným činiteľom, k stvoreniu sveta, k nesmrteľnosti duše, k slobodnej vôli. Veľa sa zaoberali problémami človeka, ale chápanie ho jednoducho ako časť prírody a nepriznávali mu ani osobitosť, ani slobodu, ani veľkosť.

Takéto stanovisko nevyhovovalo humanistom, ktorí boli presvedčení o osobitosti, slobode a veľkosti človeka. Na tomto základe došlo k antagonizmu medzi nimi a filozofmi renesancie. A pri svojskom chápaní Platóna a Aristotela stal sa tento antagonizmus antagonizmom medzi platonizmom a aristotelizmom. Humanisti sústreďujúci sa vo Florencii hľadali oporu v Platónovi a boli zorganizovaní v tamojšej Akadémii. Spiritualistická platónska Akadémia vo Florencii a naturalistická aristotelovská univerzita v Padove – to bol najdôležitejší filozofický svár renesancie.

Najprv víťazila jedna strana, potom druhá. Veľké obdobie florentskej Akadémie pripadlo na 15. storočie, do Ficinových čias; rozkvet padovskej filozofie skôr na 16. storočie. Začiatkom 16. storočia došlo k istému zblíženiu antagonistov. Roku 1497 si padovská umelecká fakulta vybojovala katedru, na ktorej sa špeciálne vykladala grécka Aristotelova filozofia. Po roku 1405 (začiatok padovskej filozofie) a 1462 (založenie florentskej Akadémie) to bol najdôležitejší dátum v dejinách renesančného aristotelizmu. Vtedy padovskí profesori vo svetle autentických antických textov opustili jeho naturalistickú interpretáciu. Ak ich aj naďalej volali averroistami, bolo to iba kvôli zdôrazneniu ich neteologického stanoviska. V ich systéme sa teraz našlo miesto pre individuálne chápanie ľudskej duše a ich antagonizmus s florentskými platonikmi zoslabol.

^c J. H. Randall, *The Career of Philosophy*, 1962, s. 55 n. – P. O. Kristeller, *Paduan Averroism and Alexandrism*, In: *Renaissance Thought II*, 1965 (predtým v *Atti del Congresso di Filosofia*, vol. XII, 1960).

Tak to vyzeralo v 16. storočí – na jeho konci zasa prišlo k odpútaniu Talianska, osobitne Padovy, od aristotelizmu; stalo sa to ani nie tak v oblasti filozofie ako skôr vo fyzike – prechodom od kvalitatívnej fyziky k fyzike matematickej; matematická fyzika sa dala ťažko zosúladiť s Aristotelovým učením. Bola to najmä zásluha Galilea, ktorý prednášal v Padove od roku 1592 do 1610 – teda už na prelome 17. storočia, na prahu inej epochy. Pre dejiny vedy to bol prelomový moment, ale estetiky sa priamo nedotkol.

4. ESTETIKA. Osudy estetiky lepšie pochopíme vo svetle vzťahov, ktoré vládli v renesančnej filozofii. Od začiatku bola podstatnou časťou florentskej filozofie, ale nie padovskej. Jednako jednotliví padovskí aristotelovci ju zahrnuli do svojich diel, a to práve tí najvýznamnejší: Minturno, Trissino, Campanella. Kým estetika platonikov bola teóriou krásy, estetika spomínaných aristotelovcov bola teóriou umenia. Ba dokonca iba teóriou poézie, lebo teória hudby a výtvarného umenia zostávala v rukách špecialistov – filozofi sa zaoberali iba poetikou. Najväčšmi sa ňou zaoberali až okolo polovice 16. storočia, teda v čase, keď sa Aristotelov vplyv už začínal vo všeobecnosti vyčerpávať.

Práve vtedy však bola preložená a uverejnená Aristotelova *Poetika*; uchvátila a vzrušila talianskych spisovateľov, videli v nej jedinečný, neporovnateľný vzor vedeckého výkladu umenia – a tak sa stalo, že práve v čase úpadku Aristotelovho filozofického vplyvu dosiahol vrchol jeho vplyv na poetiku a tým nepriamo aj na celú estetiku. Preto estetika platónskeho typu má svoje miesto pri rozboře 15. storočia, kým estetika aristotelovského typu v 16. storočí; prvá v súvislosti s humanistami, druhá s univerzitnou filozofiou.

3. JEDNOTLIVÉ UMENIA A ICH TEÓRIE

Prechod od stredoveku k renesancii sa začal v literatúre; vo výtvarnom umení prišlo k nemu trochu neskôr. Výtvarné umenie čoskoro dosiahlo výraznejšie úspechy a predstihlo literatúru.

Najprv sa to uskutočnilo vo Florencii, v špecifických spoločenských a administratívnych podmienkach, v ktorých tam umelci žili, odlišných od podmienok humanistických literátov. Tieto podmienky ovplyvnili aj teóriu, lebo tú pestovali prevažne umelci.

1. SLOBODNÉ A MECHANICKÉ UMENIA. Hovoríme tu o umení v dnešnom zmysle slova, t. j. o maliarstve, sochárstve, architektúre, o hudbe, poézii; v počiatocnom období renesancie sa umenia chápali inak, širšie, tradične, ako schopnosti blízke buď vede, buď remeslu. Delili sa na dve skupiny, na umenia slobodné a mechanické, pričom slobodné umenia zodpovedali viac-menej tomu, čo sa dnes volá vedami, a mechanické tomu, čo sa dnes nazýva remeslami. Jedna časť dnešných umení sa zaraďovala k *artes liberales*, čiže k vedám, druhá časť k *artes mechanicae*, čiže k remeslám.

Margarita Philosophica Gregora Reischa, encyklopédia pochádzajúca z konca 15. storočia (1. vydanie 1497) a ustavične vydávaná v celom 16. storočí, ešte zachovala tento tradičný názor. Drevoryt, ktorý je do nej zaradený, zobrazuje vedu ako stavbu so šiestimi poschodiami; na treťom sa nachádza poézia a rečníctvo vedľa logiky, na štvrtom je hudba vedľa astronómie. Chápanie hudby ako vedy zodpovedalo tradícii siahajúcej až do staroveku. Iný drevoryt v Reischovej knihe, ktorý zobrazuje hudbu, zasa medzi hudobníkov hrajúcich na organoch, lutnách, lýrach či flautách umiestňuje aj básnika. Keď renesančná poetika uvádzala pravidlá poézie, približovala poéziu k vede. V renesančnom období medzi sebou súperili dve koncepcie: poézia ako umenie-zručnosť a poézia ako vnuknutie, *furor poeticus*.

Umenia, ktoré dnes voláme výtvarnými – maliarstvo, sochárstvo, architektúra – sa zaraďovali k mechanickým umeniam: ich miesto bolo medzi remeslami, tak ako bolo miesto hudby medzi vedami. Medzi týmito dvoma skupinami bola prísna deliaca čiara. Až renesanční výtvarníci sa dožadovali, aby sa ich umenie preradilo z mechanických k slobodným umeniam, z remesla k vedám. Táto kapitola rozoberá renesančnú teóriu výtvarných umení, kým teóriu hudby a poézie budeme charakterizovať v iných kapitolách.

2. SPOLOČENSKÁ SITUÁCIA. Talianske mestá, osobitne Florencia, sa vyznačovali cechovým zriadením. Pre výtvarných umelcov to nebolo výhodné, museli patriť do cechov a nemali v nich privilegované postavenie. Netvorili osobitný cech, pričleňovali ich do iných cechov, a to podľa ťažko zrozumiteľného kľúča: vo Florencii maliari patrili (od roku 1378) do cechu lekárov a lekárníkov (v Bologni do cechu *bombasari* – papierníkov), architekti a sochári – do cechu murárov a tesárov. Maliari neboli plnoprávnymi členmi svojho cechu. Usilovali sa o to, aby sa ich povolanie dostalo do názvu cechu, ale márne. Ich postavenie malo len tú výhodu, že patrili do jedného z vyšších cechov; vďaka tomu zaujímali medzi výtvarníkmi prvé miesto a mali sa hospodársky lepšie. Časť z nich sa v 15. storočí podarilo preniknúť do majetnej buržoáznej sféry, ale väčšinou zostali remeselníkmi. Spôsob ich práce bol naozaj remeselnícky: nepúšťali sa do práce sami, nemaľovali z vlastnej iniciatívy, ale iba na objednávku, tak ako napríklad tkáči alebo farbiari.^a

^a F. Antal, *Florentine Painting and its Social Background*, 1947, § III, 4. – Por. M. Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, 1951.

Nebolo menej demokratickeho zriadenia ako florentské. Bohaté meštianstvo v predchádzajúcom storočí zúčtovalo najprv so šľachtou, potom s robotníkmi – a veľké cechy, spojené najmä s odevným priemyslom, ktorý zamestnával tretinu obyvateľstva – Lana, Calimala, Seta (súhrnne nazývané „umeniami“ – *artes*) – sústredili do svojich rúk bohatstvo i moc. Maliar alebo architekt sa do týchto sfér nemohol dostať. Aby sa vymanil z remeselníckeho stavu, mohol sa chopiť dvoch iných možností – priblížiť sa k dvoranom alebo k učencom. A práve kvôli zlepšeniu svojej spoločenskej pozície sa maliari a architekti začali dožadovať, aby sa ich disciplíny zaradili medzi slobodné umenia, bližšie k vede ako k remeslu.

Najvýznamnejší renesanční architekti už nepatrili do cechov, ba nemali už ani technické, ale humanistické vzdelanie. Architektúra vlastne prestala byť povoláním, stala sa činnosťou, ktorú mohli vykonávať ľudia rozličných povolaní: Brunelleschi bol spočiatku zlatník, Bramante maliar, Alberti predovšetkým literát, Raffael a Michelangelo, ktorí zohrali významnú úlohu v renesančnej architektúre, neboli profesionálni architekti. Alberti, Leonardo či Michelangelo boli súčasne maliarmi, sochármi, spisovateľmi, vedcami; teda neboli profesionáli. Pojem „majster“ stratil svoj stredoveký zmysel; odteraz sa jeho význam bude presúvať od vedúceho výroby smerom ku géniovi.

Tieto spoločenské vzťahy sa odrazili nielen na vtedajšom umení, ale aj na teórii umenia, na všeobecných estetických pojmoch a názoroch; pričínili sa najmä o to, že umenie sa začalo pokladať za intelektuálnu činnosť blízku vede.

3. VZŤAH K ANTIKE. Prví významní renesanční výtvarníci mali negatívny postoj k umeniu, ktoré vládlo v ich časoch – ku gotickému aj k byzantskému. Cítili sa povolaní robiť nové veci, potrebovali však pritom pomoc, a tak ju hľadali v antike. Existujú údaje, že Brunelleschi, zakladateľ renesančnej architektúry a do určitej miery celého renesančného umenia, hľadal vzory aj v staršom stredovekom umení, konkrétne v predgotickom, románskom umení. Zmenil však orientáciu svojho hľadania, lebo to, čo hľadal – on sám i spolu s inými – našiel v antickom umení.

Na výtvarníkov zapôsobil príklad humanistov tým skôr, že títo nadšenci antiky začali vyhľadávať pamiatky antického umenia, vykopávali sochy a zrúcaniny; do tejto práce sa zapojili aj architekti, pri nej si osvojili staroveké formy a uplatnili ich na svojich stavbách. Nasledovali ich sochári, potom maliari.

Spočiatku sa používala iná terminológia, ako prevládla neskôr; tých, čo ako Brunelleschi alebo Alberti pripodobovali svoju prácu antickej architektúre, Filarete nazýval *antichi*; v protiklade k nim prívržencov gotiky označoval – *moderni*; až neskôr sa ustálil názor, že vyznavači návratu k antike sú v skutočnosti *moderni* a že práve im patrí tento názov.

A. To, čo sa vtedy stalo – odklon od zaužívaného spôsobu stavania a uplatnenie nového spôsobu, bolo javom v európskej architektúre po stáročia nevídaným; podobne to bolo v maliarstve a sochárstve. Pokiaľ sa vieme vžiť do psychológie stredovekého staviteľa či maliara, chápali títo svoju prácu ako determinovanú všeobecnými zásadami; nemohlo byť ani reči o voľbe medzi rozličnými spôsobmi, formami stavania či maľovania. Prirodzene, každý vykonával svoju prácu podľa svojho temperamentu a schopností, čiže aj odlišne, ale táto odlišnosť nebola úmyselná. Spôsob tvorenia – nielen v zmysle techniky, ale aj štýlu – bol j e d e n; zaväzovala tradícia remesla, ktorá sa síce pretvárala, ale skôr neúmyselne a nebadateľne. To sa zmenilo v renesancii, keď sa sformovali dva tábory – *antichi* a *moderni*.

B. Čiastočne to v každom odvetví výtvarného umenia vyzeralo inak. Architekti mali prístup aj k starovekým stavbám, aj k antickej teórii architektúry; túto teóriu sprostredkovali Vitruviové knihy o architektúre, v stredoveku známe, ale málo využívané, teraz však novoobjavené (v Monte Cassino 1414) a vydané tlačou (1485). Sochári mali pred očami antické sochy, ale nemali teóriu sochárstva. A maliari nemali ani jedno, ani druhé, ani konkrétne antické vzory, ani všeobecnú antickú teóriu svojho umenia. Preto bol vplyv antiky na maliarstvo menší než na iné umenia.

C. Dokonca ani pre architektov nebola situácia jednoduchá. Taliansko síce malo pamiatky antickej architektúry, ale v severných provinciách, v blízkosti hlavných umeleckých centier ich bolo málo, v Ríme ležali v zrúcaninách a miesta, kde sa nachádzali najkrajšie pamiatky, Paestum a Sicíliu, poznal málokto umelec. Prvými florentskými umelcami, ktorí sa vybrali do Ríma, boli architekt Brunelleschi a sochár Donatello.

Navyše renesanční architekti mali pred sebou iné úlohy ako antickí staviteľia – budovali najmä mestské domy a kresťanské kostoly a pre ne museli hľadať nové riešenia. Nezišlo im na um, aby domom a kostolom jednoducho dali tvar antických chrámov, ako to robili neoklasici v 18. storočí. Našli kompromisné riešenie: neprebrali celé antické kompozície, ale iba ich prvky – stĺpy, trávovce, oblúky. Aj to však stačilo, aby došlo k prelomu. Keď miesto gotických oporných systémov zaujali antické slohy, keď plné oblúky nahradili oblúky lomené, Taliansko sa stávalo inakším.

Zavádzanie antických prvkov do novovekého staviteľstva však nebolo celkom jednoduché. V kostoloch bazilikového typu sa fasáda antického chrámu s jej trojuholníkovým štítom nemohla priamo uplatniť. Je otázkou, či Brunelleschi nevedel nájsť riešenie, no v každom prípade fasády jeho kostolov zostali nedokončené. Neskorší architekti mali rozličné koncepcie fasád: Alberti používal motív triumfálneho oblúka, Bramante rozdelil štít na dve časti, neskôr Palladio konštruoval fasády z dvoch prelínajúcich sa slohov.^b

Sama koncepcia architektúry však bola teraz iná ako v Grécku; v antike bola ohraničením priestoru, v renesancii už bola aj dekoráciou plochy, výzdobou stien. Stĺp bol v Grécku priestorovým prvkom, kým renesanční architekti urobili z neho prvok steny; zabudovaný do nej stratil svoj pôvodný zmysel, z konštrukčného prvku sa stal ornamentom.

Vzhľadom na to, že z antického maliarstva sa nezachovali ani pamiatky, ani teoretické traktáty, vplyv antiky na renesančné maliarstvo bol pochopiteľne slabší, voľnejší. Prejavil sa iba u veľkej skupiny maliarov so sklonmi k starému umeniu, ktorí zo staroveku prevzali jednak tematiku (začali maľovať bohov z Parnasu alebo Caesarove výpravy), jednak reálie a ornamenty. Iný bol vplyv antiky na sochárstvo – sochári zriedka siahali po antických témach, ale pri tesaní Dávida či Magdalény uplatňovali formy, proporcie či postoje antických bohov.

D. Jednako však pôsobenie antiky na renesanciu bolo dostatočne silné, aby sa prejavilo nielen v jednotlivých umeleckých dielach, ale aj v samej teórii umenia; renesanční umelci sa nenaučili iba reprodukovat antické stĺpy, priečelia či ľudské figúry, ale naučili sa aj to, že stĺp, priečelie či figúra majú určité proporcie, podliehajú kánonom, sú vecou výpočtu a poznania.

Hoci umelci prijali nové vzory, nezbavili sa hneď dovedajších návykov a vkusu. Renesančná architektúra ešte nejaký čas zachovávala niektoré stredoveké tradície; florentské paláce raného *quattrocenta* už nemali lomené oblúky, ale mali ťažké rustiky, holé steny, málo oblokov. A nešlo tu iba o jednotlivosti, výtvarné umenia sa nevrátili odrazu „z neba na zem“. Liturgické zretele mali však teraz menší vplyv na podobu chrámov či obrazov ako estetické hľadiská; aj keď sa liturgia a tradícia prihovárali za baziliky, z estetických príčin sa konštruovali centrálné riešené kostoly.

4. ROZVOJ UMENIA A JEHO ODVETVIA. Rozdelenie renesancie na tri fázy – predklasickú, klasickú a poklasickú – sa nikde neprejavuje tak výrazne ako vo výtvarnom umení; v ňom má svoj najvladnejší základ. Jednako každé odvetvie výtvarného umenia sa v renesancii vyvíjalo trochu inak.

Rozvoj architektúry, ktorá od začiatku mala k dispozícii antické vzory, prebiehal priamočiarejšie, skôr dosiahol klasické formy a dlhšie si ich udržal. Ale aj tu sa vyskytujú tri fázy. Prvú predstavuje Filippo Brunelleschi (1377–1446), ktorý podľa Vasariho „obnovil klasické proporcie“; časovo blízky mu bol Alberti; veľkým architektom druhej fázy bol Donato Bramante (okolo 1444–1514) a tretej zas Andrea Palladio (1508–1580). Ohniskom prvej fázy bola Florencia, druhej Rím, tretej zasa skôr severné Taliansko – Vicenza a Veneto.

^b R. Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, 1949, najmä kap. II., s. 29 n.

„Po období úpadku,“ písal Vasari, „sa ľahšie obnovuje sochárstvo ako maliarstvo, lebo sochárstvo berie formy priamo zo života, kým maliarstvo ich musí premeniť na línie.“ A naozaj, maliarom *quattrocenta* predchádzal sochár Lorenzo Ghiberti (1378–1455). Jeho práce ukazujú dátum prelomu: z jeho dvoch bronzových dverí, zhotovených pre florentské baptistérium (Battistero), severné, pochádzajúce z rokov 1403–1424, boli ešte sčasti stredoveké, kým východné, začaté roku 1425, už predstavovali najčistejšiu renesanciu. Stali sa senzáciou, vox populi ich nazval „dvermi do raja“.

V maliarstve slávne *Kľaňanie Troch kráľov* umbrijského maliara Gentileho da Fabriano (1370–1427), ktoré vzniklo roku 1423, bolo ešte vcelku gotické. Ale už v nasledujúcich rokoch florentský maliar Masaccio (1401–1428) prekročil hranicu medzi gotikou a renesanciou, najmä freskami v kaplnke Brancacciovcov vo Florencii z rokov 1426–1427. Vasari vysvetľuje jeho modernosť a píše: „Pochopil, že maliarstvo nie je ničím iným ako napodobovaním vecí takých, aké sú.“ Išlo predovšetkým o reprodukciu troch rozmerov skutočnosti; stredovek, aj keď uistoval, že umenie je *imitatio* vecí, netušil, že by bolo možné reprodukovať tri rozmery dvomi. Masaccio a jeho nástupcovia však zaviedli ešte aj iné zmeny:

- a) nové renesančné maliarstvo v úsilí „napodobovať veci, aké sú“, dalo predmetom iné proporcie, ako sa používali v stredoveku, zrieklo sa pôvabu gotického vertikalizmu;
- b) aby zvýraznilo podstatné formy vecí, začalo upúšťať od náhodných foriem, zjednodušovalo, upustilo od gotickej podrobnosti;
- c) línií ako podstatnému prvku stredovekého maliarstva vzalo časť jej významu, zobrazujúc telesá skôr plošne ako pomocou čiar;
- d) líniu zbavilo jej stredovekej ornamentálnosti, zrieklo sa maliarskej kaligrafie.

Maliarstvo *quattrocenta* malo veľa smerov a odrôd. Bola medzi nimi anticizujúca skupina, kam patrili Mantegna, ktorá reprodukovala antické reálie. Opisná škola sa zaujímala o súčasný život, o podrobnosti každodennej florentskej či benátskej reality v 15. storočí, o odevy, byty, ulice; jej predstaviteľmi boli Domenico Ghirlandaio vo Florencii a Vittorio Carpaccio v Benátkach. Lyrická skupina mala viac znakov gotických ako anticizujúcich a jej predstaviteľ Fra Angelico predstihol stredovekých majstrov vo vyjadrovaní náboženských citov; Sandro Botticelli bol ilustrátorom Danteho *Božskej komédie*.

Maliarstvo 15. storočia malo však aj svoju manieristickú vetvu, ktorá nadobudla väčší význam v poslednej fáze renesancie, no zjavila sa už na jej začiatku. Manierizmus sa prejavoval klukatou a nepokojnou čiarou, prepjatým zdôrazňovaním detailov, vzrušeným pohybom postáv, manieristickými gestami. Blízko k manierizmu mal Botticelli aj Filippo Lippi a jednoznačne k nemu patrili takí zvláštni a vyumelkovaní maliari ako Carlo Crivelli v Benátkach alebo Cosimo Tura vo Ferrare.

Majú tieto podrobnosti o renesančnom umení miesto v dejinách estetiky? Určite, a to hneď z viacerých príčin; sú potrebné na to, aby sa ukázal paralelizmus vývoja konkrétneho umenia a jeho všeobecnej teórie, aj aby sa ukázali hranice tohto paralelizmu: veľká rôznorodosť niektorých umeleckých smerov a jednoliatosť teórie. Sú potrebné aj na zvýraznenie skutočnosti, že tak gotických, ako aj manieristických prvkov bolo v renesančnom umení viac ako v renesančnej teórii.

5. VEDECKÉ AŠPIRÁCIE UMENIA. Pre dejiny estetiky však mala mimoriadny význam ešte jedna odroda vtedajšieho maliarstva – odroda svedeckými aspiráciami: táto chápala maliarstvo ako vedu o perspektíve, ktorá v súlade so zákonmi optiky umožňuje zobrazovať v rovine trojrozmerný svet. Takto chápal svoje umenie najmä veľký Piero della Francesca (okolo 1412–1492) nielen ako maliar, ale aj ako bádateľ matematik. Dnes velebíme jeho obrazy, no Francescovi súčasníci chválili jeho učenosť. V posledných dvadsiatich rokoch života prestal maľovať, zaoberal sa iba matematikou. Staval pred umenie ciele, aké si zvyčajne stavia veda; ako to o ňom povedal jeho blízky priateľ Luca Pacioli, proti domnienkam sa usiloval v umení postaviť – istotu (*certezza*).

Spojenie umenia s matematikou bolo prirodzené v epoche, ktorá nadväzovala na platónsku a spolu s ňou na pytagorovskú tradíciu. Vracala sa k estetickému intelektualizmu antiky, ale rovnica „umenie = exaktná veda“ bola nová aj v porovnaní s antikou. Piero della Francesca vôbec nebol jediným predstaviteľom scientistického chápania umenia; toto chápanie bolo typickým javom renesancie; v inej podobe bolo príznačné aj pre Leonarda da Vinci.

Gauricus, autor traktátu o sochárstve, povie na prelome 15. a 16. storočia: *Nihil sine litteris, sine eruditione*. Sochári, maliari, architekti, počínajúc Ghibertim, písali traktáty o umení, dokonca aj tí, čo nemali dostatočnú vedeckú prípravu a spisovateľskú kultúru.

Túžba renesančných umelcov, aby ich pokladali za vedcov, mala nielen ideové, ale aj spoločenské a hospodárske príčiny, lebo takto dvíhali svoje postavenie, vymaňovali sa z remeselníckeho stavu.

6. TRAKTÁTY O UMENÍ. Renesančné umenie implikuje istú estetiku, vydáva svedectvo o vtedajších názoroch na umenie. Ale jednako priamym prameňom poznania týchto názorov sú vtedajšie traktáty o umení. Kým samo renesančné umenie implikuje rozličné koncepcie, má veľa odrôd a variantov, traktáty v princípe vyjadrujú jednoliatu, kompaktnú koncepciu umenia – teória bola jednoliatejšia ako prax. Obidva pramene však hovoria podobne, čo je o to prirodzenejšie, že medzi autormi traktátov boli umelci, a to najvýznamnejší, ako Alberti a Piero della Francesca. Názov *theorica dell' arte* nachádzame už u Ghibertiho.^c

Renesančných traktátov je pochopiteľne menej ako renesančných umeleckých diel; nie všetky sa zachovali a ešte menej sa ich publikovalo v čase, keď boli napísané.

Po Cenninim, ktorý patril do predchádzajúcej epochy, traktáty o umení zanechali nasledujúci autori:

1. Leone Battista Alberti, slávny humanista a vynikajúci architekt; z renesančných autorov diel o umení bol prvý a zároveň najvýznamnejší i najvšestrannejší, lebo napísal traktáty o troch rôznych umeniach: o maliarstve roku 1435, o architektúre v rokoch 1450–1452, o sochárstve roku 1464. Budeme o ňom hovoriť osobitne a obširnejšie. Iba jeden jeho traktát (o architektúre) vyšiel v 15. storočí, ostatné dva až v 16. storočí.

2. Lorenzo Ghiberti, veľký florentský sochár, napísal svoje *Commentarii* roku 1436 (tlačou vyšli až v 20. storočí, roku 1912 a 1947 podľa kópie z 15. stor.). Sú to skôr materiály ako definitívne spracované dielo. Ghiberti využíval nielen vlastné skúsenosti, ale čerpal aj z antických autorov. Prvá časť jeho práce je historická (z tohto dôvodu sa Ghiberti pokladá za „predchodcu modernej historiografie umenia“). Druhá časť je autobiografická (pokladá sa za prvú autobiografiu umelca). Tretia časť sa zaoberá teóriou umenia. Ghiberti, hoci bol nadšencom teórie, mal v nej oveľa menej čo povedať ako Alberti.

3. Antonio Averlino, zvaný Filarete (1400–1470); Florenčan, Ghibertiho pomocník, sochár a architekt, autor bronzových dverí baziliky sv. Petra v Ríme (1445) a veľkej nemocnice v Miláne z roku 1456; traktát o architektúre napísal v rokoch 1457–1464, tlačou vyšiel až v 19. storočí (1890). Skomponoval ho vo forme opisu ideálneho mesta Sforzindy, projektovaného pre Sforzovcov; bolo skôr dielom praktika ako učenca, ktorý však čiastočne poznal Vitruvia a Albertiho.

4. Piero della Francesca, veľký maliar, zomrel roku 1492 a zanechal traktát *De perspectiva pingendi*, ktorý vyšiel tlačou až v 19. storočí (1894, potom 1942). Nepatril k veľkému florentskému centru, pôsobil na vidieku. Historika estetiky zaujme vari len princíp jeho matematických výpočtov, ale nie konkrétne výpočty. To isté platí o Paciolim.

5. Luca Pacioli, povoláním matematik, spojený s milánskym dvorom, napísal po roku 1482 *Trattato d'Architettura*, tlačou vyšiel v 19. stor. (1841).

7. Pomponius Gauricus (1482–1530) vydal roku 1504 traktát *De sculptura*. Bol to humanista, filozof; ako

^c R. Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti*, 1956.

výtvarník bol samoukom. Činný bol v prvých rokoch 16. storočia, ale obsahom patrí jeho traktát do *quattrocenta*. 8. Ha hranici teórie umenia bol žáner románu s témou o architektúre *Hipnerotomachia Poliphyli*, ktorý roku 1467 napísal dominikán Francesco Colonna a anonymne vyšiel roku 1499.^d

Traktát o maliarstve Leonarda da Vinci a iné jeho práce o umení patria už do klasickej fázy renesancie.

S výnimkou spisov matematika Pacioliho a filológa Gaurica všetky tieto traktáty boli dielom umelcov. Väčšina z nich pochádzala z florentského centra. Teoretické traktáty písali aj maliari z milánskeho okruhu, najmä známy maliar Vincenzo Foppa a niektorí jeho žiaci, ale tieto sa nezachovali. Pozoruhodné je, že diela priemernej hodnoty, ako *Hipnerotomachia* a Gauricov traktát sa vydávali a rozširovali hneď, kým Leonardove a čiastočne i Albertiho spisy ležali dlho v rukopisoch.

Tieto traktáty prezrádzali značnú erudovanosť autorov: nielen Gauricus, profesor filológ, ale aj Ghiberti hojne citoval starovekých autorov, alebo z nich (ako z Atenaia) odpisoval bez citovania. Čerpal aj zo stredovekých učencov: Vitela, Peckhama, R. Bacona. Obsah týchto traktátov bol čiastočne ten istý ako v starších, stredovekých dielach: technické predpisy na miešanie farieb, na odlievanie sôch, stavanie domov. Ale navyše nastoľovali aj nové témy. Po prvé historické: prinášali správy o antickom i súčasnom umení, katalógy významných umelcov, genealógiu vlastného umenia. Po druhé, traktáty *quattrocenta* nastoľovali témy, ktoré sa dajú nazvať estetickými v širokom zmysle slova: bolo v nich trochu logiky (v zmysle analýzy pojmov), trochu psychológie a – veľa matematiky. V popredí stáli problémy perspektívy a proporcií. Rozoberieme si tu najprv tieto témy spoločne pre všetky zachované traktáty a neskôr osobitne názory najdôležitejšieho z nich, Albertiho.

7. PERSPEKTÍVA. Dve veci boli na prvom mieste: tie, o ktorých sa myslelo, že sa môžu a musia skúmať vedecky. Boli to problémy perspektívy a proporcií. Prvá zaujímala maliarov, druhá všetkých výtvarných umelcov.

A. Práce Piera della Francesca a Pacioliho sa venovali výlučne otázkam perspektívy, ale veľa sa ňou zaoberali aj Alberti a Leonardo. Nezaoberali sa ňou však len maliari, ale aj sochári Ghiberti, Donatello, ako aj architekti, dokonca i najväčší: Brunelleschi, Bramante. Brunelleschi bol pravdepodobne prvý. Výrazom úcty k *prospettive* bolo napríklad to, že na hrobe Sixta IV. v bazilike sv. Petra bola spolu so siedmimi slobodnými umeniami, Filozofiou a Teológiou uvedená ako desiatá Veda.

B. Perspektívou, ako vieme, sa nazýva optický jav spočívajúci v tom, že obraz predmetov, na ktoré hľadíme, sa zmenšuje v závislosti od ich vzdialenosti a deformuje sa v závislosti od ich polohy vo vzťahu k oku. Perspektíva sa však chápe užšie i širšie: v úzkom chápaní je to jav čisto geometrický, ktorý závisí výlučne od vzdialenosti a polohy pozorovaného predmetu. Perspektíva v širšom chápaní závisí aj od povetria, ktoré sa nachádza medzi okom a pozorovaným predmetom; prejavuje sa zmenenou farbou a slabšou viditeľnosťou predmetu. Táto perspektíva sa označuje ako maliarska, a nie je už taká konštantná a vypočítateľná ako perspektíva geometrická. Renesancia si ju nevšímala, zaujímala sa iba o perspektívu v užšom, geometrickom zmysle. „Optika, ktorá sa u nás zvyčajne nazýva perspektíva, patrí do geometrickej vedy,“ písal Volaterrani v matematickom traktáte z roku 1506. Gauricus zasa (1504) rozlišoval „grafickú“ a „fyziologickú“ perspektívu.

^d Väčšina týchto traktátov vyšla tlačou v 19. a 20. storočí, sčasti v reedícií, sčasti po prvý raz: Francesca di Giorgio vydal C. Saluzzo roku 1841, *Hipnerotomachiu* A. Ilg roku 1872, naposledy aj v zborníku I Cimeli: *Ristampe Anastatiche*. Gaurica vydal H. Brockhaus roku 1886, Filareteho W. v. Oettingen roku 1888, Pacioliho C. Winterberg roku 1889, Piera della Francesca takisto Winterberg roku 1899, Ghibertiho Morisani roku 1947. – Staršie čiastočné vydania a rozборы traktátov: Mrs. Merrifield, *Original Treatises dating from the XIIth to XVIIIth Century on the Arts of Painting*, 2 zväzky, 1849, dnes už pre dejiny estetiky neaktuálne. Trochu viac: A. Pelizzari, *I Trattati attorno arti figurative in Italia e nella Penisola Iberica dall' Antichità classica ad Rinascimento ed al secolo XVIII*, 2 zväzky, 1915. – Najmodernejším spôsobom boli spracované traktáty Ghibertiho (J. Schlosser, *Leben und Meinungen des Florentiner Bildners Lorenzo Ghiberti*, 1941, ako aj R. Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton 1956) a Averlina-Filareteho (P. Tigler, *Die Architekturtheorie des Filarete*, in: *Neue Münchener Beiträge zur Kunstgeschichte*, Bd 5, 1963). O vydaniach a spracovaniach Albertiho a Leonarda pozri ďalej. Všetky traktáty 15. storočia rozobral J. Schlosser, *Kunstliteratur*, 1924. O traktátoch týkajúcich sa architektúry: O. Stein, *Die Architekturtheoretiker der italienischen Renaissance*, 1914).

C. Maliarstvo nebralo perspektívu do úvahy vo všetkých časoch a vo všetkých krajinách: egyptské si ju nevšíma- lo vedome, stredoveké, ak ju aj uplatňovalo, tak len ľubovoľne a približne. Naopak renesancia neuznávala iné maliarstvo ako perspektívne; najväčší význam prikladala tomu, aby perspektíva v ňom bola presná, a mala záľubu vo frontálnej, najjednoduchšej a najzreteľnejšej perspektíve. To, čo sa v čase fotografických prístrojov vidí ľahké, vtedy nebolo také jednoduché; maliari si uľahčovali prácu zrkadlami.

D. Pre renesanciu bolo charakteristické, že pestovala nielen perspektívne maliarstvo, ale aj vedecký výskum perspektívy, študovala jej zákony. Kedysi to robili filozofi klasického Grécka Demokritos a Anaxagoras – k tejto problematike sa vrátilo až 15. storočie. Iste, stredovekí učitelia, Arabi aj scholastici, sa perspektívou zaoberali, no len ako fyzikálnym problémom; v renesancii to bola otázka maliarska. Vtedy išlo o *perspectiva naturalis*, ktorá sa neodlišovala od optiky, teraz o *perspectiva artificialis*, o dnešnú „aplikovanú“ perspektívu.

E. Platón kedysi hodnotil perspektívu ako negatívny jav, ako prejav nedokonalosti oka, deformujúceho predme- ty. Pre renesančných ľudí však perspektíva bola predmetom obdivu pre jej matematickú zákonitosť a precíznosť. Podľa ich presvedčenia pozdvihovala umenie na úroveň vedy, dávajúc mu vedeckú jednoznačnosť a nevyhnut- nosť.

Vyslovovali sa pochybnosti, či perspektíva, nad ktorou si lámali hlavy renesanční umelci a vedci, bola naozaj vedeckým výdobytkom, alebo iba jednou z viacerých možných štylistických konvencií. Dokonca existoval názor, že práve táto konvencia *quattrocenta* nezodpovedá skutočnému videniu predmetov, lebo vystihuje schému mono- kulárneho videnia, kým my sa dívame dvoma očami, a preto vidíme inak. Neberie do úvahy ani sféricnosť sietnice, a teda ani sféricnosť obrazu, ktorý sa na nej odráža; nevšíma si ani pohyby oka, ktoré ustavične vykonávame – slovom, renesančná perspektíva je schéma, abstrakcia, a nie obraz skutočného videnia.

Tieto pochybnosti sa však nezdarujú oprávnené; rovnako sféricnosť oka, ako aj zakrivenie horizontu spôsobujú iba zanedbateľné odchýlky od priamej línie, ktorá je základom renesančnej perspektívy. Nebola teda len pohodl- nou schémou, ale bola aj blízka skutočnosti. Táto schéma sa nedala vyčítať priamo z javov skutočnosti; renesan- cia ju ani nevyčítala, ale na ich podklade konštruovala; bola zjednodušením javov, zvýraznením zákonov, ktorými sa riadia. Vo vytvorení tejto schémy sa prejavili racionalistické ambície renesancie. Volaterrani, uplat- ňujúc na túto epochu typický protiklad empirických javov a apriórnej harmónie, napísal, že umenie potrebuje perspektívu, aby sa zaviedla harmónia do javov skutočnosti. Perspektíva mala súčasne poznávacie aj estetické funkcie. „V 15. storočí geometrická optika a náuka o priemetroch vstúpili do sféry umeleckých otázok“, a preto „časť objektívneho poznania stala sa časťou umeleckého jazyka.“^e Toto objektívne, vedecké hľadisko sa v nemalej miere pričínilo o vznik klasického renesančného umenia na prelome 16. storočia. Neskôr sa perspektíva skúmala menej, ale používala sa až do 20. storočia.

8. PROPORCIE. S proporciami je to podobne ako s perspektívou; pre estetiku nie sú dôležité jednotlivé spory, ktoré v čase renesancie vzrušovali umelcov a spisovateľov: koľkokrát sa má tvár zopakovať v dokonalej ľudskej postave? 7, 8, 8 2/3, 9, 9 1/2 alebo 10-krát? Má byť jednotkou merania tvár, ruka, alebo chodidlo? Dôležité je však, že vládla jednomyselnosť v tom, že pre človeka existuje dokonalý tvar, dokonalá proporcia a že je to proporcia číselná, merateľná.

Po prvé: určité proporcie sa pokladali za „prirodzené“ (nielen u umelcov, ale aj u humanistov, ako bol Landino), za „pravdivé“ (*vera proportione*) a tieto prirodzené proporcie sa pokladali za krásne. „Iba proporcionálnosť rozhoduje o kráse,“ písal Ghiberti.

Po druhé: proporcie sa v zásade ustaľovali podľa živých ľudí, ale podľa renesančných teoretikov boli záväzné aj

^e M. Rzepińska, *Doktryna i wizja artystyczna Albertiego*, in: *Estetyka IV*, 1963; takisto v úvode k poľskému prekladu Albertiho *O maliarstve*, 1963, aj v štúdiu *Spór o perspektywę renesansową*, in: *Studia Estetyczne I*, 1964.

v umení, v sochárstve a v maliarstve. Gauricus vyvodil dokonca takýto detailný záver: ak dokonalá ľudská postava má 9 jednotiek miery, potom sochár, ak ju nereprodukuje v prirodzenej veľkosti, má právo zväčšovať a zmenšovať ju iba v pomere 6/9, 3/9 a 1/9.

Po tretie: proporcie ľudskej postavy sú záväzné nielen v umení, ktoré zobrazuje ľudí, ale aj v architektúre. Ako hovorí Filarete, sú „mierou proporcií stĺpov a iných predmetov“. Keďže človek má svoje proporcie od prírody, každé umenie, ktoré sa ich pridŕža, pridŕža sa prírody, predstavuje *ars imitandi naturam in quantum potest*.

Po štvrté: v základe výpočtov, ako sa to dá pozorovať najmä u Gaurica, je mystické presvedčenie o harmónii tela. „Akým geometrom a hudobníkom musel byť ten, kto vytvoril ľudské telo.“ Pacioli citujúc Platóna hovorí, že dokonalé proporcie môžeme poznať do takej miery, do akej nám to dovolí Najvyšší. V Pacioliho traktáte bolo rovnako veľa špekulácií ako výpočtov.

Po piate: renesanční teoretici si nenárokovali na novátorstvo v otázkach proporcií a svoju „pravdivú proporciu“ a „súmerateľnosť“ stotožňovali s tým, čo Gréci volali *analógiou* a *symmetriou*. Neochabovali však v úsilí, aby ju nanovo našli a vyrátali.

Po šieste: usilovali sa postihnúť stavbu tela nielen aritmeticky, ale aj geometricky, rozkladajúc tváre i celé ľudské postavy na geometrické obrazce – štvorce a trojuholníky. Volalo sa to *quadrature del corpo umano*. Lomazzo neskôr tvrdil, že túto *invenzione rara e mirabile a mondo* začal Foppa, ktorého traktát sa stratil, a Bramante. Z iných prameňov vieme, že to nebol ich vynález, lebo v stredoveku sa robilo to isté. Gauricus píše, že by mohol stráviť celý dlhý letný deň dokazovaním, že chudá tvár predstavuje trojuholník a plná štvorec; a ako tvrdia znalci Platónovho *Timaia*, celé telo sa dá vtesnať do trojuholníkov a štvorcov. Gauricus najpregnantnejšie vyjadril celú túto umeleckú matematiku slovami: „Mieru musíme zachovávať a milovať“.

9. UMELECKÉ KATEGÓRIE. Tieto otázky matematickej povahy, perspektíva a proporcie, predstavovali konštantnú položku v renesančnej teórii umenia, najmä v jej ranej fáze. Druhou položkou bol vzťah umenia k prírode: umenie je napodobovaním prírody a má ním byť v „takej miere, v akej je to len možné“ (podľa formulky, ktorá sa ustavične opakovala od Ghibertiho po Pacioliho). Z týchto dvoch položiek jedna bola kvantitatívna, druhá kvalitatívna, jedna aprioristická, druhá empirická. Navzájom sa spájali a doplňovali. Osobitne pozoruhodná je ich konštantnosť – opakovali sa vo všetkých traktátoch.

Z toho, čo sa okrem už spomenutého nachádzalo v traktátoch o umení, najdôležitejšie bolo zhrnutie hlavných faktorov umenia; dali by sa nazvať aj umeleckými kategóriami. A ony sa v traktátoch ustavične opakujú, jednoducho sa vracajú v podobnom znení.

Piero della Francesca rozlišoval v maliarskom diele tri činitele: *disegno* – *commensuratio* – *colorire*. Podobné trojité členenie bolo u Albertiho: *circoscrizione* – *composizione* – *rezezione di lumi*. Trochu neskôr Dolce bude rozlišovať: *disegno*—*invenzione*—*colorito*. Toto trojité delenie bolo prevzaté z rétoriky. Gauricus sa jednoznačne odvolával na Quintilianove a Hermogenove rétorické príručky. Takmer u všetkých autorov je na prvom mieste *disegno*, na poslednom zasa *colorito*. Prostredného činiteľa však chápali rozmanito: buď ako proporciu – *commensuratio*, buď ako nápad (*invenzione*). Je to podstatný rozdiel – ani u Piera, ani u Albertiho nebola reč o nápadoch, invencii, ale iba o proporcii, štruktúre. Akoby teoretikom *quattrocenta* v umeleckom diele nešlo o vynaliezavosť, ale len o poznanie a výpočet.

Pri analýze umeleckého diela Gauricus uplatňoval oveľa viac rozlišovacích znakov. Rozlišoval hlavný predmet diela a dodatočné ozdoby; rozlišoval umelca, ktorý vie vyjadriť, čo si vymyslel (*enfantasiotos*), a takého, ktorý vie reprodukovať to, čo chce zobraziť (*kataleptikos*). Rozlišoval druhy umeleckých diel podľa materiálu, podľa vznešenosti témy, ba aj podľa formátu, a ako sa na filológa svedčilo, každému druhu dal aj grécky názov. Ale jeho najdôležitejším rozlíšením bolo *designatio* a *animatio*, ktoré by sa vari dalo vyložiť ako rozlíšenie formy a expresie, alebo aj formy a psychického obsahu diela. K prvému členovi (*designatio* – forma) pripájal

symetriu, perspektívu a fyziognomiku, kým napodobovanie (*animatio* – obsah) zaraďoval do druhej zložky. Skráteno by sme mohli povedať, že vyčleňoval dva faktory umenia: proporciu a napodobovanie.

10. PSYCHOLÓGIA OBLÚKOV. Iba nevelká časť traktátov *quattrocenta* siahala po téme psychológie umeleckých zážitkov. Pomerne najviac pozorovaní z tejto oblasti obsahuje Filareteho rozprava. Okrem iného tvrdil, že vysoké lode v kostoloch sa budujú preto, aby povznášali ducha. Pozoruhodnejšie je to, čo napísal o plnom a lomenom oblúku. Vychádzal zo všeobecnej tézy, že človeku sa páči to, čo môže ľahko a voľne sledovať okom. Kruh a polkruhový oblúk oko sleduje plynulo, inak je to s lomeným oblúkom; v ňom je prítomný zlom, zmena smeru, spomalenie, oku nepríjemný zvrät – preto je lomený oblúk menej pekný ako plný. V tomto postrehu by sme mohli vidieť pokus o psychologické vysvetlenie estetických hodnotení a tým presmerovanie estetiky na psychologickú koľaj. Nie je však isté, či Filarete mal naozaj takýto úmysel; v každom prípade však môžeme konštatovať, že sa zaoberal psychologickým pozorovaním architektúry a záľubou, ktorú v nej človek nachádza.

B. TEXTY TEORETIKOV UMENIA 15. STOROČIA

PROPORCIE A KRÁSA

- 1) *Ak jednotlivé časti tela budú proporcionálne k šírke tváre, potom ich tvar bude krásny, aj keby jednotlivé časti neboli pekné. Lebo iba proporcionálnosť rozhoduje o kráse.*

L. Ghiberti, I commentarii (ed. Morisani, 1947, II, s. 96).

IMITARE LA NATURA

- 2) *Usiloval som sa všetkými spôsobmi napodobovať prírodu, ako som len mohol. Vytvoril som historické scény a budovy a dal som im takú mieru, akú ustálilo oko, a to tak pravdivo, že keď sa na ne hľadelo z diaľky, javili sa ako vypuklé.*

L. Ghiberti, tamže, II, s. 22.

PROPORCIE ČLOVEKA A ARCHITEKTÚRY

- 3) *Najprv budeme hovoriť o proporciách človeka, lebo z ľudského tela sa odvodzujú všetky miery a ich pomenovania a možno v nich nájsť všetky tie vzťahy a proporcie, prostredníctvom ktorých Boh zjavuje najväčšie tajomstvá prírody. Keď antickí tvorcovia preskúmali správnu štruktúru ľudského tela, všetkým svojim dielam, najmä všetkým chrámom dali proporcie, ktoré sa s ním zhodovali. Lebo v ľudskom tele našli dva hlavné tvary, bez ktorých nemožno čokoľvek dosiahnuť, a to kruh, ktorý je najdokonalejší a najzmerateľnejší, de sferis, ako hovorí Dionýzios, a rovnostranný štvorec.*

L. Pacioli, Divina Proportione, 1509 (ed. Winterberg, 1889, s. 131).

BOŽSKOSŤ PROPORCIE

- 4) *Číselne presne určená proporcia (akú majú výtvary prírody) nám nie je známa. Ale „umenie napodobovania prírody v čo najväčšej miere“ nám nemôže byť známe, ak to nedovolí Najvyšší, ako to s utajenou intenciou hovorí Platón vo svojom Timaiovi. Sú to veci známe iba Bohu a tomu, kto je jeho priateľom.*

L. Pacioli, tamže, s. 162.

ČLOVEK JE VZOROM UMENIA

- 5) *Učte sa stvárňovať ľudskú postavu, lebo v nej je obsiahnutá všetka miera a proporcia pre stĺpy aj pre iné veci.*

A. Filarete, Trattato (ed. v. Oetingen, s. 251).

PLNÝ A LOMENÝ OBLÚK

- 6) *Príčina, pre ktorú sú plné oblúky krajšie ako lomené, je nepochybne tá, že každá vec, ktorá nejakým spôsobom sťažuje pozeranie, nie je taká krásna ako tá, ktorú môžeme voľne sledovať okom, ktorej nič neprekáča.*

Pri pozorovaní plného oblúka oku nič neprekáča, takisto keď sa dívame na kruh, oko ho postihuje jedným pohľadom a bez akejkoľvek prekážky, rovnako je to aj s polkruhom, zrak bez spomalenia prebehne z jedného konca na druhý. Inak je to však s lomeným oblúkom.

A. Filarete, tamže, s. 273.

STVORITEĽ AKO GEOMETER A HUDOBNÍK

- 7) *Aký geometer, spytujem sa, a aký hudobník musel byť ten, kto vytvoril človeka? A aké požiadavky treba vytýčiť tomu, kto by chcel napodobiť tento vzor?*

P. Gauricus, De sculptura (ed. Brockhaus, s. 138).

USTÁLENÁ PROPORCIA

- 8) *Treba mať na zreteli aj analógiu častí, ktorá sa niekedy volá proporciou, a tu, ak sa nemýlim, by sme ju mohli výstižne nazvať súmerateľnosťou. Taká istá vzdialenosť, aká je medzi obočím a končekom nosa, by mala byť aj medzi bradou a ohryzkom.*

P. Gauricus, tamže, s. 134.

TELO SA SKLADÁ Z TROJUHOĽNÍKOV A ŠTVORCOV

- 9) *Kontúrou rozumieme správne vedenie línie, aby vynikol vzhľad predmetov. Línie sú buď vonkajšie, buď vnútorné. Mohol by som celý dnešný letný deň stráviť dokazovaním, že, ako sa vraví, chudá tvár predstavuje trojuholník a plná štvorec, a že – ako tvrdia znalci Platónovho Timaia, celé telo sa dá vtesnať do trojuholníkov a štvorcov.*

P. Gauricus, tamže, s. 150/1.

HARMÓNIA TELA

- 10) *Preto mieru, ktorá nie je ničím iným ako symetriou, budeme si musieť vážiť a milovať. Lebo naše telo je zostavené z natoľko presne vymeraných častí, že nám pripadá ako harmonický nástroj, dokonalý vo všetkých proporciách.*

P. Gauricus, tamže, s. 130.

V UMENÍ NEJDE NIČ BEZ VEDY

11) Pripustíme k sochárstvu iba toho, kto má nielen zručnosť, ale aj najvyššie schopnosti. Nič sa tu totiž nedá urobiť bez vedy, bez vzdelania. A keď hovoríme o vedách a o vzdelaní, chápeme tým znalosť tých disciplín, ktoré Gréci nazývajú matémata: aritmetiku, hudbu a geometriu, bez ktorých nemôže byť nič dokonalé.

P. Gauricus, tamže, s. 118.

TRI SÚČASTI MALIARSTVA

12) Maliarstvo zahŕňa v sebe tri hlavné súčasti, ktoré nazývame kresbou, kompozíciou a zafarbením. Kresbou rozumieme profily a kontúry obsiahnuté v diele. Kompozíciou – profily a kontúry proporcionálne rozmiestené na náležitých miestach. Zafarbením zasa nanášanie farieb tak, ako sa javia na predmetoch svetlých aj tmavých, v závislosti od svetla.

P. della Francesca, De prospectiva pingendi (ed. G Nicco Fasola, 1942).

4. ESTETIKA MIKULÁŠA Z CUSY

1. STARÉ A NOVÉ. V prvej polovici 15. storočia nielen na severe Európy, ale aj v Taliansku filozofi boli ešte scholastikmi a o estetiku sa veľmi nezaujímal. Výnimkou bol iba Mikuláš z Cusy (1401–1464); jeho nová, nezvyčajná filozofia prikladala veľký význam otázkam krásy a umenia, najmä v traktátoch *De mente* a *De ludo globi*, ale aj v malej rozprave *Tota pulchra*,^a špeciálne venovanej problému krásy. Do značnej miery bola teologická, ale nie scholastická; problematikou a spôsobom myslenia bola spätá so stredovekom, jednako však bola samobytná a predznamenávala otázky aj ich riešenia nových čias.

Mikuláš svojím životom, postojmi a záľubami spojil stredovek a novovek, gotiku a renesanciu a súčasne juh a sever Európy. Narodil sa pri Mosele, no zrelé roky strávil ako kardinál v Ríme a ako pápežský legát veľa cestoval po rozličných krajinách. Vyrástol uprostred gotického umenia, ale na pápežskom dvore už videl pri práci renesančných umelcov. V mladosti, ktorú prežil v Porýní, bol svedkom rozkvetu Lochnerovho umenia v Kolíne a van Eyckovho v Nizozemsku, neskôr ako brixenský biskup tirolského tepectva a Pacherovho maliarstva; vo Vatikáne za Mikuláša V. sa stretával s Albertim, videl, ako maľovali Fra Angelico a Piero della Francesca.^b Kým jeho filozofické myslenie predbehlo dobu, umeleckým vkusom zostal verný tradícii a gotike. Vo svojich spisoch spomenul z umelcov iba severného gotického Memlinga, ale ani jedného renesančného Taliana. Základina, ktorú testamentom zanechal vo svojom rodnom meste, dostala – iste v súlade s jeho vôľou – gotickú budovu, hoci to bolo už na prahu 16. storočia.

Jeho filozofia a estetika sa už vzdalovala od stredovekých názorov, ale neboli to ešte typické renesančné názory. Boli konzervatívne v tom zmysle, že znamenali návrat k platonizmu; ale platonizmus Mikuláša z Cusy nebol zvyčajným platonizmom: neorientoval sa na tie Platónove motívy, na ktorých lipla väčšina platonikov; nekládol natoľko dôraz na idealistickú metafyziku, ale skôr na aprioristickú teóriu poznania a spiritualistické presvedčenie o aktivite rozumu.

2. CHÁPANIE UMENIA. Podľa platonizmu krása nebola vlastnosťou materiálnych predmetov, ale idey a ducha, ktoré sa v nich prejavujú. Mikuláš tento názor prevzal, ale ho doполнил v tom zmysle, že platónske chápanie krásy uplatnil aj na umenie.

A. Podľa Mikuláša z Cusy funkcia umenia spočíva v tom, že organizuje a sceľuje hmotu (*congregat omnia*); tým dáva mnohotvárnosti jednotu (*unitas in pluralitate*) a formu.

B. Táto funkcia je tvorivá: keď umenie organizuje, sceľuje a formuje hmotu, vytvára veci, aké príroda nestvorila a aké by bez umenia nějestvovali. Príroda stvorila stromy, kým umenie robí zo stromov truhly alebo lyžice. Truhly či lyžice vďačia za svoju hmotu prírode, ale za svoj tvar – umeniu; tento tvar je dielom človeka. Svet, v ktorom človek žije, je teda čiastočne jeho vlastným dielom, nie je len výtvorom prírody, ale aj umenia. Nie je v ňom nič, čo by bolo výlučne prírodou, ale ani výlučne umením.

C. Táto funkcia umenia sa neprejavuje natoľko v umeniach reprodukčných ako skôr v umeniach produkč-

^a G. Santinello, *Il pensiero di Nicolò Cusano nelle sua prospettiva estetica*, 1958.

^b E. Hempel, *Nicolaus von Cues in seinen Beziehungen zur bildenden Kunst*, in: *Berichte der Sächsischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse*, Bd 100, H. 3, 1957.

ných, nie natoľko v maliarstve, sochárstve či v poézii, ako skôr v umení stolára či tokára. Sochárske dielo má svoj vzor v prírode, kým lyžica nemá vzor nikde inde iba v ľudskom vedomí. „Sochár či maliar čerpá vzory z vecí, ktoré chce zobrazíť, ale nerobím to ja, ktorý z dreva vyrezávam lyžice, misky, džbánky: tieto n e n a p o - d o b u j ú t v a r n i j a k e j p r i r o d z e n e j v e c i.“ Ak stolár niečo napodobuje, tak iba ideu vo svojom vlastnom vedomí. Preto Mikuláš z Cusy rozvíjal svoju teóriu umenia na modeli stolárovho, a nie maliarovho či sochárovho umenia, rozvíjal ju na príklade výroby lyžice, a nie obrazu. V dejinách estetiky to bolo čosi výnimočné – podobne postupoval iba Aristoteles a jeho blízki žiaci.

D. Umelecká tvorba sa začína ešte prv, ako umelec pristúpi k formovaniu hmoty: jeho t v o r b a sa začína už predtým v p r o c e s e v i d e n i a.⁶ To je dokonca jej najpodstatnejšia etapa, umenie je predovšetkým tvorivým videním. V procese videnia sa tvoria formy vecí a správne proporcie (*debitae proportiones*); proces videnia je počiatkom a prameňom umenia. Sama materiálna produkcia umeleckého diela, stvárnenie hmoty umelcom je už iba pokračovaním procesu videnia. Aj keď táto myšlienka zapadá do širokého rámca platonizmu, jednako bola vlastným a moderným prínosom Mikuláša z Cusy do estetiky.

E. Umenie nie je len dielom rúk, ale aj a predovšetkým dielom ľudského r o z u m u. Nie preto, že by rozum neskôr dopĺňal videnie, ale preto, že v i d e n i e, ktoré je prvým prameňom umenia, nie je čisto zmyslový proces; má v sebe aj r o z u m o v ý p r v o k. Účasť rozumu je v umení dokonca závažnejšia než v poznaní (*cognitio*). V poznaní sú totiž veci mierou rozumu, poznávanie spočíva v prispôbovaní sa rozumu veciam. V umení je to naopak: tu je rozum mierou vecí. Umenie vytvára také veci, aké chce rozum.

F. Rozum má schopnosť vytvárať fikcie (*virtus fingendi*), n e s p ú t a n ú s i l u v y m ý š l a ť (*libera facultas concipiendi*). Preto umelec nie je len napodobovateľ; tokár alebo hrnčiar vo svojej práci nenapodobujú nijakú prirodzenú vec. Ich umenie je svojou podstatou skôr produkčné ako reprodukčné (*magis perfectoria quam imitatoria*). Iná vec je, že umenie slúži podobným cieľom a podlieha podobným zákonom ako príroda.

G. R o z u m sa vždy riadi nejakou i d e o u, ktorá je v ň o m s a m o m – v umení takisto ako v poznaní. Ideou v umení je idea k r á s y. Prostredníctvom nej umenie vytvára krásne veci, dáva im krásne proporcie, jas idey a krásy (*resplendentia pulchri*).

H. Umeľcove úkony však nie sú čisto rozumové. Tvar, ktorý si umelec vymyslí (*forma praeconcepta*), nemôže dať hmote inak ako pomocou nástrojov a pohybov. Ale tie nástroje si vymyslel sám. Rozum, ktorý má schopnosť plodiť myšlienky, vynašiel aj nástroje potrebné na realizáciu týchto myšlienok a na celé „umenie ich vyjadrenia“. Toto umenie, ako píše Mikuláš, „sa dnes nazýva *magisterium*“. (Od tohto slova sa odvodzujú mnohé výrazy novodobých jazykov, medzi nimi napríklad „majster“, „majstrovstvo“.)

CH. Dalo by sa očakávať, že Mikulášova idealistická estetika, v ktorej vedúcimi pojmami boli r o z u m, i d e a, t v o r b a, bude absolutistická a dogmatická. V skutočnosti to však bolo inak. Podľa Mikuláša z Cusy výtvary videnia a ideí, umenia a krásy sú r e l a t í v n e, keďže sú závislé od človeka, od jeho rozumu, videnia, ideí. Kým platoníci vcelku verili v absolútne proporcie, Mikuláš napísal: Všetko, čo narába s proporciou, je porovnateľné (*comparativa*). To bola zasa veľmi originálna moderná myšlienka v teórii Mikuláša z Cusy.

I. Túto teóriu Mikuláš najúplnejšie vyslovil v traktáte *De ludo globi*. Práve tam tvrdí, že ľudský rozum má n e s p ú t a n ú s i l u p l o d i ť m y š l i e n k y (*fingendi, concipiendi*), a úlohou umelcov je tieto myšlienky r e a l i z o v a ť v o v i d i t e l n e j p o d o b e. Umeľci pomocou príslušných nástrojov a úkonov dávajú hmote tvar, ktorý vymyslel rozum. Nemôžu tento tvar realizovať dokonale, ale môžu sa k nemu vo svojich dielach priblížiť, vytvoríť jeho „podobizeň a obraz“ (*similitudo et imago*). Bol to názor v zásade zhodný so spôsobom Platónovho myslenia, ale ani on, ani jeho nasledovníci ho nesformulovali.

⁶ K. H. Volkman Schluck, *Nicolaus Cusanus*, 1957, s. 74.

J. Pozoruhodný je rozsah úkonov a výtvorov, ktoré Mikuláš zaraďoval do „umenia“: okrem maliarstva a sochárstva je to hrnčiarstvo, tokárstvo, kováčstvo, tkáčstvo. Zdá sa, že tento rozsah vymedzil veľmi priliehavo, vyhýbajúc sa obidvom krajnostiam: anticko-stredovekej krajnosti, ktorá začleňovala do umenia každú produkciu, aj jednoznačne remeselnú, pozbavenú umeleckých ambícií, ale aj krajnosti typickej pre novovek, ohraničujúcej rozsah umenia na malú skupinu „čistých“ umení.

3. PLATÓNSKE A VLASTNÉ MYŠLIENKY. Mikulášove estetické názory mali teda takéto vlastnosti:

A. Chápanie umenia ako tvorby, ako formovanie vecí, a nie ako ich reprodukovanie; takéto chápanie vychádzalo z rámca názoru v tých časoch všeobecne uznávaného, ktorý mal od antiky nepretržitú tradíciu.

B. Chápanie tvorby v tom zmysle, že sa začína už v procese videnia; presvedčenie, že videnie je aktívny, a nie pasívny proces.

C. Chápanie tvorby ako činnosti riadenej ideou krásy, ale zároveň chápanie idey krásy bez absolutizmu a dogmatizmu. Bolo to v súlade so základným Mikulášovým presvedčením, že ľudský rozum je svojbytný, ale nie neomylný, že je schopný nie ustaľovať určité pravdy, ale vytvárať hypotézy a predpoklady (*coniecturae*). Rozum sa musí obmedzovať na pokusy a predpoklady tak pri poznávaní vecí, ako aj pri ich formovaní, a to rovnako v umení aj vo vede. Toto spojenie idealizmu s relativizmom bolo takisto originálnou Mikulášovou myšlienkou.

Jeho názory patrili do platónskej tradície, predovšetkým pokiaľ ide o spiritualistické chápanie ľudskej činnosti a jej výtvorov. Túto tradíciu udržiaval Plotinos, Pseudo-Dionýzios, stredovek. Keď Mikuláš písal o *resplendentia pulchri*, zopakoval nielen myšlienku, ale aj slová Alberta Veľkého. Ale z platónskej tradície prevzal niečo iné ako neoplatonici a scholastici. Vo svetle ďalšieho dejinného vývoja sa javí neporovnateľne modernejší ako oni. Jednako ešte nebol celkom moderný mysliteľ: jeho nové myšlienky boli ešte spojené s platónskym systémom a s presvedčením (niektorých) scholastikov, že ozajstná krása je iba v Bohu.

Na druhej strane spojenie umenia s tvorbou bolo už novovekým motívom estetiky, motívom, ktorý sa neujal hneď, ale až o niekoľko storočí neskôr; Mikuláš z Cusy bol svetlom, ktoré vzbĺklo iba na chvíľu. Čítali ho teológovia, nie teoretici umenia, preto jeho myšlienky neprenikli do teórie umenia tých čias. Začiatky novovekej estetiky až do 17. storočia boli menej moderné než myšlienky tohto polostredovekého a poloplatónskeho teológa. Predbiehajú neskoršie závery môžeme povedať: Moderná estetika – keď bude naozaj moderná a nebude len opakovať staršie tézy – pôjde jedným z dvoch smerov: alebo smerom minimalistickým, obmedzujúc sa na zbieranie faktov a usporadúvanie pojmov a kladúc dôraz na všetko, čo je v kráse a umení relatívne a subjektívne; alebo pôjde smerom, ktorý určil Platón a ktorý podchytil a zmodernizoval Mikuláš z Cusy.

C. TEXTY MIKULÁŠA Z CUSY

FORMA LYŽICE

- 1) Každé konečné umenie závisí od umenia nekonečného. A nekonečné musí byť pre všetky konečné umenia vzorom, zásadou, prostriedkom, cieľom, meradlom, mierou, pravdou, presnosťou, dokonalosťou. Ako príklad vezmem umenie výroby lyžíc. Lyžica nemá iný vzor okrem idey v našom vedomí. Sochár či maliar čerpá vzory z vecí, ktoré chce zobrazit', ale nerobím to ja, ktorý z dreva vyrezávam lyžice, misky, džbánky. Tieto totiž nenapodobujú tvar nijakej prirodzenej veci. Takéto tvary lyžíc a misiek vznikajú výlučne v ľudskom umení. Preto moje umenie skôr vytvára ako reprodukuje prirodzené tvary, a tým sa väčšmi podobá nekonečnému umeniu.

Mojou úlohou bude vysvetlenie tohto umenia a pochopenie formy vlastnej lyžiciam, prostredníctvom ktorej vznikajú lyžice. Táto forma svojou povahou nie je dostupná nijakému zo zmyslov, lebo nie je ani biela, ani čierna, ani nijakej inej farby, nemá nijaký zvuk, ani vôňu, ani chuť, ani hmatateľný tvar. Jednako sa pousilujem dať jej, nakoľko to bude možné, zmyslový tvar. Potom hmotu, v tomto prípade drevo, opracujem rozličnými pohybmi mojich nástrojov, až dostane tú proporciu, v ktorej sa ukáže forma vlastná lyžiciam. A zároveň s tým, ako sa ukazuje táto jednoduchá a nezmyslová forma, nachádza svoj obraz v tvare a proporcii onoho kúska dreva. V každej lyžici sa tá istá celkom jednoduchá forma prejavuje rozličným spôsobom, v jednej viac, v inej menej, ale ani v jednej s dokonalou presnosťou.

Mikuláš z Cusy, *Idiota de mente*, cap. II (*Opera Omnia*, 1937, s. 51).

UMENIE – PRÍRODA

- 2) Nejestvuje nič, čo by bolo výlučne prírodou alebo výlučne umením. Každá vec sa svojím spôsobom zúčastňuje na oboch.

Mikuláš z Cusy, *De coniecturis* II, 12 (*Opera Omnia*, Basiliae 1565, s. 107).

MENS OMNIA TERMINAT

- 3) Nijaký výtvor sochárstva, ani maliarstva, ani umeleckého remesla nevznikne bez rozumu; práve rozum rozhoduje o všetkom.

Mikuláš z Cusy, *Idiota de mente* (tamže, s. 158).

INQUISITIO COMPARATIVA

- 4) Každé skúmanie, ktoré narába s proporciou, je iba porovnávaním.

Mikuláš z Cusy, *De docta ignorantia* (I, 1).

ABSOLÚTNA KRÁSA

- 5) *Nijaká krása, ktorú si vieme predstaviť, nedosahuje Tvoju tvár. Každá tvár má svoju krásu, ale nie je samou krásou. Ale Tvoja tvár, Pane, je taká krásna, že jej prítomnosť je samým bytím. Je absolútnou krásou, a táto krása je podobou, vďaka ktorej existujú všetky krásne tvary.*

Mikuláš z Cusy, De visione Dei, VI (tamže, s. 185).

AKO PRACUJE HRNČIAR

- 6) *Viditeľná guľa je obrazom neviditeľnej, akou bola v umelcovom vedomí. Uvedom si, že rozum je schopný vytvárať fikcie. Keďže má v sebe nespútajúcu silu plodiť myšlienky, vynášiel spôsob na ich vyjadrenie, ktorý sa teraz nazýva umením. Toto umenie je vlastné hrnčiarom, sochárom, maliarom, tokárom, kováčom, tkáčom a iným podobným umelcom. Aby hrnčiar predstavil svoje umenie, usiluje sa ukázať a predviesť očiam hrnce, misky, džbány a iné podobné veci, ktoré vytvára vo svojom vedomí. Najprv sa usiluje vnútiť svoju tvorivú silu hmote, to znamená urobiť hmotu poddajnou na prijatie formy umenia; keď to vykoná, zistí, že iba pohybom môže premeniť túto silu na čin, aby nadobudla tvar, ktorý sa zrodil v jeho vedomí. Preto si zhotoví hrnčiarsky kruh, aby pomocou jeho pohybu vytvaroval z hmoty vopred vymyslený tvar. V nijakej hmote nemateriálna a rozumová forma nemôže byť reprodukovaná taká, aká je v skutočnosti. Každá viditeľná forma ozajstnej a neviditeľnej formy, ktorá jestvuje vo vedomí a sama je tým vedomím, zostane vždy iba jej podobizňou a obrazom.*

Mikuláš z Cusy, De ludo globi (Opera Omnia, Basilae 1565, s. 219).

5. ESTETIKA HUMANISTOV

1. *STUDIUM HUMANITATIS*. V talianskom školstve prišlo v 14. storočí k zmene: stredoveké *trivium* bolo nahradené *studium humanitatis*, nazývaným aj *studia humaniora*. Boli to školy oveľa širšie ako trivium, učila sa v nich nielen gramatika a rétorika, ale aj história, morálna filozofia a predovšetkým – poézia. Na druhej strane sa v nich nevyučovala teológia, ani prírodoveda a takmer ani filozofia – teda boli výlučne literárno-humanistické. Ich zavedenie bolo výsledkom nových záľub, ale na druhej strane práve ony tieto záľuby najväčšmi rozšírili. A práve ony sformovali humanistov a ich estetiku, modelovanú literatúrou.

2. *HUMANISTI*. Humanisti tvorili skupinu spisovateľov osobitú tým, že boli učencami (predovšetkým filológmi, najmä klasickými) a zároveň literátmi píšúcimi vo veršoch aj v próze. Podobnej skupiny, najmä tak početnej a jednoliatej, v iných obdobiach novovekých dejín nebolo. Najsilnejšie pozície mali v ranej renesancii; boli javom charakteristickým pre 15. storočie, v nasledujúcom storočí ich význam upadal.

Názov *humanista*^a, rozšírený od 19. storočia, používali už sami humanisti, aj keď zriedkavejšie a v trochu inom význame: bolo to jedno z tých slov na „ista“, ktoré sa práve vtedy začínali tvoriť na označenie predstaviteľov rozličných povolání: učiteľ gramatiky v základných školách sa volal *grammatista*, učiteľ na právnickej fakulte *canonista* a *iurista*, na umeleckej fakulte – *artista*. Humanista sa odvodzuje od *umanitá*, presnejšie od spomenutých *studium humanitatis* či *studia humaniora*. Práve učiteľov týchto škôl volali humanistami – to bol prvý význam tohto slova.

Studium humanitatis sa však od škôl starého typu nelíšilo len tým, že z poézie urobilo najdôležitejší vyučovací predmet. Odlišovalo sa aj tým, že poéziu, ale aj iné predmety vyučovalo na základe klasických autorov.

Toto vyučovanie podľa klasikov a nadšenie pre klasickú minulosť boli veľkou hnacou silou vtedajších čias, jednou z tých, čo zakončili stredovek a znamenali začiatok nového historického cyklu; zároveň však spôsobili aj to, že – okrem Danteho – od taliančiny sa znova prechádzalo k latinčine. U učiteľa *humanistu* sa najväčšmi cenilo, že pozná klasikov; znalosť klasickej literatúry sa stala podstatným znakom humanistu. A tak prišlo aj k významovému posunu názvu: začal označovať nielen učiteľov, ale všetkých bádateľov a znalcov klasickej literatúry, aj keď neboli učiteľmi.

Studium humanitatis svojou zameranosťou na poéziu bolo novinkou renesancie – ale nie úplnou novinkou. Už v stredoveku sa mu totiž podobali školy rétoriky, v ktorých sa žiaci učili narábať s hovoreným aj s písaným slovom, čiže *ars dictaminis*, ako sa to vtedy označovalo. Aj klasikov študovali už v stredoveku – pravda, nie v Taliansku, ale vo Francúzsku. Talianske renesančné a humanistické štúdiá a humanistický pohyb všeobecne bol, ako ukázal Kristeller^b, výsledkom spojenia dvoch tradícií: talianskej rétoriky a francúzskeho klasického vzdelania.

Pre Taliansko, ktoré v priebehu stredoveku malo dosť malú účasť na duchovnej kultúre, to však bola novinka a pôsobila silno – ako novinky obyčajne pôsobia. Tým skôr, že pre humanistické štúdiá boli v Taliansku nezvy-

^a P. O. Kristeller, *Humanism and Scholasticism in the Italian Renaissance*, 1944, taktiež in: *Renaissance Thought*, 1961. – A. Campana, *The origin of the word „Humanist“*, in: *Journal Warburg*, IX, 1946.

^b P. O. Kristeller, *The Classics and Renaissance Thought*, 1955; tenže. *Renaissance Thought*, 1961, a *Renaissance Thought II, Papers on Humanism and the Arts*, 1965.

čajne priaznivé podmienky. V krajine bola hojnosť pamiatok gréckeho a rímskeho umenia i antických rukopisov. Po stáročia sa o ne nikto nestaral; jedny boli zasypané ruinami, iné zabudnuté v kláštorňoch knižniciach; ale pamiatky sa dali vykopaf a rukopisy vyhľadať. Humanista Poggio Bracciolini (1380–1459) celkom sám objavil rukopisy Quintiliana, Lucretia, veľa Plautových komédií aj Cicerónových traktátov; iní humanisti objavovali ďalších latinských klasikov.

Nadviazali aj kontakty s gréckymi učencami. Chodievali do Grécka a Grék Chrysoloras sa už roku 1397 stal profesorom florentského *studia humanitatis*. V rokoch 1438–1439 sa vo Ferrare a Florencii konalo zhromaždenie, ktoré chcelo napomôcť zblíženie západnej a východnej cirkvi, a vtedy sa talianski učitelia stretli s vynikajúcimi Grékmi, ako boli Gemistos Plethon a Bessarion. Keď roku 1453 Turci dobyli Konštantínopol, grécki učitelia a emigranti už mali prekliesnenú cestu do Talianska. Ale nebola to len ich zásluha, že sa v Taliansku obnovilo štúdium klasiky; Taliani sami dozreli k humanizmu a Grékom ani tak nevďačili za jeho koncepciu ako skôr za jej presnejšie sformulovanie.^c

Humanisti boli bezvýhradnými zvelebovatelmi antických spisovateľov, rovnako gréckych ako latinských. Valla písal, že tvrdenia antických autorov sú pre neho zákonom. A nadšenie pre literatúru, prebudené antikou, preniesli na všetku literatúru; podmanení klasickým písomníctvom, zvelebovali písomníctvo všeobecne, pestovali kult každého umeleckého slova. Slová (*litterae*) neboli pre nich menej cenné, ale cennejšie ako tie najreálnejšie veci (*res*): cennejšie, pretože boli ľudskejšie, vyjadrujúce myšlienky a génia človeka; vznešenosť reči, *orationis dignitas*, nebola pre nich menšia než vznešenosť poznania vecí, *scientia rerum*.^d

Niektorí humanisti boli priam fanatikmi slova. Vytvorili sa dva typy humanistov, dve tradície a vývojové línie: pre jednu, ktorá sa odvodzovala od Petrarca, literárne štúdiá boli len prostriedkom, kým cieľom bolo urobiť človeka lepším; pre druhú sa štúdiá a literatúra stali samy sebe cieľom. Pre túto líniu bola rétorika *divina*, vrchol slobodných umení. Tento typ humanistu reprezentoval Filelfo^e. Ale aj Poliziano písal, že sa neuchádza o meno filozofa, ktoré je už zastarané, chce byť iba *grammatikom*^f. Ale napísal aj to, že prostredníctvom krásy slova dosahuje človek svoje božské predurčenie – *destinazione celeste*.

3. TEÓRIA A PRAX HUMANISTOV. Dielom talianskych humanistov bolo objavenie, vydanie a rozšírenie mnohých rímskych autorov; ale aj znovuzískanie a preklady mnohých gréckych autorov, propagovanie ich prác a názorov, ich začlenenie do novej kultúry. Stavali si nielen vedecké, ale aj literárne ciele; na katedrách poézie, ktoré prevzali, učili nielen to, ako študovať starú literatúru, ale aj ako pestovať vlastnú. Humanisti písali pôvodné latinské diela podľa antických vzorov: Filelfo (1398–1481) napísal po latinsky epos, Poggio a Aeneas Silvius Piccolomini (neskorší pápež Pavol II.) poviedky, Poliziano (1454–1494) verše. Tieto diela talianskych humanistov boli korektné, ale epigónske, už samou svojou koncepciou netvorivé, blížili sa k antike, ale boli v rozpore s antickými teóriami, ktoré humanisti preberali a ktoré hlásali, že poézia je božské vnuknutie a ošial; spôsobovali, že renesančná poézia sa celkom nezhodovala s renesančnou teóriou poézie – napriek tomu, že aj poézia, aj teória poézie sa napájali z toho istého prameňa – z antiky.

Humanisti, aj keď boli len editormi, neboli pasívni, mali svoje záľuby, uprednostňovali niektoré prúdy a autorov. Nie všetci tých istých: jedni Platóna, iní epikurovcov. Ale najmä eklektikov: Cicero a Horatius mali ešte viac prívržencov ako Platón. Horatiova *Poetika* popularitou predstihla Aristotela. Medzi antickými autormi, ktorých humanisti znovuobjavili, nebolo takých, ktorí by mali väčší význam pre estetiku. Ale z tých, čo už boli známi

^c G. Toffanin, *Il cinquecento*, 1929, ako aj *Storia dell'Umanesimo*, 1933. – G. Saitta, *Il pensiero italiano nell'Umanesimo a nel Rinascimento*, 3 zväzky, 1949–1951. – E. Garin, *L'Umanesimo italiano*, 1952, a *Medievo e Rinascimento*, 1954.

^d L. Valla, *Elegantiae linguae Latinae*, Lugduni 1543, s. 1555.

^e F. Filelfo, *Opera II*, 302 (Lamia).

^f C. Vasoli, *L'estetica dell'Umanesimo e Rinascimento*, in: *Momenti e Problemi di Storia dell'Estetica*, I, 1959, s. 325–434.

v stredoveku, znovu vydali, preložili, skomentovali a preslávili Aristotela, Platóna, Plotina a popri týchto filozofoch aj rečníkov, básnikov, teoretikov umenia – Ciceróna, Quintiliana, Horatia, Vitruvia. Tento posledný tiež nebol novinkou, ale teraz pôsobil silnejšie, lebo humanisti ho vydali tlačou. Toto všetko ovplyvnilo dejiny estetiky.

4. **OBDOBIA HUMANIZMU.** Aj keď dejiny humanizmu neboli dlhé, predsa len prešli niekoľkými obdobiami; podľa výstižnej Symondsovej⁸ periodizácie boli najmenej štyri, aj keď vynecháme obdobie prehumanistov, Petrarca a Brunetta Latiniho.

1. **Obdobie objavov** zaberalo prvú polovicu 15. storočia: bol to čas objavovania klasikov a prvého nadšenia nad nimi. Kancelár Leonardo Bruni a profesor rečníctva Francesco Filelfo boli jeho typickými predstaviteľmi. Mimoriadne intenzívny bol humanizmus v rokoch 1420–1425; práve v týchto rokoch prišlo k zvratu vo výtvarnom umení a v jeho teórii.

2. **Obdobie usporadúvania a prekladov**, zakladania knižníc, štúdiá a prekladania gréckych autorov pripadlo na samý stred 15. storočia. Centrá humanizmu vtedy predstavovali dvory Cosima Mediciho (zomrel 1464), pápeža Mikuláša V. (1447–1455), do určitej miery aj Alfonsa V. v Neapole (zomrel 1458). Medzi početných humanistov tohto obdobia patrili Lorenzo Valla a Leon Battista Alberti – tento nezvyčajne mnohostranný človek bol humanistom, ale aj výtvarným umelcom. V tomto období pôsobili v Taliansku najvýznamnejší grécki učenci: kardinál Bessarion (1403–1472) a Juraj z Trapezuntu (1396–1484, v Taliansku približne od roku 1430).

3. **Obdobie akadémii**, organizovania humanistických spoločností, nastúpilo v druhej polovici 15. storočia. Prvou organizáciou bola Akadémia vo Florencii, nazývaná platónskou, v ktorej pôsobili Marsilio Ficino, Cristoforo Landini, Giovanni Pico della Mirandola (1463–1494); ďalšie akadémie boli v Ríme, v Benátkach, v Neapole. Bolo to obdobie erudovaných humanistov a najslávnejším z nich bol Angelo Poliziano. V tomto období vznikla a rýchlo sa vyvíjala tlač. Spočiatku uľahčila aktivitu humanistov, ale čoskoro sa stala ich skazou: tlač totiž rozšírila aj poznatky, ktoré predtým mali iba oni; stratili teda svoju výlučnosť, rozplynuli sa ako vrstva.

4. **Obdobie puristov** nastúpilo na prelome 15. a 16. storočia po obdobiach hľadania, výtvarných a stabilizácie. Najznámejší kolektív humanistických literátov sa vtedy sústredil na dvore mediciovského pápeža Leva X. (1513–1521). Teraz sa do popredia dostali otázky štylistiky. Diktátorom vkusu bol kardinál Bembo (1470–1547), obnoviteľ dokonalej cicerónovskej latinčiny. Po tomto poslednom rozkvetu humanistické štúdiá našli svoje ďalšie útočisko severne od Álp a vývinový cyklus talianskeho humanizmu sa zastavil – trval približne jedno storočie.

V rozpätí tohto storočia sa v humanizme uskutočnili dosť výrazné zmeny, tie sa však týkali skôr organizácie ako ideológie. Najmä v estetických názoroch humanistov sa veľa nezmenilo a môžeme ich predstaviť spoločne, od Filelfa prinajmenej po Pica.

5. **ESTETIKA HUMANISTOV.** Humanisti boli filológmi a literátmi, nie filozofmi; boli to profesionáli v oblasti gramatiky, rétoriky, poetiky, klasickej literatúry, ale nie vo filozofii. Ak sa aj zaoberali morálnou filozofiou, robili to preto, lebo sa ňou v tom čase nezapodievali profesionálni filozofi. Iná vec je, že niektorí z nich – napríklad Ficino či Pico – mali filozofické vzdelanie a schopnosti; ale aj oni sa značne odlišovali od profesionálnych filozofov, sústredených na univerzitách. Ich postoj k svetu sa líšil aj od postoja umelcov – bol literárny, nie vizuálny. Predsa sa však s umelcami osobne stýkali ako v stredoveku.

Neboli ani estetickými *sensu stricto*: s výnimkou dvoch spomenutých polovičných humanistov – filozofa Ficina a teoretika umenia Albertiho – ani jeden nemal v tejto oblasti rozvinuté a systematické názory; nepísali traktáty z estetiky, ani zo všeobecnej teórie umenia či z poetiky. Jednako ich výskumná a literárna práca bola na rozhraní

⁸ J. A. Symonds, *Renaissance in Italy: The Revival of Learning*, 1882, s. 160 n.

týchto oblastí, museli sa o nich vyslovovať. Aj keď nepriniesli nové myšlienky, predsa sa zaslúžili o to, že niektoré názory sa zachovali alebo obnovili. Prevažne ich prevzali od antických autorov, najmä od tých, ktorí boli medzi humanistami najpopulárnejší, napríklad Horatius a Cicero. A hoci v názoroch na krásu a umenie boli medzi jednotlivými humanistami určité rozdiely, jednako sa dajú zhrnúť – vychádzajúc zo spisov rozličných humanistov – estetické názory typické pre túto skupinu.

1. Krása je veľké dobro, to bola axióma humanistov. Valla napísal: „Kto nechváli krásu, toho duša alebo telo je slepé, a ak má oči, bolo by ho treba zbaviť ich, lebo necíti, že ich má.“ Podobne neskôr povie Agnolo Firenzuola (1493–1545): „Krása je najdokonalejší z darov, ktoré má človek od Boha.“ Pico v platónskom duchu vyhlasoval krásu spolu s múdrosťou a dobrom za najvyšší ľudský ideál. Krása je hlavným cieľom umenia. A ak je to tak, potom umenie má iné ciele ako náboženstvo a morálka, s ktorými bolo tak dlho späté.

2. Krása spočíva v štruktúre a proporcii. Pico napísal, že názov krásy v presnom význame sa dáva iba zloženým veciam, spočíva totiž v „akomsi vynikajúcom a pôvabnom usporiadaní rozmanitých častí, z ktorých sa tvorí a z ktorých vyplýva krása“.

3. Výtvarné umenia patria medzi najvyššie ľudské činnosti. „Maliarstvo, sochárstvo v kameni aj v bronz a architektúra sa najväčšmi približujú k slobodným umeniam,“ napísal Valla; bola to vysoká kvalifikácia, ktorú starovek a ešte väčšmi stredovek týmto umeniam upierali. Vzostup zrakových umení súvisel s tým, že renesancia vo vnímaní, najmä vizuálnom, videla najvyšší zdroj pravdy.^h

Iní šli ešte ďalej a maliarstvo priamo začleňovali medzi slobodné umenia; Gianfiliteo Achillini ho nazval ôsmym slobodným umením. Je síce pravda, že toto povýšenie bolo vyslovené v básni, a teda bolo menej záväzné; týkalo sa iba maliarstva, ale nie sochárstva či architektúry.

Poliziano v *Panepistemone* (z roku 1491) nachádzal v kresbe (*graphice*) spojivo medzi maliarstvom a rôznymi druhmi sochárstva v kameni, v kove, v dreve, v hline, vo vosku. A dodával, odvolávajúc sa na antického Nikomacha, že kresba je pre iné umenia tým, čím je filozofia pre jednotlivé vedy.

Inak to bolo s poéziou: Landino ju staval ešte vyššie ako slobodné umenia. Toto jej vyzdvihnutie zodpovedalo záľubám humanistov, ktorí boli predovšetkým milovníkmi poézie a básnikmi. Keď Poliziano uviedol v *Panepistemone* rozdelenie filozofie, k racionálnej filozofii okrem troch disciplín *trivia* priradil aj históriu – a poéziu. Medzi rozumovými umeniami (*ingenuae*) – ako napísal Manetti – poézia patrí k vyšším a slobodnejším (*altior et liberalior*) umeniam. (Tu treba vysvetliť: výraz „rozumové umenia“ je len iný názov pre slobodné umenia, ešte jeden pokus o vyčlenenie a pomenovanie tých umení, ktoré nepatrili medzi mechanické umenia.)

4. Aj keď humanisti poéziu povyšovali nado všetko, teda aj nad umenia, jednako si len väčšmi než spisovatelia predchádzajúcich epoch uvedomovali jej príbuznosť s umeniami. „Jestvuje blízke príbuzenstvo medzi maliarmi a básnikmi,“ tvrdil Bartolomeo Fazio (1400–1467), odvolávajúc sa na antický výrok, že obraz je mlčiaca básňou. A Aeneas Silvius Piccolomini hovoril, že maliarstvo a rečníctvo „sa navzájom ľúbia“, a odôvodňoval to tým, že rovnako vyžadujú talent (*ingenium*). Nič tak nezblížovalo poéziu a umenia ako horatiovské „*ut pictura poësis*“. Formulácia bola hotová a renesancia ju opakovala po celý čas svojho trvaniaⁱ, hoci jej stanoviskám by možno lepšie zodpovedalo „*ut architectura poësis*“^j a „*ut rhetorica pictura*“^k.

5. Krása, ktorú vidíme okolo seba, je do veľkej miery dielom človeka. Veci, ktoré stvoril Boh, urobili ľudia ešte krajšími, ozdobnejšími, elegantnejšími (*multo pulchriora, multoque ornatiora ac longe politiora*).

^h R. Wittkower, *The Artist and the Liberal Arts*, 1952, s. 12.

ⁱ R. W. Lee, *Ut Pictura poësis, The Humanistic Theory of Painting*, in: *Art Bulletin*, XXII, 1940.

^j P. Palme, *Ut architectura poësis*, Stockholm 1959.

^k J. R. Spencer, *Ut rhetorica pictura*, in: *Journal Warburg*, XX, 1957.

Medzi dielami umenia a ľudskej poézie sa nájdu také dokonalé výtvary, ako keby pochádzali skôr od vyšších duchov ako od ľudí; Stvoriteľa možno pripodobniť k básnikom: „Boh je najvyšším básnikom a svet je básňou,“ napísal Landino.

6. V umeniach aj v poézii sú záväzné zásady, pravidlá a predpisy. Najviac predpisov mala rétorika; humanisti usudzovali, že sú záväzné nielen pre rečníka, ale rovnako aj pre básnika. Ako napísal Filelfo, básnik sa od rečníka odlišuje tým, že ho síce prísnejšie zväzuje zákon rytmu, ale má zas väčšiu slobodu vo vymýšľaní. V rétorike tradícia pokladala správnosť za najvyššiu prednosť, ale už v stredoveku sa zjavil iný ideál – ideál elegancie, ktorý sa ešte väčšmi uplatňoval v renesancii.

7. Ale popri pravidlách je prameňom poézie aj vnuknutie a poetický ošiaľ (*furor poeticus*). Naň sa odvolával Leonardo Bruni a renesanční platonici Ficino, či Landino, ktorí básnika pokladali za proroka (*vates*). Neuznávalo sa to však všeobecne: iní humanisti chápali básnika ako rétora, krasorečníka, iní zasa ako určitý druh učenca. Konceptia básnického vnuknutia, inšpirácie, bola väčšmi novinkou, ako by sa mohlo zdať: odvodzovala sa, prirodzene, od gréckej *mania*, pričom stredovek tu znamenal mnohostáročnú pauzu – renesancia začínala odznova.

8. Cieľe poézie a umenia sú mnohostranné. Poézia a takisto umenie majú ľuďom pomáhať a tešiť ich (*prodesse et delectare*), ako renesancia opakovala po Horatiovi; majú poučovať, tešiť a vzrušovať, dojímať (*docere, delectare et movere*), ako sa zasa opakovalo za učebnicami rétoriky.

9. Nech je umelecké dielo akékoľvek veľké, umelec je ešte väčší. Leonardo Bruni napísal, že väčšmi obdivuje umelca ako jeho diela, ktoré sú iba fikciou. Pápež Pavol III. hovoril o sochárovi Benvenutovi Cellinim: „Takí ľudia ako Benvenuto, neprekonateľní vo svojom povolaní, stoja nad zákonom.“

10. Hoci sú umenie a poézia fikciami, je v nich svojrázna pravda: môžeme to vyčítať u Juraja z Trapezuntu, ktorý opisuje, ako rečník pravdou presvedča poslucháčov, že sám je presvedčený. Jestvuje „forma reči, ktorú nazývame pravdou“ (*forma dicendi, cui veritatis nomen est*).

11. Napodobovanie – *imitatio* – je základom umenia. Táto dávno známa téza bola predsa len istou novinkou, lebo ak aj nie teória, tak iste umenie, a ak nie na Západe, tak v Byzancii od nej odstúpilo. Ba čo viac, v renesancii nadobudla iný význam, aký mala pôvodne: teraz už išlo menej o napodobovanie prírody (ktoré pod vplyvom platonizmu ustúpilo do pozadia), ale skôr o napodobovanie dokonalých vzorov, predovšetkým antických. To, že sa z takto chápaného napodobovania stal cieľ umenia, a najmä poézie, bolo jedným z dôsledkov znovuzrodenia antiky, síce pochopiteľným, ale nie vždy žiadúcim. To sa odrazilo aj v renesančnej estetike. Na vyjadrenie nového hesla sa používal starý termín *imitatio*, ale tento základný termín teórie umenia nadobudol iný význam, ako mal dovtedy.

„Uznávam za zákon to, čo sa páčilo veľkým autorom“, napísal Vallá.¹ Niektorí humanisti ako Pico chápali napodobovanie dosť voľne: podľa jeho definície neznamenal preberanie konkrétnych foriem, ale iba uplatňovanie všeobecného štýlu veľkých predchodcov vo vlastných spisoch. *Nihil est aliud imitari nisi alieni styli similitudinem transferre in tua scripta*. Heslo napodobovania humanisti spájali zasa s heslom výberu: spisovateľ si má z minulosti vyberať to najdokonalejšie, lebo iba to je súčasťou napodobovania. Bembo píše, že by mal napodobovať Caesarovu spoľahlivosť, Cicerónov majestát, Salustiovu stručnosť, Liviovo bohatstvo. Niektorí humanisti, aj keď prijali nový princíp napodobovania (vzorov), nerezignovali na staré (napodobovanie prírody). Napodobovanie sa stalo dvojznačným pojmom, hoci humanisti usudzovali, že ak antickí autori boli verní prírode, potom ten, kto ich napodobuje, napodobuje prírodu.

12. Umelec zobrazuje vždy sám seba. Lorenzo Medici to vraj povedal o maliarovi: *Ogni dipintore dipinge*

¹ *Elegantiae linguae Latinae, III, s. 17.*

se medesimo. Renesancia často opakovala túto myšlienku, nachádzame ju u Poliziana, má ju aj Savonarola. Bola skôr neočakávaná vzhľadom na objektivistické chápanie umenia v antike. Bola to nová a dôležitá renesančná téza.

Hoci názory, ktoré sme tu zhrnuli, pochádzajú od rozličných spisovateľov, jednako tvorili zladený celok. Všetky boli typické pre dobu. Ale pôvod mali rozličný. Jedny boli jednoducho prevzaté z antiky: tézy o hodnote krásy (1), o kráse a proporcii (2), o *furor poeticus* (7) mali korene v platónskej tradícii; téza o rétorike (6) – v aristotelovskej; *delectare et prodesse* (8) – v horatiovskej tradícii. Na druhej strane téza, že výtvarné umenia sú slobodné a že sú príbuzné poézii (3), že génius stojí nad zákonom (9), že jestvuje svojrázna umelecká pravda (10), že napodobovanie v umení nemá byť napodobovaním prírody, ale dokonalých vzorov (11), že umelec vo svojich dielach ukazuje sám seba (12) – to boli vlastné príspevky renesancie do estetiky: jedny cenné (ako 3, 10, 12), iné pochybné.

Časť týchto téz bola spoločná humanistom a renesančným umelcom: krása proporcie (2), záväzné pravidlá v umení (6), napodobovanie prírody (11), vznešenosť slobodných umení (3), ich príbuznosť s poéziou (4).

6. VALLA. Aj keď sa humanisti v najvšeobecnejších názoroch zhodovali, v otázkach estetiky sa delili na niekoľko vetiev. Najdôležitejšie delenie bolo toto: jedna skupina, početnejšia, ku ktorej patrili Ficino, Pico a Landino, uznávala názory platónskeho zafarbenia; typické pre nich bolo hodnotenie umenia ako vnuknutia a „ošiaľu“ (širšie si o nich povieme v súvislosti s platónskou Akadémiou). Humanizmus druhej vetvy bol materialistický a hedonistický; hlásal ho najmä Lorenzo Valla (1405–1457), autor diela *Elegantiae linguae Latinae*.

Valla tvrdil, že umenie – ako každé ľudské dielo – slúži predovšetkým príjemnosti a z nej čerpá svoju hodnotu. Architektúra, tkáčstvo, maliarstvo či sochárstvo a rovnako i hudba a spev prinášajú viac potešenia ako morálnych cností. Takisto dobrá reč, dokonca aj keď poučí a vzruší, ešte väčšmi poteší. Tento názor ako názor platonikov nebol takisto nový, ale patril k inej tradícii: ako hovorí sám Valla, k tradícii Aristippovej, a nie Chrysippovej, k tradícii hedonistov, a nie moralistov.

Humanisti sa zvyčajne pokladajú za najtypickejších predstaviteľov renesancie – a naozaj nimi boli, i keď neboli jediní. Väčšinu univerzitných profesorov k nim však nemožno zaradiť. Široké masy im boli cudzie, aj voči nim trochu nevraživé; nemali silnejšiu spoločenskú oporu. Medzi intelektuálmi 15. storočia tvorili početnejšiu skupinu iba vo Florencii, potom v Ríme a v Benátkach. Na druhej strane ich estetika bola typická pre vtedajšiu dobu. Nájdeme ju aj u autorov, ktorí neboli humanistami.

7. SAVONAROLA. Dominikán Girolamo Savonarola (1452–1498), prior kláštora svätého Marka vo Florencii, po istý čas najvplyvnejší človek v meste, potom obvinený z kacírstva, exkomunikovaný za Alexandra VI. a upálený na hranici, bol najzápalistejším protivníkom humanistov a ich pozemského názoru na svet a na život; chcel sa stať obnoviteľom stredovekého transcendentného postoja k životu a v plamenných kázňach vyzýval k odhodneniu márností tohto sveta. Florentský ľud išiel za ním, a nie za humanistami.

Bol fanaticky oddaný náboženstvu, mal solídne filozofické vzdelanie a rozsiahle estetické záujmy. Čo je zvláštne, v jeho prácach – či to už boli kázne, alebo traktát o prostote kresťanského života – môžeme nájsť nie menej, ale dokonca viac myšlienok o kráse a umení ako u ktoréhokoľvek humanistu. Bol ich odporcom v metafyzike a v etike, ale nie v estetike. V otázkach umenia a krásy humanisti a tento ich nepriateľ mali prevažne podobné názory, príznačné pre epochu. Hlavné Savonarolove myšlienky boli tieto:

1. Umelec ukazuje iba sám seba. Savonarola to vysvetľuje podrobnejšie: maliar ukazuje seba nie ako človeka, lebo zobrazuje levy a kone, ženy a iných mužov, než je on sám. Ukazuje však seba ako maliara, to znamená, že zobrazuje veci podľa svojej vlastnej koncepcie (*secondo il suo concetto*).

2. Umenie síce napodobuje prírodu, ale jeho osobitosť spočíva práve v tom, čo sa nedá napodobiť (*ea sunt proprie artis, quae non vere naturam imitantur*).

3. Umenie sa usiluje napodobovať prírodu, ale nemôže ju napodobovať vo všetkom (*non pui l'arte imitare la natura in tutto*) a nie vo všetkom sa jej môže vyrovnáť. Veci svojou povahou (*naturaliter*) jednoduché (*simplicia*) sa páčia väčšmi ako rafinované výtvary umenia (*artificialia*), prírodné predmety sa páčia väčšmi ako ľudská vynaliezavosť (*inventio humana*). Umeniu je nedostupná najmä živosť, ktorú má príroda (*uno certo vivo che ha lo naturale*). Ona spôsobuje, že tvár či postava je v skutočnosti vždy krajšia ako namaľovaná.

4. Krása je kvalita (*qualità*). Táto kvalita je dôsledkom proporcie a primeranosti častí, ako písal Savonarola v súlade s klasickou tradíciou. V čom spočíva krása? Vo farbách? Nie. V podobnosti? Nie. Krása je skôr formou, vyplývajúcou z adekvátnosti zložiek a farieb. Z tejto harmónie pochádza kvalita, ktorú filozofi volajú krásou. Ale odkiaľ v konečnom dôsledku proporcie čerpajú tú formu, tú kvalitu, tú krásu? „Ak to preskúmame, presvedčíme sa, že z duše,“ odpovedá Savonarola, tentoraz zhodne s Plotinom. Telá sú krásne preto, lebo vyjadrujú dušu. Ba čo viac, sú o to krajšie, o čo je krajšia duša, ktorú vyjadrujú. To, hovorí ďalej Savonarola, nepopierajú ani tí, čo dbajú väčšmi o telo ako o dušu.

5. Poézia môže dosiahnuť svoj cieľ aj bez viazanej reči: tu sa Savonarola zhodoval s Aristotelom. Na splnenie básnikovej úlohy stačia *in o t a j e* (*decentes similitudines*). Túto myšlienku budú opakovať desiatky spisovateľov 16., a najmä 17. storočia, iste netušiac, že mali svojho predchodcu v Savonarolovi.

6. Pre poéziu je záväzná logika: bez nej nikto nemôže byť básnikom. Aj toto Savonarola tvrdil v zhode s aristotelovským spôsobom myslenia.

Zdá sa, že z týchto myšlienok je osobitne cenné chápanie krásy ako kvality, čo spájalo Savonarolu s niektorými inými renesančnými spisovateľmi, ako aj dôraz na význam expresie v umení (1 a 4). Savonarolove myšlienky sa v podstate zhodovali s tradíciou (takou alebo onakou, aristotelovskou alebo platónskou), a tým sa zhodovali s názormi humanistov, ktorých estetika málokedy prekročila rámec tradície. Ale po prvé, Savonarola nastolil viac všeobecných estetických otázok ako väčšina humanistov. Po druhé, jeho estetické tvrdenia boli smelšie (najmä myšlienky o napodobovaní v umení). Po tretie, uprednostňovala aristotelovskú tradíciu, triezvejšiu než bola tá, z ktorej čerpali humanisti. Ak sa tento náboženský dejateľ niečím v estetike od humanistov líšil, potom tým, že sa nerozplýval nad *furor poeticus* a nad Bohom-básnikom.

D. TEXTY HUMANISTOV A SAVONAROLU

TVORIVÉ UMELECKÉ DIELA

- 1) Najprv rozoberieme samu ľudskú múdrosť. S akým bystrým umom Filippo Brunelleschi, vari prvý zo súčasných architektov, postavil veľkú, dokonca najväčšiu kupolu florentskej katedrály, obdivuhodné dielo, zhotovené – čo je priam neuveriteľné – bez použitia dreva a železa. Ako vieme, skvelí maliari, vynikajúci sochári vytvárali svoje veľdiela s nemešou a možno dokonca väčšou vynaliezavosťou. A ako ešte väčšie a slobodnejšie pomníky duchovných umení spomeňme básnikov. Vieme, že títo vytvorili básnické fikcie s takým prenikavým umom, akoby sa na ich tvorbe a cibrení zúčastnil sám dotyk nebeského ducha. Naším, čiže ľudským výtvorom sú veci, na ktoré sa dívame, lebo ich urobili ľudia. Naším výtvorom sú obrazy, naše sú sochy, umenia, vedy.

G. Manetti, *De dignitate et excellentia hominis*, III, s. 131.

MALIARSTVO A POÉZIA

- 2) Medzi maliarmi a básnikmi je blízke príbuzenstvo. Maliarstvo totiž nie je ničím iným ako mlčiadou básňou.

B. Facius, *De viris illustribus*, Flor. 1745, s. 43.

MALIARSTVO A REČNÍCTVO

- 3) Tieto umenia (rečníctvo a maliarstvo) sa navzájom ľúbia. Maliarstvo vyžaduje nadanie a takisto aj rečníctvo potrebuje nevšedný, vznešený a veľký talent.

Ae. S. Piccolomini, *Opera*, Basilea 1571, s. 646 (cit. Garin, *Il Rinascimento italiano*, s. 94).

POÉZIA A REČNÍCTVO

- 4) Rečník je príbuzný básnikovi, je mu veľmi podobný a takmer sa s ním stotožňuje s tým rozdielom, že v poézii prísnejšie platí zákon rytmu a je prípustná voľnosť vo vymýšľaní. Rovnako ma teší, že celú moju tvorbu pokladajú za rečnícku aj básnickú.

F. Filelfo, *Epistolae*, XXIV.

FUROR POETICUS

- 5) Ako sa traduje od Platóna, jestvujú dva druhy ošiaľu: jeden pochádza z ľudských chorôb, a je, prirodzene, vecou zlou a odsúdeniahodnou, pri druhom dochádza k zmäteniu zmyslov božským zásahom. Sú štyri druhy

božského ošialu: veštestvo, zasvätenosť, poézia a láska. Básnické dielo, ktoré vznikne z ošialu, treba stavať vyššie ako diela ľudí so zdravým rozumom.

L. Bruni, Epistolarum, VI, s. 1.

V poézii sa človek stáva básnikom vnútorným rozochvením a zacielením umu, a to je najvyšší a najdokonalejší druh poézie,

L. Bruni, Vita di Dante (ed. 1928, s. 59).

DÔLEŽITÝ JE BÁSNIK, NIE DIELO

6) *Obdivujem básnický um, ale samo dielo si vôbec necením, lebo viem, že je fikciou.*

L. Bruni, De studiis et litteris liber (ed. 1928, s. 18).

PRAVDA

7) *Pravda je to, čo spôsobuje, že rečník vzbudzuje dojem, akoby bol sám už vopred presvedčený o tom, o čom chce presvedčiť poslucháča. Dosahuje to hlavne výrečnosťou, ale aj tým, že hovorí pravdu.*

G. Trapezuntius (cit. Vossler, Poetische Theorien, s. 79).

KRESLIARSKE UMENIE

8) *Kresliarske umenie je spoločné maliarom, sochárom v kameni, v kove, v dreve, v hline aj vo vosku. Podľa Nikomacha má taký vzťah k umeniam, aký má filozofia k vedám.*

A. Poliziano, Panepistemon, 1491, vyd. 1532, s. 1.

KRÁSNA TVÁR

9) *Čo je milšie, čo je príjemnejšie, čo je pôvabnejšie ako pekná tvár? Vari ani pohľad na nebo nie je príjemnejší. Kto nechváli krásu, toho duša alebo telo je slepé. A ak má oči, bolo by ho treba zbaviť ich, lebo necíti, že ich má.*

L. Valla, De Voluptate (1431) Opera, s. 915.

KRÁSNE UMENIA A SLOBODNÉ UMENIA

10) *Umenia, ktoré sú najbližšie k slobodným umeniam: maliarstvo, sochárstvo v kameni a v bronze, architektúra.*

L. Valla, Elegantiae linguae Latinae, 1458 praef.

UMENIA SLUŽIA PÔŽITKU

11) *Lebo nielen zákony boli vynájdené pre úžitok, ktorý rodí pôžitok, ale aj mestá a štáty. Vari treba spomínať nespočetné umenia (okrem takzvaných slobodných), ktoré slúžia buď užitočnosti vecí, buď ich vytváraniu, napríklad roľníctvo, stolárstvo, stavitelstvo, tkáčstvo, maliarstvo, farbiarstvo, sochárstvo, stavitelstvo lodí? Vari niektoré z nich robí človeka šlachetným? A samy slobodné umenia? Vari čísla, miery, spevy rozosievajú morálne cnosti? Básnici predsa, ako hovorí Horatius, chcú alebo pomáhať, alebo spôsobovať pôžitok iným, a pre seba túžia po sláve. Rečnícke umenie zasa, kraľujúce nad svetom, zahŕňa tri druhy reči: sami posúďte, kam patria dva z nich, majúce za cieľ poučať a vzrušovať, a tretí, majúci za cieľ rozkoš, samým menom ukazuje, či je v ňom duch Aristippa alebo Chrysippa.*

L. Valla, De Voluptate, II, 39, Opera, s. 960.

MALIAR UKAZUJE SÁM SEBA

12) *Každý maliar ukazuje sám seba nie ako človeka, lebo môže zhotovovať aj podobizne levov, koní, mužov a žien, ktoré mu nie sú podobné, ale ukazuje seba ako maliara, teda poznačeného svojím duchom. Aj keď maľuje rozličné fantastické i reálne obrazy, všetky nesú pečať jeho ducha.*

G. Savonarola, Prediche sopra Ezechiele, XXVI (ed. R. Ridolfi, v. I., s. 242).

UMENIE A PRÍRODA

13) *Umenie sa usiluje napodobovať prírodu. Keďže sa jej nemôže vyrovnáť, hovoríme, že sa odlišuje tým, čo robia vtedy, keď v skutočnosti prírodu nenapodobujú. Každému sa, prirodzene, väčšmi páči to, čo je prosté, ako to, čo je umelé.*

G. Savonarola, De simplicitate vitae christianae, Lyon 1638, III. 1, s. 87.

KRÁSA AKO KVALITA; KRÁSA Z DUŠE; ŽIVÁ KRÁSA

14) *Krása nespočíva len vo farbách, ale je istou kvalitou, vyplývajúcou z proporcie a primeranosti údov a častí tela. Nepovieš o žene, že je krásna, lebo má krásny nos alebo krásne ruky, ale povieš to vtedy, keď sú u nej (dodržané) všetky proporcie. Odkiaľ pochádza táto krásna? Keď to preskúmame, zistíme, že z duše. Keď maliar namaľuje postavu podľa prírody, tá skutočná bude vždy krajšia ako namaľovaná. A hoci je dobrým majstrom, nemôže jej dať tú istú živosť, ktorú má postava v prírode; umenie nedokáže vo všetkom napodobovať prírodu.*

G. Savonarola, Prediche sopra Ezechiele, XXVIII (ed. Ridolfi, v. I, s. 374).

POÉZIA A BÁSEŇ

- 15) *Básnik sa môže o svojej téme vysloviť aj bez viazanej reči a vyjadrovať sa prostredníctvom obrazných výrazov.*
G. Savonarola, Opus perutile, 1534, fol. 15 (cit. Buck).

POÉZIA A LOGIKA

- 16) *Je nemožné, aby ktokoľvek, kto nepozná logiku, mohol byť naozajstným básnikom.*
G. Savonarola, tamže.

6. ALBERTI

1. ŽIVOT. Humanisti sa zaoberali poéziou, ale ani jeden nenapísal poetiku. Podobne umelci 15. storočia: písali o umení, ale úplnejšiu teóriu nespracovali. Okrem jednej, ale zato vynikajúcej výnimky – Leona Battistu Albertiho (1404–1472)^a, ktorý napísal rozsiahle a významné traktáty o umeniach. Urobil to pomerne zavčasu: hlavné dva pochádzajú ešte z prvej polovice 15. storočia.

L. B. Alberti bol Florenčan z význačného rodu, ale odsúdeného na vyhnanstvo z rodného mesta. Narodil sa v Janove, študoval v Padove a v Bologni, pôsobil v Mantove, v Rimini a najdlhšie v Ríme na dvore pápeža Mikuláša V., zomrel v Ríme; do Florencie sa mohol vrátiť až roku 1428, ale zdržal sa tam krátko, lebo vtedy ho zasa lákali inam rozličné všestranné záujmy a úlohy.

Zvyčajne sa spomína spolu s Leonardom ako príklad všestrannosti renesančných ľudí. Písal rozmanité literárne diela, komédie, dialógy, novely, poviedky. Uverejňoval vedecké práce z rozličných oblastí. Bol známy nezvyčajnou telesnou zdatnosťou, krotil kone, bol neprekonateľný v boji na kopije, prebíjal šípom železné panciere, vedel prehodiť jablko ponad obrovskú florentskú katedrálu. Rovnako nadaný bol na umenia: maľoval, sochárčil, bol jedným z prelomových renesančných architektov. Jeho diela – florentský palác Rucellaiovcov (1446–1451), fasáda florentského kostola S. Maria Novella (1456–1470), kostoly v Rimini (1446–1455) a v Mantove (1470–1494) patria k tým stavbám, ktoré určili renesančné štýlové formy. Ale nech boli akokoľvek veľké zásluhy Albertiho ako umelca, ešte väčšie mal ako teoretik umenia.

Kým väčšina vtedajších výtvarníkov sa učila v dielňach starších majstrov, Alberti študoval na univerzite. Architektúrou sa zaoberal až v neskorších rokoch života. Rysoval plány, ale ich realizáciou sa zaoberali iní; jeho traktát však dokazuje, že sa výborne vyznal aj v praktických problémoch staviteľstva.

Záľuby a nadanie ho priťahovali k umeniam, ale vari ešte väčšmi k vedám, a to k špeciálnym, nie k všeobecnej filozofii. V storočí, v ktorom bolo viac filozofov ako vedcov, bol učencom, nie filozofom. Bol špecialistom v mnohých disciplínach. Jeho vedecké záujmy zahŕňali prírodovedu aj humanistiku a techniku. Vydával vedecké práce z mnohých oblastí, nielen o umení, ale aj o problémoch práva, morálky, spoločnosti, štatistiky, písal o optike, lodníctve, o chove koní – o všetkom veľmi fundovane. Na univerzite nadobudol právnické vzdelanie, ale *studia humanitatis* zvládol tak ako najlepší humanisti; jeho eseje v Lukianovom štýle súčasní znalci pokladali za autentické dielo antického autora. Ovládal nielen latinčinu, ale aj gréčtinu; po latinsky hovoril rovnako plynne ako po taliansky a písal v oboch jazykoch, aj keď stál na čele akcie, ktorá mala za cieľ nahradiť latinčinu taliančinou. Iste, v otázkach optiky nebol takým špecialistom ako Piero della Francesca a v anatómii sa nevyznal tak ako Leonardo; ale zaoberal sa týmito disciplínami prv ako oni. Na svoje časy bol dostatočne sčítaný. Poznal Vitruvia a hojne z neho čerpal. Poznal Platóna, ale jeho filozofiou sa neinšpiroval, lebo o filozofiu sa nezaujímal a platónsky spôsob myslenia mu bol vzdialený.

^a Najobširnejšia monografia Albertiho ako teoretika umenia: I. Behn, *L. B. Alberti als Kunstphilosoph*, 1911. – Podstatné črty sú zhrnuté in: A. Blunt, *Artistic Theory in Italy, 1450–1600*, Oxford 1940, § I, potom K. Clark, *L. B. Alberti on Painting*, 1944. – Z čiastkových rozpráv: A. Stokes, *Art and Science, a Study of Alberti, Piero della Francesca and Giorgione*, London, b. d. – V. Zoubov, *L. B. Alberti et les auteurs du Moyen Age*, in: *Medieval and Renaissance Studies*, IV, 1958; tenže: *L. B. Alberti et Leonardo da Vinci*, in: *Raccolta Vinciana*, XXVIII, 1960. – Po poľsky: M. Rzepińska, *Doktryna i wizja artystyczna w rozprawie Albertiego o malarstwie*, in: *Estetyka*, t. IV, 1963.

Býval a pôsobil v najživších centrách talianskej renesancie. Stýkal sa s najvynikajúcejšími duchmi vtedajšieho sveta, v mladosti s humanistom Filelfom, na sklonku života s Ficinom a jeho krúžkom. Bol dôverníkom troch pápežov a najmenej dvoch vládcov – Malatestu a Gonzagu. Vyššie hodnosti však nezastával. Miesto pápežského abreviátora, ktoré dlhší čas zastával, mu poskytovalo dostatočné prostriedky na živobytie. Pohyboval sa medzi bezohľadnými a pôžitkáckymi ľuďmi, ale sám bol veľmi prísnych mravov. Napísal uznávanú knižku *O rodine*.

2. SPISY. Z troch prác o troch veľkých umeniach – architektúre, maliarstve a sochárstve – Alberti najskôr napísal traktát o maliarstve, *De Pittura*; vznikol v latinčine roku 1435, ale už o rok neskôr spracoval aj taliansku verziu. Traktát vyšiel tlačou v latinčine v 16. stor. (1540), v taliančine až v 19. storočí.

V poradí druhý rozsiahly traktát – desať kníh o architektúre, *De re aedificatoria* – vznikol v rokoch 1450–1452, prvý raz vyšiel tlačou po autorovej smrti roku 1486, v talianskom preklade až roku 1546.

Kratší traktát o sochárstve *De statua* napísal Alberti po roku 1464; vyšiel v latinskom origináli až v 19. storočí, v talianskom preklade skôr, už roku 1568*.

Teda všetko, čo Alberti napísal, bolo uverejnené až po jeho smrti; napriek tomu bol za života známy a mal značný vplyv.

Jeho traktáty, sústredené na čiastkové problémy, obsahujú veľa špeciálnych, praktických, profesionálnych údajov a odporúčaní a zároveň odpovedajú na základné, všeobecné otázky estetiky. Traktát o architektúre bol do veľkej miery závislý od Vitruvia, kým traktát o maliarstve nemal vzor – staršie práce mali výlučne technickú povahu. Historická úloha obidvoch však bola rovnako veľká.

3. ZARADENIE ALBERTIHO. Alberti si uvedomoval, že je vo svojich prácach o umení priekopníkom. „Keďže si staviam nové ciele,“ napísal, „začnem novými zásadami.“ A naozaj, tieto práce znamenali obrat; boli buď vyjadrením premien, ktoré sa vtedy v umení odohrávali, buď samy tieto premeny podnecovali. V jeho prácach o umení nachádzame obrat v šiestich smeroch.

a) Obrat k naturalizmu a rozchod s transcendentným a symbolickým chápaním umenia. Hoci sa Alberti často vyslovoval ako nábožný človek, jednako sféru umenia oddeľoval od sféry náboženstva, krásu nespájal s transcendentným svetom, ako to robil stredovek.

b) Obrat k empirizmu a rozchod s aprioristickým a mystickým chápaním krásy, ktoré sa v 15. stor. udržalo u neoplatonikov z florentskej Akadémie. Alberti si myslel, že vedu o umení treba oprieť o skúsenosť a tú iba matematicky spracovať; empiricky ustálené proporcie tela či perspektívy vyjadriť v číslach a geometrických obrazoch.

c) Rozchod s absolutistickým chápaním krásy a princípov umenia. Umenie podlieha racionálnym zásadám a všeobecným normám, ale nachádzanie, a najmä uplatňovanie týchto zásad a noriem nie je len vecou rozumového uvažovania, no aj citu. Zásady a normy môžu byť uplatňované rôznym spôsobom. A čím sa zaoberá umenie? Tým, čo je „veľké i malé, dlhé i krátke, vysoké i nízke, široké i úzke“ – a „všetky tieto vlastnosti, ktoré filozofi volajú akcidentálnymi, sú takého druhu, že ich poznávame iba komparatívne“. Bolo to tvrdenie v duchu neskorostredovekej *via moderna*, jej pluralizmu a relativizmu.

d) Obrat k estetickému postoju a rozchod s hodnotením umenia z morálneho hľadiska. Nikto pred Albertim nekládol v takej miere dôraz na súvis krásy a umenia. *Bellezza* bola v teórii umenia, osobitne v teórii výtvarného umenia čímisi novým.

e) Obrat k humanizmu smerujúci k tomu, aby sa umelci oddelili od remeselníkov a povzniesli sa na úroveň

* Poľské preklady: *Ksiąg dziesięć o sztuce budowania*, prel. I. Biegańska, 1960. – *O malarstwie*, sprac. M. Rzepińska, prel. L. Winniczuk, 1963.

duchovných pracovníkov. K tomuto smerovala celá renesancia, ale Albertiho aspirácie siahali ešte ďalej: chcel z umelcov urobiť učencov.

f) Obrat ku klasicizmu a rozchod s gotickým transcendentným chápaním umenia.

4. NÁZOR NA KRÁSU. V Albertiho prácach o umení sa na prvom mieste ocitol pojem krásy. Už v stredoveku bol oddelený od pojmu dobra, najmä zásluhou Tomáša Akvinského. Ale až 15. storočie sa ho naplno zmocnilo. Ako napísal Alberti, svet obdivujeme väčšmi pre jeho krásu ako pre jeho užitočnosť.

Ale čo je krása? Alberti ju vysvetľoval takto: krása je *h a r m ó n i a*, zladená štruktúra častí, dokonalá proporcia. Harmóniu nazýval – používajúc starý, mimo rétoriky málo používaný výraz – *concinnitas* a zaslúžil sa o to, že toto slovo sa stalo heslom renesancie. *Concinnitas* sa do taliančiny prekladala rozmanito, najčastejšie ako *concerto*. Alberti ho niekedy nahradzoval inými slovami: *consensus*, *conspiratio partium*, alebo talianskymi *consenso*, *concordanza*.

Definíciu krásy sformuloval dva razy: V VI. knihe *O architektúre* ju definoval jednoducho ako harmóniu – *concinnitas*, ale v IX. knihe písal obširnejšie: Krása akejkoľvek veci je zhodou a vzájomným súladom jej častí, čo sa dosahuje prostredníctvom určitého čísla, tvaru a rozmiestenia, ako to vyžaduje harmónia, ktorá je absolútnym a základným princípom prírody.

Toto chápanie krásy bolo totožné s antickým a stredovekým (od antiky závislým) chápaním: *concinnitas* presne zodpovedala gréckej *symmetrii* aj stredovekej *consonantii*. Toto chápanie bolo spochybnené na konci staroveku a niektoré stredoveké prúdy ho zachovali už iba čiastočne; uznávali síce, že o kráse rozhoduje *consonantia*, ale spolu s ňou aj *claritas*; jednočlennú formulkou *consonantia* nahrádzali dvojčlennou *consonantia et claritas*. Vďaka Albertimu na niekoľko storočí bezvýhradne zavládlo stotožnenie krásy s harmóniou a proporciou, s *consonantia* a *concinnitas*.

Toto sú hlavné Albertiho tézy o kráse:

a) Pre každú vec je iba jedna harmonická a dokonalá štruktúra častí, preto pre každú vec je iba jedna krása. Krása je harmónia všetkých navzájom zladených častí, takže sa nedá ani nič pridať, ani nič zmeniť, aby sme nepokazili celok. Nič pridať, nič ubrať, nič zmeniť – túto formuláciu už oveľa skôr použil Aristoteles, ale spopularizoval ju Alberti a po ňom ju často opakovali ďalší teoretici umenia. Podobný názor mal už Aristoteles, ale až Alberti ho sformuloval^b tak expresívne.

b) Štruktúra sa zakladá na určitej proporcii. „Sú čísla, ktoré si príroda obľúbila.“ Existujú tri dokonalé proporcie, ako tvrdil Alberti, obnovujúc starý pytagorovsko-platónsky názor:

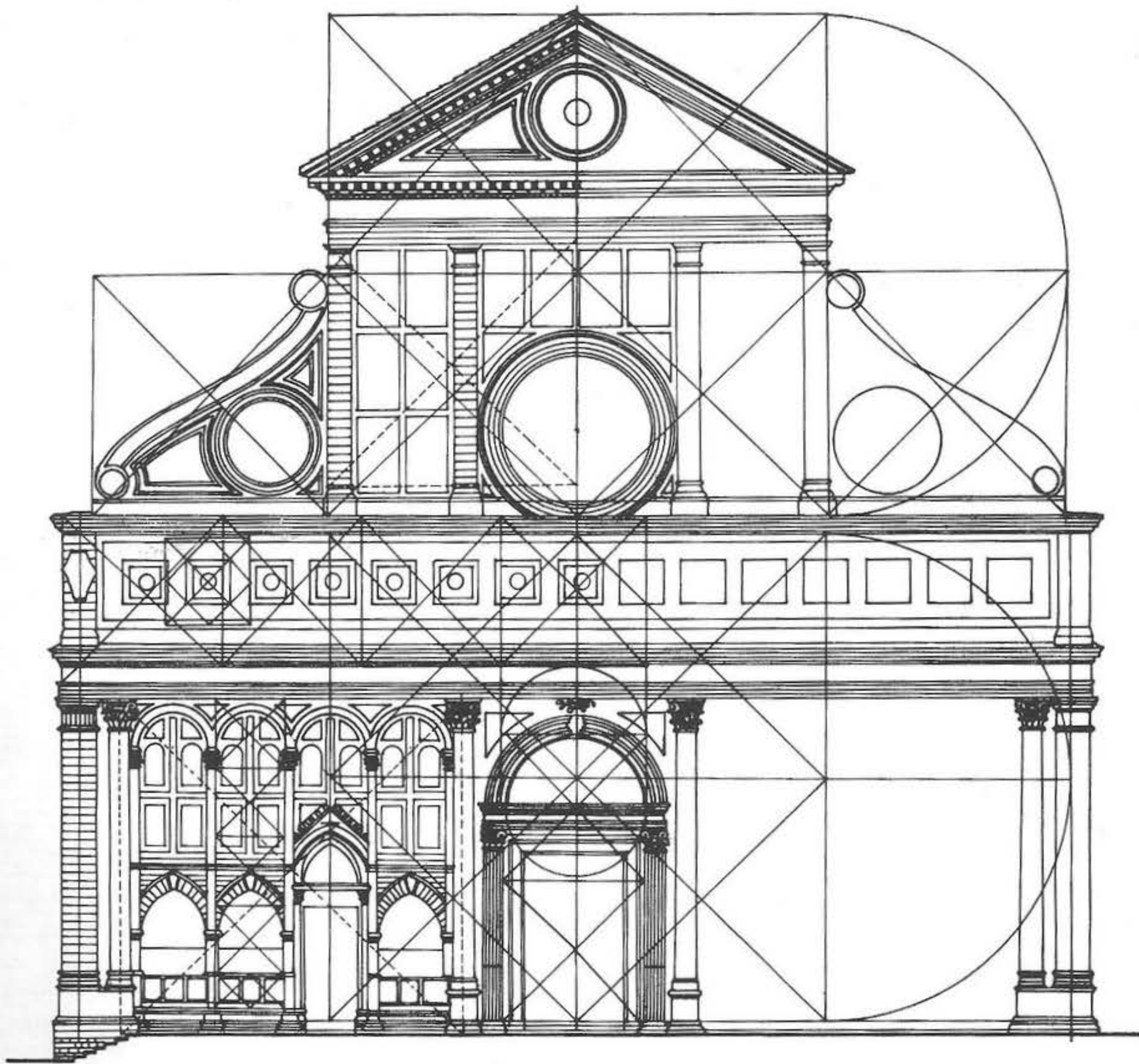
aritmetická $\left(m \frac{ab}{2}\right)$; geometrická ($m = \sqrt{ab}$) a hudobná $\left(\frac{a}{b} = \frac{m-a}{b-m}\right)$. Tieto proporcie sa páčia vždy, tešia

oči aj uši, sú záväzné v architektúre, v sochárstve a rovnako v hudbe. Hoci Alberti dobre vedel o rôznorodosti a premenlivosti vecí, jednako usudzoval, že majú stálu a nemennú zložku (*constans atque immutabile*), a práve od nej závisí harmónia a krása.

c) Harmonické proporcie nie sú výmyslom človeka, vyskytujú sa v prírode; sú *z á k o n o m*, ktorým sa príroda riadi; harmónia preniká podstatu všetkého. Na druhej strane pre človeka je cieľom, smernicou pre jeho umenie, podmienkou dokonalosti tohto umenia. Krása je teda zákonom aj cieľom; zákonom prírody a cieľom človeka.

d) Krása je objektívnou vlastnosťou vecí, a nie subjektívnou reakciou ľudí. Tvrdenie, že objektívnej krásy niet, že sa krása mení v závislosti od záľuby diváka, pokladal Alberti za omyl a jeho vyznavačov za ignorantov: o tom, čo nevedia, hovoria, že ho niet.

^b *Eth. Nicom.* 1106b 9–16 a *Poet.* VIII, 4; porovnaj P. Palme, *Ut architectura poesis*, in: *Idea and Form*, 1959.



1. Giovanni Battista Alberti, kostol Santa Maria Novella vo Florencii, 1456–1470, schéma proporcií priečelia.

e) Alberti sa málo zaujímal o filozofiu, neoplatónske špekulácie mu boli rovnako cudzie ako subjektivismus pyrrhonistov. Filozofické idey však prenikajú aj do názorov tých, čo sa o filozofiu nezaujímajú. Albertiho pojem harmónie – *concinnitas*, chápanej ako správna proporcia častí, sa odvodzoval od klasických filozofov, od pytagorovcov a Platóna, takisto ako tvrdenie, že krása je objektívnou vlastnosťou vecí. Už v staroveku pyrrhonisti popierali názor, že krása je objektívna (ale nie, že je proporciou), a neoplatonici názor, že je proporciou (ale nie, že je objektívna). Alberti sa však vrátil ku klasickej koncepcii, svojou autoritou prevážil miskú váž. v dôsledku čoho sa na niekoľko storočí ustálilo chápanie krásy ako proporcie.

f) Alberti uznával ešte jednu zásadu: krásne je to, čo je účelné a primerané. Dom je krásny, ak je postavený primerane pre jeho obyvateľa, účel, situáciu. Aj táto zásada bola stará, známa v staroveku aj v stredoveku; veci, ktoré sú krásne, lebo sú primerané, Gréci volali *prépon*, scholastici *aptum* a *decorum*. Albertiho nasledovníci ich tiež budú volať *decoro*. *Decorum* je tiež harmóniou, súladom formy a obsahu, a tak sa *concinnitas* v širokom chápaní môže do tohto pojmu zmestiť. Ale u Albertiho bola v pojme krásy istá dvojakosť: krása ako dokonalá proporcia a krása ako primeranosť; inak povedané, krása ako súlad formy a krása ako súlad formy s obsahom.

5. NÁZOR NA PRÍRODU. A. Harmónia bola pre Albertiho nielen vlastnosťou umenia, ale aj prírody; existovala v prírode prv, ako ju ľudia uviedli do umenia. *Concinnitas* je *primario ratio naturae*. Príroda smeruje k tomu, aby urobila všetky svoje diela dokonalými, a dokonalé by nemohli byť bez harmónie. „Príroda, ako to môžeme všade pozorovať, neprestajne a márnотratne oplýva nadbytkom krásy.“ Aj keď nie všetko je v nej dokonalé (*absolutum atque omni ex parte perfectum*), jednako je príroda pre človeka najistejším zdrojom krásy. Vedela to už antika, keď „si stavala za cieľ napodobovanie prírody ako najväčšej umelkyne vo všetkých druhoch kompozície“.

B. Preto Alberti pokladal napodobovanie prírody za najsprávnejšiu cestu umenia. Napodobovanie však chápal inak, ako by sa dalo čakať: nie ako reprodukovanie vonkajšieho vzhľadu prírody. Napodobovanie prírody v umení bolo pre neho skôr napodobovaním zákonov, ktorými sa riadi, poriadku, aký v nej vládne. Bolo to teda také napodobovanie prírody, o akom písal nie Platón, ale Demokritos. V takomto chápaní sa týkalo všetkých umení, nielen napodobujúcich, bolo príznačné nielen pre maliarstvo či sochárstvo, ale aj pre architektúru. Prírodu napodobuje nielen maliar maľujúci portrét či krajinu, ale aj architekt rešpektujúci zákony statiky.

C. Na druhej strane isté umenia, ako maliarstvo a sochárstvo, napodobujú prírodu aj inak: napodobujú aj jej vzhľad. Alberti napísal: „Úlohou maliara je čiarami nakresliť a farbami namaľovať každé telo v rovine tak, aby sa zdalo čo najplásteckejšie a čo najpodobnejšie zobrazovaným telám.“

Takéto napodobovanie prírody odporúčal Alberti s istou výhradou, lebo usudzoval, že umenia môžu nielen napodobovať krásu vecí, ale môžu predmetom krásu aj pridávať. Bolo to v súlade s jeho tvrdením, že v prírode, aj keď smeruje k dokonalosti, nie je všetko dokonalé; je krásna, ale podľa jej vzoru možno robiť ešte krajšie veci. V každom prípade umenia pri jej napodobovaní musia si z nej vyberať to, čo je krajšie, robiť selekciu. „Užitočné je vyberať z každého tela tú časť, ktorá je hodná chvály, lebo dokonalá krása sa nikdy nenachádza v jednom tele, ale je zriedkavá a rozptýlená v mnohých telách.“

Táto prvá novodobá presnejšia formulácia vzťahu umenia a prírody nebola novinkou; rovnako chápala napodobovanie antika – síce ako napodobovanie prírody, ale selektívne a vylepšujúce.

Ďalej ako napodobovanie zovšeobecňujúce: ako napodobovanie nielen individuálnych výtvorov prírody, ale aj typov, druhov. Aj toto chápanie bolo rozšírené už v staroveku, Alberti ho iba zachoval pre novovek.

6. NÁZOR NA UMENIE. Z Albertiho názorov na krásu a prírodu vyplynuli dve základné tézy o umení: prvá, že cieľom umenia je krása, druhá, že jeho prostriedkom je napodobovanie prírody.

A. Keď ideme maľovať obraz – hovorí v traktáte o maliarstve – „uvažujeme predovšetkým o tom, aký spôsob a štruktúra by boli najkrajšie“. Chválime tie diela, ktoré sú ozdobné a pôvabné, *ornata et grata*.

Maliar sa musí v obraze usilovať o „súlady všetkých jeho častí, lebo iba vtedy sa stretnú v jednej kráse“. Takýchto viet, kladúcich dôraz na súvislosť umenia a krásy, je u Albertiho veľa; viac ako u ktoréhokoľvek predchodcu, dokonca aj v antike.

B. Druhá Albertiho téza o umení sa týkala jeho vzťahu k prírode. Ako sme už povedali, umenie je napodobovaním prírody, ale je a) skôr napodobovaním jej zákonov ako vzhľadu, b) je výberom z nej. Z Albertiho názoru vyplývali dva závery: po prvé, umenie môže (vďaka možnosti voľby) stáť vyššie ako príroda; po druhé, napodobovanie nie je pasívne, vyžaduje umelcovu iniciatívu, je skôr predstavovaním ako kopírovaním vecí. Takéto chápanie napodobovania zodpovedalo pôvodnej (potom na dlhý čas zabudnutej) Aristotelovej koncepcii. Alberti nepoužíval iba slová *imitare* a *ritrarre*, ale aj *ingere* (vymýšľať), a toto slovo najlepšie zodpovedalo Aristotelovmu a Albertiho názoru na vzťah umenia k prírode. Aktívnu, tvorivú povahu umenia Alberti vyjadril aj v teórii *disegno* – kresby, o ktorej budeme hovoriť neskôr.

C. Umenie – v rovnakej miere ako veda – podlieha „istým zásadám, hodnotám a pravidlám“. „Konať podľa správnych zásad je povinnosťou umenia.“ „Kto ich pozorne postihol a zužitkoval v umení, ten najlepšie uskutoční svoje zámery.“ A keďže umenie podlieha zásadám, je vecou nevyhnutnosti (*necessità*), nie ľubovôle. Umelecké diela majú byť predsa pekné a ku kráse sa nedá nič pridať ani z nej ubrať, ani zmeniť. Podľa Albertiho koncepcie teda umenie je osobitým spojením nevyhnutnosti a umelcovej iniciatívy.

D. V umeleckom diele je podstatný súlad, vzájomná zhoda častí. Keďže však nikde niet viac súladu ako v živom organizme, aj umelecké dielo bude dobré, keď bude zhotovené podľa vzoru organizmov, teda organicky. Nielen socha, ale aj dom musí byť *quasi come uno animale*; práve v tom si má umenie brať príklad z prírody.

E. Okrem súladu častí rozhoduje o hodnote umenia jeho bohatstvo, hojnosť a rôznorodosť (*copia e varietà*), čiže nielen jednota, ale aj mnohotvárnosť. Pravda, Alberti osobitne hovoril o jednote v umení a osobitne o jeho mnohotvárnosti, akoby to boli veci navzájom nesúvisiace; formuláciu *unitas in varietate* nepoužíval.

F. Hodnotu umenia Alberti videl rovnako v obsahu aj vo forme. „Najväčším dielom maliara je obraz ukazujúci ľudskú udalosť (*istoria*).“ V tomto výroku kladol dôraz na obsah diela. Ale v nasledujúcej vete vraví: „Časťami obrazu sú telá, časťami tiel údy, časťami údov – plocha. Základnými časťami maliarskych sú teda plochy. Z ich kompozície sa rodí pôvab nazývaný krásou“. To znamená, že elementmi maliarstva sú plochy (*superficies*) a práve ony rozhodujú o kráse diela. Ťažko sa dá vyššie oceniť úloha formy v umení.

G. V traktáte o maliarstve Alberti píše: „O veciach, ktoré nemôžeme vidieť, nebude nikto tvrdiť, že patria do maliarstva. Maliar sa usiluje reprodukovať jedine to, čo vidí“. To isté platí na sochárstvo a architektúru; sú to výlučne vizuálne umenia. Viditeľné veci nie sú v maliarstve a v sochárstve znakmi, symbolmi, ale sú vlastným predmetom týchto umení. Keď Alberti píše o perspektíve, dodáva: „Nehľadte tu, prosím, na mňa ako na matematika, ale ako na maliara. Lebo matematik, zabúdajúc na každú hmotu, meria tvary vecí iba rozumom, kým my chceme, aby boli vnímané očami“. Nemožno pestovať umenia *solo ingenio*.

H. Kedysi Platón či scholastici, do istej miery aj Aristoteles, mali dve rozličné teórie – teóriu umenia a teóriu krásy – ktoré sa k sebe približovali iba v niektorých bodoch: najväčšia krása bola mimo umenia a hlavné ciele umenia boli mimo krásy. Začalo sa to meniť u Danteho, Petrarca, Boccaccia. Ale úplná zmena nastala už u Albertiho. Vari prvý raz v dejinách sa tieto dve teórie k sebe tak veľmi priblížili.

CH. Spomenuté názory Alberti vyslovil osobitne o maliarstve, osobitne o sochárstve a osobitne o architektúre. Zovšeobecnenie jeho názorov, spojenie teórie maliarstva, sochárstva a architektúry do jednotnej teórie umenia – to je úloha historika.

Alberti ešte nepoznal pojem krásnych umení. V súlade s tradičným chápaním umení bola pre neho každá tvorivá schopnosť založená na zásadách a pravidlách.

Všetky tieto činnosti, do istej miery aj hudba a poézia, majú spoločné to, že sa usilujú o krásu. Uvedomoval

si však isté črty, ktoré medzi umeniami majú iba maliarstvo, sochárstvo a architektúra. Po prvé, usilujú sa o krásu. Po druhé, krásu hľadajú v proporciách; práve vďaka číselným vzťahom poskytujú „čarovnú rozkoš“; podobne to robí aj hudba. Po tretie, operujú obrazmi, a nie abstrakciami. Podobne je to v poézii. Alberti napísal, že na dobrú maľbu pozerá s rovnakým pôžitkom, s akým číta dobrú literatúru; vysvetľoval to tým, že obaja, maliar aj básnik, sú vlastne maliari, jeden maľuje štetcom, druhý slovami.

Ale každé z týchto umení má svoju osobitosť. Osobitosťou maliarstva je podľa Albertiho to, že ukazuje tri rozmery pomocou dvoch, a preto jeho základným problémom je perspektíva. Vlastnosťou sochárstva je zasa to, že odhaľuje tvary skryté v hmote a robí to tak, že odstraňuje (*detrahit*) zbytočnú hmotu (*superfluum*).^c

I. O estetickom súde Alberti napísal iba niekoľko viet, ale zato dôležitých, že nie je vecou mienky (*opinio*), ale rozumu, a to vrodeneho (*innata ratio*). Predstavoval si ten súd ako objektívny, v princípe sa neodlišujúci od vedeckého súdu.

Psychologickými problémami sa Alberti nezaoberal ani viac, ani menej ako jeho starovekí a stredovekí predchodcovia. V tvorbe akcentoval skôr racionálne momenty: umelec vďačí za myšlienky svojmu umu (*ingenio*), za znalosti skúsenosti, za výber úsudku, za zvyšok umeniu. Možno však mať pochybnosti, pokiaľ ide o chápanie *ingenio*: je to rozum, alebo talent? V pôsobení umenia Alberti zasa nachádzal predovšetkým emocionálne momenty.

Aj keď umenie má počiatok v umelcovom rozume, v prijímateľovi vzbudzuje vzrušenie, *movimento d'animo*. Pojem vzrušenie, v staršej teórii skôr vedľajší, ocitol sa v novovekej teórii na prvom pláne. Aby však umelec mohol v divákovi vzbudiť vzrušenie, musí ho sám pocíťovať, vyjadrovať a ukazovať. „Obraz vzruší dušu, ak ľudia na ňom namaľovaní dávajú najavo vzrušenie svojej duše. Plačeme s plačúcimi, smežeme sa so smejúcimi sa, trpíme s trpiacimi.“ Hoci toto rozlíšenie neurobil Alberti, je zrejmé, že keď písal o umení, mal na mysli trojaké city: tie, čo pocíťuje umelec, tie, čo sú ukázané v diele, a napokon tie, ktoré dielo vzbudzuje v prijímateľovi.

J. Keď Alberti spojil umenie s krásou a s tvorbou, urobil ho vecou ešte cennejšou a dôstojnejšou, ako bolo v antike a v stredoveku. Jeho opis autorovho prístupu k dielu znie ako modlitba: „S dušou čistou a slobodnou, po svätej a zbožnej účasti na obete patrí sa pristúpiť k takému veľkému dielu, vznášajúc k nebu vrúcne modlitby“. Modlitby za čo? Za starostlivosť, pomoc, milosť. S akým cieľom? „Na úspech náš i spoluobčanov, aby sa zabezpečil pokoj, mier ducha, vzrast blahobytu plodnou prácou, na dosiahnutie slávy a zachovanie všetkého dobrého pre potomkov.“ Samému umelcovi má umenie priniesť úspech, pokoj duše a slávu; ale aj krajine a potomstvu má zabezpečiť zdar. Prijemnosť a vzrušenie sú bezprostredným účinkom umenia a spomínané blahá – súkromné a verejné – sú jeho ďalším dôsledkom. Alberti bol teda presvedčený – nemenej ako Aristoteles – o mnohorakom pôsobení umenia; chápal ho však trochu inak, väčšmi spoločensky – bola to jedna z črt novoveku.

7. DISEGNO. Podstatným faktorom umenia bola pre Albertiho kresba, *disegno*. Tá bola východiskom jeho traktátu o architektúre. V predhovore napísal, že stavba – ako každé telo – sa skladá z kresby a z hmoty: kresba je výtvorom umu, hmota prírody. Kresba potrebuje rozum a myšlienku, hmota zasa usporiadanie (*apparechiamento*) a výber. A na začiatku I. knihy takto písal o úlohe kresby v stavebníctve: Význam a princíp kresby spočíva v schopnosti dobrým a dokonalým spôsobom zlaďiť línie a uhly . . . Tkvie v nej celá forma stavby. Kresba sa neusiluje napodobovať hmotu . . . Za pomoci rozumu a skúsenosti načrtáva celý tvar stavby, nezávislý od akejkoľvek hmoty . . . Nazývajte teda kresbu projektom (*preordinatione*) vytvoreným rozumom, skladajúcim sa z línií a uhlov, usporiadaných rozumom a talentom.

^c *De statua*, ed. Janitschek, s. 169–171.

Z týchto textov vyplýva, že Alberti chápal kresbu ináč ako dnešní ľudia: nie ako prostý súhrn čiar a uhlov, ale ako projekt vytvorený rozumom, ktorý sa vyjadruje čiarami a uhlami. Z týchto textov vyplýva aj to, že umenie pre Albertiho bolo menej napodobovaním (aj keď ho tak – v súlade s tradíciou – definoval) a väčšmi projektovaním; tieto texty na prvý plán teórie umenia (pod menom „kresby“) vysúvajú aktívny prvok, pochádzajúci z umelcovho vedomia. A implikujú iné chápanie umenia ako tradičné, ktoré bolo mimetické, viac alebo menej pasívne. Alberti tieto texty uverejnil v diele o architektúre, ale nerozmýšľal inak ani o maliarstve, sochárstve či o poézii.

Bola teória umenia ako projektovania pre estetiku významná a súčasne nová? V každom prípade bola nová vo vzťahu k vládnúcim a ustáleným názorom. Ak sa aj zjavovala, tak pomerne neskoro a len prechodne. Javí sa platónskou, ale sám Platón ju nepoznal; vyjadril ju až Plotinos, aj to s trochu inou tendenciou. Stredovek ju nepodchytil. A termín *disegno* sa zjavil až u Cenniniho na prahu renesancie.

8. FAKTORY UMENIA A KRÁSY. Alberti svoju všeobecnú teóriu doplnil analýzou jednotlivých zložiek a faktorov umenia a krásy. Najdôležitejším bolo iste spomenuté rozlíšenie kresby a hmoty; tu sú ďalšie:

A. Harmónia (*concinnitas*) má tri zložky, ktoré Alberti po latinsky nazýval *numerus*, *finitio* a *collocatio*. Pojmom *numerus*, čiže číslo umeleckého diela, chápal aritmetickú, číselnú proporciu jeho častí; pojmom *finitio* – dokončenie – jeho geometrický tvar; pojmom *collocatio*, čiže rozmiestenie – jeho spojenie s okolím. Tieto tri činitele už teda jestvovali: proporcia, tvar a rozmiestenie. Najmenej jasný je termín *finitio*, ale zdá sa, že Alberti ho používal ako rovnoznačný s tradičným termínom *figura*.

Tieto zložky Alberti vyčleňoval v architektúre. V maliarskych dielach vyčleňoval podobné, aj keď ich nazýval inak: *compositio*, *circoscriptione* a *receptione dei lumi*, čiže kompozícia, kontúra a osvetlenie. *Compositio* definoval ako *ragione di dipignere con la quale le parti delle cose vedute si porgono insieme in pictura*. *Circoscriptione* bolo zasa *desegniamento del orlo*, čiže kresba kontúry. Tieto dve zložky zodpovedali proporcii a tvaru v architektúre; iba tretia zložka – svetlo – bola v maliarstve z pochopiteľných dôvodov odlišná.

Tri faktory vyčlenené vo výtvarných umeniach mali mutatis mutandis uplatnenie aj v iných umeniach: v hudbe bol ekvivalentom *numerus* – rytmus, *finitio* – melódia, *collocatio* – kompozícia.

B. Albertiho dielo o sochárstve obsahuje podobne znejúce rozlíšenie: *dimensio* a *definitio*, čiže miera a hranica. Ale podobne znejúce termíny tu majú iný význam, ktorý sa dá ťažko domyslieť zo znenia slov, stavajú sa tu totiž proti sebe druhové a individuálne vlastnosti. A tak pojmom *dimensio* sochy Alberti chápal proporcie a tvary vlastné celému ľudskému rodu, zodpovedajúce všeobecným kánonom, a pojmom *definitio* rozumel proporcie a tvary jedinečné, ktoré sú rôzne u rozličných ľudí a v rozličných sochách.

C. Tretím rozlíšením, ktoré používal Alberti, bolo *inventio* a *compositio*, čiže myšlienka a štruktúra. Stávalo sa tu proti sebe to, čo sa dnes nazýva obsahom a formou: invencia je obsah, kompozícia – forma. Kým predchádzajúce protiklady boli modelované len na výtvarných umeniach, protiklad formy a obsahu sa do nich preniesol z rétoriky a poetiky. Nebola to jediná, ale zato najvýznamnejšia výpožička teórie výtvarného umenia.

D. Ďalším rozlíšením, ktoré Alberti používal najmä v architektúre, bolo *pulchritudo* a *ornamentum*, inak: krás a v užšom význame a ozdoba. Krásou rozumel harmóniu, proporciu, dokonalú štruktúru častí, a ozdobou – dodatočný lesk (*subsidiaria lux*) a doplnok (*complementum*) krásy. Pojem krásy však príležitostne rozširoval aj na onen dodatočný lesk – a vtedy toto rozlíšenie krásy strictiori sensu a ozdoby stávalo sa odlišením dvoch druhov krásy – (v dnešnej terminológii) štrukturálnej a ornamentálnej. Prvá je obsiahnutá v samej prirodzenosti vecí (*innatum*), druhá je vonkajším dodatkom. Aj toto rozlíšenie bolo dôležité, i keď nie nové.

Aby sme to zhrnuli, Alberti vyčlenil tieto faktory krásy a umenia: projekt – hmota, proporcia – tvar, druhové znaky – individuálne znaky, forma – obsah, štruktúra – ornament.

8. PREDCHODCOVIA A SÚČASNÍCI. A. Stredoveku už bol Alberti cudzí, hoci žil ešte v čase nevelmi vzdialenom. Nikdy nespomenul stredovekého učenca alebo umelca. Gotické umenie mu nemohlo vyhovovať, ani scholastická filozofia, s výnimkou *via moderna*, ale tú nepoznal, podobne ako prevažná väčšina jeho súčasníkov. Zdá sa, že ešte väčšmi ako od myslenia stredoveku odpútal sa Alberti od jeho jazyka.

B. Na človeka z prvej polovice 15. storočia poznal starovek dobre.^d Nie síce grécky, ale najmä rímsky. Sám viedol vykopávky v Ríme. Maliarom dával námety z antickej mytológie a histórie, ktoré vtedy ešte neboli zaužívané. Jeho traktát o architektúre je plný anekdot a príbehov, ako sa budovalo v staroveku. Poznal a cenil si Ciceróna a Quintiliana, bol obdivovateľom rímskej rétoriky. Z nej a z antickej poetiky preniesol niektoré pojmy do architektúry a maliarstva: nielen pojmy invencia a kompozícia, ale do istej miery aj svoj základný pojem *concinnitas*. Horatia a Ciceróna nielenže poznal lepšie ako Platóna, ale boli mu aj bližší, lebo ho nezaujímala ideálna krása a nezišlo mu na um odsudzovať umenie. Môžeme predpokladať, že aj samu ideu napísať vedecký traktát o výtvarných umeniach prevzal z antiky. Najviac čerpal z Vitruvia, na ktorého kongeniálne a samostatne nadviazal. A Florenčania, ktorí boli na neho pyšní, tvrdili, že *Albertus vincit ipsum Vitruvium*.

V architektonickej praxi bola jeho vernosť antickým formám relatívna. Čiastočne preto, že pre svoje moderné architektonické úlohy nemal priame antické vzory; mohol iba využívať klasické prvky, ako bol stĺp, či oblúk. Ale ani s nimi nenarábal veľmi pravoverne. Piliere, ktoré používal na fasádach, boli sploštené stĺpy, v antike nepoužívané. A už celkom neortodoxne spájal stĺp a oblúk: Gréci prepájali stĺpy trámovým, a nie oblúkom, kým Rimania klenuli oblúky nad piliermi, a nie nad stĺpmi; boli to prvky dvoch odlišných systémov klasickej architektúry a ich spojenie u Albertiho bolo neklasické. Alberti umelec sa správal k antike slobodnejšie ako Alberti estetik. Jednako aj v najvšeobecnejších otázkach estetiky sa čiastočne vzdaloval od Vitruvia^e: v chápaní umeleckého diela bol menej historický a menej matematický; na druhej strane kladol väčší dôraz na umelcovu individualnosť, na etické faktory povedľa estetických, väčšmi dbal o dokonalosť formy ako o jej účelnosť^f.

C. Albertiho môžeme pokladať za prvého, čo vyslovil estetické názory renesancie. Literáti 14. storočia ich ešte iba naznačovali a literáti 15. storočia sa ozvali neskôr. Albertiho traktát o maliarstve bol pokusom o vytvorenie celej teórie výtvarných umení, tam, kde boli doteraz iba anekdoty a technické návody. „Musel to byť otras rovnako pre humanistov ako pre maliarov,“ správne píše istý historik.

Veľkou historickou otázkou je: ako dospel k týmto názorom? Vymodeloval ich na súčasnom umení, alebo naopak, svojimi názormi toto umenie usmernil? To znamená, či v tom prelomovom momente umenie predbehlo teóriu, alebo teória predbehla umenie?

Alberti napísal svoj traktát o maliarstve roku 1435. Jeho taliansky preklad venoval Brunelleschimu a v predhovore vyjadril obdiv k talentom, ktoré našiel vo Florencii, keď sa roku 1428 vrátil do rodného mesta: okrem Brunelleschiho spomenul Donatella, Ghibertiho, Lucu della Robbia, Masaccia. Odvolával sa teda na najvýznamnejších výtvarných umelcov *quattrocenta*. Ale zostáva faktom, že v tom čase bolo ešte málo hotových diel nového výtvarného umenia, prevažne ich umelci ešte iba začínali. Dokončené boli Masacciove fresky v kaplnke Brancacciovcov z rokov 1426–1427; Ghibertiho Dvere do raja boli začaté roku 1425, ale dokončené až 1452; Donatellova kazateľnica pre florentskú katedrálu bola začatá 1433, dokončená 1438; Brunelleschiho S. Lorenzo bol začatý roku 1421 a roku 1436 sa ešte na ňom pracovalo, v S. Spirito kupola katedrály, začatá 1420, bola zavŕšená 1436, ale ešte ani vtedy nebola celkom dokončená.

^d R. Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, 1949.

^e F. Burger, *Vitruv und die Renaissance*, c. d., najmä s. 206 n.

^f R. Krautheimer, *Alberti and Vitruvius*, in: *The Renaissance and Mannerism, Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*, vol. II, 193; s. 42: kladie dôraz na rozdiely medzi Albertim a Vitruviom – ale tieto rozdiely sa netýkajú estetických názorov.

Prvý Albertiho kontakt s florentskými umelcami bol krátky, ale potom bol vo Florencii druhý raz roku 1434. Najviac myšlienok podnecuje vzťah Albertiho a Ghibertiho, spisovateľa, ktorý sa stal umelcom, a umelca, ktorý sa stal spisovateľom. R. Krautheimer⁸ nastolil hypotézu, že renesančný prevrat bol spoločným dielom týchto dvoch ľudí, výsledkom výmeny ideí a kompetencií medzi nimi; že je pravdepodobné ich stretnutie v Ríme medzi rokmi 1429 a 1434, medzi obidvoma Albertiho pobytmi vo Florencii; že vtedy Ghiberti umelec ukázal Albertimu antické umenie, voviedol ho do problematiky perspektívy, a učenec Alberti zasa naučil Ghibertiho umelca formulovať myšlienky, priviedol ho k záujmu o teóriu.

Tak či onak, či už je táto zvláštna hypotéza správna alebo nie⁹, renesančná teória umenia, ktorej základ položil Alberti, bola výsledkom súčinnosti humanistu s umelcami, využívala prvé diela nového umenia, ale zároveň toto umenie v jeho úsilí podporovala. Táto súčinnosť v nasledujúcich pokoleniach ochabla, umenie a teória umenia sa v druhej polovici 15. storočia vyvíjali relatívne nezávisle od seba: umelci, najmä maliari pestovali nie celkom také umenie, aké vyplývalo z Albertiho teórie, ale emocionálnejšie a manieristickejšie; jeho teória sa realizovala vlastne až v neskoršej, klasickej fáze renesancie, na prelome 16. storočia.

10. STARÉ A NOVÉ. Ak sa pokúsime stručne zhrnúť Albertiho vývody (oberajúc ich tým o ich bohatstvo), budú znieť asi takto: A. Krása je a) dobro t o h t o sveta, jedno z viacerých (navzdory supernaturalistickému prúdu v stredovekej estetike), ktoré sa však líši od príjemnosti a pôžitku (navzdory hedonistickému prúdu v starovekej estetike).

b) Krása je v prírode aj v umeleckých dielach a kdekoľvek sa prejavuje, spočíva v p r o p o r c i i , v h a r m ó n i i častí, v ich správnom usporiadaní. Alberti uznával tento názor, a tým zostával verný klasickej antike; neskorantickú myšlienku, že krása sa prejavuje aj v jednoduchých veciach, ktoré sa neskladajú z častí, Alberti nevzal do úvahy; následkom toho mnohé pokolenia v novoveku chápali krásu len ako harmóniu častí, a nie inak.

c) Harmónia v umení je predovšetkým harmóniou formy, kvantitatívnou proporciou častí; ale aj a d e k v á t n o s t o u , primeranosťou formy obsahu, okoliu a polohe predmetu, potrebám prijímateľa.

d) Človek má vrodenu zálubu v kráse a schopnosť spoznávať ju.

e) Alberti vyslovil o kráse aj (pochybnú) tézu¹⁰: že je nielen hodnotou, ale aj silou, ktorá chráni pred ľudskou zlobou a krutosťou, zušľachtuje ľudské činy.

B. U m e n i a a) majú rozličné ciele, ale prvým z nich je krása; na to kládol Alberti väčší dôraz ako ktokoľvek pred ním. Tento názor implikoval autonómiu umenia: umenie je autonómne, lebo jeho cieľom je krása, a nie morálka, zisk, príjemnosť.

b) Vzorom umení je príroda, ale ak si umenia primerane vyberajú jej zložky, môžu dokonca p r e v ý š i ť tento vzor. V tom bol Alberti radikálnejší ako väčšina jeho predchodcov. Aj keď umenia majú svoj vzor, umelci riadia ich vývin samostatne.

Albertiho estetika bola ešte vo väčšej miere obnovením antiky ako umenie jeho čias. Renesančné umenie malo veľa klasických prvkov, ale teória umenia ich mala ešte viac; a teória renesancie bola predovšetkým Albertiho dielom. Neznamená to, že by sa jeho teória, obnovujúc antickú, rozišla so stredovekou. Nerozišla sa, napriek Albertiho osobnej nechuti k stredoveku. Príčina je v tom, že kým v u m e n í boli medzi starovekom a stredovekom veľké rozdiely, v t e ó r i i umenia boli diferencie oveľa menšie.

Albertiho estetické myšlienky boli nové prinajmenej v tom, že sa z okrajových, akými boli predtým, stali centrálnymi; takými boli najmä idey, a) že umenie má hlavný cieľ v kráse, b) že je druhom poznania, vedy. Ešte

⁸ R. Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti*, 1956.

⁹ Iní historici nachádzajú prameň mnohých Albertiho ideí v Brunelleschim: G. C. Argan, *The Architecture of Brunelleschi and the Origins of Perspective Theory in the XV Century*, in: *Journal Warburg*, IX, 1946.

¹⁰ J. Białostocki, *Potęga piękna: o utopijnej idei L. B. Albertiego*, in: *Estetyka*, IV, 1963.

okrajovejšími boli pred Albertim myšlienky, že c) umelec sám prostredníctvom *disegno*, ktoré má vo svojej hlave, usmerňuje svoje dielo a že d) toto dielo môže aj prevyšovať prírodu. Ak tieto myšlienky už boli predtým vyslovené, historicky bolo dôležité, že ich Alberti prevzal: zachránil ich, ak sa tak dá povedať, a odovzdal novovekej epoche. Jeho vplyv bol totiž obrovský: čerpali z neho takmer všetci neskorší teoretici výtvarných umení.

Ako väčšina ľudských činov Albertiho teória mala lepšie i horšie dôsledky. Istý historik o jeho traktáte o maliarstve oprávnene povedal, že ho možno uznať za Magnu Chartu talianskej renesancie[†], a iný zasa, že je prorockou knihou akademizmu.[‡]

[†] L. Venturi, *History of Art Criticism*, 1936, s. 90.

[‡] K. Clark, *L. B. Alberti on Painting*, 1944, s. 10: „Alberti's ‚della Pittura‘ is the prophetic Work of Academism.“

E. ALBERTIHO TEXTY

KRESBA A HMOTA, ROZUM A PRÍRODA

- 1) Stavba je akýmsi telom svojho druhu, zloženým – ako všetky iné telá – z kresby a z hmoty; kresba sa tvorí vo vedomí človeka a hmota sa preberá z prírody. Kresba vyžaduje úsilie umu a myšlienky, hmota – usporiadanie a výber.

L. B. Alberti, *De re aedificatoria*, (talianska verzia: *L'architettura*, tradotta in lingua Fiorentina da C. Bastoli, Venetia 1565) Proem.

DISEGNO

- 2) Celé stavebné umenie spočíva v kresbe a vo vyhotovení. Podstata a zásady kresby sú obsiahnuté v znalosti rysovania a dobrého a dokonalého spájania línií a uhlov, z ktorých sa skladá fasáda budovy. Kresba nemá tendenciu napodobovať prírodu. Nazvime teda kresbu mocným a pôvabným projektom, zrodeným vo vedomí, ktorý sa skladá z línií a uhlov, a uskutočneným rozumom a talentom.

L. B. Alberti, *tamže* I, 1.

SLÁVA UMELECA A ÚSPECHY KRAJINY

- 3) S dušou čistou a slobodnou, po svätej a zbožnej účasti na obete svedčí sa nám pristúpiť k takému veľkému dielu. Vznášajúc k nebu vrúcne modlitby, ktorými budeme chcieť uprosiť Boha, aby udelil našej práci opateru a pomoc a zahrnujúc milosťou započaté naše dielo, dovolil nám rozvíjať sa úspešne a šťastlivo k zdraviu a zdaru nášmu i našich spoluobčanov, zabezpečujúc stálosť, pokoj ducha, vzrast blahobytu, plodnú prácu, dosiahnutie slávy a nesmrteľnosti a zachovanie všetkých statkov.

L. B. Alberti, *tamže* II, 13.

KRÁSA PRÍRODY

- 4) Pozdvihujúc oči k nebu a hľadiac na zázračné božské diela, obdivujeme Boha skôr pre krásu, ktorú vidíme, ako pre úžitok, ktorý pociťujeme. Ale prečo hovoríme o týchto veciach? Sama príroda, ako možno všade zbadáť, neprestajne a márne mrhne nadbytkom krásy, napríklad vo farbách kvetov, ak nespomeniem iné veci; keby sme teda vo všetkom chceli vidieť krásu, budova je naozaj čosi, čo sa nijako bez nej nemôže zaobiť.

L. B. Alberti, *tamže* VI, 2, s. 162.

UMENIE AKO OBRANA PRED ZLOBOU ĽUDÍ

- 5) *Čo môže ľudské umenie stvoriť také trvácne, že by bolo dostatočne odolné voči ničivému pôsobeniu človeka? Jedine krása môže vyprosiť milosť u skrivodlivých, skrotiť ich vášne a priviesť ich k tomu, že nebudú škodiť. Osmelujem sa tvrdiť, že nijaké dielo nijakým činom nemôže byť nikdy lepšie zabezpečené pred ničivou silou ľudí a nemôže sa stať takmer nedotknuteľným, len zásluhou vznešenosti a pôvabu svojej krásy.*

L. B. Alberti, *tamže*.

DEFINÍCIA KRÁSY

- 6) *Môžbyť ľahšie vycitujeme, čím sú krása a ozdoba samy osebe a aký je medzi nimi rozdiel, ako to môžeme vysvetliť slovami. Ale aby som nebol zdĺhavý, poviem to krátko: krása je harmónia všetkých častí, ktoré sú navzájom zladené a sú v súlade a v proporcii s tým dielom, v ktorom sa nachádzajú, takže nemožno nič pridať, ani ubrať, ani zmeniť, aby sme nepokazili celok. Je to určite veľká a božská vec a na dosiahnutie dokonalosti v nej treba napnúť všetky sily talentu aj rozumu, a zriedka je niekomu dané, dokonca aj samej prírode, vytvoriť vec celkom dokončenú a vo všetkom dokonalú.*

L. B. Alberti, *tamže*.

DRUHÁ DEFINÍCIA KRÁSY

- 7) *Krása je súlad a vzájomná súhra častí v akejkoľvek veci, v ktorej sa tieto časti nachádzajú. Tento súlad sa dosahuje prostredníctvom určitej kvantity, proporcie a rozmiestenia, tak ako to vyžaduje harmónia, ktorá je základným princípom prírody. Práve toto osobitne vyžaduje staviteľstvo. Tým nadobúda vznešenosť, pôvab i vážnosť a vďaka tomu sa oceňuje. Preto aj naši predkovia na základe poznania povahy vecí usúdili, že sa treba usilovať napodobiť prírodu, najlepšiu majsterku každej formy, a v miere, v akej to dovoľoval ľudský rozum, zhromažďovali zákony, ktorými sa príroda riadila, keď tvorila svoje diela, a prenášali ich na princípy staviteľstva.*

L. B. Alberti, *tamže* IX, 5, s. 338.

PROPORCIA A HARMÓNIA

- 8) *Proporcia je podľa nás vzájomná závislosť medzi líniami, pomocou ktorých sa merajú veľkosti: jednou je dĺžka, druhou šírka, tretou výška. Zásady proporcie sa dajú ľahko odvodiť z tých vecí, na ktorých sme zistili a presvedčili sa, že príroda, taká, ako sa nám javí, je úchvatná a hodná najvyššieho uznania.*

L. B. Alberti, *tamže*, s. 340.

TIE ISTÉ PROPORCIE SÚ PRÍJEMNÉ PRE OČI AJ PRE UŠI

- 9) *Istotne tie isté čísla, ktoré spôsobujú, že súzvuk hlasu je nezvyčajne príjemný pre ucho, naplňajú čarovnou rozkošou aj oči a ducha. Preto všetky zásady proporcie prevezmeme od hudobníkov, ktorí tieto čísla veľmi dobre poznajú.*

L. B. Alberti, *tamže*, s. 340.

NEVYHNUTNOSŤ V UMENÍ

- 10) *Všetko v ňom musí byť také, ako si to vyžaduje príroda, potreba a úžitok činností, ktoré majú byť tak vykonané, tak usporiadané a dokončené v takom poriadku, množstve, veľkosti, rozmiestení a tvare, aby sme mali istotu, že v tom diele nie je ani jedna časť, ktorá by neslúžila nejakej potrebe, nebola by dostatočne vhodná a netvorila s ostatnými časťami pôvabný a súladný celok.*

L. B. Alberti, *tamže* VI, 5.

COME UNO ANIMALE

- 11) *Stavba je čosi ako živá bytosť a keď jej dávame konečnú formu, musíme napodobovať prírodu.*

L. B. Alberti, *tamže* IX, 5, s. 336.

SÚD O KRÁSE

- 12) *Súd, ktorý máme vysloviť o tom, že niečo je krásne, nevzniká v dôsledku domnienky, ale z vnútorného rozmýšľania a uvažovania, ktoré je vrodenej duši; prejavuje sa to tým, že niet nikoho, kto by pri pohľade na škaredé a zle urobené veci nepociťoval nespokojnosť a nezmocňoval sa ho odpor k nim.*

L. B. Alberti, *tamže* IX, 5, s. 337.

TRI ZLOŽKY UMENIA

- 13) *Sú tri základné veci, v ktorých je obsiahnuté všetko, čo hľadáme: množstvo, čo by som nazval proporciou, a rozmiestenie (numerus, finitio, collocatio). Ale okrem toho je ešte čosi, čo vzniká zo spojenia a vzájomného sklbenia všetkých týchto vecí, čo spôsobuje, že krásna tvár žiari zázračným leskom, a čo nazveme harmóniou (concinnitas).*

L. B. Alberti, *tamže*, s. 337.

TÚŽBA PO HARMÓNII

- 14) *Je v našej prirodzenosti, že túžime po najlepšíh veciach a so záľubou na nich lipneme. A harmónia tkvie nielen v tele ako celku alebo v jednotlivých častiach, ale aj sama v sebe a v prírode, a preto tvrdím, že je spojená s dušou i s rozumom a má širšie pole, kde môže pôsobiť a rozkvítať; zahŕňa celý život a obyčaje človeka.*

L. B. Alberti, *tamže*, s. 337.

OBJEKTÍVNOSŤ KRÁSY

- 15) *Krása ako vlastný a vrodenej znak je rozosiata po celom krásnom tele – ozdoba má zasa skôr povahu niečoho pridaného a konvenčného ako vrodenej. Ďalej treba zdôrazniť, že tí, čo stavajú s cieľom, aby ľudia ich*

stavby chválili – a to by si mali želať všetci rozumní ľudia – sa určite riadia správnou zásadou. Konať podľa správnych zásad je vecou umenia. A kto poprie, že dobrá a správna stavba môže vzniknúť iba zásluhou umenia? Najmä tá jej časť, ktorá sa týka krásy a ozdobnosti, ako najdôležitejšia zo všetkých, nebude ničím veľkým, ak nebude v sebe zahŕňať pevné princípy a umenie, a kto by to zlahčoval, bol by veľmi nerozumný. Sú totiž aj takí, čo toto neuznávajú a tvrdia, že jestvujú rozličné názory, podľa ktorých oceňujeme krásu a rôzne stavby, a že tvar budov sa mení v závislosti od vkusu a záľub a nepodlieha nijakým predpisom umenia. Je to všeobecný omyl, ktorého sa dopúšťajú hlupáci, ktorí tvrdia, že nejestvuje to, čo nepoznajú.

L. B. Alberti, *tamže* VI, 2, s. 163.

PRÍRODA AKO VZOR

- 16) V kompozícii plôch sa treba veľmi usilovať o pôvab a krásu vecí; a preto ten, kto ich chce dosiahnuť, nemá podľa svojej mienky primeranejšiu a istejšiu cestu ako preberať ich z prírody, majúť na pamäti, ako ona, taká obdivuhodná stvoriteľka vecí, skomponovala v telách plochy.

L. B. Alberti, *Della Pittura*, Lib. II, (Mallè 1950, s. 87–88).

DEFINÍCIA MALIARSTVA

- 17) Úlohou maliara je nakresliť čiarami a namaľovať farbami každé telo na ploche takým spôsobom, aby pri stálej vzdialenosti a stálej polohe centrického lúča to, čo bolo ukázané na obraze, javilo sa čo najplastickejšie a čo najpodobnejšie zobrazovaným telám.

L. B. Alberti, *tamže* Lib. III, (Mallè, s. 103).

KRÁSA AKO CIEĽ

- 18) Keď máme namaľovať obraz, predovšetkým sa hlboko zamyslíme, aký spôsob a kompozícia budú najkrajšie.

L. B. Alberti, *tamže* Lib. III, (Mallè, s. 112).

KRÁSA AKO MALIAROV CIEĽ

- 19) (Maliar) sa musí čo najväčšmi usilovať, aby všetky časti boli medzi sebou zladené; a budú také, ak sa v množstve, funkcii, v druhu, farbe a v každom inom ohľade spoja v jednej kráse.

L. B. Alberti, *tamže* II, (Mallè, s. 88).

NAPODOBOVANIE A KRÁSA

- 20) Správne je, keď sa umelec usiluje nielen o podobnosť všetkých častí, ale najmä o to, aby im dal krásu. Najprv sa treba usilovať prostredníctvom štúdií a umení pochopiť a vyjadriť krásu, hoci je to najťažšia vec na svete, lebo krásu nie je sústredená v jednom tele, ale je zriedkavá a rozptýlená v mnohých telách. Lahko sa stane maliarovi, ktorý nemaľuje podľa vzoru prírody, že hoci sa usiluje zachytiť jas krásy, jednako nie je schopný

postihnúť krásu, ktorú hľadá. Berme teda vždy z prírody vecí, ktoré chceme maľovať, a vyberajme to, čo je najkrajšie.

L. B. Alberti, *tamže* III, (Mallè, s. 107–108).

BOHATSTVO A RÔZNORODOSŤ

21) Ten obraz budeš chváliť a obdivovať, ktorý je taký dokonalý, ozdobený a oplývajúci pôvabmi, že každému divákovi, vzdelanému aj nevzdelanému, poskytuje radosť a vzrušenie. To, čo najmä vyvoláva príjemnosť, je bohatstvo a rôznorodosť vecí na obraze.

L. B. Alberti, *tamže* II, (Mallè, s. 91).

MALIARSTVO AKO KOMPOZÍCIA PLÔCH

22) Najväčším maliarskym dielom je obraz ukazujúci ľudské udalosti; časťami takéhoto obrazu sú telá, časťami tiel údy, údov – plocha. Elementárnymi časťami maľby sú teda plochy. Z ich kompozície sa rodí pôvab tiel, nazývaný krásou.

L. B. Alberti, *tamže*, (Mallè, s. 87).

MALIAR MALUJE TO, ČO VIDÍ

23) Nehľadte na mňa za to, čo píšem, ako na matematika, ale ako na maliara. Lebo matematik, odmysliac si každú hmotu, meria tvary vecí samým umom, a my chceme, aby veci boli vnímané očami. O veciach, ktoré nemôžeme vidieť, nikto nebude tvrdiť, že sú vecou maliara. Maliar sa usiluje rekonštruovať iba to, čo vidí.

L. B. Alberti, *tamže* I, (Mallè, s. 55).

UMENIE A VZRUŠENIE

24) Obraz vzruší dušu, keď ľudia na ňom namaľovaní budú vyjadrovať vzrušenie svojej duše. Plačeme s plačúcimi, smežeme sa so smejúcimi sa, trpíme s trpiacimi.

L. B. Alberti, *tamže* II, (Mallè, s. 93).

PRVKY MALIARSTVA

25) Maliarstvo zahŕňa kresbu, kompozíciu a svetlo.

L. B. Alberti, *tamže* II, s. 82.

IMMUTABILE

- 26) *V tvaroch tiel sú veci, ktoré sa časom menia, ale je v nich aj niečo, čo im je vrodené, čo vždy zodpovedá druhu a trvá ako stála a nemenná vlastnosť.*

L. B. Alberti, De statua, (Janitschek, s. 175).

ZÁSADY UMENIA

- 27) *V každom umení a vede sú isté zásady, hodnoty a pravidlá; kto ich pozorne preskúmal a využil pre seba, ten najlepšie uskutoční svoje zámery.*

L. B. Alberti, tamže, (Janitschek, s. 173).

LENTEZZA D'ANIMO

- 28) *Tie spevy ma vzrušujú a vzbudzujú stav, ktorý sa dá ťažko opísať a ktorý nazývam pokorou duše, plnou úcty k Bohu.*

L. B. Alberti, Op, volg., I. 9.

7. ESTETIKA FLORENTSKEJ AKADÉMIE

1. PLATÓNSKA AKADÉMIA. Florentská inteligencia 15. storočia uznávala vo všeobecnosti skôr pozitivistické ako platónske názory. Humanisti sa o Platóna zaujímali menej ako o ostatných antických autorov. Cosimo Medici síce roku 1459 objednal u Marsilia Ficina preklad Platóna, ale súčasne požiadal gréckeho učenca Argiropula o preklad Aristotela. Na sklonku života, keď roku 1462 založil Akadémiu v Careggi, prikláňal sa skutočne k platonizmu; ale keďže zomrel už roku 1464, nestal sa patrónom Akadémie, lež stal sa ním Lorenzo Medici. Vravelo sa o ňom, že bol kresťan a platonik iba teoreticky, kým v skutočnosti bol epikurovec a k náboženstvu sa staval ľahostajne. Ale udalosti pracovali v prospech platonizmu, lebo Argiropulos roku 1471 odišiel z Talianska a Aristotela nepreložil, kým Ficino svoju úlohu voči Platónovi splnil. Pri štúdiu Platóna podľahol jeho ideám a Akadémia, ktorú viedol, stala sa centrom platonizmu.

Spočiatku Akadémia bola skôr združením priateľov a „svätyňou meditácie“ (*contemplationis sacellum*) ako školou, organizáciou či výskumným ústavom. Jednako sa stala takým ústavom, a to najmä vďaka Ficinovmu štúdiu Platóna. Nebola spojená s univerzitami; akademici tak ako väčšina humanistov mal k univerzitám záporný postoj, odsudzovali stredoveký štýl, zlú latinčinu a neklasický averroizmus univerzít. Ale Akadémia nebola spätá ani s umeleckými kruhmi: Antonio Pollaiuolo, vynikajúci maliar a sochár, ktorý sa zúčastňoval na schôdkach Akadémie, bol výnimkou; podobne Alberti, ale ten bol učencom prinajmenej v takej miere, v akej bol umelcom. Estetika Akadémie teda nebola estetikou univerzitných filozofov a umelcov, ani priemernou estetikou humanistov, ale bola estetikou iba istej ich skupiny, vyznačujúcej sa filozofickými záujmami a spiritualistickou doktrínou. Poetický a trochu hmlistý štýl a spôsob myslenia Akadémie, ktorý sa prejavil aj v jej estetických náhľadoch, najstručnejšie vyjadrujú slová Pica della Mirandola: „Všade vo svete je život, všade Prozreteľnosť, všade nesmrteľnosť“.^a

2. FICINO. Marsilio Ficino (1433–1499), *spiritus movens* platónskej Akadémie, bol o generáciu mladší ako Alberti; osobne sa s ním stýkal ako zrelý človek; učil sa z jeho spisov, ale starý Alberti zasa počúval prednášky mladého platonika. V mladších rokoch sa Ficino zaujímal o viacerých antických autorov, o Aristotela ešte väčšmi ako o Platóna; pôsobil naň Lukianos. Vari až humanista Landino ho podnietil k prehĺbenému štúdiu platonizmu. Bol ešte mladý, keď ho roku 1459 Cosimo na odporúčanie Gemista Plethona určil za hlavu Akadémie. Odvtedy zasvätil svoj život Akadémii a Platónovi. Vedúcou postavou Akadémie bol až do roku 1492. Preložil Platónove diela a roku 1482 ich vydal po latinsky. V tom istom roku vydal svoju hlavnú štúdiu o Platónovi *Theologia Platonica*. Bol to človek, ktorého živlom boli knihy, skôr odľud, ktorého náhoda urobila filozofickým dejateľom. V neskorších rokoch prekladal aj Plotina a Pseudo-Dionýzia, lebo dospel k názoru, že títo dvaja ešte zdokonalili Platónove myšlienky. Kardinál Bessarion napísal, že „zlato je u Platóna zmiešané s rudou a ťažko sa dá oddeliť; zablynsne sa až vtedy, keď ho očistíme v ohni Plotina, Porfíria, Iamblicha a Prokla“.^b Ficino zastával podobný

^a Z bohatej literatúry o Akadémii a Ficinovi sú pre dejiny estetiky najdôležitejšie: E. Panofsky, *Idea*, 1924. – P. O. Kristeller, *The Philosophy of M. Ficino*, 1943. – A. Chastel, *M. Ficino et l'art*, 1954; tenže, *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, 1959. – Po poľsky: B. Kieszowski, *Platonizm renesansowy*, 1953. – A. Kuczyńska, *Teoria piękna M. Ficina*, in: *Estetyka*, IV, 1963.

^b J. Hirschberger, *Geschichte der Philosophie*, 1955, II, 11. – A. Kuczyńska, c. d.

názor. Neoplatonici napokon najlepšie vyhovovali jeho duchovnému založeniu; čoraz väčšmi podliehal ich vplyvu a prikláňal sa k mysticizmu. Svet plný symbolov, hierarchia sfér, duša sveta, vrodené poznanie, božské vnuknutia, náboženstvo lásky – to bolo jeho myslenie. K neoplatonikom inklinovala aj jeho estetika. V neskoršom veku sa dal vysvätiť za kňaza. Roku 1474 vydal spis *De Christiana religione*.

Platonizmus bol Florencii 15. storočia v zásade cudzí; prím tu hrali umelci a triezvi humanisti. Až pod vplyvom Ficina sa platonizmus vo Florencii stal významným dobovým prúdom. Jeho zásluhou renesančný platonizmus nebol klasickým platonizmom, ale bol skôr helenistický ako helénsky, skôr špekulatívny ako racionálny, aspoň natoľko náboženský ako filozofický.

Najdôležitejšie Ficinove výroky o kráse a umení sú obsiahnuté v jeho komentári k Platónovej *Hostine*, najmä v *Oratio II*, 3–5 a v *Oratio V*. Veľa myšlienok z oblasti estetiky je aj v jeho komentári k Plotinovi: je to referát z *Enneád* a zároveň výklad neskorších Ficinových názorov. Súborné vydanie Ficinových diel vyšlo najprv v Bazileji roku 1576, potom v Paríži roku 1641.

3. KRÁSA. V protiklade k Albertimu, ktorého témou bola teória umenia, Ficino rozvinul najmä teóriu krásy.

A. Čo je k r á s a? Vonkajšia dokonalosť. Vonkajšia – na rozdiel od vnútornej, ktorú nazývame dobrom. Čím sa krása p r e j a v u j e? Tým, že priťahuje a strháva. Každá krása, rovnako krása cností ako krása formy či zvuku – či sa obracia k rozumu, alebo k zraku, alebo k sluchu – vždy priťahuje. A práve veci, ktoré to spôsobujú, sa „veľmi správne nazývajú krásou“. Inak povedané, sú objektom lásky, lebo podľa platónskej definície láska nie je ničím iným ako túžbou (*desiderium*) po kráse. Ak je krásou to, čo priťahuje a vzbudzuje lásku, potom krásnymi môžu byť rovnako tvary a zvuky ako cnosti. Z toho vyplýva záver: krása nemôže byť výlučne vecou tvaru či harmónie, ale spočíva v tom, čo je s p o l o č n é tvarom, zvukom aj cnostiam.

B. V čom teda spočíva krása? Ficinova odpoveď sa odlišovala od tej, aká sa najčastejšie vyskytovala v antike. Krása podľa neho nespočíva v s a m e j p r o p o r c i i, v štruktúre častí. Prečo? Ficino opakoval Plotinov argument: keby krása spočívala v proporcii, potom by jednoduché veci (*simplicia*) nemohli byť krásne. A pritom krásnymi nazývame práve jednoduché farby, svetlá, jednotlivý hlas, lesk zlata a striebra, poznanie, dušu – a to všetko sú veci jednoduché, ktoré nás zázračne tešia. Svoje stanovisko vyjadril ešte jasnejšie: sú ľudia, čo za krásu pokladajú istú štruktúru zložiek, alebo – povedané ich slovami – súmerateľnosť a proporciu spojenú s istou lahodnosťou farby. My však neuznávame ich názor, lebo takáto štruktúra častí sa vyskytuje iba v zložených veciach, kým medzi krásnymi vecami sú aj veci jednoduché. Nepopieral, že krása spočíva aj v súmerateľnosti, v proporcii, v harmónii; ale nespočíva iba v nich; sú dve krásy – krása harmónie a krása jasú. Nebol to nový názor, hlásali ho už neoplatonici, ale v 15. storočí vôbec nebol všeobecný.

C. Podobne to bolo s druhým, taktiež negatívnym Ficinovým názorom: že krása n i e j e v l a s t n o s t o u t i e l. *Ratio pulchritudinis* nemôže tkvieť v tele, keďže krásne môžu byť aj cnosti.

Dalo by sa predpokladať, že Ficino uznával dvojakú krásu: telesnú – krásu tvarov, a netelesnú – krásu cností. Vlastne nie: ani krásu tvarov nepokladal za telesnú. Píše: „Nielen krása duchovných cností, ale ani krása tiel a zvukov nie je telesná. Hovoríme síce o krásnych telách, ale tie nie sú krásne vďaka svojej hmote“. Ako je to možné? Ficino to vysvetľuje takto: k r á s n e n i e s ú t e l á, a l e o b r a z y t i e l, ktoré si vytvárajú oči a rozum. V komentári k Platónovej *Hostine* píše: tvar nejakého človeka sa páči vedomiu nie preto, že je z vonkajšej hmoty, ale preto, že jeho o b r a z bol postihnutý zrakom, alebo si ho predstavil rozum. Obraz je v z r a k u (*visus*) a vo vedomí, a keďže tieto sú netelesné, potom ani on nemôže byť telom. P á č i s a n e t e l e s n ý t v a r. Čo sa niekomu páči, to je mu milé (*gratum*), a čo je milé, to je krásne; láska sa teda vzťahuje na niečo netelesné. Aj sama duchovná krása vecí je skôr podobizňou ako telesným tvarom. Vnútorne dokonalosť vytvára vonkajšiu. Krása je skôr duchovnou podobizňou (*simulacrum spirituale*) vecí ako jej telesným výzorom (*species corporea*).

Roku 1473 písal Guidovi Cavalcassantimu: „Krása tiel nespočíva v tieňoch, ale v jase a v pôvabe, nie v temnej mase, ale v žiarivej harmónii, nie v bezvládnej a bezduchej tarche, ale v čísle a správnej miere. Preto nie je presný výrok, že popri telesnej kráse jestvuje aj krása netelesná; v skutočnosti každá krása, ba aj tá, ktorú nachádzame v telách a vo zvukoch, je netelesná.

Ficino odlišoval krásu (*pulchritudo*) od pekných vecí (*res pulchrae*). Krásou je to, čo je krásne prirodzene, teda samo osebe. Preto krásne nemôžu byť telá, „lebo dnes sú krásne, ale zajtra, keď v nich príde k nepatrnej zmene, budú škaredé“. Telá môžu byť v najlepšom prípade „peknými vecami“, nikdy však krásnymi. Ak je v nich krása, potom je prepožičaná (*habent formositatem peregrinam*).^c

Mohli by sme usudzovať, že z Ficinovho stanoviska je krása vlastnosťou duchovných predmetov a telesným predmetom neprislúcha ani krása, ani jej protiklad, že sú vo vzťahu ku kráse a škaredosti neutrálne. Ale Ficino išiel ďalej: usudzoval, že hmota je prirodzene škaredá (*habet deformitatem naturalem*).

D. Akým spôsobom sa netelesná krása môže zjaviť v tele? Tak, že sa v tele zjaví duch alebo idea. Čím je krása tela? Pôsobením, živosťou a pôvabom idey, ktorá sa v ňom zablyсне. Aby sa však zablysla, telo musí spĺňať určité podmienky. Jas ideí zostupuje do hmoty, len keď je táto vhodne pripravená. A príprava živého tela spočíva v troch veciach: v poriadku (*ordo*), v spôsobe, miere (*modus*) a v tvare, vzhľade (*species*). Aby v tele bolo miesto pre krásu, každá jeho súčasť musí mať primerané miesto: na určitom mieste musia byť uši, na inom oči, nos atď. Idea dáva telu krásu, ale len vtedy, keď má telo zodpovedajúcu formu. A zodpovedajúcu formu Ficino definoval presne tak ako Augustín a scholastici^d: musí mať *ordo*, *modus*, *species*, čiže poriadok, mieru a tvar. Pojmy miery a tvaru sú dobre známe, patria k najstaršej a najtrvácnejšej estetickej tradícii. Spiritualistická koncepcia Plotina a Ficina doplňovala túto tradíciu, ale nenahrádzovala ju.

E. Komu je krása dostupná? Iba tým, ktorí „vedia“ (*cognoscentes*). Kým dobro je dostupné všetkým ľuďom, krása iba niektorým z nich, vlastne jedine tým, ktorí sú schopní posúdiť ju (*iudicium pulchritudinis*). Inak povedané, krása sa zjavuje iba tým, ktorí majú vrodenuú ideu krásy. Idea je teda potrebná rovnako na to, aby veci boli krásne, ako aj na to, aby ľudia krásu vnímali. Je potrebná vo veciach, aby boli krásne, i vo vedomí ľudí, aby krásu vnímali.

F. Aj na vytváranie krásnych vecí je potrebná idea. Pozrime, vraví Ficino, na architektovo dielo: najprv má ideu domu vo vedomí, potom ho stavia (*fabricat*) tak, ako si ho vymyslel (*excogitavit*). Dom je materiálny, ale vznikol vďaka nemateriálnej ideí. Ak si v architektúre odmyslíme hmotu, zostáva nám plán, čiže určitá štruktúra, určitý poriadok vymyslený architektom.

G. Aká je hodnota krásy? Najvyššia. Ficino roku 1478 napísal: „Ukáž krásu, a nepotrebuješ slová. Nedá sa povedať, o koľko ľahšie a silnejšie podnecuje lásku pohľad na krásu než pôsobenie prostredníctvom slov“. Krása je dôkazom existencie Boha: „Svojou užitočnosťou, poriadkom a ozdobnosťou svet dáva vysvedčenie božskému umelcovi a je dôkazom, že Boh je staviteľom sveta“.

Estetika Ficina a florentskej Akadémie bola teda metafyzickou estetikou, odvodzujúcou krásu a umenie z harmónie vesmíru. Ale táto metafyzická estetika bola vo svojich dôsledkoch heteronomická a iluzionistická. Heteronomická bola dokonca dvojnásobne, lebo krásu a umenie podriaďovala pravde aj morálke. Poézia má ukazovať a ukazuje *divina mysteria*, to znamená najhlbšiu pravdu ukrytú za alegóriami. A taktiež má viesť a vedie k dobru. Z tohto zreteľa sú krása, umenie, poézia nenahraditeľné; neusilovali by sme sa o dobro, keby nás k nemu nepríťahovala jeho vonkajšia krása.^e V tom videl Ficino „obdivuhodnú užitočnosť krásy“.

^c M. Ficino, *In Plotinum, in librum de Pulchritudine, Opera*, II, 1641, s. 528.

^d Cit. Chastel, *M. Ficino et l'art*, s. 31.

^e M. Ficino, *Theol. Plat.*, X, 9.

Jeho estetika bola aj iluzionistická, lebo učila, že tej krásy, ktorú obdivujeme v tvaroch, farbách, zvukoch, vlastne v týchto tvaroch, farbách, zvukoch niet. Je v čomsi celkom inom: v duchu, ktorý cez ne presvitá.

H. Bola táto spiritualistická koncepcia krásy, ktorú hlásal Ficino, nová a jeho vlastná?¹ Určite nie. Rozšírený názor na renesanciu a florentskú Akadémiu ju správne odvodzuje z antiky, z Platóna. Ale nepochádzala priamo od Platóna, lež od platonikov, nie z klasickej helénskej epochy, ale z neskoršieho helenizmu. A estetika helenizmu bola svojím spiritualizmom do istej miery bližšia stredovekej ako klasickej estetike. V tomto bode je tradičný názor na renesanciu a Ficinovu Akadémiu nesprávny.

4. UMENIE. A. Krása jestvuje rovnako v prírode aj v umení. Ale príroda je múdrejšia než umenie a vytvára krásu účinnejšie, vytvára jej viac. Preto je príroda najlepším vzorom pre umenie. Vcelku „ľudské umenie nie je ničím iným ako napodobovaním prírody“. Ale je v jeho moci zdokonaľovať a opravovať diela prírody, najmä ak sú „nižšej povahy“. Môže dávať hmote aj formy, ktoré príroda nepozná. Toto všetko boli myšlienky vlastné nielen estetike platonizmu.

Keďže si umenie berie prírodu za svoj vzor, v niečom sa jej podobá; ale aj naopak, i v prírode môžeme vidieť podobnosť s umením. Čím je teda ľudské umenie? Prírodou, ktorá zvonku formuje materiál. A čím je príroda? Umením, ktoré vnútorne stvára materiál, tak ako stolár utajený v dreve.

Podstatným znakom umenia je, že sa riadi pravidlami; a keďže koná práve takto, je druhom poznania (*scientia*). Za svoju dokonalosť vďačí matematike: rátaniu, meraniu, váženiu. Niektoré umenia málo využívajú matematiku, ale iné, ako architektúra či hudba, čerpajú z nej veľa. Poézia ju nevyužíva, ale aj preto podľa starovekých názorov nie je umením.

B. Ficinova koncepcia umenia nebola originálnejšia ako jeho teória krásy: umenie napodobujúce, ale aj opravujúce prírodu, riadiace sa pravidlami a využívajúce matematiku, umenie stojace proti poézii – to všetko už bolo v antike. Príroda chápaná ako božské umenie a rátanie, meranie a váženie chápané ako nástroje umenia – to všetko bolo zasa známe v stredoveku. Ficino, ktorý videl viac krásy vo veciach pomyselných ako vo viditeľných, ktorý v kráse a v prírode videl Boha, ktorý úlohu poézie videl v tom, že padlú dušu povznáša *ab inferis ad supera*, ktorý sa rozplýval nad dušou sveta a jej krásou, melódiu ľudskej hudby porovnával s božskými melódiami vesmíru, bol taký istý neoplatonik ako tí, čo žili na sklonku staroveku a v stredoveku.

Pokladajú ho za obnoviteľa platonizmu. Ale po prvé, jeho platonizmus nebol verný, lebo v ňom bolo plno neoplatónskych interpretácií, a po druhé, platónske myslenie v stredoveku pretrvávalo, Ficino ho nemusel znovu objavovať. Jeho neoplatonizmus sa od stredovekého odlišoval len tým, že rezervoval viac miesta pre estetiku.

5. POÉZIA. V Akadémii, ktorú viedol Ficino, na prvom mieste nestáli výtvarné či hudobné umenia, ale – poézia. Táto však bola pre neho čímsi celkom iným ako umenie: nie ľudskou schopnosťou, ale – v platónskom duchu – božským ošialom (*furor divinus*). „Sú štyri druhy božského ošialu,“ písal v komentári k *Hostine*, opakujúc za Leonardom Brunim², že „prvý je ošial básnikov, druhý – ošial mystérií, tretí – prorociev, štvrtý – lásky. Poézia závisí od múz, mystériá od Bakcha, veštestvo od Apolóna, láska od Venuše“. Poézia, ako ju chápala Akadémia, bola vecou vnuknutia, príbuzná mystériám, veštestvu a láske; bola teda protikladom umenia, lebo ono je zasa vecou pravidiel a poznania. Ficino videl viac podobností medzi poéziou a prírodou či živlami, než medzi poéziou a umením. Poézia je božským osvietením vedomia (*illustratio*), ktoré pozdvihuje padlú ľudskú dušu. Ľudská tvorivosť môže dosiahnuť veľkosť dvoma diametrálne odlišnými spôsobmi: buď rátaním a meraním, buď vnuknutím a božským ošialom. Prvý spôsob umožňuje dosiahnuť veľkosť v umení, druhý v poézii. Ficino

¹ J. Festugière, *La philosophie de l'amour de M. Ficino et son influence sur la littérature française au XVI siècle*, In: *Études de philosophie médicale*, XXXI, 1941.

² O Brunim: K. Vossler, *Poetische Theorien in der italienischen Frührenaissance*, 1900, s. 65.

prevzal z Platóna skôr teóriu básnického vnuknutia ako básnického napodobovania. Jeho poetika, takisto ako poetika väčšiny humanistov, opiera sa o antických autorov, ale uprednostňovala vnuknutie, kým poetika iných humanistov – napodobovanie.

6. BÁSNICKÉ UMENIA. Florentská Akadémia verila v jednotu človeka, jeho úsilí a činov. Preto aj keď Ficino chápal poéziu celkom inak ako umenie, jednako ich k sebe približoval; približoval poéziu nielen k hudbe, čo bolo dosť zvyčajné, ale aj k výtvarnému umeniu, a to bolo nevšedné.

Z pojmov, ktoré sa vtedy používali, na spojenie poézie a umenia sa najlepšie hodil pojem „slobodné umenie“. Ficino písal roku 1492 Pavlovi z Middelburgu: „Náš vek, zlatý vek, vyviedol znova na denné svetlo slobodné umenia, ktoré boli zanedbané – gramatiku, poéziu, rétoriku, maliarstvo, architektúru, hudbu a starobyľý spev Orfeovej lýry.“^h Sústredil do jednej skupiny umenia nazvané neskôr krásnymi, ako aj poéziou. Na druhej strane neoddelil ešte umenia od vedy, keď spomenul aj gramatiku. Hoci by sa dalo povedať, že gramatiku chápal ako schopnosť narábať so slovom, čiže tiež ako druh slovného umenia. Uznanie maliarstva a sochárstva za slobodné umenia znamenalo ich vzostup v hierarchii umení; a ich spojenie s poéziou implikovalo uznanie, že sa v nich nachádza prvok vnuknutia, čosi, čo tiež nemalo veľa precedensov. A naozaj, v jednom z Ficinových listov Canisianovi nachádzame tvrdenie, že „hudba inšpiruje k dielam všetkých tvorcov: rečníkov, básnikov, maliarov, sochárov, architektov“. V tejto vete slovo „hudba“ bolo použité v starobyľom význame harmónie prenikajúcej vesmír. Pre Ficina teda hudba, harmónia, vnuknutie – skôr než znalosť a pravidlá – predstavovali spojivo medzi umeniami zvukov, farieb, slov; preto tieto umenia už boli pre neho umeniami v inom zmysle ako v tradičnom anticko-stredovekom. Z veľkého komplexu umení-znalostí platónska Akadémia vyčleňovala niektoré na novom základe – na základe podobnosti s poéziou. Boli to umenia (v širokom antickom význame) múzické. Spôsobu myslenia Akadémie by pre ne najlepšie zodpovedal názov „poetické umenia“, ale tento názov sa nepoužíval. Parafrázujúc horatiovskú formulu v duchu florentských platonikov, môžeme povedať: *ut poesis pictura*, alebo všeobecnejšie *ut poesis artes*. Také umenia ako hudba či maliarstvo sa odlišujú tým, že sa neriadia pravidlami ako iné umenia, ale ošialom a vnuknutím ako poézia. Pre dejiny pojmu umenia to bol podstatný prevrat.

Tento prevrat bol súbežný s iným, ktorý v tom istom čase uskutočnili teoretici výtvarných umení, najmä Alberti, keď vyčlenili „kresliarske“ umenia. Veď kresba (*disegno*) znamenala to isté, čo zámer, program: a ako umenia zostali vyčlenené tie, ktoré sa nezakladajú iba na znalostiach a rutine, ale aj na umelcovej iniciatíve. Umenia nazývané neskôr krásnymi Alberti vyčleňoval ako umenia tvorivé, Ficino – ako inšpirované vnuknutím.

Ale aj on v básnických umeniach zaznamenával ich aktívnu povahu. „Keď Apelles pozoruje a maľuje líku,“ písal, „tak sa díva na steblo trávy a maľuje ho, a vzápätí uprie zrak na iné; na to je potrebná nielen líka, ale aj Apellova duša, schopná vidieť viac vecí naraz a stvárňovať ich nie súčasne, ale postupne jednu za druhou.“ Také umenia ako maliarstvo ukazujú naraz to, čo je v prírode časovo oddelené; aby to mohli urobiť, potrebná je umelcová práca. Umelec spája to, čo je v prírode oddelené.

7. FICINOV PLATONIZMUS. Ficino prešiel do dejín ako hlavný platonik renesancie a naozaj ním bol; svojou činnosťou, prekladmi, komentármi zaslúžil sa ako nikto iný o vznik platónskeho prúdu v renesancii a platónskej atmosféry. Nebol to však platonizmus klasický, ale neoplatónsky, a nechýbali v ňom stredoveké prvky. V estetike zastával takéto tézy:

A. Krása má dvojaký zdroj: proporciu a jas. Presnejšie, proporciu častí a jas celku.

B. Krása je vždy duchovná, dokonca aj krása tiel. Táto krása je tiež krásou idey prejavujúcej sa v hmote.

C. Krásu spoznáваме vďaka idej krásy, ktorá nám je vrodená, ako aj vďaka láske, ktorú k nej pociťujeme.

* E. Garin, *La disputa delle arti nel Quattrocento*, 1947. – A. Chastel, *M. Ficino*, s. 61.

D. Poézia a podobne aj také umenie ako hudba alebo maliarstvo sú dielom božského ošiaľu; ich odlišujúcou črtou nie je napodobovanie, lež vnuknutie. Nielen básnika, ale takisto aj hudobníka, maliara a architekta nedefinuje len znalosť, ako sa dovtedy vo Florencii myslelo, ale aj intuícia a inšpirácia. V estetike florentskej Akadémie to bola jej najvlastnejšia téza, predstavujúca jej krok k modernejším pojmom.

Ficino nesúhlasil s Platónovým názorom, že krása závisí výlučne od proporcií, ani s tým, že umenie treba odsudzovať. Z Platóna zostal vo Ficinovej estetike spiritualizmus, a ten mal prinajmenej v takej miere črty Plotina a Pseudo-Dionýzia ako Platóna.

Ficinova estetika nemala nijaký kontakt so súdobým florentským umením, nebola od neho závislá. Vytvorila sa však opačná závislosť: v dielňach florentských umelcov začali pod vplyvom Akadémie zaznievať neoplatónske heslá. Tieto heslá sa odrazili v koncepcii umenia, akú mali títo umelci, a do istej miery usmernili ich tvorbu.¹

8. FICINO A ALBERTI. Ficino bol popri Albertim hlavnou postavou estetiky *quattrocenta*; bol druhým pólom tejto estetiky. Rozdielov medzi nimi bolo veľa, napriek tomu, že Ficino čerpal z niektorých Albertiho názorov.

A. Podľa Albertiho krása je výlučne v proporcii, v štruktúre častí, v *concinnitas*, v harmónii – podľa Ficina je aj v jase.

B. Pre Albertiho krása je vlastnosťou materiálneho sveta, pre Ficina – vlastnosťou ducha a idey.

C. Podľa Albertiho krásu spoznáваме obyčajným vnímaním a uvažovaním, podľa Ficina – prostredníctvom vrodenej idey a lásky.

D. Keď porovnáme ich estetiku, môžeme ešte všeobecnejšie povedať, že Alberti bol skôr analytikom umenia, kým Ficino špekulatívnym filozofom krásy. „Prestaň, človeče, skúmať viac, ako prislúcha smrteľníkom“ – to bolo Albertiho heslo, ale nie Ficinovo. Obaja si uvedomovali význam krásnej proporcie; no kým pre Albertiho bola jednoduchým faktom, Ficino ju pokladal za zázračný jav, ktorý vysvetľoval mysticky.

Z konfrontácie názorov týchto dvoch teoretikov vidíme, aké veľké bolo rozpätie estetiky *quattrocenta*. Bolo by chybou predstavovať si, že bola celá taká spiritualistická ako u Ficina, ale takisto by bolo omylom usudzovať, že bola celá taká pozitívna ako Albertiho estetika: bolo v nej miesto na jedno aj na druhé.

Ale to neznamená, že by medzi týmito dvoma estetikami neboli podobnosti: takéto podobnosti existovali a vysvetliť sa dajú nielen osobnými kontaktmi Albertiho a Ficina, ale aj všeobecnými črtami epochy, jej celkovými postojmi.

A. V názoroch obidvoch bola krása na prvom pláne, čo nepoznala ani antika, ani stredovek. A to rovnako v názoroch na prírodu aj na umenie.

B. Obidvaja chápali úlohu umelca aktívne: Alberti písal, že architektonické dielo je sformované prostredníctvom *disegno*, prostredníctvom architektovej náčrtu, prostredníctvom *preordinazione*, projektu zrodeného v jeho hlave. Podobne Ficino: stavby vznikajú na základe architektovej idey a maľby z ducha Apellovho a iných umelcov.

C. Florentská Akadémia si prisvojila Albertiho pytagorizmus, vidiaci krásu v proporcii, Ficino sám meral ľudské telo, hľadajúc preň dokonalé proporcie. Istotne mal na pamäti Albertiho a jeho tri zložky maliarstva, keď sám rozlišoval *numerus, proportio, lux*.

D. Ficino prevzal aj Albertiho formuláciu, že dokonalému celku sa nedá nič ubrať ani pridať. Neuplatnil ju však na umenie ako Alberti, ale na prírodu.

Alberti a Ficino predstavovali v estetike ranej renesancie dve najdôležitejšie položky, reprezentovali jej dve

¹ E. H. Gombrich, *Icones symbolicae*, in: *Journal Warburg*, XI, 1948, s. 185: „And yet, after the lapse of hardly a generation, the talk of the studio is filled with Neo-Platonic catchwords, and before a century has gone by these slogans have transformed the whole position of the artist and the whole conception of art.“ (A jednako neuplynula ani celá jedna generácia a rozhovory v dielňach sa hemžili neoplatónskymi tézami a skôr, ako prešlo storočie, tieto heslá celkom zmenili postavenie umelca a celú koncepciu umenia. Prel. J. M.)

protichodné stanoviská. Obaja nadväzovali na minulosť, ale Ficino obnovil postoj neskorého staroveku (do istej miery aj stredoveku), kým Alberti zastával stanovisko klasickej antiky. Estetici novoveku išli aj za jedným, aj za druhým; ale väčšmi za Albertim.

Činnosť platónskej Akadémie sa prerušila po smrti Lorenza Mediciho roku 1492 a po revolúcii 1494, a o to väčšmi po Ficinovej smrti o päť rokov neskôr. Okolo roku 1500 už nebolo platónskej organizácie, ale naďalej boli platonici; ak nie medzi učencami, tak medzi humanistami a literátmi. A onedlho bola Akadémia obnovená: na krátko v rokoch 1525–1529 a potom roku 1541 ako nová florentská Akadémia. V tom čase sa v umení rozšíril manierizmus a ten podporil sympatie k platonizmu. Ani neskôr sa platónske motívy z estetiky nevytratili a stali sa jednou zo zložiek novovekej kultúry, osobitne estetickej. Ale zomknutej „platónskej rodiny“ už nebolo.

F. FICINOVE TEXTY

KRÁSA A DOBRO

- 1) *Jestvuje istá vnútorná a vonkajšia dokonalosť. Vnútorná vytvára vonkajšiu. prvá je dobrom, druhú môžeme nazvať krásou.*

M. Ficino, Commentarium in Convivium, V, 1 (Opera, Basileae 1561, s. 1 334).

KRÁSA STRHÁVA

- 2) *Ten pôvab cnosti či tvaru, či zvukov, ktorý priťahuje a strháva dušu prostredníctvom umu, či zraku alebo sluchu, veľmi správne nazývame krásou.*

M. Ficino, tamže V, 2 (Op. 1561, s. 1 335).

KRÁSA A LÁSKA

- 3) *Keď hovoríme „láska“, rozumieme tým túžbu po kráse. To je totiž u všetkých filozofov definícia lásky.*

M. Ficino, tamže V, 3 (Op. 1561, s. 1 336).

KRÁSA NESPOČÍVA V PROPORCII

- 4) *Sú ľudia, ktorí istú celkovú štruktúru častí alebo, aby sme použili ich vlastné slová, „súmerateľnosť“ a „proporciu“ v spojení s lahodnými farbami pokladajú za krásu. My ich názor neuznávame preto, lebo takáto štruktúra častí vystupuje iba v zložených veciach, a tak by nijaká jednoduchá vec nebola pekná. Ale nazývame krásnymi čisté farby, svetlá, jednotlivý zvuk, lesk zlata a striebra, poznanie, dušu – a to všetko sú jednoduché veci. A ony nás zázračne tešia ako naozaj krásne.*

M. Ficino, tamže V, 3 (Op. 1561, s. 1 336).

SPECIES INCORPOREA PLACET

- 5) *Rozumu sa páči vzhľad nejakej bytosti, ale nie taký, aký sa javí vo vonkajšej hmote, lež obraz, ktorý rozum postihuje zrakom alebo predstavou. Tento obraz je v zraku, v duši, a keďže tieto sú netelesné, nemôže byť telom. Páči sa netelesný vzhľad. Čo sa páči, je každému milé, čo je milé, je krásne; z toho vyplýva, že láska sa vzťahuje na čosi netelesné, a sama krása je skôr akousi duchovnou podobizňou než telesným vzhľadom.*

M. Ficino, tamže V, 3 (Op. 1561, s. 1 335).

KRÁSA TIEL NIE JE TELESNÁ

- 6) *Tak daleko nie je pravda, že by telo bolo krásou, že nielen krása duševných cností, ale ani tá, ktorá tkvie v telách a vo zvukoch, nie je telesná. Lebo aj keď niektoré telá nazývame krásnymi, jednako nie sú krásne samou svojou hmotou.*

M. Ficino, tamže V, 3 (Op. 1561, s. 1 335).

KRÁSA

- 7) *Krása väčšmi súvisí so zrakom ako so sluchom, lebo zrak a svetlo sa očividne väčšmi podobajú myšlienke ako sluch a zvuk. Dispozície ducha sú krajšie ako telá označované za pekné alebo hlasy, lebo sú bližšie rozumu. Dokonca oprávnene možno povedať, že samy dispozície ducha, prejavujúce sa v mravoch a vedách, nielen že sú pekné, ale sú priam krásne: sú totiž formami, opakujem, formami blízky umu. Hlasy a telá však nemôžu byť nazvané krásnymi.*

M. Ficino, In Plotini Epitome (Op. 1561, s. 1 574-5).

PRÍPRAVA NA KRÁSU

- 8) *Čím je krása tela? Aktivitou, živosťou a istým pôvabom, ktorá v ňom presvitá pod vplyvom idey tela. Tento jas neprenikne do hmoty, kým táto nebude naň starostlivo pripravená. A príprava živého tela spočíva v týchto troch veciach: v poriadku, v spôsobe a vo vzhľade. Poriadok častí znamená vzdialenosť medzi časťami, spôsob znamená množstvo a vzhľad – kontúry a farby. Dôležité je predovšetkým to, aby všetky časti tela boli na správnom mieste, aby uši mali svoje miesto a podobne oči, nos a všetko ostatné.*

M. Ficino, Comm. in Conv., V, 6 (Op. 1561, s. 1 337).

- 9) *Znakom krásy je to, že vábí k sebe a strháva. Keďže krása je darom duchovným, vábí k sebe iba ľudí poznajúcich. Pamätaj, že takmer všetci túžia po dobre, ale nie všetci túžia po kráse: po kráse túžia iba tí, ktorí sú schopní ju posúdiť.*

M. Ficino, Com. in Plot. Ennead., I, 6 (Op. 1561, s. 1 574).

VRODENÁ IDEA KRÁSY

- 10) *Krása – kdekoľvek sa pred nami zjaví – páči sa a stretáva sa s chválou, lebo zodpovedá idej krásy, ktorá nám je vrodená, a v každom ohľade sa s ňou zhoduje.*

M. Ficino, Comm. in Plot. Ennead., I, 6 (Op. 1561, s. 1 574).

Aký človek je krásny? Aký lev? Aký kôň? Naša duša má v sebe vrodenný tvar ich pravzoru (idey) a rovnako má vo svojej prirodzenosti aj „tvorivý princíp“. Keď vyslovujeme súd o kráse, predovšetkým uznávame za krásne to, čo je oživené, rozumné a tak sformované, že duchom zodpovedá tvaru krásy, ktorý máme vo svojom vedomí; a telom zodpovedá utajenému zárodku krásy, ktorý máme v prirodzenosti i v intelektu.

M. Ficino, Comm. in Plot. Ennead., I, 6 (Op. 1561, s. 1 576).

IDEA V UMENÍ

- 11) *Ak chce niekto vedieť, ako môže byť telesná forma podobná forme duše a umu, nech sa zamyslí nad prácou architekta. Na začiatku má vo svojej duši pojem budovy a istú ideu a potom stavia dom podľa možnosti tak, ako si ho vymyslel. Kto poprie, že dom má telesnú existenciu, ale že je aj podobný netelesnej idei architekta, podľa ktorej vzoru bol postavený? Stalo sa to väčšmi vďaka istej netelesnej štruktúre než vďaka samej hmote; obíd' hmotu, ak môžeš – a v myslí to môžeš urobiť – a zachovaj štruktúru, vtedy nezostane nič telesné a materiálne. Zostane iba štruktúra, ktorá je staviteľova a v ňom sa nachádza.*
M. Ficino, Comm. in Conv., V, 5 (Op. 1561, s. 1 337).

PRÍRODA JE MÚDREJŠIA AKO UMENIE

- 12) *Ludské umenie nie je ničím iným ako napodobovaním prírody. Ako toto umenie na základe istých princípov vytvára svoje dielo, tak postupuje aj sama príroda. A jej umenie je živšie a múdrejšie, lebo tvorí účinnejšie a krajšie veci.*
M. Ficino, Theologia Platonica, L. IV (Op. 1561, s. 123).

UMENIE VYLEPŠUJE PRÍRODU

- 13) *Človek napodobuje všetky božské diela, ale diela nižšej povahy zdokonaľuje, vylepšuje a opravuje.*
M. Ficino, tamže, L. XIII, (Op. 1561, s. 296).

FORMY UMENIA SÚ INÉ AKO FORMY PRÍRODY

- 14) *Umenie vytvára svoje diela tak, že v dajakom materiáli odtláča vždy nové a nové formy, z ktorých nijaká nie je vlastná hmota.*
M. Ficino, tamže, L. V (Op. 1561, s. 136).

UMENIE A PRÍRODA

- 15) *Čím je ľudské umenie? Je akousi prírodou, ktorá zvonka spracúva materiál. Čím je príroda? Umením, ktoré vnútorne sformuje materiál, je ako „stolár utajený v dreve“.*
M. Ficino, tamže, L. IV (Op. 1561, s. 123).

UMENIE JE PREDPIS

- 16) *Umenie je správny predpis, ako zhotovovať veci.*
M. Ficino, Epistolae, I.

UMENIE A MATEMATIKA

- 17) *Umeniami sa nazývajú činnosti, pri ktorých sa používajú ruky; za svoju presnosť a dokonalosť vďačia predovšetkým matematickým schopnostiam, to znamená schopnosti rátať, merať, vážiť. Bez nich všetky tieto umenia pokrivkávajú, vystavujú sa nebezpečenstvu ilúzie; sú hrou predstavivosti, skúsenosti a domýšľania. Tak je to najmä v architektúre, ktorá najväčšmi zo všetkých umení narába s matematickým myslením. Najpresnejšia a najpodobnejšia matematike je však hudba.*

M. Ficino, Comm. in Philebum, II, 53 (Op. 1561, s. 1 267).

POÉZIA A UMENIE

- 18) *Zhodujeme sa v tom, že vrcholne pravdivé je to tvrdenie nášho Platóna, podľa ktorého poézia nepochádza z umenia, ale z akéhosi ošiaľu.*

M. Ficino, Epistolae, I (Op. 1561, s. 634).

BOŽSKOSŤ POÉZIE

- 19) *Silou božského ošiaľu sa človek povznáša nad ľudskú prirodzenosť a prekračuje božskú sféru. Božský ošiaľ je osvietením rozumnej duše, ktorým Boh dušu padlú z vyšších sfér do nižších prenáša a z nižších sfér späť do vyšších povznáša.*

M. Ficino, Comm. in Conv., VII, 13 (Op. 1561, s. 1 361).

NIČ PRIDAŤ, NIČ UBRAŤ

- 20) *Všetky časti vesmíru sa tak spájajú do jedného celku, že nič sa nedá z neho ubrať ani k nemu pridať.*

M. Ficino (Opera I, 1561, s. 113).

IV. ROK 1500

1. TEÓRIA UMENIA KLASICKEJ RENESANCIE

1. KLASICKÁ RENESANCIA. Renesancia je jedným z nemnohých období minulosti, o ktorých panuje všeobecne zhodný názor, že bolo veľkým obdobím kultúry. A najmä, že veľká bola prostredná fáza renesancie okolo roku 1500, ktorú tu voláme *klasicko*. Aj ona sama si uvedomovala svoju veľkosť a uznávali ju aj nasledujúce storočia, hoci už samy mali inú kultúru a umenie.

A. Za takéto všeobecné uznanie renesancia vďačí výtvarným umeniam, čiže *arti del disegno*, ako sa vtedy začali nazývať. Ani poézia, ani hudba, ani veda nedosiahli totiž vtedy takú úroveň ako architektúra, maliarstvo, sochárstvo. A neprichádzali do svojho klasického obdobia súčasne s výtvarnými umeniami: Palestrinova hudba (1524–1594) a Tassova poézia (1544–1595) sa zrodili v čase, keď klasické obdobie výtvarných umení už pominulo.

B. Veľkosť klasickej renesancie sa zvyčajne spája s menami niekoľkých ľudí: Leonarda, Raffaela, Michelangela. Ale vynikajúcich umelcov bolo vtedy viacej: architekt Bramante, maliari Giorgione, Tizian a mnohí ďalší. Títo renesanční majstri patrili k dvom pokoleniam: Bramante (narodený 1444) a Leonardo (narodený 1452) boli o generáciu starší ako Michelangelo (narodený 1475), Giorgione (narodený 1478) a tým skôr Raffael (narodený 1483). Ale títo umelci dvoch pokolení dospeli takmer súčasne k vrcholom svojej práce. Bolo to okolo roku 1500: vtedy sa začalo klasické obdobie renesancie.

C. Účasť na umení tohto obdobia malo niekoľko talianskych miest a štátov: Leonardo dlhšie pôsobil v Miláne, Michelangelo vo Florencii, Giorgione a Tizian pracovali vo Venete. Avšak hlavným centrom umenia bol vtedy Rím. Jeho vtedajšie výnimočné postavenie bolo odôvodnené rovnako cisárskou minulosťou ako pápežskou súčasnosťou; pamiatky starého cisárskeho Ríma, aj keď v ruinách, jednako len stáli pred očami umelcov a viedli ich ku klasickým formám, kým gigantické zámery renesančných pápežov ich zasa nabádali k veľkým formám.

D. Vlna klasickej renesancie neprišla odrazu – bola výsledkom takmer storočného vývoja. Renesančné maliarstvo prešlo viacerými etapami, kým dosiahlo klasickú podobu. Začínalo bezprostredným videním a zobrazovaním vecí, až prešlo k zracionalizovanému videniu, skorigovanému reflexiou, konštrukciou, poznatkami o veciach a priestore. Jeho vývin smeroval ku klasickému pohľadu, to znamená – k väčšej jasnosti, jednote, statickosti, monumentálnosti; a nielen k väčšej, ale k najväčšej, akú zrodil novovek. *Mutatis mutandis* podobným spôsobom sa vyvíjali aj iné výtvarné umenia, kým nevstúpili do klasickej fázy.

E. Veľké diela klasickej renesancie – stavby, sochy, fresky – vznikali rýchlo jedno za druhým: Leonardova *Posledná večera* 1495–1497, Cancellaria, najúžasnejšia svetská stavba renesancie 1487–1497; Michelangelov *Dávid* 1501–1504; Bramanteho projekty chrámu sv. Petra v Ríme od roku 1505; Raffaelove prvé Vatikánske stanze *Dišputa* a *Aténska škola* 1509–1511, Michelangelova klenba v Sixtínskej kaplnke 1508–1512, Tizianova *Assunta* 1516–1518, Raffaelove Vatikánske loggie 1517–1519, Michelangelova mediciovská kaplnka 1524–1526. A potom razom prišiel koniec: roku 1520 zomrel Raffael, už pred ním Giorgione (1510?), Bramante (1514), Leonardo (1519). Vojnové spustošenie Ríma, *sacco di Roma* 1527, uzavrelo veľké obdobie; trvalo zhruba štvrtstoročie. Ako všetky klasické obdobia, ktoré poznajú dejiny, aj klasická renesancia bola krátkym obdobím.

F. Klasické renesančné umenie sa nazýva *cinquecento* a naozaj patrí do 16. storočia; ale zahŕňa iba jeho začiatok, je umením roku 1500 a niekoľkých nasledujúcich rokov. Možno ho ohraničiť rokmi 1495–1527, teda zaokrúhlene

1500–1525. Michelangelo a Tizian síce žili ešte dlho potom, prvý do 1564, druhý až do 1576, ale v neskorších rokoch už maľovali inak; napokon, títo dvaja klasici renesancie od začiatku mali v sebe neklasické prvky, ktoré neskôr v ich umení prevládli. Rok 1525 nebol koncom rozkvetu talianskeho umenia ani koncom renesancie, ale bol koncom rozkvetu klasického umenia: klasický prúd nezanikol, ale na čas nad ním prevážili manieristické a barokové prúdy.

2. ZNAKY KLASICKÉHO UMENIA. Umelci klasickej renesancie mali rozličné talenty a záľuby, ale ich umenie, umenie prvej štvrtiny 16. storočia, spájali zreteľné spoločné črty. Negatívne ho určuje neprítomnosť prvkov, ktoré voláme romantickými, barokovými, manieristickými a ktoré boli také silné pred renesanciou i po nej, vystupovali dokonca v samej renesancii, pred jej klasickou fázou i po nej. Pozitívne sa umenie klasickej renesancie označuje takými slovami ako veľkosť, harmónia, rovnováha; hovorí sa, že sa odvážilo byť veľkým, že sa usilovalo o harmóniu, že dosiahlo rovnováhu medzi formou a obsahom, medzi ideou a skutočnosťou. Dá sa charakterizovať aj takými termínmi ako sebaovládanie, podriadenie sa, odriekanie. Jeho diela sa vyznačujú najmä podriadením bezprostredného zážitku objektívnosti v prospech konštrukcie. Sebaovládaním predstavivosti a jej podriadením skutočnosti. Ovládaním opojenia, ktoré dáva bezprostrednosť a bohatstvo skutočnosti hľadaním jej podstatných vlastností, elimináciou náhodných, lokálnych, individuálnych črt. Zrieknutím sa pôvabov miniatúry v prospech veľkej škály. Zrieknutím sa čara detského pôvabu v prospech tiel v plnom rozkvetu. Zrieknutím sa lákadiel mnohotvárnosti v prospech jednoty, bohatstva v prospech prostoty, rôznorodosti v prospech monumentálnosti.

Pre klasické umenie boli príznačné mnohoraké ohraničenia, odriekanie sa mnohých prirodzených náklonností, ziskov, umeleckých efektov. Toto odriekanie malo pozitívnu intenciu: bolo zriekanim sa iných hodnôt v mene dosiahnutia miery, disciplíny, jasnosti, veľkosti. Implikovalo zvláštnu estetiku.

3. KLASICKÁ KONCEPCIA. Každé obdobie podľa svojich záľub formuje stupnicu hodnôt a kritérií, vytvára si svoju estetiku. Ak aj zachováva ustálený názor na to, čo je krása, svojsky vymedzuje, čo je krásne. Záľuby renesancie najvyššie stavali mieru, jasnosť, veľkosť; zrodili klasickú estetiku: táto našla výraz vo vtedajšej teórii, ale ešte väčšmi v umeleckej praxi. Je implikovaná vo vtedajšom umení, z neho sa dá vyčítať lepšie ako z písaných textov – a na ňu sa treba predovšetkým odvolať, ak máme definovať svojráznu koncepciu estetiky: racionálnu, objektívnu, podobnú antickej.

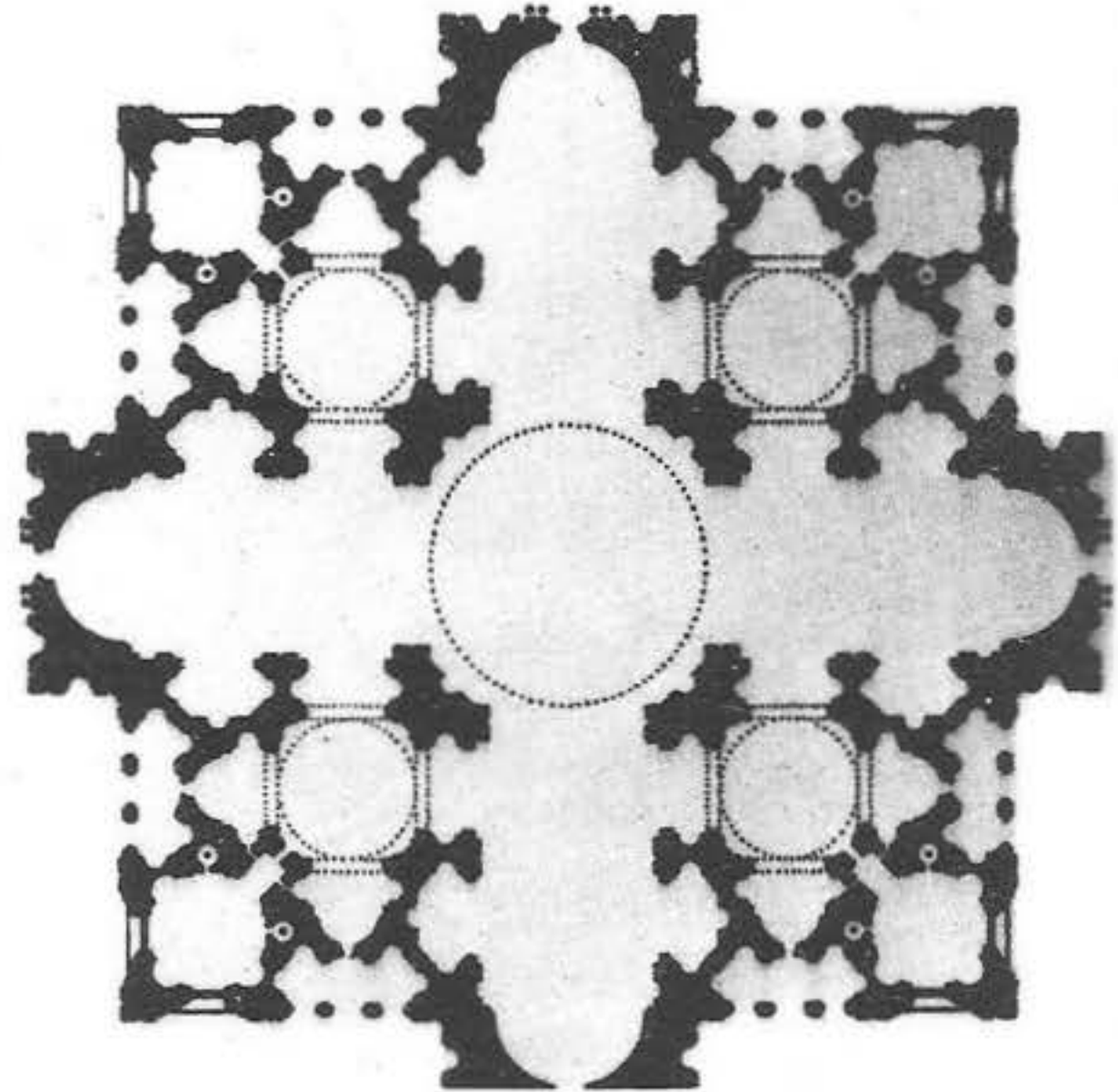
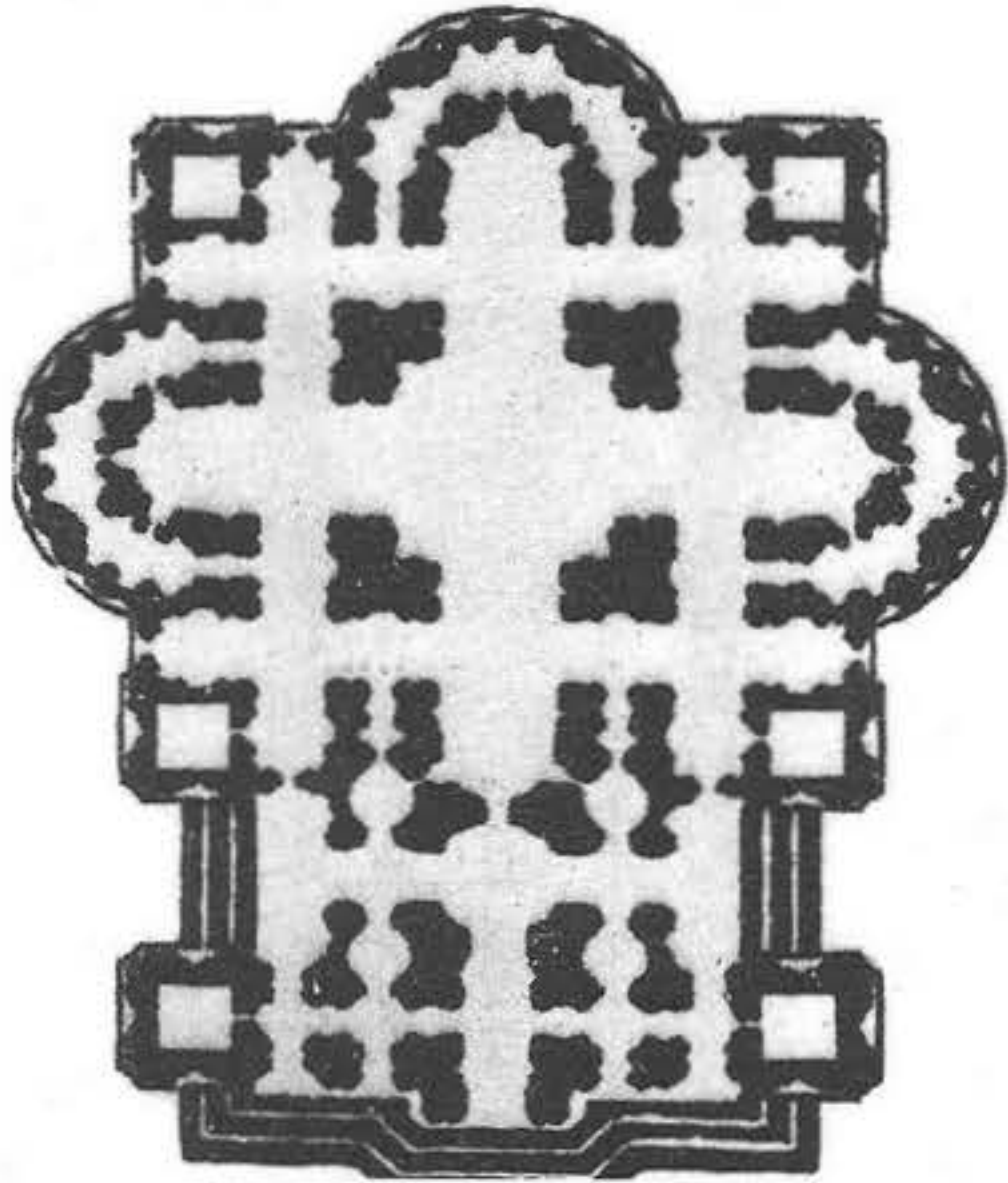
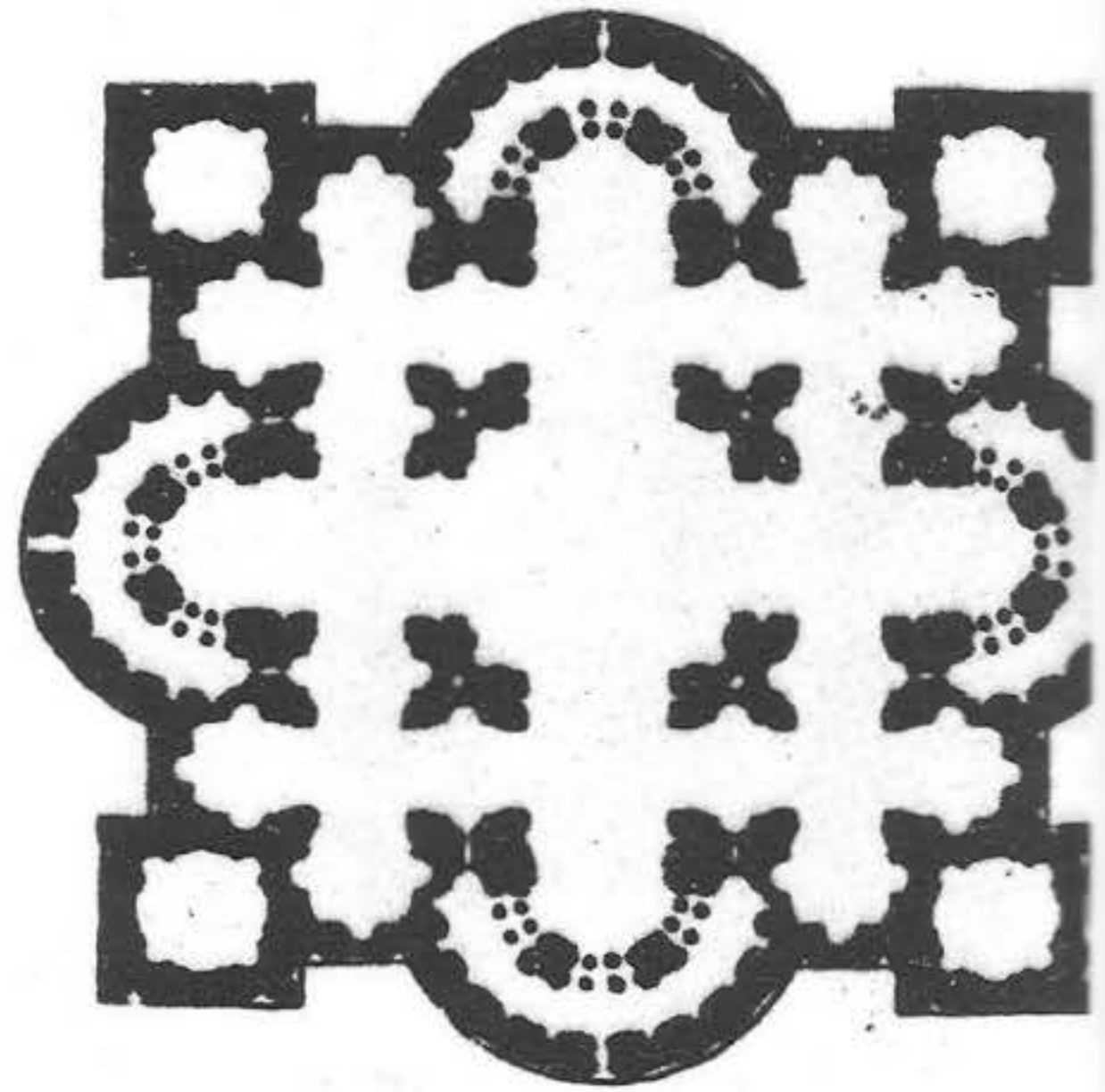
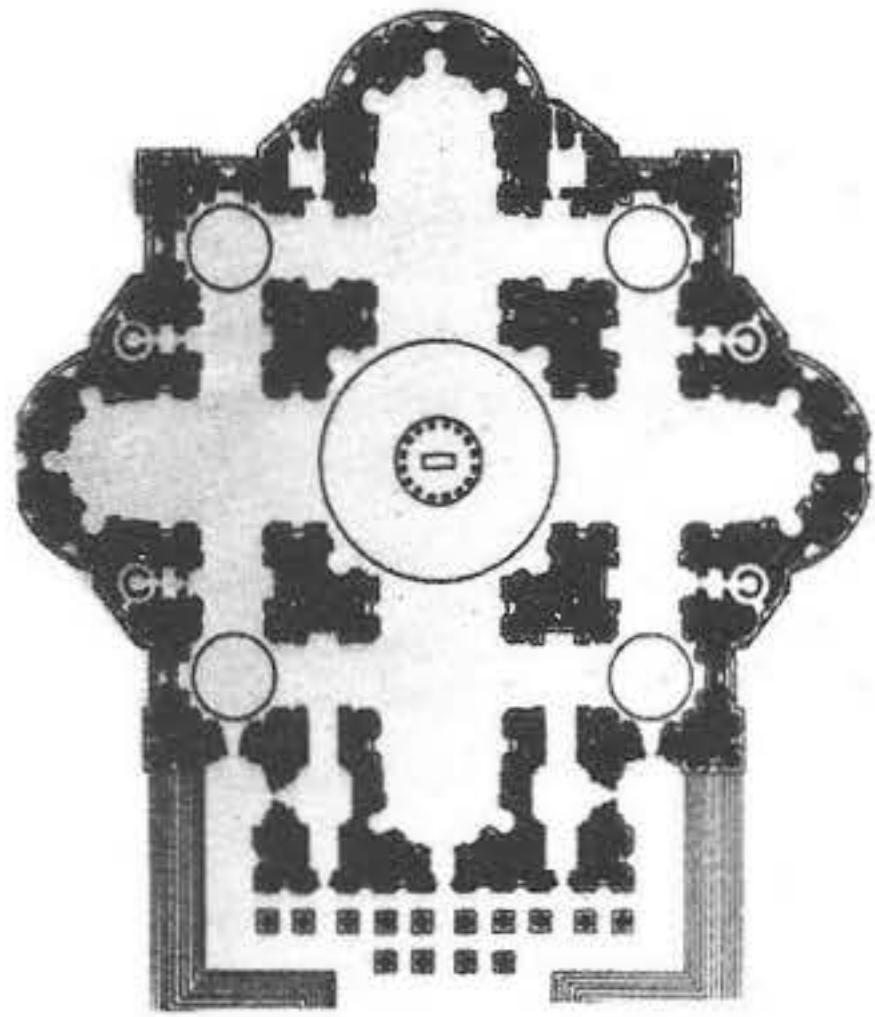
A. I d e á l n a koncepcia: prejavovala sa ako úsilie o formálne dokonalé diela a neuspokojovala sa iba s ich užitočnosťou či funkcionálnosťou. Už Alberti písal, že krása vecí je väčšmi hodná obdivu ako ich užitočnosť.

B. R a c i o n á l n a koncepcia: založená na výpočtoch, narábajúca s číselnými proporciami a geometrickými obrazcami. Obrazce, ktoré v stredoveku boli skôr pomocným prostriedkom umenia, sa teraz samy stali cieľom. Ako písal Ghiberti, „jedine proporcionálnosť rozhoduje o kráse“. Dá sa to pozorovať na takej stavbe, ako je rímska Cancellaria.

C. O b j e k t í v n a koncepcia: renesančným umelcom išlo o objektívne dokonalú formu a subjektívnu expresiu odsúvali do pozadia. Brunelleschiho kostoly vzbudzujú dojem, že ich tvar je zákonitý, architekta v ňom nevidieť, akoby nemal osobné záľuby a vykonal iba to, čo bolo nevyhnutné. Alberti písal o architektúre, že ju má charakterizovať *necessità*.

D. A n t r o p o m e t r i c k á koncepcia: človek je mierou svojho umenia, „stĺpov aj iných vecí“, ako písal Filarete. O človeku sa hovorilo, že *in eo tamquam parvo quodam mundo tota rerum universitas continetur*; on dáva škálu umeniu.

Francesco di Giorgio ukázal na kresbe, že plán a proporcie podlhovastého kostola majú zodpovedať tvarom a proporciám ľudského tela. A proporcie človeka dobrej postavy zasa musia zodpovedať jednoduchým geometrickým obrazcom, kruhu a štvorcú: to ukázal v známej kresbe Leonardo da Vinci.



2. A, B, C, D. Projekty prestavby baziliky sv. Petra v Ríme.

E. Monumentálna koncepcia: mieri k veľkej kompozícii, bez dodatočných ozdôb, s minimálnou ornamentikou. Aj to je už u Albertiho: ozdoba je iba *subsidiaria*.

F. Koncepcia, ktorá si je istá svojou veľkosťou: táto istota sa upevnila, keď renesancia dospela do svojej vrcholnej fázy. Nebála sa porovnania s antikou. Keď Bramante s pápežom Júliusom II. plánovali postaviť novú baziliku sv. Petra, rozhodli sa zbúrať najuctievanejší kresťanský chrám, zničiť hroby pápežov.

G. Sviatočná a radostná koncepcia: Andrea di Salerno napísal, že keď Bramante zastane pred nebeskou bránou, povie: „Odhodil som od seba, nakoľko to len bolo možné, všetku melanchóliu a usiloval som sa živiť svoju dušu radosťou a rozkošou. Vari nedal Boh človeku to, čo sa volá slobodnou vôľou? Slobodno mu teda žiť v slobode“.

Táto koncepcia zrodila klasické talianske umenie rokov 1500–1525. V architektúre sa vďaka Palladiovi udržala do konca 16. storočia, kým v maliarstve a sochárstve ju už skôr vytlačili barokové a manieristické tendencie, smerujúce k väčšej živosti, expresii, bohatstvu, rôznorodosti, k silnejším napätiam, bujnejšej fantázii, subjektívnemu chápaniu. V teórii umenia sa vtedy klasická koncepcia vyslovovala menej dôrazne, zato však o niečo skôr (vďaka Albertimu), a udržala sa dlhšie.

4. UZAVRETÁ FORMA. Klasická koncepcia renesancie vyžadovala pravidelnú a uzavretú formu.^a Ideál takejto formy sa mohol v architektúre realizovať plnšie ako v iných umeniach a v cirkevnej architektúre plnšie ako vo svetskej – najmä v pláne kostola. Plán budovy bol dokonale pravidelný a uzavretý, keď bol centrálny, keď mal tvar štvorca, osemstenu či gréckeho kríža. Takýto plán sa stal aj vedúcou myšlienkou renesančných architektov. Diktovali ho náboženské zretele (najdokonalejší tvar patrí božiemu domu), metafyzické (zodpovedá stavbe sveta^b), ale najmä estetické dôvody (je najdokonalejším tvarom). Projektoval sa, zdôvodňoval napriek tomu, že tradícia a história hovorili proti nemu a dožadovali sa kostola v tvare predĺženého kríža. Filarete centrálné projekty koncipoval, Leonardo ich rysoval. Z týchto projektov sa iba nemnohé dočkali realizácie, takmer výlučne v malých rozmeroch: Brunelleschi v kaplnke Pazziovcov, Bramante v S. Pietro in Montorio v Ríme. Ale keď sa Bramante podujal na najväčšiu úlohu – stavbu chrámu sv. Petra – dal mu centrálny tvar. Tento tvar zachovali nasledujúce vedúce osobnosti stavby, Raffael a Michelangelo; ale 17. storočie upustilo od tejto koncepcie, jeho ambície prestali byť klasické.^c

5. VARIANTY. V jednoliatom klasickom umení obdobia 1500–1525 boli od začiatku viaceré varianty: Raffaelovo umenie bolo klasické a takisto aj umenie Michelangelovo, jednako sa však značne od seba líšili. Súčasníci usudzovali, že pre Raffaela je príznačná *facilità, varietà, grazia*, kým pre Michelangela – *profendità* či *terribilità*. Jedného chválili za božský pôvab, druhého za mohutnosť. Niektoré skupiny umelcov a znalcov sympatizovali s Raffaelom, iné s Michelangelom. Známy list maliara Sebastiana del Piombo Michelangelovi ukazuje, ako veľmi ich na pápežskom dvore už roku 1515 stavali proti sebe.

Neskôr sa táto dvojitosť ešte prehĺbila: Raffael umrel mladý a nezanechal po sebe iné umenie ako klasické. Michelangelo sa po roku 1525 vyvíjal ďalej, spôsob jeho práce sa menil. Pri pohľade na jeho neskoršie diela, najmä na Posledný súd (1542–1550) sa hovorilo, že nemá *la bella maniera*, príznačnú pre antické sochy, akú mal Raffael. Inak povedané, že klasické bolo iba Raffaelovo umenie, v ktorom vládol zákon, poriadok, rovnováha, a nie Michelangelovo, plné odchýlok. Za odchýlky mnohí Michelangela odsudzovali, ale ešte viac bolo tých, čo ich napodobovali. Raffael a jeho súčasník Michelangelo – to boli dve podoby klasického umenia; Raffael a neskorší Michelangelo – to už boli protipóly klasickej a neklasickej odrody renesancie.

^a Wittkower, *Architectural Principles*, av.

^b „Homo imitatur mundum in figura circulari“, ako píše Fr. Zorzi, *De harmonia mundi totus*, 1525, kap. 2.

^c Uprednostňovanie pravidelných a uzavretých foriem sa prejavilo, aj keď už menej výrazne, i v urbanistike a v bytovej výstavbe. Ideálne centrálné plány miest sa rysovali už od 15. storočia (G. Münter, *Idealstädte*, 1957). A Palladio, ktorý v kostoloch odstúpil od centrálnych plánov, uplatňoval ich v obytných domoch, vo vilách, z ktorých najslávnejšia je Vila Rotonda pri Vicenze.

6. KLASICKÁ TEÓRIA UMENIA V 15. A 16. STOROČÍ. Koncepcie umenia a krásy klasickej renesancie historik nenachádza natoľko v knihách ako v umeleckých dielach, v ktorých sú implikované, lebo toto obdobie zrodilo veľkých umelcov, ale nezrodilo teoretikov zodpovedajúceho formátu.

Isteže, veľkí umelci klasickej renesancie sa vyslovovali o umení: Leonardo, Michelangelo, Bramante, Raffael. Leonardove názory však boli veľmi individuálne, musíme si ich všimnúť osobitne. Takisto Michelangelove náhľady – vyslovoval ich po roku 1525, keď sa epocha končila a on sám sa už vzdával od klasickej. Bramante písal traktáty o architektúre a o dokonalých proporciách tela; tieto traktáty sa však nezachovali a vieme o nich iba z neskorších, nie celkom vierohodných prameňov. Zostáva Raffael: o jeho názoroch síce hovoria iba dva listy, ale v nich tento typický umelec svojich čias vyslovuje typické dobové myšlienky.

7. RAFFAEL. Z dvoch pamätných Raffaelových listov jeden bol písaný grófovi Baldesarovi Castiglionemu, autorovi *Knihy o dvoranovi*, ktorý bol značne kompetentný vo veciach umenia. V tomto liste Raffael opisoval, ako maľuje: aby namaľoval krásnu ženu, musí vidieť veľa žien a v y b r á ť si spomedzi nich (*para scelta de meglio*). Pri nedostatku krásnych žien si pomáha určitou *i d e o u* (*certa idea*), ktorá sa mu rodí v mysli. Myšlienka o výbere spomedzi prirodzených vzorov a myšlienka o tom, že umelec sa riadi nielen týmito vzormi, ale aj ideou, nebôť nové; ale nemôže byť ľahostajné, že ich hlásal vynikajúci umelec, najtypickejší predstaviteľ klasickeho obdobia renesancie.

Druhý list napísal Raffael roku 1519 pápežovi Levovi X., ktorý mu zveril architektonické úlohy vo Vatikáne. V tomto liste vyjadroval nechť k „nemeckej“ architektúre (rozumej ku gotickej) a obdiv k starorímskej. Nastolil taktiež zvláštnu koncepciu, ako obidve tieto umenia asi vznikli: predpokladal, že gotika mala svoj vzor v rastúcich stromoch, ktorých koruny tvoria lomené oblúky, kým antika, ako písal v súlade s Vitruviom, mala svoj vzor v zoťatých stromoch, okresaných na trámy a postavených ako stĺpy. Tieto genetické úvahy však boli vedľajšie: podstatnejšie bolo to, čo si Raffael myslel o hodnote obidvoch slohov. Porovnával hodnotu lomených oblúkov gotiky a plných klasickej oblúkov z dvoch hľadísk: najprv so zreteľom na ich odolnosť (toto hľadisko nazýval „matematickým“), a potom vzhľadom na p ô v a b, ktorý tieto oblúky majú pre oko. A z oboch hľadísk staval plný oblúk vyššie; po prvé, je odolnejší a po druhé, svojou dokonalosťou väčšmi „teší oko“. A spájajúc vo svojich úvahách umenie s prírodou dodával, že príroda nikdy nemá iné formy ako dokonalé (čo sa celkom nezhodovalo s tým, že koruny stromov tvoria lomené oblúky a lomené oblúky sú menej dokonalé ako plné).

Listy sú krátke, no jednako vyjadrujú názory podstatné pre klasikov. V prvom liste sú obsiahnuté dve tézy. Prvá – že umelec si berie vzor z prírody, ale vyberá si z nej. Druhá – že sa riadi ideou, ktorú má vo vedomí. Obidve tézy sa navzájom dopĺňali: spoločne vyjadrovali klasickej názor na vzťah umenia k prírode, na imitatívnosť a zároveň samostatnosť umenia.

Druhý list ešte väčšmi rozširoval teóriu napodobovania, lebo z prírody sa v ňom odvodzovali aj architektonické formy. A po druhé, hodnotil tieto formy z hľadiska troch princípov: účelnosti, príjemnosti pre oko a zhody s prírodou. Inak povedané, z hľadiska súladu umenia s úžitkom, s krásou a s pravdou.

V Raffaelových listoch našli vyjadrenie najvšeobecnejšie tézy klasickej renesančnej estetiky. On sám a takisto aj iní vtedajší umelci dospeli k týmto tézám sami, neprevzali ich od filozofov; iná vec je, že to boli ozveny filozofických téz, že najmä Raffaelova idea bola ďalekou ozvenou Platónovej idey.

8. EŠTE RAZ GAURICUS. Kto okrem skúpych poznámok veľkého Raffaela v klasickej štvrtstoročí vyjadril vtedajšie estetické názory? Tlačou vyšla v tých rokoch vari len jedna kniha na túto tému: dielo Pomponia Gaurica *De scultura*, vydané roku 1504. Bola už o nej reč v súvislosti s názormi 15. storočia: obsahuje totiž myšlienky, ktoré boli typické pre toto storočie, a neodvoláva sa na klasickej umenie štvrtstoročia; tento neapolský filológ nemal kontakt s Raffaelovým či Bramanteho umením, ale teória, ktorú zastával, zodpovedala súdobému umeniu. Najmä heslo umenia založeného na vede (*nihil sine litteris, nihil sine eruditione*), heslo napodobovania prírody, ale aj výberu z nej, heslo umenia ako projektu (*designatio*), heslo živého umenia (*animatio*).

9. PICO, BEMBO, CASTIGLIONE. Klasickú estetiku môžeme nájsť aj u spisovateľov špecializovaných na umenie, ako napríklad u Cesareho Cesariana (1483–1541), vydavateľa a komentátora Vitruvia (1521), ktorý napísal, že architekti sú „polobohmi“, lebo tvoria diela podobné prírode.

Ale najviac estetických myšlienok nájdeme u spisovateľov amatérov z dvorských kruhov a spomedzi nich najmä u humanistu a filozofa Giovanniho Pica, z rodu údelných kniežat Mirandoly (1463–1494), u humanistu Pietra Bemba (1470–1547) a u štátnika Baldesara Castiglioneho (1478–1529).

Picova *Reč o ľudskej vznešenosti* bola akoby manifestom *cinquecenta*, ktorého sa sám nedožil. Najviac myšlienok týkajúcich sa estetiky je v jeho *Commento alla Canzone di G. Benivieni Dell'amore celeste e divino*.

Pietro Bembo, priateľ Mediciovcov, tajomník pápeža Leva X. a diktátor literárneho vkusu tých čias, propagoval napodobovanie antických majstrov, ale aj odklon od „chladnej elegancie“ a návrat k emocionálnym Petrarcovým veršom. O umení a kráse sa najobširnejšie vyslovil v *Gli Asolani* z roku 1525, napísaných podľa Cicerónovho vzoru.

Baldesar Castiglione, štátnik na dvoroch v Miláne a Urbine, arbiter elegantiarum renesancie, autor v celom svete slávnej *Knihy o dvoranovi* (*Libro del Corteggiano*, 1518), zahrnul do tejto učebnice dobrej výchovy aj estetiku – ani nie tak estetiku umenia ako skôr estetiku života.

A. Pico, Bembo a Castiglione boli príslušníkmi tej istej generácie a tých istých spoločenských kruhov a mali aj podobnú ideológiu. Prvou tézou týchto spisovateľov bola klasická téza, že krása spočíva v harmónii, to znamená v správnom zostavení a v štruktúre častí. Bembo definoval krásu ako proporciu, primeranosť a harmóniu vecí. Starý spor o tom, či sú krásne iba veci zložené, alebo aj jednoduché (ako tvrdili neoplatonici), Pico riešil v prospech vecí zložených; bol presvedčený, že krása spočíva vždy v štruktúre častí. Estetika klasickej renesancie teda zostala verná tradícii: chápala krásu tak, ako Gréci chápali *symmetriou* a Alberti *concinnitas*.

Pico uvažoval o probléme trochu zložitejšie: proporcia a štruktúra častí predstavovali podľa neho len jeden z prvkov krásy, a to kvantitatívny; krása má však aj prvok kvalitatívny – tvar a farbu. Až súhrn kvantitatívnych a kvalitatívnych predností vytvára krásne veci. Iným spôsobom títo renesanční autori rozpracovali aj tézu o harmónii.

B. Predovšetkým zaviedli motív pôvabu. Ak harmónia a proporcia boli platónsko-pytagorovským motívom, potom pôvab môžeme pokladať za motív platónsko-plotinovský. Teraz, v období renesancie, v Picovej estetike rovnako ako u Bemba a Castiglioneho, pôvab zaujal miesto, aké predtým nikdy nemal. Hovorí o ňom Raffael, ale ideu pôvabu spopularizoval najmä Castiglione, vidiac v ňom nevyhnutnú črtu vzorného dvorana. Podľa týchto spisovateľov pôvab je podstatnou podmienkou krásy: je pre ňu tým, čím je soľ pre potravu. Má prameň v duši, ale prejavuje sa v telách. Bembo si problém predstavoval takto: z dobrej proporcie sa rodí pôvab a pôvab je prejavom krásy. Podobne je to u Pica, ibaže podľa neho pôvab nevytvára sama proporcia, ale celý súbor predností, rovnako kvalitatívnych ako kvantitatívnych. Pre obidvoch pôvab bol o h n i v o m medzi objektívnymi vlastnosťami predmetu, ako je proporcia a tvar, a súdom, že predmet je krásny. Pojem pôvabu nezmenil klasickú rovnicu krása = harmónia, ale podával jej vysvetlenie. Stal sa – popri pojmoch *concinnitas*, proporcia, príroda, idea – zložkou klasickej renesančnej estetiky, zložkou svojráznou, menej rigoróznou a racionálnou ako uvedené pojmy.

C. Renesanční klasici usudzovali, že pôvab je vlastný všetkému, čo je prirodzené, slobodné, I a h k é. Castiglione napísal, že pôvab prichádza vtedy, keď správanie sa, gesto, dielo vznikajú bez námahy. „Ozajstné umenie je to, ktoré sa nezdá umením.“ Bembo hovorí ešte dôraznejšie: najväčší pôvab je navonok nedbanlivý (*negligentia*). Castiglione používal nový termín *sprezzatura* (pohrdavosť, nedbanlivosť) na označenie uvoľneného správania sa a konania, ktoré nedemonštruje umenie, neprežrádza námahu. V takomto správaní sa a konaní videl hlavný prameň pôvabu.

D. Prvkom klasickej renesančnej estetiky bolo aj presvedčenie, že krása a len ona je záľubou ľudí: čokoľvek

milujeme a ceníme si, vždy je to pre jeho krásu. Krása je pre nás najvyššou hodnotou, nelíši sa od dobra. Je „čarovná a svätá“, napísal Castiglione. A je všadeprítomná, lebo prichádzajúc z božských sfér, dáva lesk všetkému pozemskému. Znova sa teda vrátila estetika *pankalie*. V týchto názoroch sa odrážal vplyv Ficinovej platónskej Akadémie, hlásajúcej filozofiu a estetiku lásky.

Pre renesančných spisovateľov tejto skupiny bol príznačný zvláštny pluralizmus. Pico vo svojej *Reči o ľudskej vznešenosti* predstavil človeka ako bytosť, ktorá nie je ani nebeská, ani výlučne pozemská, ale stojí uprostred sveta, je schopná všetko vidieť a robiť, ktorá samu seba tvorí i prekonáva a (ako písal v štýle podobnom existencionalistom 20. storočia) môže spraviť zo seba rovnako bytosť podobnú Bohu i zvieratú.^d Človek je schopný vytvárať rôznorodú krásu. Castiglione zdôrazňoval, že Michelangelo, Leonardo, Raffael, Mantegna, Giorgione, každý mal svoj vlastný, osobitý štýl, pričom štýl každého z nich bol dokonalý.

10. LEONE EBREO. Platónsky motív lásky, ktorý bol pozadím Picovej, Bembovej a Castiglioneho estetiky, bol hlavným obsahom názorov Leoneho Ebrea (1465–1535), španielsko-židovského lekára a filozofa bývajúceho v Taliansku, autora diela *Dialoghi d'amore*. V klasickom období to bol najautentickejší Ficinov nástupca, ale ešte transcendentnejší a mystickejší. Jeho kniha vyšla roku 1535, ale myšlienky sa sformovali už okolo roku 1500. Rozvíjal platónsko-renesančnú myšlienku, že nič tak človeka nepríťahuje ako krása. Že je dostupná iba vyšším, zduchovneným zmyslom; že láska je prirodzeným vzťahom človeka ku krásu; že krásu je len jedna, aj keď sa prejavuje v rozličných veciach; že síce lepšie poznáme telesnú krásu a podľa nej chápeme duchovnú, ale duchovná krásu nás vzrušuje hlbšie. A taktiež, že tvary umenia vopred jestvujú v umelcovom vedomí, prv ako sa zjavia v jeho diele. Pre tohto renesančného platonika bol pôvab podstatnou zložkou estetiky: práve on príťahuje ku krásu. Jestvuje milosť, písal Leone, využívajúc dvojznačnosť latinsko-talianskeho slova *grazia*, označujúceho milosť aj pôvab.

Neskôr, v 16. storočí, estetika hľadala nové cesty a dala sa inými smermi, ale na platónsku teóriu klasickej renesancie nezabudla. V tomto storočí *Kniha o dvoranovi* mala v Taliansku 16 vydaní, *Dialógy o láske* 12, *Gli Asolani* 7. A tieto knihy vychádzali aj v iných krajinách: vo Francúzsku mala Bembova kniha 3 vydania, Castiglioneho 7, Leoneho 5.^e

11. NIFO. Pôsobenie a úspech Leoneho Ebrea dokazuje, že mysticko-platónska estetika tiež patrila k záľubám renesancie; ale estetika lásky vtedy mala aj menej extrémnu podobu, osobitne v Nifovej teórii: ten písal, že krásu *aptum est movere animam*, a spájal ju s láskou: *fruitio pulchri est finis amoris*. Ale bol tu podstatný rozdiel: lásku nechápal spiritualisticky a mysticky, lež fyziologicky.

Filozof a lekár Agostino Nifo (1473–1538?) už roku 1531, teda ešte pred Leonem vydal dve knihy: *De Pulchro* a *De Amore*. Ich téma bola tá istá ako u Ficina a Leoneho, ale rovnako ich forma, ako aj východiská boli odlišné. Neboli polobásnickým dielom ako *Dialógy o láske*, ale vedeckým traktátom, a to traktátom historickým. Kniha *O krásu* v 70 kapitolách predstavovala v chronologickom poriadku názory na krásu u sofistov, stoikov, Platóna, Sokrata, platonikov, neoplatonikov, aristotelovcov. Bola asi prvou historickou problémovou monografiou z oblasti estetiky, históriou pojmu krásy. Ukazovala mnohotvárnosť stanovísk, ktoré sa k nej zaujímali, aj sporov, ktoré sa o nej viedli.

Na jednom póle renesančnej estetiky bol mystik Leone, na druhom Nifo – fyziológ a historik. Ale to boli extrémne zjavy; typickými predstaviteľmi renesančnej estetiky boli Raffael, Bembo, Pico, Castiglione a základnými pojmami – *concinnitas*, dokonalá proporcia a harmónia, príroda ako aj univerzálna idea vedomia, vytvárajúca umenie.

^d G. Pico, *Oratio de hominis dignitate*.

^e J. Festugière, *La philosophie d'amour de M. Ficino*, 1941.

G. TEXTY RAFFAELA, CASTIGLIONEHO, BEMBA PICA A LEONEHO EBREA

IDEA

- 1) *Aby som namaloval jednu krásnu ženu, musel by som vidieť mnoho najkrajších, a to s podmienkou, že Vy budete pri mne, aby som si mohol vybrať. Ak je nedostatok dobrých úsudkov a krásnych žien, pomáham si ideou, ktorá sa zrodila v mojom vedomí. Nevieť, či je umelecky dokonalá, ale usilujem sa, aby ňou bola.*

Raffael Santi B. Castiglionemu (Passavant, Paris 1860, I, 502).

LOMENÝ A PLNÝ OBLÚK

- 2) *Nemecká gotická architektúra je veľmi vzdialená od krásnej manieri Rimanov a antických staviteľov. Mala svoj vzor v rastúcich stromoch, ktorých konáre sa formovali do ostrých oblúkov. Takýto oblúk nie je pohrdaniahodný, ale je slabý. Budovy postavené zo spojených trámov, vztýčených ako stĺpy, zakončené štípmi a strechami, ktoré opisuje Vitruvius, keď hovorí o pôvode dórskeho slohu, majú väčšiu trvanlivosť. Lomené oblúky majú dva stredy a plný oblúk so svojím jediným stredom má matematicky odôvodnenú väčšiu nosnosť. A keď necháme bokom jeho slabosť, lomený oblúk nemá ani ten pôvab, ktorým dokonalosť kruhu teší naše oko. Zdá sa, že príroda takmer nikdy nesmeruje k iným formám ako k najdokonalejším.*

Raffael Santi pápežovi Levovi X. (Passavant I, 513–514).

ARCHITEKTI SÚ POLOBOHOVIA

- 3) *Architekti, ktorí vedia vytvoriť dobré diela, javia sa polobohmi, lebo sa usilujú urobiť umenie podobným prírode a schopným nahradiť ju.*

C. Cesariano, Di L. Vitruvio De Architectura, 1521, I, fol. II v.

SVÄTÁ KRÁSA

- 4) *V súhrne tá čarovná a svätá krása je najväčšou ozdobou každej veci, takže sa dá povedať, že dobro a krása sú v istom zmysle to isté.*

B. Castiglione, Il libro del Corteggiano (Opere, 1737, IV, 59).

KRÁSA VŠETKÝCH VECÍ

- 5) *Krása sa najväčšmi prejavuje v ľudských tvárach. Je prúdom božskej dobroty, ktorý sa síce rozlieva na všetky stvorené veci ako slnečné svetlo, ale keď padne na tvár, čo má dobré proporcie, vleje sa do nej a krása vynikne.*

B. Castiglione, tamže, s. 473.

VARIE COSE PIACCIONO

- 6) *Rozličné veci sa páčia v rovnakej miere, takže sa dá ťažko usúdiť, ktorá z nich je pôvabnejšia. Tak v maliarstve sú najvynikajúcejší Leonardo da Vinci, Mantegna, Raffael, Michelangelo, Giorgione; ale ani jeden nie je v práci podobný druhému. V tom odvetví, ktoré pestujú, nikomu z nich nič nechýba, takže každý z nich má svoj dokonalý štýl.*

B. Castiglione, tamže, s. 92.

PÔVAB

- 7) *Chcel by som, aby dvoran bol v tomto ohľade obdarený nielen talentom, peknou postavou a tvárou, ale aj istým pôvabom.*

B. Castiglione, tamže, s. 26.

SPREZZATURA

- 8) *Neraz rozmýšľajúc, odkiaľ sa berie onen pôvab (ak nerátame tých, čo ho majú od hviezd), objavil som najvšeobecnejšiu zásadu, dôležitejšiu než hociktorá iná vo všetkých ľudských veciach, o ktorých sa hovorí a ktoré sa robia: treba sa, ako je to len možné, vyhýbať tomu najzákernejšiemu a najnebezpečnejšiemu úskaliu, akým je afektovanosť, alebo, aby sme použili nové slovo, potrebná je sprezzatura, čiže istá nedbanlivosť, ktorá skrýva umenie a ukazuje, že to, čo sa robí a hovorí, deje sa bez námahy a bez uvažovania. Verím, že to je veľký zdroj pôvabu. Keďže každý pozná námahu, čo si vyžadujú vzácne a dobre urobené veci, o to väčší obdiv vzbudzuje, keď sú urobené s ľahkosťou, a naopak, práca namáhavá, akoby za vlasy ťahaná, berie veciam pôvab a spôsobuje, že si ju ľudia málo cenia, aj keby bola neviemako veľká. Preto sa dá povedať, že ozajstným umením je to, čo sa nezdá umením.*

B. Castiglione, tamže, s. 63.

PRÍRODA A UMENIE

- 9) *Dobre bolo povedané, že krásne veci majú začiatok v prírode a zakončenie v umení.*

B. Castiglione, tamže, s. 402.

KRÁSA JE V HARMÓNII

- 10) *Kráska nie je nič iné ako pôvab zrodený z proporcie, primeranosti a harmónie vecí: o čo je táto harmónia dokonalejšia, o to milšími a pôvabnejšími robí rovnako ľudské duše, ako aj telá. Preto aké krásne je telo, ktorého údy majú zachované vzájomné proporcie, taká je aj duša, ktorej cnosti sú vo vzájomnej harmónii.*

P. Bembo, Gli Asolani, s. 129.

NEGLIGENTIA

11) *Ako žene nenamaľovaná tvár, tak aj nedbanlivosť niekedy dodáva pôvab tomu, kto píše.*

P. Bembo, De Imitatione libellus, Opera, Basileae 1556, s. 28.

ŠTRUKTÚRA A PÔVAB

12) *V kráse tiel, ktorá sa nám zjavuje v božskom svetle, ukážu sa dve veci tomu, kto o nej dobre pouvažuje. Prvou je materiálna štruktúra tela, spočívajúca v správnom množstve častí a v primeranej kvalite. Množstvo sa zakladá na veľkosti častí, ak táto zodpovedá proporcii celku, na ich umiestení a na vzdialenosti jednej časti od druhej. Kvalita spočíva v tvare a vo farbe. Druhou vecou, ktorá sa prejavuje a presvitá v krásnych veciach, je istá prednosť, pre ktorú niet vhodnejšieho názvu ako pôvab.*

G. Pico della Mirandola, Commento alla Canzone di G. Benivieni (ed. 1731, s. 113).

Pôvab je pre telesnú krásu tým, čím je soľ pre každú potravu.

G. Pico della Mirandola, tamže, s. 113.

PÔVAB POCHÁDZA Z DUŠE

13) *Spytujeme sa, aká je príčina, že jedno telo je obdarené pôvabom a iné je ho celkom zbavené? Verím, že keď nepochádza z tela, nevyhnutne ho treba pripísať duši.*

G. Pico della Mirandola, tamže, s. 114.

ÚPRIMNOSŤ A SLOBODA

14) *Myšlienka je o to chvályhodnejšia, o čo je úprimnejšia a slobodnejšia.*

G. Pico della Mirandola, Lettere (ed. Santangelo), s. 30.

PÔVAB VNÍMANÝ VYŠŠÍMI ZMYSLAMI

15) *Medzi predmetmi všetkých vonkajších zmyslov nachádzajú sa veci dobré, užitočné, lahodné a príjemné, ale pôvab, ktorý teší a podnecuje dušu k zvláštnej láske a ktorý sa nazýva krásou, nenachádza sa v troch materiálnych zmysloch, ktorými sú chuť, čuch a hmat, ale výlučne v predmetoch dvoch zduchovených zmyslov, zraku a sluchu. Keďže v materiálnych predmetoch sa nenachádza pôvab a krása, potom prostredníctvom troch hrubých a materiálnych zmyslov nemôže prejsť pôvab a krása do našej duše, aby ju tešili a povzbudzovali k milovaniu krásy.*

Leone Ebreo, Dialoghi d'amore (ed. S. Caramella, 1929), s. 226.

BELEZZE UNIVERSALI

- 16) *Oveľa viac krásy poznáva rozum, ktorý v individuálnych a zničiteľných telách nachádza všeobecné krásy a pôvaby netelesné a nezničiteľné; tieto oveľa väčšmi povzbudzujú duše k rozkoši a láske; k týmto krásam patria štúdiá, zákony, ľudské cnosti a znalosti, z ktorých všetky sú nazývané krásnymi: krásne štúdiá, krásne zákony, krásne znalosti.*

Leone Ebreo, tamže, s. 227.

DUCHOVNÁ KRÁSA AKO ANALÓGIA KRÁSY TELESNEJ

- 17) *O netelesných veciach sa hovorí, že sú krásne, lebo podobne telám ich časti sú proporcionálne rozmiestené. Tak je to v harmónii, v súlade, v plynulej reči: nazývajú sa krásnymi pre podobnosť s proporcionálne postaveným telom.*

Leone Ebreo, tamže, s. 317.

PREEXISTENCIA KRÁSY

- 18) *Tak ako prirodzené formy tiel majú svoj netelesný a duchovný zdroj v duši sveta a v prvotnom božskom ume, v ktorých je pôvod všetkých foriem, a to v podobe podstatnejšej, dokonalejšej a krajšej než v jednotlivých telách – aj formy umenia majú svoj zdroj v ume človeka umelca, v ktorom pôvodne jestvovali, majú viac dokonalosti a krásy než v pekne sformovanom tele. A keď v mysli umeleckú krásu zbavíme telesnosti, potom nezostane nič okrem idey v umelcovom vedomí – a takisto, keď zbavíme hmoty krásny prírodný predmet, zostanú iba ideálne formy, preexistujúce v prvotnom ume a v duši sveta.*

Leone Ebreo, tamže, s. 324.

2. ESTETIKA LEONARDA DA VINCI

niekedy o život

1. LEONARDOVE SPISY. Leonardo da Vinci (1452–1519), učenec, inžinier, vynálezca, spisovateľ, teoretik umenia, bol jedným z tých, ktorí začali klasickú éru renesancie. Jeho *akmé* pripadá ešte na 15. storočie, ale až na jeho koniec. Narodil sa v Toskánsku, ale žil tam (vo Florencii) iba do roku 1482 a potom v rokoch 1499–1506; v rokoch 1482–1499 a 1507–1513 bol na dvore Sforzovcov v Miláne; na pozvanie Františka I. odišiel roku 1516 do Francúzska a tam strávil svoje posledné roky. Všeobecne uznávaný fenomén duchovnej mnohostrannosti bol vo všetkých dielach neprekonateľný, vždy spájajúc umenie a vedu, v mladších rokoch dávajúc prednosť umeniu, v neskorších vede. Najznámejšie sú jeho maľby pochádzajúce z rokov okolo 1500: *Posledná večera* z obdobia 1495–1497, *Mona Lisa* asi z roku 1503. Bol predovšetkým maliarom, ale zachovali sa aj jeho architektonické projekty; vieme, že sa zaoberal aj sochárstvom.

Nevšedné dary prírody, priaznivé podmienky pre prácu, uznanie, ktorým bol Leonardo obklopený, nezabránili však tomu, že v jeho živote sa vyskytli zlomy, že v neskorších rokoch trpel istou frustráciou: spisovateľské práce nedokončené a nedopracované, nápady nerealizované, iba nepočítané umelecké diela završené. A účinok jeho umenia a ideí bol po dlhý čas mizivý; dejiny umenia a jeho teórie sa uberali inou cestou, než akú vytýčil Leonardo. Jeho teória umenia nevyšla za jeho života tlačou a vlastne nebolo čo uverejniť; mala totiž podobu voľných poznámok a aforizmov, glosy o umení boli roztrúsené v jeho rukopisoch medzi myšlienkami a poznámkami iného druhu, ktoré nemali s umením veľa spoločného. *Traktát o maliarstve*, hlavný prameň pre poznanie jeho umeleckých náhľadov, nie je Leonardovou vlastnou kompozíciou, ale kompiláciou, ktorú zostavili jeho žiaci. A ani tento traktát sa dlho nevydával; po prvý raz vyšiel až roku 1651, aj to len čiastočne (Dufresnovu parížske vydanie), v kompletnej podobe (podľa vatikánskeho rukopisu Urbina – 1270) až roku 1817 (G. Manzi), v kritickej a ľahšie dostupnej podobe až v osemdesiatych rokoch 19. storočia: H. Ludwig ho vtedy vydal spolu s nemeckým prekladom; F. Ravaisson-Mollien v rokoch 1882–1891 vo francúzskom preklade, J. P. Richter v rokoch 1880–1883 v anglickom preklade. Úplný poľský preklad M. Rzepińskiej je z roku 1962.^a

Schopnosti umelca v spojení so schopnosťami mysliteľa a spisovateľa predurčovali Leonarda k veľkému zástoju nielen vo vývine umenia, ale aj estetiky. Tento zástoje má, ale nie taký, aký by sa dal očakávať. A nielen preto, že jeho spisy boli tak dlho neznáme, ale aj pre ich povahu. *Traktát* je obširne a obsahom bohaté dielo, ale tento obsah iba sčasti patrí do estetiky; je teóriou umenia v širokom zmysle slova, do ktorej patria aj – a dokonca predovšetkým – profesionálne, technické návody na maľovanie; tieto návody sú v mnohých prípadoch skôr výrazom Leonardovho osobného vkusu ako niečím, čo by sa mohlo stať všeobecnou teóriou krásy a umenia.^b

^a Leonardo da Vinci, *Traktat o malarstwie*, preklad M. Rzepińskiej v edícii *Texty źródłowe do dziejów sztuki*, IX, 1962. Táto práca uvádza fragmenty *Traktátu* podľa znenia a číslovania poľského prekladu.

^b V obrovskej literatúre o Leonardovi pomerne málo kníh sa zaoberá jeho všeobecnými estetickými názormi. Z nich sú mimoriadne dôležité: L. Venturi, *La critica d'arte di Leonardo da Vinci*, 1919. – E. Panofsky, *The Codex Huygens and Leonardo da Vinci*, 1940. – J. Gantner, *Leonardo da Vinci, Gedenkrede*, 1952. – K. Clark, *Leonardo da Vinci, a Note on the Relation between His Science and His Art*, in: *History Today*, II, 1952. – L. H. Heydenreich, *Leonardo da Vinci*, 1954. – Posledné vydanie *Traktátu o maliarstve: Treatise on Painting*, Princeton University Press 1956, obsahuje aj anglický preklad A. P. Mac Mahona, úvod L. H. Hedenreicha, bibliografiu K. Steinitzovej. – V poľskej literatúre: J. Białostocki, *Pięć wieków myśli o sztuce*, 1959. – M. Rzepińska, úvod k poľskému prekladu *Traktátu o maliarstve* (s obširným výberom bibliografie). Všeobecná bibliografia: E. Verga, *Bibliografia Vinciana*, 1493–1930, 2 zväzky, 1931.

2. **LEONARDOVE METODOLOGICKÉ PRINCÍPY.** Sú originálne a otvorené, nepodliehajú tlaku tradície a sú zbavené jednostrannosti. Jeho programom boli *skúsenosť a matematika*. Napísal: „Bez skúsenosti nič s istotou nepoznáme“, ale aj: „Nijaké ľudské hľadanie sa nemôže nazývať pravdivým poznaním, ak neprešlo skúškou matematického dôkazu“ (frag. 1). Pred Leonardom renesanční teoretici iba výnimočne zaujímali také zrelé stanovisko; po ňom zasa bolo treba čakať na Galileiho. Skúsenosť chápal moderne, ako úzko spojenú s praxou. A uvedomoval si, že tu dochádza ku komplikovaným vzťahom: niet dobrej teórie bez praxe, ale aj naopak: „Zlý je umelec, ktorého dielo predbieha súd“. Skúsenosť individua je základom vedy, ale nie je neomylná; vyžaduje overenie, ktoré musí byť kolektívne a kontrolované matematikou. Na toto všetko Leonardo pamätal a uplatňoval tieto zásady rovnako na umenie, ako aj na vedu (frag. 65, 137).

Bol nadšencom toho vzácneho daru prírody, ktorým je zrak a videnie – ako Alberti a vari ešte väčším. „Oko sa menej mylí“, hovorí o svete ešte viac a istejšie ako myšlienka. Preto umenie, najmä maliarstvo, slúži poznaniu sveta nemenej ako veda. Napokon medzi umením a vedou niet podstatného rozdielu. „Maliarstvo je filozofia.“ (Frag. 9) Existuje čisto estetické umenie, bez poznávacích ambícií, ako by sa povedalo dnes; ale je aj také umenie (a iba ono zaujímalo Leonarda), ktoré si stavia podobné úlohy ako veda; takým umením je maliarstvo, ak používajú perspektívu a šerosvit na ploche zobrazuje trojrozmerný svet. Nedá sa to robiť intuitívne, treba to všetko preskúmať teoreticky, bez toho nikto nebude dobrým maliarom. Leonardovo presvedčenie o poznávacích možnostiach umenia nebolo po antike a stredoveku novinkou; v renesancii bolo rozšírené, ba pre toto obdobie priam typické, ale nikto ho neuplatňoval tak radikálne, ani ho tak hlboko nezdôvodňoval ako Leonardo. Usudzoval, že umenie dokonca dosahuje viac ako sama veda, lebo spoznáva nielen kvantitatívne vzťahy, ale aj kvality.

V Leonardovom duchu môžeme povedať, že predmetom umenia je *poznávanie viditeľného sveta*: ako jeho rozličné kvality, tvary a farby, svetlá i tieň vznikajú v závislosti od toho, ako a odkiaľ na ne pozeráme, zblízka či zďaleka, zhora a či zdola. Vznik tvarov, farieb, svetiel hodnotil ako prírodné úkazy, analogické geologickým javom, vzniku hôr a hĺbeniu dolín pôsobením vody, alebo javom atmosferickým – rovnako podliehajúcim prírodným zákonom.

3. **KONCEPCIA UMENIA.** Leonardo nikde nepodáva definíciu umenia, používa jednoducho starý, alebo presnejšie, grécky pojem. Tento pojem zahŕňal všetky umenia, znalosti, remeslá. Leonarda z nich zaujímali vlastne iba reproduktívne umenia, zvláštna schopnosť človeka reprodukovať skutočnosť, a najmä trojrozmernú skutočnosť na ploche obrazu.

Prijal tradičné delenie umení na mechanické a slobodné, ale v rozpore s tradíciou dokazoval, že maliarstvo je *slobodným umením*, a nie mechanickým, predovšetkým preto, lebo je tvorivé. Reproduktívne, a napriek tomu tvorivé. Leonardo týmto prispel k veľkému prelomu v dejinách pojmu „umenie“: k prechodu od definovania umenia ako produkcie – k jeho definovaniu ako *tvorby*. Ale tvorivé umenie môže a musí byť *verné skutočnosti*; umelec nemá opravovať prírodu. Najchválhodnejšie umenie je maliarstvo, lebo je v najväčšej zhode s vecou, ktorú reprodukuje. Iba takto plní tú poznávaciu funkciu, ktorú mu Leonardo pripisoval. Velebil ho práve za to, že je *napodobujúce*: *sola imitatrice di tutte le opere evidenti di natura*. Používajúc Danteho zvrät, Leonardo napísal, že maliarstvo „nazývame vnučkou prírody, lebo príroda zrodila všetky viditeľné veci a z nich sa zrodilo maliarstvo“. Ale maliarstvo je zároveň tvorivým umením do takej miery, že ho – ako napísal – môžeme pokladať za „príbuzné Bohu“. Lebo vernosť nie je pasivita; vernosť prírode sa dosahuje práve zápasom s ňou.

4. **SÚPERENIE UMENÍ.** Od staroveku sa zostavovali „paragóny umení“ – kto je v nich dokonalejší, Homér, alebo Feidias? Alebo všeobecne: Poézia, alebo výtvarné umenia? Maliarstvo, alebo sochárstvo? Aj Leonardov *Traktát o maliarstve* sa začína paragónom umení a je vari najchýrnejší zo všetkých, ktoré z dejín poznáme. Jeho

cieľom bolo dokázať, že maliarstvo je najdokonalejšie umenie: dokonalejšie ako poézia, hudba, sochárstvo. Odôvodňoval to takto:

A. Maliarstvo stojí vyššie ako poézia (frag. 18–28), lebo 1. má širší rozsah; ako jediné zo všetkých umení napodobuje všetky viditeľné veci, dokonca aj také, na ktoré poézii chýbajú slová; 2. ukazuje veci prostredníctvom obrazov, a nie slov, pričom slovo má k obrazu taký vzťah ako tieň ku skutočnému telu; 3. zobrazuje prírodu, božie dielo, a nie ľudské výmysly, ako to robí poézia; 4. zobrazuje veci pravdivejšie ako poézia, lebo slová sú konvenčné; 5. používa orgán, ktorý sa najmenej mylí, najjemnejší zmysel – oko, kým poézia využíva ucho, ktoré je menej spoľahlivé; 6. zakladá sa na poznaní, najmä optickom, a toto poznanie podstatne rozširuje; 7. maliarstvo sa nedá kopírovať, ako sa to robí s literárnymi dielami, ktorých odpis má takú istú hodnotu ako originál; jedinečnosť maliarstva ho robí dokonalejším ako iné umenia; 8. je dostupnejšie ľuďom ako poézia, vyžaduje menej komentárov; 9. rýchlejšie pôsobí na divájuúcich sa; 10. zaujíma a priťahuje ľudí, kým básnické opisy ich často unavujú a nudia; má v sebe harmóniu podobnú harmónii v hudbe; má tú výhodu, že podáva celý svoj obsah n a r a z, kým poézia to robí postupne, potrebuje na to čas.

B. Maliarstvo stojí vyššie ako hudba z tých istých dôvodov, aké platia pre poéziu (prihovára sa vyššiemu zmyslu a podobne) a navyše preto (frag. 29n.), lebo maliarstvo trvá, kým hudba zaniká hneď po jej predvedení; má širší rozsah, zahŕňa väčšiu *università* a *varietà di cose*, ukazuje tak veci, ktoré sú v prírode, ako aj veci, ktorých v prírode niet.

C. Maliarstvo stojí vyššie ako sochárstvo (frag. 35–45), lebo 1. je duchovnejším umením, vyžaduje menej fyzickej námahy ako sochárstvo; 2. je vo väčšej miere poznaním: sochárstvo nevyžaduje toľko rozmyšľania a uvažovania, najmä tie špeciálne znalosti, ktoré sú potrebné, aby sa priestor zobrazil na ploche; 3. má širšie úlohy, lebo z desiatich funkcií oka (svetlo, tieň, farba, hmota, tvar, miesto, vzdialenosť, blízkosť, pohyb a pokoj) sedem sa realizuje v maliarstve, kým v sochárstve iba päť: hmota, tvar, miesto, pohyb a pokoj (frag. 438); 4. rozsah sochárstva je ohraničenejší, nemôže zobrazovať také veci ako napríklad žiarivé a priehľadné telá; 5. maliarstvo uskutočňuje zázrak (*miraviglia*), keď vytvára ilúziu priestoru, tieňa a perspektívy, kým sochár robí jednoducho veci také, aké sú; 6. maliarstvo je ťažšie ako sochárstvo, lebo ukazuje veci ďaleké, nedotknuteľné; 7. je bohatšie, lebo na rozdiel od sochárstva narába s farbou; 8. je nezávislejšie, slobodnejšie, lebo sochárstvo vytvára figúry už potenciálne obsiahnuté v mramore; lebo tieň veciam dáva nie sochár, ale sama príroda; takisto príroda diktuje sochárstvu proporcie; 9. maliarstvo je rôznorodejšie, lebo môže ukazovať figúry z rozličných aspektov, kým sochárstvo iba z dvoch: spredu a zozadu.

5. PREDPOKLADY HODNOTENIA. V dejinách estetiky ťažko nájdeme druhý text, v ktorom by tak ako v tomto Leonardovom „paragóne“ umelec chváliac a obraňujúc svoje umenie spájal toľko vynikajúcich myšlienok s toľkými falošnými tvrdeniami a nelojálnymi výpadmi voči iným umeniam. Stačí poukázať na tri posledné argumenty proti sochárstvu. No Leonardove výpady nemôžu byť historikovi estetiky ľahostajné, lebo vrhajú svetlo tak na neho samého, ako aj na epochu, i na to, ako videla umenie. Dôležitejšie ako sama argumentácia sú jej predpoklady, najmä predpoklady týkajúce sa hodnoty umenia a kritérií umeleckého hodnotenia.

Týchto predpokladov je najmenej desať: 1. Ak je úlohou umenia predstavovanie skutočnosti, potom ve r n o s ť je jeho prvou hodnotou. 2. Po druhé, jeho hodnota je o to väčšia, o čo väčší diapazón skutočnosti zahŕňa a o čo viac spôsobov využíva na to, aby ju zobrazilo. 3. Treťou hodnotou umenia je d o k o n a l o s ť a vznešenosť toho, čo zobrazuje (príroda je dokonalá, lebo je dielom božím, kým poézia a každá reč je nedokonalá, lebo je ľudským výtvorom). 4. Hodnota umenia stúpa, ak pri reprodukcii jednotlivých vecí súčasne odhaľuje ich všeobecnú zákonitosť a tým prináša p o z n a n i e skutočnosti. 5. Hodnota umenia narastá, ak sa ono zmocňuje skutočnosti mnohostranne, nielen zmyslami, ale aj r o z u m o m. 6. Hodnota umenia sa takisto zvyšuje, ak je umenie t v o r i v é, ak samostatne reprodukuje prírodu. 7. Je o to vyššia, o čo väčšie sú ť a ť k o s ť i, s ktorými zápasí a ktoré

paragón = potvrdenie

prekonáva. 8. Hodnota umenia je o to väčšia, o čo trvácnejšie sú jeho výtvary. Z tohto hľadiska prevyšuje dokonca prírodu: človek umiera, ale jeho portrét zostáva. Túto tézu, ktorá už bola obľúbená v antike, Leonardo použil ako argument v prospech prevahy maliarstva nad poéziou a hudbou, lebo tieto sa strácajú s poslednými zvukmi, kým maliarske diela existujú ďalej. Na druhej strane nevidel v nej argument v prospech sochárstva, lebo jeho trvácnosť nie je trvácnosťou umenia, ale kameňa či bronzu, svedčí teda o prevahe prírody, nie umenia.

9. Aj dostupnosť umeleckého diela pre divácu sa zvyšuje jeho hodnotu. A Leonardo usudzoval, že obrazy sú dostupnejšie ako slová. A napokon 10. hodnotou umeleckého diela je jeho harmónia (*armonia, proportionalità, dolce concerto*). Podľa Leonarda harmónia vo výtvarnom umení je taká istá ako harmónia hudby a poézie; jednako harmónia výtvarných umení ako súčasná je vyššia ako harmónia po sebe nasledujúcich zvukov a slov, čo je príznačné pre hudbu a poéziu.

A tak časť hodnoty umenia spočíva v jej reprodukčnej funkcii (1), časť v predmetoch, ktoré reprodukuje (2–3), časť v spôsobe reprodukovania (4–7), časť v reprodukciách (8–10).

6. **UMENIE A PRÍRODA.** Systém hodnôt, z ktorého Leonardo vychádzal, teda nebol jednoduchý, keďže hodnotou v ňom bola vernosť prírode (predpoklad 1), ale aj tvorivosť (predpoklad 6); protirečenia však v ňom neboli, lebo Leonardo chápal tvorivosť ako vynaliezavosť v zachovávaní vernosti. Že umenie môže a musí byť v súlade s prírodou, bolo pre Leonarda axiómou. K téze, že najvyšším umením je maliarstvo, lebo „preukazuje najväčšiu zhodu s reprodukovanou vecou“, dodal: „Hovorím o tom preto, aby sa zahanbili tí maliari, ktorí chcú opravovať diela prírody“ (411). V tomto ohľade bol radikálnejší ako antika, ako Alberti, ako všetci tí, čo už pred ním videli funkciu umenia v „napodobovaní“ prírody. Predsa však hovoril: umelec nie je zrkadlom, lebo nielen odráža veci, ale ich aj poznáva.

Pravda, v *Traktáte o maliarstve* sú aj zmienky o práve maliara na výber krásnych tvárí, krásnych gest: „Vyberaj si dokonalé detaily z mnohých krásnych tvárí“. Ale tieto zmienky akoby sa vzdalovali od Leonardovho základného názoru, podľa ktorého v reprodukovajúcich umeniach niet miesta nielen na opravovanie, idealizovanie a dopĺňanie prírody, ale ani na selekciu, na výber tých prvkov z prírody, ktoré sú krajšie, typickejšie, či podstatnejšie: nič – iba príroda, a to vcelku. V týchto veciach nikto nezaujímal radikálnejšie stanovisko ako práve on: bolo to stanovisko integrálneho naturalizmu. Maliarstvo má byť dokonale verné prírode: „Maliar dosiahne vrcholný úspech, keď na plochom obraze namaľuje trojrozmerné telá plasticky.“ Bolo to natoľko radikálne stanovisko, že sa ťažko dalo dôsledne dodržať. Leonardo si cenil maliarstvo za formy, ktoré čerpá z prírody, ale aj za tie, ktoré z nej nečerpá (*forme che sono . . . e quelle non sono in natura*). A o kresbe (*disegno*) napísal, že nielenže reprodukuje diela prírody, ale oveľa častejšie vytvára také diela, ktoré nie sú produktom prírody.

7. **POZNANIE A KRÁSA.** Umenie tým, že poznáva a reprodukuje skutočnosť, je poznaním, je podobné vede, najmä maliarstvo. No poézia nie je poznaním; to, čo je v nej poznaním, je prevzaté z iných vied, ona sama však poznaním nie je, lebo narába iba so slovami, a nie so skutočnými tvarmi a farbami; maliarstvo má vlastný predmet poznania, a to viditeľný vzhľad vecí, kým poézia vlastný predmet nemá (*la poesia non ha propria sedia*).

Leonardo sa ustavične vracal k tomu, že umenie je poznaním. Na druhej strane bol tým zriedkavým umelcom a spisovateľom renesancie, ktorý v zápiskoch o umení nespomínal krásu, alebo písal o nej málo. Nielen krásu je predmetom maliarstva. V *Traktáte o maliarstve* je dokonca takáto veta: „Nie vždy je dobré to, čo je krásne.“ Ale znamená to iba toľko, že usilujúc sa o jednu krásu, môžeme zničiť inú krásu; usilujúc sa o krásu detailov, môžeme pokaziť krásu celku. Slovo „krása“ a „krásny“ sa v *Traktáte* vyslovuje dosť zriedkavo, a ak tam aj vystupuje, potom v užšom, v špecificky estetickom význame, ohraničenom na viditeľný farebný svet, teda v takom význame, ktorý prevážil až v novších časoch, odlišnom od toho, v akom ešte renesanční platonici typu Ficina hovorili o kráse: pre nich boli krásne predovšetkým – ak nie výlučne – duše, cnosti, myšlienky.

Existuje ešte iný zvláštny Leonardov výrok o kráse: „Rôzne telá majú rozličnú krásu, ale rovnaký pôvab“ – akoby pôvab bol vo vzťahu ku kráse nadradeným pojmom. Protiklad krásy a pôvabu bol v renesancii rozšírený; u Leonarda krása zrejme znamenala vlastnosť vecí a pôvab ich pôsobenie. Týmto výrokom zrejme chcel vyjadriť estetický pluralizmus, chcel povedať, že rozmanito stvárnené veci jednako môžu mať podobný pôvab.

O kráse, pôvabe, o prísne estetických otázkach sa v Leonardových rukopisoch hovorí pomerne málo. Zaujímalo ho, ako prebiehajú prírodné procesy, ako rastú stromy, ako vznikajú skaly a rieky, ako sa formujú oblaky a akú majú stavbu: zriedka sa uňho vyskytovala otázka, čo je v tom krásne a čo nie. Zaujímalo ho, ako vníma svet prírody, no oveľa menej to, kedy a prečo sa nám páči. Leonardove postrehy patrili skôr do opisnej prírodovedy a opisnej psychológie videnia a maľovania. Alebo boli zasa technickými návodmi, ako má maliar postupovať, aby verne zobrazil predmety prírody.

8. **PROPORCIE A PRAVIDLÁ.** Hoci Leonardo prikazoval umelcovi, aby bol vo všetkom verný prírode, nemyslel si, že by všetko v nej bolo rovnako dokonalé. Naopak – medzi proporciami, ktoré v nej vystupujú, sú dokonalejšie i menej dokonalé.

Sám sa zaoberal najmä dokonalosťou tých proporcií, ktoré sú dôležité pre maliara: proporcií živých bytostí, predovšetkým človeka. „Rozdeľ hlavu,“ poučal maliarov, „na dvanásť častí a každú časť na dvanásť bodov a každý bod na dvanásť minút atď.“ (frag. 101). No dôležitejšie ako tieto detailné odporúčania sú jeho všeobecné poznámky, lebo uznával teóriu dokonalých proporcií, ale mal voči nej podstatné výhrady: vyplývali z jeho empirizmu, pluralizmu a variabilizmu.

1. Proporcie sa nesmú ustaľovať a priori; zle robia maliari, ktorí pri štúdiu ľudského aktu vopred pokladajú niektoré proporcie za dokonalé. To isté platí aj o proporciách v architektúre. 2. Dokonalých proporcií je veľa: „Človek môže byť proporcionálny, aj keď je nízky a zavalitý, ale aj vtedy, keď je vysoký a štíhly, dokonca aj keď je strednej postavy.“ Rozličné tváre môžu byť rovnako krásne, hoci nemajú rovnaký vzhľad; rozmanitých druhov krásy je toľko, koľko je krásnych ľudí. 3. Proporcie toho istého človeka nie sú stále, menia sa s jeho pohybmi, a to nielen opticky, ale aj anatomicky. „Dĺžka vystretej ruky sa nezhoduje s dĺžkou tej istej zohnutej ruky.“ 4. Čo je však dôležitejšie, proporcie sa týkajú kvantity, a nie závažnejšej veci – kvality tiel. Keď Leonardo chválil perspektívu a geometriu, dodal, že „obidve tieto vedy dospievajú iba k poznaniu súvislej a nesúvislej kvantity bez ohľadu na kvalitu, ktorá je krásou diel prírody a ozdobou sveta“.

Úloha proporcií v umení, najmä v maliarstve, je ohraničená tým, že proporcie sa týkajú iba tiel, kým umenie zobrazuje aj ducha. Podľa Leonarda dobrý maliar maľuje dve veci: človeka a jeho duchovné vnútro. Prvá úloha je ľahká, no druhá ťažká. A ďalej: namaľovaná postava je hodná chvály iba vtedy, keď zreteľne vyjadruje poryvy duše.

Spomedzi nadšencov dokonalej proporcie (a od 5. storočia pred n. l. do 17. storočia n. l. nebolo iných estetikov) Leonardo bol najumiernenejší a mal voči nej najviac výhrad.

Ale Leonardove výhrady sa netýkali iba proporcií, lež všetkých pravidiel umenia: „Pravidlá treba používať iba na kontrolu figúr. Keby si ich chcel uplatňovať pri kompozícii, nedosiahol by si svoj cieľ a spôsobil by si iba zmätok,“ čítame v diele *Codex Atlanticus*. Keď rozobral spôsoby zobrazovania ľudskej postavy, nakoniec napísal: „Nebudem sa tu zaoberať hľadaním dajakého pravidla.“

Okrem pravidiel je v umení potrebné aj čosi iné: vynaliezavosť – *inventio*. Umenie má dvojaký základ: *misura* a *inventio*, mieru a tvorivú myšlienku, čiže pravidlo a tvorbu.

9. **POSTREHY A KLASIFIKÁCIE.** Najpozoruhodnejšie Leonardove postrehy sa týkali farieb, svetla a tieňa. „Farba sa nikdy nejaví čistá“ (frag. 438b). „Farby menia svoju kvalitu v konfrontácii s pozadím“ (frag. 204). Na svetlom pozadí vyzerá vec tmavšia a naopak. „Predmet nadobúda sýtejšiu farbu v susedstve podobnej farby“ (frag. 217). „Zeleň nadobúda belasý odtieň, keď je tmavšia“ (frag. 232). „Zvlnené more nemá svoju bežnú

farbu“ (frag. 237). „Povetrie, ktoré delí predmety od oka, dáva im svoju farbu“ (frag. 235). „Každé telo naplnia okolité povetrie odtieňom svojej farby.“ Takýchto postrehov je v *Traktáte o maliarstve* neobyčajne veľa.

Najpodstatnejšie je v nich to, že lokálnu farbu vecí, ktorá je jej reálnou farbou, vlastne nikdy nevnímame; čo vnímame, je podmienené nielen samou farbou vecí, ale aj farbou susedných predmetov, vzduchom, ktorý predmet obklopuje, očami, ktoré sa na vec dívajú. Nadsadene, ale v Leonardovom duchu môžeme povedať, že veci, ktoré vidíme, vôbec nemajú v sebe lokálnu farbu. A nemajú ani stále vlastné kontúry, lebo s tvarom, ktorý vidíme, je to takisto ako s farbou. „Kontúry vecí sa javia rozmazanými a nevýraznými.“ Obrys predmetu podlieha deformácii pod vplyvom okolitých vecí; tým sa mení vzhľad vecí. Vznikajú optické klamy, ale tieto klamy sú naším prirodzeným videním. Vzhľad vecí sa mení aj v závislosti od stanoviska pozorovateľa. Ten istý pohyb môže mať nespočetné podoby, lebo môže byť pozorovaný z rozličných miest. „Predmety pozorované z diaľky podliehajú deformácii“ (frag. 446). „Ak chceš zobrazíť okrúhlu guľu v istej výške, musíš ju nakresliť podlhovastú ako vajce, aby sa divákom javila okrúhlu“ (frag. 130). Boli to psychologické pozorovania, pre estetiku veľmi významné. Ich dôsledkom bol rozchod s geometrickou víziou sveta, ktorá sa tak dlho udržiavala. Tvorili určitý zlom v dejinách umenia: Vasari hovorí o Leonardovi, že v maliarstve „položil základ tretej manieri, ktorú voláme novodobou“. Takisto založil novú teóriu maliarstva a teóriu umenia všeobecne; ale tento základ zatiaľ nemal ďalšie pokračovanie.

Leonardo svoje pozorovania rád klasifikoval a zovšeobecňoval, mal záľubu v klasifikáciách, súpisoch, rozlíšeniach. O desiatich funkciách oka, siedmich funkciách maliarstva a piatich sochárstva sme už hovorili. Vyčleňoval aj štyri faktory maliarstva: pohyb, plasticosť, kresbu, farbu. Rozlišoval osem polôh človeka, zobrazovaných v maliarstve: odpočinok, pohyb, beh, vzpriamenosť, opretie sa, sedenie, sklonenie sa, kľačanie, ležanie, ochabnutie (frag. 362). Oddeľoval dve časti maliarstva: tvar a farbu, dva komponenty ľudských postáv: tvar a gesto, dve zložky proporcie údov: kvalitu a pohyb. Takýchto klasifikácií je v jeho rukopisoch viac.

Leonardo mal aj mimoriadnu záľubu v „paragónoch“ nielen medzi druhmi umení, ale aj v ich rámci. Aké maliarstvo si najväčšmi zaslúži chválu? (Frag. 411) Aký je maliarov prvý cieľ? Čo je významnejšie: tieň, či obrys? (Frag. 413) Čo je pre maliarstvo potrebnejšie: svetlo, či hmota? (Frag. 121) Čo je v ňom dôležitejšie: pohyb, či šerosvit? (Frag. 122) Krása farieb, či plasticosť figúr? (Frag. 123) Čo je ťažšie: šerosvit, či dobrá kresba? (Frag. 124) Tieto otázky a odpovede odzrkadľujú niektoré estetické problémy, ale skôr umelcove záľuby.

10. ŠKVRNY NA STENE. Spomedzi Leonardových postrehov je jeden veľmi známy a mimoriadne pozoruhodný. Sám ho nazýva „novou myšlienkou“, radí, aby sa nebral naľahko, dva razy sa k nemu vracia (frag. 60 a 66). Znie takto: „Náš Botticelli hovorieval, že keď hodíme o stenu špongiu nasiaknutú rozličnými farbami, urobí na stene škvrnu, v ktorej môžeme vidieť peknú krajinku. Je pravda, že v takejto škvrne môžeme uvidieť rozličné veci podľa toho, čo v nej chceme nájsť: ľudské hlavy, rozmanité zvieratá, bitky, skaly, more, oblaky, lesy a iné podobné veci. Je to ako hlas zvonov, v ktorom môžeme počuť, čo sa nám zachce.

Ide tu o psychologický úkaz, ale pre umenie mimoriadne dôležitý: o schopnosť zraku a mysle dopĺňať a interpretovať nepredmetové tvary, na ktoré hľadíme, a vnímať ich ako známe predmety. Túto myšlienku najlepšie ocení epocha psychológie spojených štruktúr a nepredmetového maliarstva.

11. OSOBNÉ ZÁLUBY. V *Traktáte o maliarstve* je veľa textov, ktoré nepatria do dejín estetiky, ale do histórie maliarskej techniky alebo vkusu: ukazujú záľuby renesancie i Leonardove osobné záľuby, sú komentárom k jeho maliarskym prácam. Sú to najmä návody a rady, čo dáva maliarovi: maľuj stromy napoly v tieni (frag. 91), maj ateliér telovej farby (frag. 95), portréty kresli pri zachmúrenom počasí alebo večer (frag. 138), nemaľuj nikdy hlavu sklonenú na prsia (frag. 88). Najviac týchto návodov mu diktovala alebo záľuba v rozptýlenom svetle, *sfumata*, čiže v mäkkej modelácii, (frag. 498) alebo úsilie o plasticosť kresby (frag. 123, 412). Z týchto postrehov a rád možno v najlepšom prípade vyvodiť závery a argumenty pre určité estetické teórie.

Medzi Leonardovými odporúčaniami sú však aj oveľa menej cenné: „Ako zobrazovať starcov? Starci majú mať

pohyby pomalé a malátne, kolená podlomené a chodidlá vzdialené od seba“ (frag. 143). „Ako zobrazovať ženy? Ženy treba zobrazovať v hanblivých pózach, s nohami stisnutými, so stúlenými plecami a s hlavou naklonenou nabok“ (frag. 144). „Ako zobrazovať stareny? Stareny treba zobrazovať ako prchké a zlostné, s hnevlivými gestami, ako pekelné fúrie“ (frag. 145). Nuž, aj veľkí ľudia majú slabosti, podliehajú mienkam a predsudkom svojich čias. Tieto návody síce vyjadrovali dobový vkus, tradičnú zásadu *decorum*, elegancie, ale zároveň ukazujú, že Leonardo sa s nimi stotožňoval. Ešte osobnejšie, hoci nemenej čudácke sú aj iné návody, napríklad ako zobrazovať noc (frag. 146), ako zobrazovať búrku (frag. 147) alebo namaľovať bitku (frag. 148). Dnes už sama myšlienka dávať takéto recepty nám pripadá absurdnou, ale v storočiach, ktoré prišli po Leonardovi, od 16. do 18. storočia, práve ony vládli v umení.

12. BEZ PREDCHODCOV A NÁSTUPCOV. „Teoretizovanie nebolo jeho vecou,“ napísal o Leonardovi Schlosser. Je to prepiaty názor, lebo čím, ak nie teoretizovaním boli jeho rozlíšenia a klasifikácie funkcií, faktorov, druhov a odvetví umenia? Ale je pravda, že Leonardove teórie sa úzkostlivo pridržiavali pozorovania, ono bolo pre neho prvoradé. S tým súviselo, že Leonardo mal väčší význam pre dejiny umenia ako pre dejiny estetiky, hoci v nich znamenal trochu menej, ako by sa dalo očakávať od takého výnimočného spojenia umelca, mysliteľa, spisovateľa. Ale jeho texty, ktoré sú tu zhrnuté, ukazujú, že napriek všetkému mal v nich pomerne veľký zástoj.

Leonardov význam môžeme rozdeliť na dva prúdy: prvý prúd predstavuje jeho význam pre tradičnú estetickú tematiku. Ten sa dá zhrnúť do troch položiek: 1. vzťah umenia k prírode: tu stál na radikálnom stanovisku, hlásal integrálnější naturalizmus ako ktokoľvek iný; 2. vzťah umenia a poznania: aj tu bol radikálny, umenie priamo začleňoval do vedy; 3. vzťah umenia k pravidlám: tu bol opatrný, ohraničoval význam pravidiel.

Do druhého prúdu možno zaradiť to, čo robil mimo tradičnej tematiky; to sa dá zasa rozdeliť do dvoch položiek: 1. na fenomenológiu viditeľného sveta, založenú na nespočetných pozorovaniach; 2. na pokusy rozčleniť javy umenia, nájsť jeho prvky a funkcie. Práve toto boli najsamostatnejšie Leonardove činy. Predstavovali však len materiál k teórii, a keďže ležali v rukopisoch, neuvverejnené, nikto na ne nenadviazal a nadhlo zostali na bočnej, ba slepej koľaji dejín estetiky.

Leonardov vzťah k minulosti bol iný ako vzťah väčšiny umelcov a spisovateľov jeho čias. Výnimočne málo sa zaujímal o antiku a za málo jej vďačil. To, čo bolo v jeho umení a teórii klasické, vytvoril vďaka kongeniálnosti s antikou, a nie podľa jej vzorov. Pomerne viac prevzal zo stredoveku. Menej z gotického umenia, viac zo scholastickej teórie. Vďaka Duhemovým výskumom vieme, že poznal scholastickú *via moderna* a čerpal z nej. Načieral najmä z filozofie prírody, ale povedzme z Peckhamovej *Perspectiva communis* z trinásteho storočia mohol prevziať aj myšlienky o umení.

Vyrastal v období ranej renesancie. Bol s ňou spätý, ale dosť voľne; jeho chápanie umenia bolo menej ornamentálne, menej miniaturistické, menej emocionálne, ako bolo typické pre *quattrocento*. Bolo to už klasické chápanie: od opisov skutočnosti prešiel ku konštrukcii založenej na skutočnosti. Leonardo bol prvým predstaviteľom krátkeho, ale v dejinách umenia takého dôležitého obdobia klasickej renesancie. Bol osobitý, neopakovateľný, a jednako pre svoju dobu typický.

Jeho maliarske dielo bolo klasické v tom zmysle, aký tomuto pojmu dali najmä Burckhardt a Wölfflin. Práve na ňom, ako aj na maliarskom diele Raffaella a raného Michelangela, Burckhardt a Wölfflin sformulovali tento pojem. Bola jeho teória umenia klasická v takom istom, či v podobnom význame ako jeho umenie? Dá sa to tvrdiť prinajmenej o jeho chápaní proporcie a o jeho úsilí roztriediť umelecké javy. Jeho rozličné umelecké odporúčania, ako: „Vyhýbaj sa preťaženiu postáv a predmetov ozdobami, lebo tieto ornamenty kazia formu“ (frag. 182), sú práve výrazom jeho klasicizmu.

Po Leonardovej smrti jeho meno opakovali celé pokolenia. Pre umelcov a milovníkov umenia bolo plné obsahu. Na druhej strane teoretikom nič nehovorilo. Jeho myšlienky sa dlho nezverejňovali, a teda nemohli pôsobiť.

H. TEXTY LEONARDA DA VINCI

TEÓRIA PRED PRAXOU

- 1) *Uč sa najprv teóriu a potom ju uplatňuj v praxi, ktorá sa zrodila z tejto teórie.*

Leonardo da Vinci, Trattato della Pittura, fragment 54.

Zlý je umelec, ktorého dielo predbieha súd. Ale ten sa blíži k dokonalému umeniu, ktorého súd prevyšuje dielo.

Leonardo da Vinci, tamže, frag. 57.

NEOMYLNOSŤ OKA

- 2) *Maliarstvo sa zaoberá vzhľadom, farbou a tvarom všetkých vecí, ktoré vytvorila príroda, filozofia zas preniká do hĺbky týchto tiel, skúmajúc ich vlastnosti. Ale neuspokojuje sa so získanou pravdou tak ako maliar, ktorý si prisvojuje hlavnú pravdu týchto tiel, lebo oko sa mýli menej.*

Leonardo, tamže, frag. 10.

MALIAR AKO TVORCA

- 3) *Pričinením dokonalosti maliarskeho poznania sa maliarov um stáva podobný božskému rozumu; keďže môže ľubovoľne rozhodovať o vzniku rozmanitých bytostí: zvierat, rastlín, plodov, krajíniek, zákutí, rozorvaných skál, pošmúrnych a desivých miest, ktoré vzbudzujú v divákovi strach, ale aj miest príjemných a krásnych ako čarovné lúky spestrené rozličnými farbami.*

Leonardo, tamže, frag. 68.

ZHODA S PRÍRODOU

- 4) *Najchvályhodnejšie je maliarske dielo, ktoré sa najväčšmi zhoduje s reprodukovanou vecou. Hovorím to preto, aby sa zahanbili tí maliari, ktorí chcú opravovať diela prírody.*

Leonardo, tamže, frag. 411.

UMENIE JE PRÍBUZNÉ BOHU

- 5) *Maliarske umenie je istotne poznaním a pravým dieťaťom prírody, lebo ho zrodila sama príroda. Aby som to povedal správnejšie, nazvem ho vnúčaťom prírody, lebo príroda zrodila všetky viditeľné veci a z nich sa zrodilo maliarstvo. Preto ho oprávnene budem volať vnúčaťom prírody a príbuzným Boha.*

Leonardo, tamže, frag. 12.

POÉZIA A MALIARSTVO

- 6) *Medzi predstavou a skutočnosťou je taký vzťah ako medzi tieňom a telom, ktoré vrhá tieň, a taký istý vzťah je aj medzi poéziou a maliarstvom. Poézia totiž odovzdáva predstavivosti svoje predmety prostredníctvom písma, kým maliarstvo ich stavia reálne pred zrak, ktorý vníma ich obrazy tak, akoby boli skutočné. Poézia ich však podáva bez tejto podobnosti, a tak neprechádzajú do vedomia prostredníctvom zrakovej sily ako maliarstvo.*

Leonardo, tamže, frag. 2.

- 7) *Na druhej strane poézia, keď sa usiluje vytvoriť dokonalú krásu, zobrazujúc postupne jednotlivé časti, z ktorých maliarstvo tvorí spomenutú harmóniu, dosahuje iba pôvab podobný tomu, aký by vznikol, keby sa v hudbe dali osobitne počúvať jednotlivé hlasy.*

Leonardo, tamže, frag. 21.

PREVAHA MALBY

- 8) *Malba sa nedá kopírovať tak, ako sa to robí s literárnymi dielami, ktorých odpis má rovnakú cenu ako originál; nedá sa odliat ako socha, ktorej odliatok má takú istú cenu ako originál; nemá ani nespočetné potomstvo ako vytlačené knihy. Iba ona ostáva ušľachtilá, iba ona prináša česť svojmu tvorcovi, ona jediná zostáva cenná a neopakovateľná a nikdy nerodí seberovné deti. A táto jej jedinečnosť ju robí znamenitejšou od tých umeleckých diel, ktoré sú všade rozširované.*

Leonardo, tamže, frag.8.

ZLOŽKY MALIARSTVA

- 9) *Svetlo, tieň, farba, hmota, tvar, poloha, vzdialenosť, blízkosť, pohyb, pokoj. Z týchto desiatich funkcií zraku sedem sa nachádza v maliarstve, a to svetlo, tieň, farba, tvar, poloha (situácia), vzdialenosť, blízkosť. Vylučujem spomedzi nich hmotu, pohyb a pokoj. Stručne povedané, to, čo je viditeľné, radí sa k maliarskemu umeniu (poznaniu). Preto desať spomenutých funkcií zraku tvorí racionálny podklad delenia môjho Traktátu o maliarstve na desať kníh.*

Leonardo, tamže, frag. 438.

KRESBA

- 10) *Malba sa delí na dve základné zložky: prvou sú línie ohraničujúce tvary zobrazovaných postáv; tieto línie vyžadujú kresbu. Druhou je tieň. Kresba je však taká dokonalá, že nielen reprodukuje diela prírody, ale vytvára ich nekonečne viac, ako ich stvorila príroda. Kresba vedie sochára vytvárajúceho sochy, ona ukazuje dokonalý cieľ všetkým ručným prácam, aj keď ešte nedokončeným. Preto musíme konštatovať, že kresba nie je len poznaním, ale je božskou črtou, ktorej patrí zaslúžená úcta, lebo reprodukuje všetky viditeľné veci, stvorené najvyšším Bohom.*

Leonardo, tamže, frag. 133.

NIELEN KRÁSA

- 11) *Keď maliar chce uvidieť krásy, ktoré si oblúbil, je v jeho moci stvoriť ich, a keď chce uvidieť obludné veci, ktoré desia, či šašovské a smiešne alebo vzbudzujúce opravdivý súcit, je ich pánom a bohom.*

Leonardo, tamže, frag. 13.

- 12) *Nie vždy je dobré to, čo je krásne. Vravím to na poučenie tých maliarov, ktorí majú takú záľubu v kráse farieb, že vedome nanášajú slabé a takmer nepostrehnuteľné tieň, nedbajúc o plastickosť predmetu.*

Leonardo, tamže, frag. 236.

ROZMANITÁ KRÁSA A ROVNAKÉ ČARO

- 13) *Rozličné telá majú rozmanitú krásu, ale rovnaké čaro. Predsa však rozliční posudzovatelia, aj keď sú rovnako bystrí, posudzujú ich veľmi rozdielne, voliac si medzi nimi.*

Leonardo, tamže, frag. 141.

UMENIE A ROZUM

- 14) *Dávaj pozor, aby v rozmeroch a veľkostiach podriadených perspektíve nedostalo sa do tvojho diela nič, čo by nebolo náležite premyslené rozumom a sprostredkované prírodnými javmi. A to bude cesta, ktorá prinesie tvojmu umeniu úctu.*

Leonardo, tamže, frag. 76.

RÔZNE PROPORCIE SÚ DOBRÉ

- 15) *Maliar sa musí usilovať, aby bol všestranný, lebo ho veľmi znevažuje, ak jednu vec urobí dobre a druhú zle, ako to robia mnohí, ktorí študujú iba akt zmeraný a rozdelený podľa vopred daných proporcií a nehľadajú jeho rôznorodosť. Lebo človek môže byť proporcionálny, aj keď je nízky a zavalitý, aj keď je vysoký a štíhly, ale aj keď má strednú postavu.*

Leonardo, tamže, frag. 78.

ROZMANITOSŤ V UMENÍ

16) *Nevyhnutná je rozmanitosť v pestovaní umenia.*

Leonardo, tamže, frag. 114.

17) *Krása tváre môže byť rovnako dokonalá u rozličných ľudí, ale nikdy nemá rovnakú formu; rozmanitých druhov krásy je toľko, koľko je ľudí, ktorým je vlastná.*

Leonardo, tamže, frag. 140.

ČLOVEK A DUCHOVNÉ VNÚTRO

18) *Dobrý maliar maľuje dve veci: človeka a jeho duchovné vnútro. Prvá vec je ľahká, druhá ťažká, lebo spočíva v zobrazení vnútra gestami a pohybmi údov.*

Leonardo, tamže, frag. 180.

19) *Postava nie je hodná chvály, ak gestom nevyjadruje vášne duše čo najvýraznejším spôsobom.*

Leonardo, tamže, frag. 367.

FARBA A POZADIE

20) *Všetky farby v závislosti od pozadia sa javia inakšími, ako sú v skutočnosti.*

Leonardo, tamže, frag. 232.

ROZMAZANÉ OBRYSY

21) *Vzdialené veci majú rozmazané a nejasné obrisy, a to z dvoch rozličných príčin. Po prvé preto, že obraz vzdialeného predmetu, prichádzajúci do oka pod veľmi malým uhlom, je natoľko zmenšený, že nadobúda črty veľmi malých predmetov. Druhou príčinou je to, že medzi okom a vzdialenými predmetmi je toľko povetria, že toto povetrie nadobúda určitú hustotu a hrúbku, svojou bielobou zafarbuje tiene a zastierajú ich, mení ich na farbu, ktorá je prechodom medzi čiernou a bielou, teda na belasú.*

Leonardo, tamže, frag. 473.

NEKONEČNÁ ROZMANITOSŤ VÝZORU

22) *Ten istý pohyb môže byť nekonečne rozmanitý, lebo môže byť videný z rozličných stanovísk. Počet týchto stanovísk je neobmedzený, neobmedzený počet sa zasa dá deliť do nekonečna. Preto jedna a tá istá ľudská činnosť môže byť zobrazená v nekonečne mnohých polohách.*

Leonardo, tamže, frag. 301.

ČASTI MALIARSTVA

- 23) *Maliarstvo sa delí na dve hlavné časti: prvou je tvar, čiže línia ohraničujúca obrysy postáv a ich details, druhou je farba ohraničená touto líniou.*

Leonardo, tamže, frag. 111.

Proporcía údov sa ďalej delí na dve časti, a to na kvalitu a pohyb.

Leonardo, tamže, frag. 113.

ŠKVRNY NA STENE

- 24) *Náš Botticelli hovorieval, že stačí hodiť o stenu špongiu nasiaknutú rozličnými farbami, a táto zanechá na stene škvrnu, v ktorej možno pobadať krásnu krajinku. Je pravda, že v takejto škvrne vidieť rozmanité veci podľa toho, čo v nej chceme hľadať: ľudské hlavy, rozmanité zvieratá, bitky, skaly, moria, oblaky, lesy a iné podobné veci. Je to ako hlas zvonov, v ktorom môžeme počuť, čo sa nám zachce.*

Leonardo, tamže, frag. 60.

V. ŠESTNÁSTE STOROČIE

1. MICHELANGELOVA ESTETIKA

Michelangelo Buonarroti^a nepatrí do jednej, ale do dvoch epoch, do dvoch po sebe nasledujúcich štýlov: klasického a barokového.

Narodil sa roku 1475, umrel 1564. Ak za hranice klasickej fázy renesancie pokladáme roky 1500–1525, potom mal dvadsaťpäť rokov, keď sa začínala, a päťdesiat, keď sa končila, zostalo mu teda ešte štyridsať rokov na nasledujúcu fázu. Časť jeho veľkých diel vznikla v spomenutom klasickom štvrtstoročí bola realizáciou klasickej koncepcie: zo sochárskeho diela *Dávid* (1501–1504), *Mojžiš* (od 1513), sochy v mediciovskej kaplnke vo Florencii (od 1520); z maliarskeho diela – klenba Sixtínskej kaplnky vo Vatikáne (1508–1512). Na druhej strane *Posledný súd* v tej istej kaplnke (z rokov 1534–1541) a projekty baziliky sv. Petra (1546) už začínali novú epochu.

Všetko, čo Michelangelo napísal o umení a kráse, pochádza z neskorších rokov: sonety z rokov 1530–1554, mimoriadne dôležitý list z roku 1542, hlas v ankete Varchiho z roku 1546, myšlienky o architektúre v listoch z rokov 1544, 1555 a 1560. Nepriamy prameň, *Dialogos em Roma Francesco da Hollanda*, je z roku 1538^b. Preto Michelangelovo miesto v dejinách estetiky má neskorší dátum ako miesto v histórii umenia – až v poslednej fáze renesancie.

Michelangelo bol umelec, ale aj mysliteľ; podobne ako Leonardo nepatrí len do dejín umenia, ale aj do dejín estetiky. Rozpravu z oblasti estetiky nenapísal; svoje myšlienky o nej vyjadroval radšej viazanou rečou, ale aj prózou (najmä v listoch). Jeho výpovede sú dvojaké – v poézii a v próze. Verše sa zaoberajú poslednými, transcendentnými otázkami a sú napísané poetickým jazykom; próza podobné myšlienky vyslovuje jednoducho a triezvo.

Michelangelove hlavné myšlienky z oblasti estetiky sa sústreďujú okolo dvoch otázok: umenie a príroda a rozum, oko a ruka.

1. UMENIE A PRÍRODA. A. Po stáročia sa vychádzalo z toho, že úlohou maliarstva a sochárstva je reprodukovanie prírody, krása nie je ich úlohou, ale iba výsledkom splnenej úlohy. Týmto presvedčením otriasla renesancia, do istej miery názor obrátila: práve krása je úlohou umení, a napodobovanie prírody je iba prostriedkom. Také bolo najmä Michelangelovo presvedčenie. Poeticky napísal, že krása je pre maliarstvo a sochárstvo „svetlom i zrkadlom“ (*lucerna e specchio*); mýli sa, kto myslí inak. V kráse, v dokonalosti spočíva veľkosť, trvácnosť umenia; „v umení nejestvuje ani čas, ani smrť“. B. Vec sa mu javila o to jednoduchšia, že nevidel antagonizmus medzi prírodou a krásou. Krása je vlastnosťou prírody, lebo Boh pri jej tvorení vyberal len to najkrajšie (*più bello*). Kto si teda berie za vzor prírodu, berie si za vzor aj krásu. Ale z toho, že príroda je krásna, nevyplýva, že by ju umenie malo vždy napodobovať; môže vytvoriť aj inú krásu; v tom bol rozdiel medzi Michelangelovým a Leonardovým názorom.

C. Nie všetko v prírode je rovnako krásne; keď si z nej umelec berie vzor, musí si vyberať. Michelangelo si necenil umenie Flámov, ktorí reprodukovali prírodu bez výberu. Princíp výberu sa hlásal od Zeuxida po Raffaela. Išlo o to, aby sa z vybraných fragmentov mnohých predmetov vytvoril ešte krajší predmet, napríklad, aby

^a R. J. Clements, *Michelangelo's Theory of Art*, 1961.

^b *Dialogos em Roma Francesco da Hollanda* vydal vo francúzskom Roquemontovom preklade A. Raczynski, *Les arts en Portugal*, 1896. Po portugalsky a po nemecky J. de Vasconcellos, in: Wiener Quellenschriften, 1899. – Anglický preklad: A. F. G. Bell, 1928. – Porovnaj J. Clements, *The Authenticity of da Hollanda's Dialogos em Roma*, PMLA, LXI, 1946.

sa z detailov mnohých pekných tvárí vytvorila jedna ešte krajšia tvár. Michelangelo mal však na mysli čosi iné, nie vyberanie a porovnávanie fragmentov, ale výber tých predmetov prírody, ktoré sú hodné napodobenia. D. Umelec môže krásu prírody doplniť, lebo pri maľovaní či tesaní využíva nielen vzor, ktorý vidí pred sebou, ale aj ten, ktorý má v sebe; čerpá teda nielen z vonkajších predmetov, ale aj zo svojej vnútornej predstavivosti. Vzhľadom na to reprodukovať prírodu je pre umelca nedostačujúce; portrét je pre neho primárna úloha. V XI. sonete Michelangelo napísal: „Dlätom, farbou si vytvoril umelecké dielo, ktoré sa vyrovná prírode, ale tvoja ruka ju ešte prevýšila, lebo si urobil pre nás krásu ešte krajšou.“

E. Umelec teda nie je nútený ani povinný pridržiavať sa len skutočnosti. „Ludské oči niekedy túžia vidieť práve to, čo nikdy nevideli a o čom si myslíme, že nejestvuje. Poskytuje „zmyslom spestrenie a odpočinok.“ Francesco da Hollanda dáva Michelangelovi do úst tieto slová: „Niektorí maľujú veci, ktoré nikdy nejestvovali, a táto sloboda je rozumná a v súlade s pravdou. Ak (čo sa stáva zriedka) veľký maliar vytvorí dielo, ktoré sa javí vyumelkované a falošné, potom táto faloš je pravdou a väčšia pravda by tu bola klamstvom.“ Tento paradox falše, ktorá je pravdou, pochádza z toho, že pravda v umení zmenila svoj význam, prestala byť len zhodou so skutočnosťou, ktorú človek vidí.

F. Na druhej strane dobré umelecké dielo, aj keď nenapodobuje prírodu, je jej podobné, lebo rovnako ako príroda je prirodzeným výtvorom. Francesco da Hollanda tlmočil Michelangelove názory slovami, že hoci sa dokonalé umelecké dielo rodí v najťažšej práci, jednako vyvoláva dojem, že si nevyžadovalo nijakú námahu; bola to myšlienka v duchu klasických čias, podobne uvažoval aj Castiglione.

G. V Michelangelových spisoch je ešte jedno prekvapujúce vyhlásenie, ktoré zasa osvetľuje iný moment v komplikovanom vzťahu umenie–príroda a v otázke zložitých umelcových názorov. Napriek svojmu presvedčeniu o veľkých možnostiach a úlohách umelca napísal (v básni venovanej G. Perrinovi), že nie je schopný dokonale zreprodukovať krásu modelu. A ďalej hovorí, že by to vedel urobiť i b a s á m B o h, stvoriac nový model. Umenie dokáže veľa, dokonca vie vytvoriť krásne veci, ktoré v prírode nejestvujú, ale nemôže verne zreprodukovať krásu jestvujúcich vecí. Reprodukcia je ešte ťažšia ako slobodná tvorba – najmä reprodukcia takej dokonalej veci, akou je príroda.

2. ROZUM, OKO, RUKA. V liste monsignorovi Aliottimu z roku 1542 Michelangelo napísal: „Maľuje sa rozumom, nie rukami,“ *si dipigne con cervello e non con le mani*. A Vasari (VII, 270) cituje jeho slová, že treba mať mieru v očiach, nie v rukách, lebo ruky robia, ale oko posudzuje, *bisogna a avere le seste negli occhi e non in mano, perchè le mani operano a l'occhio giudica*. To sú dve podstatné Michelangelove tvrdenia: umenie je vecou rozumu a oka.

Uvažovanie o umení sa oddávna zaoberalo dvoma hlavnými otázkami: čo umenie zobrazuje a ako to zobrazuje. Inak povedané, čo je jeho predmetom a čo kritériom jeho hodnoty. Vždy sa na ne dávali tie isté odpovede. Ale Michelangelove odpovede sa od ostatných odlišovali.

Konštantná odpoveď na prvú otázku zvyčajne znela: umenie zobrazuje prírodu. Podľa Michelangela umenie zobrazuje nielen prírodu, ale aj v í z i u, ktorú človek má v mysli (*intelletto*), či v ume, ako sa tiež vyjadroval. Zvyčajná odpoveď na druhú otázku znela: kritériom umenia je zhoda so všeobecnými zásadami. Tieto ustaľuje a prechováva rozum. A Michelangelova odpoveď: kritériom umenia nie sú všeobecné zásady, ale i n d i v i d u á l n y, konkrétny súd o k a. Všeobecných zásad v umení v skutočnosti niet, ale je tu oko, ktoré vydáva súd o tom, ako to v umení má byť. Tieto dve základné Michelangelove myšlienky musia byť v dejinách estetiky rozvinuté, musí sa presne ukázať, ako chápal rozum a súd oka, *intelletto a giudizio del occhio*.

3. INTELLETTO. Rozum v Michelangelovej teórii umenia zaujímal nemenej čestné miesto ako v tradičnej teórii, lenže iné. Od gréckych čias tento termín znamenal jednu z dvoch vecí: buď schopnosť formulovať všeobecné tvrdenia, buď schopnosť mať duchovnú víziu: v prvom význame používal tento termín Aristoteles, v druhom platonici; v prvom význame bol intelekt psychologickým orgánom všeobecných pojmov a súdov, v druhom zas

orgánom intuície. Michelangelo, dávajúc mu vo svojej teórii umenia vedúce miesto, chápal ho v platónskom zmysle. Činnosť umelca chápal ako realizáciu obrazov, ideí, vízií, ktoré má tento vo vedomí. Ruka teše „počúvajúc um“ (*ubbidisce all'intelletto*), „lebo nemúdro a šialene súdi, kto v zmysly vŕhne krásu“, napísal v XCIV. sonete. Umenie svoj obsah – krásu – nečerpá z prírody zmyslami, ale čerpá ju priamo z duchovnej vízie umelca.

V umeleckom diele je podstatný umelcov projekt, pochádzajúci z tejto vízie. Ak uveríme Francescovi da Hollanda, Michelangelo tu používal aj termín „kresba“. Od kresby, ktorú inak voláme projektom, prichádza maliarstvo, sochárstvo a architektúra k vrcholu, ona je pre všetky tieto umenia „zriedlom i dušou“. Bolo to také isté chápanie kresby ako predtým u Albertiho a potom u Vasariho.

Michelangelo si myslel, že vízia je umelcovi vrodená: „V deň narodenia dostal som dar krásy.“ „Svoju dušu, ktorá vidí očami, pozdvihol som bližšie ku kráse, ktorú som najprv uvidel.“ Nepopieral, že rozličné prvky umeleckého diela pochádzajú z prírody, ale usudzoval, že nepochádza z nej jeho celok a jeho krása. V každom prípade nie jeho vyššia, ozajstná krása (*il ver bella beltà*). Táto je iba „vnútri srdca“.

Krásu „vnútri srdca“ nebola podľa Michelangela subjektívna, osobná; nechápal ju ako individuálnu expresiu umelcovej psychiky; naopak, túto umelcovu vnútornú víziu pokladal za objektívnu, neosobnú.

Vízia je vrodená, ale nie každému; dokonca len nemnohým. Michelangelo sa sťažoval: „Dobry vkus je taký zriedkavý, svet je slepý.“ Aj keď je vízia umelcovi vrodená, jej realizácia v umeleckom diele vyžaduje najväčšiu námahu. Michelangelo napísal, že až na konci života, „po mnohých rokoch hľadania a práce patrí sa umelcovi vteliť svoju víziu do tvrdého kameňa“.

4. GIUDIZIO DELL'OCCHIO. Vasari píše: „Podľa veľkého Michelangela umelec musí mať súd nie v ruke, ale v oku“. To znamená v konkrétnych predstavách, nie v abstraktných pravidlách. Maliar či sochár má správnu proporciu v oku tak, ako hudobník v uchu. Zrak nie je zmysel ako každý iný, je nástrojom konkrétneho poznania, na ktorom sa zakladá umenie. A zároveň je tým, čo spája človeka so svetom: „Ako by sme mohli ľúbiť to, čo nevidíme?“ – sputuje sa Michelangelo.

Giudizio dell'occhio – súd oka: táto formula hovorí, že umenie a krása sú vecou bezprostredného videnia. Nahradila tradičný názor, že umenie a krása sú vecou všeobecných zásad. Alberti, Piero della Francesca a Leonardo verili, že z umenia urobia vedu; táto viera bola prvkom renesančnej teórie. Michelangelo, ktorý prestal veriť vo všeobecné zásady umenia, nepomýšľal už na to, ako z neho urobiť vedu: umenie je rovnako veľké ako veda, ale nie je vedou.

Ak v umení niet všeobecných pravidiel, neznamená to, že v ňom niet istých súdov; práve „súdu oka“ môžeme dôverovať väčšmi ako všetkým pravidlám. Niektorí historici pochopili „súd oka“ ako výraz Michelangelovho estetického subjektivismu; bolo to nesprávne. Michelangelo neupieral súdu oka objektívnosť vo veciach umenia a krásy; práve oči vydávajú objektívny a pravdivý súd. Tak to dokazoval v XXXII. sonete. Prelom, ktorý uskutočnil v otázkach umenia, nebol prelomom od objektivismu k subjektivismu, ale od univerzalizmu k individualizmu. Súdu oka nie je subjektívny, ale individuálny, nedá sa vtiesnať do všeobecného pravidla. Ak sa v umení uplatňujú pravidlá, potom nie absolútne, ale iba také, ktoré ponechávajú miesto rôznorodosti a slobode umelcov. Umelecké názory tohto umelca boli odrazom typu jeho nadania a typu jeho umenia (čo je prirodzené, ale neplatí všeobecne). Na rozdiel od Raffaela, ktorého umenie bolo statické, figúry akoby zmeravené, skamenené v dokonalom geste, Michelangelo (aj v najklasickejšom období, keď maľoval klenbu Sixtínskej kaplnky) zobrazoval figúry v prudkom pohybe. Proti uplatňovaniu ustálených proporcií nastoľoval (podobne ako Leonardo) argument, že živé bytosti sú vždy v pohybe, a ten mení ich proporcie, preto ľudia stvárnení na obrazoch a v sochách nemôžu mať vždy rovnaké proporcie, nemôže tu platiť kánon. Proporcie sa menia podľa toho, ako sú figúry postavené a odkiaľ na ne hľadíme. Ako sa vyrátalo, Michelangelo zobrazoval figúry najčastejšie v proporcii 1 : 11, čiže v inej, ako bola tá, ktorá sa za jeho čias pokladala za dokonalú.

Napokon ideál matematickej teórie umenia, dominujúci v 15. storočí, prestal byť Michelangelovým ideálom; zostávalo *giudizio dell'occhio*. Bola to najpodstatnejšia premena v renesančnej teórii umenia.

5. METAFYZIKA UMENIA. Michelangelove názory, ako sme ich pred chvíľou predstavili, sú empirické, opisné; ale okrem toho majú metafyzické, spiritualistické základy i nadstavbu. Michelangelo v listoch hovoril o umelcovom ume a oku, ale v sonetoch – o večných ideách; od krásy vnímanej očami prechádzal vo veršoch k inej kráse – k večnej a božskej, posilňujúcej nádej na spasenie a nesmrteľnosť. Človek najprv vníma viditeľnú krásu, ale od nej sa jeho duša povznáša k samej kráse, prostredníctvom viditeľnej krásy vníma čistú, božskú, nesmrteľnú krásu, ktorá je odrazom Boha.

Táto metafyzická nadstavba Michelangelovej teórie bola menej nová ako jej empirické základy: bola platónska; podobné myšlienky hlásal Ficino.

Aby sme ešte raz jeho názor postavili proti tradičnému, môžeme ten tradičný sformulovať vo dvoch tézach: krása spočíva v proporcii a dá sa vyrátať; umenie je znalosťou a dá sa vtesnať do všeobecných pravidiel. Tento názor mal však dva varianty: prvý predstavoval Alberti, ten zdôrazňoval proporcie a pravidlá, nevšímajúc si ich metafyzické predpoklady; druhý reprezentoval Ficino a ten kládol väčší dôraz práve na metafyzické stránky umenia ako na jeho proporcie a pravidlá. Prvý sa zaoberal viditeľnou krásou, druhý chcel dosiahnuť krásu neviditeľnú; prvý rozvíjal skôr fyziku umenia, kým druhý – jeho metafyziku.

Ale Michelangelo urobil nečakanú vec: prevzal nadstavbu, ktorej sa čakali opatrní myslitelia, a spochybnil základ, ktorý bez váhania prijímali; prevzal metafyziku a zmenil empirickú teóriu. Skôr pristal na Ficinovu metafyzickú doktrínu ako na Albertiho pozitívnu; skôr na nebeský zdroj krásy ako na jej matematické proporcie. A to všetko napriek tomu, že nebol filozofom-metafyzikom z neoplatónskej školy: *Enneady* nepoznal a je pochybné, či udržiaval styky s florentskou platónskou Akadémiou. Spiritualistické idey však boli v renesancii všeobecne rozšírené, vystupovali nielen u filozofov. U Michelangela zasa mali skôr náboženské ako filozofické zafarbenie. Tvorili väčšmi náboženské pozadie jeho teórie umenia než vlastnú teóriu umenia; tá, aj keď bola iná ako u Albertiho, bola rovnako empirická.

6. OBJAVOVANIE FORIEM. Nebolo objektivistickejšej estetiky ako bola Michelangelova. Michelangelo totiž predpokladal, že formy, ktoré umelec dáva hmote, preexistujú nielen v jeho vedomí, ale aj v hmote. Ani najlepší sochár nemá koncepciu, ktorú by mramor v sebe neobsahoval, a iba túto koncepciu nasledujú umu poslušné ruky. To, čo robí aj najoriginálnejší umelec, je iba nachádzaním formy, ktorá tkvie v hmote. Túto formu nijaké oči pred ním nevideli, a jednako už v istom zmysle predtým existovala. Bolo to zvláštne spojenie: podľa Michelangela umelec tvorí sochu podľa vnútorného obrazu, ktorý má v sebe, ale súčasne tvorí to, čo už predtým bolo skryté vo vonkajšom svete.

Koncepcia foriem utajených v hmote (inšpirovaná sochárstvom, nie maliarstvom) bola zvláštna a paradoxná; napriek tomu našla v renesancii dosť široký ohlas; zopakoval ju človek takého formátu, ako bol Galileo Galilei. Javí sa neobyčajne originálnou – a jednako sa ohlášala oddávna: hoci ju u Platóna *expressis verbis* nenájdeme, je platónska, a ešte väčšmi aristotelovská: pre Aristotela boli všetky formy potenciálne (*in potentia*) obsiahnuté v hmote. U neho, ako neskôr u Michelangela, vystupovalo to zvláštne spojenie: forma sa aktuálne nachádza v umelcovom vedomí, prv ako vstúpi do kameňa, a je utajená v kameni, skôr ako ju umelec vidí a potom v kameni realizuje.

7. PARAGÓN UMENÍ. Až v neskorom veku, roku 1546, sa Michelangelo dal vtiahnuť do diskusie, ktorá vzrušovala jeho súčasníkov: ktoré z umení, najmä z plastických, je najdokonalejšie? O tomto neplodnom, ošúchanom probléme vyslovil dve prekvapujúce tézy, ktoré ukončili túto úpornú a márnú diskusiu. Prvá téza: niet dokonalejších a menej dokonalých umení; najmä maliarstvo a sochárstvo sú si rovné. Obidve tieto umenia totiž podnecujú k bystrosti úsudku a k prekonávaniu ťažkostí, a práve v tom spočíva dokonalosť umenia. Druhá téza bola ešte radikálnejšia: škoda času na takéto diskusie.

8. KRITÉRIÁ UMENIA. Oddávna sa historici usilovali objaviť kritériá, ktoré tento veľký umelec uplatňoval pri hodnotení umenia. Už Francesco da Hollanda ich našiel trinásť. Medzi kritériami, ktoré vymenoval, boli objektívne vlastnosti diela ako proporcie a pôvab, ale aj subjektívne vlastnosti umelca, napríklad znalosti, zručnosť, trpezlivosť, úsilie, odvaha. Michelangelo skutočne uplatňoval tieto kritériá, ale sám ich nezhrnul a tým menej zdôvodnil; vôbec si explicitne nestaval takúto úlohu. Môžeme však jeho kritériá vyvodíť z toho, čo maľoval, tesal, staval či písal. Sú implikované v jeho dielach i v jeho súdoch.

Podobne je to s mnohými inými v tom čase aktuálnymi otázkami: o takých problémoch, ako sú invencia, inšpirácia, pravdepodobnosť či vzťah k antike sa nevyslovoval, ale prirodzene mal k nim určitý vzťah, o ktorom svedčia jeho diela a ktorý vyplýva z jeho predpokladov, ktoré sme už boli vymenovali.

9. POKLASICKÁ EPOCHA. Klasické obdobie renesancie prevzalo už skôr sformované názory na krásu a umenie a až ono ich realizovalo v umeleckých dielach. No len čo ich realizovalo, vzdialilo sa od nich. V každom prípade sa od nich vzdialil Michelangelo, práve on, ktorý spolu s niekoľkými inými začal klasické umenie renesancie, dal potom základ neklasickému umeniu a neklasickému názoru na umenie.

Žil dlho a jeho umenie podliehalo premenám. Historici umenia rozlišujú až päť období jeho tvorby: obdobie mladických diel – *Dávida*, *Sixtínskej kaplnky*, *mediciovských hrobiek*, *Posledného súdu*. *Dávid* a *klenba Sixtínskej kaplnky* boli dielami klasického umenia, kým *Posledný súd* už patril do baroka. Sám Michelangelo tvrdil, že svoje názory nemenil, že nikdy nebol v rozpore so samým sebou (*io non mi contraddico*). Dalo by sa to vysvetliť takto: jeho umenie menilo svoje formy, ale jeho koncepcia umenia zostala taká istá. Ale táto koncepcia, založená na *immagini dell' intelletto a giudizio dell' occhio*, nebola v súlade s tou, ktorá (prinajmenej od Albertiho) bola typická pre renesanciu. Chronologický poriadok bol takýto: najprv bola teória (od Albertiho), až neskôr úplná realizácia tejto teórie v umeleckej praxi (u Bramanteho, Leonarda, Michelangela, Raffaela), potom jeden z tých, ktorí ju realizovali, položil základy inej teórie, odlišnej od klasickej vo dvoch základných tézach: že o kráse nerozhodujú všeobecné zásady, ale individuálny súd zraku, a že krása je „vnútri srdca“.

Michelangelovo chápanie umenia bolo ovplyvnené jeho chápaním sveta a života. Najmä náboženstvo vtlačilo jeho vzťahu k umeniu a ku kráse pečať, ako to nebolo zvyčajné dokonca ani v stredoveku. Vtedy totiž pre veriacich ľudí umenie a krása boli skôr mimonáboženskou otázkou, kým pre Michelangela sa stali jednou z podstatných zložiek náboženstva.

Na sklonku života však u neho došlo k zmene. Predtým písal, že duša túžiacia po spasení môže ho najskôr dosiahnuť prostredníctvom krásy. Neskôr zasa v sonete Vasarimu z roku 1554 osemdesiatročný Michelangelo priznal, že kedysi jeho rozvášnená predstavivosť urobila z umenia božstvo a najmocnejšieho vládcu, teraz však vidí, že to bola ilúzia a márnomyseľnosť. „Maliarstvo a sochárstvo ma už neuspokojujú, duša sa teraz obracia k božskej láske.“

V klasickom štvrtstoročí 1500–1525 Raffael a Michelangelo pôsobili vedľa seba a napriek ich rozdielnym individualitám mali ich práce spoločné črty – črty klasickej epochy. Raffael si do konca zachoval klasickú (Vasari ju nazýval „božskou“) „schopnosť všetko harmonizovať“. Neprežil však klasickú éru a jeho meno zostalo jej symbolom. Na druhej strane Michelangelo prežil klasickú epochu o štyridsať rokov a v tých rokoch prevládli neklasické zložky jeho talentu. A jeho meno, hoci kedysi bol klasikom, stalo sa neskôr symbolom vzbury proti klasicizmu.

Jeho *terribilità*, pocit hrôzy z existencie, z Iudskej samoty, z rozporu medzi duchom a hmotou, svárila sa s klasickou vyrovnanosťou a pohodou. Kým epocha bola klasická, aj on bol klasikom, hoci akoby proti svojej povahe. A v konečnom dôsledku prispel k tomu, že klasické obdobie sa skončilo, renesancia prestala byť klasická. Odvtedy po mnohé pokolenia klasické záľuby rovnako v umení ako v estetike budú vystupovať pod egidou Raffaela a antiklasické – v znamení Michelangela.

⁶ R. Sobotta: *Michelangelo und der Barockstil*, 1933.

I. MICHELANGELOVE A DA HOLLANDOVE TEXTY

OČI A RUKA

- 1) *Hovoril, že treba mať mieru v očiach, a nie v ruke, lebo ruky pracujú a zrak súdi.*

Michelangelo, podľa Vasariho, VII, 270.

ROZUM A RUKA

- 2) *Odpovedám, že sa maľuje rozumom, a nie rukami.*

Michelangelo, list monsignorovi Aliottimu z roku 1542 (Milanesi, Le lettere, s. 489).

RUKA A DUCH

- 3) *Najlepší majster nestvorí nič iné,
iba ten tvar, čo v skale sám sa skrýva
pod povrchom; no že dlaň šťastne vrýva
dláto k dnu skál, len um je na príčine.**

Michelangelo, LXXXIII, sonet.

UMENIE A PRÍRODA

- 4) *Ak v umení už maľbou v plnej miere
prírode samej ste sa vyrovnali,
ba umenšili oveľa jej chvály,
spraviac jej krásu krajšou v každom smere . . .*

Michelangelo, XI, sonet.

ODRAZ BOHA

- 5) *Nikdy sa mi Boh vo svojej milosti nezjavuje jasnejšie ako v krásnom ľudskom tvare, ktorý milujem preto, že
je jeho odrazom.*

Michelangelo, CIX, báseň Cavalierimu, okolo 1540.

* Slovenské preklady Michelangelových veršov uvádzame podľa knihy Michelangelo Buonarroti, *Som ako mesiac*; preložil Viliam Turčány, vydal Slovenský spisovateľ, Bratislava 1975.

SRDCE A OČI

- 6) *Srdce sa zdráha milovať to, čo oko nevidí.*

Michelangelo, tamže.

Ako možno milovať toho, koho nevidíme.

(podobne frag. XXVII)

UMENIE PRINESENÉ Z NEBA

- 7) *Umenie, ak ho človek prinesie z neba, prevyšuje prírodu.*

Michelangelo, CIX. báseň.

SVET JE SLEPÝ

- 8) *Dobry vkus možno nájsť tak zriedka.*

Svet je slepý.

Michelangelo, CIX. báseň.

KRÁSA V DUŠI

- 9) *Povedz mi, Amor, či moja zrenica
hľadá na samú krásu, cieľ mojej duše,
či v sebe ju vidím?*

*Tá krásu, ktorú vidíš, sa z nej rodí,
ale rastie, keď na vyšší cieľ mieri,
a smrteľným zrakom do duše vkročí
a tam sa mení na božskú, čistú krásu.*

Michelangelo, XXXII. sonet (okolo 1530).

SPÁSA V KRÁSE

- 10) *Mojim očiam, ktoré ženie hlad po kráse,
duši, čo túži po spasení,
len jedno dodáva silu
k letu do neba: videnie krásy.*

Michelangelo, CIX. báseň, 99.

VRODENÁ KRÁSA

- 11) *V zrode mi bola daná za vzor stály
pre obe moje umenia len krása:
je zrkadlom i mojím svetlom žiarnym.
Kto inak súdi, určite sa šiali.
K nej pri dláte a štetci uberá sa
môj zrak, až k výške, ktorú potom stvárnim.
Michelangelo, XCIV. sonet.*

KRÁSA V SRDCI

- 12) *Pojem krásy žijúci v predstave
alebo uvidený vnútri srdca.
Michelangelo, LX. sonet.*

PARAGÓN UMENÍ

- 13) *Hovorím, že maliarstvo sa mi vidí o to lepšie, o čo väčšmi sa blíži k reliéfu, a reliéf o to horší, o čo väčšmi sa blíži k maliarstvu.
Ak väčšia účasť súdu, väčšie ťažkosti a prekážky na prekonanie a väčšia námaha nepridávajú dielu šľachetnosti, potom tvrdím, že maliarstvo a sochárstvo sú jedno a to isté. Sochárstvom rozumiem to, ktoré sa uskutočňuje uberaním; to, ktoré sa uskutočňuje pridávaním, je blízke maliarstvu. Slovom, ak obidve umenia sú dielom toho istého umu, medzi sochárstvom a maliarstvom môže vládnuť dobrá zhoda a môžu byť zanechané dišputy, lebo pohlcujú viac času ako vyhotovenie samých postáv.*

Ak ten, kto napísal, že maliarstvo je ušľachtilejšie ako sochárstvo, aj iné veci, o ktorých písal, chápal by rovnako dobre, potom by to moja slúžka napísala lepšie.

Michelangelo, list Varchimu.

- 14) *Sochárstvo a maliarstvo majú ten istý cieľ, rovnako ťažko dosahovaný jedným aj druhým umením.
Michelangelo (vo Vasariho liste Varchimu).*

ČO JE POTREBNÉ V MALIARSTVE?

- 15) *Vo Flámsku maľujú preto, aby vonkajší zrak oklamali vecami, ktoré sa páčia; maľujú aj odevy, architektúru, zeleň polí, tónisté stromy, rieky, mosty a to, čo nazývajú krajinami, a uprostred nich sú rozmiestené početné prudko sa pohybujúce postavy. Hoci sa to niektorým očiam páči, v skutočnosti v tom niet ani rozumu, ani umenia, ani symetrie, ani proporcie, ani výberu, ani veľkosti a v konečnom dôsledku je to maliarstvo bez vnútorného obsahu.*

F. da Hollanda (vyd. J. de Vasconcellos, 1899, s. 28).

KRESBA

- 16) *V kresbe, ktorú inak volám aj projektom, dosahuje maliarstvo, sochárstvo a architektúra vrchol: je žriedlom a dušou každého druhu maliarstva a koreňom všetkých vied.*

F. da Hollanda (Vasconcellos, s. 112-114).

NAPODOBOVAŤ A TVORIŤ

- 17) *Som presvedčený, že dokonalé a božské je to maliarstvo, ktoré verne napodobuje každé dielo nesmrteľného Boha, či je to ľudská postava, či divé exotické zviera, či obyčajná, ľahko zobraziteľná ryba, vták na nebi alebo akékoľvek stvorenie. Dokonale napodobiť každú z týchto vecí, to je podľa mňa nie nič iné ako úsilie napodobovať Boha v jeho konaní.*

F. da Hollanda, (Vasconcellos, s. 116)

UMELCOVA NÁMAHA

- 18) *V maliarstve treba vynaložiť čo najväčšie úsilie a námahu na to, aby to, čo vyžadovalo veľa práce – napriek skutočnosti – vzbudzovalo dojem, že bolo spravené rýchlo, hravo a celkom poľahky.*

F. da Hollanda, (Vasconcellos, s. 120)

2. ESTETIKA MANIERIZMU

1. POKLASICKÁ RENESANCIA. Klasická estetika – s jej heslami *concinnitas* a *grazia*, harmónia a pôvab, ale aj príroda a idea – bola natoľko široká, že sa s malými modifikáciami mohla udržať aj vtedy, keď v umení prišlo k veľkým premenám (dôkazom toho budú teórie umenia a poézie 16. storočia, o ktorých budeme čoskoro hovoriť).

V umení tohto storočia hneď po prvom štvrtstoročí naozaj nastala dôležitá premena. Vtedy už nežili renesanční majstri Leonardo a Raffael; Rím bol zničený, značne sa zmenili podmienky na prácu umelcov. Bol to koniec renesancie? Historik má dôvody na to, aby celé 16. storočie až do konca začlenil do široko chápanej renesancie; ale nebola to už renesancia klasická. Čím sa umenie tejto neskorej renesancie líšilo od klasickej, aké malo východiská, akú estetiku implikovalo?

Historici umenia dávajú poklasickému umeniu 16. storočia názov *manierismus*. Tento termín odvodili od slova *maniera*, ktoré sa používalo už v 16. storočí. *Maniera* mala vtedy veľmi všeobecný význam, znamenala toľko ako spôsob maľovania alebo tesania; dosť presne zodpovedala tomu, čo sa dnes volá „štýl“. Označovala štýl hociktorého umelca, najmä keď to bol štýl osobitý a výrazný (*maniera Raffaella*, *maniera grande*); toto slovo nemalo pejoratívny odtieň. Nadobudlo ho až neskôr, počnúc 17. storočím, ale najmä v 19. storočí: vtedy sa manierou začal označovať nadmieru osobitý štýl, ktorý sa vzdialil od prírody a stratil črtu neutrálnosti; *maniera* neskôr znamenala to, čo konvenčnosť.^a Pôvodne označovala osobitý štýl, teda odlišný od priemerného, ale neskôr štýl konvenčný, čiže odlišný od prirodzeného. Historici 19. storočia dávali umeniu 16. storočia názov „manieristické“ s pejoratívnym významom. Dávajúc mu tento názov, odlíšili ho do klasického umenia a bifagovali jeho afektovanosť. Videli v ňom ani nie natoľko umenie iného typu ako klasického, ale skôr úpadok klasického umenia; nevideli v ňom nové umelecké obdobie, ale koniec, zánik klasického obdobia.

V historiografii našich čias sa tento postoj zmenil – umenie 16. storočia sa chápe a hodnotí inak, historici v ňom našli pozitívne vlastnosti, vidia v ňom nie koniec starého, ale začiatok nového umenia^b, pričom nezmenili starý, pejoratívne znejúci názov. A tak sa stalo, že názov *manierismus* s pejoratívnymi konotáciami označuje pozitívny jav.

2. ČRTY MANIERIZMU. Diela bez klasických znakov, ba dokonca protiklasickej povahy zjavili sa v 16. storočí zavčasu, ešte za Raffaelovho života. Známy Pontormov obraz *Jozef v Egypte* (teraz v National Gallery v Londýne) s jeho komplikovanou, neklasickou kompozíciou, preplnenou scénou, s nadmerne rafinovanými proporciami postáv a afektovanými gestami vznikol už možno v roku 1517, teda ešte v rokoch kulminácie klasicizmu. Aké

^a G. P. Bellori, *Le vite*, 1672, s. 1: Gli artifici abbandonando lo studio della natura vizarono l'arte con la maniera.

^b Začiatok: M. Dvořák, *Über Greco und den Manierismus*, in: *Jahrbuch für Kunstgeschichte* I, 1921–2 a *Kunstgeschichte als Geistgeschichte*, 1924; odvtedy obrovská literatúra. Syntetické spracovanie: W. Friedländer, *Mannerism and Antimannerism in Italian Painting*, 1957. – Manierismus v architektúre: A. Pevsner: *The Architecture of Mannerism*, in: *The Mind*, 1946. – Manierismus v Poľsku: J. Białostocki, *Pojęcie manieryzmu i sztuka polska*, in: *Pięć wieków myśli o sztuce*, 1959. – Najnovšie práce: G. Briganti, *La maniera italiana*, 1961. – C. H. Smyth, *Mannerism and Maniera*, vyd. Institute of Fine Arts, New York University 1963, a skrátené v *The Renaissance and Mannerism*, in: *Arts of the Twentieth International Congress of the History of Art*, 1963. – E. H. Gombrich, *Recent Concepts of Mannerism*, tamže. – J. Bousquet, *La peinture maniériste*. – F. Württemberg, *Der Manierismus*, 1962.

boli vlastnosti tohto antiklasického, manieristického umenia 16. storočia? Historici umenia ich našli toľko, že ich treba zatriediť. Najlepšie podľa štyroch aristotelovských hľadísk, ktoré sa v 16. storočí prísne dodržiavali: formálneho, materiálneho, účelového a príčinného.

A. Pre diela manieristov sú charakteristické predovšetkým niektoré osobité formálne znaky: 1. predovšetkým vyberanosť foriem, ktorá vyzerá ako vyumelkovanosť, *artificiosità*, a fektovanosť; táto vlastnosť umenia 16. storočia najskôr vzbudila pozornosť a vošla do pojmu „manieristického“ umenia, ale toto umenie má aj iné formálne znaky:

2. ornamentálnosť foriem, cudziu klasickému umeniu, aj to, čo sa nazýva štylizáciou, v protiklade k formám odvodzovaným z prírody; z toho vyplývala 3. ostrosť kresby, zmeravenie klasických renesančných foriem; 4. ich lineárnosť, zdôrazňovanie kontúr, siluety vecí, takisto cudzie klasickému umeniu; 5. napätosť foriem v protiklade k ich organickej voľnosti, vlastnej klasickej ére; 6. zhustená vyplnenosť obrazu, akumulácia predmetov v ňom, akýsi *horror vacui*, zasa v protiklade ku klasickému umeniu, v ktorom prázdny priestor bol podstatnou zložkou obrazu; 7. rozmanitosť a komplikovanosť kompozície obrazov, zavedenie osí pod viacerými uhlami, na rozdiel od kompozície klasických obrazov, komponovaných podľa vodorovných a kolmých osí; 8. odklon od klasických proporcií, najmä v ľudskej postave, jej predĺženie, priemerné, reálne proporcie sa nebrali do úvahy; 9. zmena farebnosti, odmietanie koloritu, ktorý prevládal predtým, používanie studených, svetlých farieb, často bez zreteľa na reálne farby zobrazovaných vecí; 10. v kolorite ako aj v kresbe starostlivosť o eleganciu a o vyberanosť, čo malo za následok, že mnohé maliarske diela 16. storočia vzbudzujú dojem chladného a vykalkulovaného umenia.

B. Po druhé, okrem formálnych znakov (alebo „príčin“ či „zásad“, povedané vtedajším jazykom) nové umenie 16. storočia malo aj osobité materiálne znaky; tak sa vtedy volali tie, ktoré sa týkajú predmetov zobrazovaných v umeleckom diele: 1. toto umenie reprodukovalo skutočnosť, ale zmenenú, pretvorenú. Pontormo, prvý manierista 16. storočia, tvrdil v liste Varchimu, že umenie zmenilo prírodu. Ani klasické, raffaelovské umenie nebolo čistým realizmom, ale realizmom idealizujúcim, kým umenie manierizmu bolo ornamentálnym realizmom, spájajúcim reálne prvky s ozdobnosťou; 2. umenie manieristov sa od realizmu vzdalovalo ešte väčšmi, až k abstraktnosti, akoby reálne predmety neboli preň cieľom, ale iba zámenkou na lineárne konštrukcie; 3. k tradičnej humanistickej tematike manieristické umenie pridávalo mimoludské motívy, s ktorými sa u klasikov nestretávame, malo záľubu v neorganických predmetoch, v mŕtvej prírode; 4. vyhýbalo sa predmetom s typickými formami (z toho vyplývala istá čudesnosť jeho obrazov); malo záľubu v nezvyčajných témach a motívoch, aj za cenu, že boli nepríjemné a desivé. A v takých, ktoré sú nedostupné, ukryté pred bežným pohľadom, nedefinované, *non so ché*, postihnuteľné iba umením.

C. Po tretie, aj z hľadiska cieľa, ku ktorému umenie manieristov smerovalo, malo svoje zvláštne vlastnosti: 1. jeho negatívnym cieľom bola nezávislosť od obmedzujúcej autority klasického umenia; aspoň v niektorých svojich dielach bolo umením protestu; usilovalo sa o individuálnejšiu a osobitejšiu tvorbu, ako bola vládnuca a uznávaná; u skorších manieristov sa potreba nezávislosti a osobitosti prejavovala v boji proti uznávaným pravidlám či už v proporciách alebo v tematike, v perspektíve aj v kompozícii; ale prirodzene, manieristi mali aj pozitívne ciele; 2. usilovali sa najmä o individuálny výraz umelca – vo väčšej miere ako extrovertné umenie klasikov; preto ich umenie bolo subjektívnejšie a individuálnejšie; 3. s tým sa spájalo, aj keď neprekrývalo ich úsilie o zvýraznenie psychických prvkov, dá sa povedať, že smerovali k väčšiemu zduchovneniu obrazov ako klasické umenie s jeho rovnováhou duchovného a materiálneho prvku; 4. u niektorých manieristov sa dostávali na prvý plán čisto umelecké ciele pri ľahostajnosti k utilitárnym či morálnym úlohám; bol to jeden z návratov koncepcie „umenia pre umenie“.

D. Ciele manieristického umenia mali podklad v osobitom psychickom postoji, príznačnom buď pre

epochu, buď pre jednotlivých umelcov, ktorý bol aktívnu príčinou nového umenia. U skorých manieristov to bolo gesto vzbury proti autoritám. Navyše: 1. psychický postoj manieristov bol poznačený cerebrálnosťou, zbavený bezprostrednosti vytváral komplikovaný vzťah k umeniu; toto umenie bolo introvertné – na rozdiel od extrovertnosti klasickej renesancie; manieristi väčšmi podliehali individuálnemu videniu a cíteniu ako objektívnym úlohám; 3. chceli byť inakší, originálni a pri hľadaní nového bývali často excentrickí; 4. chceli slobodu: predovšetkým tým sa ocitli na protipóle klasikov, ktorí sa podrobovali disciplíne; licencia a narušovanie pravidiel im vyhovovali väčšmi ako zhoda s pravidlami; ako sa povedalo (Bousquet), manierizmus bol „hýrením slobody“ (*débauche de la liberté*) a „jarmokom ľubovôle“ (*foire de la licence*); 5. u niektorých manieristov môžeme postrehnúť rozdvojenie: lákal ich iný postoj ako klasický, no klasického postoja sa ešte celkom nevedeli zbaviť; „viseli medzi dvoma svetmi“ (*sospesi fra due mondi*); 6. pre niektorých umelcov manierizmu bolo príznačné neurotické založenie, ktoré je doložené u Pontorma: *un homo fantastico e solitario* – tak ho charakterizoval Vasari. Historici umenia spomínajú také znaky manieristov, ako sú psychická labilita, pesimizmus, dekadentnosť.

Tieto početné manieristické vlastnosti postrehli viacerí historici u rozličných umelcov 16. storočia. Nie všetky črty vystupujú u všetkých, jedna z nich charakterizuje Pontorma, iné Vasariho. Uvedené znaky nie sú pre definíciu manierizmu koeficientom, ale logickým súhrnom, to znamená, že nie všetky sú nevyhnutné, aby sme umelca kvalifikovali ako manieristu, stačí, ak má niektoré z nich. Diela manieristického umenia vznikali prinajmenej od roku 1520 do 1600, teda v rozpätí niekoľkých generácií, pričom tieto generácie si neboli vo všetkom podobné.

Medzi toľkými vlastnosťami manierizmu historik chce nájsť prvú, podstatnú vlastnosť, z ktorej vyplývajú ostatné; ale presvedča sa, že takej vlastnosti niet: čo bolo podstatné pre jedno pokolenie manieristov, prestalo byť dôležité pre pokolenie nasledujúce.^d

3. PRVÉ OBDOBIE MANIERIZMU. Pre prvú generáciu manieristov bolo základnou vecou odpútanie sa od klasikov – a podstatou tohto umenia bol fakt, že bolo umením protestu^e. Bolo protestom proti klasickému umeniu s jeho *concinnitas*, pravidelnosťou, organickosťou, harmóniou, bolo opozíciou voči prísnyim pravidlám v umení, proti ošúchaným proporciám, čistým harmóniám. A stávalo si iné ciele, ktoré v klasickom umení boli na druhom pláne: viac slobody a individuálnosti, viac nezávislosti od prírody, a predovšetkým menej konvencií ako u klasikov. Určite sa to týka prvých manieristov Pontorma a Rossa, ktorí sa búrili proti klasickej konvencii, chceli maľovať inak. Ale na neskoršie pokolenia manieristov sa táto charakteristika už nevzťahuje: medzičasom sa to „inak“ stalo konvenciou.

Dejiny kultúry poznajú obdobia dvojakého typu: jedny sú spokojné s predtým dosiahnutými formami a sú ochotné využívať skúsenosť minulosti, druhé sa zasa búria proti tomu, čo sa dosiahlo a ustálilo; jedny boli obdobia konformizmu, druhé obdobia protestu. Roky tesne okolo 1500, plné obdivu k antike, boli konformistické; ale hneď potom Pontormo a Rosso započali obdobie protestu. Obdobia vzbury a protestu sa vyskytujú aj v iných zložkách kultúry, sú tam dokonca ešte rozšírenejšie ako v umení. Už sa upozorňovalo na analógie medzi manierizmom a náboženskými schizmami; aj tieto boli vzburou proti autoritám a ustáleným názorom.

Historická a spoločenská situácia Talianska po prvej štvrtine 16. storočia bola priaznivá pre vznik nonkonformistického umenia. Časy boli nepokojné: alebo sa viedli vojny, alebo mali práve vypuknúť, budúcnosť bola neistá,

^c G. N. Fasola, *Pontormo del Cinquecento*, 1937.

^d P. Barocchi, *Il Rosso Fiorentino*, 1950, s. 239.

^e *Mostra del Pontormo e del primo manierismo fiorentino*, 2. vyd. 1956. – G. N. Fasola, *Pontormo*, 1947.

existencia ohrozená. *Sacco di Roma* zničil hlavné centrum umeleckej kultúry. Už skôr, po smrti Júliusa II. a Leva X., bol otrasený pápežský mecenát, za Hadriána VI. (1503–1504) mnohí umelci stratili miesta a vyhliadky na prácu. Nepokojná situácia zrodila nervózne umenie. Navyše zmeny v spoločenskej štruktúre nezičili pokojnej výrobe: doteraz umenie malo oporu v cechoch a v cirkvi, teraz sa cechové zriadenie začalo rozpadáť a možnosti cirkvi sa prechodne zmenšili. Zmenšilo sa bohatstvo Talianska, umelcom zostávala iba taká neistá opora ako mecenát malých kondotierov – alebo odchod z vlasti.

Zvrat v umení ovplyvnili aj individuality prvých manieristov: Pontormo (1494–1557), melancholického samotára, a Rossa (1494–1540), čudáka a nespokojenca; ich povahy, ale aj mladosť ich predurčovali na revolučné výkony v umení (svoje vrcholné diela – veľké *Snímanie z kríža* – vytvorili v mladosti: Rosso vo Volterra roku 1521, Pontormo v S. Felicità vo Florencii roku 1525). Historici si dlho nevsímali týchto umelcov; hoci im nechýbal talent ani originalnosť, jednako boli v tieni Raffaella a Michelangela. Napokon ich nové umenie – ako to obyčajne býva – bolo nové len relatívne; nové vo vzťahu k bezprostredne predchádzajúcemu klasickému umeniu, ale nie k staršiemu. Najmä grafickosť, precíznosť a ostrosť foriem, irrealná štíhlosť proporcií boli vlastnosťami, ktoré kedysi prevládali v gotike a rešpektovali sa ešte aj v umení ranej renesancie, najmä v severnej Európe. Vieme, že na Pontormo vplýval Dürer a Vasari ho obviňoval, že zradil toskánsky a moderný štýl, keď sa priklonil k nemeckému a gotickému štýlu.

4. PONTORMOVE NÁZORY. Neskôr (roku 1546) Pontormo na Varchiho prosbu sformuloval písomne svoju koncepciu maliarstva, ktorá znela takto: maliar sa musí odvážiť na veci nemožné; pokúša sa vyrovnáť prírode, čo je nedosiahnuteľné, lebo má k dispozícii iba plochu a farby; a čo je ešte zvláštnejšie: chce vdýchnuť ducha mŕtvemu plátnu, ba ešte viac: chce prírodu vylepšiť, opraviť, obohatiť, pridať jej pôvab, prevýšiť ju, urobiť veci, aké ona sama neurobila.

Táto koncepcia bola výrazom raného manierizmu. Pontormo ju spísal o štvrtstoročie neskôr, zostal jej verný, ale predsa, keď ju spisoval, jemu samému sa takáto koncepcia, takéto ambície maliarstva videli prismeté: *troppo ardito, troppo ardito*, zopakoval dva razy.

5. DRUHÉ OBDOBIE MANIERIZMU. Umenie manieristov, ktoré bolo reakciou na klasické, prirodzené, uznávané a prijaté formy, viedlo k formám osobitým, bizarným, až k akémusi druhu surrealizmu. Tieto formy boli protestom proti konvenciám, ale tým, že sa opakovali, samy sa zakrátko stali konvenciami. A ak môže vzbudzovať odpor konvencia klasikov, založená na prirodzených formách, tým skôr môže dráždiť konvencia manieristov, vzdialená od prirodzených foriem. Až tu sa začínala maniera v pejoratívnom zmysle.

Existujú všetky dôvody, aby sa v manieristickom umení 16. storočia vyčlenili najmenej dve rozličné formácie. V prvej polovici 16. storočia manieristov nebolo veľa, ale každý bol iný; v druhej polovici ich bolo mnoho, ale podobali sa jeden druhému. Pontormo mal individuálnu manieru, ktorá kvôli výrazu menila proporcie a kompozície pokladané za dokonalé. Až v nasledujúcej generácii bola vlastnosťou manieristov spoločná maniera, prejemnosť, z nej vyplývajúca vyumelkovanosť a vzrastajúca konvencionálnosť. Maliarstvo Vasariho či Bronzina, ktorí pôsobili v polovici storočia, bolo iné ako Pontormovo a Rossovo; boli späť iba geneticky. Raní manieristi mali svoju manieru, tí neskorší zasa manieru spoločnú, príznačnú pre ich epochu.^f

6. ZÁVERY. Zdá sa, že pravda o manierizme vyzerá takto: 1. V 16. storočí nebol jeden manierizmus, ale najmenej dve osobitné formácie vystupujúce pod týmto názvom; boli späť geneticky, ale mali odlišné postoje i formy.

^f Pokusy o vyčlenenie odrôd manierizmu: N. Pevsner, *Barockmalerei in den romanischen Ländern*, 1928. – A. Blunt, *Artistic Theory in Italy, 1450–1600*, 2. vyd., 1956. – A. Chastel, *L'art italien*, 1956; porovnaj J. Białostocki, c. d., s. 213. – Vyčlenenie raného manierizmu: I. L. Zupnick, *The Aesthetics of Early Mannerists*, in: *Art Bulletin*, XXV, 1953. – G. Briganti, *La maniera italiana*, aj po nemecky: *Der Italienische Manierismus*, 1961. – C. H. Smyth, c. d.

2. Ani jedna, ani druhá formácia nebola výlučným majetkom 16. storočia, analogické formácie sa vyskytovali už v staršom umení: v stredovekom, neskorogotickom, sporadicky v umení *quattrocenta*.

3. Najvýznamnejší manieristi boli manieristami iba čiastočne: Pontormove fresky v Poggiu a Caine (1520–1521) boli klasické, Parmigianino mal s inými manieristami málo spoločného, okrem predĺžených proporcií, Bronzino, manierista v kompozíciách, bol klasikom v portrétoch, Vasari, maliar-manierista, bol v teórii zvelebovateľom klasického umenia.

4. Mýlili sa historici, ktorí videli v 16. storočí iba prechod umenia od klasiky k baroku. Tí, čo v umení 16. storočia vyzdvihli na prvý plán manierizmus, túto chybu napravili, ale sami majú na svedomí iný omyl – preceňovanie manierizmu. Nie je pravda, že bol jediným, a dokonca hlavným prúdom umenia 16. storočia: toto malo viaceré smery, ktoré sa paralelne rozvíjali. Tým skôr nie je pravda, že zostal hlavným prúdom v celom novodobom umení až do 19. storočia.⁸

Medzi rokmi 1525 a 1600 len v samom Taliansku aktívne pôsobili tri skupiny umelcov: popri manieristickej skupine – klasický a barokový prúd. Klasický udržiaval starú tradíciu, barokový začínal novú. Doménou manierizmu bolo stredné Taliansko; klasické umenie konzervovali najmä Raffaelovi žiaci v Ríme; barokovému umeniu kliesnili cestu predovšetkým Tizianovi žiaci v Benátkach. Benátske maliarstvo, zalúbené do farby, rozbíjalo klasickú štruktúru; benátsky protobarok 16. storočia mal už obidve odrôdy neskoršieho baroka: Tintoretovu (1518–1594) dynamickú a bohatú aj dekoratívnu vetvu Paola Veroneseho (1528–1588).

Manieristické umenie nemalo iba 16. storočie; a 16. storočie nemalo iba manieristické umenie; manieristi 16. stor. boli manieristami iba čiastočne; manierizmus prvej polovice storočia nebol manierizmom druhej polovice. Tieto výhrady sa týkajú umenia, ale ešte väčšmi estetiky. Vo chvíli, keď sa umenie prvých manieristov vzdalovalo od klasiky, klasická teória umenia sa naďalej tešila plnému uznaniu. V teórii umenia bolo menej zmien a boli zriedkavejšie a pomalšie ako v umeleckej praxi: klasická estetika, ktorá v 15. storočí predchádzala klasické umenie, potom ho v 16. storočí ešte prežila.

Medzitým sa nové formy umenia dožadovali novej teórie: nesúhlasili s chápaním umenia ako napodobovania prírody, ani s teóriou absolútnych zásad a ustálených proporcií, žiadali väčší zreteľ na expresiu, abstrakciu, iracionálne činitele v umení. Pre klasikov umenie malo byť vedou zhŕňajúcou jasné pravdy, pre manieristov (podľa Zupnickovej formulácie) skôr filozofiou odhaľujúcou tajomstvá. Klasici (ako hovoril Venturi) sa opierali o matematiku, manieristi – o talent. Klasici (podľa inej formulácie, pochádzajúcej od Gombricha) usudzovali, že umelec má využívať skúsenosť, manieristi – že má experimentovať. Klasici sa riadili prírodou, kým manieristom vládla (aby sme použili Belloriho výraz) *fantastica idea*.

Zárodky novej estetiky boli už vo výpovediach Michelangela z tridsiatych a štyridsiatych rokov, v jeho koncepcii *giudizio dell' occhio*. Nemožno v tom však vidieť osobitnú estetiku manierizmu. Sami manieristi takúto estetiku nenapísali. Sformuloval ju však, aspoň v náčrte, ktosi mimo ich okruhu.

7. **CARDANOVE NÁZORY.** To, čo o umení napísal Pontormo, jeden z tvorcov prvého obdobia manierizmu, bolo iba príležitostnou stručnou výpoveďou. Vasari, ktorý ako maliar patril k druhému obdobiu manierizmu v 16. storočí, v teórii zachoval v zásade klasickú koncepciu v raffaelovskom duchu. Teóriu analogickú s praxou manieristov však rozvinul iný vtedajší spisovateľ, Girolamo Cardano. Bol to filozof a lekár, pôsobil v Miláne, knihu *De subtilitate*, obsahujúcu aj náčrt teórie umenia, vydal v Norimbergu roku 1550, v rokoch rozkvetu druhého obdobia manierizmu. Jeho teória bola skôr ekvivalentom ako odrazom manieristického umenia; nemáme totiž údaje, že by sa s umelcami novej vlny stýkal; žil v mestách, ktoré neboli centrami nového umenia; jednoducho mal podobné psychické založenie ako manieristi a vytvoril teóriu, ktorá bola ekvivalentom ich umenia.

⁸ J. Bousquet, c. d., s. 32 a 53.

Jeho východiskom bolo: páči sa nám to, čo dobre poznáme, čo sme ovládli zrakom, sluchom, mysľou; iba to je pre nás krásne. To, čo poznávame prostredníctvom sluchu, sa volá harmónia, čo zrakom – krása. Rovnica krása = poznanie nebola nikdy vyslovená rezolútnejšie. Kým pre Aristotela poznanie vecí bolo nevyhnutnou podmienkou krásy, pre Cardana bolo podmienkou dostatočnou. Usudzoval, že poznávame jednoduché a priezračné veci, medzi ktorých časťami sú jednoduché proporcie. Tieto a iba tieto tešia náš zrak, iba ony sú krásne; na druhej strane zložité, zamotané veci sú ťažšie poznateľné, a preto sa nejavia krásnymi, nepríťahujú, ale odpudzujú.

Ak sa nám však napriek všetkému podarí postihnúť ťažko poznateľnú vec, vyvolá to v nás príjemný pocit, dokonca viac ako príjemný. A to, čo je pre zmysly či pre rozum ťažko postihnuteľné, nazýva sa *subtílnosťou*, *subtilitas*. Krása je o to väčšia, o čo je ťažšie postihnuteľnejšia, ale subtílnosť je zasa o to väčšia, o čo je ťažšie postihnuteľná. Aj ona je cieľom umenia, a to dokonca vyšším než krása, lebo je ťažšie dosiahnuteľná. Z nej pochádza to, čo je v umení najvynikajúcejšie, je matkou „každej ozdoby“. Cardano našiel slovo, ktoré pozitívne charakterizuje manierizmus – subtílnosť.

Zdôvodňoval to tým, že subtílnosť sa spája s namáhavosťou a vzácnosťou, a tie si mimoriadne ceníme: vzácne, ťažké, nedostupné veci, tie, čo nie sú dovolené, čo iní nemajú, vyvolávajú v nás nemenej príjemný pocit ako tie, ktoré sú dokonalé a krásne samy osebe.

Medzi umeniami, písal Cardano, najväčšmi sa pýšia subtílnosťou maliarstvo, sochárstvo a kovotepectvo. Ale na prvom mieste je maliarstvo: „Zo všetkých mechanických umení je najsubtílnejším, a preto najušľachtilejším umením.“ Výtvarné umenia sa Cardano neodvážil nazvať krásnymi, ale nazýval ich ušľachtilými. Bol to prívlastok, ktorý zodpovedal manierizmu: umenia sú ušľachtilé, lebo sú namáhavé, náročné, nie každému dostupné. Cardano teoreticky sformuloval to, čo manieristi robili v praxi. V takých všeobecných pojmoch ako subtílnosť a ušľachtilosť našiel všeobecné znaky manierizmu, spoločné pre obidve obdobia manierizmu, rané i neskoršie. Spojením umenia so subtílnosťou dosiahol viac, ako pravdepodobne zamýšľal; vyslovil totiž originálnu myšlienku a charakterizoval dve rozličné podoby umenia 16. storočia, dva póly európskeho umenia. Jeho myšlienka dovoľuje postaviť proti sebe dva typy, dve obdobia, dve tendencie umenia: klasickú, ktorá sa usiluje o krásu, a manieristickú, ktorej ide o *subtílnosť*; prvá pôsobí tým, čo je jednoduché, priezračné, jasné, ľahké, druhá zasa tým, čo je zložité, komplikované, skryté, namáhavé.

Cardano, hľadač subtílnosti vo všetkých oblastiach života, neanalyzoval podrobnejšie umenie usilujúce sa o *subtílnosť*, dal iba program takejto analýzy. Až o sto rokov neskôr bude tento program rozvinutý; rozvinú ho však literáti, nie výtvarníci.

J. PONTORMOVE A CARDANOVE TEXTY

NADMERNÉ AMBÍCIE MALIARA

- 1) *Maliar sa s nadmernou smelostou usiluje napodobovať farbami všetky veci, ktoré stvorila príroda, tak aby sa javili pravdivými, dokonca sa ich pokúša vylepšovať, aby svoje diela obohatil a naplnil rozličnými vecami . . . Skutočne je možné, aby sa na obraze, ktorý maľuješ, ocitli veci, aké príroda nestvorila, a taktiež aby veci boli vylepšené, aby im umenie pridalo pôvab, opravilo ich a čo najprimeranejšie usporiadalo. Ak som povedal, že maliar je smelý, tak to bolo preto, lebo chce prevýšiť prírodu, usilujúc sa vdýchnuť postavám ducha a zdanlivo ich oživiť, hoci ich zobrazuje na ploche.*

J. Pontormo, List B. Varchimu z roku 1546.

KRÁSA

- 2) *Každý zmysel sa najväčšmi teší z toho, čo pozná; to, čo poznávame prostredníctvom sluchu, nazýva sa harmónia, čo prostredníctvom oka – krása. Čím je krása? Dokonalou vecou poznanou zrakom, lebo neznámu vec nemôžeme milovať. A zrak poznáva to, čo má jednoduchú proporciu, ako jeden k dvom, k trom, k štyrom, alebo ako dva k trom a tri ku štyrom. Keď sú stĺpy, stromy či časti tváre v takomto pomere, lahodia oku toho, kto si uvedomuje ich vyváženosť a súlad. Poznanie je teda rozkoš, tak ako nedostatok poznania je smútok. Veci temné a nedokonalé nie sú poznané, lebo sú nedokončené, zmätené, neurčité; nedokončené veci sa nedajú poznať, a preto nemôžu tešiť ani byť krásnymi. Všetko, čo je harmonické, obyčajne dáva radosť.*

G. Cardano, De subtilitate, 1550, s. 275.

SUBTÍLNOSŤ

- 3) *Subtílnosť je to, čo robí zmyslové veci ťažko postihnuteľnými pre zmysly, a rozumové – pre rozum.*
- 4) *Umeniami, ktoré najväčšmi vynikajú subtílnosťou, sú iste maliarstvo a sochárstvo v kameni aj v hline. Sama subtílnosť je matkou každej ozdoby. A maliarstvo neprináša iba úžitok, ale aj ozdobu. Je zo všetkých mechanických umení najsubtílnnejšie a najušľachtilejšie. Lebo čokoľvek sa usilujú robiť sochárstvo aj tepectvo, to všetko maliarstvo nachádza ešte zázračnejšie, dodávajúc tiene a farby, pripájajúc perspektívne poznanie a pridávajúc ešte ďalšie nové vynálezy. Maliar totiž musí všetko vedieť, lebo všetko napodobuje. Je filozofom rovnako ako architektom a majstrom analýzy.*

G. Cardano, tamže, s. 316.

- 5) *V láske hľadáme krásu, ušľachtilosť a rôznorodosť. Krása, ako som povedal, teší sama osebe. Ušľachtilosť sa spája so vzácnosťou a vzácne veci väčšmi ľúbime, lebo vždy siahame po tom, čo je zakázané, a túžime po tom, čo nám nie je dané: rôznorodosť, zmena, nedotknuteľná vec sú toho istého druhu ako vzácnosť. A o nedovolenú vec sa väčšmi staráme, lebo je ju ťažšie získať. Celá naša rozkoš je buď vo veciach, ktoré sú samej osebe hodné, aby sme ich ľúbili, to znamená vo veciach krásnych a očiam dostupných, buď v takých, ktoré sa nám vidia dokonalejšími než iné, a za také pokladáme tie, ktoré iní nemajú, ktoré sú ušľachtilé, zriedkavé, nedotknuteľné, chránené, oddané cnosti alebo nedovolené.*

G. Cardano, tamže, s. 276.

3. POETIKA 16. STOROČIA

1. ÚLOHY RENESANČNEJ POETIKY. Literátom je poézia bližšia ako výtvarné umenia, preto sa o nej vždy viac písalo. Ale to, čo sa napísalo v 14. či 15. storočí, boli skôr manifesty alebo obrany poézie ako teória. A ak aj bola teória, tak iba vo fragmentoch: úplnejšie novoveké spracovania poetiky^a sa začali zjavovať až v 16. storočí. Vtedy sa ich však odrazu vynorilo veľa.

Boli to komentáre k starovekým poetikám alebo vlastné *artes poeticae*. Hoci časť týchto spisov musela čakať v rukopisoch na uverejnenie v neskorších storočiach, jednako už v 16. storočí ich veľké množstvo vyšlo tlačou. Hneď sa ustálil typ poetiky, výber problémov, schéma rozvrhnutia, ale aj hlavné riešenia, ktorým zostali verné aj nasledujúce storočia. Vzhľadom na vtedajšie vládnuce presvedčenie, že správne chápanie poézie našla už antika, sa zdalo, že prvoradou úlohou je znovuobjaviť antické spisy; a nielen znovuobjaviť, ale aj správne interpretovať; nielen interpretovať, ale aj zosúladiť; a ak sa nedali zosúladiť, vybrať si spomedzi nich. Navyše bolo treba názory antických autorov aplikovať na súčasnú poéziu, na tie jej časti, ktoré antika nepoznala. V 16. storočí však boli aj „traktátisti“, ktorí si mysleli, že musia vybudovať vlastnú poetiku. Úlohou teda bolo veľa a situácia bola zložitá, lebo povedľa tradície spred pol druhá tisíc, či dokonca spred dvoch tisíc rokov, ktorú autori poetík 16. storočia chceli obnoviť, existovala aj tradícia bližšia, stredoveká, v ktorej vyrástli a ktorej chtiac, či nechtiac podliehali.

2. ZDROJE RENESANČNEJ POETIKY. Názory antiky na poéziu boli zvelebované, ale málo známe, bolo ich treba ešte iba spoznať. Pramene však boli rozličné, a nie vo všetkom sa zhodovali. Týmito prameňmi boli predovšetkým spisy dvoch filozofov, Platóna a Aristotela, ale každý z nich písal o poézii inak. Veľmi sa čítala – keďže bola napísaná vo viazanej reči – Horatiova poetika, vychádzajúca zasa z iných predpokladov, ktoré neboli ani platónske, ani peripatetické. O starovekých názoroch na umenie slova informovali aj dosť početné a veľmi podrobné učebnice rétoriky. Existovali teda štyri antické zdroje poetiky: Platón, Aristoteles, Horatius a rétorika.

Renesancia sa najprv zoznámila s Horatiom a s rétorickými spismi, a na nich založila svoj prvý vlastný názor; túto horatiovsko-rétorickú poetiku pocítovala ako vlastnú a prirodzenú. Onedlho sa však našla Aristotelova *Poetika* – a časť renesančných spisovateľov sa vydala v jej šlapajach. Sformovali sa teda dva smery, horatiovský a aristotelovský, obidva silné autoritou antických autorov. A až vtedy vznikli spory.

Platónove myšlienky o poézii boli fragmentárne a nevytvorili osobitný smer; zato vošli ako jednotlivé prvky do oboch protichodných smerov. Napokon v poetike 16. storočia každý z jej starovekých zdrojov zohral inú úlohu. Z Horatia táto poetika prevzala predovšetkým p r o b l é m y a i s t é ľ a h k o z a p a m ä t a t e ľ n é h e s l á, a k o *prodesse et delectare*, alebo *ut pictura poesis*. Z rétoriky prevzala s c h é m y, termíny, detailné vývody, ktorých u Horatia nebolo. Z Platóna zopár výrazných téz, ako bola škodlivosť poézie a *furor poeticus*. Napokon z Aristotela – z á k l a d n é p o j m y a k o n a p o d o b o v a n i e a k a t a r z i a.

3. PARADOXY RENESANČNEJ POETIKY. V recepcii antickej poetiky za čias renesancie bolo mnoho paradoxov. Predovšetkým ten, že Horatius, básnik a nie učenec, so skromnou estetickou prípravou stal sa

^a J. E. Spingarn, *A History of Literary Criticism in the Renaissance*. 1908: o teórii poézie 16. storočia v Taliansku s. 1–170.

vzorom pre učených estetikov, nečakane sa stal autoritou, ba na istý čas dokonca jedinou, lebo spočiatku renesancia iba jeho poznala vcelku, a písal vo veršoch, čo humanistov priťahovalo. Paradox Platóna spočíval v tom, že kým jeho všeobecná estetika mala nadšený ohlas (vo florentskej Akadémii), jeho poetika sa stretla (v tej istej Akadémii) s nesúhlasom. V recepcii Aristotela bolo veľa paradoxov: jeho estetika, ktorá v antike mala dosť slabý ohlas a v stredoveku bola málo známa, sa teraz nielen rozšírila, ale bola uznaná za neomylnú. *Aristoteles, imperator noster, omnium bonarum artium dictator perpetuus*, napísal o ňom Scaliger. Táto „dikta-túra“, vydobytá v 16. storočí, nebola síce večná, ale udržala sa dve storočia. Po druhé, Aristoteles si ju vydobyl v poézii práve vtedy, keď ju stratil vo všeobecnej filozofii, lebo 16. storočie znamenalo súmrak aristotelizmu. Po tretie, renesancia, ktorá vynaložila obrovskú námahu na pochopenie jeho poetiky, vlastne ju dokonale nepochopila: hľadela na jeho texty vlastnými očami, alebo skôr očami Averroa. Paradoxné bolo aj urputné úsilie renesančných spisovateľov, s ktorým dokazovali falošnú tézu, že antickí autori sa medzi sebou zhodovali a že Horatius chápal poéziu rovnako ako Aristoteles.

O poézii písali v 16. storočí univerzitní profesori poetiky a rétoriky. Písali o nej milovníci a znalci poézie, nástupcovia humanistov. Písali aj sami básnici, medzi nimi Torquato Tasso. Neskôr sa pripojili filozofi: Patrizi, Campanella, Zabarella, Bruno. A napokon sa pridali aj duchovní, najmä po tridentskom koncile (1545–1563), arcibiskup Piccolomini, biskupi Minturno a Viperano. Teda táto poetika bola dielom ľudí rôznych povolání a typov, ale napriek tomu bola dosť jednoliata.

4. OBSAH POETÍK. Renesančná poetika bola najmä špeciálnou a technickou vedou o literách a sylabách, akcentoch a stopách, o versifikácii a básnických figúrach, o rozličných druhoch veršov a o predpisoch, ktoré sú v každom druhu záväzné. Všeobecné estetické úvahy zaberali v nej málo miesta, skôr sa nachádzali v komentároch k Aristotelovi alebo v obranách poézie pred Platónom ako v systematických *artes poeticae*. Široko koncipovaná Scaligerova príručka hovorila predovšetkým o materiáli poézie, to znamená o stopách, rytmoch, veršoch, potom o jej obsahu z hľadiska miesta, času, príčin, hrdinov, pohlavia, veku, povahy, skutkov, osudov, ďalej sa opísali nespočetné básnické figúry, ako *modificatio, moderatio, asseveratio, exclamatio, repetitio, accumulatio, evasio, amplificatio, exaequatio, personificatio, anticipatio, assimilatio*, rozličné prirovnania, alegórie, *substitutio, agnominatio, paronomasia, allusio, epitrope, antithesis, excitatio, conciliatio, metastasis, translatio, inductio, additio, ellipsis, emphasis*, rozličné formy metafory, rôzne štýly poézie a ich figúry, *anadiplosis, epanalepsis, epanop-hora, anaphora, epanodos*, strofy, antistrofy, perifrázy, metaboly, hyperboly atď., atď. Nič tak neilustruje obsah a druh záujmov niektorých talianskych poetík 16. storočia ako tieto figúry, formy a postupy.

Každý spôsob písania, každý druh zvratu bol predvídaný, opísaný a pomenovaný. Aj keď dnešný človek obdivuje obrovskú námahu vynaloženú na tieto rozlíšenia, schémy, nemôže nevidieť ich márnosť, v každom prípade prepätosť v nárokoch na racionalizáciu básnickej tvorby. Jednou z vecí, ktoré moderné chápanie poézie odlišujú od starého, je upustenie od týchto schém poetiky; v tomto ohľade renesancia nezačala novodobu chápať poéziu, ale nástojila na starom a so zápalom hodným lepšej veci zbierala všetky poetické schémy, ktoré v antike našla, zdedila zo stredoveku, alebo sama vymyslela. Iná vec je, že popritom naozaj kládla základy novej filozofickej poetiky.

5. CHRONOLÓGIA. Hoci bola renesančná poetika v zásade jednoliata, prešla rôznymi obdobiami. *Quattrocento* napriek nadšeniu pre poéziu neprinieslo viac ako voľné poznámky humanistov o básnictve. Ozajstná poetika sa začala až roku 1500 knihou istého Badiá Ascensia, ešte málo rozpracovanou, ale už rozlišujúcou v poézii tri *genera*, čiže štýly (vysoký, stredný, nízky), tri podoby *decorum* (primeranosť vecí, osôb, slov), tri básnické druhy (naratívny, dramatický, miešaný), tri ciele poézie (pôžitok, úžitok, katarziu). Táto počiatková poetika *cinquecenta* bola výkladom Horatia. Komentárom k jeho poetike bola aj práca Pomponia Gaurica (ktorý vydal aj knihu o sochárstve), napísaná v prvých rokoch 16. storočia.

Už vtedy sa začalo oboznamovanie sa renesancie s Aristotelovou *Poetikou*: prvý latinský preklad urobil Valla a vyšiel roku 1498, grécky text roku 1508. Jednako ešte vládol Horatius. Prvá paralela medzi ním a Aristotelom a pokus o ich vzájomné zosúladenie vznikli roku 1531 v Parrasiovej práci, ale prvý preklad Aristotelovej *Poetiky* do taliančiny vydal Segni až roku 1549. Odvtedy získavala aristotelovská poetika čoraz väčšiu popularitu. Prvé komentáre napísali: Robortello roku 1548 a Maggi-Lombardi roku 1550. Slovom, aristotelovské obdobie v poetike pripadlo až na druhú polovicu *cinquecenta*. V tom čase už z poetiky mizli horatiovci, na druhej strane už existovali aristotelovci a predstavitelia kompromisného horatiovsko-aristotelovského stanoviska. Tretia štvrtina storočia už bola diktatúrou aristotelizmu. Vo štvrtej štvrtine, po tridentskom koncile, aristotelovská poetika dostala čiastočne zmenenú interpretáciu s cirkevným zafarbením. A vtedy sa zjavili aj prvé kritiky Aristotela: neboli početné, ale pochádzali od najvýznačnejších autorov. Napriek tomu 17. storočie sa začalo v Aristotelovom znamení a zostalo mu verné, aspoň vo svojom vlastnom presvedčení.

6. HLAVNÉ DIELA. Publikácie z oblasti estetiky v 16. storočí boli trojakého druhu. 1. Komentáre k antickým poetikám (spočiatku k Horatiovi, neskôr prevládali komentáre k Aristotelovi). 2. Systematické práce, učebnice, zvyčajne pod názvom *Poetica* alebo *Ars poetica*, zriedkavejšie monografie. 3. Eseje, najčastejšie v podobe dialógov. Niektoré z týchto publikácií boli napísané po latinsky, iné po taliansky; učebnice skôr v latinčine, eseje v taliančine. Komentáre a učebnice sa od seba veľmi neodlišovali, v jedných i druhých veľa miesta zaberali špeciálne, technické vývody, vo veľkej miere voči estetike ľahostajné; len s námahou sa z nich dá vyťažiť všeobecný estetický obsah. Počínajúc od štyridsiatych rokov, zjavili sa desiatky kníh z oblasti poetiky. Niektoré z nich si zasluhujú osobitnú zmienku pre iniciatívu, obšírnosť, autoritu alebo originalnosť.

1. Pomponius Gauricus, *De arte poetica*, práca napísaná okolo roku 1510, vydaná až posmrtno roku 1541, bola komentárom k Horatiovi. Gaurico, v latinskej verzii Gauricus, bol neapolský filológ, narodil sa okolo roku 1482, zmizol nevedno kam okolo 1530.

2. Marco Girolamo Vida, *De arte poetica*, 1527: prvá novoveká systematická poetika. Bola ešte napísaná vo veršoch. Vida (1480–1566), básnik, cirkevný hodnostár, vzdelával sa v mantovskom centre, umrel ako biskup Alby.

3. Girolamo Fracastoro, *Naugerius sive de poetica*, vznikol okolo roku 1540, vyšiel 1555: prvá monografia z oblasti všeobecnej poetiky. Fracastoro (1478–1553) bol spomedzi teoretikov poézie 16. storočia nepochybne najslávnejší: padovský študent, Kopernikov kolega a priateľ, neskôr všestranný učenec, lekár, filozof, matematik, prírodovedec, profesor logiky, úradný lekár tridentského koncilu, *un gran signore della più varia cultura cinquecentesca*.

4. Francesco Robortello, *In librum Aristotelis de Arte poetica explanationes*, 1548: prvý komentár k Aristotelovi s veľkým množstvom vlastných originálnych myšlienok. Robortello (1516–1567) bol humanista, profesor rečníctva v Pise, v Benátkach, v Bologni a najdlhšie v Padove.

5. Vincenzo Maggi – Bartolomeo Lombardi, *In Aristotelis librum De poetica communes explanationes*, 1550: druhý obšírny komentár, ktorý sa tešil veľkej autorite v 16. storočí. Maggi (1528–1564), slávnejší zo spoluautorov, učil v Padove a vo Ferrare.

6. Antonio S. Minturno, *De poeta*, 1509 a *L'arte poetica*, 1564: prvé kompletne spracovanie poetiky. Minturno (umrel 1574) bol humanista, žiak A. Nifa, umrel ako crotonský biskup. Z jeho dvoch rozpráv o poézii prvá bola liberálnejšia, druhá prísnejšie aristotelovská a cirkevná.

7. Julius Caesar Scaliger, *Poetics Libri VII*, 1561: v 16. storočí aj neskôr sa toto dielo pokladalo za vrcholné v oblasti estetiky; je však priveľmi špeciálne, technické, pomerne málo produktívne pre všeobecnú teóriu. Scaliger (1484–1558), lekár a slávny filológ, značnú časť života strávil vo Francúzsku.

8. Lodovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata*, 1570: napísaná vo forme komentára, nezvyčajne originálna. O autorovi ďalej.

9. Torquato Tasso, *Dell'arte poetica et in particolare del Poema Heroico*, 1587: rozprava vyjadrujúca názory vynikajúceho básnika. Tasso, autor *Oslobodeného Jeruzalema*, žil v rokoch 1544–1595 (ryt. 17).

10. Francesco Patrizi, *Della Poetica*, 1586: azda najoriginálnejšia poetika 16. storočia, dielo významného filológa (umrel 1597).

11. Tommaso Campanella, *Poetica*, napísaná okolo 1596, vydaná až 1638, rok pred autorovou smrťou.

12. Antonio Possevino, *Tractatio de Poesi et Pictura etnica, humana et fabulosa*, 1593: príklad traktátu cirkevnej povahy, aké sa vo väčšom množstve zjavili koncom storočia.

Ďalej budeme príležitostne uvádzať ďalších spisovateľov, autorov poetík: G. G. Trissino, 1529, B. Daniello, 1536, B. Ricci, 1545, G. P. Capriano, 1555, B. Parthenio, 1560, J. A. Viperano, 1579, G. Denores, 1588; komentátori Horatia: A. G. Parrasio, 1531, G. Grifoli, 1550, G. B. Pigna, 1561, T. Correa, 1587; komentátori a apologéti Aristotela: A. Piccolomini, 1572, F. Sasseti, okolo 1575, L. Salviati, 1586, F. Buonamici, 1579 a osobitne zaslúžilý A. Riccoboni, 1585; autori dialógov, rečí a monografií: F. Berni, 1526, G. B. Giral di Cintio, 1554, A. Lionardi, 1554, L. G. Giral di, 1566, B. Tomitano, 1560, S. Ammirato, 1560, B. Grasso, 1566. O poézii písali aj L. Varchi a L. Dolce; známi svojimi teóriami výtvarného umenia.

Všetky tieto poetiky 16. storočia, rovnako dávnejšie vydané, ako aj tie, ktoré zostali v rukopisoch, zozbieral, roztriedil, charakterizoval a množstvom citátov zaopatril vo svojom veľkom diele Bernard Weinberg.^b Časť týchto poetík sa publikovala ešte aj v 17. a 18. storočí, v 20. storočí už iba nemnohé.^c

7. DEFINÍCIA POÉZIE. To, čo v poetikách 16. storočia má podstatný estetický význam, dá sa napokon zhrnúť do jednej otázky: Čo je to poézia? Alebo inak: Aká je jej definícia? V chápaní tejto otázky nebolo vtedy všeobecnej zhody. a) Zriedkavejšie chápanie reprezentoval G. B. Giral di Cintio, 1557, ktorý v liste T. Tassovi uvádza tri znaky poézie: je filozofiou, je učiteľkou života (*maestra della vita*), svoje pravdy vyslovuje za halene (*sotto velame*).

b) Typickejším, najmä pre skoršiu fázu, bol L. G. Giral di, 1545: poézia je vecou vnuknutia (*afflatus*), hovorí o veľkých veciach (*magna*) viazanou rečou (*per carmen*) a spôsobom, ktorý vzbudzuje obdiv (*cum admiratione*).

c) Variant typický pre neskoršiu fázu vyjadril Denores, 1550: jeho definícia sa vyznačuje tým, že sa verne pridrža Aristotelovej definície tragédie, rozširujúc ju na celú poéziu. Začína sa konštatovaním, že poézia je umenie (*arte*), ako špecifickú črtu uvádza *katharsis* (*per purgar*), vyžaduje viazanú reč (*con parlar in verso*).

d) Podobne Fracastoro, 1555: poézia je napodobovaním toho, čo je vo veciach najušľachtilejšie a najkrajšie, v štýle krásnom a primeranom, aby sa páčila a poučovala.

8. OTÁZKY ESTETIKY. Otázka podstaty (a definície) poézie však implikovala veľa iných problémov. Predovšetkým:

A. Aký je *genus proximum* poézie? Umenie, či veda?

B. Aká je jej *differentia specifica*? Napodobovanie, či fikcia? Básnický obsah, či viazaná forma?

Ďalšie otázky sa týkali zásad, čiže príčin poézie, ktoré *cinquecento* podľa Aristotela zredukovalo na štyri: aktívna príčina, účelová, materiálna a formálna príčina.

C. Aký je zdroj poézie (povedané vtedajším aristotelovským jazykom, aktívna príčina): vnuknutie, či umenie?

D. Aká je jej funkcia a cieľ (po aristotelovsky – účelová príčina): pôžitok, či úžitok?

^b B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, The University of Chicago Press, 1961, 2 zväzky, s. 1 184.

^c Fracastorova poetika bola vydaná ako faksimile University of Illinois, 1924 s anglickým prekladom R. Kelsoa. Výber zo Scaligerovej poetiky vyšiel v anglickom preklade F. M. Padelforda, 1905.

- E. Aký je predmet poézie (po aristotelovsky – materiálna príčina): skutočnosť, či fikcia?
 F. Formou poézie (po aristotelovsky – formálna príčina) sú slová, ale aký je ich vzťah k veciam, *verba a res*?
 V talianskej poetike 16. storočia sa predebatovávali aj ďalšie otázky:
 G. Aký je vzťah básnika, diela a prijímateľov?
 H. Podlieha poézia všeobecným zákonom? Ak áno, aké miesto sa v nich ponecháva pre básnikovú slobodu?
 I. Aká je hlavná hodnota poézie: estetická, či morálna?

Tieto otázky 16. storočie riešilo jednotne – zhodne s klasickou estetikou. Táto bola záväzná ako *ágrafoi nómoi*, nepísané, a jednako platné morálne zákony, o ktorých sa často hovorilo v antike. Básnici sa tejto estetiky v praxi nepridržiavali dlho, v priebehu storočia postupne prešli k manieristickým a barokovým formám. Teória však zostávala. Teoretické *credo* manieristických a barokových básnikov zostalo klasické. Poézia hľadala nové cesty, ale estetika sa nemenila; bola vo svojich formách trvácnejšia a jednodiatejšia ako poézia.

9. GENUS PROXIMUM POÉZIE. A. Renesancia zaraďovala poéziu do umenia (*ars*). Nie v novovekom význame krásneho umenia, ale v staršom význame schopnosti, zručnosti. Za *genus proximum* poézie sa pokladalo umenie používajúce reč, *ars sermocinalis* čiže *rationalis*, v protiklade k reálnemu umeniu, *ars actualis* alebo *realis*, produkujúcemu veci, a nie slová. Medzi *ars rationalis* patrila poézia spolu s logikou, rétorikou, gramatikou a históriou. Reálne umenia sa nazývali aj poetickými *artes poeticae*, čiže (v súlade s etymológiou slov *poiein* a *poiesis*) vytvárajúcimi; tie umenia, ktoré používali reč, volali sa aj inštrumentálnymi. Poézia sa zaraďovala medzi slovné, čiže inštrumentálne umenia, v protiklade k reálnym, čiže vytvárajúcim umeniam. Slovným paradoxom bolo, že poézia nepatrila k poetickým umeniam.

Zaraďovanie poézie medzi umenia vzbudzovalo vtedy isté pochybnosti, lebo umenie sa chápalo ako zručnosť, vec odbornej šikovnosti a pravidiel, a pamätajúc na Platónovo tvrdenie, že poézia nie je vecou „kumštu“, ale básnického ošiaľu. Na druhej strane tento básnický ošiaľ mal vtedy rovnako veľa protivníkov ako prívržencov. Berni už pomerne skoro (1526) napísal, že sami básnici sa smejú zo svojich údajných vnuknutí. Aristotelova autorita posilnila toto stanovisko. Castelvetro tvrdil, že iba ľudia bez vzdelania môžu hovoriť o zvláštnych „daroch“ (*dona*) a „inšpirácii“ básnika. Salviati dokazoval, že dar poézie je výlučne vecou návyku (*habito*).

B. Týmto pochybnostiam sa vyhýbalo iné zaradenie poézie, jej začlenenie do filozofie. Uplatňovalo sa zriedkavejšie, ale nájdeme ho u Tomitana či Grifoliho. Implikovalo, že poézia nie je len zručnosťou, ale aj poznaním. Od filozofie *sensu stricto* sa odlišuje najmä tým, že – ako tvrdí Giraldu, nadväzujúc na starý motív Petrarca a Boccaccia – hovorí pod závojom metafory (*sotto velamo poetico*). Inými slovami, je poznaním, ale ezoterickým (*ammirato*).

C. Keď sa poézia začleňovala do filozofie, zväčša sa myslelo iba na morálnu filozofiu. Vtedy sa poézia hodnotila skôr ako nástroj filozofie než ako jej súčasť.

D. Iná renesančná koncepcia zaraďovala poéziu do histórie. Argumentovala tým, že poézia ukazuje charakter a skutky rovnako, ako to robí história. Medzi prívržencov tejto koncepcie patrili predovšetkým hlavný spisovateľ epochy Scaliger. Segni zasa pokladal poéziu za prechodný útvar medzi filozofiou a históriou. Tieto koncepcie sa však zjavovali zriedkavejšie; najdôležitejšia bola tá, ktorá zaraďovala poéziu medzi umenia.

Treba zdôrazniť, že za istý druh filozofie či histórie renesancia pokladala samu poéziu, a nie jej poetickú teóriu; filozofické či historické poznanie sa videlo v samej poézii, nie v poetike. A vlastne sa nerozlišovala poézia a poetika, ako to robíme dnes: výraz *ars poetica* označoval jednu aj druhú; *poesis* a *poetica* sa bežne zamieňali; usudzovalo sa, že poetika je iba sformulovaním toho, čo je obsiahnuté v poézii.

Keď renesancia zaraďovala poéziu do umenia, filozofie či histórie, odvolávala sa (a oprávnene) na toho alebo iného antického autora; ale v skutočnosti sa rozchádzala s klasickou antikom, pre ktorú poézia nebola ani umením, ani vedou, ale vnuknutím.

10. DIFFERENTIA SPECIFICA POÉZIE. Špecifickým znakom poézie, vyčleňujúcim ju spomedzi iných ľudských činností, bolo pre raných spisovateľov renesancie, v zhode s Horatiom to, že sa v nej spája úžitok s pôžitkom. Jej úlohou je totiž rovnako priťahovať ako tešiť, *dilettare e giovare*. Osobité je v nej iba to, že slúži pôžitku, lebo úžitku slúži všetko, čo človek robí. Okrem toho poéziu odlišuje druh úžitku, aký prináša: je to úžitok duše, nie tela (Speroni, 1542). Tento úžitok je dvojaký: spočíva v poučení (*docere*) a čiastočne vo vzrušení, v pohnutí (*movere*).

Neskoršie traktáty pod Aristotelovým vplyvom inak špecifikovali poéziu, nie na základe jej pôsobenia, ale jej funkcie: je takým umením, ktoré napodobuje (*imitatio*). Keďže maliarstvo a sochárstvo sú tiež napodobujúcimi umeniami, špecifikum poézie predstavujú dva znaky: je napodobujúcim umením, ktoré používa reč. Iná myšlienka: *differentia specifica* poézie spočíva v jej predmete, a týmto predmetom je – klam. Z umení používajúcich reč logika ukazuje pravdu, dialektika pravdepodobnosť a poézia – klam, *falsum, seu fabulosum*, ako doslovne napísal Robortello (1548). Väčšina renesančných spisovateľov by sa však pod tento názor nepodpísala, ale možno skôr v zmiernenej podobe: poézia tvorí fikcie.

Niektorí vtedajší teoretici – nie všetci – za *differentia specifica* poézie pokladali aj viazanú reč, veršovanú formu.

Spisovatelia druhej polovice 16. storočia budú spájať tieto a ešte ďalšie znaky poézie a povedia ako San Martino (1555), že sa odlišuje tým, že 1. vyvoláva pôžitok, 2. narába s fikciami, 3. napodobuje, 4. vzrušuje a 5. poučuje.

11. CIEL POÉZIE. Špecifické znaky poézie sa týkali predovšetkým jej cieľa: vyvoláva pôžitok, úžitok, vzrušuje. Že jej cieľom je spájanie pôžitku a úžitku, bolo neotrasiteľným presvedčením, prinajmenej v prvej polovici 16. storočia. Otázkou však bolo, aký úžitok dáva: morálny, spoločenský, náboženský? A najmä, aká je hierarchia cieľov poézie, čo je prvé, pôžitok, alebo úžitok?

Východiskovým presvedčením bolo rovnaké postavenie obidvoch cieľov: poézia môže a má v rovnakej miere slúžiť úžitku aj pôžitku. Často sa rozlišovalo: úžitok poézie pramení v jej obsahu a pôžitok v slovách a ich ozdobnosti (Lombardi – Maggi). Inak povedané: úžitok pochádza z myšlienky, pôžitok z dikcie (Giraldi). Vynorili sa aj dva varianty názoru, zachovávajúceho horatiovskú dvojakosť cieľov poézie, ale nie ich vzájomnú nezávislosť. Jeden tvrdil, že poézia je užitočná, lebo je príjemná. Druhý zasa: poézia je príjemná, lebo je užitočná.

V druhej polovici 16. storočia sa zasa zjavila myšlienka, že v poézii ide iba o úžitok; nie o materiálny, ale o morálny, náboženský alebo politický. Poézia je, ako napísal Scaliger, *ad veritatem, ad utilitatem, ad religionem*. Tento názor vzbudil reakciu u prívržencov opačnej tézy, že v poézii práve ide jedine o pôžitok. Ak prináša úžitok, tak iba akcidentálne, ako tvrdil Castelvetro. Sassetti bol ešte radikálnejší: poézia poskytuje len pôžitok, a nijaký úžitok. Riešenie otázky, čo je cieľom poézie – úžitok, či pôžitok – vo veľkej miere rozhodovalo o celej poetike a niektorí historici vidia v renesančnej poetike dva typy a prúdy: moralistický a hedonistický.^d

Rovnako rôznorodým spôsobom sa vykladali príjemné pocity, ktoré poskytuje poézia. Príjemné je pozeráť na tragédiu a spoznávať v nej osudy a city, ktoré poznáme zo života. Príjemné je prežívať pocity ľútosť, ktoré vzbudzuje tragédia. Príjemný je pôvab slov, ľubozvučnosť rýmov, kvetnatosť básnických figúr, stručne povedané: príjemné je stretnutie s krásou. Podľa Robortella poézia teší tým, že je napodobovaním skutočnosti, na ktorú (ako usudzoval v zhode s Aristotelom) je ľuďom príjemné sa dívať. Ale teší aj básnikova šikovnosť, jeho schopnosť prekonávať ťažkosti. Scaliger usudzoval, že poézia vyvoláva príjemný pocit svojou harmóniou, ako aj tým, že odháňa nudu. Mimo chodom tvrdil, že pôžitku slúžia iba nižšie druhy poézie a jej vedľajšie zložky, ako

^d L. Firpo v úvode k: T. Campanella, *Poetica*, 1944, a G. Morpurgo-Tagliabue, *Aristotelismo e Barocco*, v súbornom zväzku *Retorica e barocco*, 1955, s. 119n.

je veršovanie. A Castelvetro píše, že poézia teší ľudí, 1) keď ich učí, 2) keď sa im vidí, že uskutočňuje ich túžby, 3) keď môžu jej obsah vzťahovať na seba, stotožniť sa s hrdinom.

Niektoré renesančné traktáty dávali poézii okrem pôžitku a úžitku aj iné ciele. Podľa Varchiho (Hercolano, 1570) básnik nielen poučuje, teší a vzrušuje, ale vyvoláva v dušiach aj obdiv a počudovanie (*ammirazione e stupore negli animi*). Aj táto myšlienka pochádzala z antiky.

Pojem cieľa poézie zahŕňal u renesančných spisovateľov rovnako básnikove zámery, ako aj pôsobenie diela. A pôsobenie môže byť iné, ako sa plánovalo. Vysvetľovalo sa, ako a čím pôsobí poézia. Čím pôsobí, to dosť zavčasu zhrnul Daniello (1536): fikciou, alegóriou, ozdobnosťou, zvukom.

Od cieľa (*fine*) poézie sa však oddeľovala funkcia (*uffizio*) alebo činnosť básnika. Castelvetro napísal: „Iná je funkcia básnika a iný jeho cieľ. Jeho funkciou je zložiť peknú fabulu, stvárňovať primerané charaktery, nachádzať hlavné myšlienky, vyberať slová, ktoré sú v poézii vhodné. Cieľom je zasa poskytovať, priamo či nepriamo, poslucháčom pôžitok.“

Navyše Minturno od funkcie (*officium*) poézie odlišoval ešte jej silu (*vis*). Čiže inými slovami: čo poézia má a čo môže robiť.

12. PRAVDA A KLAM; PRAVDA A KRÁSA. Renesančná poetika vychádzala z toho, že poézia čerpá svoj obsah zo skutočnosti, že je jej napodobovaním; tento predpoklad bol zhodný s antickými autoritami, s Horatiom, Platónom, Aristotelom. Ale na druhej strane tá istá poetika uznávala, že do poézie patrí aj rozprávka, výmysel, teda fikcia, ba aj klam: *fabulosum, fictum, falsum*. Pri takýchto dvoch predpokladoch museli vzniknúť ťažkosti a napätia.

Neboli však neprekonateľné. Nedal sa udržať iba pojem napodobovania ako vernej kópie. Potom ťažkosti riešil pojem alegórie, ktorý zo stredoveku prešiel cez Petrarca do renesancie: poézia obsahuje pravdu, no alegorickú, skrytú. Je spojením napodobovania s alegóriou, ako to zdôrazňoval najmä Tasso.

Iným riešením bolo, že v poézii jestvuje rovnako pravda ako fikcia. Je teda spojením pravdy a klamu. Pre niektorých spisovateľov toto spojenie predstavovalo priam definíciu poézie (San Martino, 1555). Robortello si myslel, že poézia vytvára falošné predpoklady, ale robí z nich pravdivé závery. Iní usudzovali v šlapajach Petrarca a Boccaccia, že básnické fikcie nie sú klamy, lebo básnici si síce vymýšľajú, ale netvrdia, že taká je skutočnosť. Oveľa radikálnejšie to napísal (už koncom storočia, roku 1587) T. Correa: najväčšou cnosťou básnika je odpútať sa od zákonov histórie a zľahčovať prirodzený poriadok rozprávania.

Radikálny bol aj postoj aristotelovca Piccolominiho (1575): „Vyslovovanie pravdy či klamstva je pre básnika nepodstatné“. A už predtým (1555) Capriano vo svojej *Vera poetica* napísal: „Básnické napodobovanie nenapodobuje to, čo je pravdivé, ale čo je vymyslené a predstierané“ (*finto e simulato*). Ozajstní básnici musia svoju poéziu vymýšľať z ničoho Capriano bol jedným z prvých, čo konečne začali spomedzi umení vyčleňovať tie, ktoré sa neskôr nazvali krásnymi a ktoré on nazýval ušľachtilými, a to boli poézia, maliarstvo, sochárstvo; vyčleňuje ich to, že sa odvolávajú na ušľachtilejšie zmysly a že sú trvácnejšie.

Pozoruhodné je, čo o tejto téme napísal Fracastoro. Básnik nesmie vymýšľať veci nezhodujúce sa s pravdou, ale môže vytvárať fikcie, ktoré sa približujú k pravde svojím vzhľadom, významom či alegóriou, alebo zodpovedajú presvedčeniu ľudí, alebo sa zhodujú so všeobecnou ideou krásy; vtedy nemusia byť verným odrazom skutočnosti. Ak veciam chýba krása a veľkosť, básnik má právo im ju pridať.

Vo všeobecnosti estetický či špecifický poetický cieľ poézie stál na začiatku 16. storočia v pozadí za morálnym a hedonickým cieľom. Termín krása alebo jeho ekvivalenty sa takmer nevyskytoval v definíciách poézie. Harmónia sa uvádzala len ako jedna z mnohých predností poézie. Boli však aj výnimky a jednou z nich bol práve Fracastoro. Podľa neho nijaký iný cieľ nie je pre básnika takým podnetom ako ten, aby dobre vyslovil to, čo mal v úmysle. Má hľadať aj všetky ozdoby reči, všetky krásy (*omnes ornatus, omnes pulchritudines*). Cieľom

básnika je síce *delectare et prodesse*, ale tento cieľ dosahuje, keď ukazuje najkrajšie (*pulcherrima*) veci v najkrajšom štýle (*per genus dicendi simpliciter pulchrum*). Podobne uvažovali aj niektorí iní: básnik Guarini tvrdil, že cieľom poézie nie je napodobovať dobro (*imitare il buono*), ale dobre napodobovať (*bene imitare*), a to značilo to isté ako – krásne napodobovať. Viperano (1579) vysvetľoval, že krása verša je identická s jeho dokonalosťou; a tú má vtedy, keď je správne zložený a vyvoláva v čitateľoch príjemný pocit. Najviac o kráse poézie – *vaghezza* (slov), *dolcezza* (rým), *leggiadria* (verša) hovoril Grasso (1566).

13. OBSAH A FORMA POÉZIE. Prevládajúci názor bol takýto: materiálom poézie sú slová a jej predmetom – skutočnosť, odkopírovaná alebo vymyslená. Z toho vyplýva základná dvojakosť poézie: slová a veci, *verba et res*. Z troch tradičných častí rétoriky a poetiky nápad (*inventio*) a kompozícia (*compositio*) sa týkajú vecí, a výpoveď (*elocutio*) – slov. Veci sú materiálom poézie a verš jej nástrojom (*stromento*), ako sa vyjadrovali Fracastoro a Castelvetro. V modernejšom vyjadrení veci tvoria obsah poézie, slová jej formu. Do obsahu sa zaradovali aj *sententiae*, čiže myšlienky; to je hodné zaznamenania.

Napriek značnej jednoliatosti renesančnej poetiky existovali v nej dva prúdy: jeden, do ktorého patril predovšetkým Scaliger, sa sústreďoval na *res*, čiže na zobrazovanú skutočnosť, na jej primerané a pravdepodobné zobrazenie, a druhý (mal prívržencov v celej renesancii) si všímal najmä *verba*, dikciu, výber slov, ich expresívnosť a štýl. K tomuto prúdu patril Robortello, ktorý napísal, že úlohou básnika sú krásne, primerané a adekvátne usporiadané slová. Tento prúd ku koncu 16. storočia silnel; ale prívržencov si udržalo aj kompromisné riešenie: v poézii je rovnako dôležitý obsah, ako aj forma. Z obsahu ľudia čerpajú úžitok, zo slov, z ich výberu a elegancie – pôžitok.

V otázke básnickej formy vládla zhoda v tom, že básnická reč sa odlišuje od hovorovej; vraví sa o tom už u Vidu. Vyznačuje sa predovšetkým ozdobnosťou; môže byť voľnejšia a nezvyčajnejšia ako bežná reč (Parthenio). Na druhej strane nebolo jednoty v otázke, či básnická reč musí byť viazaná (*carmen, parlar in verso*): podľa jedných autorov, napríklad podľa Sassetiho, versifikácia je nepodstatná, lebo v poézii ide iba o napodobovanie, nezáleží na tom, či vo veršovanej forme, alebo v neveršovanej, pre iných táto forma bola podstatná, práve ona vyčleňuje poéziu, stáva sa jej podstatným znakom. Toto stanovisko zastávali autori ako Varchi, Piccolomini, Scaliger, Patrizi.

14. BÁSNIK A PRIJÍMATEĽ. Ak cieľom poézie je pôžitok, úžitok, vzrušenie či zlepšovanie ľudí, potom musí brať do úvahy tých, čo ju budú počúvať alebo čítať. Také bolo prevládajúce presvedčenie renesancie, ale nebolo všeobecne uznávané. Podľa iného názoru, cieľom poézie je *dielo* a prijímateľ sa mu má prispôbiť: zástancovia tohto stanoviska sa odvolávali na Aristotela; upevnilo sa spolu s rozšírením jeho *Poetiky*, hoci aj on dokazoval, že básnik musí mať na zreteli, čo prijímateľ môže postihnúť pamäťou a rozumom.

Vo vzťahu k prijímateľovi sa videl rozdiel medzi poéziou a rečníctvom: rečník sa musí prispôbiť poslucháčom (aby ich presvedčil), kým poslucháči alebo čitatelia poézie sa musia prispôbiť básnikovi (aby mohli oceniť krásu poézie). Ale iba niektorí teoretici, napríklad Vida, si predstavovali, že básnik nemusí myslieť na prijímateľov, lebo oni sami sa poddajú pôsobeniu poézie. Castelvetro mal iný názor, usudzoval, že väčšina ľudí je voči poézii imúnna. Ak však básnik musí brať ohľad na prijímateľov, vzniká otázka – na akých. Castelvetro si myslel, že sa má prispôbovať prijímateľom najnižšej úrovne. Iní autori zasa neboli až takí pesimistickí.

Napokon, renesančná poetika, aspoň do istej miery, brala do úvahy prijímateľov poézie a mala na zreteli jej psychologické pôsobenie. Najprekvapujúcejší a najmodernejší názor vyslovil vtedy Grasso (1566): krásu slov, lahodnosť rým, kvetnosť básnických figúr, výstižné zobrazenie charakterov „nás tak prífahuje, že sa ako by odpúta vame sami od seba a naša myseľ neupiera sa na nič iné iba na krásu a dokonalosť verša“. Podobne estetický zážitok charakterizujú až esteticí 20. storočia.

15. PRAVIDLÁ A SLOBODA. Renesančná poetika sa zakladala na presvedčení, že poézia podlieha pravidlám.

Nachádzala ho už u Horatia a potom ešte väčšmi u Aristotela. Pravidlá, ktoré určil najmä pre tragédiu, sa stali dogmami. Hľadalo sa však pre ne racionálne odôvodnenie, najmä pre pravidlo jednoty času a miesta v tragédii, ktoré nadobudlo takú dôležitosť v 17. storočí. Castelvetro ho zdôvodňoval vierohodnosťou poézie, lebo divák tragédie neuverí, že za niekoľko hodín prešli roky a že herec sa v priebehu predstavenia preniesol do iného mesta či krajiny. Jednote deja (hoci pre Aristotela iba ona bola dôležitá) sa v renesancii neprípisoval význam: naopak, divák sa vraj zabaví lepšie, ak bude sledovať viaceré motívy.

Ale postavenie pravidiel v renesančnej poézii bolo dosť zvláštne: pravidlá sa ustaľovali iba pre tragédiu, ktorú renesancia nemala v obľube, kým v *Zúrivom Rolandovi* a *Oslobodenom Jeruzaleme* vytvorila epos, pre ktorý nemala ustálené pravidlá.

Niekedy sa básnické pravidlá chápali veľmi prísne: „Ak je antická veda (o poézii) pravdivá,“ písal Minturno, mieriac na Ariosta, „potom neviem, ako by mohla byť prípustná iná veda, lebo pravda je len jedna.“ Na začiatku boli jednotlivé pravidlá, potom vývin smeroval k ich systemizácii. Súčasne sa pravidlá stávali čoraz kategorickejšími. Vymenúvali sa tie, ktoré sa nikdy nesmú prekročiť (*regulae quae transgredi nunquam licitum foret*).

Niektoré poetiky nechávali iba veľmi málo miesta pre básnikovú slobodu: básnik môže pridať zo seba iba „akcidenty“, ale nič podstatné, písal Speroni, ktorý po istý čas bol arbitrom vkusu. Jednako v tejto veci svoj názor nepresadil: prevládala liberálnejšia mienka.

16. HODNOTA POÉZIE. Hodnotu poézie renesancia posudzovala z hľadiska spoločenského a morálneho – rovnako ako Platón. Ale pri uplatňovaní tohto kritéria dospievala k inému záveru: niet dôvodov odsudzovať básnikov na vyhnanstvo, lebo aspoň niektorí plnia svoju morálnu a spoločenskú úlohu. Maggi si myslel, že ju dokonca plnia lepšie ako filozofi. O morálnej a spoločenskej hodnote poézie sa v traktátoch 16. storočia píše viac ako o jej vlastnej a špecificky estetickej či básnickej hodnote.

Aké vlastnosti musí mať poézia, aby bola plnohodnotná? V odpovedi na túto otázku renesančné poetiky podávali súpis predností, vyžadovaných od poézie. Na začiatku storočia Trissino uvádzal sedem: jasnosť (*chiarezza*), veľkosť (*grandezza*), krása (*belezza*), rýchlosť (*velocità*), životná reálnosť (*costume*), pravda (*verità*) a obratnosť (*artificio*). Krásu chápal úzko, keď ju spomínal v rade s inými vlastnosťami a nenadradoval ju nad iné, ako sú jasnosť či veľkosť. Rozlišoval dva druhy krásy: prirodzenú (*naturale*) a pridanú (*adventizio*). Tak ako ľudská postava má svoju prirodzenú krásu v proporciách a farbách, ale môže hľadať navyše aj dodatočné ozdoby, podobne je to i s veršami.

Súpis poetických predností zostavovali aj iní autori. Minturno vymenoval sedem *forme del parlare*: *chiara* (s odrodami *pura* a *leggiadra*), *grande* (odrody: *magnifica*, *aspra*, *agra*, *illustre*, *incitata*, *abondevole*), *ornata*, *volubile*, *costumata*, *vera*, *grave*. V približnom preklade by týmito prednosťami boli: jasnosť (čistota, pôvab), veľkosť (vznešenosť, prísnosť, ostrosť, skvelosť, citová vypätosť, hojnosť), ozdobnosť, živosť, reálnosť, pravda, vážnosť – teda dosť bohatý súbor estetických kategórií.

Neskôr vlna aristotelizmu priniesla trochu pozmenené súpis básnických predností: usporiadanosť, veľkosť, jednota, pravdepodobnosť, zázračnosť, pátos. V zhode s Aristotelom sa iné prednosti vyžadovali pre fabulu, charakter, pre vyslovené myšlienky (*sententiae*), a iné pre slová.

Za najústrednejšiu, ak nie najvyššiu hodnotu poézie renesančná poetika pokladala to, čo označovala antickým názvom *decoro* alebo novým slovom *convenienza*, primeranosť. Bola to mnohoraká primeranosť: primeranosť štruktúry motívu, primeranosť stavby charakterov, primeranosť výberu slov (*verba rei accomodata*). Minturno rozlišoval *decoro secondo* a) *le figure*, b) *la persona che parla*, c) *l'uditore*, d) *la materia*, e) *gli affetti*, f) *le parti del dire* (*invenzione*, *disposizione*, *elocuzione*), g) *le forme del dire*. Renesancia – v poetike takisto ako v teórii výtvarných umení – zachovala pojem *decoro* a odovzdala ho nasledujúcim storočiam.

17. VÝVIN POETIKY CINQUECENTA. Východiskové názory renesancie boli dosť jednoliate; neboli

nové, ale prevzaté z tradície, pochádzajúce (ako sme už povedali) z troch zdrojov: z Horatia, z rétorov a z Platóna. Renesancia si z nich vyberala to, čo jej zodpovedalo, najviac z Horatia. Zoradenie jednotlivých voľných myšlienok do systému vzniklo okolo polovice 16. storočia, vtedy, keď sa klasická renesancia v umení už pominula.^e

Renesančný horationizmus hlásal tieto tézy: 1. cieľom poézie je pôžitok a vzrušenie, ale najmä úžitok, osobitne morálny; 2. poézia ukazuje pravdu, ale aj fikcie, výplody fantázie a zázračnosť; 3. je umením, to znamená zručnosťou, ale využíva aj nadzemské vnuknutia; 4. podlieha pravidlám, no jednako dáva básnikovi slobodu v konštruovaní fabuly a vo výbere slov; 5. reprodukuje skutočnosť pomocou slov, a to ju odlišuje od ostatných umení; 6. jej slová majú byť ozdobné, najlepšie, ak majú veršovú podobu; 7. slová majú zodpovedať fabule, lebo primeranosť, *decorum*, je najvyššou prednosťou poézie; 8. má skrývať aj hlboký obsah, byť alegóriou; 9. jej hlavnými zložkami sú: nápad (myšlienka), konštrukcia, výpoveď (*inventio, dispositio, elocutio*). – Takéto rámcové názory vládli viac-menej do polovice 16. storočia.

Premenu, ku ktorej vtedy prišlo, vyvolal objav Aristotelovej *Poetiky*. Tento objav Tasso nazval šťastím svojho storočia. *Poetika* bola síce objavená skôr, ale vyrástlo celé pokolenie, kým jej obsah prenikol do vedomia ľudí. Od roku 1550 už existoval jej taliansky preklad a dva veľké komentáre. Veľa Aristotelových myšlienok sa dalo začleniť do horatiovskej koncepcie, robili to mnohí spisovatelia, najmä Giraldi; dokonca aj *katharsis* (očistenie citov) sa spočiatku stotožňovala s horatiovským *movere* (vzrušením). Ale zvrät v poetike spôsobila *mimesis*, napodobovanie. Termín bol známy už predtým z Platóna a bol začlenený do horatiovského systému – lež v zmysle kopírovania skutočnosti. Štúdium Aristotela presvedčilo spisovateľov, že pre neho napodobovanie znamenalo čosi iné.

Situácia sa však vyvinula tak, že renesančná poetika sa nenadchýnala Aristotelom v jeho autentickej podobe. Medzi ňou a antickým autorom stálo totiž iné myslenie – Averroovo.^f

18. ARISTOTELES A AVERROES. Tento arabský filozof 11. storočia, ktorého neskorý stredovek aj renesancia pokladali za najväčšiu autoritu, napísal komentár k Aristotelovej *Poetike*. Tento komentár vyšiel tlačou už roku 1481, ešte pred latinskými prekladmi *Poetiky*, a rozhodol o tom, ako bola *Poetika* prijatá a pochopená. Ťažko si predstaviť horšiu službu Aristotelovi, lebo nemôže byť falošnejší komentár. Aristoteles písal o tragédiách a Arabi nepoznali tento básnický druh, Averroes vôbec nepochopil, čo je tragédia. Poézii pripisoval jedine morálne ciele a takéto chápanie podával ako aristotelovské. Renesančným horatiovcom to uľahčovalo recepciu Aristotela, ale s Aristotelom to nemalo nič spoločné. Averroes chápal umenie ako prezentáciu pravdy, a to tiež vydával za Aristotelov názor. Averroov vplyv bol silný, jeho komentár sa vydával vždy znova a znova (1523, 1550, 1562). Akýsi zvláštny fatalizmus doliehal na Aristotela a jeho *Poetiku*: v staroveku pôsobil slabo, v stredoveku silne, ale vtedy nebola známa jeho *Poetika*; v renesancii sa stala známou, ale bola zle pochopená. Averroovské sfalšovanie Aristotela však bolo také očividné, že nemohlo zostať nepovšimnutým, najmä pojem napodobovanie, chápaný ako kopírovanie skutočnosti.

19. IMITATIO. Od začiatku boli ťažkosti s prekladmi gréckej *mimesis* do latinčiny a taliančiny. Averroes použil slovo *assimilatio*, no to bolo určite zlé. Castelvetro používal *verosimiglianza* – podobnosť, Fracastoro – *representatio*^g; tento preklad bol značne lepší, ale neujal sa. Ujalo sa *imitatio* – napodobovanie, dosť neurčité, aby zahrnuje rovnako averroovské, ako aj aristotelovské chápanie poézie.

^e E. Garin, *L'Umanesimo italiano*, 1952.

^f Weinberg, c. d., s. 352n.

^g Fracastoro, *Naugerius*, 1555, s. 156 c: „Sio poeticam a Platone et Aristotèle imitatoriam artem vocari, nihil autem refert, sive imitari, sive representare dicamus.“

Niektorí spisovatelia si uvedomovali, že napodobovanie nie je prostou reprodukciou vecí. Pigna píše, že je farbením (*colorire*). Iní ho stotožňovali s invenciou: takto Grifoli, Dolce či Lionardi, podľa ktorého básnikova invencia nemá v sebe pravdu, najviac ak tieň pravdy. Capriano zdôrazňoval, že básnikova invencia je invenciou „z ničoho“. Delbene zasa stotožňoval napodobovanie s výmyslom: *finzione* a *favola*. Ani Fracastoro nechápal reprodukciu doslovne, keď písal, že je reprodukciou idey, teda – sebvypovedaním: tento postrehol v aristotelovskom napodobovaní motív, ktorý nezbadal Averroes. Correa rozlišoval dva druhy imitácie: jedna je doslovná, ale druhá *simulata et ficta*. Scaliger tiež nechápal napodobovanie ako reprodukciu, keď ho nachádzal aj v hudbe. Varchi písal, veľmi aristotelovsky, že napodobovanie zahŕňa aj to, čo „má byť“. Tí zasa, čo chápali napodobovanie ako kopírovanie, bojovali proti nemu. Speroni písal, že vyhovuje opiciam a havranom, nie ľuďom. Prezrádzal tým, že bol väčšmi aristotelovcom, ako predpokladal. A podobne to bolo aj s inými protivníkmi Aristotela, s Castelvetro a Patrizim.

Renesančná poetika stála pred takouto dilemou: napodobovanie obsahuje fikcie a výmysly, teda neobsahuje pravdu. A zatiaľ pravda je nadovšetko cenná. Vtedy ešte nevznikla myšlienka, že môže jestvovať osobitná umelecká pravda. Vtedajšie riešenie bolo takéto: keď poézia nemôže dať úplnú pravdu, nech sa k nej aspoň priblíži. Ak nie priamo, tak prostredníctvom alegórie; ak nemôže podať verne jednotlivé vlastnosti vecí (*singulare*), nech vyjadrí aspoň ich všeobecný zmysel (*universale*) a ideu; ak nemôže byť pravdivá, nech je pravdepodobná (*verisimile*). A pravdepodobnosť sa spolu s napodobovaním stala kardinálnym pojmom neskororenesančnej poetiky.

20. ZÁBLESKY NOVÝCH MYŠLIENOK. Poetika v 16. storočí sa teda vyvíjala takto: do polovice storočia v znamení Horatia, v druhej polovici v znamení Aristotela. Ale aristotelizmus tu bol čiastočne titulárny, bližší Horatiovi a Averroovi ako samému Aristotelovi. Ale aspoň niektoré jeho myšlienky prenikli do estetiky 16. storočia.

1. Po prvých poetikách, ktoré pokladali poéziu za dodatok k filozofii, histórii či etike, zjavilo sa – vari najprv u Fracastora – uvedomenie svojbytnosti a osobitosti poézie.
2. Povedľa typických klasikov, s obľubou zostavujúcich básnické pravidlá, dostali sa k slovu aj takí, čo chceli poézii ponechať čo najviac slobody a fantázie, *nuovo*, ba dokonca *stravagante*. Jedným z prvých tu bol Giraldu Cinzio (1554).
3. Popri filozofoch-moralistoch, ktorí žiadali od poézie predovšetkým úžitok (*prodesse*), zjavili sa aj takí, čo si mysleli, ako Robortello a Castelvetro, že jej cieľom je iba pôžitok (*delectare*): títo boli bližší názoru, že poézia má cieľ sama v sebe, a nie je iba prostriedkom.
4. Po tých, ktorí pokladali poéziu za umenie, čiže obratnosť, zjavuje sa vedomie, že je tvorbou, invenciou – ako povedal Capriano (1555) – z ničoho.
5. Po poetike, ktorá hlásala, že básnik má opisovať vonkajšie udalosti, našli sa spisovatelia, čo tvrdili – ako Parthenio (1560), že básnik má vyjadrovať sám seba.
6. Po poetike s racionalistickými črtami sa zjavil Patrizi (1586), podľa ktorého je u básnika dôležitý iba entuziazmus a v jeho diele iba prvok zázračnosti (*mirabile*).
7. Po poetikách inšpirovaných rétorikou, a preto sústredených na otázku, ako poézia pôsobí a má pôsobiť na prijímateľov, prebleskla aristotelovská myšlienka, že v poézii je podstatná jej vlastná dokonalosť a prijímateľa sa jej majú prispôbiť.

Všetky tieto myšlienky sa zjavili v poetike neskorej renesancie, ale vtedy sa už nerozšírili. Dokonca koniec storočia bol skôr ústupom k predchádzajúcemu stavu.

Renesančná poetika mala isté názory spoločné – a to umožnilo predstaviť ju v uvedenom súhrnnom obraze. Ale

mala aj svoje varianty, najmä v neskoršom období, keď sa názory začínali rozchádzať a dostávali sa k slovu rozličné spisovateľské individuality. Treba tu vyzdvihnúť prinajmenej piatich autorov:

21. ROBORTELLO. Francesco Robortello^h, ktorý vyslovil svoje názory na poetiku v komentári k Aristotelovi z roku 1548, dával prednosť hedonickým cieľom poézie pred utilitárnymi, pravde pred fikciou, všeobecným cieľom pred individuálnymi, slovám pred obsahom.

a) Aký iný cieľ – písal – môže mať básnická schopnosť, ak nie vyvolávať príjemný pocit (*oblectare*) prostredníctvom ukazovania, opisovania, napodobovania. Uvedomoval si, že ľudia dávajú prednosť neumeleckým príjemným zážitkom, a niektoré druhy poézie, ako tragédia, nastoľujú priam nepríjemné veci. Avšak zobrazenie nepríjemných vecí pomocou slov môže priniesť príjemný pocit. Príjemnosť v poézii spôsobuje nielen napodobovanie vecí, ale aj zručnosť, s akou sú napodobované: nezvyčajnosť, prekonávanie ťažkostí. Robortello bol vari prvý, kto v poézii (hedonisticky) odôvodňoval šťastný koniec, po latinsky *felix actionum exitus*.

b) Ako väčšina ľudí vtedajších čias zveleboval pravdu; bolo by pekné, keby básnik hovoril iba pravdu; ale čo potom, ak pravda nie je jeho vecou? Predsa len nachádzal východisko: „V básnických klamstvách sa falošné zásady prijímajú namiesto pravdivých, ale vyvodzujú sa z nich pravdivé závery“. Ba čo viac, ak básnikovi neprislúcha pravda, prislúcha mu aspoň pravdepodobnosť (*verisimilia et probabilia*). A ak sa básnici rozchádzajú s pravdou, je to preto, aby urobili veci ešte väčšími a milšími, ako sú v skutočnosti.

c) Podľa neho básnik ukazuje skutky nejakej jednej osoby, ale zvyčajne to, čo je v nich všeobecné, spoločné. Tento názor bol pre 16. storočie typický, podobne ako Robortellov názor na príjemnosť a pravdu poézie; Robortello tieto názory vyslovil iba skôr a radikálnejšie ako iní. Zato menej rozšírený bol jeho nasledujúci názor:

d) Medzi slovami a vecami vládne absolútny paralelizmus. Preto pre harmóniu básnického diela stačí harmónia slov. A v schopnosti používať správne a dobré slová spočíva celé básnikovo umenie.

e) Inde však dáva poézii vecné, a nie verbálne úlohy; vraví, že umenie a úloha básnika spočíva v čomsi inom, veľmi zvláštnom: aby robil veci takými, akými nie sú; lebo aká by bola zásluha a umenie básnika, keby v jeho diele boli veci vážne, smutné, príjemné a veľké same osebe, a nie vytvorené na základe básnikových schopností a talentu? Z týchto Robortellových vývodov by vyplývalo, že básnické klamstvá sú nielen odpustiteľné, ale tvoria sám zmysel poézie.

22. SCALIGER. Giulio Cesare Scaligerⁱ (1484–1556) bol nepochybne najslávnejší zo všetkých autorov renesančných poetík, jediný, ktorého meno bolo dobre známe a často spomínané v nasledujúcich storočiach. Kedysi ho často pokladali za prelomového mysliteľa, dokonca za tvorca modernej estetiky; ako najznámejšiemu sa mu pripisovalo aj to, čo bolo dielom menej známych spisovateľov, dielom vlastne kolektívnym, postupne narastajúcim. K takýmto neoprávnene pripisovaným zásluhám (ale aj nesprávne pokladaným za zásluhy) patria tri jednoty v dráme.

Bol to skutočne človek nevšedný, všestranný prírodovedec a lekár, veľmi erudovaný filológ, vyznal sa v hudbe, maľoval, písal básne. Jeho poetika (*Poetics libri VII*) vyšla až po jeho smrti roku 1561. Mal za sebou rozsiahle filozofické štúdiá: scotovské v Bologni, aristotelovské v Padove. Pokladal sa za Aristotelovho nástupcu, ale nepochopil ho celkom presne. V období zvelebovania Horatia sa o ňom vyslovoval kriticky, čo však neznamená, že by mnohé jeho názory neprijímal – tie však patrili medzi dobové axiómy. Bol milovníkom podrobných triedení, klasifikácií, pojmových schém a terminologických rozlíšení; aj keď sa z perspektívy storočí javia prepriatymi a umelými, predsa len zavádzali do poetiky istý poriadok a pocit, že jestvuje usporiadaná, kompletná veda tam, kde dovtedy boli iba izolované pozorovania. Medzi názormi všeobecnej povahy Scaliger vyslovoval takéto:

^h B. Weinberg, *Robortello on the Poetics*, in: *Critics and Criticism*, vyd. R. S. Crane, 1952.

ⁱ E. Brinkschulte, *J. C. Scaligers kunsttheoretische Anschauungen und deren Hauptquellen*, v sérii: *Renaissance und Philosophie*, X, 1914.

a) Poézia je jedno z umení, ktorých cieľom je *imitatio* – napodobovanie. Definoval ho ako zobrazovanie vecí podľa noriem prírody (*ipsis naturae normis*), mylne pokladajúc takéto chápanie za aristotelovské. V intenciách takejto definície napodobujúceho umenia zaradil do neho aj tanec. Na druhej strane lyrika sa už nezmestila do jeho pojmu imitácie: napokon teda nie celá poézia bola pre neho napodobujúcim umením.

Chcel, aby poézia spolu s inými napodobujúcimi umeniami držala sa čo najvernejšie pravdy, ale zároveň aby podávala ideálny obraz vecí; aby ukazovala ľuďi typických pre epochu, národ, triedu, aby ukazovala veci nielen také, aké sú, ale aj aké by mohli a mali byť: to už bolo v Aristotelovom duchu.

b) Príroda nie je dokonalá; umenie môže a má robiť svoje diela lepšie. Môže krajšie zobrazovať veci, ktoré existujú, alebo dávať krásny tvar veciam, ktorých niet. A vtedy ich vytvára ako druhý Boh. Poézia (a umenie všeobecne) sa tvorí pod vplyvom rozličných príčin, ale jeho prvou príčinou (*prima causa*) je – umelec.

c) Napodobovanie bolo pre Scaligera prvoradejším cieľom poézie, kým vzdialenejším bolo – poučenie (*doctio*). Uznával tento didaktický cieľ, lebo to bola axióma epochy, ale veľa o ňom nehovoril; je zrejmé, že sa oň veľmi nezaujímal. Nie je isté, ako *doctio* chápal: ako každé poučenie, alebo ako špeciálne poučenie ako treba žiť (tak to vcelku chápala renesancia).

d) Aj keď umelca pokladal za tvorca, neprestal tvrdiť, že poézia podlieha pravidlám, lebo „v každom druhu vecí je čosi principiálne a správne; ostatné treba prispôbovať k tomuto vzoru a princípu“.

e) Podobne ako iní spisovatelia *cinquecenta* ani Scaliger nezostavil systém umení, ale rovnako ako oni porovnával ich navzájom a ukazoval na analógie medzi nimi, najmä na analógie medzi poéziou a výtvarným umením. V oboch rozlišoval materiál a formu. Materiálom Caesarovej sochy je bronz alebo mramor (nie Caesar, ktorý nie je materiálom, ale objektom, predmetom sochy); podobne je to v poézii, v nej sú materiálom slová a formou je ich štruktúra. Okrem materiálu a formy sú v umeleckých dielach „ozdoby a akcesóriá“: v poézii sú dvojaké: po prvé, básnické figúry, po druhé – rytmus. Poézia vytvára „malby pre uši“, je *veluti aurium pictura*. Scaliger tu mal zrejme na mysli nielen zvuk poézie, ale aj obrazy vecí, ktoré prostredníctvom sluchu vstupujú do vedomia.

f) Scaliger definoval krásu v zhode s antickou tradíciou ako podobu utvorenú zo správnej miery, tvaru a farby, ktorá vyvoláva príjemný pocit. Nie je ťažké zbadáť, že táto definícia bola modelovaná na prírode a na výtvarnom umení, nie na poézii. Podobne ako iní spisovatelia tých čias hlavnú príčinu krásy Scaliger videl v súlade – *convenientia*. O kráse hovoril častejšie než iní; jednako ani jemu nezišlo na um definovať umenie prostredníctvom krásy, vyčleniť krásne umenia. Napokon *pulchritudo* (krása) nebolo preň superlatívom; skôr *venustas* (pôvab, čaro) chápe ako *pulchritudinis perfectio*.

Medzi prednosťami poézie, ktoré vymenoval, zaslúži si osobitnú pozornosť *efficata*. Definoval ju ako *vis quaedam tum rerum, tum verborum, quae etiam audientem propellit ad audiendum*, to znamená ako „silu obsahu a slov, ktorá poslucháča núti počúvať“.

23. CASTELVETRO. Robortellove a Scaligerove názory na poéziu boli typické pre epochu, kým názory Lodovica Castelvetro (1505–1571) sa rozchádzali s vtedajším spôsobom myslenia. Vyslovil ich v populárnom výklade Aristotelovej poetiky (*Poetica d'Aristotele vulgarizzata*), ktorý vyšiel roku 1570.

Castelvetro bol všestranný človek, činný na mnohých poliach, istý čas bol vyslancom, istý čas lektorom práva, latinským i talianskym básnikom, kritikom a filológom. Ako ostrý polemik si narobil toľko nepriateľov, že musel utiecť z krajiny, lebo bol obvinený, že je „nepriateľ Boha a ľudí“; žil v Ženeve, v Lyone, ba aj vo Viedni, kde vyšla jeho poetika.

a) Odklon jeho názorov smeroval k dôslednému *hedonizmu*. Úžitok z poézie, ak aj nejaký je, je náhodný, kým pôžitok je podstatný: poézia vznikla na to, aby vyvolávala v ľuďoch príjemný zážitok. Iste – v zhode s Aristotelom – slúži aj na *katharsis* – očistenie ducha, ale to je tiež príjemné.

b) Castelvetrova originalita spočívala najmä v tom, že podľa neho poézia bola stvorená na to, aby vyvolávala

prijemný zážitok u nevzdelaného davu, hrubej ľudskej masy. Táto masa prijíma poéziu, ale nič z nej nerozumie: zásady, rozlíšenia, dôkazy, pravidlá. Poézia je pre dav, poetika pre vzdelancov.

c) Castelvetro dobre poznal rozdielne názory na poéziu; citoval antického Varrona, ktorý uvádza až štyri ciele poézie: pôžitok, poučenie, vzrušenie, prekvapenie. On sám redukoval všetky ciele na jeden – na pôžitok. Na druhej strane rozlišoval cieľ poézie a jej funkciu (*uffizio*); poézia má jeden cieľ, ale viaceré funkcie: vytvárať fabulu, stvárňovať charaktery, vyberať slová. Sú to prostriedky, ktoré však musia mať na zreteli cieľ, teda to, aby vyvolávali v ľuďoch pôžitok. Podľa Castelvetra, ako sme už spomenuli, poézia vzbudzuje v ľuďoch pôžitok, keď ich vzdeláva, keď zodpovedá ich túžbam, keď im dovoľuje opisované udalosti vzťahovať na vlastný život, stotožniť sa s hrdinami. Obsah poézie musí byť vierohodný, lebo inak mu ľudia neuveria a nevyvolá v nich príjemný zážitok.

d) Poézia je vecou nanajvýš ľudskou a prirodzenou: niet v nej miesta pre vyššie vnuknutia, pre božský ošiaľ, ktorého ideu renesancia prevzala z antiky: to je iba ilúzia laikov, ale pre básnikov je lichotivá a výhodná, preto ju podporujú. Možnosti poézie sú ohraničené, invencia básnikov ďaleko nesiaha.

e) Castelvetro rozdelil umenia takto: jedny vytvárajú nevyhnutné a užitočné veci, kým iné slúžia na zachovanie vecí a udalostí v pamäti. K prvým patrí architektúra a rečníctvo, k druhým maliarstvo a sochárstvo, ale aj poézia a vôbec každé napísané dielo. Zachovanie vecí prostredníctvom umenia – to bola obľúbená idea antiky, ale Castelvetro bol vari prvý, ktorý ju použil na rozdelenie umení.

f) Kým mnohí renesanční autori približovali poéziu k maliarstvu, Castelvetro videl medzi nimi iba rozdiely: maliarstvo ukazuje veci pravdivé, poézia pravdepodobné; maliarstvo vyžaduje vernosť, poézia pripúšťa skrášľovanie.

Castelvetro komentoval Aristotela a vydával sa za jeho prívrženca, ale v skutočnosti ním nebol; stačí povedať, že nepoužíval ani pojem napodobovanie. A chápal Aristotela veľmi svojsky. Oprávnené bojoval proti tým, ktorí z neho robili moralistu, ale nemal pravdu, keď on sám z neho robil hedonistu.

Požiadavka, aby poézia brala zreteľ na prijímateľov, a to na najnižšej kultúrnej úrovni, negácia inšpirácie v poézii, ľahostajnosť k imitácii, ohraničenie invencie, zblíženie poézie s históriou, jej sprotikladnenie s maliarstvom – to boli vlastnosti Castelvetrovej poetiky, ktorou sa odlišovala od iných renesančných poetík.

24. TASSO. Medzi tými, ktorí v 16. storočí písali poetiky, boli aj básnici, ale iba jeden veľký: Torquato Tasso (1544–1595), autor *Oslobodeného Jeruzalema*. Jeho práca *Dell' arte poetica* vyšla roku 1587. Neboli to výlevy básnika, ale typický vtedajší traktát. Tasso absolvoval normálne štúdiá v Padove, pozývali ho prednášať na akadémiu Aristotelovu etiku a poetiku. Svoj traktát napísal pomerne skoro, okolo roku 1580; nepoznal vtedy ani Castelvetro, ani Patriziho, ale poznal Aristotela ako aj tradičnú poetiku a rétoriku. V mnohých ohľadoch bol menej originálny než dvaja spomínaní spisovatelia, ale bol typickejší pre svoju dobu.

a) Každá báseň má tri zložky: materiál (tému), formu a ozdobu. Keď si básnik zvolí tému, jeho úlohou je dať jej formu a ozdobu. Formu chápal široko: zaraďoval do nej už aj fabulu, čiže isté usporiadanie udalostí.

b) Verš nemá iba dve vrstvy – slová (*parole*) a veci (*cose*), ale aj tretiu, prechodnú: *concetti*, to znamená vrstvu koncepcie, pojmov. Prvá vrstva je obrazom druhej, druhá tretej. Slová sú obrazom pojmov, pojmy obrazom vecí. *Parole* sú „*imagini e imitatrici de' concetti*“ a zasa „*concetti non son altro che imagini nelle cose*“.

c) Ako Tasso mnoho ráz zaznamenal, cieľom poézie je rovnako pôžitok ako úžitok. Prostriedkom, ktorým ho poézia dosahuje, je verš; ale aj zázračnosť materiálu. Podľa jednej z Tassových definícií, poézia je „napodobením významného, veľkého a dokonalého deja, uskutočneným v najvyššej veršovej forme s cieľom, aby zázračnosťou vzrušila mysle ľudí a tým im priniesla úžitok“. Táto definícia obsahuje úžitok, vzrušenie mysle, veršovú formu, veľkosť deja, čiže hlavné motívy vtedajšej poetiky.

d) Aj krásu Tasso chápal tradične: spočíva v proporcii častí a ľahodnosti farieb. Ak sú veci krásne, tak samy

osebe (*per se stesse*); ak sú raz pekné, budú také vždy. Krása je v prírode a veci napodobované podľa prírody sú krásne aj v umení. V definícii poézie Tasso krásu neuviedol, akoby sa týkala iba výtvarného umenia, no nie poézie.

e) Téma poézie má byť prevzatá zo skutočnosti, n a p o d o b o v a n i e má mať črty pravdepodobnosti, ktorá nie je ozdobou, ale podstatou poézie. Ale poézia, najmä hrdinská, obsahuje okrem napodobovania aj druhý prvok – alegóriu.

f) Možnosti básnika sú značné. Má slobodu vymýšľať si (*licenza del fingere*). Sám si volí tému (*materia*); v tom má prevahu nad rečníkom, ktorému tému určuje náhoda alebo nevyhnutnosť. A z každej témy môže urobiť nové dielo. Sú síce určité najsprávnejšie spôsoby uchopenia témy, básnik ich však môže znásilniť (*violentar*) a silou svojho umenia (*virtu dell' arte*) dosiahnuť svoj cieľ.

g) Všetky spomínané prvky poetiky – pôžitok a zároveň úžitok, vierohodnosť a zároveň zázračnosť, vernosť pravidlám a zároveň novosť – boli známe aj predtým. A jednako Tasso bol nielen svedkom, ale aj spoluvorcom nových básnických foriem: napríklad romance namiesto staršieho eposu. Bol tvorcom novej poézie, ale nie novej poetiky; teória poézie sa menila pomalšie ako sama poézia.

Tasso mal kontakty s barokovým maliarom Tintoretom. U neho sa prechod od renesančných hesiel k b a r o k o - v ý m vyjadroval skôr v poézii ako v poetike, tá bola konzervatívnejšia. Niektoré jej ďalšie črty však mal spoločné s dobou.

h) Pre tridentskú éru bola typická Tassova náboženská a politická lojálnosť. Téma poézie sa mala brať z pravdivého náboženstva, mala brať do ohľadu históriu, charakter epochy, mali sa vyberať veľké a ušľachtilé udalosti (*grandezza e nobilità*).

i) Tassova poetika, aspoň do určitej miery, povzbudzovala k zavádzaniu subjektívnych motívov do poézie, teda lyrického štýlu, prezrádzajúceho básnikovu osobu (*apparerà la persona del poeta*).

j) Tasso bol v zásade aristotelovcom. Typicky aristotelovské bolo napríklad jeho odporúčanie, aby básnik pamätal na to, čo môže obsiahnuť čitateľova pamäť. Ale príležitostne podliehal aj platónskym vplyvom, napríklad keď napísal – akoby bol Ficinovým žiakom – že krása nemôže mať nič spoločné s hmotou, ktorá je od prírody neforemná a škaredá.

25. POSSEVINO A, CAMPANELLA. Jedným z charakteristických smerov poetiky konca *cinquecenta* bol morálno-náboženský smer; jeho zosilnenie súviselo s tridentským koncilom. Nachádzal hlásateľov najmä (hoci nie výlučne) medzi členmi nového jezuitského rádu. Mal dve vetvy: radikálnu a liberálnu. Predstaviteľom prvej bol okrem iných Possevino, Talian dobre známy v Poľsku, a druhej – Poliak Sarbiewski, o ktorom budeme hovoriť v nasledujúcej kapitole.

Antonio Possevino (1533 alebo 1534–1611) bol dlho v politických službách Gonzagovcov, potom bojoval proti hugenotom vo Francúzsku, s nábožensko-politickými misiami navštívil Švédsko, roku 1580 cestoval za Ivanom Hrozným vo veci zjednotenia cirkví, v rokoch 1582–1583 bol u Bathoryho v Poľsku a nakoniec ako politický vyslúžilec stal sa profesorom jezuitského kolégia v Padove. V tomto profesorskom období svojho života napísal (roku 1593) *Tractatio de poesi et pictura*, kde proti starovekej poézii (nazýval ju „etnickou“) staval „pravdivú a svätú“ poéziu. Keď vieme, čo je pravdivé a statočné, treba to vždy a všade hovoriť a robiť, aj v umení a v poézii: mierou ich hodnoty je pravda a morálny úžitok. Takéto hľadisko nebolo renesancii cudzie, preto sa rýchlo ujalo.

Zachovala ho aj posledná poetika 16. storočia, ktorej autorom bol Tommaso Campanella (1568–1639): jeho *Poetica* vznikla okolo roku 1596, ale vyšla až roku 1944 (vydal ju L. Firpo). Tento filozof zvučného mena, dominikán, revizionista v mnohých otázkach, nebol ním v estetike. Jeho kniha obsahuje celú kolekciu názorov, ktoré za renesancie vzbudzovali toľko uznania, koľko dnes vzbudzujú pochybnosti. Napríklad, že poézia je

napodobujúce umenie; že jej cieľom je príjemným spôsobom poučovať, že tým, čo ju odlišuje, je viazaná a obrazná reč (*voci numerose e figurate*), teda vlastne iba ozdoby. Iné Campanellove názory boli vlastne výlučne cirkevnému tábora: že v básnickej hierarchii na najvyššom mieste stojí *poema sacro* a potom postupne filozofická, hrdinská báseň a tragédia. Správne presvedčenie, že „pedantické pravidlá zatemňujú čistého a jasného básnikovho ducha“, ho však neprivedlo k poetike bez pravidiel. Bolo iba protestom proti Aristotelovým pravidlám; Campanella napísal, že v poézii sa treba pridržať pravidiel daných Bohom a prírodou, ale v praxi rešpektoval Horatiove predpisy. Iné jeho myšlienky sú však modernejšie: poézia predstavuje vonkajší svet (*esteriorità delle cose*) a je ozdobou života (*ornamentum vitae*).

V týchto posledných rokoch 16. storočia sa sformovali názory Patriziho, Bruna, Zabarellu – smelšie ako Campanellove; bude o nich reč v kapitole o estetike okolo roku 1600. Boli pekným zakončením talianskej poetiky 16. storočia, prv ako jej idey v nasledujúcom storočí prevzali a rozvinuli Francúzi.

K. TEXTY Z POETÍK 16. STOROČIA

DEFINÍCIA BÁSNIKA

- 1) *Možno by nebolo nesprávne definovať básnika ako človeka, ktorý povzbudený božským dychom ušľachtilo a primerane hovorí o veľkých veciach spôsobom vyvolávajúcim obdiv. Ak k tejto definícii pridáme ešte viazanú reč, potom, ako sa zdá, už všetko bude v nej obsiahnuté.*

L. G. Giraldi, Historiae Poetarum, 1545, s. 86

DEFINÍCIA POÉZIE

- 2) *(Poézia je) napodobujúce umenie nejakej ľudskej činnosti, zázračné, plné, majúce primerané rozmery, vykonané spôsobom naratívnym alebo dramatickým, viazanou rečou, ktorá teší poslucháčov alebo divákov, očisťuje ich niektoré city a vstúpuje cnosť do ich vedomí na úžitok dobre zorganizovaného štátu.*

G. Denores, Poetica, 1588, s. 2.

POÉZIA SLUŽI ÚŽITKU

- 3) *Ukázali sme jasne, že väčšia časť tragédie, komédie a hrdinského eposu – zmeny osudu, peripetie, spoznania, charaktery, hlavné myšlienky – vlastne neslúži inému cieľu ako úžitku.*

G. Denores, Discorso, 1586, s. 43.

ŠTYRI PRÍČINY POÉZIE

- 4) *Dá sa povedať, že aktívnou príčinou poézie je sám básnik, formálnou – napodobovanie, materiálnou – verš a účelovou – pôžitok.*

F. Sassetti, rkp. (Weinberg, 48).

NÁVYK, NIE INŠPIRÁCIA

- 5) *Myslím, že som dostatočne ujasnil, že poézia je návyk, keď som dokázal, že jej výsledkom sú isté regulované a usporiadané úkony, ktoré v tej podobe, akú majú, nemohli by sa odvodiť z ničoho iného ako z návyku.*

L. Salviati, Trattato della Poetica, rkp. (Weinberg, 285).

ÚLOHA BÁSNIKA

- 6) *Bude básnikovou povinnosťou tak hovoriť veršami, aby poučal, tešil, vzrušoval. Poučovať tým, čo je nevyhnutné, tešiť tým, čo je príjemné, a vzrušovať silou slova. Pôvab reči, ktorý vyvoláva nezvyčajnú radosť, pochádza z toho, že niečo je povedané nielen milým a pôvabným, ale aj elegantným spôsobom, primeraným a ozdobným. Dokonalý básnik môže poučať alebo presviedčať, ale vždy je povinný poskytovať príjemný zážitok.*

A. S. Minturno, *De Poeta*, 1559, s. 102

ÚŽITOK A PÔŽITOK Z POÉZIE

- 7) *Ako hlavné myšlienky a obsah diela slúžia úžitku, tak slová a vyjadrovanie pojmov slúžia v plnej miere príjemnosti a rozkoši.*

L. G. Giraldi, *Discorso interno al comporre dei romanzi*, 1554, s. 63.

- 8) *Kto pozná dej, ktorého je fabula napodobením, pociťuje väčší pôžitok ako ten, kto ho nepozná. A fabule, ktorá poskytuje viac pôžitku, treba dávať prednosť pred tou, ktorá jej dáva menej.*

B. Lombardi – Maggi, *Explanationes*, 1550, s. 134.

- 9) *Pocítovanie ľútosti je ľudská a prirodzená vec, preto je aj vecou rozkošnou a vrcholne príjemnou.*

B. Lombardi – Maggi, *tamže*, s. 112.

KRÁSA POÉZIE SI PODMAŇUJE ROZUM

- 10) *Básnik sa vzdáva od toho, čo je zvyčajné, a stáva sa obdivuhodný tým, že poskytuje rozkoš a priťahuje duše poslucháčov krásou slov, lahodosťou rýmov, rôznorodosťou a kvetnatosťou básnických figúr; a keď k tomu pripojí výstižné zobrazenie charakterov, gest a skutkov, vyvoláva v nás pôžitok a tak nás priťahuje, že sa akoby odpútavame od seba a náš rozum nevníma nič iné ako krásu a dokonalosť verša.*

B. Grasso, *Oratione*, 1566, s. 7.

DEFINÍCIA KRÁSY

- 11) *Spolu s Platónom nazývam krásnou báseň, ktorá je dokonalá a završená vo svojej stavbe: jej krása je totožná s jej dokonalosťou. Krása je správne spojenie častí medzi sebou, vzbudzujúce pôžitok.*

C. A. Viperano, *De poetica libri tres*, 1579, s. 65–66.

CIEĽ A FUNKCIA POÉZIE

- 12) *Cieľom básnika je robiť ľudskú dušu dokonalou a šťastnou, jeho funkciou zasa je napodobovať, to znamená vymýšľať a ukazovať veci, ktoré robia ľudí dobrými a cnostnými, a preto aj šťastnými.*

B. Varchi, *Lezzioni*, 1590, s. 576.

PRAVDA V POÉZII

- 13) *Ten, kto si zasluhuje meno básnika, nemá vytvárať fikcie ani uznávať nič, čo sa nezhoduje s pravdou. Môže však vytvárať fikcie, ktoré sa blížia k pravde vďaka výzoru, významu alebo alegórii, alebo aj vďaka súladu so všeobecnou alebo rozšírenou mienkou, buď so všeobecnou ideou krásy, aj keby sa nezhodovali v podrobnostiach s výzorom vecí.*

G. Fracastoro, Naugerius, 1555, s. 163A.

JEDINÝ CIEĽ BÁSNIKA

- 14) *Nijaký iný cieľ nie je pre básnika podnetom, iba ten, aby dobre povedal to, čo mal v úmysle.*

G. Fracastoro, tamže, 158 c.

POÉZIA JE MIMO PRAVDY A KLAMSTVA

- 15) *Vyslovovanie pravdy, či klamstva je pre básnika čímisi nepodstatným.*

A. Piccolomini, Annotazioni alla Poetica d' Aristotele, 1575, s. 125.

NAPODOBOVANIE A PRAVDA

- 16) *Napodobovanie ukazuje vzhľad vecí, ale nie pravdu, lebo nenapodobuje to, čo je pravdivé, ale čo je vymyslené a predstierané.*

G. P. Capriano, Della vera Poetica, 1955 (Weinberg, 732).

BÁSNIK TVORÍ Z NIČOHO

- 17) *Ozajstní básnici musia svoju poéziu vymýšľať z ničoho.*

G. P. Capriano, tamže (Weinberg, 733).

UŠĽACHTILÉ A NEUŠĽACHTILÉ UMENIA

- 18) *Spomedzi napodobujúcich umení sú ušľachtilé tie, ktoré sú predmetom najušľachtilejších zmyslov a širokej rozumovej schopnosti a sú charakteristické svojou trvácnosťou (napokon v rozličných umeniach rôznou); také sú: poézia, maliarstvo, sochárstvo. Neušľachtilými sú všetky iné, čo iba a výlučne napodobujú veci, ktoré sú jedine predmetom chuti, čuchu či hmatu.*

G. P. Capriano, tamže (Weinberg, 733).

PRIRODZENÁ A PRIDANÁ KRÁSA

- 19) *Krásu sa chápe dvojako: na jednej strane je prirodzená krásu, na druhej – pridaná: to znamená, že niektoré telá sú krásne prirodzenou primeranosťou a súladom častí i farieb, iné sa zasa stávajú krásnymi prostredníctvom starostlivosti, ktorá sa im venuje, a pridaných ozdôb. Práve tak je to vo veršoch, že jedny sú krásne vďaka primeranosti svojich zložiek a farieb, iné zas nadobúdajú krásu vďaka vonkajšej ozdoe, ktorá im je pridaná.*

G. G. Trissino, *La Poetica*, 1529, s. V.

BÁSNIK SA MUSÍ ROZCHÁDZAŤ S HISTÓRIOU

- 20) *Najväčšou chválou pre básnika je, keď sa vzdáľuje od zákonov histórie a zľahčuje prirodzený poriadok rozprávania.*

T. Correa, *Explanaciones*, 1587, s. 23.

PREDMETOM POÉZIE SÚ CNOSTI AJ NEDOSTATKY

- 21) *Tí, čo ukazujú a napodobujú, smerujú k tomu, aby pomocou svojich napodobení povzbudili ľudí k istým, s uvedomelou vôľou uskutočňovaným činom a predchádzali iným. Preto teda svojim napodobovaním nevyhnutne mieria i na cnosti, i na nedostatky.*

Averroes, *Determinatio in Poetria Aristotelis*, 1481 (Weinberg, 358).

FIKCIE NEPATRIA DO POÉZIE

- 22) *Zobrazovanie vecí pomocou klamných a náhodných fikcií nie je vecou básnika. A takými sú tzv. proverbiala a exempla, aké môžeme nájsť u Ezopa a v iných rozprávkach. Básnikovi prislúcha hovoriť iba o veciach, ktoré sú alebo môžu byť. Kto vymýšľa také podobenstvá a bájky, vynachádza a dáva mená veciam v skutočnosti neexistujúcim. Básnik však dáva mená veciam, ktoré jestvujú.*

Averroes, tamže (Weinberg, 357).

UMENIE NIE JE NAPODOBOVANIE

- 23) *Jasné je, že napodobovanie nie je osobitosťou človeka, tak ako je ňou umenie. Umenie je vždy spojené s rozumom, ale napodobovanie nie; je charakteristické nielen pre nás, ale aj pre havrany a opice. Lahko sa dá zbadáť, o koľko hodnotnejšie je umenie ako používanie a nie ako napodobovanie vecí.*

S. Speroni, *Opere*, 1740, II 305–366.

PÔŽITOK AKO CIEĽ POÉZIE

- 24) *Aký iný cieľ môže mať básnická schopnosť, než vzbudzovať pôžitok.*

F. Robortello, *Explicationes*, 1548, s. 2.

OBDIV K ÚSILIU

- 25) *Ak sa spýtaš, ktorý z dvoch pôžitkov je väčší, osmelím sa tvrdiť, že ten, ktorý pochádza z tragédie, je značne väčší (ako z komédie), pretože hlbšie preniká do duše a vzrušuje nás nezvyčajnejším spôsobom. A aj napodobovanie je v nej uskutočňované s väčším úsilím. Čím viac vieme o obťažnosti napodobovania, tým väčšími ho obdivujeme, ak je vydarené, a tým väčší pôžitok pocítujeme.*

F. Robortello, tamže, s. 146.

PRAVDA A KLAM V POÉZII

- 26) *V básnických klamstvách sa falošné zásady prijímajú namiesto pravdivých, ale vyvodzujú sa z nich pravdivé závery.*

F. Robortello, tamže, s. 2.

BÁSNIKOVA ZÁSLUHA

- 27) *Vyžaduje veľkú námahu, aby sa veci malicherné urobili vážnymi prostredníctvom myšlienok, aby sa malé veci pozdvihli, ťažké dostali vzlet, málo smutným a žalostným sa pridalo smútku a žiaľu. Ale aká by bola zásluha umenia slovesného, keby sa veci vážne, príjemné, smutné či veľké javili takými z vlastnej prirodzenosti, a nie vďaka umeniu a talentu hovoriaceho či píšúceho (umelca)?*

F. Robortello, tamže, s. 226.

POÉZIA A PRAVDA

- 28) *V básnickom diele treba tak viesť a usporiadať veci, aby sa čo najväčšími priblížili k pravde.*

J. C. Scaliger, Poetics libri septem, 1561, III, c. 97, s. 368.

BÁSNIK AKO DRUHÝ BOH

- 29) *Básnické umenie na jednej strane krajšie zobrazuje existujúce veci a na druhej strane dáva tvar veciam, ktorých niet. Vidí sa mi, že ono nielen rozpráva o veciach, ako to robia iní, napríklad herec, ale ich tvorí ako druhý Boh.*

J. C. Scaliger, tamže I, 1, s. 2, 6.

NORMY POÉZIE

- 30) *V každom druhu vecí je niečo zásadné a správne a ostatné treba prispôbovať k tomuto vzoru a zásade.*

J. C. Scaliger, tamže, III, 11.

MATERIÁL A FORMA

- 31) *Poézia sa skladá z dvoch základných častí: z materiálu a z formy. Caesarova socha je podobizňou Caesara a takisto báseň, ktorá ho opisuje. Materiálom sochy je bronz alebo mramor, a nie sám Caesar – ten je predmetom (objektom), ako to volajú filozofi, alebo jej cieľom.*

A čo je materiálom reči, ak nie litera, slabika, slovo, to znamená vzduch, hlasivky či um, v ktorom sú tieto obsiahnuté ako v podmete (subjekte), A tak v Caesarovej soche materiálom je bronz a v poézii slovo.

J. C. Scaliger, tamže, II, 1.

OZDOBY V POÉZII

- 32) *Slová majú dvojaké ozdoby: jedny sú básnické figúry, druhé rytmus.*

J. C. Scaliger, tamže, IV, 1.

DEFINÍCIA KRÁSY

- 33) *Krása údov spočíva v ich príjemnom vzhľade, ktorý vyplýva zo správnej miery, tvaru a farby. Telo je krásne, keď sú údy zladené. Preto príčinou krásy je súlad.*

J. C. Scaliger, tamže, IV, c. 1, s. 446.

UMENIE PRE DAV

- 34) *Poéziu vynášli pre príjemný zážitok nevzdelanej masy a obyčajného ľudu, a nie pre pôžitok vzdelancov.*

L. Castelvetro, Poetica d'Aristotele, 1576, s. 679.

Poéziu objavili jedine preto, aby poskytovala príjemný zážitok a zábavu, mám na mysli príjemný zážitok a zábavu pre mozgy nevzdelaného davu a obyčajného ľudu, ktorý nechápe princípy, rozlíšenia a dôkazy, aké používajú filozofi pri hľadaní pravdy a umelci pri ustaľovaní pravidiel umenia, subtílnych a nedostupných jednoduchým ľuďom; títo nechápu uvedené veci, a keď o nich niekto hovorí, nudia sa a cítia sa neprijemne.

L. Castelvetro, tamže, s. 29.

POÉZIA NIE JE FURORE DIVINO

- 35) *Poézia zaiste nemá ani začiatok, ani stred, ani cieľ v božskom ošiali, zosielanom básnikom Múzami či Apolónom, taká je iba mienka obyčajného davu; ale básnici, aby sa zdali v očiach ľudu niečím zázračným a pozoruhodným, sami podporovali tento názor a ešte ho posilňovali, vzývajúc božskú pomoc a predstierajúc, že ju dostali.*

L. Castelvetro, Parere sopra l'ajuto che domandano i poti alle Muse, in: Varie Opere critiche, 1727, s. 90 (Weinberg, 286).

DVA DRUHY UMENÍ

- 36) Sú umenia, ktoré slúžia zachovaniu vecí v pamäti; patrí k nim literatúra, maliarstvo, sochárstvo, odlievanie do kovu a iné podobné umenia; zo všetkých spomenutých literatúra najlepšie zachováva veci v pamäti a v tomto ohľade si najväčšmi zaslúži uznanie, lebo zachováva veci v čase a v ľudskom vedomí lepšie než ktorékoľvek iné umenie. Jestvujú aj umenia, ktoré neslúžia zachovávaniu vecí v pamäti, ale vytvárajú veci potrebné alebo užitočné pre ľudí, ako to robí architektúra, stratégia, rétorika a iné podobné umenia. Niet pochýb, že všetky umenia, ktoré nezachovávajú veci v pamäti, ale vytvárajú potrebné a užitočné veci, majú hodnotu a môžu existovať bez prispenia iných umení, kým umenia slúžiace zachovaniu vecí v pamäti, ku ktorým patrí literatúra, nejestvujú a nemôžu jestvovať bez prispenia dajakého iného umenia či bez výtvoru umenia alebo bez nejakej pamätnej udalosti, ktorú si treba zachovať.

L. Castelvetro, *Correttione d'alcune cose del dialogo della lingua di Benedetto Varchi*, 1572, s. 79.

TÉMA, FORMA A OZDOBA

- 37) Na tri veci musí brať zreteľ každý, kto má v úmysle napísať hrdinskú báseň: vybrať si tému, ktorá bude schopná prijať najdokonalejšiu formu, akú jej dá básnikovo umenie; stvárniť ju podľa tejto formy; a napokon ozdobiť ju umeleckými ornamentmi, ktoré sú najprimeranejšie jej povahe.

T. Tasso, *Discorsi dell' arte poetica*, okolo 1569 (ed. Solerti, 1901), s. 3.

POTREBA JASNOSTI V POÉZII

- 38) Keďže básnik (svojím dielom) musí vzbudzovať pôžitok, či už preto, že – ako si myslím ja – pôžitok je jeho cieľom, alebo že je nevyhnutným prostriedkom na poskytovanie úžitku – ako si myslia iní, nie je dobrým básnikom, kto nevyvoláva pôžitok a nemôže ho dať prostredníctvom ťažkých a nejasných pojmov, lebo človek musí napínať um, aby im porozumel; a keďže námaha sa neznáša s ľudskou prirodzenosťou a pôžitkom, potom nikde, kde sa vyskytuje, nemôže byť pôžitok.

T. Tasso, *Lezione sopra un Sonetto*, 1582 (ed. Guasti, 1875) II, s. 124.

NEMENNOSŤ KRÁSY

- 39) Krása je dielom prírody, a keďže spočíva v určitej proporcii častí a v čarovnom súlade farieb, spôsobuje, že veci, ktoré raz boli krásne, budú krásne vždy. Ak proporcia údov je sama osebe krásna, potom aj napodobená maliarom a sochárom bude takisto krásna; a ak si zaslúži pochvalu dielo prírody, zaslúži si ju aj umelecké dielo, ktoré je od prírody závislé.

T. Tasso, *Discorsi dell' arte poetica*, okolo 1569 (ed. Solerti, 1901), s. 43–44.

POÉZIA A NAPODOBOVANIE

- 40) *Poézia v samej svojej podstate nie je ničím iným ako napodobovaním. A tak nijaká časť poézie sa nemôže rozchádzať s pravdepodobnosťou: všeobecne povedané, pravdepodobnosť nie je len jednou z podmienok poézie, pridávajúcou jej väčší pôvab a ozdobu, ale je vlastnou a neoddeliteľnou hodnotou jej podstaty.*

T. Tasso, tamže, s. 10-11.

NAPODOBOVANIE A ALEGÓRIA

- 41) *Hrdinská poézia ako živá bytosť, v ktorej sú zlúčené dve podstaty, skladá sa z napodobovania a alegórie. Napodobovaním priťahuje k sebe um a sluch ľudí a zázračne ich potešuje, alegóriou ich zasa utvrdzuje v cnosti, v poznaní alebo súčasne v obidvoch. Napodobovanie sa dotýka ľudských činností dostupných vonkajším zmyslom. Alegória sa naopak dotýka vášní, názorov, charakterov nielen v tej miere, ako sa prejavujú navonok, ale predovšetkým v ich vnútornej podstate; a ukazuje ich znejasňujúcim spôsobom, prostredníctvom črt takpovediac tajomných, ktoré môžu dokonale pochopiť iba tí, čo poznajú podstatu vecí.*

T. Tasso, Allegoria, 1581, (ed. Perchacino).

UMENIE MÔŽE ZNÁSILNIŤ TÉMU

- 42) *Niet pochybností, že sila umenia môže v určitom zmysle znásilniť tému, a to tak, že sa budú javiť pravdepodobnými veci, ktoré takými samy osebe nie sú: súciti budú vzbudzovať také, ktoré ho samy osebe nevzbudzujú, prekvapujúcimi zas tie, ktoré nie sú nezvyčajné. Isté však je, že všetky tieto vlastnosti oveľa ľahšie a v oveľa dokonalejšej miere možno dať tým materiálom, ktoré samou svojou povahou sú uspôsobené ich prijatím.*

T. Tasso, Discorsi dell' arte poetica, okolo 1569 (ed. Solerti, 1901), s. 4.

IBA TIE PRAVIDLÁ, KTORÉ SÚ OD BOHA A PRÍRODY

- 43) *Je jasné, že antickí autori sa nikdy nepodrobovali iným pravidlám, okrem tých, čo sú stanovené Bohom a prírodou, ktorú treba napodobovať. A pedantické pravidlá iba zatemňujú a zabíjajú čistého a jasného básnikovho ducha, schopného vteľovať sa do každej veci a hovoriť o nej.*

T. Campanella, Poetica, 1596, (ed. Firpo, 1944), s. 109.

4. TEÓRIA VÝTVARNÝCH UMENÍ V 16. STOROČÍ

1. TRAKTÁTY. V šestnástom storočí vzniklo málo prác zo všeobecnej estetiky. Boli iba práce o poézii a práce o výtvarnom umení, ale práce o poézii sa nezaoberali výtvarným umením a naopak. Jednako špeciálne práce nastoľovali veľa všeobecných otázok dotýkajúcich sa krásy a umenia, napodobovania a inšpirácie. Teóriou výtvarných umení sa zaoberali iní ľudia ako poetikou. Lodovico Dolce vari jediný písal o obidvoch, ale bol to autor, ktorý písal o všetkom.

Písomníctvo z oblasti teórie krásnych umení, ktoré v 15. storočí bolo skromné (malo však Albertiho), na začiatku 16. storočia takmer zaniklo: oživilo sa však v polovici storočia a odvtedy bolo priam bohatým^a:

1. Benedetto Varchi, *Lezzione sopra la pittura e la scultura*, 1546, rozšírené ako *Due lezzioni*, vyšlo vo Florencii roku 1549. Iné dielo – *Libro della beltà a grazia* – Varchi zanechal v rukopise; vydané bolo posmrtno roku 1590.

2. Paolo Pino, *Dialogo di pittura*, Benátky 1548.

3. Michelangelo Biondo, *Della nobilissima pittura*, Benátky 1549.

4. Antonio Francesco Doni, *Disegno*, Benátky 1549.

5. Lodovico Dolce, *Dialogo della pittura, intitolato d'Areino*, Benátky 1557.

6. G. A. Gilio, *Due dialoghi degli errori de' pittori*, Camerino 1564.

7. Vincenzo Danti, *Trattato della perfetta proporzione* (vyšla iba I. kniha), Florencia 1567.

8. Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, Bologna 1582.

9. Raffaele Borghini, *Il riposo*, Florencia 1584.

10. Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura*, Miláno 1584. Skráteno pod názvom: *Idea del tempio della pittura*, Miláno 1590.

11. Gregorio Comanini, *Il Figino*, Mantova 1951.

12. Federico Zuccaro (zvaný aj Zuccari), *L'idea de' scultori, pittori e architetti*, Turín 1607. Vyšla až v 17. storočí, ale určite bola napísaná v 16. storočí.

Traktátov z teórie umenia bolo v Taliansku ešte viac, ale ostatné sú málo dôležité. Takmer všetky boli prednádávanom znova vydané: *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma, a cura di P. Barocchi*, 3 zväzky, 1960, s cennými komentármi vydavateľky.

K týmto traktátom zo všeobecnej teórie krásnych umení alebo z teórie maliarstva a sochárstva treba prirátat traktát z teórie architektúry:

13. Andrea Palladio, *Quattro libri dell' Architettura*, Benátky 1570. Na druhej strane iné architektonické traktáty – Serlio (1537), Vignola (1562) – sú obrázkovými publikáciami takmer bez textu a teoretických výpovedí.

Skôr sem patrí:

14. Komentár Daniela Barbara k Vitruviuvi, vydaný v Benátkach roku 1556 (skorší bol komentár Cesareho Cesariana, Como 1521).

Tým skôr treba spomenúť veľké biografické dielo:

^a A. Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450–1600*, Oxford 1940.

15. Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori italiani*, Florencia 1550, druhé pozmenené vydanie tamže 1568. Vasariho životopisy obsahujú veľa roztrúsených poznámok estetického obsahu a implikujú celý estetický systém.

Piati z týchto autorov vydali svoje práce v Benátkach, traja vo Florencii, jeden v Miláne. Pokiaľ ide o pôvod spisovateľov, skončilo sa už prvenstvo Florencie, hoci odtiaľ pochádzali ešte Vasari a Varchi; viacerí boli rodákmi z Benátok a z Lombardie.

2. AUTORI. Vtedajší filozofi sa zaujímali o poetiku, ale nie o teóriu výtvarných umení. Takisto učení filológovia; výnimky tvorili Varchi a Danti, Barbaro a Comanini boli duchovnými. Medzi autormi traktátov prevládali umelci, najmä maliari. Nie najlepší maliari tých čias, ale vcelku dobrí: predovšetkým Vasari, taktiež Lomazzo, ktorý začal písať, keď stratil zrak, aj Zuccaro; Pino ako maliar nemal dobrú povesť, ale ako spisovateľ bol šikovný. V ankete o maliarstve a sochárstve, zorganizovanej roku 1546, sa vyslovil sám Michelangelo, ďalej dvaja vtedajší významní maliari Pontormo a Bronzino, i sochár Cellini, nerátajúc menej známych.

Druhú kategóriu ľudí, píšúcich o umení predstavovali autori, ktorí nemali vlastné povolanie, písali na rozličné témy, boli to napoly encyklopedisti, napoly novinári. Patrili k nim Dolce, Doni, Biondo, ktorý písal aj o medicíne, astronómii, fyziognomike a dokonca zostavil aj katalóg slávnych rímskych kurtizán.

3. TYPY TRAKTÁTOV. Knihy o umení sa delili na dva typy: jednu skupinu tvorili systematické výklady, často zahŕňajúce veľa problémov, zriedkavejšie venované jednému problému, ako Dantiho traktát riešiaci otázky proporcie. Na druhej strane to boli dialógy, ako sú diela Pinove, Giliove, Comaniniho. Tieto zvyčajne nastoľovali jeden problém a stavali proti sebe jeho rozličné riešenia.

Varchiho *Lezzione* sa skladali z troch dišpút: jedna presne definovala umenie, druhá porovnávala maliarstvo so sochárstvom, tretia s poéziou. *Idea del tempio della pittura* od Lomazza mala širší rozsah: okrem dejín maliarstva obsahovala aj kapitoly o jeho ušľachtilosti, užitočnosti, o znalostiach, ktoré potrebuje maliar, o maliarskych dielach a žánroch, o proporcii, pohybe, svetle, perspektíve, kompozícii, o forme, ustaľovaní krásnych proporcií, spôsoboch realizácie úloh a nakoniec o proporciách ľudského tela, vzore všetkých ľudských výtvorov.

4. SÚDOBÉ UMENIE. Stav výtvarných umení v polovici 16. storočia, čiže v čase, z ktorého pochádza najviac teoretických traktátov, bol dosť komplikovaný. Živá bola pamäť o veľkých majstroch predchádzajúceho pokolenia a Michelangelo i Tizian ešte žili a stále pracovali. Ale Pontormo a Rosso sa už odklonili od klasicizmu, rozišiel sa s ním aj Michelangelo; sformoval sa už konvencionálny manierizmus. Vedľa seba sa rozvíjali klasický, manieristický a barokový prúd, každý v mnohých obmenách. Teória, aj keď ju v značnej miere pestovali sami umelci, neodzrkadľovala túto rôznorodosť, bola od aktuálneho stavu umenia relatívne nezávislá, oveľa jednoduššia.

5. DEFINÍCIA A ROZDELENIE UMENÍ. Vlastnou témou traktátov *cinquecenta* bolo umenie – krása iba príležitostnou. A nijaký traktát nedefinoval a neroztriedil umenia tak dôkladne ako práve Varchiho práca. Jeho definícia bola programovo aristotelovská: umenie je *abito intelletivo che fa con certa e vera ragione*, je *abito*, čiže trvalou dispozíciou na rozdiel prechodných náklonností; a pestuje sa *con ragione*, čiže podľa racionálnych zásad. Bolo to v súlade s tradičným pojmom umenia. Tento pojem bol široký (mal širší rozsah ako krásne umenia). Varchi si uvedomoval, že je mnohoznačný, lebo začleňuje medzi umenia vedy, hoci *propriamente* umenie stojí proti vedám. Tento pojem sa v 16. storočí všeobecne prijímal. Lomazzo, ktorý písal takmer o polstoročie neskôr, používal podobnú definíciu: umenie je určitým nemenným pravidlom, ako zhotovovať také či onaké veci.

Varchi uplatňoval rozličné delenia umení. Rozlišoval umenia: 1. vykonávané z nevyhnutnosti, pre úžitok i pôžitok; 2. slobodné a pospolité; 3. nechávajúce a nenechávajúce po sebe výtvary; 4. tie, ktoré využívajú prírodu, ako poľovníctvo, a tie, ktoré produkujú diela; 5. umenia hlavné, ako architektúra, a vedľajšie. To všetko boli antické rozlíšenia, ale Varchi ich v určitom zmysle pretvoril. Vyčlenil umenia, ktoré začínajú činnosť,

ale jej ďalší priebeh nechávajú prírode (roľníctvo); umenia, ktoré v ich činnosti môže zastúpiť príroda (medicina), umenia, ktoré si samy zhotovujú nástroje, a tie, ktoré ich nachádzajú v prírode; umenia, ktoré si berú témy z prírody (sochárstvo), z umenia (tkáčstvo), z obidvoch (architektúra). Napriek týmto inováciám Varchi nevyčlenil krásne umenia.

Jednako proces ich vyčleňovania sa v 16. storočí už začal. Začali ho ľudia, ktorí mali menšiu logickú a historickú prípravu ako Varchi. Tento podnet iste vyšiel z Michelangelovho okruhu. Základom bol pojem *disegno* – kresba, ktorý umožnil spojiť maliarstvo, sochárstvo a architektúru. U Dantiho sa už explicitne hovorí o *arti del disegno*, o umeniach kresby. Z iných kruhov zasa vyšiel pokus zahrnúť do jedného pojmu umenia kresby a literatúru.

6. „TRI SESTRY“. Nebolo ľahké pojmovo postihnúť to, čo spája maliarstvo, sochárstvo a architektúru. Skôr ich spojila prax ako teória. A na renesančných obrazoch ich môžeme častejšie vidieť spojené ako vo vývodoch teoretikov. Kresba Jana van den Straeta *Akadémia krásnych umení*, známa z rytiny Cornelisa Corta z roku 1578, zobrazuje maliarov, sochárov a rytcov, pracujúcich spolu. Spätosť týchto umení sa zobrazovala aj alegoricky. Kniha Jacopa Franchiho *De excellentia et nobilitate delineationes* mala na titulnom liste kresbu Jacopa Palmu, spoločnú alegóriu maliarstva a sochárstva. Ešte viac takýchto alegórií bolo v nasledujúcom storočí, napríklad Le Brunova kresba umiestená na čele *Conférences de l'Académie* z roku 1670. A jedna z rytín v diele Fréarta de Chambray *Parallèle de l'architecture antique et moderne* z roku 1702 zobrazuje „tri sestry“ (*tres sorores*): architektúru, maliarstvo a sochárstvo.

7. PARAGÓNY. Väčšmi ako definíciou a rozdelením umení sa renesancia vzrušovala niečím iným: porovnávaním umení a určovaním, ktoré je dokonalejšie. Najmä pokiaľ išlo o maliarstvo alebo sochárstvo. Varchi roku 1546 zorganizoval anketu na túto tému medzi umelcami: iste to bola prvá anketa v dejinách umenia. Sám Varchi veľmi svedomito zhrnul argumenty pre obidve strany: dnes sa javia pre renesančné myslenie skôr typické ako správne.

Podľa Varchiho maliarstvo 1. má širší dosah ako sochárstvo; môže napodobovať všetky predmety prírody; 2. napodobuje ich dokonalejšie; 3. vyžaduje viac myšlienkového úsilia (ale nie fyzického); 4. zakladá sa na „veľkej kresbe“ (*gran disegno*), čo pre iné umenia vraj nie je nevyhnutné; 5. pracuje s perspektívou a tým robí „zázračné a akoby nadprirodzené veci“; 6. je rýchlejšie; 7. poskytuje viac pôžitku, najmä vďaka farbám. – Na druhej strane v prospech sochárstva sa dá povedať, že 1. je starším umením (renesancia prevzala túto pochybnú pravdu od Plinia); 2. je trvácnejšie; 3. je pravdivejšie, lebo maliarstvo narába s ilúziami; sochárstvo má k nemu taký vzťah ako bytie k zdaniu (*essere e parere*).

Iní účastníci ankety k tomu pridávali ešte ďalšie argumenty. Sochár Benvenuto Cellini tvrdil, že sochárstvo je oveľa dokonalejšie ako maliarstvo, lebo socha má osem aspektov, kým obraz iba jeden. Tvrdil, že sochárstvo je „matkou všetkých výtvarných umení“. Obraz je iba ako odraz v zrkadle či vo vode. V porovnaní so sochou je ako tieň veci, ktorá tento tieň vrhá.

Sochár Tasso rozlišoval otázky: odmietal riešiť to, či je sochárstvo trvácnejšie, ťažšie, príjemnejšie, ale riešil iba to, či je ušľachtilejšie, a usúdil, že takým je, lebo má väčšie ambície – chce zobrazovať bytie, a nie zdanie. Maliar Bronzino odmietal nároky sochárstva na nadradenosť. Socha je trvácnejšia? To iba materiál je trvácnejší a ten nie je ani umelcovým dielom, ani jeho zásluhou. Sochárstvo vyžaduje väčšiu námahu? Námaha práve znižuje hodnotu umenia, robí z neho umenie mechanické.

Maliar Vasari tiež bránil nadradenosť maliarstva. Stojí vyššie vzhľadom na to, že je ťažšie: v sochárstve je plasticnosť vlastnosťou samého materiálu, kým v maliarstve je výsledkom umenia, výrazom rozumu (*esprime il valor dello intelletto*). Maliarstvo stojí vyššie vzhľadom na väčšiu zhodu s prírodou: vie reprodukovať viac vecí ako sochárstvo. Ale Vasari dodal, že z tohto hľadiska architektúra stojí ešte vyššie (*più perfettamente alla natura si accosta*); z toho vidieť, ako sa vtedy chápala príroda a jej reprodukovanie.

Maliar Pontormo bol menej presvedčený o nadradenosti svojho umenia; jednako dôvodil, že maliarstvo

nielen napodobuje prírodu, ale ju aj opravuje, obohacuje, vytvára veci, ktoré príroda nevytvorila, dáva im viac pôvabu.

To, čo v ankete napísal Michelangelo (ako sme už uviedli), vlastne likvidovalo tento problém. Aj Varchi vystúpil s podobným, rovnako nečakaným záverom: maliarstvo a sochárstvo sa vlastne vôbec nelíšia, lebo majú ten istý cieľ – napodobovanie, a tú istú formu – kresbu. Sú jedným umením, *una arte sola*, lebo, ako sa vyjadroval v termínoch vtedajšej filozofie, majú tú istú podstatu a iba rozličné náhodilosti. Renesancia, ktorá s takou obľubou stavala umenia proti sebe, upadla do opačnej krajnosti; medzi umeniami vraj niet rozdielov.

Menej časté boli iné paragóny, ale tiež sa vyskytovali. Čo stojí vyššie – umenie, či veda? Umenia, či príroda (porovnával ich Gilio), výtvarné umenia, či poézia? Výtvarníci sa o poéziu veľmi nezaujímali, výnimkou bol Varchi, vedec, spisovateľ, ktorý dobre poznal horatiovské *aequa potestas* a *ut pictura poesis*. Ak je poézia umením, spytoval sa, potom v akom zmysle? Prirodzene nie v tom, že vytvára reálne predmety. Ale napríklad v tom, že podlieha pravidlám. Ale aj v tom, že napodobuje skutočnosť takisto ako výtvarné umenia; rozdiel je v tom, že výtvarné umenia ju napodobujú zvonka, kým poézia znútra. Napísal dokonca (nie celkom zodpovedne), že je medzi nimi taký vzťah ako medzi telom a dušou; ďalej poznamenal, že maliarstvo pomáha poézii, ale aj naopak, dostáva od nej pomoc: napríklad bez Danteho by nebolo Sixtínskej kaplnky.

8. OTÁZKY. Z tradičných otázok, o ktorých sa v poetike naďalej diskutovalo, niektoré ustúpili v teórii umenia do pozadia. Táto sa prestala zaujímať o to, aký je cieľ umení: pôžitok, či úžitok. Úžitok vzrušoval filozofov-moralistov, umelcom stačil pôžitok. Teoretici sa nespytovali ani na to, aký je zdroj umení: zručnosť, či inšpirácia? Nad inšpiráciou sa rozplývali platónski filozofi, umelcov zaujímala zručnosť.

Na prvom mieste však bol vzťah umenia k prírode: má sa umelec od nej učiť, prispôbovať sa jej? Ale či vie robiť lepšie ako ona? Či vedľa toho, čo v umení pochádza zvonka, z prírody, je v ňom aj faktor vnútorný, pochádzajúci od umelca? Na prvom pláne bola aj otázka proporcie a kánonov: či ich možno formulovať, alebo sa umelec musí zaobísť bez nich, nahrádzať ich intuíciou? A taktiež: je v umení krása, v čom spočíva, či naozaj len v proporciách častí?

9. UMENIE A PRÍRODA. Závislosť umenia od prírody bola *locus communis* vtedajšej teórie. Vasari píše o nej na rôznych miestach: „Naše umenie je predovšetkým napodobovaním prírody.“ „Umelec je o to dokonalejší, o čo väčšmi sa približuje k prírode.“ Varchi uvádzal, že pre mnohých ľudí „maliarstvo a poézia majú ten istý ideál, a to napodobovať prírodu, ako je to len možné“. A Dolce: „Tvrším, že maliarstvo nie je ničím iným ako napodobovaním prírody; kto sa k nej vo svojich dielach najväčšmi priblíži, je dokonalým majstrom.“ A komu chýba podobnosť s prírodou, ten nie je maliar (*E quel pittore, a cui questa similitudine manca, non è pittore*). Gilio hovorí to isté inými slovami: „V umení je najdôležitejšia pravda (*la verità*): lepšie je približovať krásu k pravde ako naopak.“ Ale hovorí aj to, že umenie je krásnou zmesou pravdy a fikcie (*leggiarra mascolanza di cose vere e finte*).

Vasari tiež hovorí rozdielne veci. Na jednej strane tvrdí: „Nikto nemôže robiť diela dokonale podobné prírode.“ A na druhej strane: „Nie všetko v prírode je dobré.“ Alebo: „Príroda si niekedy počína čudne a náhodne, keď necháva nepekné partie.“ A umenie má niekedy pôvab a dokonalosť, ktoré sú mimo možností prírody. Takže príroda dakedy „prehráva s umením“, *natura vinta dall' arte*.

Podobne sa vyslovovali aj iní spisovatelia. Ich programom bolo podrobenie umenia prírode, ale v praxi zavše vstupovali od tohto programu. Príroda nie je jediným materiálom umenia, ani jediným vzorom, ani jediným cieľom, ani jediným kritériom dokonalosti. Dolce: „Maliar sa má usilovať nielen napodobovať prírodu, ale prevýšiť ju.“ Danti si myslel, že umenie je naozaj dokonalejšie ako príroda. A že je aj inakšie než ona, totiž nezávislé. Niet pochýb, že umenie kresby reprodukuje všetky viditeľné veci, ale . . . môže vytvoriť nové, zložené celky a veci, ktoré, ako sa zdá, vymyslelo umenie. Umenie je napodobovaním, ale nie

reprodukcio u. Pontormo konštatuje, že maliarstvo vytvára veci, aké príroda nevytvorila, usiluje sa vdýchnuť život plátnu (myslí si však, že je to nadmerná opovážlivosť maliarov). Pino zas napísal, že maliarstvo je vynaliezavosť, ukazujúca to, čoho niet. Zuccaro: umenie napodobuje prírodu, ale aj súperí s ňou (*emulando la natura*).

Implikovalo to prinajmenej istú slobodu umelca. V traktátoch sa o nej *explicite* veľa nehovorí, ale Paolo Veronese na výsluchu pred inkvizíčným tribunálom roku 1573 povedal: „My maliari využívame tie isté slobody ako básnici a blázni.“ Vysvetlil, že keď maľuje historický obraz, historické postavy dopĺňa fiktívnymi, ak sú potrebné (rozumej, ak sú potrebné do kompozície). Odvolal sa na licenciu podobnú básnickej: aj umelci majú právo na licencie.

Najhlbší rozpor v chápaní prírody sa prejavil už v staroveku; ak totiž umenie má napodobovať prírodu, môže to znamenať dve veci: napodobovať zákony, ktoré jej vládnu, alebo napodobovať jej vzhľad. Prvá koncepcia pochádzala od Demokrita, druhá od Platóna. Novoveká teória umenia začínala platónskou koncepciou, ale postupne prechádzala k demokritovskej. Alberti ešte uznával platónske, Leonardo už demokritovské chápanie. K tomu sa v 16. storočí pripojil ďalší motív: antické umenie pochopilo a lepšie než sama príroda realizovalo prírodné zákony, preto môže byť rovnako dobrým alebo ešte lepším vzorom pre umenie ako príroda.^b

10. NAPODOBOVANIE. Téza, že umenie je napodobovaním, bola všeobecne uznávaná. Ale napodobovanie sa chápalo zvláštnym spôsobom, vôbec nie ako kopírovanie či reprodukovanie vecí. Reprodukovanie – písal Danti – sa takisto líši od napodobovania ako rozprávanie od poézie. Veci sa reprodukovávajú, ako ich vidíme, napodobujú sa však tak, ako by mali byť videné. Pri napodobovaní sa uplatňuje selekcia: rovnako Danti ako Pino písali o *procedimento selettivo*. Danti hovoril o reprodukcii skutočnosti nielen v maliarstve a sochárstve, ale aj v architektúre, a tým dokazoval, ako široko chápal napodobovanie. Estetické myslenie sa rozišlo s platónskou koncepciou kopírovania, aj keď neprestalo používať platónsky termín napodobovanie.

Koncepcia napodobovania nebola na prekážku, aby sa umelec chápal ako tvorca. Nejednen z vtedajších teoretikov písal, že umenie je ako príroda a zastupuje prírodu. Zuccaro hovoril, že umenie otvára nové raje.

11. KRESBA. Čo v umení nie je vzaté zvonka, z prírody, to pochádza zvnútra, od umelca. Pre spisovateľov 16. storočia bola táto vnútorná zložka najdôležitejšia. Varchi písal v aristotelovskom duchu: umelecké výtvyry sa od prirodzených vecí líšia tým, že prirodzené veci majú svoj princíp v sebe, kým umelecké výtvyry – mimo seba, v umelcovi. Ešte jednoduchšie to píše Vasari v životopise Giulia Romana: „Umenia pochádzajú z rozumu.“ Nemali tu však na mysli subjektívny zážitok umelca, ale vzor, model, formu, intenciu či ideu, nachádzajúcu sa v jeho vedomí. K týmto početným tradičným názvom pribudol v renesancii ešte jeden: kresba – *disegno*.

Ako takmer všetky termíny renesančnej teórie umenia aj termín kresba – *disegno* – bol prevzatý z latinčiny, zo slova *designatio*. Ale prechádzajúc do *volgar lingua*, zmenil svoj význam väčšmi ako iné slová. Latinský termín bol abstraktný, mal asi taký význam ako poukazovanie, usmerňovanie. Talianske *disegno* si zachovalo význam zámer, ale nadobudlo aj druhý význam: kresba. Podobne to bolo vo francúzštine, ale tu sa zámer (*dessein*) a kresba (*dessin*) líšia pravopisne. Po taliansky sa zámer a kresba nelíšili ani takto, označovalo ich to isté slovo. Ale tým činom sa do pojmu kresba dostalo čosi z pojmu zámer; slovo *disegno* označovalo fyzickú vec, ale s konotáciou psychickou, intencionálnou. Už Alberti definoval *disegno* doslovne ako „mocný plán počatý z ducha, realizovaný v líniiach a v uhloch“. Dolce takto nazýval formu, ktorú umelec dáva veciam. Vasari

^b J. Białostocki, *Pojęcie natury w teorii sztuki renesansu*, in: *Estetyka*, III, 1962, s. 203 n; po anglicky: *The Renaissance Concept of Nature and Antiquity*, in: *The Renaissance and Mannerism*, Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art, II, 1953, s. 19. – Porovnaj E. Panofsky, *Renaissances and Reascences*, 1960, s. 30: „Classical art itself, in manifesting what natura naturans had intended but natura naturata had failed to perform, represented the highest and 'truest' form of naturalism.“

v používaní tohto slova kolísal: *disegno* bolo pre neho buď formou vo vedomí, alebo formou, ktorá už bola realizovaná rukou. Ale podstatnejší bol prvý význam: predpokladal, že rozum nachádza v jednotlivých veciach jednu „formu“ alebo „ideu“, či ako sa Vasari dakedy vyjadroval, „všeobecný súd“; podľa tejto formy či idey umelec stvára svoje dielo: a tá forma či idea sa stáva viditeľnou v kresbe.

Cesare Ripa vo svojej *Ikonológii*, o ktorej si neskôr povieme obširnejšie, nazýval kresbu „matkou maliarstva, sochárstva a architektúry“ a „nervom všetkých príjemných vecí“; v umeleckom diele je toľko krásy, koľko je v nej kresby. Alegoricky zobrazoval *Disegno* v podobe mládenca držiaceho v pravej ruke kružidlo a v ľavej zrkadlo. Kružidlo názorne naznačovalo, že kresba sa zakladá na miere a je dobrá, keď sa pridrižiava jednoduchých proporcií; zrkadlo zasa znamenalo, že kresba nereprodukuje vonkajší svet, ale vnútornú silu duše, fantáziu prechovávajúcu formu všetkých vecí.

Základným termínom Dantiho teórie bola prirodzená, dokonalá intencionálna forma, ktorú umelec má vo svojom vedomí a ktorú realizuje (*mettere in figura*) vo svojom diele. Takisto rozmýšľal Zuccaro, ale používal inú terminológiu: „Nepoužívam názov ‚intencia‘, ktorý obyčajne používajú logici a filozofi, ani ‚vzor‘ (*exemplar*) či ‚idea‘, ako hovoria teológovia, lebo treba používať názvy vlastné tomuto povolaniu.“ Hovoril teda o kresbe – *disegno*. Kresba, ako poznamenával, nie je telom ani hmotou, ale predmetom intelektu, „formou“, ideou, nápadom, pravidlom. Rozlišoval dvojakú kresbu, vnútornú a vonkajšiu. Vnútorná je „pojmom (*concetto*) stvoreným vo vedomí, podľa ktorého umelec prenáša tvary na papier, plátno či stenu“. Vonkajšia kresba je zasa „náčrt, miera, tvar hocijakej veci“, je stelesnením vnútornej kresby. Umelecké diela vznikajú vďaka dvom veciam: vnútornej kresbe a umelcovej zručnosti.

Takéto chápanie kresby bolo spoločné všetkým výtvarným umeniam: maliarstvu, sochárstvu, architektúre. Michelangelo ich v liste z roku 1546 vari prvý nazval „umeniami kresby“. Názov sa ujal, používal ho Vasari aj Danti: bol renesančným termínom pre umenia, ktoré boli neskôr nazvané krásnymi a výtvarnými.

Kresba sa pokladala za základného estetického činiteľa; Lomazzo písal, že umenia vďaka svojej krásu tomu, „čo Gréci nazývali eurytmiou a my kresbou“. Iní v nej videli aj metafyzický faktor. Doni napísal: *Disegno non è altro che la speculazione divina*, v kresbe videl odlesk prvej príčiny a stavby vesmíru.

12. PROPORCIE. Na otázku, v čom spočíva dokonalosť umeleckého diela, 16. storočie zachovalo tradičnú odpoveď: že spočíva v harmónii, v súlade, v proporcii častí. Ako napísal Bembo v klasickom období okolo roku 1500, „krása nie je nič iné ako pôvab zrodený z proporcie, primeranosti a harmónie“. A tento názor sa udržal.

Daniele Barbaro v komentári k Vitruviuvi sa rozpisoval o „sile proporcie“ (*forza della proporzione*). Nijaký zmysel bez nej nepocíti uspokojenie, bez proporcie a miery sa nič nepáči (*proporzionata misura e moderato temperamento*). A použivúc biblickú formuláciu napísal, že „vďaka váhe, množstvu a miere všetko: čas, priestor, pohyb, cnosť, reč, umenie, príroda, veda a každá božská i ľudská vec jestvuje, rastie a zdokonaľuje sa“. V umení to platí v rovnakej miere ako v prírode.

Nikto ohnivejšie neoslavoval proporciu a jednoduché geometrické obrazce ako veľký taliansky architekt Andrea Palladio. V memorande o katedrále v Brescii písal, že pre oči jestvujú také isté harmónie tvarov, ako pre uši harmónie zvukov. Jedni tie harmónie obzerajú, iní ich zasa skúmajú; tým sa objasňuje, že ich zdrojom je proporcia častí. Palladio vo svojich *Štyroch knihách o architektúre* opakoval staré formulky, že krása spočíva v správnom vzťahu častí k sebe navzájom i k celku; že stavba musí byť ako kompletný a zavŕšený organizmus: že medzi tvarmi sú niektoré dokonalejšie ako iné, najmä kruh a štvorec, ktoré sú takými pre svoju jednoduchosť a jednoliatosť.

Ale tieto tvary nemajú iba formálny zmysel. Osobitne kruh, ktorého obvod je v každom bode rovnako vzdialený od stredu, sa najlepšie hodí na vyjadrenie jednoty nekonečnej bytosti, tvarovej dokonalosti a božskej spravodlivosti. Toto presvedčenie usmerňovalo Palladiovu tvorbu, viedlo ho k tomu, že uprednostňoval centrálnu archi-

tektúru. Chcel, aby jeho stavby odzrkadľovali krásu vesmíru, aby „malé chrámy, ktoré staviame Bohu, boli podobné najväčšiemu a najdokonalejšiemu, ktorý stvoril On“.

Aj iní renesanční architekti sa pridržali jednoduchých tvarov, ktoré pokladali za dokonalé, projektovali centrálné budovy na pláne kruhu a štvorca. Takýchto stavieb sa realizovalo pomerne málo, no jednako existuje Brunelleschiho Cappella Pazzi vo Florencii, kostol Madonna di Consolazione v Todi, Bramanteho Tempietto v Ríme. Hlavný chrám kresťanstva, bazilika sv. Petra v Ríme, bol v Bramanteho projekte centrálnou stavbou, zostal ňou aj v zmenenom Michelangelovom projekte. Z Palladiových centrálnych stavieb bola najdokonalejšia a najznámejšia Villa Rotonda, ktorá po stáročia ovplyvňovala architektov. Aj Sebastiano Serlio^c, hoci už prechádzal od klasicizmu k manierizmu, zachoval si záľubu v centrálnych plánoch.

Dokonalé proporcie sa hľadali rovnako pre architektúru ako pre maliarstvo a sochárstvo. A ich dokonalosť sa zdôvodňovala rozličnými spôsobmi: matematicky, teologicky, kozmologicky, hudobne, antropologicky, psychologicky. Tvrdilo sa, že isté jednoduché proporcie a geometrické obrazce sú záväzné, lebo sú samy osebe dokonalé. Sú totiž obrazom Boha. Sú zákonom vládúcim vo vesmíre. Sú to tie isté proporcie, ktoré v hudbe počujeme ako harmóniu. Zodpovedajú stavbe človeka. Zodpovedajú jeho náklonnostiam a návykom. Toto posledné vysvetlenie, aj keď je prirodzené, sa uvádzalo zriedkavo, jeho čas prišiel až v 18. storočí.

13. NON SO CHÉ. Presvedčenie o sile proporcií, čísel a geometrie, ktoré sa sformovalo v staroveku a v stredoveku, zostalo živé aj v 16. storočí, ale zároveň sa vtedy začal zjavovať nový motív. Pravidlá, čísla a merania sú nepochybne potrebné v architektúre, ale či maliarstvo a sochárstvo môžu v takej istej miere merať a ustaľovať pravidlá? – spytoval sa Danti.

Zjavila sa myšlienka, že krásu sa nedá redukovat' na racionálne, číselné vzťahy, že naopak, tkvie v nej čosi iracionálne. Ako to nazvať? Pripomenul sa príležitostný Petrarcov zvrät: *non so ché*, niečo, čo sa nedá vysloviť, niečo neurčité, čo sa nedá sformulovať. A tento zvrät sa stal formuláciou. Dolce napísal: „Krása je *non so ché*, uchvacuje rovnako u maliarov ako u básnikov, takže naplňa duše nekonečne príjemným pocitom, hoci sa nevie, odkiaľ pochádza, čo sa nám tak páči.“ Podobne Firenzuola v dialógu o ženskej kráse: krásu pochádza zo skrytej proporcie a miery, ktorú nepoznáme a o ktorej sa nepíšu knižky; dá sa o nej povedať iba to, čo sa vraví, keď nejakú vec nevieme vyjadriť: *un non so ché*. A definoval krásu tradične ako súlad a harmóniu, ale netradične dodal, že z usporiadania a spojenia častí krásu vyplýva ako čosi *t a j o m n é (occultamente)*.

Tieto veci si našli ešte aj iný výraz. Tradične sa krásu spájala s proporciou a proporcia s mierou (*misura*). Teraz miesto miery zaujal čiastočne súd (*giudizio*). Danti píše: V architektúre máme presnú mieru (*precisa misurazione*), ale v maliarstve či v sochárstve nemerame mierkou, ale „od oka“, „pomocou súdu“ (*con mezzo del giudizio*). Podobne písal Pino. Nie je tu ťažké spoznať to, čo začal kedysi Michelangelo. Termín súd mal užší význam ako dnes, označoval výlučne súd *i n d i v i d u á l n y*, bezprostredný, v protiklade k všeobecným pravidlám a zásadám. Iba takýto súd sa nazýval *giudizio*. Ale vcelku sa vtedy myslelo, že tento súd sa zakladá na vrodenej schopnosti, a preto je všeobecne dôležitý, vôbec nie osobný, bez *licenza individuale*. Kto pozná ďalšie osudy estetiky po 18. storočí a Kanta, vie, že to nebola pre estetiku myšlienka na zahodenie.

14. PÔVAB. Predtým v teórii umenia stačil jeden najvšeobecnejší pojem – k r á s a (spätá s proporciou); teraz sa vedľa neho ocitol druhý pojem – p ô v á b. Rozlišovala sa teda *bellezza* a *grazia*. To, čo Gréci volali *charis* a my voláme peknotou, by som nazval *grazia*, čiže pôvab – píše Dolce.

Jeden z Varchiho traktátov mal titul *Libro della beltà e grazia*, teda *Kniha o kráse a pôvabe*. Slovo *grazia*, ktoré v staroveku označovalo pôvab a v stredoveku milosť, sa vrátilo k starovekému významu: v stredoveku pôvab bol oceňovaný a vyhľadávaný v živote aj v umení, ale jeho pojem sa do teórie nedostal. O rozšírenie tohto

^c S. Wiliński, S. Serlio e A. Palladio, in: Bollettino del Centro A Palladio, VI, 2, 1964, a Sebastiano Serlio, tamže, VII, 2, 1965.

pojmu v renesancii sa najväčšmi zaslúžil Castiglione: používal ho na opis istého ľudského správania sa a výzoru. Potom tento pojem prešiel do teórie umenia. Mal však v nej rozkolísaný význam: v pôvabe jedni videli znak každej krásy, iní výlučne vlastnosť nepravidelnej krásy. Títo predpokladali, že veci sú krásne buď vďaka dokonalnej proporcii, buď vďaka pôvabu. Pre Dantiho bol pôvab *parte occulta*, tajomnou časťou krásy, ktorá nevyžaduje dokonalú proporciu. Pre Vasariho krásou bola oblasťou racionálnych pravidiel, kým pôvab bol vecou iracionálneho súdu (*giudizio*).

Z Pinovho traktátu vidieť, že termín *venustà* mal podobný význam ako *grazia* a *vaghezza* zasa podobný ako *bellezza*. *Bellezza* a *vaghezza* znamenali vo vtedajšom slovníku toľko ako krásu a peknosť, kým *venustà* a *grazia* toľko ako čaro, pôvab. Niektoré traktáty ich sprotikladňovali: jedny veci sú krásne, iné pôvabné. Iné práce ich zasa spájali: jedine tie veci sú krásne, ktoré majú pôvab. Bol to názor bližší Raffaelovi či Castiglionemu. Kládla sa otázka, v čom spočíva *bellezza* a *vaghezza*. A vysvetľovalo sa, že spočíva vo *venustà* a *grazia*. A v čom spočívajú tieto dve vlastnosti? V správnych proporciách, alebo naopak v niečom, čo sa od proporcie líši?

15. KRÁSA. V úvahách o kráse sa splietali prinajmenej štyri otázky. 1. Čo rozhoduje o kráse: proporcia, alebo pôvab? Odpoveď, že o nej rozhoduje proporcia, zodpovedala pytagorovsko-platónskej tradícii, že pôvab – neoplatónskej tradícii. 2. Sú niektoré proporcie krásne samy osebe, alebo len vtedy a preto, že sú primerané niekomu či niečomu? Jedna odpoveď bola odpoveďou Platónovou, druhá Aristotelovou, ktorý usudzoval, že krásne sú proporcie primerané a zodpovedajúce divákovi. 3. Sú krásne veci, alebo skôr idey, ktoré sa v nich prejavujú? Prvá odpoveď bola odpoveďou bežnou, druhá neoplatónskou. 4. Vnímame krásu rozumom, alebo skôr intuíciou a očami? V tejto otázke tradícia stála za prvou odpoveďou, druhej odpovedi dal základ Michelangelo, odvolávajúci sa na „súd oka“. V teórii umenia 16. storočia sa nastoľovali všetky štyri otázky a dávalo sa všetkých osem odpovedí.

Názor, že krásu spočíva v proporcii, nadobudol dvojaký zmysel. Keď Palladio pokladal kruhy a štvorce za absolútne dokonalé tvary, jeho názor bol pytagorovský. Na druhej strane Danti, ktorý tvrdil, že proporcia je dokonalé usporiadanie vecí primerané cieľu, mal názor aristotelovský. A Lomazzo zaujal kompromisné stanovisko: medzi proporciami jedny sú dobré svojou prirodzenosťou a iné preto, že zodpovedajú oku; tie prvé zodpovedajú pytagorovskému chápaniu proporcie, druhé aristotelovskému. Pino súhlasil s Michelangelovými výhradami: vzhľadom na pohyb tiel nemôžu byť stále proporcie.

Čo teda rozhoduje o kráse? Kvantita, či kvalita? Telo, či duša? 1. Z teoretikov umenia 16. storočia (v zhode s prevládajúcou tradíciou) jedni stotožňovali krásu s proporciou, hodnotili ju teda ako kvantitatívny jav. Iní zasa stotožňovali krásu s pôvabom, teda s určitou kvalitou; tvrdili, že je na ňu potrebná nielen proporcia, ale aj *convenevole qualità*. Toto tvrdenie sa prijímalo ako nevyžadujúce dôkaz, lebo každý pociťuje onú kvalitu, onen pôvab krásy. Na druhej strane Varchi, ako sa svedčalo na vedca, sa ho usiloval dokázať: dôvodil (v Plotinovom štýle), že keby krásu spočívala iba v proporcii, nezahŕňala by ani duchovné veci, ani veci jednoduché. Poukazoval, že nie sú krásni všetci ľudia, čo majú dobré proporcie a primeranú veľkosť.

2. Ak krásu nespočíva v usporiadaní častí, potom spočíva vo forme vecí: vo forme v aristotelovskom zmysle, čiže v podstate danej veci. Formou človeka je duša: z nej pochádza pôvab a krásu človeka. *Dell' anima viene all' uomo tutta quella bellezza che noi chiamamo grazia*: z duše pochádza tá krásu, ktorú voláme pôvabom. Takýto spiritualistický pohľad na krásu zodpovedal vtedajšiemu názoru na umenie, že totiž jeho podstatnou zložkou je kresba, a tá je dielom duše. Aj tak sa však videl dôvod na rozlišovanie dvojakej krásy: prirodzenej a umeleckej. Duchovná krásu prírody má prameň v prírode a duchovná krásu umenia pochádza z umelcovej duše.

16. DUCHOVNÁ A TELESNÁ KRÁSA. Tendencia teórie *quattrocenta* chápať krásu telesne sa v *cinquecento*

oslabila. V zásade vystupovali štyri stanoviská. 1. Extrémny názor: krása je znakom tiel a iba prenesene sa pripisuje aj duši. Bola to mienka aristotelovská, v každom prípade blízka aristotelizmu.

2. Kompromisný názor: krása je v rovnakej miere vlastnosťou tiel aj duši; aj v prvom aj v druhom prípade o nej rozhoduje proporcia. Bembo napísal, že krásne je to telo, ktorého údy sú proporcionálne, a krásna je tá duša, v ktorej jestvuje harmónia medzi cnosťami. 3. Iný kompromisný názor: krása je výlučne vlastnosťou tiel, ale pochádza výlučne z duše. Castiglione napísal, že nie je nič krajšie ako ľudská tvár, lebo cez ňu presvitá duša. 4. Druhý extrémny názor: ozajstnou krásou je iba duchovná krása. „Telesná krása,“ ako sa vyslovil Varchi, „nie je ozajstnou krásou, ale iba jej prejavom a zdaním, skôr tieňom krásy.“ Bola to koncepcia v platónskom duchu, *bellezza platonica*.

Hoci u autorov 16. storočia sa stretávame so všetkými štyrmi názormi, jednako sa v tomto období zvýšila obľuba tretieho a dokonca štvrtého z nich. V rozpätí tohto storočia sa uskutočňoval podstatný historický proces: nastal odklon od názoru, že krása je materiálnou vlastnosťou. Prebiehal súbežne s iným procesom: s odklonom od tradičného názoru, že krása je proporciou častí. Pozitívne povedané, formovalo sa presvedčenie, že krása je kvalita, a nie vzťah; že umelec ju nachádza, riadiac sa ideou, nie napodobovaním; že o nej rozhoduje oko, nie um.

17. ČIASTKOVÉ NÁZORY. V porovnaní s touto hlbokou premenou v otázke pojmu krásy boli zmeny, ku ktorým došlo v 16. storočí v pojme umenia, menšie; zahŕňali najmä pojmové rozlíšenia. V oblasti maliarstva základným rozlíšením bola trichotómia: nápad (myšlienka), kresba, farba. Uplatňoval ju rovnako Dolce ako Pino a Biondo. Nebola nová; už v predchádzajúcom storočí Piero della Francesca rozlišoval mieru, kresbu a farbu. Podobne Alberti, hoci s inou terminológiou: *composizione*, *circonscrizione* (= *disegno*), *rezezione di lumi*. Teraz sa Pino usiloval kresbu analyzovať ďalej a vyčlenil v nej štyri zložky: súd (*giudizio*), obrys (*circonscrizione*), prax a kompozíciu, ale bolo to delenie nepodarené, krikľavo nesprávne.

Bohatšie, ale aj verbalistickejšie rozlíšenia zaviedol Lomazzo. Podľa neho deskripcia, táto najdôležitejšia zložka maliarstva, sa skladá z dispozície, cvičenia (*ammaestramento*), distribúcie, unifikácie, kompozície. Cvičenie pozostáva z týchto zložiek: *avvertenza*, *esempio*, *paragone*, *differenza*, *modo*, *maneggio* a *istoria*. Časťami distribúcie sú: *ragione*, *temperamento*, *dispensazione*, *commodo*. Kompozícia sa realizuje pomocou *decoro*, *possibilità*, *discorso* a *cogitazione*. Tento súpis prvkov umenia predstavuje príklad nie najvydarenejších pojmových rozlíšení. V 16. storočí sa ešte len začínali formovať, zato nasledujúce storočie zašlo v tomto smere oveľa ďalej.

Autorov traktátov sme doteraz charakterizovali spoločne, aby sa objasnili hlavné problémy a typické dobové riešenia. Niektorí z nich si však zasluhujú, aby sme zvýraznili ich osobitosť. To sme už čiastočne urobili, pokiaľ ide o Varchiho či Palladia; ale musí sa tu ešte nájsť miesto pre Vasariho, Dolceho, Dantiho, Lomazza, Zuccara, Paleottiho. Prví traja pracovali v polovici 16. storočia a traja ostatní na jeho konci. Reprezentujú rôzne vetvy vtedajšej teórie: Vasari florentský vkus, Dolce benátsky, Lomazzo lombardský, Zuccaro rímsky. Vasari a Zuccaro boli umelci, Danti bol vedec, Dolce zas publicista, Paleotti kňaz. Vasari bol eklektik, Dolce modeloval svoju teóriu na Raffaelovom klasicizme, Danti na Michelangelovi, pre Lomazza a Zuccara bol aktuálny neskorý manierizmus.

18. VASARI. Tento umelec^d a historik v jednej osobe bol Michelangelovým žiakom, ale zveleboval Raffaela; vyrástol v klasickej tradícii, ale bol svedkom (a sám ho dokonca čiastočne spôsobil) prechodu umenia k manierizmu a baroku; písal o desiatkach starších aj súdobých umelcov a svoje kritériá vo väčšej alebo menšej miere prispôboval ku každému, až sa napokon stal eklektikom. O Raffaelovi napísal, že sformoval svoju

^d J. Rouchette, *La renaissance telle que nous a légué Vasari*, 1959, najmä s. 66–112.

manieru tak, že zlúčil maniery niekoľkých majstrov; ale to isté sa dá povedať o jeho vlastnej teórii umenia. Napriek tomu je relatívne jednoliata, väčšmi, ako by sa dalo čakať pri takejto metóde. Najvšeobecnejšie sa dá zhrnúť do štyroch hesiel: *imitazione*, *disegno*, *regola* a *grazia*, *maniera*. V každom bode sú Vasariho názory akoby zhrnutím názorov, ktoré vládli v 16. storočí a ktoré sme už skôr opísali.

A. *Imitazione*. Pre Vasariho tak ako pre celú epochu napodobovanie definovalo výtvarné umenia, bolo ich zdrojom a mierou dokonalosti. Zároveň usudzoval, že umenie 16. storočia konečne zvládlo zručnosť napodobovania, dospelo k najväčšej zhode s prírodou. Nevedel sa však rozhodnúť, ktoré z umení sa najväčšmi priblížilo k prírode: maliarstvo, ktoré dáva viac ilúzií, alebo sochárstvo, ktoré má v sebe viac pravdy?

Ale jeho názor na vzťah umenia k prírode mal ešte aj iný aspekt. Videl, že umenie, aj keby chcelo, nemôže robiť veci celkom podobné prírode. Ba čo viac, nemá ich robiť. Môže totiž prírodu predstihnúť a naozaj ju veľa ráz predstihlo. *Natura vinta dall' arte* (IV, 315). Lebo nie všetko v prírode je dobré, nevládne v nej dokonalá harmónia. A v umení je aj „pôvab a dokonalosť mimo prírodného poriadku“. Umenie si môže dovoliť invenciu, „dobré pravidlo, dokonalé usporiadanie, správnu mieru, presnú kresbu, božský pôvab“. Vedú k tomu rozličné cesty, niektorí umelci pracujú silou inšpirácie, bez námahy, iní robia dobre, keď robia pomaly. Spolu s manieristami zastával názor, že čo je ľahké, je menej umelecké.

Aby sme zladili tieto dva aspekty Vasariho názoru, treba vziať do úvahy dvojakosť, ktorá sa tajila vo vtedajšom pojme prírody: príroda taká, aká je vo svojej podstate, a taká, aká nám je daná v skúsenosti. Podľa Vasariho bolo správnou ambíciou umenia neobmedzovať sa na skúsenosť, ale „priblížiť sa k prvej príčine“. Pre Vasariho ako pre väčšinu teoretikov 16. storočia napodobovanie bolo ambicióznejšie ako kopírovanie prírody; bolo skôr prienikom do jej zákonov.

B. *Disegno*. Vasari popri prírodnom činiteľovi, vystupujúcom pod heslom napodobovania, zdôrazňoval v umení aj duchovný faktor. Spolu s inými renesančnými mysliteľmi, oboznámenými s platonizmom, opakoval, že umenia „pochádzajú z vedomia“. Vedomie je ich prvým faktorom, príroda druhým; príroda je ich *causa materialis* a vedomie – *causa efficiens*. Ruka realizuje to, čo umelec má vo svojom vedomí: volal to platónsky – ideou, alebo aristotelovsky – formou (spôsobom typickým pre renesančný termín kresba). Jeho chýrna definícia kresby sa nachádza v I. knihe *Vite*. Pre neho ako pre väčšinu ľudí tých čias tvrdenie, že „umenia pochádzajú z vedomia“, neznamenal, že sú subjektívnym, individuálnym výtvarom: naopak, v ideji, vo forme, či v kresbe videl stály, všeobecný, objektívny vzor umenia.

C. *Regola e grazia*. Ak je umelecké dielo podmienené prírodou a ideou, nemôže mať ľubovoľný tvar. Podlieha pravidlám (*regole*), má svoj ustálený poriadok (*ordine*) a mieru (*misura*). Bolo to celkom tradičné presvedčenie. Vasari často používal staré vitruviovské termíny ako *collocazione*, *disposizione* (ktoré v tom čase spopularizoval preklad D. Barbara).

Hodnota umeleckého diela sa však neprejavuje iba v miere, ale aj v pôvabe (*grazia*). Tento termín mával u Vasariho rozličné významy: pôvab chápal ako dôsledok a výraz poriadku a miery, nie však ako ich dôsledok, ale ako ich doplnenie, ako čosi odlišné od nich, ako kvalitu, ktorá sa nedá na ne zredukovať, ale ktorá je rovnako nevyhnutná. Rozdiel medzi obidvoma interpretáciami bol obrovský: je v umení potrebná miera a popri nej pôvab nepodliehajúci miere? Alebo je potrebná iba miera, lebo práve ona sa prejavuje ako pôvab?

Vasari tvrdil, že o jednom aj druhom rozhoduje v konečnom dôsledku oko a jeho súd. „Uplatňovanie miery umelcom je správne, ale potom musí ok o, usmerňované súdom, ubrať alebo pridať (čo treba), aby dielo dosiahlo (správnou) proporciu, pôvab, kresbu a dokonalosť.“ Pôsobila tu Michelangelova škola, ktorá doplňovala tradičnú vedu.

D. *Maniera*. Pojmom, ktorý u Vasariho reprezentoval individuálnu zložku umenia, bola maniera. Tento termín mal však v 16. storočí mnohé významy a Vasari ho striedavo používal vo všetkých:

- a) individuálna maniera, napríklad Botticelliho či Pontorma;
- b) historická maniera, napríklad grécka alebo gotická;
- c) maniera určitého druhu, napríklad veľká alebo pôvabná;
- d) maniera líšiac sa od prirodzenej; tú mal na mysli Vasari, keď písal o *maniera bizzara, capricciosa, ghiribizzosa*.

Od tejto poslednej manieri sa odvodzuje prídavné meno manieristický a podstatné meno manierizmus, ktoré prešli do novodobých jazykov. A v tomto zmysle je umenie 16. storočia nazývané manierizmom. Ale vo Vasariho terminológii, podobne ako u iných teoretikov tohto storočia, maniera v tomto význame nebola na prvom mieste.

Na prvom mieste bola veľká maniera (*maniera grande*), akú videl u Michelangela. Ale aj stredná, ako u Raffaela, ku ktorej podľa Vasariho mienky Raffael dospel tým, že zozbieral rozličné dobré maniery. Vo veľkej maniere videl Vasari kritérium dokonalosti umenia, ale aj raffaelovskú manieru pokladal za „všeobecnú a dokonalú“. Usudzoval teda, že dobré sú rozličné maniery; jeho stanovisko bolo pluralistické, čo bolo prirodzené u historika a eklektika.

19. DOLCE. Tí, ktorí v 16. storočí písali o maliarstve, mali dva modely: Raffaela, alebo Michelangela, prípadne obidvoch. Lodovico Dolce (1508–1568), najvyššie staval Raffaela. Preto jeho teória umenia (hoci vznikala v rokoch, keď už prevládli manierizmus a barok) bola typickou teóriou klasicizmu: umenie napodobuje prírodu, ale môže ju predstihnúť, keď uplatňuje selekciu, vyberá z prírody to, čo je najkrajšie; teší, ale aj vzrušuje; odvoláva sa na zmysly, ale aj na myšlienky. Všetci ľudia majú vrodenný cit pre krásu a škaredosť (*un certo gusto del bello e del brutto*); preto v hodnotení umenia vládne medzi nimi zhoda.

V Dolceho klasickej teórii sa však našlo miesto pre rôznorodosť: a) umenie má veľa druhov a smerov, vyplývajúcich z rozdielného založenia umelcov; pre jedných je charakteristická veľkosť, pre iných pôvab; b) umenie má k dispozícii veľa proporcií a foriem, z ktorých jedny nie sú horšie ako druhé; c) má možnosť rôzneho pôsobenia, jedny umelecké diela vzrušujú, iné tešia.

20. DANTI. Vincenzo Danti (okolo 1547–1580) na rozdiel od Dolceho stál na strane Michelangela, ale medzi jeho prívržencami zaujímal zvláštne stanovisko. Z *giudizio dell'occhio* nevyvodil pluralistické závery, naopak dúfal, že raz a navždy ustáli dokonalé proporcie, pravda, proporcie nové – na základe diel svojho majstra. Hlavným pojmom jeho teórie bol poriadok, *ordine*; a) umenie je *ordinata*, takisto ako príroda; b) jeho úlohou nie je napodobovať prírodu, ale objavovať jej zámery (*intenzione*); c) môže dosiahnuť dokonalejší poriadok ako príroda; d) tento poriadok bude dokonalý, keď bude zodpovedať cieľu vecí; e) v architektúre tento poriadok podlieha prísnej miere (*precisa misurazione*), maliarstvo a sochárstvo takúto mieru nemajú, ale zato máme pre ne mieru v očiach (*misura per mezzo del giudizio*); f) krása je v zásade prejavom poriadku a miery, no jednako má svoju tajomnú časť (*parte occulta di bellezza corporale*), ktorú voláme pôvabom a ktorá sa zjavuje aj pri nedokonalom poriadku; g) krása je v telách, ale pochádza z duše, zo *splendore dell'anima*.

21. LOMAZZO (1538–1600)^e bol maliarom, ktorý sa po strate zraku utešoval teóriou; čitateľ by bez upozornenia mohol nezbadať, že táto teória sa zakladala nie na bezprostredných dojmoch, ale iba na spomienkach a úvahách. Písal takmer o polstoročie neskôr ako Vasari, Dolce a Danti, ale mal s nimi ešte veľa spoločného. Aj on uznával, že maliarstvo, keďže je umením, podlieha pravidlám, a preto môže plniť svoje úlohy presne a neomylné; má svoje ustálené dokonalé proporcie, ktorých modelom je normálna ľudská postava: táto je vzorom a mierou celého umenia, nielen maliarstva a sochárstva, ale aj architektúry.

^e V ostatnom čase vyšli početné štúdiá o Lomazzovi: R. P. Ciardi, *Struttura e significato opere teoretiche del Lomazzo*, I, in: *Critica d'arte*, XII, N. S. 70. – A. M. Paris, *Sistema e giudizi dell'Ida del Lomazzo*, in: *Annali della Sc. Nov. Sup. di Pisa*, II, 23, 1954. – G. Ackerman, *The structure of Lomazzo's Treatise on Painting*, Princeton 1964.

Viac vlastných myšlienok vyslovil Lomazzo o psychológii umenia a o reakcii prijímateľov na jeho diela.

a) Táto reakcia je zložitá: umelecké dielo podnecuje oko, oko odovzdáva podnet pamäti, a tá rozumu, vôli, citom. Lomazzovi predchodcovia si zväčša túto zložitost' neuvedomovali. Iné Lomazzove prínosy, viac alebo menej vlastné, boli tieto:

b) predmetom maliarstva nie sú len materiálne veci, ale aj činy, city (*affetti*), vášne (*passioni dell'animo*); aj o tom Lomazzo napísal viac ako jeho predchodcovia;

c) o kráse umeleckého diela rozhodujú dobré proporcie, čiže vzájomný súlad častí a súlad s celkom. Iba ony sa páčia. Ale krásne proporcie sú rozličné: v soche Vesty pomer celého tela k hlave môže byť 7:1 a v soche Afrodity 10:1. Správna proporcia je tá, ktorá zodpovedá nielen veci, ale aj oku. Prirodzená a správna proporcia sa nepáči, ak neráta s potrebami oka. Lomazzo sa tu odvolával na skúsenosti antických umelcov, dávajúcich iné proporcie figúram, ktoré mali byť postavené vysoko a pozorované z diaľky.

d) Maliarstvo reprodukuje „obdivuhodné tajomstvá prírody“. Nerobí to však pasívne, naopak, zmierňuje márnosť a šialenosť prírody.

Lomazzove myšlienky, pre 16. storočie relatívne nové, boli z hľadiska filozofie prechodom od platonizmu k aristotelizmu, teda k empirickejšiemu stanovisku, bez apriórnych ideí a transcendentných cieľov. Predsa však Lomazzo rozumne empirické zásady svojsky spájal s astrologickými poverami a s prepíatymi scholastickými (v zlom zmysle slova) rozlíšeniami. Spájal ich aj so zvláštnym dogmatickým eklekticizmom: napríklad tvrdil, že Adamova podoba by bola dokonalá, keby ho nakreslil Michelangelo a namaľoval Tizian, a Evina podoba zasa, keby ju nakreslil Raffael a namaľoval Correggio. (*Idea del tempio*, XVII.)

22. ZUCCARO. Federico Zuccaro (1542–1609) bol renomovaný maliar, obľúbenec vládcov, ktorý cestoval po Európe a zdobil svojimi maľbami zámky kniežat; pre seba postavil jeden z najnádhernejších rímskych palácov. Približne Lomazzov vrstovník, mal však inú filozofiu umenia – platónsku, extrémne idealistickú.

a) Väčšmi ako ktokoľvek v renesancii zdôrazňoval, že umenie je *ordinata da uno principio intellettivo*, že vzniká podľa *immaginazione ideale*. Pripojil sa k učeniu o *disegno*, ktoré sa vtedy hlásalo, čiže o „vnútornej kresbe“, nachádzajúcej sa v maliarovom vedomí, ktorá je „formou, ideou, poriadkom, pravidlom, termínom, predmetom vedomia“. Uznával, že kresba je začiatkom tvorivého procesu, v ktorom zasa maliar na papieri, plátne či stene realizuje „vonkajšiu kresbu“. Vari ako prvý zaviedol toto rozlíšenie vnútornej a vonkajšej kresby. A v platónskom štýle vyčlenil tri druhy vonkajšej kresby: môže byť *naturale*, keď reprodukuje formy prírody, *artificiale*, keď realizuje umelcove vlastné myšlienky, a *fantastico*, keď popustí uzdu jeho fantázii a rozmarom.

b) Umenie nepotrebuje matematiku ani špekuláciu, ani pravidlá. Stačia mu umelcove vrodené *immagini ideali*; jediné, čo je okrem toho potrebné, je výstižný súd a dobrá prax. Zuccaro sa zriekol matematickej pytagorovskej zložky, ktorá bola taká podstatná pre (klasický) platonizmus; ale to isté už oveľa skôr urobil neoplatonizmus.

c) Zuccaro znova zaviedol do teórie prvok ilúzie: maliarstvo mámi a klame ľudské oči. Ale neobmedzuje sa na ilúzie: umelec vnútornými obrazmi tvorí nový svet, *il nuovo mundo*, nové raje, *nuovi paradisi*.

Niektorí historici 20. storočia hodnotili Zuccara ako originálneho teoretika a zároveň reprezentanta manierizmu. Ani jedno, ani druhé nie je celkom správne. Teóriu vnútornej kresby nevymyslel on. Iluzionistickú koncepciu maliarstva, „nové raje“, rozchod umenia s matematikou boli naozaj rozchodom s klasicizmom, ale necharakterizovali iba manierizmus.

23. PALEOTTI. Teória umenia *cinquecenta* bola od začiatku platónsky transcendentná, ale bola svetská: až ku koncu storočia zosilnel v nej vplyv náboženstva a cirkvi. Tento zvrät sa zvyčajne spája s tridentským koncilom, ale sám koncil bol dôsledkom uskutočňujúcej sa premeny – prechodu od obdobia reformizmu k obdobiu konformizmu. Tento prechod zachvátil aj umenie a jeho teóriu. Jedným z jeho prejavov bol vznik bohatej literatúry,

týkajúcej sa teórie umenia, ktorá mala náboženský a cirkevný charakter^f: patrili do nej práce Gilia (1564), Carola Boromea (1572), Ammanatiho (1582), Borghiniho (1584), Comaniniho (1591). Predovšetkým však teologický traktát kardinála Paleottiho *O sakrálnych a svetských obrazoch*, ktorý vyšiel roku 1582.

Témou traktátu neboli „obrazy“ v technickom zmysle (plátna), ani v psychologickom (predstavy), ale v zmysle symbolov. A vedúcou myšlienkou diela bolo, že obrazy-symboly sú v umení najpodstatnejšou vecou a že nestačí, aby umenie zobrazovalo krásne veci, ale treba, aby prostredníctvom symbolov usmerňovalo vedomie k „iným, väčším veciam“.

Symbolizmus bol prvým heslom Paleottiho traktátu a tábora, do ktorého patril. Druhým bol moralizmus, to znamená (opätovné) zvýšenie morálnych požiadaviek na umenie. Idealizmus a spiritualizmus netreba ani spomínať – boli príznačné pre celú vtedajšiu teóriu umenia, nielen pre cirkevný tábor. Ale tretím znakom Paleottiho teórie bolo polemické zameranie: kritika v nej zaujímala najviac miesta. Paleotti nešetril negatívnymi prívlastkami, keď bilagoval maliarstvo bezočivé, škandalózne, bludárske, kacírské, podozrivé, poverčivé, apokryfické, klamlivé, falošné, nepravdepodobné, nehodné, neprístojné, neproporcionálne, nedokonalé, márnomyseľné, pasívne, smiešne, naháňajúce sa za novotami, ľahostajné, nespoľahlivé, divé, ohavné, obludné, neslýchané, groteskné.

24. TEÓRIA VÝTVARNÉHO UMENIA A POÉZIE. Postavenie teórie výtvarného umenia bolo v 16. storočí čiastočne odlišné od postavenia poetiky.

A. V oboch oblastiach, v poézii aj vo výtvarnom umení, bola modelom teórie antika. Antické pamiatky sa v poézii zachovali, no v maliarstve nie; preto tu bolo viac mimovoľnej slobody. Na druhej strane novovekí umelci, Raffael a Michelangelo, stali sa pre 16. storočie takými vzormi ako antickí umelci; nijaký súčasný básnik si nevydobil podobné postavenie.

B. Obe oblasti, poetika aj teória výtvarného umenia, nevyužívali iba vzory, ale aj teoretické práce z antiky: poetika – Horatiov *List*, výtvarná teória – Vitruviovo dielo. Vitruvius však napísal prácu o architektúre, preto teória sochárstva a maliarstva mohla z neho čerpať iba nepriamo. Najrozvinutejšiu teóriu mala rétorika, z ktorej poetika mohla prevziať viac hotových pojmov, termínov, rozlíšení, formúl ako teória výtvarného umenia. A v dejinách renesančnej výtvarnej teórie nedošlo k podobnej udalosti, akou bolo znovuobjavenie Aristotelovej *Poetiky*, ktorá rozhodla o osudoch vtedajšej teórie poézie.

C. Teória už svojou podstatou musí rátať s tvorbou, a tá bola vtedy vo výtvarnom umení oveľa mnohotvárnejšia ako v poézii. Antagonizmus Raffaella a Michelangela v 16. storočí nebol antagonizmom dvoch umelcov, ale dvoch typov umenia: toho, ktoré sa usiluje o harmóniu, a toho, ktorému ide o veľkosť. Poézia v tom čase také antagonizmy nepoznala.

D. Paralelizmus problematiky oboch oblastí bol iba čiastočný: jednotlivé otázky boli v teórii výtvarného umenia viac a iné menej aktuálne ako v poetike.

a) Pre literatúru je podstatný dualizmus *vecí*, o ktorých hovorí, a *slov*, s ktorými narába: *res* a *verba* sa navzájom nepodobajú. Slová sú iba znakmi, nie obrazmi vecí. To je podklad pre rozlíšenie obsahu a formy, ktoré je pre teóriu výtvarného umenia menej dôležité a začalo sa neskôr brať do úvahy; vlastne bolo výpožičkou z poetiky.

b) Inak vyzeral aj cieľ poézie a výtvarných umení. V poézii a rétorike sa viedli spory o tom, čo je dôležitejšie, *placere*, *prodesse*, či *movere*? Výtvarné umenie tých čias nerátalo s väčším úžitkom, skôr s tým, že bude vzrušovať, a najmä, že sa bude páčiť.

^f St. Pasierb, *Problematyka sztuki w postanowieniach soborów*, in: *Znak*, s. 126, 1964.

c) Treba sa vžiť do vtedajšej atmosféry, aby sme pochopili, prečo neskôr také dôležité otázky ako problém predstavivosti či invencie boli v teórii umenia tak skromne nastoľované. V maliarstve a sochárstve, ktoré podľa bežnej mienky mali jednoducho reprodukovat skutočnosť, sa nejavili podstatnými; ani v architektúre, o ktorej sa myslelo, že v nej stačí odvolať sa na kanonické proporcie a uplatňovať ich bez predstavivosti a invencie. Napriek všetkým rozdielom, ktoré v renesancii delili výtvarnú teóriu a poetiku, predsa len mali aj spoločné riešenia a úlohy, a to práve v najdôležitejších otázkach: v otázkach napodobovania a pravdy, idey a formy, krásy a pôvabu, *ordine* a *decoro*. Tieto otázky sa rozoberali v traktátoch o maliarstve aj v poetikách a boli najvšeobecnejšími problémami estetiky.

Umeniu v renesancii sa stavali dva protichodné ciele: buď aby bolo *vedou*, buď aby bolo ako *poézia*. V 15. storočí významní teoretici ako Alberti či Piero della Francesca chceli z maliarstva urobiť vedu; v 16. storočí tento ideál bol menej príťažlivý. Pino síce ešte tvrdil, že maliarstvo je druh prírodnej filozofie, lebo napodobuje veci, ale väčšmi bol predstaviteľom svojich čias, keď napísal, že maliarstvo je naozajstnou poéziou.

25. ŠPANIELSKY EXTRÉMIZMUS. Talianske renesančné idey sa rýchlo dostali do Španielska, kde nadobúdali najextrémnejšiu podobu: tak to bolo v oblasti estetiky poézie i výtvarného umenia a rovnako pokiaľ išlo o idey manierizmu (o tom budeme hovoriť neskôr) aj klasicizmu. V druhej polovici 16. storočia sa tam dostala k slovu klasická koncepcia ideálne pravidelnej, matematicky determinovanej architektúry, známa už dávnejšie v Taliansku, a zas v extrémnejšej a komplikovanejšej podobe ako v krajine svojho pôvodu. Akadémia, o ktorej vznik sa zaslúžil vynikajúci španielsky architekt Juan de Herrera (okolo 1530–1597), staviteľ Escorialu, nebola akadémiou architektúry, ale matematiky.

Ideológiu tejto Akadémie rozvinul jej člen, jezuita Juan B. Villalpando (1552–1608). Stretlo sa v nej veľa motívov, predovšetkým požiadavky klasikov, aby architektúra mala dokonale pravidelné proporcie. Ale aj neoplatónska požiadavka, aby reprodukovala proporcie kozmu a súčasne ľudskej postavy. Aby zodpovedala harmonickým proporciám, ktoré objavili a zanechali Pytagoras, Platón, Augustín a Boethius, lebo tieto sú aj proporciami viditeľného sveta. Proporcie architektúry majú byť spoločné pre prírodu a všetky umenia, pre makro aj mikrokozmos. V tomto duchu Villalpando vymyslel nový harmonický, akýsi kozmický architektonický sloh, ktorý v sebe spájaj najdokonalejšie prvky všetkých starších slohov. A to ešte nebolo všetko: chcel, aby dokonalá architektúra mala miery a proporcie Šalamúnovho chrámu, ktoré zjavil Židom sám Boh, a ktoré sa Villalpando usiloval rekonštruovať na základe Ezechielovho videnia zo šiestej a siedmej kapitoly *Knihy kráľov*. Na tomto podklade spolu s Herrerom zhotovil maketu chrámu a predložil ju Filipovi II., ktorý ju slávnostne prevzal v kruhu rodiny a dvora. Villalpando predstavil Šalamúnov chrám v klasických taliansko-latinských formách: chcel dokázať (to bola ešte jedna jeho úloha), že niet rozporov medzi *Písmom svätým* a humanizmom, medzi Ezechielom a Vitruviom.⁸ Táto rekonštrukcia biblického chrámu sa stala modelom veľkej stavby tých čias – Escorialu. Escorial si zachoval jeho prísnu strohosť, monumentálnu *uniformidad*, bol jednou z najväčších realizácií estetických ideí renesancie.

Španielska matematická Akadémia bola uzavretá už roku 1601, ale Villalpandove idey žili v Španielsku ďalej, splývajúc rôznorodým spôsobom s manieristickými prúdmi, typickými pre túto krajinu a časy. Okrem iných ich vyjadril Juan Caramuel de Lobkowitz (1606–1682), Španiel pôsobiaci v Anglicku, v Nizozemsku, v Čechách, v Uhorsku a v Taliansku, striedavo biskup a generál, slávny polyhistor⁹, autor prác tak z oblasti poetiky (*Metametrica*, 1663), ako aj z teórie architektúry (*Architectura civil, recta y obliqua*, 1678); velebil Escorial ako ôsmy div sveta, ale pokúsil sa o sto rokov po Villalpandovi znova a ešte lepšie rekonštruovať Šalamúnov chrám.

⁸ R. C. Taylor, *El Padre Villalpando y sus ideas iesteticas*, 1952.

⁹ W. Tatarkiewicz, *Metalogika XVII wieku i logika XVIII wieku*, in: *Sprawozdania Polskiej Akademii Umiejętności*, LII, 5, 1951.

L. TEXTY TEORETIKOV UMENIA 16. STOROČIA

MNOHOZNAČNOSŤ SLOVA UMENIE

- 1) Podľa definície Filozofa umenie nie je nič iné ako rozumová dispozícia pôsobiaca podľa stálych a pravdivých pravidiel. Veci, ktoré patria do prírody, majú vždy svoje princípy v sebe, ale tie, ktoré patria do umenia, majú ich mimo seba, a to v umelcovi. Názov *u m e n i e* sa môže chápať dvojako: v správnom zmysle a v bežnom význame. V správnom zmysle, ak sa odlišuje od vedy a iných rozumových dispozícií. V bežnom význame sa používa rozmanito, lebo niekedy sa umeniami nazývajú aj vedy, a to bez dodania prívlastku slobodné či ušľachtilé – a vtedy umenie znamená to isté, čo veda. Inokedy sa do umení nezaraďujú všetky vedy, ale iba praktické.

B. Varchi, *Della maggioranza e nobilita dell'arti*, I, 1546 (ed. Barocchi), s. 9–10, 13.

SPOJENIE MALIARSTVA A SOCHÁRSTVA

- 2) Sochárstvo a maliarstvo sú v podstate jedným umením. Nielenže majú ten istý cieľ – majstrovské napodobovanie prírody, ale aj ten istý princíp – kresbu. Tá je počiatkom, zdrojom a matkou obidvoch týchto umení.

B. Varchi, *tamže*, s. 43–45.

DISEGNO

- 3) Disegno, kresba, matka našich troch umení – architektúry, sochárstva a maliarstva je dieťa rozumu, z mnohých vecí vyvodzuje všeobecný súd, ktorý je akousi formou či ideou všetkých predmetov prírody, tak veľmi mnohotvárnej vo svojich rozmeroch. Preto kresba nielen v ľudských a zvieracích telách, ale aj v rastlinách, stavbách a v maľbách postihuje proporcie celku a častí, častí medzi sebou a častí s celkom. Z toho sa rodí istý súd stvárňujúci vo vedomí to, čo neskôr, keď je realizované rukami, volá sa kresbou. Môžeme teda uzavrieť, že kresba nie je ničím iným ako výrazom a stelesnením pojmu, ktorý má umelec vo svojom vedomí, alebo ktorý niekto iný vymyslí a podľa svojej idey vytvorí.

G. Vasari, *Vite* (ed. Milanesi) I, s. 168.

CHVÁLA INŠPIRÁCIE

- 4) Ten, kto vie, že umenie kresby, nehovoriac o samom maliarstve, je podobné poézii, vie aj to, že ako verše vyvolané poetickým ošialom sú pravdivé a dobré, lepšie ako verše napísané s námahou, tak aj diela významných ľudí, ktorí vynikajú v umení kresby, sú lepšie, ak sú vyhotovené jedným dychom, silou

inšpirácie, ako keď sú vymýšľané pomaly, s námahou a potom. Predsa však, keďže nie všetky mozgy sú rovnaké, nájdú sa aj také, hoci zriedkavo, ktoré tvoria dobre vtedy, keď tvoria pomaly.

G. Vasari, Vite (ed. Milanesi) II, s. 71 (o Lucovi della Robbia).

PRÍRODA VINTA DALL'ARTE

5) *Pôvab a dokonalosť nie sú vlastnosti prírody, ktorá zvyčajne necháva nepekne časti.*

G. Vasari, Vite, VII, s. 448 (o Tizianovi).

LAHŠIE VECI SÚ MENEJ UMELECKÉ

6) *Hovorím takto: všetky veci, ktoré sa ľahko poddávajú rozumu, oceňujú sa ako menej umelecké. O tých, ktoré sa dajú ľahko urobiť, sa presvedčíte, že sú menej dokonalé.*

G. Vasari, List Varchimu (ed. Barocchi), s. 60.

NON SO CHÉ

7) *Krása je niečím, čo sa nedá definovať, uchvacuje rovnako u maliarov ako u básnikov, naplňuje duše nekonečným pôžitkom, hoci nevieme, odkiaľ pochádza to, čo sa nám tak páči.*

L. Dolce, Dialogo della Pittura, intitolato l'Aretino, 1557 (ed. Barocchi), s. 195.

PÔVAB

8) *To, čo vy nazývate peknotou, Gréci volajú charis, a ja by som to pokojne nazval pôvabom.*

L. Dolce, tamže, s. 196.

PREVYŠOVANIE PRÍRODY

9) *Maliar sa má usilovať nielen napodobovať prírodu, ale prevyšovať ju. Prevyšovať, hovorím, aspoň čiastočne, lebo aj tak je zázrak, ak sa ju podarí čo i len približne reprodukovať.*

L. Dolce, tamže, s. 172.

NÁPAD

10) *Celé maliarstvo sa podľa mňa delí na tri časti: nápad, kresbu a farbu. Nápad pozostáva z viacerých častí, z ktorých hlavné sú poriadok a primeranosť.*

L. Dolce, tamže, s. 164-165.

PRIRODZENÝ VKUS

- 11) *Tvrdím, že rozum sa mylí ľahšie ako oko; jednako môžete byť istí, že všetci ľudia majú prirodzený cit pre dobro a zlo a podobne aj pre krásu a škaredosť, a preto ich rozoznajú. To isté povedal aj Cicero, že hoci je veľký rozdiel medzi učenými a prostými ľuďmi, jednako je veľmi malý (rozdiel) v ich hodnoteniach.*

L. Dolce, tamže, s. 156.

MNOHO DRUHOV UMENIA

- 12) *Netreba predpokladať, že existuje jeden druh dokonalého maľovania. Naopak, z rozličného založenia a usposobenia ľudí vznikajú rozličné spôsoby maľovania. Preto sa rodia rôzni maliari, jedni príjemní, druhí desiví, iní zasa plní pôvabu, ďalší veľkí a majestátni; to isté vidíme medzi historikmi, básnikmi, rečníkmi.*

L. Dolce, tamže, s. 186.

ROZMANITÉ PÔSOBENIE UMENIA

- 13) *Namaľované postavy by mali vzrušovať duše pozeraúcich sa. Jedny tým, že dojímajú, druhé tým, že tešia, iné, že vzbudzujú lásku, ďalšie zasa hnev, podľa kvality ich obsahu.*

L. Dolce, tamže, s. 186.

UMENIE TVORÍ NOVÉ CELKY

- 14) *Niet pochýb, že umenie kresby môže v maliarstve, sochárstve a architektúre napodobovať a reprodukovat všetky viditeľné veci; a nielen veci nebeské a predmety prírody, ale aj umelecké výtvary všetkého druhu; ba čo viac, môže vytvárať nové zložité veci a celky, ktoré sa zdajú vymyslené umením ako chiméry. Nie sú napodobené podľa prírody, ale tak dobre poskladané z častí tých či iných vecí, že samy vytvárajú čosi celkom nové.*

V. Danti, Trattato delle perfette proporzioni, I, s. 11.

REPRODUKCIA A NAPODOBOVANIE

- 15) *Dá sa povedať, že reprodukcia sa tak odlišuje od napodobovania ako písanie poviedok od tvorby poézie. Rozdiel medzi napodobovaním a reprodukciou spočíva v tom, že jedno robí dokonalé veci tak, ako ich vidí, a druhé ich robí dokonalými tak, ako by mali byť videné.*

V. Danti, tamže.

PERFETTA FORMA INTENZIONALE

- 16) *Týmito spôsobmi, rozmyšľaním, bádáním a diskusiou, pripravuje sa samo napodobovanie a tvorí sa v našom vedomí dokonalá forma zaplánovaná prírodou, ktorej sa potom usilujeme dať tvar prostredníctvom mramoru, farieb či iných vecí, s ktorými narábajú naše umenia.*

V. Danti, tamže.

PRAVIDLÁ V ARCHITEKTÚRE, V MALIARSTVE A SOCHÁRSTVE

17) *V architektúre nie je ťažké určiť pravidlá a slohy uplatňovaním miery, lebo to, čo sa (v nej) robí, spočíva v bodoch a línách, v ktorých sa ľahko dá použiť miera; ale v maliarstve a v sochárstve, ktoré sa nedajú presne zmerať, niet pravidla, ktoré by sa dalo použiť dokonalým spôsobom.*

V. Danti, tamže.

ARTI DEL DISEGNO

18) *Umenie kresby tvorí rod zahrnujúci tri najušľachtilejšie umenia: architektúru, sochárstvo a maliarstvo, z ktorých každé je inou odrodou kresby.*

V. Danti, tamže.

ÚČELNOSŤ DRUHOV, NIE JEDNOTLIVOSTÍ

19) *Ak sa niektoré veci nejavia našim očiam krásne, hoci zodpovedajú svojmu cieľu, potom treba konštatovať, že tieto veci ako druh budú vždy krásne. Totiž nie všetky krásy sú prispôsobené našim očiam.*

V. Danti, tamže.

ORDINE

20) *Myslím si, že poriadok je príčinou a skutočným prostriedkom, od ktorého závisia všetky dokonalé proporcie. Keď umenie napodobuje prírodu, dosahuje taký istý poriadok, aký má príroda.*

Maliar a sochár musia, nakoľko je to len možné, skúmať, aký je zámer prírody vo vzťahu k ľudskému telu.

V. Danti, tamže.

TO, ČOHO NIET

21) *Maliarstvo je ozajstnou poéziou, to znamená invenciou, vďaka ktorej sa zobrazuje to, čoho niet.*

P. Pino, Dialogo di Pittura, ed. Barocchi, s. 115.

KRÁSA A PROPORCIA

22) *Krása je k o r e n í m našich diel. Nezaslúži si chválu maliar, ktorý všetkým postavám, aby ich urobil krásnymi, maľuje ružové líca, svetlé vlasy a milý výraz tváre a zem pokrýva krásnou zeleňou, lebo opravdivá krása nie je nič iné ako pôvab a čaro, vznikajúce zo správnej proporcie vecí.*

P. Pino, tamže, s. 118.

PRVKY KRESBY

- 23) *Maliarske umenie je napodobovateľom vonkajšieho výzoru prírody: aby sme ho lepšie pochopili, rozdelím ho svojím spôsobom na tri časti: prvou bude kresba, druhou – nápad, treťou a poslednou – farba. Pokiaľ ide o prvú z týchto troch častí, chcem ju rozdeliť zasa na štyri časti: súd, obrys, prax a napokon vlastná kompozícia.*

P. Pino, tamže, s. 113.

UN NON SO CHÉ

- 24) *Musíme veriť, že tento jas vzniká zo skrytej proporcie a miery, o ktorej nepíšu naše knihy, ktorú nepoznáme, ani si ju nevieme predstaviť a ktorá je, ako sa vraví o veciach, ktoré nevieme vyjadriť, „neviem čím“.*

A. Firenzuola, Discorsi delle bellezze delle donne (ed. R. Bianchi 1848), s. 563

DEFINÍCIA KRÁSY

- 25) *Krása nie je nič iné ako usporiadaný súlad a akási harmónia, tajomne vyplývajúca z usporiadania, zladenia a spojenia rozličných mnohých častí, ktoré sú samy rôznym spôsobom zo seba, v sebe, v zhode s vlastnou kvalitou a úžitkom dobre sformované a istým spôsobom krásne.*

A. Firenzuola, tamže, I, s. 251.

SILA PROPORCIE

- 26) *Taká je sila proporcie, taká jej nevyhnutnosť a užitočnosť pre veci, že ani oči, ani uši, ani iné zmysly nemôžu pocítiť uspokojenie bez rozumnej zladenosti a primeranosti, preto ak čokoľvek teší a páči sa, tak pre nič iné ako len preto, že má v sebe proporciu, mieru a umiernenosť.*

Božská je sila čísel rozumom porovnávaných medzi sebou a nedá sa povedať, že by hocičo malo širší význam v stavbe toho celku, ktorý nazývame svetom, ako primeranosť, váha, množstvo a miera, vďaka ktorej čas, priestor, pohyb, cnosť, reč, umenie, príroda, veda a vôbec každá božská a ľudská vec existuje, rastie a zdokonaľuje sa.

D. Barbaro, I dieci libri dell'Architettura di Vitruvio, 1556, s. 57.

PÁČI SA HARMÓNIA

- 27) *Ako je súlad hlasov harmóniou pre uši, tak sú proporcie mier harmóniou pre naše oči. Svojou primeranosťou dáva najvyššiu radosť ľuďom, aj keď nevedia, prečo ju pocitujú, s výnimkou tých, čo sa usilujú poznať príčiny vecí.*

A. Palladio, Memorandum o katedrále v Bescü, 1567 (Magrini, append. s. 12; Wittkower, s. 100).

STAVBA AKO ORGANIZMUS

- 28) *Krása vyplynie z krásnej formy a zo správneho vzťahu celku a častí, lebo budova musí vyzeráť ako úplný a zavŕšený organizmus, v ktorom jeden úd je primeraný druhému a všetky sú potrebné v zamýšľanom celku.*

A. Palladio, I quattro libri dell' architettura, 1570, I, s. 6-7.

POVINNÁ KRÁSA

- 29) *Naozaj, keď si uvedomíme, ako zázračne je ozdobený krásny mechanizmus sveta a ako nebesá vo svojom ustavičnom kolobehu striedajú ročné obdobia podľa potrieb prírody a samy sa udržiavajú v pôvabnej harmónii rovnomerného pohybu, nemôžeme pochybovať, že malé chrámy, ktoré staviame, musia sa podobať onomu najväčšiemu, najdokonalejšiemu, ktorý On vo svojej nesmiernej добрote stvoril jediným svojím slovom. Preto sa im usilujeme dať všetky ozdoby, akých sme schopní, a staviame ich tak a v takých proporciách, aby všetky časti spolu tvorili súlad milý pre oči a aby každá časť osobitne slúžila náležite cieľu, na aký bola určená.*

A. Palladio, tamže, IV, proem. s. 3.

NAJDOKONALEJŠIA FORMA

- 30) *Najkrajšími a najpravidelnejšími formami, z ktorých iné čerpajú svoje proporcie, sú kruh a štvorec. Aby som zachoval primeranosť v tvare chrámu, taktiež vyberám zo všetkých foriem najdokonalejšiu a najnádhernejšiu. A takou je forma kruhu, lebo je zo všetkých najjednoduchšia, najjednoduchšia, zbavená hrán, silná a najobsažnejšia. Budujeme teda okrúhle chrámy, lebo tento tvar im je najväčšmi primeraný, lebo je uzavretý jedným obvodom, v ktorom niet konca ani začiatku, ani sa nedajú od seba odlíšiť; jeho časti sú si navzájom podobné a všetky tvoria súčasť celého tvaru. Napokon tento tvar, ktorého obvod je v každom bode rovnako vzdialený od stredu, sa najlepšie hodí na dôkaz jednoty, nekonečnosti, rovnorodosti a spravodlivosti Boha.*

A. Palladio, tamže, IV., cap. II, s. 6.

KRÁSA JE V PROPORCII

- 31) *Význam proporcie vecí je taký veľký, že nemožno vyvolať príjemný zrakový zážitok, ak časť či zložky vecí nie sú primerane zladené; ak sa niečo páči, tak je to preto, lebo má v sebe poriadok a proporciu spočívajúcu v správnej miere. Preto všetko, čo ľudia vymysleli, má o to viac krásy a dobra, o čo lepšie sa ustálili proporcie. Keď vidíme dobre skomponovanú vec, povieme, že je krásna.*

G. P. Lomazzo, Trattato de la Pittura, Scultura e Architettura, 1584, Lib. I, cap. 3 (ed. 1844, I. s. 50).

PROPORCIA PODMIENENÁ OBJEKTÍVNE A SUBJEKTÍVNE

- 32) *Na zhotovenie akéhokoľvek diela treba pochopiť dve veci, bez ktorých nebude stavba krásna: akú proporciu dať dielu vzhľadom na samo dielo a po druhé, akú vzhľadom na oko, ak máme za úlohu ozdobiť budovu;*

krása a súlad vznikajú nevyhnutne vtedy, keď sa uplatnia obidva spôsoby, ale nestačí, keď sa uplatní iba jeden z nich.

G. P. Lomazzo, tamže, Lib. I, cap. 23 (ed. 1844, I., s. 122).

MALIARSTVO UKAZUJE CITY

- 33) *Maliarstvo je umenie, ktoré pomocou proporcionálne usporiadaných čiar a farieb zodpovedajúcich prírode a predstavujúc svetlo v súlade s optikou napodobuje telesné veci do takej miery, že na ploche zobrazuje nielen hmotu a reliéf tiel, ale aj ich pohyb, a navyše ukazuje očiam veľa citov a duševných vášní.*

G. P. Lomazzo, tamže, Lib. I, cap. 1 (ed. 1844, I., s. 27).

EURYTMIA – KRESBA

- 34) *Základom všetkého, to znamená hlavných častí a druhov, na ktorých spočíva každé dielo ako na svojom najpevnejšom fundamente a z ktorého odvodzuje celú svoju krásu, je to, čo Gréci volali eurytmiou a my nazývame kresbou.*

G. P. Lomazzo, Idea del Tempio della Pittura, 1590 (ed. 1947, s. 71).

VNÚTORNÁ KRESBA

- 35) *Vnútornou kresbou rozumiem pojem sformovaný v našej myšli na to, aby sme mohli poznávať veci všetkého druhu a konať v zhode s tým, čo sme poznali. Najprv si vytvárame vo vedomí pojem podľa toho, čo v tej chvíli môžeme obsiahnuť myslou. Potom v zhode s týmto vnútorným pojmom začíname vec stvárňovať a kresliť na papieri a potom štetcom maľovať na plátne či na stene. Avšak termínom vnútor n á k r e s b a chápem vnútorný pojem sformovaný nielen vo vedomí maliara, ale v akomkoľvek vedomí. Nepoužívam pritom názov invencia, ktorý zvyčajne používajú filozofi a logici, ani slová vzor či idea, ako to robia teológovia. Treba používať terminológiu prislúchajúcu danému povolaniu.*

F. Zuccaro, L'idea de' pittori, scultori e d'architetti, 1718, I, 2.

- 36) *Kresba nie je hmota ani telo, ani náhodilosť, ani substancia, je formou, ideou, poriadkom, pravidlom, termínom, predmetom rozumu. Aby sme lepšie pochopili túto definíciu, treba si uvedomiť, že jestvujú dvojaké činnosti: na jednej strane vonkajšie, ako rysovanie, kreslenie, formovanie, maľovanie, tesanie, stavenie, a na druhej strane vnútorné, ako chápanie a túžba.*

F. Zuccaro, tamže, II, 3.

VONKAJŠIA KRESBA

- 37) *Vonkajšia kresba nie je nič iné ako forma bez telesnej substancie, jednoduchý náčrt, obrys, miera, tvar hocijakej veci, predstavovanej, či skutočnej. Takto stvárnená a čiarou vyznačená kresba je príkladom a formou ideálnej predstavy.*

F. Zuccaro, tamže, II, 1, s. 2.

TROJAKÁ KRESBA

38) *Jestvujú tri druhy vonkajšej kresby, vlastnej nám maliarom. Jedna sa volá prirodzená kresba, je to správne a hlavné ukávanie toho, čo stvorila príroda a čo potom napodobilo umenie.*

Druhá kresba sa volá umelecká ako príklad ľudského umenia; jej pomocou stvárňujeme nápady a historické i básnické pojmy.

Tretí druh by sme tiež nazvali umeleckou, ale zároveň fantastickou kresbou, ktorá dáva výraz všetkým čudáctvam, rozmarom, nápadom, fantáziám a výmyslom človeka.

F. Zuccaro, tamže, II, 2, s. 5.

BEZ MATEMATIKY A ŠPEKULÁCIE

39) *Hovorím (a viem, že mám pravdu), že maliarske umenie sa nemusí starať o zásady a nemusí sa nevyhnutne odvolávať na matematické vedy, aby získalo predpisy a spôsoby postupovania vo svojom umení, tým skôr sa nepotrebuje púšťať do špekulatívnych úvah. Nie je totiž ich dieťaťom, ale dieťaťom prírody a kresby.*

Príroda mu ukazuje formu a kresba učí, ako postupovať.

Umelcov um musí byť nielen jasný, ale aj slobodný, aj talent má byť slobodný, neobmedzovaný mechanickým podliehaním predpisom, lebo aj to najušľachtilejšie povolanie, ak má byť dobre vykonávané, musí založiť svoj predpis a normu na dobrom súde a praxi.

F. Zuccaro, tamže, II, 6, 1607, s. 29-30.

MALIARSTVO MÁMI OČI

40) *Ozajstným, vlastným a všeobecným cieľom maliarstva je napodobovať prírodu a všetky výtvary umenia, mámiac takto a klamúc oči aj tých ľudí, čo sa najlepšie vyznajú vo veci.*

F. Zuccaro, tamže, II, 6, s. 28.

NOVÉ SVETY

41) *Boh chcel dať človeku schopnosť stvárňovať v sebe samom vnútornú rozumovú kresbu, aby s jej pomocou poznal všetky stvorenia a v sebe samom tvoril nový svet, aby vďaka tejto kresbe, akoby napodobujúc Boha a súperiac s prírodou, mohol vytvárať umelé, ale prirodzeným podobné predmety, a pomocou maliarstva a sochárstva ukazoval na zemi nové raje.*

F. Zuccaro, tamže, I, 7, s. 14.

SYMBOLICKÉ UMENIE

42) *Formujme také figúry, aby mali vďaka rôznorodosti zobrazených vecí nielen krásny výzor, ale aby poskytovali aj zázračnú duchovnú rozkoš, ukazujúc tajomstvo podobnosti alebo povedzme jadro predností, ktoré majú. Vtedy sa volajú symbolmi, lebo medzi rôznymi významami, ktoré má toto slovo, jeden slúži predovšetkým na označenie nejakej inej, väčšej veci.*

G. Paleotti, Discorso interno alle imagini sacre e profane, 1582 (ed. Barocchi, II, 562).

5. EMBLEMATIKA A IKONOLÓGIA

Renesancia myslela alegoricky; všeobecne vládlo presvedčenie, že každá vec sa dá vyjadriť znakom, slovom, pojmom, erbom, heslom, emblémom. A každá myšlienka, každý pojem, aj ten najabstraktnejší, sa dá vyjadriť obrazom. Každá vec je alegóriou a pre každú myšlienku možno nájsť alegóriu.

Tento spôsob myslenia nebol nový, novinkou storočia však bola mimoriadna záľuba v alegórii a v erboch, ako aj v konfrontácii pojmov a obrazov. Niektorí ľudia sa teraz špeciálne venovali tejto úlohe: vynachádzaniu emblémov a alegórií. Pestovali túto úlohu tak systematicky, ako sa pestujú povolania, a s presvedčením, že je to naozaj umenie. Pestovali ju vo dvoch hlavných podobách: v emblematike a v ikonológii.

1. EMBLEMATIKA. Umenie vyberania erbov malo jeden zo svojich vzorov v heraldike. Heraldické formy, siahajúce do 12. storočia, vznikali z vojnových potrieb: rozpoznávacie znaky na praporech a heslá-výkriky boli potrebné na nachádzanie sa a zvolávanie vojska počas bitiek. Spočiatku si ich ľubovoľne vyberali jednotky, po čase sa ustálili a stali sa erbami a devízami rozličných rodín a inštitúcií. V renesancii už nemali praktický vojenský význam, ale zato nadobudli význam znakov, symbolov. A stali sa vzorom a podnetom pre vznik nových znakov a symbolov; tie sa vyberali starostlivo tak, aby zodpovedali charakteru a vážnosti tých, ktorí ich budú používať. Odborníci sa usilovali znalecky vyberať znaky, erby, heslá, emblémy *p r i m e r a n é* pre jedincov, rody, mestá, krajiny, inštitúcie, idey. Pritom sa ustálili formy, ktorých sa bolo treba v oblasti emblémov striktné držať.^a

Slovo emblém pôvodne označovalo čosi celkom iné ako erb, a to mozaiku. Ešte v tomto význame sa vysvetľuje v *Dictionariu Ambrosia Calepina* z roku 1558. V zmenenom, prenesenom význame ho vari prvý použil Francúz Budé v teórii práva a neskôr taliansky profesor Andrea Alciati ho už použil v zmysle ozdoby, znaku, devízy, motta. Svojej zbierke znakov a devíz, vydanej prvý raz roku 1531, dal titul *Emblemata*. Táto zbierka mala nezvyčajný úspech, bola napodobovaná a titul Alciatiho práce sa stal názvom žánru.

Alciatiho práca mala trojdielnu štruktúru: začínala sa heslom (*lemma*), skladajúcim sa z niekoľkých slov, ktoré dopĺňala zodpovedajúca kresba (*ikon*), a končila sa epigramom rozvíjajúcim či vysvetľujúcim heslo i kresbu. Slovo emblém sa odvtedy používalo v dvojakom význame, užšom a širšom. V širšom význame znamenalo to, čo znak, alegória, symbol, s tým, že symbol je prirodzený, a preto ľahko zrozumiteľný, kým emblém je umelý výtvor, ktorého dešifrovanie vyžaduje námahu. Emblém v užšom význame (v 16. a 17. storočí najčastejšie používanom) znamenal Alciatiho schému, skladajúcu sa z hesla, obrazu a epigramu. Tieto tri hlavné časti mohli byť ešte doplnené komentárom, odôvodňujúcim voľbu, a citátmi z klasikov, odporúčajúcimi také a nie inakšie zobrazenie emblému. Túto štruktúru emblematici, Alciatiho nástupcovia, všeobecne prijali a bola prísne dodržiavanou schémou pre *ars emblematica*.

Takto chápaná emblematica nadväzovala na staroveké epigramy a stredoveké „tituly“, na celú stredovekú alegoristiku, na rébusy a hieroglyfy, ale ako celok bola novinkou. Podstatné bolo, že používala v rovnakej miere slovo a obraz, že sa v nej stretávali *ars pictoria* a *ars poetica*. Bolo to umenie, do ktorého vstupovalo básnické dielo, komentujúce symbolickú kresbu, a kresba ilustrujúca básnický text. Tá istá myšlienka bola vyjadrená dvojakou: slovami i kresbou, abstraktne aj obrazne.

^a R. J. Clements, *Picta Poesis*, Roma, 1960. – W. S. Heckscher – K. A. Wirth, *Emblem, Emblembücher*, in: *Reallexicon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Lieferung 49, s. 85–228.

2. IKONOLÓGIA bola umením analogickým s emblematikou, podobne spájajúcim slová s kresbami, abstraktný pojem s konkrétnymi obrazmi. Ale postupovala inak; kým emblematika vyberala znaky rovnako pre konkrétnych ľudí, ako aj pre všeobecné pojmy, ikonológia sa sústreďovala iba na pojmy.

Základ tomuto umeniu dal Cesare Ripa vo svojej knihe s názvom *Iconologia*, ktorá vyšla roku 1539^b. Titul pochádzal od slova gréckeho pôvodu *ikon*-obraz. Bolo to prirodzené, lebo tu išlo o zobrazovanie pojmov. A aj tu sa titul knihy stal názvom nového druhu umenia. Tomuto žánru vtlačila pečať Ripova osobnosť, rovnako ako emblematike osoba Alciatiho. Bol to učený človek z kruhu *filomati* v Sienne, ceremoniár na rozličných dvoroch, ktorý poznal vkus a myslenie svojej doby. Výrazom tohto myslenia bola jeho *Iconologia*. Zobrazovala okolo 400 abstraktných pojmov: niektoré z nich sa dotýkali špeciálne estetiky, ako napríklad krása, pôvab, symetria, umenie, poézia, básnický ošial a nemálo iných. Dve prvé vydania knihy obsahovali iba slovný opis alegorických figúr, ktoré mali zobrazovať pojmy, ale už v treťom vydaní z roku 1603, ešte za Ripovho života, boli tieto figúry nakreslené, čo spôsobilo, že aj tu, podobne ako v emblematike, výtvarné vyjadrenie veci stálo vedľa slovného. V neskorších vydaniach *Iconologie*, ktorú spracoval G. Z. Castellini, bola obohatená o vedecký aparát, komentáre, citáty z klasických autorov a filozofov. Ako sa emblematika ujala v podobe, akú jej dal Alciati, tak sa ikonológia ujala v podobe Ripovho diela.

3. PREDPOKLADY. Predpokladom oboch žánrov, emblematiky aj ikonológie, bola vzájomná spätosť všetkých vecí: *mystica, naturalis et occulta rerum significatio*, ako to sformuloval Antonio Ricciardo roku 1591. Obidve boli na hranici výtvarného umenia a literatúry. Alciati aj Ripa boli spisovateľmi, ale spisovateľmi z pomedzia výtvarných umení. Alciati sám zhotovoval kresby do svojej knihy. V iných analogických publikáciách literáti spolupracovali s kresliarmi. Emblematika a ikonológia si boli navzájom blízke, ale každá mala iné konvencie: emblematika narábala s obrazmi zvierat, rastlín, predmetov, ale nikdy nie ľudí, kým ikonológia pracovala výlučne s obrazmi ľudí s tou dodatočnou konvenciou, že na zobrazenie jedného pojmu mala právo použiť iba jednu postavu.

Obidve mali neuveriteľný úspech. Ale ich osudy boli rozdielne. Alciati našiel veľa nástupcov a napodobovateľov. Bibliografi vyrátali, že v rozpätí približne pol druhu storočia (od sklonku 16. storočia do začiatku 18. storočia) 1300 autorov vydalo 3000 kníh s emblémami. Mali rozličné názvy: Taliani ich nazývali *arte delle imprese, delle emblemi*, aj *delle allusioni*, Francúzi *art des devises*, volali ich aj *commentaria symbolica* a všelijako inak. Rodili sa noví ľudia a chceli mať nové emblémy – takže sa vydávali stále nové zbierky emblémov, zachovávajúce však Alciatiho program, zásady a schému.

Na druhej strane Ripova kniha bola už v prvom vydaní kompletná, zobrazovala všetky používané abstraktné pojmy, nebolo veľa čo dodať, nuž sa iba uverejňovali vždy nové a nové vydania jeho diela, prekladalo sa, dakedy dopĺňalo, častejšie skracovalo, robili sa z neho výbery. Ripova práca vychádzala v rozličných jazykoch, po francúzsky, po španielsky, po holandsky. Úspech ikonológie podobne ako popularita emblematiky trval po celé 17. storočie, naň pripadá najviac vydaní z oboch oblastí; ale ich koncepcia a schéma boli dielom 16. storočia.

Zdrojom emblematiky aj ikonológie bolo alegorické myslenie, príznačné pre tieto časy: každý konkrétny predmet – rastlina, zviera či nástroj – môže byť alegóriou, a naopak, pre každý abstraktný pojem sa dá nájsť konkrétny vizuálny obraz. Taurellus (1602) videl v emblémoch „obrazy morálnych cností a nedostatkov, vyjadrených v rozličných dielach Boha a prírody“. A Francis Bacon písal o emblémoch, že znižujú rozumové veci na zmyslové, ale práve v tom spočíva sila ich pôsobenia. Výtvarníci sa učili od literátov, literáti od výtvarníkov; pre básnické slovo sa doba dožadovala ilustrácií, ale aj naopak – pre výtvarné dielo sa dožadovala vysvetlenia v básnických slovách. Zrodilo to osobitnú estetiku emblematiky a ikonológie s dvoma odlišnými tvármi. Tieto

^b E. Mandowsky, *Untersuchungen zur Iconologie des C. Ripa*, Hamburg 1934.

dve disciplíny boli maľovanou poéziou, *picta poesis*, ako svoje umenie nazval francúzsky emblematick Aneau.^c

4. UMENIE ČI VEDA. Emblematica a ikonológia sa nepokladali za výtvary fantázie a slobody, ale za umenia, za disciplíny narábajúce so všeobecnými zásadami a predpismi. A v tomto zmysle ich nazývali umeniami, lebo *ars est quae dat ratione certas*, čiže v preklade: umenie je to, čo sa zakladá na spoľahlivých zásadách. Používali sa ustálené alegórie, zakladali sa na trvalom vzťahu medzi slovami a obrazmi vecí, pridržiavali sa všeobecných princípov. vyhýbali sa ľubovôli. Autori sa usilovali emblémy a ikonologické personifikácie nevymýšľať, ale hľadať ich u klasikov; malo to zaručiť ich objektívnosť, vedeckosť. Zbierky emblémov a symbolov mali toľko systematickosti, pravidelnosti, kompletnosti, koľko zvyčajne poskytovala veda. A napokon sa nazývali nielen umeniami, ale aj vedami; to našlo výraz dokonca v tituloch: *la science et l'art des devises*. Emblematici sa väčšmi orientovali na účinnosť ako na predstavivosť. Neboli by sa opovážili uverejniť emblémy a alegórie odporujúce tradícii. Prirovnávali ich k včelám znášajúcim potravu z vonkajšieho sveta. Ricciardo píše, že svoju emblematicku a symboliku založil na najstarobylejšej filozofii Egyptanov, orfikov, prorokov a evanjelií.

Najväčšmi sa cenila tradícia hieroglyfov; v 16. storočí vznikali špeciálne učebnice hieroglyfiky, z ktorých najslávnejšia bola *Hieroglyphica* P. Valerianiho^d z roku 1595, veľmi učená, opierajúca sa o stovky starých autorov. Keď sa renesanční ľudia stretli s hieroglyfmi, pochopili ich ako symboly a v tomto chápaní ich prijali. Ale spojili ich so stredovekou a biblickou symbolikou, vytvárajúc takto vlastný systém, svojráznu renesančnú hieroglyfikku, založenú na nepochopení starej a na zmiešaní rôznych systémov. Prispel k tomu najmä Plutarchov spis *De Iside et Osiride*, ktorý preložil Ermolao Barbaro. Už jeden z prvých renesančných traktátov o umení – *Hipnerotomachia* – bol ilustrovaný hieroglyfmi. Neskôr postupne vznikalo rozsiahle umenie emblémov a devíz a rozvinulo sa na základe starej tradície, ale „podľa vlastných potrieb a vlastného cítenia štýlu“^e. Historická vernosť alegórií však bola fikciou: spisovatelia a kresliari ich zostavovali a dopĺňali po svojom, neboli natoľko výsledkom vedeckých výskumov ako skôr básnickej a výtvarnej predstavivosti. Renesančné alegórie boli depozitom tradície, ale ešte väčšmi vlastným výtvorom. Preberaním od autora k autorovi sa ustálili a zásluhou stabilizácie vzbudzovali ilúziu objektívnosti, akoby boli vyčítané z prírody, a boli skôr vedou než umením.

Emblematica a ikonológia boli teda umeniami v zmysle činností blízkyh vede, ale aj umeniami v zmysle blízkom pojmu krásnyh umení. Boli to umenia osobité ešte aj v inom zmysle, lebo v rovnakej miere patrili do literatúry aj do výtvarného umenia, do *artes poeticae* a súčasne do *artes pictoriae*.

5. PÔSOBENIE EMBLEMATIKY A IKONOLÓGIE. Bolo v duchu čias, že emblémy a alegórie si kládli za cieľ aj m o r á l n e poučovanie. Vládlo presvedčenie o ich morálnej a politickej užitočnosti, nastoľovali sa v nich vznešené heslá. Videlo sa v nich poznanie aj umenie, ale aj spôsob zdokonaľovania ľudí. A sila ich pôsobenia bola veľká, znásobovalo ju ešte aj to, že knihy emblémov a alegórií sa používali aj ako príručky rétoriky, že ľudia o nich nielen čítali a obzerali ich v knihách, ale počúvali o nich v rečiach.

Emblematica a ikonológia pôsobili na všetky umenia. Francúzska verzia Alciatiho *Emblémov*, ktorú vydal roku 1637 J. Baudoin, predstavovala znalosť emblémov ako nevyhnutnú pre rečníkov, básnikov, sochárov, maliarov, inžinierov, medailérov, zostavovateľov devíz, autorov baletov, dramatickýh diel. Ripove knihy boli prameňom pre výtvarníkov 17. a 18. storočia: sú na to dôkazy u Poussina, Berniniho, dokonca u Vermeera. Ešte Winckelmann nazval túto knihu „akousi bibliou umelca“. Ripove alegórie prenikali aj na scénu: napríklad slávne

^c B. Aneau, *Picta Poesis*, Lyon 1552.

^d J. P. Valeriani Bellunensis, *Hieroglyphica sive de Sacris Aegyptiorum aliarumque gentium literis libri XVIII*, Francofurti 1678.

^e L. Volkman, *Bilderschriften der Renaissance, Hieroglyphik und Emblematick in ihren Beziehungen und Fortwirkungen*, 1923. – Porovnaj K. Giehlow, *Hieroklyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance*, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen*, XXXII, 1, 1913.

predstavenia, uvádzané od roku 1605 pod názvom „Masky“ – „Curt Masques“ – na anglickom dvore v úprave dvoch vynikajúcich umelcov, architekta Iniga Jonesa a dramatika Bena Jonsona, čerpali z Ripu.¹

Pôsobenie emblematiky zasiahlo okrem iného aj heraldiku: kedysi z nej vyrástla, a teraz ju spätne ovplyvňovala. Práve v duchu emblematiky sa k erbom pridávali devízy a takisto sa vytvárali nové erby, v štýle epochy obohatené vavrínmi, klenotmi, korunami. Prispôbovali sa k nim aj odevy, na ktoré sa vyšívali rozličné znaky. Estetika emblematiky vošla spolu s ňou do heraldiky.

Emblematika a ikonológia boli odvetviami umenia, a preto patria do dejín umenia; ale z akého titulu sa ocitajú v dejinách estetiky? Je to až z dvoch dôvodov. Po prvé, implikujú zvláštnu estetiku tým, že patrili v rovnakej miere do literatúry aj do výtvarného umenia; osobitými umeniami boli aj preto, lebo mali výlučne alegorickú podstatu.

Po druhé, aj svojím obsahom vyjadrovali estetické názory. Menej je týchto názorov u Alciatiho, ale jednako tam sú: medzi jeho emblémami napríklad „*Ars naturam adiuvans*“, čiže „*Umenie podopierajúce prírodu*“ je zobrazené v postavách Merkúra s caduceom a Fortúny so zemeguľou, kormidlom a rohom hojnosti; v tom je celá estetická koncepcia. V 3 000 zväzkoch emblematickej literatúry 16. a 17. storočia nechýbajú ani iné emblémy týkajúce sa krásy a umenia, hoci je ich neporovnateľne menej ako emblémov s morálnym a politickým obsahom. Ale veľa estetického materiálu obsahuje Ripova *Ikonografia*, znázorňujúca a komentujúca také pojmy ako *arte*, *bellezza*, *venustà*, *grazia*.

6. UMENIE A POÉZIA. Alegóriou umenia bola pre Cesareho Ripu – aj pre celú ikonológiu – žena v zelených šatách, držiaca v pravej ruke kladivo, dláto a štetec a ľavou rukou sa opierajúca o tyčku, okolo ktorej sa ovíja mladá ratolesť. Tyčka symbolizovala to, že umenie dáva smer spleteným výhonkom, a zelená farba – nádeje umelcov, že dosiahnu svoj cieľ a s ním slávu a zisk. Komentár v počiatočných vydaniach *Ikonológie* bol krátky, ale ďalšie už uvádzali definíciu umenia ako „dispozície založenej na predpisoch (*precetti*) a zásadách (*ragioni*)“. Rozlišovali aj trojaký význam umenia: 1. rozumový pojem (*concetto del mente*); v tomto význame je umenie dispozíciou rozumu (*habito dell'intelletto*); 2. zručnosť (*artifizio*), ktorá je dôsledkom tejto dispozície a prejavuje sa (*espresso*) v diele; 3. dielo (*opera*), ktoré je výtvorom (*effetto*) zručnosti. Podľa toho, v akom z týchto troch významov sa chápe umenie, je ono buď v rozume, buď v zraku (*vista*), buď v diele. Ikonológia sa tu odvolávala na Nikomachovu etiku a na Tomáša Akvinského, ale v rozlíšení troch významov umenia brala do úvahy aj novší pojem umenia ako umelcovho výtvoru. Táto kapitola svedčí o tom, ako sa vyvíjal pojem umenia.

Poéziu zobrazovala žena s odhalenou hrudou a s vavrínovým vencom, s plamennou tvárou, v ľavej ruke držiaca kitaru, v pravej flautu. Jej šat farby neba posiateho hviezdami bol symbolom božskosti, prsník plný mlieka – symbolom plodnosti, lýra a flauta – symbolom spätosti s hudbou.

Furor poeticus mal u Ripu osobitnú personifikáciu v podobe mládenca s krídlami, s vencom na hlave a s tvárou obrátenou k nebu. Komentár definoval básnickú inšpiráciu ako najvyššiu živú silu mysle, vytvárajúcu rovnako harmóniu, ako aj zázračné predstavy (*concetti maravigliosi*), ktoré sú vari v prírode nemožné, a preto sa môžu pokladať za „zvláštne dary, milosť neba“.

Maliarstvo – čo je zvláštne – bolo u Ripu iba opísané, nie namaľované; a vo francúzskom vydaní dokonca celkom chýbalo.

7. KRÁSA, DOKONALOSŤ A PÓVAB. Krása (*bellezza*): Ripa ju zobrazoval ako nahú ženu s hlavou v oblaku, držiacu v pravej ruke guľu a kružidlo, v ľavej kvet. Guľa a kružidlo naznačovali, že základom krásy sú miera a proporcia; kvet zasa, že tak ako on priťahuje vôňou včely, krása priťahuje duše; hlava v oblakoch – že „krása je vec, o ktorej sa ťažko vraví ľudským jazykom“.

¹ D. J. Gordon, *The imagery of Ben Jonson's the "Masque of Blackness" and the "Masque of Beauty"*, in: *Journal Warburg*, VI, 1943.

Vo všeobecnom predhovore Ripa napísal, že Venuša symbolizuje „krásu, čiže smerovanie prvotnej hmoty k forme, ako hovoria filozofi“. A v špeciálnej kapitole o kráse vraví, že aj vo „veciach stvorených nie je ona nič iné ako (prenesene povedané) záblesk božskej tváre, ako to definujú platónici“. Teda v ikonológii, v celej tejto alegorike bola obsiahnutá filozofia, a to pytagorovsko-platónska; celé zvraty komentára zodpovedajú Ficinovým textom. Tento komentár bol už síce doplnkom vydavateľa zo sedemnásteho storočia, ale ten iba slovami vyjadril to, čo Ripa znázornil kresbami.

Dokonalosť (*perfezione*) mala u Ripu vlastnú alegóriu: bola to postava celkom oblečená, obklopená zvieratníkom, „symbol rozumu a správnej miery“. Osobitnú alegóriu mala aj symetria, chápaná ako u Grékov, teda ako harmónia, správna proporcia a súlad častí, umiernenosť, najlepšie usporiadanie, ku ktorému sa nedá nič pridať ani z neho nič ubrať (komentár hovorí, že symetria tvarov a farieb sa volá krásou a symetria zvukov melódiou). Vlastnú alegóriu mal aj **pôvab** (*grazia*): mladá dievčina, pekne oblečená, s drahokamami, drží v ruke pestrofarebnú ružu bez trňov, symbol „zvláštneho a tajomného daru prírody“.

Vlastnú a komplikovanú alegóriu mala aj **peknota** (*venustà*): oblečená žena s Cupidom, *fasci ardenti* a s Merkúrovým caduceom: na hlave veniec z ruží, v pravej ruke kvet nesmrteľnosti (*helichrysum*), v ľavej vták. Komentár vysvetľuje: Peknota je druhom pôvabu a korením (*condimento*) krásy; nie každá krása je peknotou, ale bez peknoty niet úplnej krásy.

Neskoršie vydania *Ikonológie* v 18. storočí, odvolávajúc sa na Ficina, písali, že krása je peknota, čiže pôvab, že pôvab pochádza najväčšmi z ozdôb a elegancie a je trojaký: pôvab duše, pôvab tela (pochádzajúci z farieb a línií) a pôvab harmónie zvukov a slov. Teda „krása spočíva v pôvabe a peknote, ktoré prostredníctvom umu, zraku a sluchu vzrušujú a priťahujú dušu“.

Kresba (*disegno*) je zobrazená ako muž držiaci v jednej ruke kružidlo a v druhej zrkadlo; interpretáciu tohto spodobenía sme už uviedli na inom mieste. Prírodu Ripa videl ako ženu s prsiami naliatymi mliekom, so supom na ruke; v duchu aristotelovského názoru má totiž dve zložky, aktívnu a pasívnu, formu a hmotu; aktívna živá a udržuje bytosti pri živote, kým pasívna ich ničí; prvá je symbolizovaná mliekom, druhá supom, najpažravším vtákom.

Ikonológia sa vyslovovala obrazmi a iba druhotne pojmi, nemôžeme teda od nej čakať úplnú pojmovú presnosť; ale zato mohla lepšie vyjadrovať ešte nesformulované myšlienky renesancie. Zdá sa, že napriek odlišným personifikáciám, pôvab a peknota znamenali pre ňu to isté. Na druhej strane niečím iným boli dokonalosť a symetria: spočívali v „správnej miere“. Krása bola zasa širším pojmom, ktorý zahŕňal jedno aj druhé, dokonalosť aj pôvab. Správne miery a proporcie, *misura e proporzioni*, čiže iným slovom dokonalosť, vystupovali v *Ikonológii* ako minimálna požiadavka krásy. Úplná krása zasa zahŕňala aj pôvab. V takejto sústave pojmov sa prejavoval obrat, ktorý sa načrtol aj vo výtvarnej teórii neskorej renesancie.

V „*Mask of Beauty*“, v predstavení uvedenom v Londýne roku 1608, inšpirovanom Ripovou *Ikonológiou*, predvádzal sa „Trón krásy“ s ôsmimi postavami predstavujúcimi **Jas** (*Splendor*), **Pokoj** (*Serenitas*), **Kvitnutie** (*Germinatio*), **Veselosť** (*Laetitia*), **Umiernenosť** (*Temperantia*), **Peknotu** (*Venustas*), **Dôstojnosť** (*Dignitas*), **Dokonalosť** (*Perfectio*). Tieto postavy personifikovali zložky krásy. Nad nimi ako nadradená stála **harmónia**. Bolo to akési stelesnenie systému estetických kategórií, estetická syntéza *Ikonológie*.

8. ALEGÓRIE. *Ikonológia* sa usilovala predstavovať pojmy jednoznačne a definitívne; ale ešte väčšmi boli rozšírené voľnejšie a nezáväznejšie **alegórie** a personifikácie. Najčastejšie to boli ženské postavy s takým či onakým atribútom. Vydávali sa v celých sériách: planéty, živly, časti sveta, ročné obdobia, životné obdobia atď. Spomenieme tu aspoň niektoré personifikácie umení a krásy. H. Goltzius nakreslil roku 1592 deväť múz: múza tanca Terpsichora hrala na lutne, múza epickej poézie Kaliopé držala v ruke knihu. L. Kilian v rytinách z roku 1606 zobrazil sedem slobodných umení: Hudba hrala na lutne, Rečníctvo hovorilo gestom rúk. V publikácii *Cabinet des Beaux Arts* z roku 1690 Charles Perrault umiestil alegórie umení: architektúry, maliarstva, sochár-

stva, poézie, ktoré vymysleli vedúci umelci tých čias; aj v nich sú umenia zobrazené ako dámy obklopené skupinou *putti*, opatrujúcich ich atribúty, napríklad v prípade Architektúry kružidlo, trojuholník, knihy, plány, bloky kameňa. Alegória poézie v tejto zbierke bola vyhotovená podľa kresby Alexandra Ubeleského (1649–1718), pôvodom Poliaka, ktorý sa narodil a žil v Paríži a bol členom Kráľovskej akadémie a profesorom. Iná séria alegórií, ktorej autorom bol G. Fentzel, zobrazuje päť *zmyslov*, tiež ako ženy, ale alegorický obsah tu nemajú ani tak samy ženské postavy ako skôr ich okolie. Alegória *krásy* od J. de Gheyna kladie dôraz nie na jej vznešenosť, ale na márnivosť, ktorá jej hrozí.

Hlavné pojmy vtedajšej teórie umenia zobrazil Errard, vyryl Thomassin a uverejnil Fréart de Chambray v *Parallèle de l'architecture antique et moderne* roku 1702. Taktiež v podobe žien: *Príroda*–žena so šiestimi prsníkmi, z ktorých strieka mlieko, obstúpená jednorozcom, koňom a levom; *Umelecké poznanie* – zamyslená žena s okrídlenou hlavou; *Umelecká idea* – žena s kružidlom a rydlom, s pohľadom upretým hore; *Predstavivosť a nápad* – žena s vavrínovým vencom ukazujúca prstom na čelo; *Napodobovanie* – žena držiaca v ruke zrkadlo a s nohou položenou na opici; *Umelecká prax* – žena s kružidlom a olovnou.

9. FILOZOFIA OBRAZOV. Jednako až po storočnom vývine emblematickej a ikonologickej prišlo k ich zovšeobecneniu vo veľkom štýle. Urobil ho neskôr – v druhej polovici 17. storočia – francúzsky heraldik Claude François Menestrier (1631–1705)⁸. Túto svoju zovšeobecňujúcu koncepciu nazval „filozofiou obrazov“. Vychádzala z toho, že všetky umenia a všetky vedy pracujú s obrazmi (*travaillent en images*). Ako sám hovorí, začal emblémami, devízami, hieroglyfmi, a prechádzajúc od nich aj k iným veciam dávajúcim radosť umu i oči, vybudoval systém všetkých ľudských činností, ktoré *narábajú s obrazmi*. Rozdelil ich na štyri časti: po prvé, maliarske obrazy, po druhé, poetické a rétorické, po tretie, vedecké a po štvrté, tie symbolické obrazy, z ktorých vlastne vyšiel. Pokiaľ ide o poéziu, niet pochyb, že je „tvorkyňou obrazov“. Takisto rétorika. Ale aj vedy, či už filozofia alebo matematika, formujú obrazy vecí, ich „ideálne figúry a výrazy“ (*figures et expressions idéelles*).

Umenia a vedy *narábajúce obrazmi* Menestrier chápal v najširšom rozsahu. Maliarstvo napríklad neobmedzoval na plátna, ale pričleňoval k nemu aj dekorácie, slávnosti, triumfálne oblúky, *castra doloris*, turnaje, kolotoče, divadelné predstavenia, balety, koncerty, ohňostroje, hostiny. V rubrike „symbolických obrazov“, ktoré boli pre neho východiskom, rozlišoval: hieroglyfy čiže obrazy svätých, nadprirodzených, božských vecí; symboly čiže obrazy prirodzených vecí; emblémy čiže obrazy obsahujúce „morálne, politické a akademické poučenia“; devízy čiže obrazy rôznorodých ľudských činností, *images des entreprises de guerre, d'amour, de pitié, d'estude, d'intrigue et de fortune*; erby, dosvedčujúce pôvod, hodnosť a zásluhy; alegórie, zobrazujúce (najmä na reverzoch medailí) veľké udalosti a krásne činy; ikonológia, zobrazujúca duchovné veci tak, ako keby boli živými bytosťami.

A tak emblematica a ikonológia stali sa ku koncu 17. storočia východiskom k *zjednoteniu* všetkých umení, ktoré ľudia pestujú. Základom tohto zjednotenia sa stal pojem *obrazu*, lebo je spoločný všetkým umeniam, všetky pracujú s obrazmi. A pojem obrazu obsahoval dva hlavné znaky: po prvé, obraz je *zmyslový*, *zrakový*, a po druhé, je *symbolický*. Takto chápaný obraz sa stal základom pre zjednotenie umení.

⁸ C. F. Menestrier, *Les recherches du blason*, 1683.

M. RIPOVE A MENESTRIEROVE TEXTY

UMENIE

- 1) *Názov umenie môže označovať tri veci. Po prvé, predstavu čiže podobizeň, to znamená predstavovanú a pojmovu uchopenú formu veci vo vedomí; v tomto prvom zmysle hovoríme, že umenie je dispozíciou umu. Po druhé, označuje majstrovstvo čiže zručnosť, ktorá dovoľuje vyjadriť v diele to, čo bolo dispozíciou umu. Tretím významom slova je dielo alebo výtvor, ktorý vznikol prostredníctvom zručnosti, takže môžeme povedať, že umenie je v ume, majstrovstvo v zraku a dielo vo výtvore.*

Tieto dve najušľachtilejšie umenia (sochárstvo a maliarstvo) môžeme nazvať sestrami, lebo sú zrodené z jednej a tej istej matky, ktorou je kresba, a majú ten istý cieľ, čiže umelecké napodobovanie prírody.

C. Ripa, Iconologia, ampliata dal G. Zaratino-Castellini, 1603 (ed. 1645, s. 44).

PEKNOTA

- 2) *Peknota je istý druh pôvabu, ktorý je dokonalým korením krásy: totiž nie každá krásna osoba je pekná. Sú tri druhy krásy. Po prvé, ozdoba, ktorou sú početné cnosti, vytvára pôvab duší. Po druhé, zo súladu a proporcie farieb a čiar rodí sa v telách peknota a pôvab. Po tretie, rovnako veľká peknota a pôvab sa rodí zo súladu hlasov a sladkej harmónie slov, takže z troch druhov krásy jeden je v duši, druhý v tele, tretí v hlase... A naozaj treba vyvodiť záver, že krása spočíva v istom pôvabe a v peknote, ktoré vzrušujú dušu a priťahujú ju prostredníctvom umu, zraku a sluchu.*

C. Ripa, tamže, s. 64.

SYMETRIA

- 3) *Symetria je grécke slovo, ktoré v našej reči značí to isté ako harmonická, podľa všeobecnej miery ustálená proporcia vecí. Je to druhový názov zahrnujúci všetky proporcie: ak ju chápeme vo vzťahu k tvaru a farbám tiel, nazýva sa krásou. Vo vzťahu k zvučným hlasom sa zas volá melódiou. Treba poznamenať, že pri jednoduchých veciach nemožno hovoriť o symetrii. Ona je totiž proporciou, ktorá sa rodí zo súladu všetkých navzájom spojených častí. Povieme teda, že symetria je primeranou proporciou súmerateľných vecí, rovnako prirodzených ako umelých, rovnako vzdialenou od krajností, a nemožno jej ani nič pridať, ani z nej nič ubrať.*

C. Ripa, tamže, s. 67.

UMENIA A VEDY NARÁBAJÚ S OBRAZMI

- 4) *Všetky umenia a všetky vedy narábajú výlučne s obrazmi, lebo všetky umenia sú len napodobením prírody a všetky vedy sú figúrami a ideálnymi výrazmi vecí, ktoré poznávame. Filozofia má svoje obrazy vo svojich pojmoch. Medicína nie je ničím iným ako obrazom vonkajšej a vnútornej stavby ľudského tela. Matematika ako demonštratívna veda je založená výlučne na obrazoch. Poézia, ktorej vlastnosťou je vytvárať fikcie, je tvorkyňou obrazov.*

C. F. Menestrier, Les recherches du blason, 1683, I. Philosophie des images.

SYMBOLICKÉ OBRAZY

- 5) *1. Hieroglyfy sú obrazmi vecí posvätných, nadprirodzených a božských. 2. Symboly sú zmyslovými obrazmi prirodzených vecí a ich vlastností. 3. Emblémy sú morálne, politické a akademické poučenia. 4. Devízy obrazne predstavujú vojnové a lúboštné, náboženské a vedecké podujatia, intrigy aj úspechy. 5. Erby a genealógie zobrazujú narodenie, šľachtický pôvod, rodinné zväzky, postavenie a krásne skutky. 6. Reverzy mincí a medailí zobrazujú veľké udalosti a krásne činy. 7. Ikonológia znázorňuje čisto morálne javy, akoby boli živými osobami, napríklad česť, cnosť, príjemnosť.*

C. F. Menestrier, tamže, IV Partie: Les images symboliques.

6. TEÓRIA HUDBY

1. NIZOZEMSKÁ ŠKOLA. K veľkej premene v hudbe prišlo ešte vo vrcholnom stredoveku, okolo roku 1300; vtedy sa uskutočnil prechod od monofónie k polyfónii, vznikla nová hudba založená na kontrapunkte. Táto *ars nova* bola výmyslom teoretikov, bádateľov, spisovateľov (*scriptores*); ich koncepcií sa potom ujali hudobní praktici a skladatelia. V 14. storočí to nebolo pre nich ľahké: teoretici už vtedy mali zavŕšenú svoju náuku, ale skladatelia ju uplatňovali ešte dosť primitívne. Jej úplná realizácia sa uskutočnila až v 15. storočí.

Na toto storočie pripadá zlatý vek hudby, podobne oslnivý ako vo výtvarnom umení. Ale kým výtvarné umenie prekvitalo v Taliansku, hudba sa rozvíjala na severe, najmä v Nizozemsku. Slávna nizozemská hudba 15. storočia bola súčasníčkou renesancie, ale v podstate nebola renesančná: ešte vždy bola hudbou stredovekého typu, ba dokonca podľa historikov^a až v nej vrcholila gotická hudba. Ak tu bola analógia s výtvarnými umeniami, tak nie sú súdobými, renesančnými, ale s gotickými.

Idea kontrapunktu, ktorá sa zjavila krátko pred 15. storočím, pripúšťala, aby sa súčasne spievali rozličné melódie. Prirodzene, tieto melódie museli byť zharmonizované, a to vyžadovalo zložité skúmanie, aké zvuky navzájom so sebou harmonizujú, aj rafinované zvukové konštrukcie, aby nevznikali disonancie. Hudba 15. storočia bola taká pohrúžená do týchto výskumov a kombinácií, že už menej dbala o melodickosť a expresívnosť. Bol to istý druh kombinatoriky. Hudba bola špekulatívna, komplikovaná a abstraktná. Pestovala sa skôr ako veda, nie ako umenie. Nebola náhoda, že vo vtedajšom systéme umeleckých činností bývala zaraďovaná vedľa geometrie.^b

Hlavní skladatelia 15. storočia sa obyčajne zaraďujú k nizozemskej škole. Začiatok síce mala skôr v Anglicku, v kompozíciách Johna Dunstaba z rokov okolo 1400, ale potom sa rozvíjala v Nizozemsku, najmä v jeho flámskej oblasti, v Hainaulte. Nizozemsko bolo vtedy politicky späté s Burgundskom a využívalo jeho bohatstvo aj umelecké ambície dvora. Umelecký pohyb bol taký živý a progresívny a pokroky také rýchle, že v rozpätí storočia treba rozlišovať až tri druhy nizozemskej školy. Do prvého druhu sa zaraďuje Gilles Binchois, *maestro di cappella* Filipa Dobrého, a Wilhelm Dufay, kanonik z Cambrai, obaja narodení okolo roku 1400. Do druhého patrili Ján Ockeghem, Dufayov žiak, *maestro di cappella* Karola VII. v Paríži (umrel 1495), do tretieho druhu, vrcholného – Jakub Obrecht z Utrechtu (1430–1505) a Josquin Desprès (okolo 1450–1521). Poslední dvaja pôsobili v Taliansku a ich kompozície mali už niektoré črty charakteristické pre hudbu juhu. Produkcia nizozemskej školy bola bohatá, prevažne cirkevná: len Ockeghemových „omší“ sa zachovalo 17, Obrechtových 24, Desprèsových 30.

2. ZDEDENÁ TEÓRIA. Táto škola zrodila novú hudbu, ale nie novú teóriu, nie novú koncepciu hudby. Kontrapunktická hudba 15. storočia sa veľmi dobre zmestila do tradičnej teórie.^c Bola to vo všeobecnosti tá istá teória, ktorá vznikla už v staroveku, ktorú započali pytagorovci, udržala sa do konca staroveku a bola rozpracovaná a zradikalizovaná v stredoveku; v rámci tej istej teórie novovek začal svoju hudobnú produkciu. Idea kontrapunktu a skladby nizozemskej školy boli vlastne jej najplnšou realizáciou. Bola to teória extrémistická, jednostranná, monumentálna vo svojej jednostrannosti, veľmi vzdialená od prirodzeného a v každom prípade

^a A. Einstein, *A Short History of Music*, 1953.

^b G. Reisch, *Margarita philosophica*, 1. vyd., Heidelberg 1496.

^c O. Strunck, *Source Readings in Music History*, 1950. (Antológia, ktorá zahŕňa aj teoretikov renesancie.)

od novovekého názoru na hudbu. Väčšmi závisela od filozofickej koncepcie ako od bezprostredného narábania s hudbou. Jej hlavné tézy boli: 1. Hudba je v e d a o vzťahoch súladu a nesúladu, o harmonických a disharmonických vzťahoch. Je to druh matematiky, takisto ako aritmetika a geometria. Hudobné kompozície sú aplikáciou tejto vedy. 2. Harmonické vzťahy sú vnímané sluchom, ale nielen ním, lež aj r o z u m o m; duchovná harmónia (*spiritualis, speculativa*), ktorú nepočujeme, je dokonca dokonalejšia ako počuteľná. Preto sa hudba neobmedzuje na počuteľný svet. 3. Harmonické vzťahy nevystupujú iba v ľudskom hlase a v hudobných nástrojoch, sú aj v prírode a v ľudskej duši. Táto harmónia je prvotná, prirodzená (*naturalis*) a hudba, ktorú pestujú ľudia, je napodobujúca, umelá (*artificialis*). Hudba sa delí na tri veľké oblasti: na hudbu sveta (*mundana*), hudbu ľudskej duše (*humana*) a na hudbu vytvorenú človekom (*instrumentalis*). 4. Keďže vo svete existujú harmonické vzťahy, skladateľ ich nemusí vymýšľať, skôr je povinný s p o z n á v a ť ich a napodobovať. Hudobník teda postupuje skôr ako vedec než ako umelec v dnešnom chápaní. Sú dva druhy hudby: môže sa pestovať buď *theoretice*, buď *practice*, čiže alebo ako práca vedca, bádateľa harmonických proporcií, alebo ako práca praktika, skladateľa či virtuóza. Ale podľa názoru uznávaného už v staroveku, a ešte väčšmi v stredoveku, ozajstným hudobníkom nebol skladateľ alebo virtuóz, ale bádateľ hudby, ktorý poznal hudbu sveta, a nie ten, čo komponoval vlastnú hudbu. V dnešnej reči: ozajstným hudobníkom je muzikológ. 5. V hudbe – ako vo vede všeobecne – je len j e d n o správne riešenie každej otázky; preto niet dôvodov hľadať v nej rôznorodosť a novosť. 6. Dôsledkom poznania opravdivých harmónií v hudbe je morálne povznesenie. Na druhej strane príjemnosť sluchu bola podľa tejto teórie druhoradá. 7. Rozmanité harmónie majú r o z l i č n é p s y c h i c k é p ô s o b e n i e: jedny podnecujú k činu, zakaľujú ducha, iné ho zas zoslabujú. Toto staroveké učenie o tonáciách – po latinsky *modi* – prešlo aj do tradičnej teórie hudby, uznávanej ešte aj v renesancii.

Takéto boli tézy tradičnej teórie hudby. Podobné tézy sa vyskytovali aj v starovekej a stredovekej teórii v ý t v a r n ý c h umení, ale nie v takejto radikálnej podobe, neredukovali tak rezolútne umenie na vedu.

O tejto teórii hudby, ktorá bola po dlhé stáročia nediskutovateľnou dogmou, sme už zoširoka hovorili v predchádzajúcich dvoch zväzkoch tejto knihy, v charakteristikách starovekej a stredovekej estetiky^d; tu ju však bolo treba pripomenúť, lebo bola súčasne aj prvou estetikou hudby v novoveku, základom veľkej nizozemskej školy. Kontrapunktické teórie tejto školy ešte väčšmi než monofónny gregoriánsky chorál stáli úplne na stanovisku tradičnej teórie, keďže otvárali pole matematickým výskumom.

Ale na druhej strane už skôr, pred koncom stredoveku, zjavili sa náznaky rozchodu s tradičnou teóriou: záujmy samých teoretikov sa začali presúvať od abstraktných harmónií k znejúcej hudbe, spievanej i hranej; od hudby objavovanej v harmónii kozmu – k hudbe komponovanej ľuďmi. Už aj u teoretikov 13. a 14. storočia nájdeme vyhlásenia, že hudba má byť predsa *ad delectationem sensus* a že má právo rátať s rôznorodosťou ľudských záľub. Tieto tvrdenia ešte zosilneli v renesancii. Sú aj u prvého renesančného teoretika hudby Tinctorisa.

3. TINCTORIS – TEORETIK NIZOZEMSKÉJ HUDBY. Ján Tinctoris (1435 alebo 1436–1511), tento teoretik *quattrocenta* bol Nizozemcom, ale dlhší čas pôsobil v Taliansku na dvore Ferdinanda Aragónskeho v Neapole. Jeho početné traktáty o hudbe (ktoré E. de Coussemaker vydal spolu roku 1876 v IV. zväzku *Scriptorum de musica medii aevi*) sú prevažne čisto technické; ale je medzi nimi aj *Complexus effectuum musicae* (napísaný už medzi 1472 a 1475), rozoberajúci otázky estetickej povahy. Všeobecné Tinctorisove názory sa prejavujú aj v jeho zbierke definícií *Definitiorum musicae*.

Bol to učený človek, čo bolo prirodzené pre hudobníka tých čias, bol nielen kapelníkom, *regis Siciliae capellanus*, ale absolvoval aj právnické štúdiá, bol *in legibus licentiatus*. Vedel citovať rovnako Platóna aj Aristotela, Quintiliana aj Ciceróna, ale i Bernarda z Clairvaux, Tomáša Akvinského a stredovekých teoretikov hudby Quida

^d Osobitne zväzok II., časť II., 3 a texty I.

z Arezza a Jána de Muris; ale predovšetkým sa odvolával na ideovo i časovo blízky hudobníkov Dunstaba a Binchoisa, Dufaya a Ockeghema: dával *theoretice* výraz tomu, čo oni robili *practice*.

V zásade stál na stanovisku tradičnej, matematickej teórie hudby. Jednako úlohu matematiky v nej chápal s väčšou rezervou; písal, že hudba je podriadená matematike, *subalternatur mathematicae*, ale sama nie je matematikou, ako tvrdil stredovek. A keď ustálil, že nejaké proporcie sú harmonické, zdržiaval sa kozmologických či teologických špekulácií. V tomto ohľade vidíme analógiu medzi Tinctorisom a Dürerom a takýto pytagorizmus bez špekulácií a mysticizmu môžeme pokladať za špecificky renesančný.

Ba čo viac, komponovanie nemôže byť iba matematickou kombinatorikou zvukov, ale musí byť usmerňované súdom uší, *aurium iudicium*. V praxi to prirodzene tak bolo vždy, ale teória to dlho ignorovala.

V samom pojme harmónia (*harmonia, euphonia, melodia*) bola pre Tinctorisa obsiahnutá krása zvukov (*amoenitas ex convenienti sono causata*). Konsonancia (*concordantia, symphonia*) je takým súborom zvukov, ktorý lahodí ušiam a je im príjemný. Už sa nerozpisoval o abstraktných a kozmických harmóniách. Bol to prevrat v chápaní predmetu a kritérií hudby.

Zvrat sa prejavil aj v chápaní úloh hudby. Tejto téme Tinctoris venoval špeciálny traktát, v ktorom vyčlenil rôznorodé, až dvadsatoraké pôsobenie hudby. Vyznačoval jej úlohy náboženskej povahy: tešiť Boha, chváliť ho, podnecovať duše k pobožnosti, dušiam pomáhať k spaseniu. Ale aj úlohy morálne: zmäkčovať zatvrdnuté srdcia, pozdvihovať um, rozptyľovať zlú vôľu, podnecovať lásku. Takisto utilitárne úlohy: liečiť chorých, pomáhať v trápení. Ale aj esteticko-hedonické: tešiť ľudí (*homines laetificare*), rozptyľovať smútok, spríjemňovať vzájomné obcovanie ľudí. Takéhoto obširného súpisu vari pred Tinctorisom nebolo a dlho po ňom nebude. A iba vedľajšie prúdy antickej teórie hudby – epikurovci či skeptici – kládli ešte väčší dôraz na jej hedonické pôsobenie, na *naturalis delectatio*, ktoré hudba poskytuje.

Podstatné bolo, že v doteraz vládnucej teórii hudby mala primát teória a prax bola iba jej aplikáciou. Skladateľ sa mal učiť od muzikológa a muzikológ od matematika. Hudobné diela mali byť odvodené od teoretických vzorov, a nie teória od jestvujúcich hudobných diel. Teraz sa to začalo obracať: teóriu treba prispôbovať jestvujúcim skladbám. Má byť zovšeobecnením toho, čo dosiahli skladatelia. Inak povedané, hudba nie je veda, pozostávajúca zo skúmania a vyvodzovania záverov z predpokladov, hudba je umením. Bol to veľký prevrat. Historik hudobnej estetiky ho volá priam kopernikovským prevratom.⁶ Tento prechod od primátu teórie k primátu umeleckej praxe, prechod hudby *ex statu scientiae in statum artis* prebiehal v renesancii, bol pre túto epochu typický. Tinctoris sa na ňom zúčastňoval. Ale bolo by prehnané pokladať ho za Kopernika hudby. Premena sa uskutočňovala postupne. Paradoxné je, že sa o ňu pričínil Tinctoris, ktorý bol spätý s nizozemskou školou, čo pokladala hudbu za vedu, za kombinatoriku, za výtvor teoretického bádania.

Pokrok v teórii nebol ľahký: druhý významný renesančný teoretik hudby, aj keď pôsobil neskôr, jednako v 16. storočí bol konzervatívnejší ako Tinctoris.

4. DRUHÝ TEORETIK – GLAREANUS. Henrich Loris, po latinsky Loritus, bol Švajčiar z kantonu Glarus, preto ho volali Glareanus. Od Tinctorisa bol o polstoročie mladší (žil v rokoch 1488–1563). Bol aj učenejší a všestrannejší: bol *poeta laureatus*, korunovaný roku 1512 v Kolíne Maximiliánom I., v Bazileji vyučoval latinčinu a gréčtinu, v Paríži založil školu; priatelil sa s Erazmom Rotterdamským a Justom Lipsiom. *Huomo veramente scientissimo e di gran litteratura*, povedal o ňom taliansky hudobný teoretik Vincenzo Galilei. Jeho hudobný traktát mal názov *Dodekachordon* a vyšiel v Bazileji roku 1547. Jeho erudícia bola najmä vo sfére staroveku nielen rozľahlejšia (cituje 35 antických spisovateľov), ale aj fundovanejšia ako Tinctorisova. Ale možno práve jeho učenosť zapríčinila, že bol konzervatívnejší.

⁶ R. Schäfke, *Geschichte der Musikästhetik*, 1934.

Tradične oddeľoval teoretickú hudbu od praktickej. A obidve definoval slovami starých autorov: Teoretická hudba je – podobne ako pre Boethia – schopnosť zmyslami a rozumom rozoznávať rozdiel medzi zvukmi; praktická hudba je zasa ako u Augustína náukou *recte modulandi*. Zachovával starogrécke rozlíšenie rozličných tonácií (*modi musici*) a dokonca tvrdil, že je to najužitočnejšia časť hudobnej teórie. Tradične tiež uznával hudbu prirodzenú (*mundana*) popri umeleckej.

V umeleckej hudbe zasa oddeľoval prírodu a umenie. Takýto protiklad poznali už raní Gréci, ale oni prírodou volali umelcov vrozený talent (v protiklade k nadobudnutej zručnosti). Glareanus zasa prírodou nazýval objektívne zákony harmónie, ktoré hudobník musí dodržiavať, a umením volal zručnosť v narábaní s týmito zákonmi. Hudobník bez prírody nedokáže nič, ale vďaka svojmu umeniu má istú slobodu a tvorivosť. To bol Glareanus podiel na prechode od starej hudobnej teórie k novej.

5. TALIANSKI HUDOBNÍCI – PALESTRINA A ORLANDO. Nizozemskí hudobníci preniesli svoje umenie do cudziny: prvý druh nizozemskej školy ho preniesol do Burgundska, druhý do Francúzska a tretí ešte ďalej – do Španielska, a najmä do Talianska. Začala sa výmena vplyvov a spájanie rozličných koncepcií hudby. Tlačenie nôt, ktoré sa začalo okolo roku 1500, túto výmenu značne uľahčilo. Predovšetkým to bola výmena medzi Nizozemskom a Talianskom a nezahŕňala iba samu hudbu, ale aj hudobnú teóriu. Prejavilo sa to už v Tinctorisovom prípade. A od začiatku 16. storočia Taliani, povzbudení severnými skladateľmi, ocitli sa na čele európskej hudby. Do polovice storočia len pokračovali v nizozemskom štýle, ale v druhej polovici už mali svoj vlastný štýl.

A vtedy Taliansko dalo prinajmenej dvoch veľkých hudobníkov. Jedným bol Giovanni Pierluigi Palestrina (1525–1594), od roku 1571 kapelník u Sv. Petra v Ríme. Jeho skladby sa pokladajú za vrchol cirkevnej hudby, vznešenej, čistej, harmonicky dokonalej. Súčasne sa pokladajú aj za vrchol renesančnej hudby. Palestrinu často porovnávajú s Raffaelom, označujú ho za jeho hudobný ekvivalent, rovnako klasický, aj keď o polstoročie mladší.

Druhým vynikajúcim skladateľom 16. storočia bol Orlando di Lasso (1532–1594). Pôvodom bol Flám z francúzskeho pohraničia, pôsobil v Mníchove ako dvorný dirigent, ale dlho žil v Taliansku a jeho hudba nadobudla talianske črty. Bol Palestrinovým súčasníkom, ale veľmi sa od neho líšil; mal dramatický a výbušný temperament, veľký talent a v jeho štýle boli okrem klasických aj barokové črty. Táto dvojica reprezentuje kontrapunktickú hudbu 16. storočia, jeden v čisto talianskej verzii, druhý v severnej, pomiešanej s talianskou; jeden v klasickom štýle, druhý čiastočne už v barokovom.

6. KONZERVATÍVNI TEORETICI – ZARLINO. Dôležitým centrom vtedajšej hudby boli Benátky; tam pôsobil aj jej najznámejší teoretik Gioseffo Zarlino (1517–1590), *maestro di capella della Serenissima Signoria di Venezia*, autor *Institutioni Harmoniche* z roku 1558 a 1573. Bol teoretikom súdobej hudby, ktorú voľne začleňoval do tradičného rámca.

Naďalej rozlišoval *musica mundana* a *musica humana*. Aj on definoval hudbu ako vedu: *scienza che considera i numeri e le proportioni*; aj keď nepopieral, že je aj umením; má dve časti: je *speculativa* a *prattica*, je vedou (*scienza*) a umením (*arte*). Usudzoval, že hudba ako každá veda sa má odvolávať na rozum, a nie iba na zmysly. Že jej cieľom je čosi viac ako pôžitok pre sluch, *solazzo e diletatione all'udito*; to je dobré pre nevzdelaných, ušľachtilejším cieľom hudby je byť slobodným umením.

Pre Zarlina svet viditeľný a svet počuteľný, *il Visibile* a *il Udibile*, predstavovali dva rôzne svety. Zvuky nevidíme a farby ani geometrické obrazce nepočujeme. Preto hudba a výtvarné umenie sú celkom rozdielnymi umeniami. Predsa však Zarlino postrehol medzi nimi istú analógiu a pomýšľal na uplatnenie rozličných tonácií, ktoré sa rozlišovali v hudbe, aj vo výtvarnom umení. Poussin v 17. storočí sa vrátil k tejto myšlienke.

7. OPOZÍCIA CAMERATY. V osemdesiatych rokoch 16. storočia sa vládnucci názor na hudbu stal predmetom

útoku. Útok vyšiel z Florencie, z tzv. Cameraty, skupiny ľudí blízkych Mediciovcom, skôr amatérov ako profesionálnych hudobníkov, združujúcich sa okolo grófa Giovanniho di Bardi, medzi ktorými najprofesionálnejším muzikantom bol Vincenzo Galilei, otec veľkého prírodovedca, Zarlinov žiak, ktorý však vystúpil proti svojmu učiteľovi. Snahám florentskej Cameraty dal výraz v *Dialogo della musica antica e moderna* z roku 1581.

Títo Florenčania mali v hudbe revolučné ambície; paradox spočíval v tom, že chceli zrevolucionizovať hudbu – návratom k starej hudbe: oneskorený prejav renesančného postoja, ktorý sa oveľa včasnšie zjavil vo výtvarnom umení a v literatúre. Odsudzovali polyfonickú, kontrapunktickú hudbu, pokladali ju za gotické barbarstvo; postulovali návrat k monofónii, ako ju pestovala antika. Tým činom odoberali hudbe priestor na komplikované výpočty a konštrukcie, odoberali jej aj ten intelektuálny scientistický charakter, aký mala v posledných storočiach. Východiskom florentsko-benátskeho sporu bol rozdielny vkus; ale tento rozdiel priviedol k rozdielnej teórii. Camerata prispela k pádu zdedenej teórie.

Jej akcia mala ešte aj iný aspekt, taktiež spojený s heslom návratu k antike: kládla totiž dôraz na vokálnu stránku hudby. Čisto inštrumentálnej hudbe vyčítala neprirodzenosť. Nástroj majú sprevádzať slová. Hudbu novátorov 16. storočia označovala za „harmonickú reč“ (Caccini). Má do seba vstrebávať poéziu; mala by sa aj riadiť nielen zákonmi akustiky, ale i poézie. Odvolávali sa na platónsky názor, že hudba má tri zložky: rytmus, melódiu – a slovo. Zostavovali sa špeciálne *poesie per musica*. Galilei chápal hudbu ako vyjadrenie pojmov, *espressione de concetti*. Ak hudba ranej renesancie a nizozemskej školy bola podobná abstraktnému ornamentu, teraz, na sklonku renesancie, mala sa pripodobniť figurálnemu maliarstvu.

Takýto názor mal ďalekosiahle teoretické dôsledky: hudba spojená so slovami a pojmami prestala byť matematickou konštrukciou. Stratila podobnosť s vedou. Stala sa druhom reprodukčného umenia. Začala slúžiť expresii.

V tejto polemike sa posprietali rozličné hľadiská, estetické i morálne. Camerata vyčítala kontrapunktistom, že ich hudba slúži iba sluchovému pôžitku a nepôsobí morálne, neodovzdáva myšlienky, nereguluje city. Florenčania si mysleli, že iba oni robia z hudby slobodné umenie; ale kontrapunktisti na čele s Zarlino si to isté mysleli o sebe.

8. STILE NUOVO. Nová teória ovplyvňovala prax: skladatelia sa vydali cestou, ktorú ukazovali teoretici. Plodom tejto teórie bola predovšetkým *opera*, dielo zamýšľané ako spoločný výtvor hudobníka a básnika. Jej začiatok sa datuje od prelomu storočí; roku 1600 bola uvedená opera *Euridice*, ktorú napísal básnik Rinuccini s hudobníkom Perim; obaja patrili do florentskej Cameraty. A Claudio Monteverdi (1567–1642), autor *Orfea* z roku 1607, urobil už z opery veľký žáner hudobného umenia.

Opera poskytuje estetike cenný materiál, lebo spojila do jedného diela umenia pestované oddelene: hudbu, poéziu, tanec. Ale ešte dôležitejšou premenou z hľadiska estetiky bol v hudbe 16. storočia prechod od abstraktného k expresívnemu umeniu, k čomu došlo vďaka presunu dôrazu na text, na básnickú zložku diela.

Kedysi okolo roku 1300 sa v hudbe zrodila idea kontrapunktu a aj vtedy došlo k zvratu: k prechodu od monofónnej ku kontrapunktickej hudbe. To bola vtedy novota a dostala meno *ars nova*. Ale odvtedy uplynuli tri storočia a okolo 1600 došlo k novému zvratu v spôsobe komponovania: hudobníci sa rozišli s kontrapunktom a vrátili sa k monofónii. A teraz zasa monofonickú hudbu začali volať *stile nuovo*, *arte nuova*. Môže sa to zdať čudné, ale v dejinách vkusu a umení to nie je nič výnimočné. Lebo formy umenia zanikajú, ale neskôr sa znova vracajú, a vtedy to, čo bolo staré, stáva sa opäť novým.

9. HUDBA A VEDA. Aj keď sa koncom 16. storočia zafixovalo presvedčenie, že teória sa musí prispôbovať praxi a nemôže sa rozvíjať v izolácii od nej, predsa len zmeny, ku ktorým vtedy došlo v hudobnej praxi, v spôsobe komponovania, sa v teórii odrazili slabô. Hudobná teória si zachovala veľa svojich starých téz; jedna z nich znela, že hudba je skôr vecou umu ako sluchu. Prirodzene – písal Vincenzo Galilei (rovnako ako Zarlino) – bez sluchu by nebolo hudby, ale pri jej komponovaní a posudzovaní treba sa skôr riadiť rozumom ako sluchom;

rozum vládne a sluch sa mu musí podriaďiť. Pôžitok pre uši, rôznorodosť a novosť zvukov nie je kritériom hodnoty hudby, to si myslí iba nevzdelaný dav. A nie je to výlučná vlastnosť hudby, v iných umeniach, najmä vo výtvarných, je to takisto.

Na druhej strane teória 16. storočia upustila od tradičného tvrdenia, že hudba je vedou. Nie je druhom matematiky, ako sa dlho myslelo, je druhom umenia. Zato v tom istom čase, v ktorom sa prestala pokladať za vedu, stala sa predmetom vedy. Vedecké metódy sa nehodia na komponovanie hudobných diel, ale hodia sa na ich skúmanie. A ku koncu renesancie sa objavili dva druhy skúmania hudby.

Na prvom mieste to boli historické výskumy.^f Seth Kallwitz, v latinizovanej podobe Calvisius, kantor z Lipska, vydal roku 1600 cennú prácu *De origine et progressu musicae*. Mala slúžiť histórii, ale aj tomu, aby podporila novú hudbu a v duchu pokynov Martina Luthera ju ešte „zjednodušila a sprístupnila“.

Okrem toho tu boli akustické výskumy. Najdôležitejšie uskutočnil Marin Mersenne (1588–1648), Descartov priateľ, o ktorom bolo napísané, že „v dejinách vedy o hudbe má také miesto ako Cartesius vo vedách o prírode“^g. Jeho *Traité d'Harmonie Universelle* vyšiel roku 1627 a teda ešte pred *Rozpravou o metóde*. Akustické problémy hudby analyzoval širokým, porovnávacím spôsobom: harmónie a disonancie skúmal paralelne so vzťahmi vládúcimi nielen v oblasti farieb, ale aj chutí; vzťahy hudobných intervalov porovnával so vzťahmi „rytmu, stopy, verša, farieb, chutí, figúr, geometrických foriem, cností, nedostatkov, vied, živlov, nebies, plánet“.

10. HUDBA A VÝTVARNÉ UMENIE. Prebiehal tento renesančný vývin teórie hudby súbežne s vývinom teórie iných umení? Historici vidia spoločnú črtu v návrate ku klasickej antike a potom v prechode od klasických k barokovým formám, to znamená od umiernenosti a harmónie k bohatstvu, veľkosti, dynamike. Jednako v návrate k staroveku nebolo synchronizmu; vo výtvarnom umení sa ním renesancia začala a v hudbe sa ním skončila. Umelecké formy sa v 16. storočí presúvali nielen smerom k baroku, ale aj k manierizmu, to znamená nielen k bohatstvu a dynamike, ale aj k subtilnosti a rafinovanosti.

Jednotlivé umenia mali podobné teoretické problémy, ale riešili ich odlišne. Výtvarníci sa usilovali povzniesť svoje umenie na úroveň vedy alebo slobodného umenia, na akej bola hudba od vekov. Zatiaľ hudobníci 16. storočia sa teraz usilovali svoje umenie oddeliť od slobodných umení a postaviť ho na úroveň poézie. Oni, ktorí boli toľké stáročia zaradovaní medzi vedcov, si prv ako iní umelci uvedomili rozdiel medzi umením a vedou: vedec skúma, umelec tvorí; učenec odokrýva vonkajší svet, hudobník prenáša poslucháčov do svojho vnútorného sveta.

V 15. storočí výtvarníci dali základ novovekej teórii umení: ich hlavným dielom bola klasická renesančná estetika s heslami *concinnitas*, harmónie, proporcie, vernosti prírode a antike. Na druhej strane v nasledujúcom storočí poézia a hudba mali značný podiel na rozvinutí a prehĺbení estetiky: predovšetkým z poetiky vyšla myšlienka o tvorivej povahe umenia, a najmä z teórie hudby uvedomenie si jeho psychických faktorov.

^f W. D. Allen, *Philosophies of Music History*, 1939, 2. vyd. 1962.

^g Napríklad S. Łobaczewska, *Zarys historii form muzycznych*, 1950, a *Style muzyczne*, I, 2, 1961.

N. TEXTY RENESANČNÝCH MUZIKOLÓGOV

DVADSATORAKÉ PÔSOBENIE HUDBY

1) Účinky slobodnej a ctihodnej hudby by som chcel zhrnúť do týchto dvadsiatich bodov:

Boha tešiť,

Boha chváliť,

Radosti spasených zväčšovať,

Cirkev bojujúcu k víťazstvu približovať,

Na získanie božieho blahoslavenstva pripravovať,

Duše k pobožnosti podnecovať,

Smútok rozptyľovať,

Zatvrdnuté srdcia zmäkčovať,

Diabla na útek zaháňať,

Stav extázy vyvolávať,

Prízemné mysle povznášať,

Zlú vôľu rozptyľovať,

Ludí tešiť,

Chorých liečiť,

V starostiach pomáhať,

Duše do boja povzbudzovať,

Lásku podnecovať,

Obcovanie ľudí spríjemňovať,

Učeným v hudbe slávu dávať,

Duše k spaseniu privádzať.

J. Tinctoris, Complexus effectuum musices (ed. Coussemaker, IV, 192).

DEFINÍCIA HARMÓNIE

2) *Harmónia* je určitý druh krásy, ktorej príčinou je primeraný zvuk. *Eufónia* je to isté čo harmónia, podobne *melódia* a *melos*. *Súlada* je súhrn rôznych zvukov, ktorý je príjemný ušiam. *Symfónia* je to isté čo súlad. *Disonancia* je súhrn rozličných zvukov, ktorý svojou povahou uráža sluch.

J. Tinctoris, Deffinitiorum musicae, (ed. Coussemaker, IV, s. 179 n.).

TEORETICKÁ A PRAKTICKÁ HUDBA

3) Hudba je dvojaká, teoretická a praktická. Teoretická sa zaoberá skúmaním hudobných otázok. Podľa Boethia (I, 2) je trojaká: *k o z m i c k á* – uvažuje o harmónii vesmíru a jeho časti; *T u d s k á* – rozoberá proporcie tela a duše a ich časti; *i n š t r u m e n t á l n a* – o nej píše menovaný autor vo svojich piatich knihách. Praktická hudba spočíva v speve. Nachádza vyjadrenie v rytmoch, mierach, zvukoch . . . Spev je dvojakého druhu: jeden je prostý a jednotvárný, nateraz sa všeobecne používa v chrámoch; príkladom je hudba jednotvárná, nazývaná gregoriánska. Iný druh spevu je mnohotvárný a rôznorodý, patrí do hudby nazývanej figurálna alebo menzurálna. O tomto speve, pokiaľ viem, nedá sa nájsť nič istého u antických autorov, držíme sa teda autorov súčasných.

Definícia teoretickej hudby: hudba je schopnosť poznávať rozdiely medzi vyššími a nižšími tónmi; tak ju definuje Boethius, lib. 5, cap. 1.

Definícia praktickej hudby: hudba je schopnosť správne modulovať (t. j. zachovávať správny rytmus a výšku v speve). Tak ju definuje sv. Augustín.

Glareanus, *Dodekachordon*, 1547, Lib. I, cap. 1: *De musices divisione ac definitione*.

HUDBA JE SLOBODNÉ UMENIE

4) Niektorí si myslia, že hudba sa má pestovať, aby poskytovala zábavu a pôžitok sluchu, nie z iného dôvodu, len preto, aby sa tento zmysel zdokonaľoval, podobne ako sa zdokonaľuje zrak, keď s pôžitkom a rozkošou hľadá na krásne a proporcionálne veci. Ale v skutočnosti to nie je ozajstný cieľ: zodpovedá iba ľuďom jednoduchým a remeselníkom . . . Iní si mysleli, že hudba sa nepestuje s iným zámerom ako s tým, aby sa nachádzala medzi slobodnými umeniami, jediným, aké pestujú ľudia šlachetní: ony nabádajú duše k cnosti a usmerňujú vášne.

G. Zarlino, *Institutioni Harmoniche*, 1573, I, 3, s. 11.

ZMYSLY A ROZUM, TEÓRIA A PRAX

5) Tvrdím, že ani zmysel bez rozumu, ani rozum bez zmyslu nemôže vytvoriť dobrý súd o hocijakom predmete, ktorý je súčasťou vedy; súd bude dobrý len vtedy, keď obidve tieto časti budú navzájom spojené. Dokonalé poznanie hudby sa teda nemôže obmedzovať na zmysel. Kto chce súdiť o akejkoľvek veci patriacej do umenia, musí postihnúť obidve tieto časti: musí byť skúsený tak v oblasti vedy, čiže v teórii, ako aj v oblasti umenia, ktoré zasa spočíva v praxi.

G. Zarlino, *tamže*, IV, 36. s. 426.

MUSICA HUMANA

6) Ľudská hudba je harmónia, ktorú môže spoznať každý, kto obracia svoj pohľad do svojho vnútra.

G. Zarlino, *tamže*, s. 21.

V HUDBE SÚ NAJDÔLEŽITEJŠIE KONCEPCIE ROZUMU

- 7) *Najušľachtilejšia, najdôležitejšia a hlavná časť hudby sú koncepcie rozumu, vyjadrené pomocou slov, a nie harmónie medzi časťami, ako to tvrdia súčasní praktici.*

V. Galilei, Dialogo della musica antica e della moderna, 1581, ed. 1602, s. 83.

SLUCH A ROZUM

- 8) *Medzi významnými starovekými hudobníkmi sa vždy vysoko cenila prísnosť a odsudzovala zaujímavosť; zatiaľ hudobníci našich čias, podobne ako epikurovci, práve naopak, nadovšetko vyzdvihujú novosť, lebo tá poskytuje zmyslu (sluchu) rozkoš, a ako dôkaz uvádzajú, že práve súd sluchu má schopnosť merať a oceňovať hudobné intervaly; my na to však odpovedáme, že sluchovému zmyslu naozaj vďačíme za sám princíp tejto schopnosti, lebo bez neho by sa vôbec nedalo hovoriť o hlasoch a zvukoch; inak je to s otázkou hudobných intervalov: ich rozoznávanie nie je jednoducho vecou uší, ale opiera sa o zásady a pravidlá do takej miery, že zmysel počúva ako sluha a rozum usmerňuje a vládne.*

V. Galilei, tamže, s. 84.

V UMENIACH TREBA HLADAŤ NIELEN ZMYSLOVÉ PÔŽITKY

- 8a) *Rozumní a učené ľudia sa neuspokojujú, ako to robí nevzdelaný dav, s jednoduchým pôžitkom, aký poskytuje pohľad na rôznorodosť farieb a tvarov vecí, ale skúmajú, aké tieto javy majú vzťahy a proporcie, aká je ich podstata a prirodzenosť. A tak tvrdím, že rovnako ani v hudbe sa nestačí jednoducho tešiť z rozličných harmónií.*

V. Galilei, tamže, s. 86.

CIEL HUDBY

- 9) *V každom prípade, keď hudobník nie je schopný preniesť vedomie poslucháčov do svojho sveta, musíme jeho znalosti a umenie pokladať za márne a zbytočné; lebo hudba nebola stvorená a zaradená medzi slobodné umenia s iným cieľom.*

V. Galilei, tamže, s. 90.

VEDY A UMENIA

- 10) *Vedy sa usilujú nájsť pravdu v javoch a vlastnostiach vecí, ktoré skúmajú, ako aj ich príčiny. Ich cieľom je pravda poznania a nič viac. Umenia zasa majú za cieľ tvorenie, a to je čosi iné ako chápanie.*

V. Galilei, tamže, s. 105.

7. DÜREROVA ESTETIKA A TEÓRIA UMENIA V STREDNEJ EURÓPE

Renesančná estetika v strednej Európe sa začína až v 16. storočí a má dve kapitoly. Prvú kapitolu vyplňa jediný človek – Dürer, spätý s Talianskom, ale v oblasti na sever od Álp osamotený; vôkol neho sa ľudia alebo nezaujímal o estetické otázky, alebo sa nimi zapodievali stredovekým spôsobom. Do druhej kapitoly patria všetci ostatní: boli síce menšieho formátu ako Dürer, ale zato boli početnejší, patriaci k rozličným smerom, ale všetci reprezentujú iný ako taliansky a dürerovský spôsob myslenia.

I. 1. UMELEC A BÁDATEĽ. Albrecht Dürer (1471–1528), vynikajúci maliar, grafik, autor vzácných kníh o umení. Bol Nemec, ale Taliansko bolo jeho láskou a vzorom. Život strávil na sever od Álp, ale dva razy navštívil Taliansko (1495 a 1506–1507), a hoci vtedy už bol zrelým umelcom, usiloval sa tam učiť talianskemu umeniu, odlišnému od toho, v ktorom vyrástol.

Polovica jeho života pripadá na 15., druhá polovica na 16. storočie. Narodil sa a žil v Norimbergu, gotickom meste, učil sa v gotickej dielni, bol rovesníkom gotického Grünewalda, vedel tak ako nikto iný kresliť gotickú architektúru a gotické odevy; ale zbožňoval taliansku renesanciu, pokúšal sa maľovať ako renesanční Taliani a vari prvý v germánskych krajinách hovoril o svojom veku ako o renesancii – *Wiedererwachtung*.

Bol živelným kresliarom a cerebrálnym komponistom obrazov. Geniálne kreslil podľa prírody, najdrobnejší detail zvečnený jeho ceruzou či štetcom je podmanivým veľdielom. A keďže ho neuspokojovala reprodukcia bezprostredných vnemov, celý život sa usiloval merať, rátať, racionálne ustaľovať proporcie vecí. Zavčas zvládol umenie perspektívy, takže jeho mladický výtvar bol zaradený ako vzor v Pélerinovej učebnici perspektívy (1509); a napriek tomu ešte ako zrelý umelec cestoval do Bologne špeciálne preto, aby sa tam „učil“ perspektíve. Zvyčajne rozlišoval umeleckú skúsenosť (*Brauch*) a teoretické znalosti umelca (*Kunst*); ale usiloval sa o to, aby ich spojil, aby *Kunst und Brauch mit einander übereikummen*.

A navyše, Dürer nebol len umelec, ale aj mysliteľ; nielen praktik, ale aj teoretik umenia; pero bolo pre neho rovnako prirodzeným nástrojom sebaučenia ako štetec; nielen maľoval, kreslil, ryl, ale aj písal a vydával knihy: najprv traktát o meraní: *Underweysung der Messung mit den Zirkel und Richtscheit*, 1525; potom *Štyri knihy o ľudských proporciách (Vier Bücher von menschlicher Proportion)* 1528; a viaceré jeho spisy zostali v rukopise.^a O umení zaznamenával nielen technické, remeselné skúsenosti, ako to robili stredovekí aj súdobí umelci, ale pokúšal sa o teoretické estetické zovšeobecnenia. Urobil to najmä v tzv. *Estetickom exkurze III.* knihy traktátu o proporciách. Bol na severe prvým umelcom s takýmto vzdelaním a teoretickými ambíciami; a dlho potrvá, kým sa po ňom zjaví autor jeho formátu.

Sever a Taliansko, stredoveké 15. a novoveké 16. storočie, gotika a renesancia, živelný talent a reflexívna povaha, skúsenosť a znalosti, umelecký inštinkt a podriadenie sa pravidlám geometrie a optiky, umelec a mysliteľ, maliar a spisovateľ, technik a estetik – to všetko sa v Dürerovi spájalo.

Talianske renesančné umenie zapôsobilo širšie mimo Talianska až koncom 16. storočia, keď sa už samo skončilo. Dürer bol výnimočný aj v tom, že sa zjavil tak skoro, že čerpal z talianskeho umenia už na prelome 15.

^a K. Lange – F. Fuhse, *Dürers schriftlicher Nachlass*, 1898. – Výber esteticky dôležitých textov vydal Heidrich, 1918. Po poľsky výber z diela: A. Dürer jak pisarz i teoretyk sztuki, vydal J. Białostocki, 1956.

a 16. storočia v klasickej dobe, keď pôsobili Raffael a Michelangelo, keď sa ešte ani len nezačala stavať Sixtínska kaplnka ani Vatikánske stanze. Bol z tých nemnohých veľkých umelcov, ktorí sa o najvšeobecnejších, abstraktných otázkach estetiky vyslovili komplexne. A vyslovil sa tak jasne, že napriek množstvu výborných kníh, ktoré sa o ňom napísali,^b jeho myšlienky sa dajú najlepšie vyjadriť jeho vlastnými slovami.

2. NEVIEM, ČO JE KRÁSA. Dürer píše, že v plánovanej knihe o umení chcel ukázať jeho užitočnosť a pochváliť ho za to, čo dáva umelcom: veľa radosti, slávu a večnú pamiatku, a zároveň majetnosť. V tom zväzku nehovoril o kráse, hoci mu nepochybne ležala na srdci.

V jeho traktáte sa nachádza slávne vyhlásenie: *Neviem, čo je krása*. Treba však tejto vete dobre rozumieť: Dürer podal definíciu krásy, vysvetľujúc, že používa slovo krásny v tom istom význame ako správny, výstižný, primeraný. Vedel tiež vymenovať vlastnosti krásy (ako jej prvú príčinu uvádzal harmóniu). Tým skôr vedel odlišiť krásne veci od škaredých, uviedol, ktoré veci sú krásne. A nevedel iba to, aká je konečná podstata a absolútna formula krásy. V istom zmysle teda nevedel, čo je krása, ale dobre vedel, čo je krásne.

Pokiaľ ide o to, aké veci pokladať za krásne, Dürer videl medzi ľuďmi značnú zhodu. Otázkou však mohlo byť, či tá *communis opinio* je výstižná a či sa jej umelec má prispôbovať. Dürer raz napísal: čo v dejinách ľudstva väčšina pokladala za krásne, to sa musíme usilovať robiť. Ale inokedy tvrdí niečo opačné: „Ak sa spýtate, ako máme urobiť krásnu postavu, niektorí odpovedia: v zhode s mienkou ľudí. Iní však s tým nebudú súhlasiť a ani ja nebudem.“ Riešenie rozporu je takéto: treba rozlišovať súd znalcov a súd laikov. „Súd o krásnej forme je väčšmi vierohodný u maliara, ktorý má znalosti o umení, ako u tých, ktorí sa riadia iba prirodzenou záľubou.“ To znamená, že Dürer odlišoval kompetentný súd o kráse od bežného, založený na znalostiach od toho, čo vychádzal len z páčenia sa. „Nech sa každý zahľadí do seba, aby páčenie neoslepilo jeho súd.“ Rozlišoval aj konštatovanie, že niečo je krásne, od vysvetlenia, prečo je takým: „Iba človek vzdelaný v umení môže totiž ukázať príčinu, prečo je jedna forma krajšia ako iná.“

3. SPRÁVNA MIERA. Najlepšou zárukou krásy je správna miera. Pri všetkej nespoľahlivosti našich súdov o nej „má celý svet veriť tomu, kto dokazuje svoj názor pomocou geometrie“. Geometria „je najvlastnejším základom každého maliarstva“. Starší maliari sa prehrešovali tým, že sa „neučili umeniu merania“. „Správna miera dáva dobrý tvar, a to nielen v obraze, ale vo všetkých plastických veciach, ktoré môžu byť vytvorené.“ Miera vytvára harmóniu, ktorú Dürer vo svojom jazyku nazýval *Vergleichlichkeit*, čiže doslovne vyrovnateľnosť. „Harmónia jednej veci vo vzťahu k druhej – to je krása.“ Zdá sa, že Dürer tento vzťah chápe ako vzťah rovnosti a umiernenosti. „Priveľa a primálo pokazí každú vec.“ „Vyhýbaj sa nadmernosti.“ Nepáči sa ani hlava končistá, ani plochá; ale páči sa hlava okrúhla, lebo „predstavuje stred medzi týmito dvoma“. V konečnom dôsledku krásou bolo pre Dürera to, čo je umiernené, čo je proporcionálne; rozhoduje o nej primeraná proporcia častí. Rozhoduje všade, ale najmä v tom, čo je najdôležitejšie: v ľudskej postave.

Prirodzene, nebola to novinka: tej istej myšlienky sa pridržali všetci renesanční Taliani. Dürer často opakoval, že ideu dokonalej proporcie mu odhalilo Taliansko: maliar Jacopo de Barbari mu ukázal figúry nakreslené podľa takejto proporcie, ale jej princíp mu neprezradil; Dürer ju hľadal sám. Správnu mieru hľadali mnohí, ale Dürer hľadal lepšie ako iní, triezvo, realisticky, nie dogmaticky. Nenástojil na tom, že jestvuje iba jedna dokonalá proporcia; naopak, iná je pre muža a iná pre ženu. Dokonca aj mužských proporcií je značne viac ako jedna, a takisto ženských. Sám ukázal 13 rozličných dobrých mužských proporcií a taký istý počet ženských. V teórii zastával pluralistické stanovisko. „Mnohé sú druhy a príčiny krásy.“ Iná vec je, že ho tento pluralizmus znepokojoval: ak ľudia celkom navzájom nepodobní sú rovnako krásni, v čom teda spočíva krása?

^b E. Panofsky, *Dürers Kunsttheorie*, 1915, – Po poľsky: J. Białostocki, *O teorii sztuki A. Dürera*, in: *Pięć wieków myśli o sztuce*, 1959, aj v citovanom výbere z diela, s bibliografiou. – Kapitoly o teórii umenia aj v monografiách: H. Wölfflin, *Die Kunst Albrecht Dürers*. – W. Waetzoldt, *Dürer und seine Zeit*. – E. Panofsky, *Albrecht Dürer*, všetky tri vo viacerých vydaniach.

V teórii zaujímal aj empirické stanovisko: vyratúval proporcie. Ale na základe skúsenosti, nie podľa apriórnych predpisov – podobne ako Alberti, Ba čo viac, usudzoval, že výpočet nie je direktívou pre tvorbu, ale iba prípravou na ňu. Takýmto chápaním nachádzal správny stred medzi kánonom a anarchiou. A nie bezdôvodne Panofsky o Dürerovi napísal, že predstavoval vrchol v dejinách vedy o proporcii.

4. HRANICE POZNANIA. Dürer neúnavne pracoval na ľudských proporciách, ale bez istoty, že ich spoľahlivo ustáli, „lebo niet na zemi takého človeka, ktorý by vedel definitívne povedať, aký je najkrajší tvar človeka. A nevie to nikto, iba sám Boh“. Inde zasa napísal: „neviem s istotou a definitívne opísať, aká proporcia sa blíži k dokonalej kráse“. Práve v tomto zmysle tvrdil, že nevie, čo je krása. Ale nič mu nebolo vzdialenejšie ako estetický subjektivismus, ako presvedčenie, že krása je vecou osobného cítenia. Rovnako ako iracionalizmus, podľa ktorého krása nepodlieha meraniu a chápaniu. Dürer bol presvedčený, že každá vec má svoju správnu mieru; ale nebol si istý, či on alebo ktokoľvek iný tú mieru nájde. Z toho vyplývajú v jeho spisoch ozveny skepticizmu a agnosticizmu, ťažkanie si, že „blúdime“, že nevieme, čo je krása. Preto tiež posledným slovom bola pre neho viera: aby sme v umení dospeli k dokonalosti, musíme vynaložiť veľa úsilia, ale potrebujeme aj božiu pomoc. Ozajstnú krásu „pozná iba Boh a ten, komu ju Boh zjavil“. Nebola v tom platónska metafyzika ako u Talianov, ale jednoducho – viera. A ak aj bol v Dürerovej estetike agnosticizmus a fideizmus, nikdy v nej nebolo subjektivismus: veci majú objektívnu mieru krásy a dokonalosti.

5. PRÍRODA. Správna miera pre umenie sa nachádza v prírode. „Prírodu pokladám v týchto veciach za majstra a fantáziu ľudí za blúdenie.“ Čo je proti prírode, je zlé. „Ten, kto chce niečo urobiť správnym spôsobom, nesmie prírode nič uberať, ale ani jej pridávať nič neprimerané.“ Z prírody si treba vyberať. „Nemôžeš urobiť krásnu postavu podľa jedného človeka.“ „Z mnohých krásnych vecí sa vyberá to dobré, práve tak, ako sa med zbiera z mnohých kvetov.“

A ešte viac: prírodu treba dešifrovať. Umenie tkvie v prírode, kto ho z nej nevytrhne (*herausreisst*), ten ho nebude mať. To znamená, že pozorovaním prírody sa dá objaviť, akými zákonmi sa riadi a odkiaľ pramení jej krása – ale nedá sa to v nej jednoducho prečítať, treba jej to nasilu vytrhnúť.

Dürer definoval maliarske umenie ako *predstavovanie*, a nie *napodobovanie* ako Aristoteles. Ale terminológia môže mýliť: predstavovanie totiž Dürer chápal objektívnejšie ako Aristoteles *napodobovanie*. Ani jeden z nich nechápal maliarstvo (a reprodukuje umenia všeobecne) ako naivné kopírovanie: podľa Aristotela maliarstvo viac alebo menej *slobodne* stvárňovalo veci a podľa Dürera to malo robiť *verne*, podobne ako to robí veda, keď „vytŕha“ prírode pravdu.

Dürerova teória bola úplne jednotná vo svojom objektivizme a geometrizme, v presvedčení o správnej miere pre každú vec. Inak to bolo s jeho praxou: tá bola dvojaká. Slávnym postavám Adama a Evy či apoštolov sa usiloval dať dokonalé proporcie, aké vychádzali z jeho výpočtov; na druhej strane jeho kresby podľa prírody, ktoré dnes pôsobia najsilnejším dojmom, nemali s týmito výpočtami nič spoločné, ich krása nie je vo vedeckých proporciách, ale v realnosti a vo výraze.

Jednako v jeho teórii sa dá nájsť miesto aj pre iné faktory, ako sú miera a umelcove znalosti. Na prvé miesto kládol umenie (*Kunst*), chápané ako znalosť, zručnosť (v súlade s tradíciou aj s etymológiou: nemecké *Kunst* pochádza od *können* – vedieť). Ale nepochyboval, že umelec navyše potrebuje zázračný dar talentu, čiže moci (*Gewalt*), ako to nazýval. Potrebuje aj skúsenosť, zručnosť (*Brauch*). Nezabúdaj na nijaký z troch činiteľov umenia, ktoré kedysi zostavili Gréci. Ani na „vnútorné idey, o ktorých píše Platón“ a ktoré sú v umelcovom vedomí. „Znalosti o umení, ktoré si získal, dajú ti dobrú mieru v oku a zručná ruka ťa bude poslúchať.“ „Dobré aj zlé leží pred ľuďmi preto, aby si vybrali, čo je lepšie“; šikovná ruka tomu slúži rovnako ako znalosti.

11400000019

II. 1. RÍŠA V PRVEJ POLOVICI 16. STOROČIA. Dürer vyložil svoje myšlienky o umení ešte v klasickom období talianskej renesancie. Ale na sever od Álp to urobil iba on: umelci tam pestovali umenia, ale učenci sa zapodievali inými otázkami: náboženskými, filozofickými, morálnymi, spoločenskými.

Vplyv reformácie na umenie sa ukázal ako vrcholne nepriaznivý. Pre reformátorov boli dôležité problémy náboženstva, nie umenia. V písomníctve protestantizmus rýchlo prešiel do scholastického štádia. Ožili obrazoborecké tendencie, v Bazileji dav zničil obrazy v chrámoch. Cranach, najznámejší z umelcov, čo sa pripojili k reformovanej cirkvi, maľoval v stredovekých a naivnoľudových formách. Kalvín popieral stredovekú tézu, že maliarstvo je *biblia pauperum*, potrebná pre tých, čo nevedia čítať; ak sa všetci naučia čítať, maliarstvo nebude potrebné. Čoskoro sa prejavila nenávisť reformácie voči humanizmu, začala sa emigrácia humanistov a im blízkych umelcov: Erasmus Rotterdamský sa usadil vo Frieburgu, Holbein odišiel roku 1526 do Anglicka.

Ale nielen cirkevné kruhy sa nezaujímal o umenie, rovnako postupovali aj filozofi a humanisti tých čias; nikto nepísal na estetické témy. Ak by sme do dejín estetiky zaradili iba výsledky bádania, to, čo bolo napísané, čo rozšírilo znalosti o kráse a umení, potom v 16. storočí okrem Talianov a Dürera nebolo estetiky. Jednako vtedajší ľudia aj okrem nich mali svoju koncepciu krásy a umenia, ale inú ako Taliani a Dürer – bola skôr výrazom vkusu ako výsledkom bádania. Nebola vyjadrená v knihách, ale odzrkadlila sa v umení, je v ňom implikovaná.^c Odlišovala sa od klasického typu; mala rozličné podoby, jedna vyplývala z náboženských zdrojov, iná z filozofických, ďalšia sa zasa odvodzovala od humanistov. V Ríši mala inú podobu ako v Nizozemsku. Táto estetika severnej Európy, implikovaná v jej umení, si zaslúži aspoň stručnú zmienku.

A. Náboženské kruhy. V severných krajinách na rozdiel od Talianska udržal sa ešte vo veľkej miere transcendentný a náboženský postoj k svetu, typický pre stredovek; dokonca ešte aj Dürer, hoci tak výnimočne ovplyvnený renesanciou a Talianskom, mal aj idey apokalyptické a chiliastické. Mysticismus a spiritualizmus vystupovali dokonca v takých extrémnych podobách, aké stredovek nepoznal od 12. storočia. V cirkvách sa šíрили sekty a schizmy, typický prejav zintenzívnenia náboženských citov; šíрили sa tak v katolíckej, ako aj v luteránskej cirkvi.

Tento postoj nachádzal výraz aj v umení, ktoré nemalo len náboženské témy, ale i principiálne náboženský postoj. A zachovávalo gotické formy. Veľký maliar začiatku 16. storočia Gothardt Nithardt (známejší pod menom Grünewald, okolo 1460–1528) patril do sekty spiritualistov. Jeho veľké dielo, oltár v Isenheime z roku 1515, bolo ešte naskrze gotické. A vplyv jeho umenia sa šíril nad Rýnom, priťahoval dokonca aj Dürerových žiakov. Najväčší rezbári týchto čias: Wit Stwosz (1445–1533), Riemenschneider (okolo 1460–1531) mu boli svojím postojom a štýlom bližší ako Dürerovi.

Emocionálnosť a expresívnosť, transcendentnosť Grünewalda či Stwosza bola taká veľká, že popri nich sa figúry gotických katedrál z 13. storočia môžu javiť studené a meravé; mali tú vrúcnosť čo *Imitatio Christi*. Osobitným znakom týchto umelcov bolo to, že náboženskú transcendentnosť spájali s naturalizmom, aký skoršia gotika nepoznala. Ich umenie implikovalo svojskú expresívnu, naturalistickú estetiku, ktorá bola zároveň transcendentná: zmyslom umenia je vyjadrovanie nadprirodzených vecí prirodzenými formami. Nebolo vtedy však estetika, ktorý by to bol *explicite* vyjadril.

B. Kruhy prírodných filozofov. Filozofiu 16. storočia odlišovalo od stredovekej najmä to, že bola predovšetkým filozofiou prírody. Ale zároveň sa – ako to vidieť na jej typickom predstaviteľovi Paracelsovi – veľmi líšila od novodobej empirickej filozofie, lebo ani natoľko nepozorovala prírodu, ako sa skôr netrpezlivo usilovala nájsť v nej utajené sily.

Umenie 16. storočia malo na severe isté analógie s touto filozofiou, aj umenie priťahovala príroda: obrazy

^c O. Benesch, *The Art of the Renaissance in the Northern Europe. Its Relations to the Contemporary Spiritual and Intellectual Movements*, 1947.

dovtedy venované výlučne človeku a jeho dejinám začali sa zaplňať krajinkami, svetom zvierat a rastlín. A príroda sa zobrazovala expresívne. Mimoriadne nadaným predstaviteľom tohto krajinárskeho umenia bol Albrecht Altdorfer z Rezna (okolo 1480–1538). Na jeho obrazoch krajina už nebola len pozadím pre človeka, ale bola takou istou zložkou obrazu ako sám človek. Tieto obrazy implikovali expresívnu a naturalistickú estetiku, odlišnú od klasickej renesančnej estetiky. Ani túto vtedy nikto *expressis verbis* nesformuloval.

C. Kruhy humanistov. Humanizmus sa do strednej Európy dostal na začiatku 16. storočia. Jeho heslom sa tu nestalo iba štúdium antickej kultúry a obnovenie jej klasických foriem, ale aj, ba ešte väčšmi – heslo slobody myslenia. Typickým a slávnym humanistom severu bol Erazmus Rotterdamský (1467–1536). Umením sa zaoberal málo, ale svoj humanistický, liberálny postoj odovzdal niektorým umelcom, ktorí ho vteliť do umenia. Najvýraznejším príkladom je Hans Holbein z Augsburgu (1417–1543). Jeho portréty, okrem iných aj známy portrét Erazma, boli plastickou realizáciou humanizmu, harmonickým spojením záľub severu a juhu, talianskeho klasicizmu a severného realizmu. V jej základoch ležala ešte intelektuálnejšia estetika ako u Talianov.

2. NIZOZEMSKÍ ITALIANISTI. Prvá tretina 16. storočia bola v strednej Európe, v Ríši, obdobím myšlienkového varu; ale vzápätí Ríša ustúpila do pozadia v duchovnom a umeleckom živote Európy.^d Na prvom pláne sa ocitla iná krajina – Nizozemsko.

Bolo to o to zvláštnejšie, že krajina sa nachádzala v ťažkej politickej situácii: od roku 1558 tam vládli Španieli, od roku 1568 trvala oslobodzovacia vojna. Osobitný bol aj charakter nizozemského umenia: bolo v rozkveť už v 15. storočí, zrodilo van Eycka, Memlinga, malo už vtedy veľmi výrazné vlastné, domáce črty, no teraz, v 16. storočí, tieto črty stratilo a podľahlo talianskym vplyvom. Cudzí vzory a hotová umelecká doktrína sa ukázali silnejšie ako najlepšia tradícia. Nizozemskí maliari cestovali do Talianska a vracali sa odtiaľ ako italianisti; najmä haarlemská Akadémia a škola v Malines boli strediskami tohto smeru. Všetko bolo teraz podľa talianskej módy; našiel sa aj nizozemský Vasari, Karol van Mander, ktorý napísal životopisy maliarov a roku 1604 ich vydal.

V Nizozemsku bolo viac maliarov ako krajina potrebovala, a preto mnohí z nich sa stali potulnými umelcami. Na štúdiá odchádzali do Talianska a potom za prácou do Nemecka, Francúzska, Španielska; v Prahe pracovali pre Rudolfa II., vo Fontainebleau pre Henricha IV., dokonca aj v Taliansku bol na nich dopyt. Wenzel Coeberger (1561–1634), autor traktátu o antickom maliarstve z roku 1591, maľoval v Paríži, v Ríme, v Neapole, v Bruseli. Denys Calvaert (okolo 1545–1619) pracoval na dekorácii vatikánskeho paláca, potom v Bologni otvoril maliarsku školu, z ktorej vyšli slávni Taliani Guido Reni, Albani, Dominichino. Jedni, ako Michel Coxie, pôsobiaci v Bruseli a v Malines (1499–1592), autor kartónov pre wawelské arasy, mali za vzor Raffaela, iní zasa, ako Frans Floris (1516–1570), Michelangela, ďalší Dürera. Obrazy jedných boli barokové, iných – manieristické; ale ideológia, koncepcia umenia a krásy, bola klasicistická, taká ako v talianskych traktátoch tých čias. Práve títo nizozemskí italianisti ju najväčšmi rozšírili po celej Európe.

3. BRUEGHEL. Jedným z nemnohých nizozemských maliarov, čo neprijali taliansky štýl, bol Pieter Brueghel (1525–1569). Aj on navštívil Taliansko (1552–1553), ale zachoval si vlastné formy, miestne a archaické, nesúvisiace z klasicistickou doktrínou, ktoré sa nezmestili do kategórií klasicizmu, manierizmu a baroka. Génus tohto maliara – nezvyčajná pozorovacia schopnosť, nevyčerpatelná invencia, precíznosť detailov, presnosť línií – patrí do dejín umenia, nie do estetiky; do tej však patria predpoklady, ktoré zrodili také veľké a také osobité umenie. Nebol človekom pera a tieto predpoklady nevyjadril, a ani to za neho neurobil nijaký súčasník.

Medzitým, aj keď to tak nevyzerá, jeho umenie, zobrazujúce chudobný dedinský život, bolo umením filozofickým, založeným na zvláštnej koncepcii sveta; v jej základoch bolo presvedčenie o veľkosti prírody a malosti

^d Benesch, c. d., s. 67: "Protestantism was on the way to turning Germany into a cultural desert".

človeka. Jeho obrazy zaplňajú ľudskovia malí, zmechanizovaní, vyzerajúci ako bábky, jeden podobný druhému, anonymní, takmer bez tváre a v ustavičnom pohybe, tlačení, zmätku; sú to súčasti jedného mechanizmu, poslušní jednému zákonu, jeden od druhého ani nie lepší, ani horší. Trpký obsah vyjadril na tie časy typickým, veselým a groteskným spôsobom.

Nijaký iný maliar svet nezobrazil takýmto spôsobom. V klasických, ani v manieristických, ba ani v gotických formách^e sa to nedalo uskutočniť; Brueghel si musel vytvoriť vlastné formy. Nie maliari, ale skôr spisovatelia vyjadrili vo svojich dielach podobnú koncepciu sveta, ako napríklad Shakespeare (aj keď jeho ľudia ovládali skôr vášne ako mechanizmy) či Cervantes (Brueghel však nehľadel na svet tak ironicky).

Ak Brueghelove obrazy mali ekvivalent v kultúre svojej doby, potom vo filozofickej literatúre – nebola to náhoda, vieme totiž, že sa stýkal s filozofmi a humanistami (najmä s Coornhertom, umelcom-rytcom a zároveň filozofom, prekladateľom stoikov^f). A medzi holandskými filozofmi a humanistami tých čias vtedy vznikol prúd, ktorý zreteľne sformuloval vedúcu myšlienku, ktorú maľoval Brueghel: vychádzajúc z ideí stoikov tvrdil, že svet tvorí jeden celok, jeden systém, podlieha tým istým nemenným zákonom prírody spolu s človekom, ktorý je čiastkou tohto systému, spolu s jeho kultúrou, myslením, umením. Nevelká skupina ľudí, najmä z Holandska – volali sa libertíni – usilovala sa odôvodniť a rozšíriť túto koncepciu sveta, človeka a kultúry. Onedlho na jej základe Herbert zo Cherbury vybudoval teóriu náboženstva a Hugo Grotius zasa teóriu spoločnosti. Ale ešte pred nimi Brueghel vyjadril túto filozofiu vo svojich obrazoch. Nebolo by správne tvrdiť, že Brueghel chcel štetcom písať filozofiu, ale do istej miery to naozaj robil.^g

V predpokladoch tejto filozofie nebolo estetického činiteľa. A nikdy nebolo v koncepcii umenia menej symetrie, harmónie, konštrukcie, ozdôb a všetkých tých vecí, o ktorých sa rozpisovali renesanční autori, ako u Brueghela. Napriek tomu, že sa vtedajšia estetika zdala veľmi všeobecná a široká, Brueghelovo umenie sa z nej vymykalo.

4. VEDA A FANTASTIKA. V umení strednej Európy významné miesto zaujímal umelecký žáner, ktorý bol v Taliansku ďaleko v pozadí, a to miniatúra. Najmä v 15. storočí na burgundskom dvore si flámski miniaturisti získali slávu ako portrétisti a ilustrátori. V 16. storočí pracovali ďalej, no už nevyzdobovali misály a bohoslužobné knihy, ale dokumenty, alebo ilustrovali vedecké diela, herbáre či zemepisné knihy. Rastliny, zvieratá, minerály, ovocie, kvety, hmyz, vtáky kreslili s precíznosťou a objektívnosťou, vyžadovanými od vedeckých ilustrácií. Ich kresby patrili do vedy.

Toto pracovité benediktínske umenie sa neudržalo vo svete novoveku: neprežilo 16. storočie. Za posledného z veľkých flámskych miniaturistov sa pokladá Juraj Hoefnagel z Antverp (1542–1600)^h. Jeho diela sú z viacerých zreteľov symptomatické. Po prvé, zaujímal v umení vedecký postoj, usiloval sa o verné reprodukcie prírody. *Natura sola magistra*, napísal. Po druhé, svojej reprodukčnej práci dával zároveň aj alegorický zmysel, približujúc ju k práci emblematikov. Sám sa nazýval *inventor hieroglyphicus et allegoricus*. A po tretie, formy prírody spájal vo svojich kresbách s ornamentikou. V jeho umení môžeme nájsť dve protichodné zložky: čistý naturalizmus a čistý abstrakcionizmus.

Druhou zložkou sa zblížoval s inou skupinou nizozemských umelcov, s abstraktnými ornamentalistami, medzi ktorých patrili najmä Cornelis Floris a Vredeman de Vries, obaja z Antverp, architekti a kresliari, ktorí ovplyvnili formy staviteľstva a dekoratívneho umenia v severnej Európe. Uviedli do neho totiž komplikované, neprirodzené, manieristické formy. Ich publikácie, najmä Vredemanova *Grottesco in diversche Manieren* (po roku 1555) či *Caryatiden*

^e Hoci Benesch, c. d., s. 91, píše: "With Brueghel begins a historical revival of the Middle Ages".

^f M. J. Friedländer, *Altniederländische Malerei, XIV: P. Brueghel*, 1937; – Ch. de Tolnay, *The Drawings of Pieter Brueghel the Elder*, b. d., ako aj *P. Brueghel l'ancien*, 1935; Benesch, c. d.

^g C. G. Stridbeck, *Combat between Carnival and Lent by P. Brueghel the Elder*, in: *Journal Warburg*, 1956.

^h I. Berström, *Georg Hoefnagel, le dernier des grands miniaturistes flamands*, in: *Oeil*, 1963, Nr 101.

vulgus (okolo 1565), aj pri zobrazovaní ľudí, rastlín, zvierat pretvárali ich formy na čudné a abstraktné pletence, vytvárali telá z foriem vlastných kovom či stromom, ale nie organizmom; bola to fantastika a konštruovanie abstraktných línií, jedna z tých formácií umenia, v ktorých sa umenie veľmi vzdaluje od prírody a má s ňou málo styčných bodov. Vzdialila sa aj od dlho zachovávaných umeleckých pravidiel a tradícií. Najväčšmi zodpovedala typu manieristického umenia. Realizovala Dürerove slová o „umeleckých dielach, ktoré zámerne zobrazujú škaredé, neforemné, fantastické veci“.

Toto abstraktno-groteskné umenie prešlo z Holandska aj do Francúzska, kde sa roku 1565 zjavila séria bizarných drevorytov *Les songes drolatiques de Pantagruel*.ⁱ Udržalo sa ešte aj po roku 1600, najmä v Nemecku: tam Chr. Jamnitzer roku 1610 vydal bizarné kresby, skonštruované z rastlinných výhonkov a hmyzu,^j a W. Dietterlin (1614 a 1615, čiastočne vydané v Lyone) abstraktné výtvyry, ornamenty, karikatúry, fantastické kytice,^k obidvaja zvláštnym, absurdným, groteskným spôsobom miešajúc abstrakciu, výtvyry fantázie a reálne podoby.

5. ARCIMBOLDO A COMANINI. V druhej polovici 16. storočia vytvorilo sa ešte ďalšie stredisko umenia: na juhu strednej Európy, na území habsburskej monarchie za Maximiliána I. a Rudolfa II., najprv v Prahe a od roku 1565 vo Viedni. Bolo to kozmopolitické centrum, v ktorom okrem iných pôsobili Hoefnagel a Jan Brueghel, syn veľkého Pietera. Pestovalo sa tu umenie sčasti realistické, ale sčasti aj abstraktné, nemenej manieristické ako práce Vredemana či Dietterlina.

Typickým vtedajším javom boli Wunderkammer, kabinety kuriozít, kolekcie bizarných, nezvyčajných, hrôzostrašných vecí, všetkého, čo sa v prírode či v umení rozchádzalo s normou alebo tradíciou: zvláštne sochy a maľby, komplikované orloje, hudobné automaty, optické prístroje, magické nástroje, kompas a astroláby, koraly a jantáre bizarných podôb, nádoby nezvyčajných tvarov, mozaiky z kolibrích pierok, miniatúrne predmety, korene mandragory, etnografické kuriozity, portréty trpaslíkov a obrov, všelijaké *jeux de la nature*, najrozmanitejšie unikáty. Medzi umelecké diela sa v týchto zbierkach zaraďovalo len to, čo je n e o b y č a j n é, výnimočné, udivujúce. A zvláštne je, že ľudia si pritom predstavovali, že takéto umelecké diela a ich zbierky pomáhajú p o z n á v a ť prírodu, práve prostredníctvom jej deformácií a výnimiek sa vraj ukazujú jej široké možnosti.

Najosobitejším stelesnením tohto umenia bol Arcimboldo^l (okolo 1527–1593). Bol to Talian, ale ako informuje Vasari, v Taliansku sa jeho chápanie umenia neznášalo s názormi väčšiny. Na habsburskom dvore (kde sa zdržiaval najmenej od roku 1562 do 1587) sa však stal arbitrom vo veciach umenia, bol nielen dvorným umelcom, ale aj poradcom pri kompletovaní zbierok, organizátorom slávností, zábav, dvorných divadelných predstavení.

Jeho maliarskou špecialitou boli tzv. *têtes composées*, ľudské postavy a najmä hlavy poskladané z iných prvkov ako ľudských. Bibliotekár mal hlavu zloženú z kníh, kuchár z rajníc a nádob, nožov, vidličiek, personifikácia jesene – z ovocných plodov. Týmito podobizňami sa na dvore všetci nadchýnali, posudzovali sa ako druh hádaniek na rozlúštenie, a ako uvádza súdoby prameň, „celý dvor sa smial do popuku“. Uspokojenie, ktoré ľudia nachádzali v nezvyčajných Arcimboldových nápadoch, bolo však (aspoň sčasti) estetickéj povahy, lebo v týchto kruhoch sa to, čo bolo zvláštne (*bizzaro*), málo líšilo od toho, čo sa pokladalo za krásne. Arcimboldove obrazy boli sčasti žartami, karikatúrami, dekoráciami, hádankami, ale zároveň vyjadrovali úsilie urobiť niečo, čo je krásne preto, lebo je nezvyčajné, zvláštne, tajomné.

K Arcimboldovmu umeniu máme aj estetický komentár. Pochádza z pera jeho rodáka kanonika Comaniniho v jeho dialógu *Il Figino*, uverejnenom za Arcimboldovho života roku 1591. Comanini našiel vysvetlenie tohto

ⁱ W. Faenger, *Die trollatischen Träume des Pantagruel*, 1922.

^j Ch. Jamnitzer, *Neues Grotzesken Buch*, Facsimile Nachdruck, Vorwort von g. H. Franz, in: *Instrumenta Artium*, Bd. 2, 1964.

^k *Eine Folge phantastischer Radierungen von Wendel Dietterlin d. J.*, mit Vorwort von C. Koch, 1928.

^l F. C. Legrand et F. Sluys, *Arcimboldo et les arcimboldesques*, 1955. J. Baltrusiatis, *Têtes composées*, in: *Médecine de France*, Nr XIX, 1911. – a *Monstres et emblèmes*, tamže XXXIX, 1956. – C. Casati, *Arcimboldo pittore milanese*, in: *Archivo Storico Lombardo*, Seria II, vol. II, 86.

osobitého umenia. Zaradil ho do *imitatione fantastica*, ktorej úlohou je prekompónovať silou fantázie to, čo nám sprostredkovali zmysly. Práve to robili Arcimboldove *capriccia*. Sú druhom umenia, pri ktorom obdiv (*meraviglia*) prechádza do ohromenia (*stupore*). Comanini chválil jeho vynaliezavosť („pôvabné nápady“), zručnosť („má čím ohromiť“), virtuozitu („nezávisle od krásy“). Našiel v ňom aj alegórie a vzdelanosť („v živote som nevidel maľby také plné učených alegórií“), ba aj filozofiu: „Keď maliar vyjadruje svoje filozofické koncepcie, musí používať symboly a obrazy pôsobiace na zmysly.“ A tak fantázia vzbudzujúca ohromenie, prekvapujúca invencia, ale aj symbolika a filozofia – to boli elementy estetiky, ktorá zrodila Arcimbolda.

O tomto maliarovi máme navyše údaj, že bol presvedčený o paralelizme farieb a zvukov (*concordanza musicale nei colori*, ako to volá Comanini) a pokúšal sa o čosi, čo by sme dnes nazvali kolorometrickou hudobnou transkripciou. Melódie, ktoré hudobník hral na clavecine, Arcimboldo sa pokúšal zobrazit farebnými škvrkami na papieri.

6. IMPLIKOVANÁ ESTETIKA. Dejiny estetiky nás učia, že vzťah medzi umením a estetikou býval rôzny. V zásade by estetika mala byť dosť všeobecná a široká, aby zahrnula všetko umenie – a niekedy taká aj bola. Ale inokedy – pod vplyvom dominujúceho umenia, vládnuceho vkusu či teoretických osobných záľub – sa estetika špecializovala a zužovala natoľko, že sa mohla uplatniť iba v určitom type umenia.

Comaniniho estetika zodpovedala Arcimboldovmu maliarstvu, ale aj Vredemanovej či Jamnitzerovej fantastickej grafike, do istej miery aj Hoefnagelovým miniatúram. Estetika Vasariho a iných talianskych *trattatiste* zodpovedala talianskemu umeniu 16. storočia a umeniu nizozemských italianistov. Na druhej strane nijaký traktát nesformuloval estetiku implikovanú v umení Grünewalda, Altdorfera, Holbeina, Brueghela. Mohli by sme sa odvolať iba na narážky v mystických spisoch Sebastiana Franca či Jakuba Boehmeho, v magických spisoch Paracelsových, v humanistických dielach Erazma či vo filozofických prácach Grotiových. Tejto estetiky niet vo vtedajších traktátoch; je však vo vtedajšom umení, tkvie v ňom *implicite*. Bola vo vedomí ľudí 16. storočia, aj keď ju nikto nesformuloval a nenapísal.

7. ERAZMUS ROTTERDAMSKÝ. Estetické názory o renesancii na severe Európy nachádzali výraz skôr v maľbách ako v slovách. Ešte aj Erasmus Rotterdamský (1467–1536) o kráse, umení, literatúre hovoril málo. Ale predsa len hovoril, a to v dialógu *Ciceronianus* z roku 1518.

Otázka bola typicky renesančná: môže byť pre rečníka a spisovateľa vyšší cieľ, než hovoriť a písať ako Cicero? Všeobecnejšie: slobodno hovoriť a písať inak ako v antike? Ešte všeobecnejšie: je rečníctvo a písanie umením, čiže znalosťou pravidiel, alebo sférou slobody? Známe spory na túto tému už predtým prebiehali v Taliansku.^m V mene spisovateľovej slobody vtedy proti Cortesimu vystúpil Poliziano (*Ita nec bene scribere potest, qui de praescripto non aude egredi*; nemôže dobre písať, kto sa neodváža porušiť predpisy). Potom roku 1512 s kardinálom Bembom polemizoval mladší Pico de Mirandola (*Aemulator veterum verius quam imitator*; viac pravdy je v súperení ako v napodobovaní antiky). Erazmovo vystúpenie bolo tretím, záverečným dejstvom.

Jeho myšlienka bola: rečníctvo či spisovateľstvo sú nemenej umením ako múdrosťou (*prudentia*). Vyžadujú nielen znalosti, ale aj srdce, ktoré miluje a nenávidí. A to sa nedá určiť predpismi (*praeceptis contineri non possunt*). Pre Erazma bola v spisovateľstve rôznorodosť vecou veľmi závažnou: treba sa o ňu usilovať aj na úkor dokonalosti. A ak má spisovateľ napodobovať, potom ducha, a nie literu. Cicerónova veľkosť bola v tom, že odpovedal na otázky svojej doby. A keďže dnešné časy (rozumej renesancia) sa odlišujú od antiky, najcicerónskejší bude ten, kto je od Ciceróna – najväčšmi vzdialený.

^m B. Otwinowska, *Imitacja – eklektizm – spontaniczność*, in: *Studia Estetyczne*, IV. – Pani dr. B. Otwinowskej ďakujem, že ma upozornila na *Ciceroniana*, – Porovnaj: J. E. Sandys, *The History of Ciceronianism*, in: *Harvard Lectures on the Revival of Learning*, 1905. – S. Highet, *The Classical Tradition, Greek and Roman Influences on Western Literature*, Oxford 1949. – R. R. Bolgar, *The Classical Heritage and its Beneficiaries*, 1954.

O. DÜREROVE A ERAZMOVE TEXTY

„RECHTE PROPORCION“

- 1) *Príčinou toho, že (nemeckí) maliari boli spokojní so svojimi omylmi, bolo iba to, že sa neučili umeniu merania, bez ktorého sa nikto nemôže stať ani byť poriadnym remeselníkom; bola to však vina ich majstrov, ktorí sami nepoznali toto umenie.
A keďže geometria je základom celého maliarstva, podujal som sa položiť základ pre všetkých mladých milovníkov umenia.
A. Dürer, *Unterweisung der Messung*, 1525 (vyd. Heidrich, 1918, s. 222).*
- 2) *Bez správnej proporcie nemôže byť nijaká figúra dokonalá, aj keby bola vyhotovená najstarostlivejšie, ako je len možné.
A. Dürer, *Vier Bücher von menschlicher Proportion*, II, 1528 (vyd. Heidrich, s. 244).*
- 3) *Nikdy si nemysli, že urobíš, alebo že by si mohol urobiť čokoľvek lepšie, ako Boh umožnil urobiť prírode, ktorú sám stvoril. Tvoja moc je totiž bezmocná proti božiemu výtvoru.
A. Dürer, tamže.*

V SÚLADE S PRÍRODOU

- 4) *Ten, kto chce urobiť niečo správnym spôsobom, nemá prírode nič uberať, ani jej nič neprimerané pridávať.
A. Dürer, *Ästhetischer Excurs* (Heidrich, s. 264).*

ĽUDSKÉ BLÚDENIE

- 5) *Keďže sa nachádzame v stave takéhoto blúdenia, neviem opísať jednoznačným a definitívnym spôsobom, aká proporcia sa približuje k úplnej kráse.
A. Dürer, tamže, s. 269.*
- 6) *Vidí sa mi však nemožné, keď niekto hovorí, že vie zobrazit' najlepšie proporcie ľudskej postavy. Naše poznanie je totiž klamné a temnota je v nás natoľko zakorenená, že nás klame aj poznávanie hmatom. Kto však dokazuje svoj názor pomocou geometrie a ukazuje základnú pravdu – tomu musí uverit' celý svet.
A. Dürer, tamže, s. 270.*

NIČ PROTI PRÍRODE

7) *Lebo niečo také, čo je proti prírode, je zlé.*

A. Dürer, tamže, s. 273.

8) *V skutočnosti totiž umenie tkvie v prírode: kto ho odtiaľ vie vytrhnúť, ten ho má. Ak získaš umenie, zbaví ťa to mnohých chýb.*

A. Dürer, tamže, s. 277.

NESPOLAHLIVOSŤ SÚDOV O KRÁSE

9) *Krása je však tak hlboko skrytá v človeku a náš súd o nej taký nespoľahlivý, že môžeme nájsť dvoch ľudí, oboch veľmi pekných a príjemných, ktorí si nebudú navzájom podobní v nijakom mieste ani v nijakej časti, v proporcií ani v druhu; nevieme dokonca, ktorý z nich je krajší – také slepé je naše poznanie. Ak teda vyslovíme súd v tejto veci, bude nespoľahlivý.*

A. Dürer, tamže, s. 280.

PRÍRODA JE LEPŠIA AKO FANTÁZIA

10) *Prírodu však pokladám v týchto veciach za majstra a ľudské myšlienky za blúdenie. Stvoriteľ urobil ľudí raz takými, akými musia byť, a myslím si, že ozajstná dokonalosť a krása sú obsiahnuté v dave všetkých ľudí.*

A. Dürer, Entwurf zum ästhetischen Excurs (Heidrich, s. 290).

MALIARSTVO

11) *Maľovať znamená toľko, že niekto vie zo všetkých viditeľných vecí tú, ktorú chce, nech by bola akákoľvek, zobraziť na plochom predmete.*

A. Dürer, Van der Molerei, londýnsky rkp. (Heidrich, s. 301).

NEVIEM, ČO JE KRÁSA

12) *Neviem, čo je krása. Chcel by som tu predať takto chápať krásu: musíme sa usilovať o to, čo v čase (jestvovania) ľudstva väčšina pokladala za krásne. Keď niečo chýba v hociktorej veci, je to nedostatok. Preto nadmernosť i nedostatok kazí každú vec.*

A. Dürer, tamže, s. 302.

IBA MALIAR MÔŽE SÚDIŤ MALIARSTVO

13) *Maliarske umenie môžu dobre oceniť iba tí, ktorí sú sami dobrými maliarmi. Pre iných je ono naozaj uzavreté ako pre teba cudzí jazyk. Dobrý maliar má svoje vnútro plné obrazov, a keby bolo možné, že by žil večne,*

ustavične by zjavoval vo svojom diele niečo nové, (čerpajúc) z vnútorných ideí, o ktorých píše Platón.

A. Dürer, tamže, s. 307.

AKO MED Z MNOHÝCH KVETOV

14) Nemôžeš urobiť krásnu postavu podľa jedného človeka. Niet totiž na zemi takého človeka, ktorý by mohol definitívne povedať, aký je najkrajší tvar človeka. A nikto to nevie, iba sám Boh.

Ak chceš urobiť dobrú postavu, je nevyhnutné, aby si bral od jedného hlavu, od druhého prsia, rameno, nohu, ruku a chodidlo – a aby si podobne hľadal všetky a všetkého druhu časti (tela). Lebo z mnohých krásnych vecí sa berie niečo dobré práve tak, ako sa med zbiera z mnohých kvetov. Medzi tým, čo je priveľa, a tým, čo je primálo, nachádza sa správny stred, a to sa práve usiluj dosiahnuť vo všetkých svojich dielach. Budem tu nazývať krásnym to, čo iní nazývajú správnym.

A. Dürer, tamže, s. 311.

VIACERÍ VIDIA VIAC AKO JEDEN

15) Nech si nikto priveľmi nedôveruje, lebo viacerí vidia viac ako jeden. Aj keď je možné, že niekto viac rozumie než sto iných, predsa je to zriedkavosť. Užitočnosť tvorí veľkú časť krásy. Preto to, čo je v človeku neužitočné, nie je krásne. Vystríhaj sa nadmernosti. Harmónia jednej veci vo vzťahu k druhej – to je krása.

A. Dürer, tamže, s. 313.

SRDCE A MÚDROŠŤ V UMENÍ

16) Vyskytovali sa prívrženci názoru, že dobré rečníctvo nie je vecou umenia, ale múdrosti. Aj sám Cicero elegantne definuje rečníctvo ako bohato sa vyjadrujúcu múdrosť. Lebo čo je zdrojom cicerónskeho rečníctva? Srdce všestranne vzdelané mnohorakým poznaním vecí a milujúce to, čo hľása, a nenávidiace to, čo odsudzuje. S tým všetkým musí byť spojený prirodzený zdravý úsudok, múdrosť a rozvaha, ktoré sa z predpisov nedajú nadobudnúť. Prvá nech je starosť o myšlienky, až potom o slová. Prispôbujme slová veciam, a nie naopak. Ale predpisy umenia neignorujme: sú veľmi nápomocné invencii, zostavovaniu diel a argumentácii.

E. Rotterdamský, Ciceronianus, 1528, s. 242–244.

8. ESTETIKA 16. STOROČIA VO FRANCÚZSKU – BÁSNICI A MONTAIGNE

V 16. storočí vo Francúzsku neboli priaznivé podmienky pre rozvoj umenia a vedy: neschopná dynastia, vojny mimo i vnútri krajiny, osem náboženských vojen v priebehu storočia, galský anarchistický a nedisciplinovaný temperament.

Na druhej strane ani jedna krajina nemala vo svojej kultúre také bohaté stredoveké dedičstvo. Už v 14. storočí sa vo Francúzsku študovali klasici a pestovala kritická filozofia. Bohatá bola najmä tradícia poetiky: poetické traktáty Matúša z Vendôme, Jána z Garlande, Gottfrieda z Vinsauf boli napísané vo Francúzsku. Ešte na začiatku 16. storočia tu bola živá stredoveká tradícia poézie a prózy.

V polovici 16. storočia do Francúzska prenikli spisy talianskych humanistov a medzi nimi nové poetiky. Našla sa skupina básnikov – Ronsard a Plejáda, čo ho obklopovala – ktorí ich nové koncepcie prevzali a propagovali. V poetike nepovedali veľa vlastného: talianskym traktátom verili väčšmi ako svojej poetickej skúsenosti. Ak aj boli samobytní, tak najskôr v poézii, nie v poetike. Ale keď preberali talianske vzory a vytvárali podľa nich nové centrum vo Francúzsku, napomohli geografický presun v dejinách estetiky; od týchto čias sever Európy, a najmä Francúzsko nadhlo bude diktovať princípy v poézii a onedlho aj vo výtvarnom umení.

Plejáda sa skladá z literátov; a aj v nasledujúcich generáciách sa o otázkach estetiky vo Francúzsku vyslovovali predovšetkým literáti: filozof-esejista Montaigne a básnik Malherbe. Plejáda pôsobila v rokoch 1549–1560, Montaigne vydal svoje eseje 1580 a Malherbovo *akmé* pripadlo na koniec storočia. Títo spisovatelia sa prirodzene najviac zaoberali estetikou literatúry, ale ich spôsob chápania našiel uplatnenie v teórii všetkých umení.

I. PLEJÁDA

1. OBRAT KU KLASICIZMU. Literatúra vtedajšieho Francúzska sa odvodzovala z tej, ktorá existovala pred vynájdením kníhtlače: z literatúry ľudovej, hovorenej, z povestí a divadelných predstavení. Hlavnou črtou tejto literatúry bola dvojaká prirodzenosť – v obsahu aj vo forme. V obsahu preto, lebo si vyberala témy z bežného života, a vo forme preto, lebo používala prirodzenú reč, bez literárnych konvencií a klasických pravidiel. To zodpovedalo istým črtám renesancie, jej záľube v prirodzenosti, nespútanej bujarosti. Rabelais bezvýhradne uplatňoval túto dvojakú prirodzenosť formy i obsahu. Keby sformuloval princípy svojej literatúry, musel by ju postaviť do čela svojej teórie. Napokon nič iné neznamenal jeho žartovný výrok, že fľaša je jeho inšpiráciou, jeho „ozajstným a jediným Helikónom“.

Inak to bolo s Plejádou v 16. storočí, to znamená s Pierrom de Ronsard (1524–1585) a tými šiestimi básnikmi, ktorí ho obklopovali.^a Básnikom z Božej milosti bol v Plejáde iba Ronsard; na druhej strane boli medzi nimi viacerí, čo mali ambície stať sa teoretikmi a reformátormi poézie. Nielen že písali verše, ale vytvorili aj teóriu verša. Prvý publikoval poetickú teóriu Plejády Joachim du Bellay (1518–1560) v knihe *Défense et illustration de la langue française* z roku 1549, až po ňom Ronsard v diele *Abrégé de l'art poétique français* z roku 1565.

^a R. J. Clements, *Critical Theory and Practice of the Pleiade*, Harvard Univ. Press., 1942. – H. Chamard, *La doctrine et l'oeuvre poétique de la Pléiade*, 1931. – W. F. Patterson, *Three Centuries of French Poetic Theory*, 2 zv., Ann Arbor 1931.

Aká mala byť poézia v intenciách tejto teórie? Mala mať poetický štýl – v protiklade k prozaickému. Aby ho dosiahla, musela mať zodpovedajúci obsah a jazyk, čiže vznešené myšlienky a šlachetné slová. Preto musí obnoviť veľké básnické žánre, ktoré pestovala antika, a obohatiť francúzštinu, aby sa vyrovnala antickým jazykom. Stručne povedané: musí napodobovať antiku. Vzorom pre poéziu by mal byť Vergilius, a pre poetiku Horatius. Vtedy bude poézia v súlade rovnako so starovekými Rimanmi aj so súčasnými Talianmi. Bude mať dve hlavné prednosti: bude dôstojná aj umelecká. Najradikálnejší spomedzi členov Plejády bol Antoine de Baïf: žiadal, aby sa upustilo od rýmu a aby sa francúzsky verš priblížil antickému metrickému veršu.

2. PROBLÉMY. Tento program postavil pred básnikov Plejády viaceré problémy. Neriešili ich dôsledne predovšetkým preto, lebo Horatius a talianske poetiky často prikazovali niečo iné, než k čomu ich viedol básnický talent a inštinkt.

1. Čo je v poézii dôležitejšie: obsah, alebo forma, fabula, alebo rým? Dobrí básnici, písal Ronsard, zapodievajú sa fabulou a fikciou, verš je cieľom iba pre nevzdelaného veršotepca. Podobný názor mali aj iní básnici Plejády. Ale v skutočnosti sa ich úsilie sústreďovalo práve na zdokonaľovanie verša, na otázky jazyka a literárnych druhov.

2. Čo je dôležitejšie v poézii, pôžitok, alebo úžitok? V teórii Plejáda bránila horatiovský úžitok a v horatiovskom duchu vymyslela pochvalný prívlastok *utile-doux*. V skutočnosti jej verše nemali iný cieľ ako hedonický.

3. Musí byť v poézii pravda? Keďže antika odsudzovala nepravdu, ako ju mohla neodsudzovať Plejáda? Ale či poézia má svoju pravdu vyslovovať priamo a otvorene, alebo ju má skrývať *sub velamine*, ako sa hovorilo od čias Petrarca? Plejáda teoreticky schvaľovala skrývanie básnickej pravdy, ale v praxi ju nezahaľovala, lebo nevravela nič také, čo by bolo hodno skrývať.

4. Čo je v poézii dôležitejšie, správna teória, alebo talent? Plejáda bola skupinou básnikov-teoretikov, ktorá zacieľovala svoje úsilie na teóriu. Ale napokon rovnako du Bellay aj Ronsard konštatovali: „Učenci sa zhodujú v tom, že prirodzené schopnosti (*le naturel*) môžu dokázať viac bez teórie (*doctrine*) ako teória bez prirodzených schopností.“

5. Komu je určená poézia? Básnici teoreticky zastávali názor, že všetkým; v praxi však písali pre elitu, pre monarchu, pre priateľov, pre milovaných, pre seba. Teoreticky boli za dostupnú a jasnú poéziu, ale každý z nich chcel byť *poeta doctus*, exkluzívny a ťažký básnik.

6. Má sa poézia usilovať o spoločenské uznanie? Plejáda chválila básnickú osamotenosť a tvrdila, že ozajstný básnik je oslobodený od ambícií, nedbá o slávu a nikdy ju nedosiahne, lebo väčšina ľudí ho nepochopí a neocení. A uzatvárala, že poézia je bláznovstvo, keďže neprináša nijaké zisky. Vtedajší stav hodnotila iste správne; renesancia navzdory ešte donedávna uznávanej mienke uprednostňovala skôr mužov činu ako umelcov. Ale aj tak básnici Plejády pokladali poéziu za povolanie a boli sklamaní, že nie je dost' výnosné. Ronsard napísal, že poézia je *un folastre mestier duquel on ne peut retirer beaucoup d'avancement ny de profit*.

Vo všetkom tomto neboli dôslední, museli však riešiť otázky nielen vlastnej tvorby, ale aj problémy z talianskych poetických príručiek. Ronsardov program smeroval k tomu, aby umenie a dokonalosť vytlačili jednoduchý pôvab stredovekej teórie; jeho talent mu však nedovolil realizovať tento program.

Keď Ronsard formuloval vo svojom teoretickom traktáte poetické tézy, pridržiaval sa schémy rétoriky a rozlišoval tri zložky poézie: invenciu, dispozíciu, elokvenciu. Ale tieto zložky nemali pre neho rovnakú váhu. Za podstatnú zložku poézie pokladal invenciu. Stotožňoval ju s predstavivosťou, ktorá vymýšľa idey a formy všetkých vecí (*le bon naturel d'imagination concevant les idées et formes de toutes choses qui se peuvent imaginer*). Invencia je telo, zvyšok – iba tieň. Dispozícia jej má dobrú štruktúrou zabezpečiť eleganciu a elokvencia pridať o s l n i v o s ť ozdobnými slovami, vďaka ktorým verše (podľa Ronsardovho vyjadrenia) jagajú sa ako drahokamy na prstoch veľkého pána.

Du Bellay vyčleňoval viac zložiek i predností poézie: spomínal božskosť invencie, veľkosť štýlu, skvostnosť slov,

vážnosť myšlienok, smelosť a rôznorodosť metafor a „tisíc iných svetiel poézie“. A všetky sa mu javili ako „sila (*énergie*) alebo „akýsi duch“ (*je ne sais quel esprit*), ktorý latinskí autori volali *génio*m. Táto poetika mala dva komponenty: teóriu a básnikove prirodzené poryvy, v ich terminológii *la doctrine* a *le naturel*. Ale na prvom mieste stála básnikova prirodzenosť, jeho predstavivosť, duch, génius.

3. PELLETIER. Básnici Plejády neboli učencami, zmohli sa iba na básnické programy a manifesty; boli však, najmä Ronsard, v kontakte s učeným autorom kompletnej poetiky. Volal sa Jacques Pelletier du Mans (1517–1582). Bol učiteľ a *principal du collège* v Poitiers, v Lyone, v Paríži. Prekladal Homéra aj Horatiovu poetiku (1545), písal rovnako o pravopise aj o geometrii a príležitostne skladal aj verše (nie práve najlepšie). Ronsard ho nazýval *Pelletier le docte* a získal ho pre Plejádu. Jeho dielo *Art poétique* z roku 1555 nebolo výzvou na reformu francúzskej poézie ako du Bellayove a Ronsardove manifesty, ale teóriou, poskytujúcou recepty na každú poéziu. Možno ho inšpiroval Ronsard, s ktorým sa stýkal už v štyridsiatych rokoch, ale skôr on učil Ronsarda; jeho dielo *Art poétique* o desať rokov predstihlo Ronsardovo *Abrégé*.

Jeho poetika mala štyri zásady: napodobovať prírodu, napodobovať antiku, pestovať všetky druhy poézie, obohatovať jazyk a tým sa oddeliť od pospolitosti. „Naším básnikom by som radil, aby sa stali trochu smelšími a menej ľudovými (*moins populaires*). To všetko bolo v súlade s Plejádou, ale systematicky usporiadané. Všetky svoje princípy zhrnul do jedného hesla: samobytné napodobovanie, *imitation originale*.

Pelletier usudzoval, že poézia si môže brať za vzor rétoriku – ale jestvuje medzi nimi podstatný rozdiel a porovnanie vyznieva v prospech poézie. Rečník, ktorého úlohou je brániť záujmy svojich klientov, je odsúdený na to, aby sa zapodieval bežnými a jednotlivými vecami. Nemá, tak ako básnik, príležitosť hovoriť o bohoch, láske, priepastiach, hviezdach, krajinách, poliach, lúkach, potôčikoch. Rečník debatuje o veciach aktuálnych, kým básnik sa prihovára večnosti (*parle à une éternité*). Má právo nevšimáť si drobné veci, *les menues narrations* – a práve to Pelletier odporúčal básnikom.

Pramene jeho poetiky boli anticko-talianske: čerpal z Vidu (iné talianske traktáty ešte nestihli preniknúť do Francúzska), za vzor mal Horatia (Aristotelov čas ešte neprišiel). Ale aj to, čo v Plejáde a u Pelletiera nebolo nové, bolo historicky dôležité, lebo bolo prenesené do krajiny, ktorá sa onedlho mala stať arbitrom v umení. Ale to nebolo všetko, Pelletier totiž napísal: „Prvou vecou, ktorú má básnik urobiť, je ísť sa pozrieť, ako v skutočnosti vyzerá to, čo videl iba napísané, uvidieť živé obrazy prirodzených vecí, inak nikdy nebude písať smelo.“ Teória je teóriou, ale poézia musí čerpať z prírody. U Pelletiera sa teda vracal protiklad Plejády: *la doctrine* a *le naturel* a presvedčenie, že poézia nenahradí prírodu. Aj klasická poetika sa odvolávala na prírodu, ale príroda v nej znamenala toľko ako večné zákony, kým tu toľko ako živé obrazy vecí.

II. MONTAIGNE

1. MICHEL DE MONTAIGNE (1533–1592) predstavuje druhú položku vo francúzskej estetike 16. storočia. Nebol oveľa mladší ako členovia Plejády, ale vystúpil neskôr ako oni. Nepatril ani do jednej z dvoch kategórií ľudí, ktorí sa v tých časoch zapodievali estetickými otázkami; nebol básnikom ani profesionálnym filozofom (ani učencom všeobecne). Ak sa vyslovoval o kráse a umení, nikdy nie ako učenec ani ako básnik – aj keď Montesquieu zaraďoval Montaigna medzi štyroch najväčších básnikov (vedľa Platóna, kňaza Malebrancha a lorda Shaftesburyho). Jeho spisy patrili k tretiemu druhu, ktorý on sám pre novovek započal a ktorý sa podľa názvu jeho knihy odvtedy volá „esejou“. Jeho *Eseje* vyšli prvý raz roku 1580 a podľa autorovej predstavy patrili skôr do memoárovej spisby, hoci nezaznamenávali udalosti, ale myšlienky. Ich črtou bol nedostatok tak umeleckej, ako aj vedeckej profesionality.

2. MONTAIGNOV SPÔSOB MYSLENIA^b mal nasledujúce vlastnosti: a) Bol skeptický, nechcel sa angažovať v ťažkých sporoch, zostával neutrálny vo vzťahu k veľkým svetonázorovým otázkam. b) Bol relativistický: všetky všeobecné pravdy a zákony sú výsledkom zvyku. c) Bol časný: nezapodieval sa inými vecami ako časnými. d) Mal pozitívny vzťah k skutočnosti a k životu: život nie je sám osebe dobrý ani zlý, ale možno ho urobiť dobrým a príjemným. e) Bol liberálny: aby bol život príjemný, musí byť predovšetkým slobodný; oslobodený tak od tyranie iných ľudí ako od vlastných vášní, záľub, dogiem. f) Bol naturalistický: človek je časťou prírody; „nie sme ani vyššie, ani nižšie ako všetko ostatné“. Od prírody sa máme učiť, ako máme žiť. g) Bol individualistický: každý človek je iný, je dokonca iný ako on sám, lebo sa ustavične mení. h) Bol racionalistický: napriek pestrosti a premenlivosti myšlienok a skutkov majú ľudia podobnú povahu a ich život má podobný osud. A rozum je najlepšou mierou ich pravdy a usmerňovateľom ich života. Tieto črty Montaignovho myslenia našli výraz aj v jeho estetických názoroch. V jeho *Esejach* sú však pomerne v pozadí, autor nemal výraznejšie umelecké a estetické záľuby. Zarážajúce je, že pri ceste po Taliansku si v cestovnom denníku nezaznačil diela renesančného umenia, ktoré tam videl.^c Estetickým otázkam nevenoval v *Esejach* špeciálne úvahy a vyslovoval sa o nich iba príležitostne. Aj tak sa v nich nachádza dosť súdov estetickej povahy. A ako u väčšiny spisovateľov v týchto súdoch možno a treba rozlišovať dve kategórie: súdy teoretické, vysvetľujúce, čím podľa Montaigna boli krásna a umenie, a súdy v kusu, hovoriace o tom, aké predmety boli podľa neho krásne a umelecké.

3. TEORETICKÉ SÚDY. Do prvej kategórie patrili tieto súdy: 1. Krása je „silnou a cennou vlastnosťou“ (*puissante et avantageuse*). Pôsobí silno na ľudí: pohľad na ňu „šíri v nás plameň horúčkovitého vzrušenia“. Múdry človek si cení a miluje krásu, podobne ako miluje život, slávu a zdravie.

2. Montaigne nikde nenapísal, v čom spočíva krásna, nepokúsil sa definovať ju, lebo to by bola všeobecná teória, a takej sa vyhýbal. Ale isté vlastnosti krásy zaznamenal, predovšetkým to, že jej formy vymýšľame podľa našich náklonností. A naše náklonnosti závisia od povetria, podnebia, krajiny, v ktorej sme sa narodili. Pravdepodobne vôbec nevieme, čo je krásna v prírode a krásna sama osebe, keď ľudskej peknote pripisujeme toľko rozmanitých podôb. Keby jestvovalo dajaké prirodzené pravidlo krásy, poznávali by sme ju priamo, ako poznávame páľavu ohňa. Ale my si formy krásy vymýšľame podľa nášho zdania.

Potom Montaigne podľa vzoru antických skeptikov vymenúva, ako si rozličné národy predstavujú krásu: Indovia požadujú silnú peru, Barmčania veľké uši, Mexičania nízke čelo. Tu sa prejavoval relativizmus založený na etnografii; relativizmus vyplývajúci z histórie príde na rad neskôr. A dokladal: „Povedzme si rovno: všetko, čo nie je také ako my, nestojí za nič.“ To značí, že krásu pokladal za relatívnu, subjektívnu, podmienenú vlastnosťami toho, kto o nej vyslovuje súd; bol v estetike relativistom, subjektivistom a – ak to tak môžeme nazvať – autocentristom.

3. Neoddeľoval krásu prírody od krásy umenia. Ale myslel si, že úplnejšia a istejšia krásna je v prírode. Radšej sa díval na prírodu ako na umelecké dielo. Aby bolo umenie krásne, musí sa podobať prírode a byť s ňou späté: to je najvyššie, ak nie jediné kritérium jeho dokonalosti. V cestovných zápiskoch Montaigne písal, že dáva prednosť francúzskym kostolom, ktoré akoby vyrastali zo zeme, pred talianskymi chrámami, ktoré mu pripadali trochu abstraktné. „Keby som patril do cechu spisovateľov, urobil by som umenie prirodzenejším (*naturaliserais l'art*), tak ako oni robia prírodu umelečkou“ (*artialisent la nature*).

4. Umenie podlieha istým pravidlám, ale to najlepšie je nad pravidlami. Najmä v poézii, o ktorú sa

^b W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. II, vyd. 5., s. 19n.

^c Ch. Dédéyan, *Essai sur le voyage de Montaigne*, b. d. – A. Armingaud, *Le silence de Montaigne sur les oeuvres d'art de la Renaissance en Italie*, in: *Montaigne, Oeuvres Complètes*, 1924, 1942, t. VII–VIII.

zaujímal väčšmi ako o výtvarné umenie: „Do istej miery sa poézia dá hodnotiť podľa predpisov a remeselnej zručnosti. Ale ozajstná poézia, božská, prekračuje hranice, povznáša sa nad pravidlá a rozum.“

5. V umení – zasa najmä v poézii – je dôležitá forma, ale zároveň a predovšetkým – obsah. Verš má živé a hlboké formy, keď je dobre vymyslený, a nie iba dobre vyslovený. O dobrom obraze rozhoduje duša, a nie iba zručná ruka. O poézii nerozhoduje iba viazaná reč: „Nepatrím k tým, ktorí si myslia, že na dobrý verš stačí dobrý rytmus.“ Kto má ideu, dobrý vkus, je dobrým básnikom, hoci má vo verši priveľmi dlhé slabiky; kto ju nemá, je iba zlým veršotepcom (*mauvais versificateur*).

4. SÚDY VKUSU. Iné sudy o kráse a umení, ktoré nájdeme v *Esejach*, sú už skôr iba súdmi vkusu, výrazom záľub. Štyri sa zdajú pre Montaigna najcharakteristickejšie:

1. Krásne je to, čo je jednoduché. Všade, ale najmä v reči si cenil predovšetkým to „prosté a naivné“. Nemal rád nadnesené tirády a vznešené reči do vetra (*élévations venteuses*).

2. Krásne je to, čo je prirodzené. „Niet nič škaredšieho ako násilná a vyumelkovaná krása.“

3. Väčšmi sa páčia zvyčajné, zaužívané formy, ktoré na seba neupozorňujú. Neobluboval originalnosť a nedôveroval novátorom.

4. V poézii chválil slobodu, ale poznamenával, že je to jeho osobný vkus (*j'aime l'allure poétique, à saults et gambades*).

U Montaigna nenájdeme kompletnú estetiku, iba voľné, nesystematické poznámky o kráse, o umení, o poézii. Jednako aj tieto príležitostné poznámky boli výrazom estetického postoja, nie síce nového, ale rozchádzajúceho sa s prevládajúcou tradíciou: ukazovali relatívnosť a subjektívnosť krásy, ohraničovali význam zručnosti, všeobecných zásad a pravidiel v umení.

III. MALHERBE

1. FRANÇOIS DE MALHERBE (1555–1628), druhý slávny básnik francúzskej renesancie z čias Henricha IV. a Ludovíta XIII., vysoko oceňovaný na dvore obidvoch kráľov, zavčasu ovenčený slávou (volali ho *le régent du Parnasse*); písal málo a chladne, urobil poéziu jednoduchšou a racionalistickejšou, ale aj ťažšou. Svoju poetiku nesformuloval. O Ronsardovom traktáte napísal, že ho „nikdy nepoužíval a ani v budúcnosti nebude po ňom siahaf“. Nezverejnil svoj poetický program, ale mal ho, a to nezvyčajný. O jeho chápaní poézie vieme z poznámok, ktoré písal na okraj prečítaných veršov, a ešte väčšmi z korešpondencie s priateľom, markízom de Racan.

2. POÉZIA AKO SKLADANIE SLABÍK. „Ak nás naše verše prežijú,“ písal de Racanovi, „potom jediná chvála, ktorú môžeme očakávať, bude, že povedia, akí sme boli obaja výborní zostavovatelia slabík, akú sme mali veľkú moc nad slovami, keď sme ich tak dobre usporadúvali, ale povedia aj to, že sme boli blázni, keď sme najlepšiu časť svojho života premárnili na vec tak málo užitočnú pre verejnosť i pre nás samých.“ A na inom mieste: „Bolo by hlúposťou pri písaní veršov čakať inú odmenu ako vlastné rozptýlenie, lebo dobrý básnik nie je pre štát užitočnejší ako dobrý hráč v kolky.“

Za absurdnú pokladal predstavu, že to, čo sa páči jednému, musí sa páčiť aj druhému. Jediným plodom básnických diel podľa jeho mienky bolo, že „upokojujú zvedavosť tých, ktorí nemajú nijakú lepšiu prácu“. Takýto negatívny názor nemal iba na poéziu: „Hocaký odev človek nosí a akýmikoľvek cestami kráča, prichádza k tomu istému: že život je číra hlúposť.“ Jeho všeobecný postoj, a najmä postoj k vlastnému básnickému povolaniu, bol do istej miery podobný Montaignovmu, ale s tým rozdielom, že Montaignov skepticizmus sa spájal s láskou k svetu a k životu, kým Malherbe takúto lásku necítil.

3. ČÍM POÉZIA NIE JE? Väčšinu vecí, ktoré sa pokladali a pokladajú za vlastnosti a prednosti poézie, si Malherbe nielen necenil, ale dokonca si myslel, že nie sú poézii potrebné.^d

Poetickosť obsahu pokladal za nepotrebnú, ba škodlivú. Lyrizmus zalieva a kazí dobré básnické formy; básnik má nad ním panovať a nepoddávať sa mu. Istý historik povedal, že „Malherbe na dve storočia zabil vo Francúzsku lyrizmus“. Básnické fikcie? „Malherbe,“ píše Renan, „mal averziu k básnickým fikciám.“ V poézii mu zostávala iba pravda. Alegórie? Odsudzoval ich a nenarábal s nimi. Osobitná básnická reč? Neuznával ju: niet špecificky básnickej reči. Prevažil misky váh v prospech názoru, že nejestvujú dva jazyky, prozaický a básnický; je len jeden jazyk. Medzi poéziou a prózou je iba taký rozdiel ako medzi tancom a chôdzou. Spočíva hodnota poézie azda vo výbere krásnych slov? Malherbe nemal rád krásne slová ani veľký štýl, dával prednosť obyčajnému, prostému. Hľadanie nových slov? Nie je potrebné ani dobré. Potom možno básnické dielo charakterizuje osobitosť, keďže každý básnik píše podľa svojho spôsobu? Podľa Malherba osobitosť nie je v poézii ani nevyhnutná, ani užitočná; ide o správnu, nie o svojskú voľbu slov. Rafinovanosť? Malherbe si ju necenil; vedie k maniere a maniera je zlá. Básnická sloboda? V poézii bol odporcom akýchkoľvek licencií. Teda nasledovanie veľkých vzorov? Ku všetkým vzorom pociťoval nechúť, rovnako k antickým ako k súčasným talianskym. Teda azda básnické vnuknutie? Na to neveril. Poézia je umenie, zručnosť, v ktorej vnuknutie nie je potrebné, ba ani možné. Poézia nie je vecou vnuknutia a takisto nie je citovým výlevom.

Čo teda po týchto všetkých negáciách zostalo poézii? Profesionálne kvality. Básnikovým povoláním je písanie, a tak ho má vykonávať dobre, správne vyberať slabiky a slová. Poézia nebola pre Malherba vecou invencie alebo citu, ale triezvou, precíznou prácou, výpočtom, racionálnou zručnosťou, disciplínou plnou prísnych zásad. Nech má poézia profesionálnu dokonalosť, to je dostatočná prednosť. Na rozdiel od toho, čo nedávno napísal du Bellay, zárukou dobrého verša nie je talent daný prírodou, ale vypracované umenie.

4. MALHERBOVO PÔSOBENIE. Malherbe chápal poéziu veľmi triezvo. Triezvosť vo väčšine prípadov nie je prvotnou reakciou človeka, ale je reakciou na nevydarené akcie; tak to bolo aj v Malherbovom prípade: jeho triezvosť bola reakciou, a to mnohorakou. Proti klasickej poetike, akú hlásali Taliani a Plejáda. Proti mystickej koncepcii básnika a poézie. Proti pýche a rozvravenej výrečnosti renesančných básnikov. Proti nadmernej spätosti klasickými pravidlami. Aj proti stredovekej bezstarostnej slobode v poézii.

Dá sa povedať, že Malherbova teória poézie bola obdivuhodná svojím dobrovoľným zrieknutím sa akejkoľvek veľkoleposti. To platí nielen na jeho teóriu, ale aj na vlastnú poéziu. Už v 17. storočí sa o nej hovorilo, že je podobná „priezračnej vode“ alebo že je čisto „krásnou rýmovanou prózou“ (Chapelain). Neskôr sa tvrdilo, že bol iba „zákonodarcom básnických slabík“ a s básnikmi v pravom zmysle slova mal spoločnú jedine subtilnosť sluchu a inštinkt formy.^e Ale keď má niekto talent, môže písať dobré verše, vychádzajúc z akejkoľvek teórie. Zvláštne je, že táto chladná poézia sa páčila, že zodpovedala všeobecnému vkusu. Uznávať ju začínali v posledných rokoch 16. storočia; opozícia zmĺkla od roku 1625 a posmrtné vydané Malherbove spisy z roku 1630 už vzbudzovali nadšenie. „Enfin Malherbe vint,“ napísal Boileau, vyjadrujúc týmito slovami presvedčenie, že bol veľkou osobnosťou v dejinách poézie i poetiky. A La Bruyère porovnával jeho dejinnú úlohu s ústupom architektúry od gotiky. Nemožno nevidieť, že tento ústup nebol iba zrieknutím sa istých ozdôb, ale aj veľkej koncepcie. Ale vôbec nebol definitívny; už v 17. storočí francúzska klasicistická teória drámy, rovnako Corneillova, Racinova, ako aj Boileauova *Art poétique*, boli inou koncepciou poézie.

Zhrnutie: poetika francúzskej renesancie mala dve formácie, klasicizujúcu Ronsardovu a skeptickú; a túto vo dvoch odrodách – Montaignovej a Malherbovej.

^d F. Brunot, *La doctrine de Malherbe d'après son commentaire sur Desportes*, in: *Annales de l'Université de Lyon*, I, 1891.

^e P. Chasles, *Études sur Desportes*, in: *Revue de Paris*, 1840.

0-1. TEXTY PLEJÁDY, MONTAIGNA A MALHERBA

FABULA AKO PODSTATA POÉZIE

- 1) Dobří básníci sa zapodievajú fabulou a fikciou, ich mená, pokiaľ pamäť siaha, odovzdávali sa potomstvu. A iba pre nevzdelaného veršotepca je cieľom sám verš.

P. de Ronsard, Abrégé de l'art poétique français, 1565.

NÁPAD AKO PODSTATA POÉZIE

- 2) Tak ako je cieľom rečníka presviedčať, cieľom básnika je napodobovať, rozvíjať nápady a ukazovať veci, ktoré sú alebo by mohli byť pravdepodobné. Niet pochýb, že keď je nápad dobrý a vznešený, bude za ním nasledovať krásna štruktúra verša, lebo štruktúra ide za nápadom, matkou všetkých týchto vecí; ide za ním tak ako tieň za telom.

P. de Ronsard, tamže.

GÉNIUS POÉZIE

- 3) Božskosť invencie, ktorá je pre básnikov príznačná väčšmi ako pre kohokoľvek iného, veľkosť štýlu, oslnivosť slov, vážnosť hlásaných myšlienok, smelosť a pestrosť metafor a tisíc iných svetiel poézie: stručne povedané, tá sila, ten duch, ktorý je v ich spisoch a ktorý latinskí autori nazývali géniom.

J. du Bellay, Défense et illustration de la langue française, 1549.

BÁSNIK A REČNÍK

- 4) Jeden z hlavných rozdielov medzi rečníkom a básnikom je ten, že básnik si môže dovoliť vývody všetkého druhu, kým rečník je odkázaný na jednotlivé veci. Lebo rečník nemá príležitosť, aby dal hovoriť bohom, aby rozprával o láske, o priepastiach, hviezdach, krajinách, poliach, lúkach, potôčkoch a iných podobných krásach, ale bude sa musieť držať vecí svojich klientov: bude hovoriť o ich záujmoch, hľadajúc pre ne argumenty a vyvracať argumenty ich protivníkov. S týmito dvoma poslednými vecami má do činenia aj básnik, ale vybaví ich stručne. On sa totiž prihovára večnosti, musí sa iba dotknúť uzla, tajomstva a jadra uvažovania a hovoriť rozhodnejšie, nevšímajúc si maličkosti.

J. Pelletier du Mans, L'art poétique, Lyon 1555 (éd. Boulanger, 1930, s. 83).

POÉZIA A PRÍRODA

- 5) *Prvou vecou, ktorú má básnik urobiť, je ísť sa pozrieť, ako vyzerá v skutočnosti to, čo videl iba napísané, obzrieť si živé obrazy prirodzených vecí. Inak nikdy nebude písať smelo.*

J. Pelletier du Mans, tamže.

MOC KRÁSY

- 6) *Nemôžem opakovať dosť často, za akú mocnú a cennú vlastnosť pokladám krásu.*

M. de Montaigne, Essais, III, 12.

SUBJEKTÍVNOSŤ KRÁSY

- 7) *Zo skúsenosti vidíme ako na dlani, že podoba našej bytosti závisí od povetria, podnebia a krajiny, v ktorej sme sa narodili; a to nie iba pohlavie, vzrast, postava a výzor, ale aj vlastnosti ducha.*

M. de Montaigne, tamže, II, 12.

KRÁSA JE ZDANIE

- 8) *Pravdepodobne vôbec nevieme, čo je krása v prírode a krása sama osebe, keď ľudskej peknote pripisujeme toľko rozmanitých podôb. Keby jestvovalo nejaké prirodzené pravidlo krásy, poznávali by sme ju priamo ako páľavu ohňa. Vymýšľame si jej formy podľa nášho zdania.*

M. de Montaigne, tamže, II, 12.

UROBIŤ UMENIE PRIRODZENEJŠÍM

- 9) *Keby som patrilo do cechu spisovateľov, urobilo by som umenie prirodzenejším, tak ako oni robia prírodu umelečkou.*

M. de Montaigne, tamže, III, 5.

POÉZIA JE NAD PRAVIDLAMI

- 10) *A hľa, čudná vec: máme oveľa viac básnikov ako tých, čo vedú oceniť a vysvetliť poéziu. Poéziu je ľahšie tvoriť ako vyznať sa v nej. Poéziu nižšej kvality možno posudzovať na základe pravidiel a remeselnosti. Ale ozajstná poézia, božská, ktorá prekračuje hranice, povznáša sa nad pravidlá a rozum. Kto trpezlivo analyzuje jej krásu, vôbec ju nevidí, tak ako nevidí veľkoleposť blesku. Poézia sa neprihovára nášmu rozumu; strháva ho a ničí. V divadle vidieť ešte jasnejšie, ako sväté vnuknutie múz zapáľuje básnika hnevom, smútkom, nenávisťou, ženie ho mimo neho samého tam, kde chcú múzy – a prostredníctvom básnika zasahuje herca a skrze herca zasa všetok ľud.*

M. de Montaigne, tamže, III, 12.

BIEN DIRE – BIEN PENSER

- 11) Keď vidím, ako tie vynikajúce formy snuješ zo seba, také živé, také hlboké, nepoviem, že to je „dobre povedané“, ale „dobre myslené“. Jadrnosť a sviežosť predstavivosti takto pozdvihuje a povznáša slová. Malebnosť obrazu nie je daná zručnosťou ruky, ale tým, že vec je veľmi živo vrytá do duše.

M. de Montaigne, tamže, III, 5.

BÁSNIK A VERŠOVNÍK

- 12) Nepatrím k tým, ktorí si myslia, že od dobrého rytmu závisí, či verš bude dobrý; kto chce, nech si predĺžuje krátku slabiku, môže byť aj tak. Ale ak sa roja nápady, ak nechýba vtip a presný úsudok, poviem: to je dobrý básnik, aj keby skladal zlé rýmy.

M. de Montaigne, tamže.

PREDNOSTI A NEDOSTATKY POÉZIE

- 13) Myslím, že všetky tie maniere, nezvyčajné a zvláštne, pochádzajú skôr zo šialenstva a prehnanej ctižiadostivosti ako z ozajstného rozumu.

M. de Montaigne, tamže.

NEHLADAŤ NOVINKY

- 14) Hľadanie nových viet a málo známych slov je dôsledkom scholastických a detinských ambícií.

M. de Montaigne, tamže.

- 15) Mám rád básnický krok, skočný a vzletný: ako hovorí Platón, poézia je umenie ľahké, vzletné, preduchovené.

M. de Montaigne, tamže, III, 9.

POÉZIA JE SKLADANIE SLABÍK

- 16) Ak nás naše verše prežijú, potom jediná chvála, akú môžeme čakať, bude, že povedia, akí sme boli výborní zostavovatelia slabík, akú sme mali veľkú moc nad slovami, keď sme ich tak dobre usporadúvali, ale povedia aj to, že sme boli blázni, keď sme najlepšiu časť svojho života premárnili na vec tak málo užitočnú pre verejnosť i pre nás samých, namiesto toho, aby sme dbali o svoj majetok.

F. de Malherbe markízovi de Racan.

NEUŽITOČNOSŤ POÉZIE

17) *Básne sú diela, ktoré sú pozoruhodné iba tým, že sa vyslovujú s istým pôvabom, a ktorých jediným ovocím je to, že uspokojujú zvedavosť tých, ktorí nemajú nijakú lepšiu prácu.*

F. de Malherbe, Oeuvres, IV, 91.

BÁSNIK A HRÁČ V KOLKY

18) *Malherbe veľmi pohrdal umeniami, najmä tými, čo slúžia pôžitku očí a uší, ako maliarstvo, hudba, ba i poézia, hoci v nej on sám bol majstrom. Hovoril, že pri písaní veršov je hlúposťou čakať inú odmenu ako vlastné rozptýlenie, lebo dobrý básnik nie je pre štát užitočnejší ako dobrý hráč v kolky.*

H. de Racan, Mémoires pour la vie de Malherbe, Oeuvres complètes, 1857.

9. PREHLAD ESTETIKY 16. STOROČIA

1. TERMINOLÓGIA. Z pojmov, ktorými narábala estetika, teória umenia a poetika 16. storočia, väčšina bola zdedená; iba nemnohé boli nové, ako *concetto*, *disegno* či *maniera*. A terminológia bola nová iba v tom zmysle, že zaznela v novom jazyku, lebo takmer všetky termíny boli preložené z latinčiny. Talianska terminológia vznikla priamo z latinčiny: z *compositio* – *composizione*, z *venustas* – *venustà*; a niektoré termíny ako *grazia* či *figura* prechádzali do taliančiny bezo zmeny alebo len s pravopisnými úpravami.

Vtedy dochádzalo k paralelizmu medzi vtedajším inventárom pojmov a inventárom termínov. Synonym nebolo veľa; vo všeobecnosti jednému pojmu zodpovedal jeden termín, výnimkou bol najmä pojem krásy, ale aj tu *bellezza* mala iný odtieň ako *vaghezza* či *leggiadria*.

V tejto novej talianskej terminológii nachádzame štyri hlavné skupiny:

1. Termíny označujúce u m e n i a: samo *arte*, potom *architettura*, *pittura* a *graphices*, *scultura*, *celatura* a *plastics* (pre tri druhy sochárstva), *poesia* alebo *poetica* (používané zameniteľne), *fabbrica*, *musica*.

2. Termíny označujúce p r v k y umeleckého diela: *forma*, *figura*, *favola*, *imagine*, *regola*, *ordine*, *misura*, *specie*, *modo*, *proporzione*, *numeri*, *imitazione*, *espressione*, *invenzione*, *composizione*, *circonscrizione*, *finzione*. – Termíny oboch týchto skupín prešli z latinčiny do *lingua volgare* s minimálnymi zmenami; podobne prešli aj do iných európskych jazykov, medzi nimi aj do slovanských.

3. Termíny označujúce p r e d n o s t i umenia: *bellezza*, *venustà*, *vaghezza*, *leggiadria* (všetky štyri označujúce krásu alebo pôvab), *grazia*, *perfezione*, *necessità*, *probabilità*, *concordanza* alebo *convenevolezza*, *armonia*, *decoro*, *varietà* a iné.

4. P s y c h o l o g i c k é termíny: *intelletto*, *ingegno*, *giudizio*, *gusto*, *fantasia*, *diletto*, ale aj *idea*, *concetto*, *maniera*, *furor*.

Nových termínov bolo málo. Týkali sa najmä nových štýlových foriem, ako *capriccio*, *bizarro*, *grottesco*; ešte aj pre nové estetické pojmy ako *concetto* či *disegno* sa názvy preberali z latinčiny. *Concetto* (z toho je naša dnešná koncepcia aj koncept) pochádzalo z latinského *conceptus*. Latinský pôvod *disegno* (kresba) je síce menej očividný, ale nepochybný – od *designatio*. Tento termín u Vitruvia označoval plán (V, 3). Aj Cicero (*Orator*, 1, 3) píše o *designatio totius operis*. V staroveku bol synonymom *signum*, *forma*, *figura*, *descriptio*.^a V stredoveku *designum* znamenalo to isté čo kresba (Du Cange cituje stredoveký zvrät: *ut in designo cernitur* – ako to vidieť na kresbe).

Ešte zriedkavejšie boli nové termíny na označenie zdedených pojmov. Ale práve tak to bolo so základným pojmom krásy. Po latinskom *pulchritudo* nezostalo v novovekej terminológii ani stopy. Ale aj nové talianske výrazy na krásu vznikli z latinských koreňov. *Vaghezza* z *vagus* – blúdiaci, ale neskôr znamenajúci éterický, pružný, jemný, subtilný. *Venustà* od *Venus*, láska: to, čo sa dá milovať. *Leggiadria* vznikla pravdepodobne z prídavného mena *leggiadro* – *leggero*, s významom ľahký – z latinčiny cez provensalčinu. *Bellezza* pochádza z ľudového *bellus*. Ale tu dochádza k zvláštnej veci: *bellus* sa odvodzuje od *bonus*, teda krásny je etymologicky odvodené od dobrý. *Bonus-bene* – z toho zdobnenina *benellus*, skrátene *bellus*, pôvodne používaná o ženách

^a E. Forcellini, *Lexicon*, s. 1831.

a deťoch, postupne povýšená na hlavný termín estetiky, keď románske jazyky oddelili v latinčine pevne zviazané *bonus a bellus*.^b

Kým väčšina termínov talianskej estetiky prešla z latinčiny spolu s významom, *disegno*, *concetto* či *bellezza* prevzali zvukovú podobu z latinčiny, ale zmysel sa viac alebo menej zmenil, primerane k novým ideám.

Termíny sa sformovali v rozličných centrách: jedny, najmä psychologické, prešli do teórie umenia z filozofie; iné vznikli v umeleckej praxi, u humanistov, v ateliéroch, na ulici. Poetika hojne čerpala z rétoriky, ktorá mala rozvinutejšiu pojmovú aparáturu (z nej najmä rozlíšenie: *invenzione* – *composizione* – *elocuzione*).

Jedny termíny vznikli modernizovaním Platóna (predovšetkým *idea*), iné Aristotela (najmä *imitazione* a *forma*). Z individuálnych návrhov sa ujali najmä Albertiho, ktorý prvý kliesnil cestu terminológii. Týka sa to aj *concinnitas*, pre ktorú skúšal rozličné talianske ekvivalenty ako *consenso*, *concordanza*, *convenevolezza*. *Maniera*^c používal už Cennini, ale neskôr v 16. storočí sa ujala najmä vďaka Vasarimu: plnila tú úlohu čo neskôr štýl. *Stilus* vo význame manieri výnimočne používal Filarete^d; u iných autorov označoval zatiaľ iba ceruzku.

Príbuzný termín *modo* pochádzal, prirodzene, od *modus*; bol jedným z tých, ktoré zmenili svoj význam, prechádzajúc do *volgar lingua*; v klasickej latinčine znamenal toľko ako miera a umiernenosť, kým v renesančnej skôr spôsob, štýl.

Zvláštnym úkazom bolo, že dva pojmy, celkom odlišné, menovite *plastika* a *fikcia* (poetická) dostali názvy (*plastics* a *finzione*) toho istého pôvodu, ibaže *plastika* z gréčtiny a *fikcia* z latinčiny. Rovnako grécke *plásto* a latinské *tingo* znamenali pôvodne to isté ako hnieť, modelovať hlinu. Odtiaľ jednoduchý prechod k slovu sochárčenie (v latinčine sa *fictor* používal aj vo význame sochár), potom ďalej k výrazom stvárňovanie, vymýšľanie – tento posun sa prejavoval najmä v prídavnom mene *fictus*. Ten istý etymologický pôvod ako *fikcia* mal aj dôležitý termín *figura*, používaný viac-menej synonymicky s *formou*.

Časť nových termínov pochádzala ešte z Grécka, ako *poesia*, *plastics*, *musica*, *fantasia* či *armonia*. Potom ich postupne preberali ďalšie jazyky. Z gréckeho *poiesis* pochádza – latinská *poesia* – talianska *poesia* – francúzska *poésie* – anglická *poetry* – poľská *poezja* – slovenská *poézia*. Francúzi takisto preberali termíny z taliančiny ako Taliani z latinčiny, iba zvuková podoba podľahla väčším zmenám: napríklad z *bellezza* vznikla *beauté*. Ešte v 17. storočí Fréart používal slovo *vaghesse* na krásu. A de Piles v etymologickom slovníku zaznamenal taliansky pôvod takých francúzskych slov ako *attitude* (*attitudine*), *clair-obscur* (*chiaro-scuro*), *esquisse* (*squizzo*), *groupe* (*gruppo*, toto zasa z latinského *globus*), dokonca *élève* (*allievo*).^e Pokiaľ ide o iné slová (napríklad *manière* z *maniera*, alebo *goût* z *gusto*) nebolo ich treba ani zaznamenávať.

2. UŠLACHTILÉ UMENIA. Prehľad estetiky 16. storočia nie je jednoduchý. Všeobecná estetika neurobila veľké pokroky, lebo filozofi sa estetikou takmer nezapodievali; na druhej strane tu bola lavína poetík a teórií výtvarných umení – akú hodnotu mali? Oslobodili sa od stredovekých dogiem a schém, ale prebrali z antiky nové dogmy a schémy, často podobné predchádzajúcim, a tvrdohlavo ich opakovali. Jednako v starej klasickej doktríne sa mihli aj nové motívy – napríklad koncepcia *disegno*, ďalej *disegno interno*, koncepcia iracionálneho pôvodu *io non so ché*, alebo téza, že básnici vymýšľajú svoje diela „z ničoho“.

Možno najväčšiu váhu mala nová myšlienka, že poézia a výtvarné umenia spolu s hudbou tvoria jednu skupinu, ktorá sa odlišuje od ostatných umení. Jeden z autorov 16. storočia, Francesco da Hollanda, dal tejto skupine

^b A. Ernout-Meillet, *Dictionnaire étymologique*, 1951, s. 73. – L. N. Stolovič, *Cennostnaja priroda kategorii prekrasnogo i etimologija slov oboznačajuščich etu kategoriju*, in: *Problema cennosti v filosofii*. Akademia nauk SSSR, 1966.

^c M. Treves, *Maniera, History of the Word*, in: *Marsyas*, I, 1941, s. 69.

^d P. Tigler, *Die Architekturtheorie des Filarete*, 1963, s. 82, porovnaj W. Ivanoff, *Il concetto dello stile*, vyd. Univ. degli Studi di Trieste, Istituto di Storia dell'Arte, nr. 4, 1955.

umení názov krásne (po portugalsky *boas artes*), ktorý budú neskôr nosiť. Iní autori videli osobitosť tejto skupiny v niečom inom a dávali jej iné pomenovania.

Napríklad teoretik poézie G. P. Capriano (1555) vyčlenil skupinu ušľachtilých umení na základe toho, že sa odvolávajú na vyššie zmysly a rozumové funkcie; rátal k nim poéziu, maliarstvo a sochárstvo. L. Castelvetro zasa (1572) vyčlenil tie isté umenia na základe toho, že nevytvárajú užitočné veci, ako to robia iné umenia, ale fixujú veci v pamäti, sú to *arti commemorative della memoria*. Obidvaja hovorili o tých istých umeniach, jeden ako o ušľachtilých, druhý ako o pamäťových. Ale obaja ich spomínali skôr ako príklady a nevysvetľovali, či k nim nepatrí napríklad aj hudba.

Teoretici umenia si zasa všimli, že tri umenia – architektúra, sochárstvo a maliarstvo – majú spoločný prvok, a to kresbu; to umožňuje spojiť ich pojmovo ako umenia kresby, *arti del disegno*, a oddeliť ich od ostatných umení. „Umenia kresby“, ako písal V. Danti 1567, „tvoria rod (*genere*) zahŕňajúci tri najušľachtilejšie umenia: architektúru, sochárstvo a maliarstvo, z ktorých každé je samo osebe akoby jeho odrodou.“ Tieto umenia zahrnovali iba časť Caprianových ušľachtilých umení, tvorili užšiu skupinu, bez poézie a hudby. Kresba bola základom novej klasifikácie umení, umenia kresby boli prvým názvom pre tie umenia, ktoré sa neskôr budú nazývať výtvarnými či plastickými.

Renesančné klasifikácie išli teda dvoma odlišnými smermi a mali dva odlišné výsledky. Ušľachtilé a pamäťové umenia dovoľovali oddeliť umenia od remesiel. Umenia kresby zasa vyčleňovali užšiu skupinu umení, ktoré sa neskôr pomenovali výtvarnými. Boli to prvé kroky k sformovaniu systému krásnych umení, zavŕšenému až v 18. storočí.

3. POLSKO. Väčší záujem o estetiku sa nielen v 15., ale aj v prvej polovici 16. storočia prejavoval iba v Taliansku; v iných krajinách iba u výnimočných humanistov, básnikov, umelcov, filozofov. V Nemecku bol takouto výnimkou Dürer, vo Francúzsku Plejáda. Nizozemskí humanisti si kládli iné úlohy ako estetické. Začalo sa to meniť až v druhej polovici 16. storočia.

1. Poľsko môže byť príkladom, aká bola situácia v krajinách vzdialenejších od talianskeho centra. Podmienky neboli priaznivé: umelci tu v tom čase patrili do cechov, filozofi boli scholastickí, estetika nebola pre nich príťažlivou témou. Jednako sa dajú nájsť ozveny západných názorov na umenie – na jednej strane u literátov, na druhej u teológov.^f

Spomedzi básnikov Rej v *Zrkadle (Zwiercadlo)* urobil čosi podobné Ripovej *Iconologii*. J. Kochanowski v šľapajach Rimanov chválil poéziu, že je trvalejšia než mramor. S. F. Klonowicz jadrným veršom vyslovil myšlienku o prírode ako vzore pre umenie:

„Sama príroda, učiteľka múdra,
naučí remeslu dôvtipného trúda.“

Keď prozaik S. Petrycy komentoval Aristotelovu *Politiku* a *Etiku*, našiel si miesto na poznámky o maliarstve: že je druhom písma a je rovnako nevyhnutné (II, 315). Inokedy zasa: „Maľovanie predtým bolo v takej úcte, že ho ráтали medzi slobodné náuky a usilovne v ňom cvičili mládež. Je v ňom veľká dôstojnosť, má čosi spoločné s rečníctvom a poéziou, preto ho nazývajú mlčiaccou poéziou, a naopak poéziu nazývajú hovoriacim maliarstvom.“ (II, 352)

2. Duchovní si v potridentskom období neraz brali za tému kázní maliarstvo, ako napríklad Grzegorz zo Żarnowca roku 1582.^g Kládli si otázku, ako maľovať, aby umenie uctilo svätcov a ľudí viedlo k cnosti, ako ich

^e Slovník je zaradený do vydania Ch. A. du Fresnoy, *L'art de peinture, traduit en français*, 1668.

^f W. Tomkiewicz, *Pisarze polskiego Odrodzenia o sztuce*, 1955.

^g W. Tomkiewicz, *tamže*.

príťahovať bez pohoršovania. Táto skôr nábožensko-výchovná ako estetická otázka zostala na prvom mieste aj v nasledujúcom storočí; napríklad kňaz Fabian Birkowski prednášal kázeň Ako majú byť uctievané sväté obrazy (1629). „Sarmatskí zeloti útočili na ‚Kupidov‘ a ‚Venuše‘, namaľované v spálňach, sálach, jedálňach, v záhradách. Bol to kazateľský štýl, ktorého korene vedú k Savonarolovi.“^h

Ale v tom istom čase sa v kláštorných školách v Poľsku poetika nevyučovala horšie ako na Západe a Sarbiewski krátko po roku 1600 ju bude učiť ešte lepšie.

^h J. St. Pasierb, *Problematyka sztuki w postanowieniach Soborów*, in: *Znak*, nr. 126 (XVI, 12), 1964, s. 1466.

VI. ROK 1600

1. UDALOSTI ROKU 1600

Rok 1600 nebol iba hranicou medzi storočiami a epochami, ale (spolu s niekoľkými najbližšími rokmi) tvoril zvláštnu epizódu, nepatriacu ani k epoche, ktorá mu predchádzala, ani k epoche, ktorá mala nasledovať; ani k renesancii, ani k baroku. Bol zvláštnym momentom v dejinách európskych štátov, náboženstiev, ale aj literatúry, výtvarných umení, hudby, estetiky.

1. Okolo roku 1600 zomreli: Filip II., španielsky kráľ (roku 1598), a Alžbeta I., anglická kráľovná (roku 1603), najmocnejší monarchovia, ktorí vyše pol storočia vládli veľkým krajinám: Filip II. ako stelesnenie asketického katolicizmu, Alžbeta I. zasa protestantsko-svetskej koncepcie života. Po ich smrti si Španielsko a Anglicko neudržali svoju moc – v Európe sa vytvorilo miesto pre iné mocnosti, najmä pre Francúzsko. Nielen v politike, ale aj vo vede, v umení, vo vede o umení.

2. Roku 1600 bolo už vyše desať rokov po skončení tridentského koncilu, ale pretrvávala atmosféra, ktorú vytvoril; nebolo miesta ani pre indiferentnosť humanistov, ani pre reformačnú revoltu. Protestantizmus sa už stal cirkvou, sám bojoval proti kacírstvu a pokusom o reformy.

Potridentská religióznosť mala v katolíckej cirkvi rozličné podoby. Neústupný postoj, ktorého hlásateľom bol Karol Boromeus, sa pokladá za najvlastnejší výsledok Tridentu; nemenej typický pre epochu bol postoj, ktorý sa umiernenými heslami pokúšal získať duše – jeho predstaviteľmi boli jezuiti. Tretí postoj bol najmiernejší, usilujúci sa priblížiť nielen človeka k Bohu, ale aj Boha k človeku; jeho hlásateľmi boli František Salezius vo Francúzsku a Filip Nereus v Taliansku. Každá z týchto podôb religióznosti našla svoj výraz vo vtedajšej literatúre, umení, estetike.

3. Spomedzi spoločenských premien sa jedna týkala umelcov: ich postavenie sa pozdvihlo. Začalo sa to v Taliansku v čase renesancie. A teraz okolo roku 1600 maliari prevýšili všetkých umelcov. Alebo sa uznávalo spolu s Cardanom, že „zo všetkých mechanických umení je maliarstvo najsubtilnejšie a najušľachtilejšie“, alebo s Leonardom, že (spomedzi výtvarných umení) jedine ono je slobodné. V Bologni doslova niekoľko dní pred začiatkom *seicenta* si maliari, ktorí dovtedy patrili k cechu papiernikov (*bombasari*), utvorili osobitný, vlastný cech. Na jeho zakladajúcom zhromaždení v decembri 1599 boli doň prijatí umelci, ktorí mali zožať najväčšiu slávu začínajúceho sa storočia: Albani a Guido Reni.

4. Vo výtvarnom umení bolo okolo roku 1600 rušno. Práve bola dokončená stavba jednej z najväčších budov Európy – Escorialu (1597). Presne roku 1600 zomrel J. Hoefnagel, posledný renesančný kresliar-miniaturista. V tom istom roku zomrel G. P. Lomazzo, teoretik manierizmu vo výtvarnom umení; končil sa manierizmus. Jedny formy zanikali, iné vznikali. Okolo roku 1600 sa v Ríme zjavili nové formy výtvarného umenia: eklektický klasicizmus Carracciocov a Caravaggiov realizmus. Carracciocvi na svoje hlavné dielo, fresky v Palazzo Farnese v Ríme, napísali dátum 1600. Caravaggio bol mladší od nich, ale žil kratšie a svoje *akmé* dosiahol v tom istom čase. A veľký predstaviteľ začínajúceho baroka P. P. Rubens práve roku 1600 prišiel z Flámska do Talianska.

5. V poézii sa v Taliansku tešil veľkému uznaniu manieristický *cavaliere* G. Marini. Ale v iných krajinách sa zjavili spisovatelia iného typu, takí výnimoční umelci ako W. Shakespeare v Anglicku, M. de Cervantes a Lope de Vega v Španielsku. V ich dielach sa zjavili nové literárne formy: dráma charakterov a prozaická epepeja.

Hamlet vznikol roku 1601, *Don Quijote* vyšiel 1605, ale práca na ňom sa začala asi v roku 1600. Lope de Vega bol roku 1600 na vrchole svojej tvorby.

Po prvý raz od antiky sa medzi spisovateľmi najväčšej sláve tešili tí, čo písali dramatickú literatúru. Bola to veľká chvíľa divadla v Taliansku, v Španielsku, ale najmä v Anglicku. Obecenstvo začalo hľadať na scéne nielen zábavu, ale aj povznášajúce zážitky. V londýnskom The Theatre, vybudovanom roku 1576, sa okolo 1600 inscenovali veľké diela: Marlowove *Tragické osudy doktora Fausta* (asi 1588), Jonsonov *Volpone* (1606) a napokon – Shakespearove diela. Divadlo zvelebovalo rovnako široké obecenstvo, ako aj kráľovský dvor, na ktorom sa uvádzali už spomínané *masques*, fantastické predstavenia operujúce bohatstvom dekorácií, kostýmov, svetiel, na hranici literatúry a výtvarného umenia.

Na hranici výtvarného umenia a literatúry sa práve v tom čase odohrala ešte jedna dôležitá udalosť: vďaka Cesaremu Ripovi ikonológia nadobudla svoju trvalú podobu; prvé vydanie jeho diela sa zjavilo roku 1593, druhé 1602.

6. V dejinách hudby je rok 1600 pamätným dátumom^a: v tomto roku pri príležitosti svadby Márie Medici s Henrichom IV. v paláci Pitti vo Florencii bola uvedená hudobná dráma *Euridice*, ktorú, ako sme už povedali, vytvorili spolu básnik a hudobník. Toto predstavenie sa pokladá za začiatok nového umeleckého žánru, ktorý spojil hudbu s poéziou, s mimikou, s divadlom, za začiatok *opery*. Pôvodný názov znel *dramma per musica* alebo *melodramma*.

V hudbe došlo aj k iným zmenám. Koncom storočia zomreli – obidvaja roku 1594 – najslávnejší skladatelia 16. storočia, G. P. Palestrina a Orlando di Lasso, majstri zložitej kontrapunktickej hudby. Po nich sa zjavila potreba zjednodušenia a súčasne záujem o antickú hudbu (o čosi neskôr ako o antickú literatúru), o jednoduchú melódiu a recitáciu. Monteverdiho *stile nuovo* bol do istej miery kompromisom medzi novovekou a starovekou hudbou. Pri tejto príležitosti sa rozvinul spor, ktorá z nich je dokonalejšia (o čosi skôr ako v literatúre, kde sa analogický spor viedol až koncom 17. storočia). Sympatie ku gréckej hudbe prejavovali okrem iných protestanti v duchu Lutherových odporúčaní, že teraz je potrebná prístupnejšia hudba. A aby vzbudili záujem o starú hudbu, pustili sa do jej dejín; vtedy S. Calvisius vydal už spomenutú knihu *De origine et progressu musicae*; táto prvá kniha o dejinách hudby vyšla presne v roku 1600.

7. Aj v estetike sa zjavili nové hľadiská. Na jednej strane náboženská estetika Paleottiho alebo Possevina, Patriziho romantická estetika zázračnosti – a na druhej strane skeptická Montaignova a Malherbova estetika či relativistická a pluralistická estetika Giordana Bruna. Tradičná klasická estetika, ktorá vládla v 16. storočí, okolo 1600 prestala byť typická a prechodne stratila prívržencov; takisto estetika manierizmu. A estetiky baroka ešte nebolo.

Obdobie okolo 1600 zostalo v mnohých oblastiach iba krásnou epizódou najmä v estetike. V 17. storočí došlo k novému posilneniu tradičnej estetiky, a to v krikľavo akademickej podobe. Táto neumožňovala rozvoj estetiky, ktorá sa okolo roku 1600 prejavila v skeptických a romantických teóriách a zrodila Shakespearove, Cervantesove či Caravaggiove diela.

Tieto teórie si tu postupne priblížime: najprv tie, ktoré sú implikované v dielach talianskych umelcov, Carracci-ovcov a Caravaggia, potom tie, ktoré sformulovali talianski myslitelia ako Patrizi, Bruno, Zabarella, Galilei, španielsky dramatik Lope de Vega, Angličania Sidney, Shakespeare a Bacon, poľský teológ a básnik Sarbiewski. Malherbove názory, ktoré tiež patria do týchto rokov, sme už predstavili spolu s názormi Francúzov 16. storočia.

^a W. D. Allen, *Philosophies of Music History*, 2. vyd. 1962, najmä s. 4, 8n.

2. ESTETIKA TALIANOV

A. ESTETIKA MALIAROV: CARRACCIOVCI A CARAVAGGIO

1. DVA PRÚDY. Okolo roku 1600 bol Rím mestom, kde sa sformovali nové prúdy v maliarstve: klasicizmus Carracciocov a Caravaggiov naturalizmus^a. Carracciocvi síce začínali v Bologni a Caravaggio v Neapole, ale v zrelom veku pôsobili v Ríme. Reprezentovali extrémne odlišné tendencie: Carracciocvi (ak to chceme postihnúť v skratke) sa usilovali o ušľachtilé umenie, kým Caravaggio – o pravdivé. Ohlasy na ich umenia boli rozdielne: iba Carracciocvi boli obklopení žiakmi a uznaním; v ich šľapajach išli najslávnejší talianski maliari 17. storočia – Dominichino či Guido Reni. Annibale Carracci bol na dôkaz obdivu k jeho umeniu roku 1609 pochovaný v Panteóne vedľa Raffaela. Ešte o polstoročie neskôr (1655) povie Bellori, že fresky Carracciocov v Palazzo Farnese sú najskvostnejším dielom v Ríme po Raffaelových vatikánskych freskách.

Carracciocvi a Caravaggio vytvorili dva rozdielne prúdy v umení. Na druhej strane je otázne, či vytvorili aj dva programy, dve estetiky: estetiku eklekticizmu a estetiku naturalizmu.

2. CARRACCIOVCI A ESTETIKA EKLEKTICIZMU. Z bratov Carracciocov^b Agostino žil v rokoch 1557–1602, Annibale 1560–1609; pred koncom storočia sa usadili v Ríme, kde vytvorili svoje hlavné diela, najmä spomínané fresky v Palazzo Farnese (1597–1604). Tieto diela mali črty klasicizmu; z nich sa vyvodzoval Poussin, klasik 17. storočia. Ale mali aj črty baroka, najmä v neskorších Agostinových obrazoch bola baroková pohyblivosť a barokové extatické gestá. Ich diela charakterizoval barokový klasicizmus alebo klasicizujúci barok. Ale dá sa z toho vyvodiť, že mali eklektickú estetiku?^c

Písomnú výpoveď, ktorú zanechali Carracciocvi – poznámky na okraji ich exemplára Vasariho, tzv. *postille* – prezrádzajú výraz obdivu k rozličným typom umenia, tak k veľkým benátskym umelcom, ako aj k rímskym, ale neposkytujú dôvod na tvrdenie, že by eklekticizmus bol ich programom.

Roku 1580 písal Annibale Lodovicovi, tretiemu z bratov Carracciocov: „Correggio bude vždy mojou radosťou, a ak neuvidím Tizianove diela v Benátkach, neumriem spokojne. Jednako ich nemôžem a nechcem spájať so sebou.“ V teórii boli ešte menej eklektikmi ako v praxi. S novým programom vôbec nevystúpili. Ich zámery boli vlastne konzervatívne: chceli zachovať minulosť, byť dedičmi veľkých klasikov. Tak ako oni usilovali sa o veľké, ušľachtilé formy, o súlad s mohutnou prírodou. Bellori o nich povedal, že zachránili umenie pred manierizmom aj pred naturalizmom. Mali tradičnú klasickú estetiku a iba ju realizovali už čiastočne v barokových formách – tým ich prax bola novšia než ich teória.

A jednako už súčasníci pokladali Carracciocov za eklektikov. V Agostinovom nekrológu, uverejnenom 1603, L. Faberio napísal: „Cieľom nášho Carracciho bolo kumulovať dokonalosť mnohých (*cumular' insieme la perfettion di molti*) a s takou dokonalou harmóniou ich vtesnať do jedného tela, že po lepšej by sa nedalo

^a *Le Caravage et la peinture italienne du XVII^e siècle, Musée du Louvre, 1965.*

^b *H. Tietze, Annibale Carracci Galerie in Palazzo Farnese und seine römische Werkstatt, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des All. Kaiserhauses, XXVI, 1906/7.*

^c *D. Mahon, Studies in Seicento Art and Theory, 1947. – Tenže: Eclecticism of the Carracci, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XVI, 3–4, 1953. – Iný názor na Carracciocov v recenzii R. W. Leeho, in: Art Bulletin, vol. XXXIII.*

túžiť. V celom diele, ktoré po ňom zostalo, jasne vidieť smelosť a istotu Michelangela, mäkkosť a delikátnosť Tiziana, pôvab a majestátnosť Raffaella, krásu a ľahkosť Correggia, a k týmto dokonalým vlastnostiam pripojil ešte svoje vzácne a osobité nápady.“

Toto je formula eklekticizmu – ale predstavovala názor na Carracciovcov, a nie názor Carracciovcov. Eklektickú estetiku nebolo treba okolo roku 1600 vymýšľať, bola už známa predtým. Nebolo názvu (termín eklekticismus sa objavil až roku 1763 u Winckelmannu), ale bola koncepcia. Eklekticismus ako programové zbieranie dokonalých vlastností z rozličných prírodných predmetov vymyslela už antika, v renesancii bol zasa prvkom klasickej teórie. Ale vlastný eklekticismus, smerujúci k zhromažďovaniu dokonalých prvkov a vzorov z umenia, bol novšieho dáta, zo 16. storočia. Vtedajší umelci – v súlade s klasickou estetikou – chceli dosiahnuť dokonalosť a zistili, že dokonalosť môže byť viac ako iba jedna. Eklektická bola Lomazzova idea, že dokonalými by boli podobizne Adama a Evy, keby ich spoločnými silami vytvorili Raffael a Michelangelo, Tizian a Correggio. 16. storočie malo eklektický program, neboli však vynikajúci umelci, ktorí by ho realizovali. Okolo roku 1600 vznikla opačná situácia. Ak aj Carracciovci boli eklektikmi, tak iba v praxi, ale s takýmto programom, s takouto teóriou nevystúpili.

3. AGUCCHI. Carracciovci nezapísali svoje názory na umenie, ale urobil to za nich G. B. Agucchi (1570–1632). Tento cirkevný hodnostár, štátny tajomník v rokoch 1621–1623, potom až do smrti nuncius v Benátkach, bol prívržencom Carracciovcov, presvedčeným, že títo zvelebovaní umelci nie sú dosť velebení – na zdôvodnenie svojho názoru na nich a na propagáciu ich umenia proti manieristom aj proti Caravaggiovi napísal teoretický traktát (okolo 1607), ktorý nebol uverejnený celý, iba jeho fragment roku 1646, ale ktorý bol v odpisoch známy v kruhoch milovníkov umenia. Bol absolútne zhodný s klasickým prúdom estetiky. Za nenahraditeľný vzor pokladal antiku a Raffaella, za najpodstatnejšie zložky maliarstva – kresbu a expresívnosť. Svoje stanovisko odôvodňoval empiricky, nie metafyzicky, a najmä nie neoplatónsky. Nebola to estetika eklekticizmu, ale jednoducho klasicizmu, taká, ako vládla v 16. storočí a bude znova vládnuť v 17. u Belloriho a u Francúzov. Agucchi, opierajúci sa o Carracciovcov, bol mostom medzi klasickou estetikou obidvoch storočí.

4. CARAVAGGIO A ESTETIKA NATURALIZMU. Michelangelo Amerighi da Caravaggio (1573–1610) bol okolo roku 1600 podobne ako Carracciovci na vrchole svojej maliarskej tvorby. V protiklade k nim nebol ani klasický, ani barokový; nemal v úmysle pridržať sa starých vzorov ako oni. Svojej epoche sa menej páčil ako Carracciovci a ich veľký štýl. Jeho súčasníci nechceli, ako píše L. Venturi, škaredých svätých a madony v handrách.^d Karmelitáni, ktorí si u neho objednali *Smrť Matky Božej*, obraz neprijali, lebo nemal *decoro*. Kritici *seicenta* mu vyčítali nedostatok invencie, čo v ich jazyku znamenalo, že nemaľoval ideálnu krásu.^e

Jeho obrazy tvorili dve skupiny. Jedny zobrazovali kvety, zátišia alebo fragmenty zvyčajného každodenného života ľudí strednej vrstvy: vec takmer neslýchaná v časech, keď umeniu vládla estetika velebiaca veľkosť. Caravaggio vravieval, že maľovanie kvetov ho stojí toľko námahy ako veľké figurálne kompozície; vtedy sa to videlo čudné. Druhú skupinu jeho obrazov tvorili veľké náboženské plátna (z rokov 1600–1606), ktorými chcel azda ukázať, že vie maľovať aj tak ako jeho slávni súčasníci. Jednako však maľoval inak. Jeho náboženské obrazy boli, ako sa hovorilo, bez neba, svätci bez atribútov a svätožiary, Matka Božia bez anjelov a palácovej architektúry, teda všetko – bez pátosu. Jeho obrazy sa vyznačovali ostrými kontúrami, neklasickou, nebarokovou formou. Ale aj z obsahovej stránky priblížením Boha a svätcov, ako to bolo už v stredovekom umení a teraz v náboženskom učení Filipa Nereusa.

Ustavične sa opakuje veta, že Caravaggio maľoval podľa prírody. Ale to isté o sebe tvrdili klasici, s ktorými

^d L. Venturi, *Four Steps toward Modern Art*, 1956.

^e F. Baumgardt, *Caravaggio, Kunst und Wirklichkeit*, 1951.

nechcel mať nič spoločné. A dá sa to vysvetliť, lebo slovo príroda je jedno z tých, do ktorých sa zmestí všetko. Antagonizmus v umení okolo roku 1600 medzi Caravaggiom a Carracciocami bol, dá sa povedať, antagonizmom medzi dvoma prírodami: medzi prírodou skromnou (ako ju nazval Shakespeare) a prírodou veľkou. Medzi prírodou, ktorej človek patrí, a medzi tou, na ktorú sa díva s obdivom a bázňou. Medzi napodobovaním premenlivého vzhľadu prírody a medzi napodobovaním jej nemenných zákonov. Medzi prírodou a ideou prírody. Pod heslom prírody vystupovali dve rozličné estetiky: estetika klasikov a Caravaggiova estetika, *expressis verbis* nesformulovaná, ale obsiahnutá v jeho obrazoch. V klasickej estetike príroda bola jednou z zásad umenia (popri *concinnitas* a *decoro*), v tej druhej – jedinou zásadou.

5. GIUSTINIANI. Caravaggio podobne ako Carracciocvi nebol človekom pera. Ale takisto ako oni mal medzi znalcami a spisovateľmi priateľa, ktorého môžeme pokladať za tlmočníka jeho názorov – bol ním markíz V. Giustiniani, ktorý o ňom nenapísal traktát, ale Caravaggiove názory tlmočia jeho listy.

V liste Dirkovi van Ameyden, napísanom okolo roku 1620, rozlišoval až 12 stupňov maliarstva.^f Takéto budovanie hierarchie bolo v klasickej duchu; množenie jej stupňov zasa v duchu rodiacej sa barokovej scholastiky. Z troch najvyšších stupňov maliarstva, ktoré vyčlenil Giustiniani, desiaty bol maľovaním podľa manieri. Jedenásť podľa prírody a najvyšší dvanásť spájal manieru s prírodou. „Týmto najťažším spôsobom maľovali v našich časoch Caravaggio, Carracciocvi, Guido Reni a iní, z ktorých jedni kládli na prirodzenosť väčší dôraz než na manieru a druhí väčší na manieru ako na prirodzenosť, ale nevzdávali sa ani od jednej, ani od druhej, lebo dbali o dobrú kresbu, pravdivý kolorit a správne, pravdivé osvetlenie.“ To je nečakané – Caravaggio sa z perspektívy dejín zdá byť protikladom Carracciocov, ale jeho priateľ znalec zaradil ho do jednej kategórie s nimi, a to napriek tomu, že poznal kategóriu naturalistického maliarstva. Zaraďoval však do nej Rubensa a Riberu, nie Caravaggia. Keďže si chcel priateľa uctiť, priradil ho k tým, ktorí zachovávali klasickej estetiku. Je to poučné: ukazuje sa, aká pružná bola tá estetika, keď sa dala aplikovať nielen na klasickej umenie, ale s malými modifikáciami aj na umenie manieristické, barokové, Caravaggiovo. A dokazuje, že v tých časoch nebol paralelizmus medzi umením a jeho teóriou; v umení boli rozličné prúdy, ale teória bola v zásade jedna. Vo všeobecnosti sa nevyvíjalo úsilie prispôbovať teóriu novému umeniu, ale nové umenie vtesnať do starej teórie. Tak to bolo aj v Caravaggiovom prípade.

6. SÚMRAK TEÓRIE. Netreba sa potom čudovať, že pri takomto chápaní teórie sa ľudia prestali o ňu zaujímať. Predovšetkým umelci boli k nej ľahostajní, tak Carracciocvi, ako aj Caravaggio. Chýbalo im už presvedčenie renesančných umelcov, že svoje umenie musia stavať na všeobecných a racionálne sformulovaných zásadách. Pokolenie Carracciocov a Caravaggia na prelome dvoch storočí radšej dôverovalo svojmu inštinktu a talentu. Podobný postoj zaujali aj znalci a kritici. Teoretické traktáty o umení, ktorých donedávna bolo veľmi veľa, stali sa teraz vzácnosťou. Agucchi síce písal, ale neuvěřňoval svoje úvahy; Giustiniani nezanechal nijakú teoretickú prácu. Ak sa okolo roku 1600 takéto práce zjavili, neboli z pera umelcov a znalcov, ale z pera literátov a filozofov. Táto nechť k racionálnej teórii a spoliehanie sa na umelcov inštinkt však netrvali dlho. Bola to len epizóda, ktorá sa končila v čase, keď sa Poussin roku 1624 usadil v Ríme; a bola definitívnou minulosťou, keď roku 1666 vznikla v Ríme Francúzska akadémia. Ale krátky čas, okolo roku 1600, takáto epizóda v dejinách estetiky bola.

B. ESTETIKA TALIANSKYCH FILOZOFOV

V 15. storočí jeden z talianskych filozofov vlačil pečať estetickým názorom svojho storočia; bol to Ficino. Ak aj nevytvoril novú estetiku, významne sa pričínil o rozšírenie starej, platónskej estetiky. 16. storočie druhého

^f R. Hincks, *Caravaggio*, 1953.

Ficina nezrodilo. Univerzitní filozofi sa vo všeobecnosti estetikou nezapodievali. To už skôr lekári: Leone Ebreo, Nifo, Cardano. To sa však okolo roku 1600 zmenilo. Vo veciach estetiky sa vtedy prihlásili o slovo prinajmenej štyria významní talianski filozofi: Patrizi, Bruno, Zabarella, Galilei. A každý pristúpil k problematike inak.

I. PATRIZI

1. Francesco Patrizi (1529–1597) bol jedným z popredných talianskych filozofov 16. storočia. Svoj traktát o poézii vytvoril určite väčšmi z filozofických úvah, ako na základe čítania básnikov. Z plánovaných desiatich častí vyšli tlačou iba dve, obidve roku 1586: jedna mala podtitul *La deca istoriale*, druhá, dôležitejšia, *La deca disputata*.^a Ďalšie časti, počtom päť, zostali v rukopise, ktorý len nedávno objavil P. O. Kristeller v Parme v Biblioteca Palatina a podrobne rozobral B. Weinberg.^b

Patrizi bol typickým mysliteľom renesancie v tom zmysle, že svoje myšlienky rozvíjal v dialógu s antikom; ale od nej, ako aj od jej renesančných nasledovníkov sa veľmi vzdialil. Sám podčiarkoval svoj antiaristotelizmus, najmä oponoval zásade napodobovania v poézii. Ale rovnako vzdialený bol aj od Horatiovej poetiky a jeho zásady *utile et dulce*. Takisto od Platóna: Patriziho poetika, krikľavo irealistická a iracionálna mala v sebe čosi z platónskeho ducha, ale nebola platónska – neoperovala ideami, ale zázrakmi. Väčšmi mu zodpovedal Teofrastes, ktorý poéziu odvodzoval z citov.

2. METÓDA. Medzi obsahom Patriziho poetiky a jej metódami bol veľmi nápadný kontrast: od básnika požadoval zázraky a od poetiky – presnosť. Používal exaktné metódy, napríklad sémantickú analýzu; dokazoval, že Aristoteles svoj hlavný termín *napodobovanie* používal v šiestich významoch (ako potom možno byť aristotelovcom?). Používal aj štatistickú metódu, vyrátal, že v *Odysei* Homér hovorí za seba 8 474 veršov a ústami svojich hrdinov 7 286. (Ak by sme teda uplatnili uznávané definície eposu a drámy, Homér bol takmer v rovnakej miere dramatikom ako epikom.)

Hlavná Patriziho zásluha však bola v niečom inom: v príkladnom stavaní otázok a najmä základnej otázky poézie. Spytoval sa, čo tvorí jej *proprium*, jej špecifickú črtu, ktorú nič okrem poézie nemá, ktorá ju odlišuje od prózy, od vedy, od histórie. Týmto *proprium* určite nie je napodobovanie, ako usudzovali poetiky 16. storočia.

3. ZÁZRAČNOSŤ. Osobitosť Patriziho poetiky sa najvýraznejšie prejaví, keď ju porovnáme s Castelvetrovou poetikou: blízki časom, predstavovali meritórne dva protikladné póly.

a) Castelvetro tvrdil, že poézia je pre dav; Patrizi – že pre nemnohých vyvolencov.

b) Castelvetro hovoril, že básnické vnuknutie, *furor poeticus*, je poverou; Patrizi – že je podstatou poézie, že je dôležitejšie ako dary prírody, umenie, básnikove znalosti. Poézia má veľa prameňov, ale naozaj je dôležitý iba jeden: entuziazmus.

c) Castelvetro usudzoval, že invencia básnikov je malá; Patrizi – že je neobmedzená. Básnik je *facitor*, to znamená ten, kto vytvára to, čo nebolo. Poézia spočíva na pretvorení foriem prírody; Patrizi vyjadroval toto pretváranie rozličnými termínmi, najčastejšie *finzione* (fikcia), ale aj *formatura*, *transformatio*, *transfiguratio*.

d) Castelvetro sa málo zaujímal o versifikáciu; dôležitejší je obsah poézie, on je ozajstným zdrojom básnického pôžitku; podľa Patriziho vlastnou rečou poézie je iba viazaná reč.

e) Castelvetro tvrdil, že obsah poézie sa musí zhodovať so skutočnosťou (inak sa nebude páčiť, a teda nebude

^a Celý titul: *Della Poetica di Francesco Patrizi. La deca disputata, nella quale, e per istoria, e per ragioni, e per autorità de grandi antichi si mostra la falsità della più credute opinioni che di Poetica à di nostri vanno intorno.*

^b B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 1961, t. II, s. 765–786.

mať účinok); Patrizi zasa hovoril, že to nie je dôležité; v poézii bojoval proti akémukoľvek napodobovaniu. Jej podstatou je zázračnosť (*mirabile, maraviglioso*).

f) Patrizi spočiatku vyčlenil 40 vlastností poézie, neskôr ich redukoval na 13: verš, spev, entuziazmus, proroctvo, záhadnosť, alegória atď.; potom ich zredukoval na sedem a nakoniec dospel k tomu, že iba jeden znak je podstatný a špecifický, a to je práve zázračnosť, *mirabile, maraviglia*. Básnik je ten, kto vo veršoch vytvára zázračnosť: *il facitore del mirabile in verso, o verseggiato*. To je dôvod jeho existencie. Básnik má každú tému, ktorú uchozí, urobiť zázračnou – neobzerajúc sa na to, čo na to povedia čitatelia.

g) Keď Patrizi zaujal takýto postoj, musel byť odporcom vládnúcej teórie, podľa ktorej umenie a osobitne poézia je napodobovaním. Iste, poézia aj napodobuje, ale nielen to, ona síce reprodukuje reálne veci, ale zároveň vytvára veci, ktorých nebolo; ak teda reprodukuje, potom iba to, čo básnik stvoril vo svojej predstavivosti: v tom prípade však nenapodobuje, ale vyjadruje predstavu, fantáziu. Ale napodobovanie a vyjadrovanie nepredstavujú ešte celú poéziu ani to, čo je v nej výnimočné, čo je jej *proprium*, lebo napodobovať a vyjadrovať môže aj próza.

h) Castelvetro videl cieľ poézie v poskytovaní slasti, Patrizi vo vzbudzovaní obdivu, pocitu zázračnosti (*mirare, eccitare maraviglia*): iba to je jej vlastný, svojský cieľ (*proprio suo fine*).

4. SPÔSOBY VYTVÁRANIA ZÁZRAČNOSTI. Keď Patrizi rozvíjal staré rozlíšenia *poeta, poesia, poema, poetica*, definoval *poesiu* ako akt vytvárania zázračnosti, *poemu* ako výtvor tohto aktu, *poeticu* ako umenie uľahčujúce toto vytvorenie. Iba poetika je teda umením, nie však poézia. Táto, keďže vyžaduje entuziazmus a básnický ošiaľ, nie je umením *stricto sensu*, ona iba narába s umením, využíva jeho skúsenosti a obratnosť. Patrizi videl podstatu poézie iba v jednom: v zázračnosti, ale uvedomoval si, že zázračnosť môže mať veľa podôb – vyratúval ich presne a dokonca pedantnejšie ako ktorýkoľvek z jeho súčasníkov. Napríklad rozlišoval v poézii 16 druhov obsahu: obsahom poézie môže byť rozprávka, ale aj vec, ktorá sa skutočne stala; to, čo je prítomné; čo sa hovorí; čomu ľudia veria; čo zaväzuje; čo má byť; čo je najlepšie; čo je nevyhnutné; čo je možné; ale aj čo je nemožné; náhoda; čo je pravdepodobné; čo je primerané; čomu sa dá veriť; ale aj čosi celkom nepravdepodobné – to všetko môže byť obsahom poézie. V rozpore s renesančnými spisovateľmi si teda Patrizi nemyslel, že by pravdepodobnosť musela byť v poézii nevyhnutná; poézia je v najlepšom prípade spojením vierohodného s nevierohodným.

V skutočnosti sú rozličné druhy poézie a básnikov: jedni väčšmi napodobujú, iní väčšmi vyjadrujú fantáziu a iba niektorí ukazujú zázračné a nepochopiteľné veci, ktoré sú výlučným vlastníctvom básnikov. Jedni dôverujú svojej múdrosti, iní vnuknutiu; jedni sú básnikmi vďaka božskému osvieteniu, iní vďaka prirodzeným sklonom; sú aj takí, čo sú básnikmi vďaka obratnosti, vynaliezavosti, schopnosti vymýšľať fabulu, vďaka umeniu skladať verše.

Zázračnosť nie je iba obsahom poézie, ale aj jej cieľom a potreba zázračnosti je jej hnacou silou. Patrizi v aristotelovskom duchu rozlišoval štyri príčiny vecí, ale pritom usudzoval, že v prípade poézie sú identické, lebo zázračnosť je v nej zároveň aktívnou, cieľovou, formálnou i materiálnou príčinou.

Z akých zdrojov čerpá básnik zázračnosť pre svoje verše? Patrizi vymenoval trinásť prameňov zázračnosti: nadprirodzené, božské veci, ale aj zvyčajné javy, ibaže znásobené, nové, neočakávané, náhle atď. A aká intelektuálna sila umožňuje postihnúť zázračnosť, tento vlastný cieľ a zmysel poézie? Ani zmysly, ani diskurzívne myslenie, ba dokonca ani predstavivosť. Patrizi sa odvolával na akúsi špecifickú „schopnosť obdivovať“, *potenza ammirativa*.

V Patriziho poetike nebolo natoľko zvláštne samo heslo zázračnosti, ale skôr spojenie tohto hesla, tejto iracionalistickej teórie s pedantickým štýlom myslenia, so záľubou v schémach, súpisoch a výpočtoch. Patrizi vymenoval 40 vlastností poézie, 16 možných vzťahov poézie k veciam, 13 zdrojov zázračnosti, 12 druhov poézie. A svoju

poetiku písal desiatinným systémom, mal v úmysle napísať 10 zväzkov, v každom po desiatich knihách. V týchto súpisoch sa prejavovalo dedičstvo scholastiky, ktorej formy žili ešte aj v renesancii. Ale o čo boli Patriziho výkazy punktičkárskejšie! A o čo bola poetika tohto renesančného filozofa irealistickejšia a iracionálnejšia než scholastická poetika!

5. BEZ NASLEDOVNÍKOV. Patriziho poetika patrila medzi tie extrémistické teórie umenia, ktoré z pletenca vlastností umenia vyčlenia jednu a tú zveličia. Takéto teórie môžu silne pôsobiť práve tým, že svojou jednostrannosťou vzbudzujú odpor. Toto však nebolo údelom Patriziho poetiky: vymyslená filozofom, nevyšla mimo okruhu filozofov a jej značná časť zostala nevydaná a všeobecne neznáma. Aj jej hlavná myšlienka sa znovu zjavila veľmi neskoro, vari až v Bremondovej poetike, ale na to bolo treba čakať viac ako tristo rokov, až do 20. storočia.

II. BRUNO

1. GIORDANO BRUNO (1548–1600), ktorého život sa práve roku 1600 skončil na hranici, bol dosť typickým predstaviteľom talianskej prírodnej filozofie; bol to mysliteľ nie presnejší, ale bujnejší a samobytnejší než mnohí iní. Čerpal z mnohých prameňov, z platónskeho spiritualizmu, z aristotelovského finalizmu, stoického panteizmu, zo stredovekých špekulácií rovnako ako z nových vedeckých výdobytkov, z Kopernikovej astronómie; myslel však po svojom. Už v mladých rokoch mu dominikáni vyčítali 130 kacírskych názorov. Ale rovnako málo mu vyhovovali anticirkevní aristotelovci, s ktorými sa stretával na svojom putovaní, najmä v Oxforde.^c Svet, ako ho videl, bol nekonečný, a predsa jednoliaty, harmonický, živý. V rámci takéhoto názoru na svet bolo veľa miesta pre estetiku. Špeciálnu rozpravu estetického obsahu nenapísal, ale zanechal veľa poznámok na túto tému.^d Sú to poznámky triezve a moderné, možno triezvejšie a modernejšie než Brunove názory v iných oblastiach filozofie.

2. POJEM KRÁSY. Bruno používal tradičný pojem krásy; nazýval ju radšej starým gréckym slovom *symmetria* ako jeho neskoršími latinskými a talianskymi ekvivalentmi. Krása je primeraným usporiadaním častí; veci nemôžu byť krásne a páčiť sa, ak sa neskladajú z častí. Preto napriek názoru niektorých teológov krása nemôže byť atribútom Boha, lebo Boh je jednota. Vo veciach sa páči štruktúra častí, ich poriadok (*ordo*), ktorý mení chaos na krásu. A rôznorodosť častí najväčšmi pomáha poriadku a kráse.

Krása je v prírode aj v ľudských dielach. Príroda je krásna rovnako svojou rôznorodosťou ako poriadkom; a umenie všetky jej pôvaby ešte rozmnožuje a znásobuje. Bruno, v tomto ohľade veľmi renesančný, spájal umenie s krásou, videl jeho podstatu v rozmnožovaní krásy.

Krásu chápal ako vlastnosť telesných vecí; duchovnú krásu napriek ideám neskorej renesancie vôbec nebral do úvahy. Na druhej strane tvrdil, že telesná krása mocne pôsobí na duše, povznáša ich, prebúdzajú v nich city, robí z ľudí básnikov a hrdinov. Mimochodom, pôsobí rozlične: jedna krása strháva a prebúdzajú lásku, iné zasa, ako krása hviezd, neba, zelene lúk, piesní atď. priťahuje a vzbudzuje záľubu, ale nestrháva, nevzbudzuje lásku v pravom zmysle slova. Inak pôsobí aj krása, ktorú vlastníme, ako tá, po ktorej človek túži, ale nevlastní ju.

3. MINIMALIZMUS. Toto ohraničenie a diferencovanie krásy bolo nové: ale ozajstná modernosť Brunovej estetiky spočívala v triezvom, minimalistickom chápaní krásy v protiklade s dogmou o objektívnej, absolútnej kráse. Takéto chápanie malo u Bruna celú škálu variantov a odtieňov.

a) Nejestvuje jedna krása; vždy je mnohoraká (*multiplex*).

b) Niet krásy, ktorá by bola všeobecne uznávaná.

^c F. A. Yates, *G. Bruno's Conflict with Oxford*, *Journal Warburg*, II, 1938/9.

^d A. Nowicki, *Problematyka estetyczna w dziełach Giordana Bruna*, in: *Estetyka*, III, 1962, s. 219.

c) Nie je možné všeobecne a spoľahlivo uviesť príčinu (*ratio*) krásy: je neurčiteľná (*indefinita*) a neopísateľná (*incircumscribibilis*).

d) Niet znaku, ktorého prítomnosť by rozhodovala, že vec bude krásna; čo je krásne u jedného človeka, nie je pekné u druhého. „Iná je krása jedného druhu, iná druhého.“

e) Niet krásy, ktorá by pôsobila na všetkých; čo je krásne pre jedného, nie je takým pre iného. A každého si podmaňuje to, čo je krásne pre neho, a nie to, čo je krásne pre iných. Krása je rozličná pre rôzne druhy, ba aj pre rôznych jedincov. Každý druh inak reaguje na krásu a takisto rozmanito reagujú jedinci – niečo iné je krásne pre Sokrata, niečo iné pre Platóna, niečo iné pre dav a iné pre výnimočných ľudí, niečo iné pre mužov a iné pre ženy, niečo iné pre silných a iné zasa pre slabých.

f) Krása závisí od usposobenia toho, kto sa na ňu díva. „Stáva sa, že tá istá osoba, v závislosti od takého či iného usposobenia, podlieha alebo nepodlieha pôvabu krásy.“

g) Preto čo je pre jedného krásne, pre iného je škaredé.

h) A na záver: „Nič nie je absolútne krásne: ak je čokoľvek krásne, je takým iba vo vzťahu k niečomu.“

Výsledkom Brunových estetických úvah bol teda relativizmus. Estetika metafyzika, akým bol Bruno, nebola o nič menej relativistická ako estetika skeptického Montaigna. Bol hlásateľom estetického minimalizmu v jeho rozličných podobách: pluralizmu, relativizmu, subjektivismu. V estetike stál na protipóle renesančného objektivismu a univerzalizmu.

4. TOLKO POETÍK, KOLKO BÁSNIKOV. Rovnako, ba ešte väčšmi sa Bruno rozchádzal s typickými renesančnými názormi na umenie, predovšetkým s mienkou, že umenie podlieha všeobecným pravidlám. Bruno napísal v *Eroici furori* tieto pamätné slová: „Poézia sa nerodí z predpisov, iba ak náhodou. Na druhej strane predpisy sa vyvodzujú z poézie, a preto je toľko rodov a druhov pravdivých predpisov, koľko je rodov a druhov pravdivých básnikov.“ Písal to o poézii, ale iste by bol ochotný uplatniť tieto slová aj na výtvarné umenia. Bola to v tých časoch nezvyčajná myšlienka: nie poézia sa vyvodzuje z predpisov, ale predpisy z poézie. Ale aj tá, že nie je výstižný nejaký jeden predpis, ale že výstižných predpisov je veľa – toľko, koľko je veľkých básnikov.

Iná Brunova myšlienka sa týkala príbuznosti básnikov, maliarov, filozofov. Niet filozofa bez fantázie a schopnosti maľovať, niet maliara bez fantázie a schopnosti rozmýšľať, niet básnika bez schopnosti maľovať a rozmýšľať. Všetci traja potrebujú tie isté schopnosti, ich funkcia je podobná. Bol to krok k zblíženiu týchto oblastí.

Zo všetkého, čo Bruno napísal v oblasti estetiky, najväčšmi mu záležalo na negatívnej téze, že „nič nie je absolútne krásne“. Bolo to – vo vzťahu k názorom, ktoré sa udržiavali po stáročia – „dielo ničenia“, ale aj vo vede býva dielo ničenia rovnako dôležité ako dielo tvorenia. A navyše druhá téza – „toľko je pravidiel poézie, koľko je dobrých básnikov“ – mala už celkom pozitívny zmysel.

Obidve tieto tézy mohli v estetike vyvolať prevrat, ale nevyvolali ho; 17. storočie zostalo pri starých názoroch a až 18. sa dalo cestou Giordana Bruna.

III. ZABARELLA

V 16. storočí bolo dosť zvyčajné pokladať maliarstvo, ale najmä poéziu za „nástroj filozofie“ (*philosophiae instrumentum*): to znamená – za druh poznávania sveta a ľudí. Toto poznávanie prostredníctvom umenia si ľudia predstavovali najčastejšie ako individuálne zmyslové poznávanie, a teda odlišné od pojmového poznania, ktoré je obsahom vedy.

Giacomo Zabarella (1533–1589) bol vtedy jediným mysliteľom, ktorý hlbšie uvažoval o poézii ako nástroji

ľudského poznania. Bol aristotelovec, prírodný filozof (*De rebus naturalibus*, 1589), uznávaný aj za svoju logiku (1587); práve na neho Galilei nadviazal pri rozlíšení metód analýzy a syntézy, dokonca prevzal jeho terminológiu, keď analýzu nazýval metódou „rezolutívnou“ a syntézu „kompozitívnou“. Zabarella usudzoval, že rozdiel medzi poéziou a vedou siaha hlbšie, že sám spôsob uvažovania je v poézii iný ako vo vede.^e Svoje názory vyložil v diele *De natura logicae libri duo*. Pokladal ich za originálne; poznamenával, že nikto pred ním takto nehovoril (*nullus hactenus declaravit*).

Ide totiž o to, že uvažovanie vlastné poézii nie je založené na sylogizme, ale na *i n d u k c i i*. Indukcia má zasa dve odrody, úplnú a neúplnú: úplná vyvodzuje všeobecný záver z celého rozsahu jednotlivých prípadov, kým neúplná z jedného alebo z nemnohých prípadov. Uvažovanie básnika je indukciou druhého typu: z *j e d n é h o* prípadu vyvodzuje všeobecný záver. Nekončí sa však pri ňom, ale postupuje od neho zasa k inému jednotlivému prípadu; takto sa začína jedinečným predpokladom a končí sa jedinečným záverom. Básnikova indukcia je teda zvláštnou indukciou, ktorá nezovšeobecňuje, neprekračuje príklady (*exempla*). Toto je jedna osobitosť, druhou osobitosťou je zasa to, že narába s príkladmi, ktoré nezodpovedajú skutočnosti, sú vymyslené (*ficta*).

Táto poetická indukcia má aj svoj zvláštny cieľ: týmto cieľom je, ako dokazuje Zabarella, *v p l ý v a ť n a k o n a n i e* čitateľov. Dáva im príklady, aby ich nasledovali, alebo sa ich vystríhali. Tieto príklady sa však nemôžu pokladať za *a r g u m e n t y* v prospech takého alebo onakého konania; city, zvyky, skutky, ktoré vymyslel básnik, nie sú argumentmi, ale sú príkladmi takých faktov, ktoré sú hodné nasledovania, alebo sa im treba vyhnúť.

Zabarellove záujmy mali logickú a etickú povahu, nie estetickú; určite však boli pre estetiku užitočné. Jeho analýza básnikovho uvažovania síce vzbudzuje pochybnosti, pretože – v súlade so Zabarellovými vlastnými vývodmi – je skôr uvažovaním prostredníctvom *a n a l ó g i e* ako indukcie. Na druhej strane správne videl, že osobitosť tohto uvažovania spočíva v tom, že jeho predpoklady sú *f i k t í v n e*.

A že sú príkladmi, nie argumentmi. Pre poetiku 16. storočia, vo veľkej miere moralistickú, to bola užitočná výstraha. A Zabarellovi treba pripísať zásluhu, že analyzoval logickú štruktúru poézie v čase, keď na to ešte nikto nepomyslel. Momentálne zostal sám. Ale v 18. storočí sa takýto prístup k poézii zjavil znovu: Baumgarten rozšíril túto otázku z poézie na celé umenie a jeho žiak Meier rozvinul teóriu sylogizmu a estetickej indukcie.

IV. GALILEI

Galileo Galilei (1564–1642) tiež patril k pokoleniu, ktorého *akmé* pripadalo na obdobie okolo roku 1600. Tento veľký učenec a objaviteľ bol aj filozofom, ktorý jasnejšie než iní videl úlohy a možnosti vedy. Ale aj umenia, lebo aj o to sa zaujímal, keďže vyrástol v umeleckom prostredí (o jeho otcovi Vincenzovi bola reč pri teórii hudby).

Renesanční umelci – prinajmenej od Albertiho a Piera della Francesca po Leonarda – sa usilovali, aby z umenia urobili vedu; učenec Galilei videl lepšie to, čo umenie oddeľuje od vedy, a poznal jeho možnosti, ktoré veda nemá.^f Renesančné myslenie bolo zacielené na *s p á j a n i e* javov, na ich *z b l i ť o v a n i e*, nachádzanie spoločného, kým Galileiho myslenie, v tomto zmysle bližšie stredoveku, mierilo k *r o z d e l o v a n i u*, rozlišovaniu javov, problémov, úloh, v tomto prípade vedy a poézie.

1. VEDA A UMENIE. Galilei videl veľkosť vedy v jej ohraničenosti: práve ohraničením svojich aspirácií dosahuje veda to, čo je v nej najcennejšie – presnosť, exaktnosť. Jeho metodologické zásady sa dajú zhrnúť do štyroch bodov: prírodné vedy treba hodnotiť *e m p i r i c k y* (a nie aprioristicky), matematicky (a nielen kvalita-

^e G. Tonelli, *Zabarella inspirateur de Baumgarten ou l'origine de la connexion entre l'esthétique et la logique*, in: *Revue d'Esthétique*, IX, 1, 1956, s. 182.

^f E. Panofsky, *Galileo as the Critic of the Arts*, 1954.

tívne), obmedzovať sa na skúmanie javov (nehľadajúc podstatu či povahu vecí) a na skúmanie príčin (a nie cieľov a dokonalosti vecí).⁸

Umenie zasa nemá dôvod podrobovať sa týmto štyrom obmedzeniam. Nemá prednosti vedy, ale nemá ani jej obmedzenia. Takto staval proti sebe umelca a vedca: „Nám vedcom musí stačiť, že sme menej vznešenými pracovníkmi, ktorí hľadajú mramor v hĺbinách zeme a vynášajú ho na svetlo, aby potom umelec vytvoril z neho zázračné tvary, ktoré sú utajené v jeho prísnom a tvárnom lone.“ Pri porovnávaní umenia a vedy Galilei zastával názor, že sú nesúmerateľné, že majú iné ciele i možnosti.

2. ILÚZIE A ŤAŽKOSTI. Zachoval sa Galileiho text, špeciálne venovaný umeniu: jeho list maliarovi Cigolimu z roku 1612. Aj on sa týka porovnávaní, a to jednotlivých výtvarných umení. Otázka, ktorá vzrušovala umelcov a učencov v polovici 16. storočia (keď Varchi usporiadal anketu na túto tému), neskôr nechávala ľudí ľahostajnými; v 17. storočí sa učenci zaoberali už iným porovnávaním – výtvarných umení a poézie. Predtým sa však Galilei ešte raz vrátil k tejto veci a vyslovil sa za primát maliarstva, dávajúc mu dvojaké, relatívne nové zdôvodnenie.

Po prvé, maliarstvo poskytuje viac ilúzií, keďže na dvojrozmernej ploche zobrazuje trojrozmerné predmety, a vedie diváka k tomu, aby plochu pokladal za predmet napodobený na nej. Vo vyvolávaní ilúzií už starovekí a po nich niektorí novší estetici videli charakteristický znak umenia; tu sa zasa stalo kritériom jeho hodnoty.

Po druhé, maliarstvo stojí vyššie, lebo plní ťažšie úlohy. Artizmus spočíva v prekonávaní ťažkostí; umenie stojí o to vyššie, o čo je jeho úloha ťažšia. Napodobovanie si zaslúži o to väčšie uznanie, o čo sú jeho prostriedky vzdialenejšie od napodobovaného predmetu. Hodnotenie umenia podľa prekonávaných ťažkostí, ktoré uplatnil Galilei, bude sa v nasledujúcich storočiach hojne používať.

3. ROZLIŠENIA. Pri porovnávaní maliarstva a sochárstva Galilei zaviedol rozlíšenie, ktoré až oveľa neskôr, po troch storočiach, bolo oživené a uznané. Ide o to, že rovnako maliarstvo aj sochárstvo ukazujú plasticnosť tiel – ale každé iným spôsobom: maliarstvo iba pre oko, sochárstvo aj pre hmat. Toto Galileiho rozlíšenie viditeľného reliéfu (*rilievo visibile*) a reliéfu hmatateľného (*al tatto*) prebehlo dnes tak dobre známe rozlíšenie „optických“ a „haptických“ prvkov vo výtvarnom umení, ktoré zaviedol A. Riegl.

Iné Galileiho rozlíšenie: niektoré umenia stvárňujú svoje predmety nesúvislým spôsobom, z osobitných prvkov; takto pracuje mozaika, inkrustácia; Galilei takýto postup nazval *intarsiare*. Iné umenia zasa, napríklad olejomalba, stvárňujú predmet súvisle: *sfumandosi dolcemente i confini*. Toto rozlíšenie má široké pole uplatnenia: sám Galilei ho používal aj na poéziu, keď Tassove diela prirovnával k inkrustácii; dá sa použiť aj v hudbe (klavír a husle), aj v samom maliarstve (najmä v 20. storočí – Seuratove obrazy sú ako mozaiky), no jednako nenašlo ešte svojho Riegla.

Zvýraznenie rozdielov medzi vedou a umením; pokus hodnotiť umenie podľa námahy, ktorú vyžaduje, a podľa ilúzie, ktorú poskytuje; rozlíšenie zrakového a hmatového činiteľa vo výtvarnom umení; rozlíšenie umení stvárňujúcich svoje diela súvislým a nesúvislým spôsobom – to boli výdobytky veľkého prírodovedca na poli estetiky.

⁸ W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, 5. vyd. 1958, zv. II, s. 59–62.

P. PATRIZIHO, BRUNOVE, ZABARELLOVE A GALILEIHO TEXTY

FUROR POETICUS

- 1) *Ošial, ak ho vnuklo dobré božstvo, môže pohnúť prírodu, naplniť dušu i báseň, ozdobiť ju a dokonale stvárniť umenie.*

F. Patrizi, Della Poetica, La deca disputata, 1586, s. 27.

POÉZIA NIE JE NAPODOBOVANIE

- 2) *(Aristoteles) nikde nedokázal, že fabula a napodobovanie sú jedna a tá istá vec. My sme zasa naopak dokázali, že mnohé fabuly neboli napodobovaním. Básnik nenapodoboval samo konanie, ale zvyky a duševné vášne. Básnik alebo vyjadruje, alebo rozpráva, alebo opisuje myšlienky a reči, rady, úvahy, osoby, príčiny, miesta, časy, ročné obdobia, veci časné aj týkajúce sa Boha a prírody, nespočetné iné veci rovnako pravdivé ako klamné a vymyslené, terajšie, minulé i budúce, veľké i malé, mnohoraké i jednaké, odohrávajúce sa na nebi, v povetrí, vo vode i na zemi, v pekle aj v hĺbinách, ktoré sa nedajú vtesnať do takej činnosti, akou je napodobovanie.*

F. Patrizi, tamže, s. 135.

INCREDIBILE E MARAVIGLIOSO

- 3) *Každá poézia musí mať za predmet čosi neuveriteľné, lebo ono je skutočným základom zázračnosti, ktorá musí byť hlavným predmetom všetkej poézie, takže básnik, ktorý o ňu nedbá alebo ju nepoužíva, dopúšťa sa v svojom umení najväčšej a neodpustiteľnej chyby.*

F. Patrizi, Della Poetica, La deca ammirabile, MS. Parma. Pal. 408, fol. 58v-59 (Weinberg, s. 774).

REAKCIA ČITATEĽOV JE LAHOSTAJNÁ

- 4) *Básnik sa musí vždy – lebo je to jeho poslanie a cieľ – usilovať o to, aby urobil zázračnou každú tému, ktorú vezme do rúk, bez ohľadu na to, ako to prijmú čitatelia, lebo nie všetci sú si navzájom podobní.*

F. Patrizi, MS. Parma, 417, fol. 106 (Weinberg, s. 785).

POÉZIA NIE JE ANI IMITÁCIA, ANI EXPRESIA

- 5) *Básnik, ktorý má vo svojom vedomí vzor nepodobný nijakej inej veci, môže ho svojimi veršami vyjadriť tak, že ho iní budú vidieť. Vyjadrenie nie je však napodobovanie. Takisto maliar môže farbami namaľovať veci*

podobné umeleckým dielam i prírode, ale môže aj vymýšľať predmety, akých niet ani v umení, ani v prírode, aké však jestvujú iba v jeho predstavivosti. V prvom prípade sa povie, že je napodobovateľom alebo reprodukovateľom, ale v druhom nie: tu je výlučne vyjadrovateľom svojej predstavy. A tak sa zdá, že aj básnik môže urobiť podobný portrét, ale môže súčasne vyjadriť fantázie, ktoré si vymyslel a ktoré nemajú ekvivalenty vo svete umenia ani v prírode, ba ani v božskom svete. Jednako ani toto napodobovanie, ani toto vyjadrovanie nepredstavujú osobitosť básnika.

F. Patrizi, *Della Poetica*, 1586, s. 91.

VZBUDZOVANIE OBDIVU

- 6) *Básnik musí smerovať k svojmu vlastnému cieľu, to značí k vzbudzovaniu obdivu, a na to musí vo svojej básni zacieliť celý súhrn zázračných vecí, ktoré dajú básni jej vlastnú formu.*

F. Patrizi, MS. Parma, Pal. 417, fol. 20 (Weinberg, s. 783).

ŠESTNÁST TÉM POÉZIE

- 7) *Rozprávka, vec, ktorá sa stala; čo je prítomné; čo sa hovorí; čomu ľudia veria; čo zaväzuje; čo má byť; čo je najlepšie; čo je nevyhnutné; čo je možné, ale aj nemožné; náhoda; čo je pravdepodobné, čo je primerané; čomu sa dá veriť; čosi nepravdepodobné. Týchto šestnásť vlastností, ak aj nevystupujú v rámci jednej témy, určite všetky nájdeme vo všetkých témach.*

F. Patrizi, *Della Poetica*, 1586, s. 175.

DRUHY BÁSNIKOV

- 8) *Zdá sa mi, že treba rozlišovať: jedni sú básnikmi vďaka múdrosti. Iní vďaka vnuknutiu, vďaka božskému osvieteniu. Iní vďaka prirodzeným sklonom. Ďalší zasa vďaka umeniu, schopnosti vymýšľať fabulu a skladať verše.*

F. Patrizi, *tamže*, s. 26.

PULCHRITUDO IN VARIETATE

- 9) *Všimni si, že keby sa telesný svet skladal z navzájom úplne podobných častíc, nemohol by byť krásny; krása sa teda prejavuje v spojení rozličných častí; krása všetkého spočíva v rôznorodosti.*

G. Bruno, *De Umbris idearum*, II, 1, s. 27.

KRÁSA A PORIADOK

- 10) *Vďaka poriadku fyzický chaos sa pretvára na krásne divadlo sveta.*

G. Bruno, *Sigillum sigillorum* (ed. Gfroerer, 1835/6, s. 599).

KRÁSA PROTIKLADOV

- 11) *Začiatok, stred a koniec, narodenie, rast a zdokonaľovanie všetkého, čo vidíme, je z protikladov, skrze protiklady, v protikladoch, smeruje k protikladom.*

G. Bruno, Spaccio de la bestia trionfante, s. 573.

KRÁSA NIE JE VLASTNOSŤ BOHA

- 12) *Boh nie je krásny, lebo nemá usporiadanú štruktúru, keďže sa neskladá z častí. Na druhej strane je prameňom, vykonávateľom a tvorcom krásy a jej podmaňujúceho pôsobenia.*

G. Bruno, De vinculis in genere, III, s. 643 (ed. 1879-91).

PRÍRODA A UMENIE

- 13) *Príroda očarúva premenlivosťou a pohybom, no umenie, súper prírody, pôvaby rozmnožuje, mení, diferencuje, usporadúva a ukladá do radu.*

G. Bruno, tamže, s. 674.

SILA TELESNEJ KRÁSY

- 14) *Mohutnú silu má telesná krása, keď dokáže očarúvať a vysoko povznášať myseľ; láska totiž z mnohých urobila básnikov a hrdinov.*

G. Bruno, tamže, s. 645.

DVOJAKÝ VZŤAH KU KRÁSE

- 15) *Hviezdy na nebi, zeleň lúk, piesne, atď. nás vzrušujú, priťahujú, vzbudzujú záľubu, ale nestrhávajú;, a nehovorí sa – v pravom zmysle slova – o láske k nim.*

G. Bruno, tamže, s. 644.

DVOJAKÁ LÁSKA KU KRÁSE

- 16) *Jestvuje láska ku krásy, prostredníctvom ktorej sa chceme stať krásnymi, a je aj taká láska ku krásy, ktorú chceme vlastniť; prvým spôsobom milujeme to, čo nám chýba, druhým to, čo máme.*

G. Bruno, tamže, s. 650.

MNOHORAKOSŤ KRÁSY

- 17) *Krásy je mnohoraká.*

G. Bruno, tamže, s. 639.

18) *Nejestvuje nič také, aj keby bolo jednoduché a v určitom množstve a kvalite, čo by sa všetkým mohlo rovnako páčiť.*

G. Bruno, tamže, s. 661.

NEOPÍRATELNOSŤ KRÁSY

19) *Nedefinovateľná a naskrze neopísateľná je podstata krásy, podobne ako podstata pôžitku a dobra.*

G. Bruno, tamže, s. 663.

RELATÍVNOSŤ KRÁSY

20) *Iná je krása jedného druhu, iná druhého, iná jedného rodu, iná druhého.*

G. Bruno, tamže, s. 638.

21) *Keďže krása spočíva v istej symetrii, a tá je mnohoraká a nespočítateľná, nie jednoduchá, potom ani príťažlivosť krásy nie je jednoduchá, ale podmienená. A podobne ako rozličné druhy aj rôzni jedinci sú priťahovaní rozmanitými vecami. Iná symetria priťahuje Sokrata a iná Platóna, iná dav a iná výnimočných ľudí, iná mužov a iná ženy, iná zasa silnú a iná slabú ženu.*

G. Bruno, tamže, s. 638.

RELATÍVNOSŤ KRÁSY

22) *Nič nie je absolútne krásne; ak je krásne, potom vo vzťahu k niečomu.*

G. Bruno, tamže, s. 637.

JESTVUJE TOĽKO PREDPISOV, KOĽKO JE OZAJSTNÝCH BÁSNIKOV

23) *Poézia sa nerodí z predpisov, iba ak náhodou, ale predpisy sa odvodzujú z poézie; a preto je toľko rodov a druhov pravdivých predpisov, koľko je druhov a rodov pravdivých básnikov.*

G. Bruno, Eroici furori, I (Opere, ed. Wagner, II, s. 315).

POÉZIA, MALIARSTVO, FILOZOFIA

24) *Filozofi sú istým spôsobom maliarmi a básnici maliarmi i filozofmi, maliari zasa filozofmi i básnikmi. Filozof je totiž iba ten, kto fantazíruje a maľuje. A maliar iba ten, kto istým spôsobom fantazíruje a rozmýšľa, a bez rozmýšľania a maľovania zasa niet básnika.*

G. Bruno, Recens et completa ars reminiscendi, s. 529.

POETIKA JE ČASŤOU LOGIKY

- 25) *Poetika je malou a tajomnou časťou logiky: zapodieva sa výlučne uvádzaním príkladov. Obyčaje a city v básňach sú príkladom predloženým na to, aby ich ľudia nasledovali, alebo aby sa ich vystríhali. Básnikove slová nie sú argumentmi, ktoré by mali nabádať na dobré konanie, ale sú znakmi ukazujúcimi obyčaje a city osôb, ktoré básnik napodobuje, aby tieto vymyslené obyčaje a vymyslené skutky boli príkladom, ktorý iní majú prijímať, alebo sa mu vyhýbať.*

G. Zabarella, Opera logica. De natura logicae libri duo, ed. Postrema, Francofurti 1626, s. 95–96 (Tonelli, s. 188).

SOCHÁRSTVO A MALIARSTVO – HMAT A ZRAK

- 26) *Sochárstvo prevyšuje maliarstvo v tej časti reliéfu, ktorá podlieha hmatu. Z troch rozmerov iba dva sú dané oku, a to dĺžka a šírka... Preto z vecí, ktoré sa ukazujú a sú videné, vidí sa iba povrch, a nie hĺbka. Keďže hĺbka nie je dostupná zraku, môže zrak postihnúť iba dĺžku a šírku sochy... Poznávame teda hĺbku, keďže nie je sama osebe a absolútne predmetom zraku, iba akcidentálne a prostredníctvom svetla a tieňa... V soche sú však svetlo a tieň dané samej osebe prírodou, kým v maliarstve jedine prostredníctvom umenia... O čo väčšmi sú prostriedky napodobovania vzdialené od napodobovaných vecí, o to väčší obdiv si napodobovanie zasluhuje... A najumeleckejšie bude to napodobovanie, ktoré reprodukuje reliéf tým, čo je jeho protikladom, teda plochou.*

Sochári vždy kopírujú, kým maliari nie; prví napodobujú veci také, aké sú, druhí zas také, aké sa javia. Ale veci existujú iba jedným, jediným spôsobom, javia sa však nekonečným množstvom spôsobov; to nesmierne zväčšuje namáhavosť dosahovania dokonalosti v umení.

G. Galilei, list L. Cardimu da Cigoli z 26. 6. 1612 (Opere, 1901, IX, s. 340–343).

3. ESTETIKA ANGLIČANOV

1. SIDNEY

Okolo roku 1600 sa začali dejiny novovekej estetiky v Anglicku. Vtedy malo Shakespeara a Bacona a ešte predtým, tesne pred prelomom storočí, malo Sidneyovu knižku.

Sir Philip Sidney (1554–1586) bol povolaním vojak a diplomat. Aktívne sa zúčastnil vojny so Španielmi v Nizozemsku; zahynul v bitke pri Zutphene. Za svoje poslanie pokladal básnictvo; teória poézie, ktorá ho najväčšmi preslávila, bola v jeho živote iba epizódou. *Obranu poézie (The Defence of Poesie)*, ktorá mu zaistila miesto v dejinách estetiky, napísal okolo roku 1581 a tlačou vyšla roku 1596.^a Bola odpoveďou na útok proti poézii pod názvom *Škola zneužívania (School of Abuse)* z roku 1579, ktorej autorom bol dramatik Stephen Gosson.

1. POÉZIA JE NEZÁVISLÁ OD PRÍRODY. Sidney napísal: „Niet umenia vytváraného ľudským rodom, ktoré by si za svoj hlavný predmet nebralo výtvyry prírody, bez toho by umenia nemohli existovať.“ Tak je to s astronómiou, geometriou, filozofiou, právom, históriou, gramatikou, rétorikou, logikou či fyzikou: jedným slovom, so všetkými umeniami v najširšom stredovekom význame tohto slova.

Je iba jedna výnimka: „Jedine básnik pohrdajúci takouto závislosťou, povznesený silou vlastných myšlienok, vstupuje do inej prírody, robiac veci lepšími, ako ich vytvára príroda, alebo tvoriac celkom nové veci takých tvarov, aké v prírode nikdy neboli, napríklad héroovia, polobohovia, kyklopi, chiméry, fúrie a podobne. Príroda nikdy nestvorila na zemi nič také bohaté ako niektorí básnici. Jej svet je mosadzný, a iba básnici tvoria svet zlatý.“

Iste sa to nevzťahuje na všetko, čo sa nazýva poéziou, ale v každom prípade sa to týka tých básnikov, ktorí si „nepožičiavajú nič z toho, čo je, bolo alebo bude, ale riadiac sa svojou učenosťou, berú vo svojich božských úvahách zreteľ na to, čo môže a má byť. Takíto básnici sa oprávnené nazývajú prorokmi.“

Teda znakom vydeľujúcim poéziu bola pre Sidneyho nezávislosť od prírody. Pokladal ju výlučne za vlastnosť poézie, nepripisoval ju maliarstvu (hoci poéziu nazýval „hovoriacim maliarstvom“).

2. POÉZIA JE NAD HISTÓRIOU A FILOZOFIOU. Zvyšok Sidneyho rozpravy vyplňalo porovnávanie – nie poézie s maliarstvom či sochárstvom, ale s históriou a filozofiou, ktoré sa mu videli najbližšie poézii a prvé medzi umeniami. O primáte poézie ho presviedčali takéto argumenty: poézia pôsobí silnejšie ako filozofia, väčšmi vzrušuje. Väčšmi podnecuje k cnosti ako história, lebo ukazuje dobro v najkrajších farbách; história zasa musí verne ukazovať tento bláznivý svet, a preto často odrádza od dobra a nabáda na zlo.

V prospech poézie podľa neho svedčilo aj to, že je schopná najstrašnejšie veci robiť príjemnými; že je najstaršia z ľudských umení; že preberá z histórie to, čo je v nej najlepšie; že aj sami filozofi, ako Platón či Boethius, zaodievajú filozofiu poéziou.

3. OBRANA POÉZIE. A výčitky, ktoré sa od vekov adresovali poézii? Sidney ich poznal veľa, ale ani jedna sa mu nevidela oprávnená.

a) Že človek by mohol robiť aj dôležitejšie veci? Nie, poézia nie je bezvýznamná činnosť, ak je schopná nabádať na dobro. „Atrament a papier sa nedá využiť užitočnejšie.“

^a Nové vydanie. Cambridge 1904.

b) Že poézia klame? Naopak, „zo všetkých spisovateľov pod slnkom básnik je najmenej klamárom“. Klamali astronómi a geometri, keď tvrdili veci, ktoré sa ukázali nepravdivými. Poézia je v lepšej situácii ako veda. Sidney napísal (ako kedysi Boccaccio): „Básnik nič ne tvrdí, preto nikdy neklame.“ Každý predsa chápe, že poézia obsahuje „obrazy toho, čo má byť“, a nie „rozprávanie o tom, čo bolo“.

c) Že poézia zle pôsobí na človeka, prebúdzajúc v ňom neuskutočniteľné túžby a zavádzajúc jeho fantáziu na zlé cesty? Ale veď poézia nenabáda človeka, aby zneužíval rozum na zlé veci, ale rozum zneužíva poéziu; zneužiť možno každú vec, aj tú najlepšiu.

Tézy Sidneyho poetiky sa dajú zredukovať na dve: 1) básnické diela sú nezávislé od prírody; 2) poézia má morálny cieľ. Prvá téza bola relatívne nová, v duchu roku 1600; druhá – naskrze konzervatívna. Sidney prejavil istú vynachádzavosť v prezentácii svojich téz, ale jeho pojem poézie nezávislej od prírody určite nebol presný a kyklopi a fúrie neboli v tejto súvislosti najšťastnejšími príkladmi.

Obidve tézy sformuloval vyhrotene, ale neskôr ich ostrie utupoval. Hlásal napríklad, že poézia je nezávislá od prírody, ale potom v platónskom duchu rozlišoval „eikastickú“ a „fantastickú“ poéziu, a prvú, ktorá si brala vzor z prírody, staval vyššie. Hlásal, že poézia má morálne ciele, ale potom ju hodnotil z estetického hľadiska hovoriac, že nešťastní sú tí, čo nepočujú jej harmóniu. V jeho básnickej reči to znelo takto: „Nešťastní sú tí, čo sa narodili priveľmi blízko hlučnej nílскеj ktraktky, takže nepočujú hudbu poézie, ktorá znie ako hudba sfér“ (*planet-like musicke of Poetrie*).

II. SHAKESPEARE

1. KRÁSA A UMENIE. V Shakespearových drámach a komédiách hrdinovia vyslovujú nejednu myšlienku estetickéj povahy^b; tieto myšlienky sú síce roztrúsené, ale je ich dosť veľa; vracajú sa aj v Shakespearových sonetoch. V básni *Venuša a Adonis* (v. 1020) je chvála krásy: „Keď zomiera krása, vracia sa čierny chaos.“ (*And, beauty dead, black chaos comes again*). V *Kupcovi benátskom* (V, 1) sa hovorí o tom, že nedostatok citu pre krásu zle svedčí o človeku: „Kto nemá hudbu v sebe, koho nedojíma harmónia sladkých zvukov, ten je schopný zrady.“ Na druhej strane v *Romeovi a Júlii* nachádzame vetu: „*Beauty too rich for me, fort earth too dear*“, ktorej zmysel je približne takýto: nadmerná krása je neprirodzený jav, nezodpovedá ľudskej miere. Do Shakespearovej estetiky môžeme zaradiť aj chválu zraku ako zmyslu najcitlivejšieho na krásu; Achilles ju vyhlasuje v *Troilovi a Cresside* (III, 3), ale ešte dôraznejšie v *Márnej lásky snahe*; tam sa hovorí, že oko je sudcom vo veciach krásy. Použil zvrät „súd oka“, presne ten istý ako Michelangelo.

Viac ako o kráse nájdeme u Shakespeara všeobecných súdov o umení a poézii, najmä o ich trvalosti: „Mramor ani zlaté pomníky kniežat neprežijú moju mohutnú pieseň“ (55. sonet). To isté v ďalších sonetoch: „Všetko, čo je krásne, prestáva byť krásnym“ (12. sonet), iba poézia robí krásu trvalou: „Ty budeš v mojom verši vždycky mladá“ (18. aj 55. sonet). Iný sonet chváli voľnosť umenia (66.).

Predovšetkým sa však u Shakespeara hovorí o vzťahu umenia k prírode, to je jeho hlavná téma, ku ktorej sa veľa ráz vracia. Z toho, čo o tejto téme hovorja jeho hrdinovia, dá sa vyčleniť päť téz.

2. UMENIE A PRÍRODA. A. Prvá téza: príroda je vzorom umenia. Ale aká príroda? Shakespeare nechápal prírodu tak metafyzicky ako talianski teoretici 16. storočia. Hamlet dával za vzor umelcom (hercom) nie božskosť či mohutnosť prírody, ale jej skromnosť, *the modesty of nature* (III, 2). Podstatný znak prírody videl v tom, že je obdarená životom. Preto Shakespeare ustavične staval prírodu proti mŕtvym sochám (*Koniec všetko napraví*, IV, A, ale aj v *Cymbelinovi* a v *Othellovi*).

^b K. Woermann, *Shakespeare und die bildenden Künste*, in: *Abhandlungen der philol.-hist. Klasse der Sächsischen Akademie der Wissenschaften*, t. XLI, nr. 3, 1930. – A. H. R. Fairchild, *Shakespeare and the Arts of Design*, in: *The University of Missouri Studies*, t. XII, 1, 1937.

B. V *Zimnej rozprávke* (IV, 2) v súvislosti s pestovaním kvetov Polyxenes hovorí, že jestvuje umenie podobné prírode, rovnako tvorivé ako ona. „To umenie samo je prírodou“ (*the Art itself is Nature*). To sú iste najosobitejšie a najpodstatnejšie Shakespearove slová o umení, ktoré vrhajú najviac svetla na jeho vlastnú tvorbu. Ak je znakom prírody život, potom druhá téza, že umenie je samo prírodou, znamená, že – tvorí život.

C. Tretia téza ide ešte ďalej: umenie prevyšuje prírodu. Hovorí síce, že „kde na svete je autor, ktorý by vedel ukázať toľko krásy, koľko má oko ženy“, ale v *Zimnej rozprávke* tvrdí, že umenie dopĺňa prírodu, mení ju a opravuje. Je to zásluha predstavivosti, ktorá dáva veciam život, „pracuje lepšie ako sama príroda“ (*we see the fancy outwork nature* – v *Antoniovi a Kleopatre*). V *Timonovi Aténskom* Shakespeare vraví, že umenie učí (*tutors*) prírodu, že jeho výtvary, aj keď umelé, sú živšie ako príroda (*livelier than life*). A v *Tarquiniovi a Lukrecii*: „Navzdory prírode umenie dalo život tomu, čo je pozbavené života“ (v. 1374).

D. Akými prostriedkami umenie dosahuje svoje ciele? Predovšetkým pravdou. „O čo krajšou sa zdá krása, keď jej pravda dáva čarovnú ozdobu“, ako píše Shakespeare v 54. sonete. Ale to nevyklučuje používanie ilúzií, marív, výtvorov fantázie v umení. Naopak, práve ony sú pre umenie potrebné. To je Shakespearova štvrtá téza o vzťahu umenia a prírody. Tézeus v *Sne noci svätajánskej* hovorí: básnikovo oko, blúdiac v krásnom ošiali, díva sa k nebu, díva sa na zem, keď farchavá predstavivosť rodí výtvary neznámych vecí, dáva názov vzdušnému nič a určuje mu trvalé sídlo. S takouto silou pôsobí predstavivosť. Krásny ošial, nebo a zem, neznáme výtvary „vzdušné nič“, ktorému poézia dáva trvalé sídlo, sila a ošial fantázie – to je v niekoľkých básnických slovách zhrnutá celá iluzionistická teória umenia. Básnik tu stručne vyjadril to, čo prozaici rozvíjali v hrubých zväzkoch.

Takisto celá teória poézie, celá teória umenia je v tej scéne z hry *Ako sa vám páči* (III, 3), kde na otázku, či básnické slová sú pravdivé a čestné, šašo odpovedá, že nie. Naozaj nie, lebo pravdivá poézia je najväčšia lož.

E. Napokon piata téza o vzťahu umenia a skutočnosti. Opravdivá poézia predsa len nepatrí do skutočného života: to je zmysel slávnych Hamletových slov (II, 2): „Čo ho po Hekube a Hekubu po ňom, aby mal pre ňu plakať.“

3. ESTETIKA ROMANTIZMU. To, čo o kráse a umení hovoria Shakespearovi hrdinovia, tvorí polovicu materiálu k jeho estetike. Druhou polovicou je estetika implikovaná v Shakespearových drámach a komédiách. Obe polovice sa zhodujú, predovšetkým pokiaľ ide o hlavnú otázku, o vzťah umenia a prírody. To, čo Shakespeare napísal v *Zimnej rozprávke* – že „umenie samo je prírodou“ – platí na jeho vlastné umenie. Ono chcelo byť a je „prírodou“, to značí, že svojim výtvorom dalo život. Ben Jonson v básni na Shakespearovu smrť napísal, že pri jeho hrách sa prestávajú páčiť antické drámy, lebo v porovnaní s nimi sa zdajú umelé, ba mŕtve, akoby boli mimo prírody, *as they were not of nature's family*.

Toľko ráz sa písalo o Shakespearovi, že nebol klasický; dokonca, že bol romantický. Prirodzene, za jeho čias nebola známa opozícia klasický – romantický. Jediná estetika, ktorá bola vtedy spracovaná a ktorú mohol Shakespeare poznať, bola klasická estetika so svojím systémom všeobecných pravidiel. Jeho divadlo sa s touto estetickou nezhodovalo, dožadovalo sa inej. Klasická estetika bola natoľko všeobecná, že pripúšťala rozličné varianty a s istými modifikáciami mohla zahrnúť aj umenie manierizmu či baroka; v 16. storočí napokon zahrnula manierizmus, tak ako v 17. storočí zahrnie barok. Aby však mohla prijať Shakespearove diela, musela by prijať aj romantické umenie. A to je ťažké vzhľadom na odlišnosť klasického umenia od romantického, s jeho spiritualizmom, emocionálnym postojom, s jeho prevahou ducha nad formou, predstavivosti nad pravidlami, života nad monumentálnosťou. Nebola nemožná estetika, ktorá by zahrnovala rovnako klasické aj romantické umenie; dokonca iba taká plnila svoju úlohu. Nezdá sa však, že takúto estetiku bolo možné vytvoriť rozšírením klasickej estetiky.

III. BACON

1. POÉZIA VEDĽA HISTÓRIE A VEDY. Na rozdiel od väčšiny filozofov 16. storočia s ich relikdami antiky a stredoveku Francis Bacon (1561–1626) bol už celkom novovekým filozofom; bol ním svojím empirizmom a prakticismom, dôsledným spájaním vedy so skúsenosťou a s praxou. V tejto empirickej a praktickej filozofii nečakane čestné miesto zaujala poézia, hoci je iba výtvorom predstavivosti.

Bacon rozlišoval trojaké výtvyry vedomia, adekvátne jeho trom funkciám: rozumu, pamäti a predstavivosti. Výtvorom rozumu je veda (*scientia*) a pamäti – história; obidve majú za predmet rovnako prírodu aj spoločnosť, ale odlišujú sa tým, že veda vyslovuje všeobecné sudy, kým história opisuje jedinečné fakty. Poézia ako tretí výtvor vedomia je dielom jeho tretej schopnosti – predstavivosti. Predstavivosť Bacon nepokladal za zvodkyňu umu ako Platón; naopak, tento empirik usudzoval, že aj ona a spolu s ňou poézia je pre človeka potrebná. O poézii uvažoval vo svojom diele o vedách *De dignitate et argumentis scientiarum* (1623; pôvodné spracovanie v angličtine malo názov *Advancement of Learning*, 1605).

2. OSOBITOSŤ POÉZIE. Poézia ako výtvor predstavivosti je slobodná, nie spútaná pravidlami: *works by chance, not by rule*. Počína si slobodne a ľubovoľne, *ad libitum, ad placitum*.

Nie je spútaná skutočnosťou, vymýšľa nové veci; prinajmenej čiastočne nové. Vytvára najmä nové usporiadania a vecí, vymýšľa medzi nimi „manželstvá a rozvody“, ktorých v skutočnosti niet; a prekračuje hranice toho, čo sa deje v skutočnosti. Jej výtvyry sú len „tieňmi“ vecí, ilúziami (*deceptiones*) – ale, ako Bacon postrehol, ilúzie patria medzi ľudské pôžitky.

Iluzórny svet, ktorý poézia vytvára, má byť a do istej miery je dokonalejší ako svet skutočný, v každom prípade je nezvyčajný, iný. Je to svet, ktorý lepšie zodpovedá človeku. Upokojuje jeho vedomie tieňmi, keďže inak nemôže, ale upokojuje ho: *animo umbris satisfacit, cum solida habere non possit*. Dáva veciam krásu, poriadok, rôznorodosť, veľkosť, aké samej osebe nemajú. Poskytuje ľuďom prekvapenie – navzdory jednotvárnosti života. Opravuje dejiny, vnášajúc do nich spravodlivosť, ktorej v skutočnosti niet: *corrigit historiam secundum meritum*. Prispôsobuje veci ľudským túžbam, a nie naopak, túžby skutočnosti, ako to robí rozum. Týmto všetkým predstavivosť a poézia vedomie nielen tešia, ale aj povznášajú.

V systéme činností a výtvorov ľudského vedomia umiestil Bacon poéziu „vedľa histórie“, lebo z histórie čerpá svoj obsah, aby ho napokon pretvorila svojím spôsobom; je „slobodným napodobením histórie“. Ba čo viac, poéziu spája s históriou aj to, že obidve majú za predmet jedinečné veci a udalosti, *poesis individuorum est*. Je to jedna z vlastností, ktorá odlišuje poéziu od vedy *stricto sensu*, lebo veda jedinečné udalosti zovšeobecňuje. Bacon si uvedomoval, že slovo poézia sa používa vo dvoch významoch: vo verbálnom a vecnom. V jednom význame poéziu odlišuje forma, a to veršovaná, v druhom fabula, a to fiktívna. V jednom význame je poéziou každá báseň, v druhom – každá fikcia. A čo je poéziou v jednom význame, nemusí ňou byť aj v druhom, lebo fikciu možno predstaviť aj prózou a pravdivú udalosť veršom.

Ako hodnotiť poéziu? Tu Bacon prejavoval istú nerozhodnosť: na jednej strane sa mu videla vážnou vecou, majúcou vznešený cieľ, podnecujúcou duše k veľkosti (*animi magnitudo*); na druhej strane sa mu zdala rozkošou, skôr hrou predstavivosti ako výsledkom jej práce.

Baconove názory na poéziu – jej hodnotenie ako sféry predstavivosti, fikcie, slobody, rozchod s jej mimetickým chápaním – boli smelé, moderné. Iba jedno sa v jeho vývodoch zdá ťažko pochopiteľné: že poéziu zaraďoval do *doctrina*, takisto ako vedu a históriu. *Doctrina* značí to isté ako poznanie; definovanie poézie ako poznania zodpovedalo tradičnému chápaniu: ak poézia reprodukuje skutočnosť, potom obsahuje isté poznatky o nej. Ale nezodpovedá sa to s názorom, že poézia je sférou fikcie a fantázie. Dá sa tomu porozumieť iba takto: Bacon vytvoril nový názor na poéziu, ale zachoval starý názov *doctrina*. Preto je lepšie tento termín neprekladať ako poznanie, ale ako ľudské vedomie, ktoré má tri výtvyry: vedu, históriu a poéziu.

3. MALIARSTVO A HUDBA. Umenia mali v Baconovom systéme celkom iné postavenie ako poézia: neboli vecou poznania, ale spôsobmi poskytovania dobra. Podľa Bacona boli štyri telesné dobrá: zdravie, krása, sila a pociťovanie slasti. O zdravie sa stará medicína, o krásu kozmetika, o silu atletika, o slasti – hedonistika (*artes voluptuariae*). Táto zahŕňa súbor umení, ktoré sa delia podľa zmyslov: očiam poskytuje najviac pôžitkov maliarstvo, ušiam hudba. Povedľa maliarstva Bacon spomínal aj iné umenia, poskytujúce očiam pôžitok, a to tie, ktoré sa „starajú o veľkoleposť stavieb, záhrad, odevov, nádob a podobne“.

Výtvarné umenia a hudba pôsobia na najčistejšie a najvycibrenejšie zmysly, preto môžu byť zaradené medzi slobodné umenia. Aj keď ich Bacon chápal inak ako poéziu, jednako videl ich príbuznosť s ňou, najmä maliarstva, ktoré je tak ako poézia dielom predstavivosti a spočíva v slobodnom zostavovaní vecí. Krása, novosť, sloboda necharakterizujú všetky ľudské umenia, ale sú príznačné pre maliarstvo a hudbu, ktoré akoby tvorili hranicu umenia a poézie.

Bacon mal svoju historiozofickú koncepciu: v mladých spoločenských stadiách stojí na prvom mieste vojnové umenie, vo vyspelých – slobodné a v úpadkových hedonické umenia. A keďže videl rozkvet výtvarných umení a hudby, mal podozrenie, že epocha, v ktorej žije, je úpadková.

4. KRÁSA BEZ PRAVIDIEL. O poézii Bacon písal vo vedeckom latinskom diele, kým o kráse v dostupnejších anglických *Esejoch*. A práve tieto sa za jeho života najväčšmi čítali a často vydávali (1597, 1598, 1604 atď.).^c To, čo písal o kráse, bolo podobné tomu, čo písal o poézii a umeniach: prirodzene, lebo krása bola pre neho podstatným znakom poézie a tých umení, ktoré s ňou hraničia. O poézii dokazoval, že je vecou predstavivosti, o kráse – že sa nedá postihnúť pravidlami.

„Niet takej dokonalej krásy, aby v nej nebola nejaká nepravidelnosť v proporciách.“ Táto Baconova mienka protirečila tradičným názorom: podľa nej pravidelnosť nie je nevyhnutnou podmienkou krásy, krásne veci nemajú vždy také isté proporcie, nejestvujú nemenné pravidlá krásy. Bacon kritizoval Dürera, ktorý chcel konštruovať ľudské figúry *more geometrico*, a usudzoval, že takéto figúry sa nepáčia nikomu okrem maliara, ktorý ich namaloval. Ak maliar maľuje dobrý obraz a hudobník skladá dokonalú melódiu, darí sa im to vďaka dajakému šťastnému nápadu, a nie zásluhou pravidla. Touto cestou možno vytvoriť „tvár krajšiu nad všetky iné“. Bola to myšlienka príbuzná tej, čo sa ku koncu 16. storočia zjavila v Taliansku, že okrem pravidelných, vypočítateľných proporcií krása vyžaduje ešte čosi také nepostihnuteľné, ako je pôvab.

Bacon patril ku kritikom tradičného názoru, že možno namaľovať dokonalú tvár, „berúc najlepšie jednotlivosti z rozličných tvárí“. Odmietal túto eklektickú či selektívnu teóriu krásy, ktorá pochádzala z antiky, no cenili si ju ešte aj spisovatelia a umelci renesancie na čele s Raffaelom.

5. FUNKCIONALIZMUS. V *esejoch O stavbách a O záhradách* Bacon načrtol funkcionalistickú teóriu umenia. „Domy sa stavajú, aby sa v nich bývalo, nie aby sa na ne hľadelo. Preto pohodlie treba povýšiť nad harmóniu tvarov, ale dá sa dosiahnuť jedno i druhé. Nech domy pre krásu stavajú básnici, ktorí s malými nákladmi budujú čarovné paláce.“ Bola to teória blízka modernému funkcionalizmu, ale predsa len odlišná, lebo hovorila, že pohodliu treba dávať prednosť pred krásou, kým funkcionalizmus tvrdí, že (v niektorých umeniach) krása spočíva v pohodlí.

6. PROSTOTA A POHODLIE. Iné myšlienky *Esejí* o kráse a umení sú nie natoľko výrazom teórie, ale skôr autorovho vkusu. Tento vkus sa prihováral za prostotu. O záhradných dekoratívnych fontánach písal, že sú to „pekne veci, na ktoré sa dá dívať, ale neprinášajú nič zdraviu a spokojnosti. Baroková ozdobnosť Vatikánu a Escorialu zrejme vyvolala u Bacona mienku, že v nich „niet ani jednej peknej izby“. Najviac krásy videl v živých veciach; vyplýva to z tvrdenia, že „najlepšia časť krásy je tá, ktorú maľba nemôže vyjadriť“. Podobne

^c Po poľsky: *Eseje*, preklad Cz. Znamierowského, 1959.

ako Castiglione Bacon spájal krásu človeka so slobodou jeho správania: aby sa mohla páčiť, „nesmie byť spútaná a priveľmi premyslená, ale dostatočne slobodná v gestách a pohyboch“. Pokiaľ ide o záhrady, necenil si v tých časoch uznávaný taliansko-francúzsky štýl so stromami prstrihnutými do rozličných tvarov: „to sú veci pre deti“. Prťahovali ho veľké, divo zarastené priestranstvá, a tvrdil, že „nič nie je príjemnejšie pre oko ako zelená, primerane skosená tráva“. Bola to predzvesť Chambersa a „anjelských záhrad“, ktoré sa v 18. storočí rozšírili v Anglicku a po ňom v celej Európe.

V architektúre sa mu páčila rovnako gotika, ktorá bola vtedy v Anglicku ešte živá, ako aj klasický palladianizmus, ktorý za jeho života zavádzal Inigo Jones. A tak na jednej strane chcel, aby palác mal veže a vežičky, vitrážové okná – ako v gotike, ale na druhej strane žiadal, aby boli palácové strechy s balustrádami a sochami, aby boli na horných poschodiach loggie, nádvorie obkolesené kolonádou a v strede nádvorja sochy – ako u klasičov, u Palladia a Iniga Jonesa. Týmto Baconovým predstavám presne zodpovedajú anglické paláce, čo sa z tých čias zachovali.^d

7. SHAKESPEARE A BACON. Táto estetika novovekého filozofa^e sa rozchádzala s tradíciou, ktorá mala pôvod už v impulzoch antických filozofov, Platóna a Aristotela, s tradíciou nesmierne dlhou, udržujúcou sa tak medzi umelcami a amatérmi, ako aj medzi filozofmi. Živá krása, ktorá sa nedá vyrátať a všeobecne sformulovať, umenie slúžiace životu, vyžadujúce slobodu a novosť – to boli Baconove hlavné myšlienky. Boli dosť blízke Shakespearovým myšlienkam. Básnik a filozof sa vyjadrovali rozdielne, ale na estetické problémy sa dívali podobne. Ich názory v tom čase nemali nástupcov. Teória poézie a umenia sa ešte na celé storočie vrátila k tradičným tézám.

^d Príklady: Wollaton Hall (1580) alebo Montacute House (1600).

^e Veľké prednosti Baconovej teórie poézie boli vykúpené nemenšími nedostatkami. Už dávno si ich všimol Kuno Fischer, *Bacon*, s. 23; podľa Baconu poézia bola druhom histórie (*per poesin intelligimus historiam confictam*); do jeho pojmu poézie sa vošiel epos i dráma, ale nezmestila sa doňho jej možno najdôležitejšia časť – lyrika: Fischer hovorí, že Bacon ju nevedel vysvetliť, preto písal tak, akoby neexistovala.

Q. SIDNEYHO, SHAKESPEAROVE A BACONOVE TEXTY

IBA POÉZIA STOJÍ NAD PRÍRODOU

- 1) *Niet umenia vytváraného ľudským rodom, ktoré by si za svoj hlavný predmet nebralo výtvary prírody, bez toho by umenia nemohli existovať. Je d i n e básnik, pohrdajúci takouto závislosťou, povznesený silou vlastných myšlienok, vstupuje do inej prírody, robiac veci lepšími, ako ich vytvára príroda, alebo tvoriac celkom nové veci takých tvarov, aké v prírode nikdy neboli, napríklad héroovia, polobohovia, kyklopi, chiméry, fúrie a podobne. Príroda nikdy nestvorila na zemi nič také bohaté ako niektorí básnici. Jej svet je mosadzný, a iba básnici tvoria svet zlatý.*

Ph. Sidney, The Defence of Poesie, 1594, s. 10.

POÉZIA NABÁDA K CNOSTI VÄČŠMI NEŽ HISTÓRIA

- 2) *Poézia vždy ukazuje cnosť v najkrajších farbách, prikazuje osudu slúžiť jej, a každý sa musí do nej zaľúbiť; história zasa, spútaná pravdou tohto bláznivého sveta, často odrádza od dobra a nabáda na neskrotné zlo.*

Ph. Sidney, tamže, s. 31.

BÁSNIK NEKLAME

- 3) *Zo všetkých spisovateľov pod slnkom básnik je najmenej klamárom. Básnik predsa nikdy nič netvrdí, teda nikdy neklame.*

Ph. Sidney, tamže, s. 53.

NA VINE NIE JE POÉZIA, ALE ČLOVEK

- 4) *Nehovor, že poézia zneužíva ľudský rozum, ale že ľudský rozum zneužíva poéziu.*

Ph. Sidney, tamže, s. 57.

SÚD OKA

- 5) *Krásu ocení súd oka, a nie úbohá cena, ktorú ponúkajú obchodníci.*

W. Shakespeare, Love's Labour's Lost, II, 1, 15.

KRÁSA PRÍRODY

- 6) *Kde na svete je autor, ktorý by vedel ukázať toľko krásy, koľko má oko ženy?*

W. Shakespeare, tamže, IV, 3, 312.

UMENIE A PRÍRODA

- 7) *Riad sa vlastným cítením. Gesto prispôsobuj slovám, slová gestu. A osobitne dávaj pozor, aby si neznásilnil skromnosť prírody, lebo všetko, čo je prehnané, je v rozpore s úlohami divadla, ktorého cieľom, kedysi aj teraz, bolo a je ustavične dávať životu vzor, ukazovať Cnosti jej vlastnú podobu, Hanbe jej vlastný obraz, epoche zasa a obsahu času ich podobenstvo a metaforu.*

W. Shakespeare, Hamlet, III, 2.

UMENIE MENÍ PRÍRODU

- 8) **PERDITA:**

*Lebo mi hovorili, že je akési umenie,
ktoré sa v pestrosti lístkov o moc
delí s prírodou.*

POLYXENES:

*Pripusíme, že je tak,
ale niet prostriedkov na zlepšovanie prírody,
ak príroda takéto prostriedky neposkytla.
A tak umenie, o ktorom hovoríš,
že chce prírode pridávať, je umením
prírody samej... Uznáš, že je to umenie,
ktoré opravuje, mení prírodu.
Ale to umenie samo je prírodou.*

W. Shakespeare, The Winter's Tale, IV, 3.

- 9) *Pôvabom ona Venušu predstihla,
v ktorej prírodu predstihlo umenie.*

W. Shakespeare, Antony and Cleopatra, II, 2.

UMENIE UČÍ PRÍRODU

- 10) **MALIAR:**

*Toto napodobovanie nie je horšie ako život.
Čo povieš na tento ťah štetca?*

BÁSNIK:

*Poviem, že prírodu môže podučiť,
lebo umenie týmto črtám dalo život
živší od života.*

W. Shakespeare, Timon of Athens, I. 1.

UMENIE OŽIVUJE PRÍRODU

- 11) *Nevšímajúc si prírodu, umenie dalo život tomu, čo je pozbavené života.*

W. Shakespeare, The Rape of Lucrece, 1374.

KRÁSA PRAVDY

- 12) *O čo krajšou sa zdá krása, keď jej pravda dáva svoju čarovnú ozdobu!*

W. Shakespeare, 54. sonet.

BÁSNIKOVA PREDSTAVIVOSŤ

- 13) *Básnikovo oko blúdi v krásnom ošiali
z neba na zem a zo zeme k nebu;
a keď obrysy neznámych predmetov
ženú sa v predstave, telom ich oblieka
básnikovo pero, dávajúc marivám
miesto, meno, skutočné pozadie.
S takou silou koná fantázia.*

W. Shakespeare, Midsummer Night's Dream, V, 1.

KLAMANIE POÉZIE

- 14) *AUDRY: „Poetická“? Čo to znamená? Je to niečo poctivé v skutku i v slove? Je to niečo pravdivé?
TOUCHSTON: Pravdivé? Ani trošku. Najpravdivejšia poézia je najväčším klamstvom. Keby si bola
básnikom, mohol by som aspoň pripustiť, že je to poetická lož. Česť spolu s krásou – to je med osladený
cukrom.*

W. Shakespeare, As You Like It, III, 3.

POÉZIA JE VECOU PREDSTAVIVOSTI

- 15) *Najpravdivejším rozdelením ľudského poznania je rozdelenie odvodené z trojakej schopnosti, ktorú má
rozumná duša, sídlo vedomia. História sa vzťahuje na pamäť, poézia na predstavivosť, filozofia na
rozum. Poéziou tu nerozumieme nič iné ako vymyslenú históriu, čiže (básnickú) fikciu... Takto chápaná*

poézia hovorí o vymyslených jednotlivcoch na podobu tých, o ktorých zachováva pamäť pravdivá história, ale hovorí takým spôsobom, že mnoho ráz prekračuje zvyčajnú mieru a zavádza i spája to, čo sa v prírode nikdy nestalo a navzájom nespájalo. Takto postupuje aj maliarstvo, lebo aj ono je dielom predstavivosti.

F. Bacon, *De dignitate et augmentis scientiarum, Liber II, cap. 1, Opera omnia, Hafniae, 1694.*

DVA VÝZNAMY POÉZIE

- 16) Prejdime teraz k poézii. Je to druh poznania týkajúceho sa slov a iba voľne spätého s vecami. Vzťahuje sa na predstavivosť, ktorá zvyčajne vymýšľa a nachádza nenáležité a nedovolené manželstvá a rozvody vecí. Poézia sa však chápe vo dvoch významoch: v slovnom a vo vecnom. V prvom je odrodou reči, lebo verš je istým štýlom a formou reči nezávisle od toho, aký je jej predmet. V druhom význame sme však od začiatku uznali poéziu za podstatnú časť poznania a umiestili sme ju v dŕa histórie, lebo nie je ničím iným ako slobodným napodobovaním histórie.

F. Bacon, *tamže, II, 13, Opera omnia, 1694.*

UMENIA SLUŽIACE SLASTI

- 17) Ďalej prejdime k umeniam slúžiacim slasti. Rozlišujú sa podľa zmyslov, na ktoré pôsobia. Očiam poskytuje pôžitok predovšetkým maliarske umenie spolu s ďalšími nespočítanými umeniami, starajúcimi sa o veľkoleposť budov, záhrad, odevov, nádob, kalichov, šperkov a podobných vecí. Ušiam zasa poskytuje pôžitok hudba, rovnako vokálna aj vyludzovaná rozličnými dychovými i sláčikovými nástrojmi.

Umenia určené zraku a sluchu sa prevažne zaraďujú, skôr ako iné, k slobodným umeniam, lebo tieto dva zmysly sú čistejšie a vycibrenejšie než iné a využívajú pomoc matematiky. Správne si už niektorí povšimli, že v štátoch rodiacich sa a vzrastajúcich prekvitajú vojnové umenia, v tých, čo sú na vrchole rozvoja, zasa slobodné umenia, a v upadajúcich štátoch umenia slúžiace slasti. Bojím sa, že naša epocha uprednostňuje umenia hedonické, akoby sme boli na sklonku zdarného vývoja.

F. Bacon, *tamže, IV, 2.*

„VOLUPTARY“

- 18) Veda o ľudskom tele má toľko častí, koľkoraké je dobro, čo môže človek mať. A toto dobro je štvoraké: zdravie, krása, sila a pocit rozkoše. Tomu zodpovedajú vedy ako medicína, čiže umenie liečiť; umenie ozdobovania, čiže kozmetika; umenie cvičenia tela, ktoré sa volá atletika; a napokon umenie poskytovania rozkoše, ktoré Tacitus výstižne volá eruditus luxus.

F. Bacon, *Advancement of Learning (ed. G. W. Kitchen Everyman's Library) 1950, s. 109.*

HRA ČI PRÁCA?

- 19) Pokiaľ ide o poéziu, je skôr rozkošou či hrou predstavivosti ako výsledkom jej práce.

F. Bacon, *tamže, II, 11.*

O KRÁSE

- 20) Najlepšou stránkou krásy je to, čo nemôže postihnúť malba ani prvý pohľad na živú osobu. Niet takej dokonalej krásy, aby v nej nebola nejaká nepravidelnosť v proporciách. Nedá sa povedať, kto si väčšmi všímal podrobnosti, Apelles, alebo Albrecht Dürer. Jeden konštruoval postavy na základe geometrických proporcií, druhý zasa vyberal najlepšie detaily z rozličných tvárí, vytvárajúc z nich jednu dokonalú tvár. Myslím si, že takéto postavy sa nepáčia nikomu okrem maliara, ktorý ich vytvoril. Ale to neznamená, že si myslím, že maliar nemohol vytvoriť krajšiu tvár, než je hociktorá v skutočnosti; ale musí to urobiť dajakým iným šťastným spôsobom (podobne ako hudobník tvorí dokonalú melódiu), a nie podľa nejakého pravidla. V umeleckom diele človek musí vidieť tváre, z ktorých ani jedna, ak sa pozeráme na každú osobitne, nie je dokonalá, a predsa všetky spolu tvoria krásny celok.

F. Bacon, Essays or Counsels, XLIII.

O STAVITELSTVE

- 21) Domy sa stavajú na to, aby sa v nich bývalo, nie aby sa na ne hľadelo. Preto pohodlie treba povýšiť nad harmóniu tvarov, ale dá sa dosiahnuť jedno i druhé. Nech domy pre krásu stavajú básnici, ktorí s malými nákladmi budujú čarovné paláce.

F. Bacon, tamže, XLV.

4. ESTETIKA ŠPANIELA A POLIAKA

I. CERVANTES A LOPE DE VEGA

Z veľkých španielskych spisovateľov okolo roku 1600 Miguel de Cervantes y Saavedra (1547–1616) ovplyvnil neskoršiu estetiku už tým, že položil základy novodobého románu. Svoju estetiku však nevyložil a iba v *Donovi Quijotovi* a iných dielach vyslovil niektoré poznámky o nej.^a Sú rozumné a málo osobné. Napríklad tá, že poézia obsahuje také poznanie, že sa s ním nijaké iné nemôže rovnať; že pero je jazykom duše a básnikove diela sú hodné toľko, koľko je hodná jeho duša; že umenie nepredstihne prírodu, ale môže ju zdokonaľovať, a že iba zo spojenia prírody s umením a umenia s prírodou môže sa zrodiť dokonalý básnik.

Na druhej strane iný básnik vtedajšieho Španielska, dramatik Lope de Vega (1562–1635), ktorý bol okolo roku 1600 na vrchole svojho úspechu, zoširoka vyjadril svoje názory na poéziu, ktoré neboli vôbec šablónovité. Na žiadosť madridskej Akadémie napísal roku 1609 malý traktát pod názvom *Nové umenie písania komédií*. Hovorí v ňom, že keď má napísať komédiu, nehľadí na uznávané pravidlá; zamkne sa na sedem západov, vyloží z izby Plauta i Terentia a píše podľa toho umenia, ktoré vymysleli tí, čo sa uchádzali o potlesk davu. Napokon, obecenstvo platí za tieto hlúposti, preto je správne prispôbiť sa jeho vkusu. Bol to názor veľmi radikálny, napriek tomu nie ojedinelý: Castelvetro rátal s mienkou obecenstva ešte cynickejšie, Malherbe hľadel na básnické povolanie ešte triezejšie.

Ukázalo sa však, že zásady tohto „umenia pre potlesk“ sa veľmi málo líšia od tradičných zásad. Vyžadujú totiž, ako tvrdí Lope de Vega, aby dramatické umenie napodobovalo konanie ľudí; aby narábalo s tromi prostriedkami – rečou, veršom, hudbou; aby bolo zrkadlom obyčajov, obrazom pravdy; aby zachovávalo pravdepodobnosť; aby podporovalo ľudí v cnosti. „Nikdy nekreslite,“ odporúčal Lope de Vega, „nemožné veci, lebo prvou zásadou umenia je, že môže napodobovať iba to, čo je pravdepodobné.“ A pokiaľ ide o morálku: „Kreslite, pokiaľ možno, cnostné skutky, lebo cnosť je všade uctievaná.“ Z toho by vyplývalo, že tradičnými klasickými zásadami sa stali práve tie, ktoré umožňovali získavať potlesk davu.

Rozdiel medzi jednými a druhými sa však ukáže, keď sa zo všeobecných a rozplývavých zásad oddelia jednotlivé prísne predpisy. V talianskom a francúzskom divadle boli takéto predpisy záväzné. „Na druhej strane v Španielsku,“ píše Lope de Vega, „sme sa ich zriekli a pristupujeme k nim *sans façon*.“ On sám bol v teórii prívržencom takýchto prísnych pravidiel, ale podrobil sa móde svojej krajiny a vkusu obecenstva. „Som natoľko bezočivý, že kladiem predpisy proti umeniu, vystavujúc sa možnosti, že v Taliansku a Francúzsku ma budú pokladať za nevedomca.“ Vyrátal, že z jeho 483 komédií všetky, s výnimkou šiestich, sa hrubo prehrešili proti „umeleckým predpisom“. Pociťoval to však ako zradu „umenia“. Umením teda chápal súhrn prísnych konvencionálnych predpisov. A dnes nikto nepochybuje, že práve tejto zrade „umenia“ vďačí za svoje miesto v jeho dejinách.

Hľadal teda nejaké kompromisné riešenie a teoretické ospravedlnenie ústupkov, ktoré robil v praxi. „Ak obecenstvo podlieha omylom a nie je možné pridržať sa starých pravidiel, chcel by som nájsť strednú cestu

^a E. C. Riley, *Cervantes' Theory of the Novel*.

medzi dvoma krajinami.“ Túto cestu našiel v rozlíšení: prísne umelecké pravidlá platia v tragédii, ale nie sú záväzné v komédii. V týchto dvoch druhoch divadla videl málo spoločného: tragédia sa pridáva histórie, komédia fikcie. Komédia má využívať každodennú reč, v tragickom štýle je zasa miesto pre veľké, vznešené, nadnesené a veľkolepé slová. Takýmto spôsobom bola teória prispôbena praxi, „umenie“ vkusu divákov; dávne zásady boli zachované a nové predsa len nastolené. Skutočnosť, že Lope de Vega nezachovával prísne klasické predpisy, aj keď si myslel, že sú záväzné, bola symptomatická pre ten výnimočný romantický moment, v ktorom tvoril.

II. SARBIEWSKI

Aj Poľsko na prelome 16. a 17. storočia zrodilo významného teoretika poézie. Aj on bol predovšetkým básnik, ale neporovnateľne učenejší ako Lope de Vega. Španiel zapisoval poznámky o poézii na okraj svojich diel, pre Poliaka bola teória poézie druhým povolaním popri poézii. A hoci okolo roku 1600 bolo nečakane veľa analógií medzi obyčajmi a intelektuálnym vedomím Španielska a Poľska, v poetike Španiel predstavoval začiatok celkom inej tendencie ako Poliak. Týmto Poliakom bol Maciej Kazimierz *Sarbiewski* (1595–1640).

Na vysvetlenie jeho postoja treba vedieť, že bol jezuita, svoje vzdelanie zavŕšil v Ríme, bol latinským básnikom a pôsobil v jezuitských kolégiách ako profesor. Jeho traktát *De perfecta poesi* bol výnimočným dielom, zachovávajúcou formu talianskych poetík, ale obsahovo samobytným. Popri nevyhnutných výpožičkách a schémach prinášal nové a radikálne myšlienky. Tento traktát vznikol okolo roku 1623, ale svojím obsahom patril do romantickej epizódy estetiky okolo roku 1600. Vtedy tlačou nevyšiel, ale koloval v odpisoch; uverejnený bol až roku 1954 v origináli a v poľskom preklade.

Sarbiewski definoval poéziu ako umenie, ktoré síce slovami napodobuje veci, ale nie také, aké sú, lež akými by mali byť, akými pravdepodobne sú, boli alebo budú. Bola to napokon zvyčajná definícia, ale on jej dal interpretáciu na tie časy nezvyčajnú; že totiž poézia je oblasťou tvorivosti a slobody. Vo svojej slobodnej tvorivosti sa nemusí ani podriaďovať pravde, ani slúžiť morálke. Básnik je tvorca, ktorý svoje dielo „vynachádza“ (*confingit*), „v istom zmysle buduje“ (*quodammodo condit*), „znova vytvára“ (*de novo creavit*). Pracuje podobne ako Boh (*instar Dei*). Sarbiewski mal predchodcu, veľkého a slávneho Scaligera. Aj ten prirovnával básnika k Bohu (*velut alter Deus*; porovnaj text K 29). Použil však iba slovo *condit* – buduje, kým Sarbiewski vari prvý vo vzťahu k básnikovi použil slovo *creavit* – tvorí; prvý sa odvážil nazvať básnika tvorcom.

A iba básnik je tvorcom – nič podobného niet v nijakom inom umení či vede. Sochári alebo maliari majú inú úlohu: kým básnik vždy niečo tvrdí (že niečo je, alebo aké je: *asserere esse, dicere hic ita esse*), ich vecou je iba ukázať (*ostendere*). Oni nevytvárajú to, čo ukazujú, iba napodobujú; vymýšľajú, ale netvorí, lebo používajú jestvujúci materiál, tému, nástroje. Dve miery, iná pre poéziu a iná pre umenia – to bolo *signum temporis*.

Pozoruhodné je aj toto Sarbiewského tvrdenie o poézii: každý verš je uzavretým celkom, akoby osobitým svetom: *quidam mundus*.

V poetike si kládol podobnú otázku ako Zabarella: ako uvažuje básnik? Odpovedal na ňu podobne, ale jednako inak: *poeta ex statu universalium extrahit rem in statum individui existentis*. Znamená to, že zo všeobecných téz usudzuje o vlastnostiach jedincov. Ak teda vo svojich dielach vymýšľa, tak iba čiastočne.

Reakciu čitateľov na poéziu si Sarbiewski predstavoval takto: prijímajú básnikove východiská, hoci vedia, že sú vymyslené; a keď ich už prijímú, súhlasia aj s ďalšími výmyslami, ak sú v súlade s východiskovými.

Sarbiewski sa nazdával, že sa vo svojej poetike vzdáľuje od Aristotela, ale bol mu bližší ako mnohí aristotelovci, ako sa jemu samému videlo. Osobitne aristotelovská bola interpretácia básnikovho uvažovania: od všeobecnosti k jedinečnostiam. Takisto aj pripisovanie slobody v napodobovaní básnikovi. Ale koncepcia slobody a tvorby

v poézii i obrana básnika proti obvineniu z klamstva spájala Sarbiewského s jedným prúdom novej estetiky – od Petrarca po Sidneyho.

Udalosti, ku ktorým prichádzalo v estetike a v teórii umenia okolo roku 1600, môžeme zhrnúť takto:

1. Klasická teória, záväzná pre celú renesanciu, v rozpätí dvoch storočí prešla iba malými zmenami a nerozpadla sa zo dňa na deň. Umelci sa bez nej vedeli zaobiť, ale znalci z nej vychádzali naďalej: podľa Agucchiho sa do nej zmestili Carraccioci a podľa Giustinianiho dokonca aj Caravaggio.

2. Jednako klasická teória a spolu s ňou každá teória čiastočne stratila svoje doterajšie postavenie: teoretických rozpráv sa oveľa menej písalo a ešte menej uverejňovalo. Po dvoch storočiach nadšenia pre teóriu, pre racionálne chápanie umenia, nastúpila prechodná ľahostajnosť voči všetkým teóriám umenia. Ľahostajnosť u melcov aj teoretikov umenia.

3. Na druhej strane vedci a filozofi sa ňou teraz zaoberali viac ako predtým. Oni, ale aj literáti, ak sa tak dá povedať, nepatriaci do cechu, ako Malherbe, Lope de Vega či Shakespeare, nespútaní školskou tradíciou, mohli sa ľahšie odpútať od klasickej teórie a prejsť k inej. K akej? K barokovej? Tá vtedy ešte nejestvovala ani len v zárodku. K manieristickej? Od tej sa práve ustupovalo. V akom smere sa teda uskutočnil obrat? Ak ide o takého spisovateľa, ako bol Patrizi, odpoveď je jasná: smerom k romantizmu.

Manierizmus, ktorý sa stavia proti klasicizmu tak ako subtilnosť proti kráse, by sa napokon mohol vtesnať do klasickej teórie. Ale nezestil sa do nej romantizmus, lebo ten sa stavia proti klasicizmu, ako sa stavia sloboda proti pravidlu – tie dve veci sa nedajú zmieriť, vtesnať do jednej formulky. Ak boli v dejinách umenia veľkými protikladmi klasicizmus a manierizmus či klasicizmus a barok, potom v dejinách estetiky najväčším antagonizmom bol klasicizmus a romantizmus; teda teória založená na pravidlách a teória založená na slobode. A estetiku slobody nachádzame nielen v Patriziho teórii (umenie ako zázračnosť), ale aj u Sidneyho a Sarbiewského (umenie ako tvorba), u Shakespeara (umenie ako život), ba aj u Bacona (umenie ako hra a šťastná myšlienka) a u Bruna (toľko je pravidiel, koľko je dobrých básnikov).

Ale medzi novými estetickými ideami okolo roku 1600 boli aj také, ktoré nevyzerajú ako romantické: napríklad cynický názor Malherba a Lopeho de Vega na poéziu. A jednako aj tento názor bol podobou romantizmu, a to negatívnou reakciou proti patetickej klasickej estetike, prejavom chuti obrátiť ju na žart: umelec sa pokladal za kňaza, ale pre spoločnosť nie je užitočnejší ako hráč v kolky. O dve storočia neskôr, v období, ktoré už označujeme názvom romantizmus, zjavia sa taktiež názory neúctivé k slávnostnej poézii.

Najsprávnejšie teda bude pokladať rok 1600 za romantickú epizódu. Bola krátka: klasická estetika sa ukázala silnejšia, vrátila sa čoskoro ešte na celé storočie, mohutnejšia, výlučnejšia a neústupnejšia ako kedykoľvek predtým.

R. TEXTY CERVANTESA, LOPEHO DE VEGA A SARBIEWSKÉHO

PERO JE JAZYKOM DUŠE

- 1) *Pero je jazykom duše. Aké myšlienky má básnik v duši, také je to, čo napíše.*

M. de Cervantes, Don Quijote (ed. Madrid, 1932), III, s. 175.

PRÍRODA A UMENIE

- 2) *Musím povedať, že rodený básnik, ktorý zvládol svoje umenie, prevyšuje veršotepca, ktorý by sa chcel stať básnikom iba pomocou svojej obratnosti, a to preto, lebo umenie nepredstihne prírodu, môže ju iba zdokonaľiť; ale zo spojenia prírody s umením a umenia s prírodou rodí sa dokonalý básnik.*

M. de Cervantes, Don Quijote, P. D., cap. 16.

UMENIE PRE POTLESK

- 3) *Pravdou je, že neraz som písal riadiac sa umením, ktoré je známe iba nemnohým; ale neskôr, vidiac neuveriteľné ohavnosti, na ktoré sa zbiehajú davy a ženy, čo robia sviatosť z tohto žalostného výplodu – vraciam sa k barbarskému zvyku; a keď mám napísať komédiu, zamknem sa na sedem západov, vyložím z izby Terentia i Plauta, lebo z nemých kníh volá pravda. A píšem podľa takého umenia, ktoré vymysleli tí, čo sa usilovali získať potlesk davu. Napokon dav platí, preto je správne hovoriť hlúpo, aby sme sa prispôbili jeho vkusu.*

Lope de Vega, Arte nuevo de hacer comedias (1609, v. 33–48).

DEFINÍCIA POÉZIE

- 4) *Keď básnik napodobuje predmety, nenapodobuje ich také, aké sú, ale akými by mohli a mali byť, dávajúc im takto akúsi novú existenciu, akoby ich druhý raz stvoril. Básnik totiž nemusí predpokladať existenciu ani svojej témy, ani obsahového motívu, ale zároveň môže akýmsi aktom stvorenia vyvolať k životu aj samu tému, aj spôsob jej postihnutia.*

Básnici dokonca môžu bez akéhokoľvek podkladu v historickom obraze faktov či v skutočnosti všeobecne vyťažiť z fantázie fabulárny motív a podať presný opis toho, čo iba mohlo jestvovať; môžu súčasne stvoriť tému i obsahové jadro, čo nie je údelom nijakého iného umenia či zručnosti. Lebo predsa ani sochár nevytvára drevo alebo kameň, ani nijaký kováč železo či bronz, ani obuvník kožu, ani nijaký iný umelec nevytvára to, čím sa zapodieva, ani to, pomocou čoho napodobuje prírodu.

Poézia niečo reprodukuje alebo napodobuje tak, že zároveň tvorí to, čo napodobuje, a akoby nanovo vyvoláva k životu, nie tak ako iné umenia, ktoré iba napodobujú a reprodukujú, ale netvoria, lebo predpokladajú existenciu materiálu, z ktorého tvoria, buď témy, alebo prinajmenej toho, pomocou čoho napodobujú. Jedine básnik má výsadu, že v istom zmysle, podobne ako Boh, svojím slovom alebo rozprávaním o niečom ako o existujúcom spôsobuje, nakoľko je to v jeho moci, že to niečo jasne vystupuje a akoby nanovo vzniká.

Iba básnik má totiž tú výsadu, že o veciach, ktorých niet, hovorí tak, akoby naozaj jestvovali, a dokonca tvrdí, že jestvujú a vôbec pritom neklame... Čo iné môže znamenať, že predmetom poézie je to všeobecné, ak nie to, že z oblasti všeobecných možností poézia prenáša niečo do oblasti reálne jestvujúcich indivíduí. Poézia teda bude umením, ktoré napodobuje substancie slovným materiálom nie podľa toho, ako jestvujú, ale ako majú či môžu jestvovať, prípadne pravdepodobne jestvujú, jestvovali alebo budú jestvovať.

M. K. Sarbiewski, De perfecta poesi (okolo 1623), ed. 1954, s. 4-8.

VII. SEDEMNÁSTE STOROČIE

1. NOVÉ PODMIENKY

1. TALIANSKO. V 17. storočí Taliani mali tie isté kvality a talenty, ktoré im v predchádzajúcich storočiach umožnili vytvoriť renesančnú kultúru; ich krajina zostala centrom kultúry i módy, Rím a Benátky – Mekkami Európy. Štýl nového storočia – barok – bol rímskou formáciou; v hudbe sa Talianom nevyrovnal nikto; vo výtvarnom umení mali Berniniho a Borrominiho. Ale stratili svoje výnimočné postavenie, už neboli jediní. Niektoré krajiny boli teraz politicky silnejšie ako Taliansko a navyše aj bohatšie, takže mohli vynakladať viac prostriedkov na umenie a vedu o umení.

Tieto krajiny, od Pyrenejského polostrova prinajmenej po Uhorsko a Poľsko, čerpali z umeleckej kultúry Talianska. Ale keď táto kultúra bola presadená do inej pôdy a talianske prvky sa skrížili so španielskymi, germánskymi, flámskymi či slovanskými, vznikalo ovocie viac alebo menej odlišné. Barok tam trochu stratil zo svojej rímskej veľkosti, ale získal viacej bohatstva, života, farebnosti, slobody, exotiky. Architekti od Herreru a Churriguera po Dietzenhoferovcov a Tylmana z Gamerenu dali baroku inú podobu ako Maderna alebo Bernini; a podobne to bolo v maliarstve, v nábytku, v odevoch. Takmer každá krajina mala svoju vlastnú formu baroka.

Aj v teórii umenia stratili Taliani svoje výnimočné postavenie: v 15. storočí boli jedinými teoretikmi umenia, v 16. už mali žiakov a v 17. – protivníkov. Ale aj sama teória umenia stratila výnimočné postavenie, ktoré mala v renesancii, najmä v 16. storočí. Vtedy usmerňovala umenie, teraz sa umenie učilo zaobísť bez nej; traktáty o umení sa stali zriedkavejšími. Tak to bolo najmä v Taliansku. Na druhej strane práve vtedy, keď sa v Taliansku stávali zriedkavejšími, začali sa množiť vo Francúzsku, ktoré sa teraz stalo najživším centrom estetiky.

Podmienky pre teoretickú prácu boli už priaznivejšie; kníhtlač sa stala bežnou vecou, život bol bezpečnejší. Vojny, pravdaže, neprestali, Španielsko bojovalo s Anglickom, Holandsko so Španielskom, v Nemecku zúrila tridsaťročná vojna. Hrôzy týchto vojen však netreba preceňovať: boli lokalizované, zúčastňovala sa na nich malá časť obyvateľstva, vo všeobecnosti iba profesionálni vojaci, ak nerátame tých, ktorí hľadali dobrodružstvo – sám Descartes sa zo zvedavosti vybral pozorovať vojnu. Iba Poľsko bolo od základu zničené švédskym vpádom. Väčmi ako vojny zaškodili Ríši ich dôsledky: ústie Rýna stratila v prospech Francúzska, Odry a Labe v prospech Švédska, čo nepriaznivo zmenilo jej hospodársku situáciu, utrpel najmä jej veľký súkennícky priemysel.

Politické a hospodárske podmienky v strednej Európe spôsobovali väčšie nepríjemnosti ako vojny, rozdrobenie na malé krajiny znemožňovalo rozsiahlejšie priemyselné podnikanie, malo za následok colné ťažkosti, rôznorodosť mincí, ich zneužívanie pri razení a výmene, devalváciu, zbedačenie väčšiny obyvateľstva, obohacovanie špekulantov, vzbury a nepokoje medzi poškodenými. Ale to všetko neprekážalo normálnej umeleckej a teoretickej práci, rozširovali sa univerzity, vydavateľská produkcia bola čoraz bohatšia.

2. HOLANDSKO. V 17. storočí bolo v lepšej hospodárskej situácii ako ostatné krajiny. Prešlo vojnou, ale víťaznou, a od roku 1648 žilo v mieri. V medzinárodnom obchode zaujímalo prvé miesto; jeho obchodné loďstvo bolo väčšie ako loďstvo iných európskych krajín spolu. Malo svoje kolónie a faktórie v Severnej i Južnej Amerike, v Austrálii i v Ázii. New York sa vtedy volal ešte Nový Amsterdam a Austrália – Nové Holandsko; v Brazílii môžeme ešte dnes obdivovať pekné holandské mestá zo 17. storočia. Holandsko založilo Východoindickú (1620) a Západoindickú (1621) spoločnosť, vytvorilo vzor dokonalej obchodnej organizácie, dalo základ burzovej inštitúcii.

Podmienky v krajine boli neobyčajne priaznivé. Holandsko bolo etnicky, politicky, kultúrne i nábožensky jednoliaty, keďže od roku 1581 južné katolícke provincie zostali pod vládou Habsburgovcov. Vybojovalo si nezávislosť a vedelo ju využiť. Dovoľovalo každému myslieť a žiť po svojom, usadzovali sa tam významní ariáni, presťahoval sa sem i Descartes, aby mohol pokojne pracovať. Holandsko si vydobylo slávu najchýrnejšieho kultúrneho centra, sem smerovali cesty tých, čo hľadali kultúru a dobré vzdelanie. Na univerzitách prekvitali rovnako prírodné aj humanistické vedy; živá bola tradícia Erazmova a Lipsiova, svetovú slávu si získal Grotius. Elzevirovské vydavateľstvo tlačilo najkrajšie knihy. Krajina vyrábala prvotriedny nábytok, slávne holandské skrine, keramika z Delftu nemala páru; založila sa svetonáma tradícia pestovania kvetov. Holandsko malo v 17. storočí vkusné staviteľstvo, ktoré nepodľahlo extravagantnému baroku. Malo bohaté, vynikajúce a svojské maliarstvo, malo Vermeera a Rembrandta, vynikajúce portréty, krajiny, zátišia. Zdalo by sa, že tu boli všetky podmienky, aby sa posunul dopredu vývoj estetiky; že keď malo tak vedu, ako aj umenie, bude mať aj vedu o umení. Ale nestalo sa tak. Na začiatku 17. storočia Junius vydal dielo *De sculptura veterum* (1638); Heinsius – *De tragoediae constitutione* (1611); Vossius – *Ars poetica* (1647); ale to bola iba archeológia, navyše napísaná po latinsky, v starom talianskom štýle. Holandskí filozofi so Spinozom na čele sa zaujímali o mnohé otázky, ale nie o estetické.

3. ŠPANIELSKO. Situácia v Španielsku bola v 17. storočí celkom iná: Filip III. (1598–1621) a Filip IV. (1621–1665) zdedili po Filipovi II. krajinu vyčerpanú vojnou a sami ju ešte väčšmi zruinovali. Vyhnanie Maurov roku 1609 vyvolalo v krajine chaos, inkvizícia ju udržiavala v napätí a v neistote. Napriek tomu Španieli volajú toto storočie *el siglo del oro*; navzdory všetkému život šiel svojou cestou, konali sa býčie zápasy, ľudové zábavy, také veľkolepé procesie ako nikde na svete. Nastal rozkvet umenia, vtedy Španielsko zrodilo Velázquez a El Greca, úchvatné sochárstvo, najkrajšie *azulejos*. Španielsky vkus ovplyvňoval celý kontinent a do istej miery sa stal európskou módou. A teória umenia a literatúry dosiahla väčšie úspechy ako v Holandsku, vyšlo niekoľko významnejších prác Carducha (1683), Pacheca (1649) a predovšetkým Graciana. Ukázalo sa, že v ťažkých politických a hospodárskych podmienkach môžu vedy a umenia rozkvitať takisto ako tam, kde je najväčšia prosperita.

4. FRANCÚZSKO. Vo sfére teórie umenia a eseistiky bolo Francúzsko 17. storočia neporovnateľne bohatšie ako iné krajiny. Pričinila sa o to jeho politická a hospodárska situácia, iná ako bola v Holandsku a v Španielsku. Kardinál Richelieu, prvý minister Ludovíta XIII. (1624–1642), dokázal v krátkom čase z anarchistickej krajiny urobiť jednoliaty a silný štát: uskutočnil tzv. „francúzsky zázrak“, dokázal, že dovtedy takí neovládateľní Galovia sú predsa len schopní správať sa umiernené a disciplinované. Krajina, ktorá bola dovtedy arénou ustavičných vnútorných vojen, stala sa teraz jednotným štátom, nadobudla politickú aj vojenskú silu. To sa dosiahlo náboženskou pacifikáciou, a najmä skrotením aristokracie a centralizáciou kráľovskej moci, sily a autority. V čase vlády Ludovíta XIII. kráľ bol síce iba symbolom štátnej politiky a silu predstavovali prví ministri, Richelieu a Mazarin, ale neskôr Ludovít XIV., pokračujúci v Richelieuovej absolutistickej politike, stal sa nielen symbolom moci, ale aj skutočne silným vládcom.

Tomuto cieľu – posilneniu autority kráľa a štátu – museli slúžiť aj umenie a literatúra; ich primeraná organizácia bola rovnako potrebná ako organizácia vojska (Louvois) alebo financií (Colbert); akadémie vied a umení boli takisto dôležité ako Vaubanove pevnosti. Pre silnú monarchiu heslá neznamenali menej ako administratívne opatrenia; išlo o heslá veľkosti a jednoty – a na ich šírenie boli potrebné práve umenia a poézia. Hardouin-Mansart prezentoval veľkosť krajiny tým, že postavil versaillský palác, Le Brun zasa svojimi historickými obrazmi; podobne povedomie veľkosti vzbudzovalo aj Corneillovo a Racinovo divadlo.

Vládnci činitelia boli presvedčení, že umenie netreba prenechávať náhode spisovateľských a umeleckých talentov, ale že ho treba usmerňovať; jeho zásadou musí byť veľkosť, pričom musia absolútne platiť pravidlá a kritériá

veľkého umenia. Týmto postulátom zodpovedala doktrína klasického umenia, ako sa sformovala v renesančnom Taliansku. Táto bola vo Francúzsku známa už od 16. storočia a teraz bola oficiálne prijatá a rozvinutá. Bolo to spoločné dielo ministrov, umelcov, básnikov, učencov a jeho sila tkvela v ich vytrvalej a spoločnej práci. Realizáciou tejto politiky voči literatúre a umeniu bola Francúzska akadémia (založil ju Richelieu roku 1635), Akadémia maliarstva a sochárstva (1641), Akadémia architektúry (1671). Vládcovia podporovali umenie s politickou intenciou, Richelieu bol protektorom Corneilla, Ľudovít XIV. vymenoval Racina za svojho historiografa. Ako inšpirátor literatúry a umení sa za Ľudovíta XIV. osobitne uplatnil Colbert, minister financií a výstavby (od roku 1664). Bol zakladateľom Francúzskej akadémie v Ríme, ktorá sa významne zaslúžila o rozkvet umenia i teórie umenia, ale aj o to, že koncepcia umenia vo Francúzsku kráčala v šľapajach talianskej, starovekej, klasickej umenovedy.

Španiel Baltazár Gracian v polovici 17. storočia napísal: „Francúzsko je v každom ohľade centrom kultúry.“ Týkalo sa to najmä teoretickej kultúry; Francúzi zaujali teraz prvé miesto vo výskume teórie umenia a poézie. Nicolas Poussin, vynikajúci francúzsky maliar (od roku 1624 žil v Ríme) a Francúzska akadémia v Ríme (založená roku 1666) boli symbolmi a faktormi spolupráce Talianska a Francúzska, ale aj vzostupu Francúzska na vedúce miesto.

5. ŠTYRI SKUPINY TEORETIKOV UMENIA. Estetická reflexia vo Francúzsku v čase „veľkého storočia“ mala štyri zoskupenia:

1. Najväčšie medzi literátmi, najmä vo Francúzskej akadémii; tí sa najväčšmi zaslúžili o stabilizáciu klasickej doktríny.

2. Teóriou sa zaoberali aj u m e l c i, maliari, sochári, architekti, ako aj kritici a znalci výtvarných umení. Spájala ich a ku klasickej doktríne viedla Akadémia maliarstva a sochárstva, neskôr aj Akadémia architektúry.

3. Teóriu pestovali aj d i l e t a n t i v salónoch a na kráľovskom dvore: rozvíjali estetiku vyberanosti, tak ako Akadémia rozvíjala estetiku monumentálnosti.

4. Myšlienky o kráse a umení sa zjavili aj medzi filozofmi. Títo sa síce v 17. storočí estetikou ešte veľmi nezaoberali, lebo ju pokladali za vec osobného vkusu, a nie vedy. Práve umelci a literáti reprezentovali názor vládnúci v tomto storočí; medzitým filozofi pripravovali názor, ktorý zavládne v nasledujúcom storočí.

Tieto štyri skupiny pôsobili viac-menej súčasne. Zdá sa, že bude správne takéto poradie výkladu: začneme estetikou umelcov a teoretikov výtvarného umenia, potom postupne rozoberieme estetiku literátov, filozofov a diletantov, a nakoniec sa ešte raz vrátíme k umelcom.

Francúzsko v tomto storočí viedlo, ale aj iné krajiny prinášali svoj podiel: Bellori a Tesauro boli Taliani, Gracian bol Španiel, Sandrart – Nemeč, Hobbes – Angličan, Junius vyšiel z holandského prostredia. Aj o nich bude reč popri Francúzoch, ktorí boli v estetike tohto storočia najpočetnejší a najtypickejší.

Ale pred výkladom estetiky 17. storočia si treba ujasniť tri veci: aké prúdy boli v tejto estetike, aké bolo jej východisko a aký bol jej štart.

6. DVE ESTETIKY. Kráľovská moc vo Francúzsku sa zaslúžila o to, že v estetike „veľkého storočia“ prevládala jeden prúd, a to klasický. Jednako táto estetika nebola jednoliata, lebo upevnenie kráľovskej moci vyvolalo aj druhotný proces, ktorý viedol zasa k inému chápaniu umenia.

Ide o to, že hoci feudálni páni stratili svoju moc v prospech kráľa a úrady v prospech jeho ministrov a stali sa už iba dvoranmi a aristokraciou, chceli si jednako udržať svoje nadradené, výnimočné postavenie v spoločnosti, a pretože stratili doterajšie zdôvodnenie tohto postavenia, usilovali sa odlíšiť vonkajšími formami, oblekmi, spôsobmi, názormi, vkusom, eleganciou, výlučnosťou, rafinovanosťou, vyberanosťou. Táto zvláštna vyberanosť, prehnaná, ba až vyumelkovaná, sa po francúzsky volala *préciosité*. Tak ako monarchii vyhovovala literatúra a umenie veľkých foriem, dvorským a aristokratickým sféram vyhovovalo umenie foriem rafinovaných: na jednej

strane estetika klasicizmu, na druhej – manierizmu. V 17. storočí teda vznikli vedľa seba dve umenia a dve teórie umenia: oficiálna a dvorská, *les classiques et les précieux*, estetika klasická a estetika manieristická. Tento jav vznikol vo Francúzsku, potom však zasiahol aj iné krajiny.

Francúzsky moralista 17. storočia Saint Évremond napísal: „Zmena v náboženstve, vo vláde, v obyčajoch, v životných formách je vo svete taká veľká, že potrebujeme čosi ako nové umenie, ktoré by zodpovedalo vkusu a mentalite doby, v ktorej žijeme.“^a

7. GOCLENIOV LEXIKON. Aby sme sa zoznámili s estetickými názormi prijímanými na začiatku 17. storočia a určili, aký bol štart estetiky tohto storočia, najlepšie bude siahnuť za vtedajšími encyklopédiami, ktoré sú výrazom priemerného názoru tejto doby. Do úvahy prichádzajú dve: Gocleniov špeciálny filozofický slovník a Alstedova veľká všeobecná encyklopédia; obidve boli nemecké a obidve v latinčine.

Lexicon Philosophicum R. Goclenia, istotne prvý slovník tohto druhu, vyšiel roku 1607. Estetické názory sú v ňom vyložené v heslách „umenie“ a „krása“.

A. Slovo „umenie“, ako píše Gocleniov *Lexikon*, má dva významy: tak sa označuje buď schopnosť vytvárať veci, teda istá dispozícia (*habitus*) vedomia, alebo výtvor (*effectus*) tejto schopnosti, jej dielo (*opus*). Antika i scholastika chápali umenie ako schopnosť, zručnosť, a až v novších časoch, v 16. storočí, začínalo toto slovo nadobúdať nový význam, nestrácajúci starý, a práve Goclenius zaznamenal túto dvojjvýznamovosť.

Lexikon uvádza aj rozličné rozdelenia umení: delil ich na „čisté“, ktoré sa usilujú o pravdu a poznanie, a „remeselné“, vyrábajúce užitočné veci. Delil umenia aj na „hlavné“, ako architektúra, a „vedľajšie“ či pomocné, ako maliarstvo (ktoré iba ozdobuje architektúru). Ďalej delil umenia na „vytvárajúce“, ako napríklad sochárstvo, a také, ktoré nemajú reálny výtvor; tie slúžia ako nástroje pre vytvárajúce umenia, sú „inštrumentálnymi“ umeniami (*artes organicae*). Toto všetko bolo dávno známe.

B. Heslo „krása“ je u Goclenia bohatšie. Krása a) sa v ňom definuje ako tvar poskytujúci uspokojenie (*species delectabilis*); b) jej základom je súlad (*convenientia*) častí; c) vyjadruje sa mierou (*modo*), tvarom (*figura*), *polohou* (*situ*), číslom (*numero*); d) jej najvyššou podobou je peknota (*venustas*), ktorá uvedeným vlastnostiam dodáva pôvab (*gratia*); e) môže byť rovnako vlastnosťou duše aj tela: *stricte* sa obmedzuje na viditeľné veci a vtedy môže byť definované ako *concinna compositio cum coloris suavitate*; f) v čistej podobe je iba v Bohu.

V týchto vývodoch sa umenia i krása chápali tak ako v starších traktátoch 15. a 16. storočia; a v podstate rovnako, ako ich postihovali spisy 12. a nevelmi odlišne ako spisy 4. stor. n. l. Chápanie krásy ako *convenientia* bolo prevzaté z klasického staroveku, rozdelenie umení z helenizmu, širšia definícia krásy od Huga zo Sv. Viktora a užšia od stoikov; koncepcia krásy v Bohu od Pseudo-Dionýzia; rozlíšenie *modus – figura – situs – numerus* bolo augustínovské. Až natoľko stále boli estetické pojmy a tézy.

Z novších myšlienok sa do Gocleniovho *Lexikonu* dostali: umenie ako *opus* a pôvab ako prvok vyššej krásy. Boli to myšlienky, ktoré sa zaužívali v 16. storočí. Na druhej strane z nových „romantických“ myšlienok, ktoré sa zjavili na prahu 17. storočia, sa do slovníka nedostala ani jedna.

8. ALSTEDOVA ENCYKLOPÉDIA. *Encyklopédia* vydaná roku 1630 bola obrovským dielom a je takmer nepochopiteľné, ako ho mohol zvládnuť jeden človek. Takisto ako Gocleniov *Lexikon* bola napísaná po latinsky. Jej autor Johann Heinrich Alsted (v latinskej verzii Alstedius) žil od roku 1588 do 1638, pochádzal z grófstva Nassau; tu a neskôr vo Weyssenburgu v Sedmohradsku bol profesorom filozofie a teológie. Okrem *Encyklopédie* bol autorom mnohých ďalších filozofických, teologických a rétorických diel. Bol veľmi vzdelaný, najmä v oblasti antiky.

^a Saint Évremond, *Sur les poèmes des anciens*, in: *Oeuvres*, vol. IV, s. 325. Citát podľa: W. Folkierski, *Entre le classicisme et le romantisme*, 1925, s. 140.

A. Jeho *Encyklopédia* sa krásou zaoberala málo, ale veľa miesta venovala umeniam. Duchovné činnosti (*disciplina*) delila na teoretické, čiže vedy (*scientia*), a vytvárajúce, čiže umenia (*ars*). Nezachovávala však medzi nimi hranice, aj architektúru označovala za vedu (*scientia bene aedificandi*), podobne ako hudbu (*scientia bene canendi*). Široko rozoberala nielen slobodné umenia, ale aj mechanické, ktoré klasifikovala šiestnástimi spôsobmi (ale takmer všetky tieto spôsoby boli známe už v antike). Medzi mechanickými umeniami rozlišovala 13 najdôležitejších: tlačiarenské umenie, umeleckú výrobu hodín (*gnomonica*), výrobu hudobných nástrojov (*musica organica*); maliarstvo (*scenographica*), ale aj umenie zabávať sa, ktoré volala *paedeutica (seu ars bene ludendi)* a do ktorého zaraďovala aj komédiu a tragédiu. *Paedeutica* zaujala miesto *theatrice*, ktorú v 12. storočí vymyslel Hugo zo Sv. Viktora.^b O vyčlenení „krásnych“ umení nebolo ani reči.

B. Maliarstvo u Alsteda vystupovalo najčastejšie pod antickým názvom *scenographia*, ale aj *pictura*. Definoval ho ako *ars optico-mechanica*. Požadoval, aby maliar bol zároveň *bonus historicus* a aby ovládal geometriu a perspektívu (*geometriae et perspectivae peritissimus*). Rozlišoval dva druhy maliarstva: je pospolité (*vulgaris*), keď sa nepridŕža pravidiel (*irregularis*), a vybrané (*exuisita*), keď narába linonárom a kružidlom. Maliarstvo chápal široko, ako umenie reprodukuje nielen telesný, ale aj duchovný svet. Chápal ho antropocentricky: človek má byť mierou všetkého, čo sa maľuje (*homo debet esse mensura rerum pingibilium*).

C. Pre sochárstvo mal štyri názvy: *sculptura* vytvára plastický obraz vecí v dreve, *statuaria* – v kameni alebo v kove, *plastica* – akýkoľvek obraz v hline, sadre či vosku, *anaglyphica* – obraz vyrezaný v dreve, kameni a v kove. Pre tieto štyri umenia nemal spoločný názov, ktorý by ich označoval ako jeden celok.

Svoje veľké vzdelanie Alsted uplatnil v starej terminológii a teoretickej aparatúre: umenia neboli zreteľne oddelené od vied, krásne umenia od remesiel, ale boli rozptýlené *in immenso oceano mechanologiae*. V konečnom dôsledku jeho *Encyklopédia* ešte menej ako Gocleniov *Lexikon* predpovedala novovekú estetiku a teóriu umenia. V tejto sfére bolo treba ešte veľa urobiť.

^b II. zväzok tejto knihy, s. 177. Porovnaj W. Tatarkiewicz, *Theatrica, the Science of Entertainment*, in: *Journal, of the History of Ideas*, XXVI, 2, 1965; po poľsky: Meander, 1965.

2. ESTETIKA BAROKA

1. POJEM BAROKA KEDYSI A DNES. Umenie 17. storočia, prinajmenej jeho značná časť, bolo barokové, ale bola baroková aj estetika tohto storočia? Odpoveď závisí od toho, v akom význame chápeme termín „barok“, lebo ten má veľa významov a menil ich od 17. storočia až po súčasnosť.

A. Barokové 17. storočie už používalo názov „barok“, samo toto slovo zaviedlo. Nie je isté, či pochádza z iberského názvu pre perly nepravidelného tvaru, alebo z latinského označenia nesprávneho sylogizmu, alebo talianskeho slova pre podvod. Tak či onak prvotná konotácia slova „barok“ bola iná ako dnes, označovala výtvary umenia, ale iba neregulárne, nepravidelné, bizarné; malo význam podobný „groteske“; neoznačovalo štýl, ale práve odchýlky od štýlu, bolo názvom nezvyčajnosti, zvláštneho vkusu a módy. Nemecký spisovateľ 18. storočia (Möser) stotožňoval *le goût baroque* s *Geschmack des Schiefen*.^a Takýto bol prvý význam baroka: nezvyčajnosť, nedostatok štýlu.

B. Názvom pre štýl sa stalo slovo „barok“ až v polovici 19. storočia vďaka historikom, najmä Burckhardtovi a Lübckemu, ktorí pristúpili k podrobnej periodizácii dejín umenia, a to, čo sa predtým všeobecne nazývalo *arte modernā*, novoveké umenie, rozdelili na renesanciu a barok. V ich chápaní sa barok stal názvom istého obdobia a štýlu príznačného pre toto obdobie. Ale podľa ich názoru to bol negatívny štýl i obdobie, éra úpadku, *decadenza delle arti* (ako ho už pred nimi nazýval Cicognara). Podľa ich koncepcie umenia v renesancii prekvitali, kým v baroku podliehali rozkladu. Také bolo druhé chápanie baroka – ako negatívneho štýlu.

C. Toto chápanie sa udržalo asi pol storočia, nie dlhšie. Vari najskôr na obranu baroka vystúpil rakúsky historik Ilg, ale nálady medzi učencami boli vtedy také nepriaznivé, že pri tejto príležitosti radšej použil pseudonym. Ale čoskoro potom sa situácia zmenila. Dôkladné výskumy baroka, ktoré C. Gurlitt uverejnil v posledných rokoch 19. storočia, vychádzali už z pozitívneho chápania tohto štýlu. A definitívne o tom rozhodli Wölfflinove knihy z rokov 1886 a 1915. Dnes sa nehovorí o baroku ako o čomsi zvláštnom (ako roku 1650 či 1750), ani ako o dekadencii (ako okolo roku 1850), ale ako o svojráznej štýlovej formácii, ktorá vrcholila v 17. storočí. A keď sa hovorí o „estetike baroka“, potom je reč o tej, ktorá sa sformovala v 17. storočí a zodpovedala tomuto svojskému umeniu.

Pôvodne „barok“ označoval iba dekorácie, ozdoby (najmä nepravidelné a zvláštne). Čoskoro však tento termín prešiel do architektúry, a to do tej, ktorá používala iné formy ako klasické, napríklad točené stĺpy alebo prerušované volúty. Potom zahrnul aj zobrazujúce umenia: kompozície na uhlopriečku či figúry v kontrapozícii už Burckhardt pokladal za rovnako barokové ako točené stĺpy alebo prerušované volúty. Aj literatúra 17. storočia, poézia bohato vyzdobená epitetami, panegyriky, kvetnatá reč, operné predstavenia 17. storočia sa tiež zaradili do baroka, doslovne alebo aspoň analogicky s výtvarným umením. Jestvuje aj široko chápaný barok: nielen ako názov jednej časti umenia, ale celého umenia, celej kultúry 17. storočia. A dokonca zo samého názvu umenia a kultúry 17. storočia stal sa všeobecný pojem, označujúci každé umenie a kultúru, ktorá bola v dejinách podobná kultúre 17. storočia, mala analogické tendencie a štýl. A keď sa v písomníctve 17. sto-

^a O. Kurz, *Barocco, storia di un concetto*, in: *Barocco Europeo e Barocco Veneziano*, 1953. – Tenže, *Barocco, storia di una parola*, in: *Lettere Italiane*, XII, 1960.

ročia hľadá „baroková“ estetika, potom ide o takú, ktorá by zodpovedala nielen štýlu tohto storočia, ale aj analogickým štýlom iných epoch.

2. BAROKOVÉ OBDOBIE ALEBO PRÚD? Keď hovoríme o baroku, máme na mysli predovšetkým umenie 17. storočia. Ale – naozaj celé? Na umeleckých dielach nie je napísané, či sú barokové alebo nie, a či ich treba zahrnúť medzi barokové, to je už do istej miery konvencia. *Modus procedendi*, ktorý historici uplatňujú viac alebo menej vedome, spočíva v tom, že názvom „barok“ označujú diela takých umelcov ako Rubens či Bernini, ktoré sa na prvý pohľad líšia od renesančných či klasických diel, a dávajú ho aj iným podľa toho, ako sa im podobajú.

Pri uplatňovaní takéhoto kritéria sa ukazuje, že a) barok nebol iba v 17. storočí, že sa už začal v 16. a trval ešte v 18. storočí. Dokonca sa zdá, že b) nie všetky umelecké diela 17. storočia boli barokové, ťažko k nim možno zaradiť povedzme diela Carracciocov a Caravaggia, Poussina a Rembrandta. Keby sme ich začlenili do baroka, potom by sa barok stal bezobsažným pojmom, lebo ťažko nájsť spoločné znaky pre diela všetkých uvedených umelcov. Skôr treba uznať, že 17. a o to skôr 16. a 18. storočie mali popri baroku ešte aj iné prúdy ako klasický, akademický, manieristický. V umení sú zriedkavé celkom jednoliate obdobia a 16.–18. storočie k nim nepatrili.

Barok bol štýlom najmä katolíckych krajín.^b Umenie protestantských Holanďanov bolo klasické v architektúre, naturalistické v maliarstve. Francúzsko malo vedúce postavenie v storočí baroka, ale samo nevytvorilo typicky barokové umenie; francúzski historici nepoužívajú termín „barok“, svojich umelcov a básnikov „veľkého storočia“ volajú „klasikmi“. Iná vec je, že aj vtedajšie nebarokové prúdy mali niektoré črty baroka: mal ich francúzsky klasicizmus, holandský naturalizmus i španielsky manierizmus. Barokový prúd bol v tých časoch najživotnejší a pôsobil aj na umelcov, ktorých koncepcie v zásade neboli barokové. Práve to je dôvod, aby sa celé obdobie európskeho umenia okolo 17. storočia nazývalo barokovým, napriek tomu, že v ňom boli aj nebarokové prúdy.

3. VLASTNOSTI DEFINUJÚCE BAROK. Zostavil ich Wölfflin a spôsob, akým to urobil, získal si všeobecné uznanie. Zdá sa, že spomedzi vlastností definujúcich barok sú najdôležitejšie: veľkosť, bohatstvo, živosť. Sú nápadné najmä v porovnaní s predchádzajúcim renesančným umením, takým, ako ho poznáme z diel Bramanteho či Raffaela. Klasické umenie malo ľudskú mieru, barokové sa usilovalo o veľkú, akoby nadľudskú mieru; prvé chcelo byť aj bolo priesačné a monumentálne, druhé bolo skôr bohaté a živé. Klasické formy charakterizovala úspornosť, umiernenosť, statickosť, barokové zas hýrivosť, *fortissimo*, dynamika.

Pred historikom estetiky stojí otázka: vytvorila baroková epocha aj barokovú estetiku, ktorá by formulovala tendencie tohto veľkého, bohatého, živého umenia? Pripomeňme si, že Cardano našiel prinajmenej všeobecné heslá, oddeľujúce manieristickú estetiku od klasickej – ale rozvinul alebo aspoň zaprojektoval niekto barokovú estetiku, odlišnú od klasickej?

17. storočie s obľubou a veľa narábalo perom, písali nielen literáti, ale aj umelci, ktorí sa nevyslovovali iba štetcom a dlátom, ale aj perom; ak nepísali sami, mali vo svojom okolí literátov, ktorí písali namiesto nich, ako Félibien namiesto Poussina. Ale v tom, čo písali, bolo oveľa menej nového ako v tom, čo maľovali a tesali. Zdedili estetiku klasicizmu (v čistej podobe, nemodifikovanú manieristami) a vcelku sa jej pridržovali – z inercie či zo zvyku. Dokonca ani tým, čo vytvorili nové umelecké formy, nestačili už sily na ďalšiu úlohu, aby sformulovali estetiku zodpovedajúcu novým formám. Radšej sa pokúšali vtesnať nové umenie do starej teórie.

Zdá sa, že estetiku baroka treba hľadať u umelcov týchto čias, vynikajúcich a nepochybne barokových, ako flámsky maliar Rubens a taliansky sochár a architekt Bernini. A môžeme to urobiť, lebo Rubens vyjadril isté estetické názory a za Berniniho to urobil jeho priateľ, historik a archeológ Baldinucci.

^b H. Tietze, *Der Barockstil und die protestantische Welt*, in: *Zeitwerk*, X, 4, 1934.

4. RUBENS. Peter Pavel Rubens (1577–1640) písal o umení, najmä antickom^c; táto téma, taká blízka renesancii, mohla priťahovať aj barokového umelca, lebo antické sochárstvo, ktoré bolo vtedy známe a obdivované, bolo skôr dielom starovekého baroka ako klasicizmu. Rubens si kládol otázku: prečo novovekí sochári nedosahujú úroveň antických? Odpovedal na ňu takto: novovekí sochári nemôžu byť dobrí, lebo svet sa stal starým (*saecula senescentia*), duch v ňom je zlý (*vilis genius*) a telo zdegenerované. Novovekí ľudia žijú zle, lebo necvičia telo, ako to robili v antike. Bol to názor na tie časy dosť nečakaný.

Z bohatej Rubensovej korešpondencie iba súbor listov uverejnený pred sto rokmi^d obsahuje viac poznámok o umení; ale tieto listy nie sú celkom spoľahlivé, možno ide skôr o apokryfy. Ak im uveríme, potom by sa jeho estetika podobala estetike klasikov. Predovšetkým by v šľapajach svojho majstra Venia uznával zásadu klasikov, že „maliarove kompozície majú zodpovedať súčasným obyčajom a svojej dobe“. A odporúčal by maliarstvu, aby nasledovalo „svoju sestru tragédiu“. Ale Rubens by mal aj názory, ktoré by sa rozchádzali s klasickými.

a) Farba má byť ku kresbe v takom pomere ako poézia k versifikácii, to znamená, v maliarstve má byť hlavnou vecou. Klasici tvrdili opak.

b) Rubens v týchto listoch spájal maliarstvo nielen s poéziou (v horatiovskom duchu), ale aj s hudbou, s pozoruhodným odôvodnením, že hudba je prirodzená a ohybná reč predstavivosti, a tá je predsa druhou tvorbou.

c) Cieľom maliarstva nie je len osvietiť, ale aj mámiť, a to osvietiť um a mámiť zrak. A zrak nás sám naučil, ako má byť uvádzaný do omylu.

Teda farba nad kresbou, hudba nad poéziou, predstavivosť ako nástroj maliarstva, mámenie zraku ako jeho cieľ – to všetko by sa podstatne líšilo od toho, čím sa živilo klasické 17. storočie, skôr by zodpovedalo barokovému umeniu.

5. BERNINI. Gian Lorenzo Bernini (1598–1680), zvyčajne titulovaný *cavaliere Bernini*, bol umelec neobyčajne všestranný, predovšetkým sochár, ale rovnako aj architekt, maliar, scénograf^e. Bol to živelný umelec vravieval, že keď sa púšťa do práce na umeleckom diele, akoby išiel do rozkošnej záhrady. Bol barokovým umelcom čistej rasy, od začiatku do konca, bol akýmsi stelesnením baroka. Zavčasu dozrel a na poli umenia pracoval takmer 70 rokov. Jeho myšlienky boli neprekonateľné, je autorom mnohých novovekých výtvarných foriem: stal sa iniciátorom nového typu pomníkov, oltárov, fontán, portrétnych sôch; Vatikán a hlavné rímske paláce dodnes nesú pečať jeho talentu. Už od svojich prvých umeleckých pokusov sa tešil nezvyčajnému uznaniu, bol dôverníkom štyroch pápežov; francúzsky kráľ mal záujem o jeho spoluprácu pri výzdobe svojho sídla.

Vyjadroval sa dlátom, nie perom, traktáty o umení nepísal, ale na umenie mal svoje vlastné názory. Mnohé z nich sú sústredené v životopise (F. Baldinucci, *Vita del Cavaliere G. L. Bernini, scultore, architetto, pittore*), ktorý vyšiel krátko po jeho smrti 1682, a čiastočne aj v denníku z cesty do Francúzska roku 1665 (*Journal de voyage du cavalier Bernini en France*) z pera M. de Chanteloua (vyšiel až roku 1877).^f

Bernini bol priveľmi zaujatý svojím umením, aby mohol venovať čas čítaniu traktátov o umení, ale poznal vtedajšie bežné názory, ktoré si spájal s vlastnými skúsenosťami. A takto odpovedal na dve základné otázky, či jestvujú pravidlá umenia a aký je vzťah umenia a prírody.

A. Pravidlá umenia. Ako uvádza Baldinucci, Bernini o „konfesii“ sv. Petra, ktorú projektoval, „zvyčajne

^c P. P. Rubens, *De imitatione antiquarum statuarum*; text, ktorý uverejnil R. de Piles, *Cours de peinture*, 1708.

^d *Les leçons de P. P. Rubens, extraits d'une correspondance inédite*, par J. F. Broussard, Bruxelles 1858.

^e R. Wittkower, *G. L. Bernini, the Sculptor of the Roman Baroque*, 1955.

^f Obidva tieto pramene vyšli po poľsky v preklade M. Rzepińskiej a H. Grabskej pod názvom *Dwugłos o Berninim*, 1962, s cenným úvodom a komentármi J. Białostockého.

^g E. Dodge Barton, *The Problem of Bernini's Theories of Art*, in: *Marsyas*, IV, 1945/7.

hovorieval, že toto dielo sa mu dobre vydarilo náhodou, čím chcel povedať, že „samo remeslo umenia by nikdy nemohlo vytvoriť primeranú mieru a proporciu, keby mu umelcov génus a um nedali presnú mieru, aká má byť, neriadiac sa nijakým pravidlom“. Tieto slová sú jasne namierené proti renesančnej dôvere k spoľahlivým pravidlám.

Inokedy zasa Bernini kritizoval svojho rivala Borrominiho, že sa „prenáhľuje v porušovaní pravidiel“. O svojej práci tvrdil, že „neslúži slepo pravidlám, ale ani neznásilňuje správne pravidlá“. V skutočnosti vo svojich dielach, či to je kolonáda pred chrámom sv. Petra, alebo rímske fontány, oveľa častejšie porušoval uznávané pravidlá, ako ich uplatňoval. A porušoval ich častejšie, ako sa k tomu priznával. Taký bol stav myslenia: umelecká prax bola vtedy iná ako teória – prax bola slobodná, teória konzervatívna.

Proti pravidlám v umení sa v Berniniho chápaní vyslovovali až dva zretele, objektívne a subjektívne. Objektívne: každá umelcova úloha, ako vravieval, vyžaduje osobitý, individuálny prístup, iný fontána, iný pomník; tie isté architektonické formy sú dobré alebo zlé v závislosti od úlohy, situácie, okolia. A subjektívne zretele: dobré umelecké diela nie sú výsledkom uvažovania, ale božského vnuknutia, *furor divinus*; tak to chápal hlboko nábožný Bernini.

B. **Príroda**. Bernini hovorieval, že príroda dáva svojim výtvorom všetku potrebnú krásu, a ide o to, aby ju človek rozpoznal všade, kde treba. Sú v nej veci menej i väčšmi dokonalé a umelci majú reprodukovat iba najdokonalejšie. A nech nepomýšľajú na ľubovoľné spájanie krás prírody. Bernini nazval „bájkou“ povest' o tom, ako Zeuxis pri maľovaní krásnej ženy sústreďoval do jej obrazu krásu rozličných žien „Krásne oko jednej ženy,“ písal Bernini (podobne ako Bacon), „nevyzerá dobre na inej peknej tvári.“

Ale na druhej strane Chantelou uvádza, že Bernini neodporúčal školit' maliarov štúdiom prírody, lebo „príroda je vždy krehká a slabá“. Roku 1665 v parížskej Akadémii maliarstva a sochárstva poučoval zhromaždených, že dobrý umelec nekreslí natoľko to, čo ukazuje príroda, ako skôr to, čo by malo byť, no nie je viditeľné. Aj z Baldinucciho záznamov vyplýva, že podľa Berniniho, umenie môže dať veciam krásu, ktorú v prírode nemajú: „So záľubou hľadíme na dobre namaľovaný obraz zvädnutej a odpudzujúcej stareny, ktorá by v nás v skutočnom živote vzbudzovala nevôľu a odpor.“

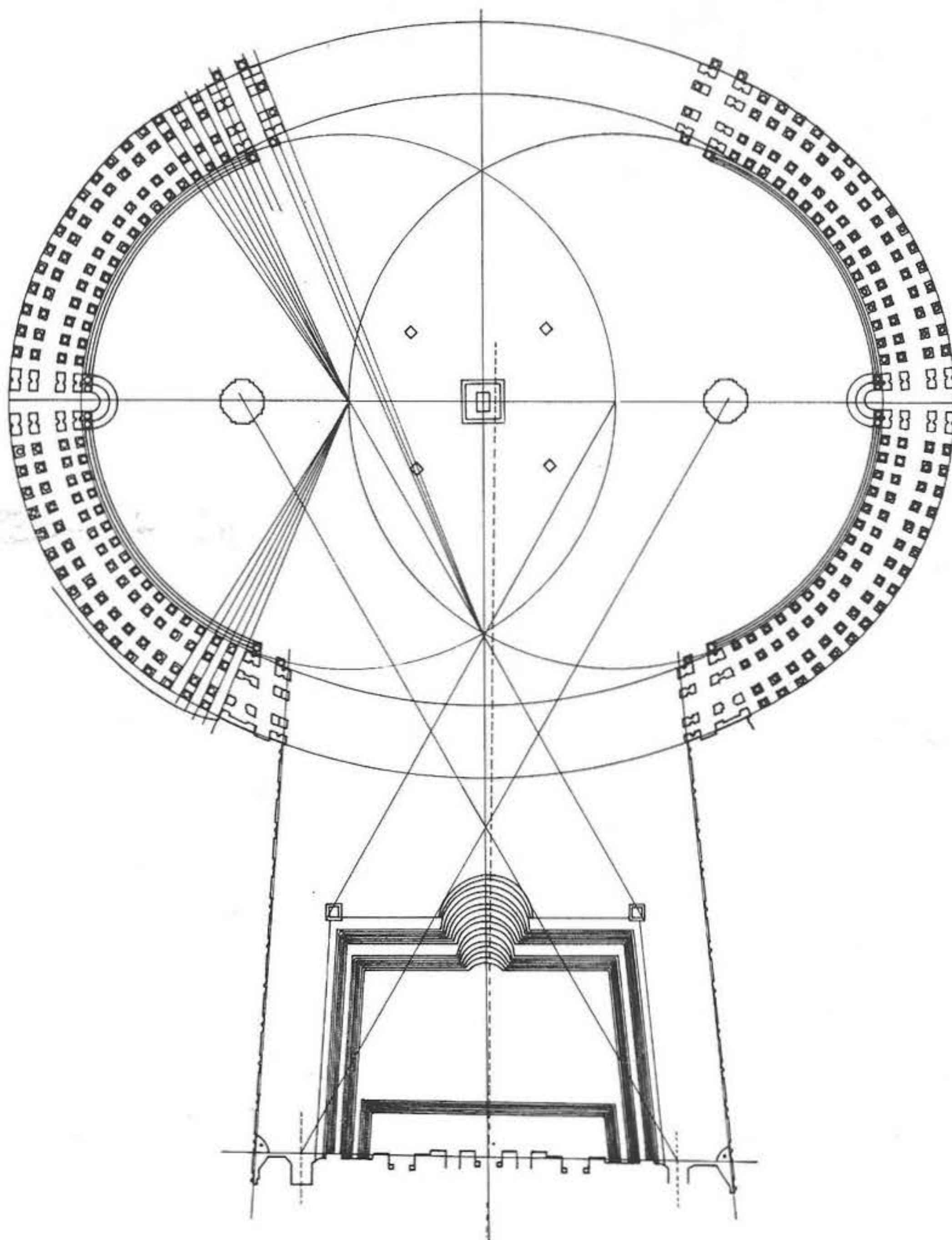
Hodnotu umenia Bernini videl (ako Galilei) v ilúzii, ktorú vyvoláva: „Hovoril, že maliarstvo je dokonalejšie ako sochárstvo..., lebo ukazuje to, čoho niet.“ Ale ani socha nie je jednoduchým napodobovaním, lebo „človek so zabielenou tvárou sa nepodobá sám sebe, a jednako socha z bieleho mramoru môže vystihovať jeho podobu“. Na inom mieste tvrdí, že umelcova zručnosť spočíva v tom, že hoci v jeho diele je všetko fiktívne, jednako sa javí skutočným. Ak umelec napodobuje prírodu, potom musí napodobovanie kombinovať s tvorivosťou, kontempláciu s činom. Bernini dával umelcom prírodu za vzor (ako klasici), ale rovnako im kládol za vzor veľkých majstrov (ako manieristi).

V konečnom dôsledku Berniniho názor na vzťah umenia a prírody nebol celkom jednoliaty, podobne ako jeho názor na pravidlá v umení, a to z podobných dôvodov: akoby sa v teórii neodvažoval priznať ku slobode voči prírode i voči pravidlám, s akou si počínal vo svojej umeleckej tvorbe.

C. **Bellezza di concetto**. Berniniho koncepcia umenia bola vzdialená formalizmu: obsah umeleckého diela musí byť hlboký a hodnotný. Aj keď umenie zobrazuje obyčajné predmety, má ukazovať ich ideu a „alegorický zmysel“. Tvrdil, že architekt by mal aj fontánam dávať pravdivý a ušľachtilý obsah. On sám fontánu doplnil palmami a hrbou skál, robiac z nej „poému o elementárnych silách prírody“.^h

Nepochyboval, že v umení nejde len o krásne formy, ale aj o krásu myšlienky, *bellezza di concetto*.

^h J. Białostocki, c. d., s. XXXVI.



3. Plán kolonády pred chrámom sv. Petra v Ríme.

O Berniniho spôsobe práce Baldinucci píše: „Najprv všeobecná idea, potom rozmiestenie častí, napokon zdokonaľovanie pridávaním pôvabu a mäkkosti. Tu nasledoval príklad rečníka, ktorý najprv definuje, potom rozmiesťuje, odieva a ozdobuje.“ Fakt, že si výtvarník berie príklad z rečníka, bol pre epochu baroka typický.¹ Záver: Bernini uznával zdedenú klasickú estetiku, ako keby sa jeho barokové umenie do nej vtesnalo. Jednako keď Bernini zmenšoval úlohu umeleckých pravidiel a zásadu napodobovania prírody, keď od umenia vyžadoval alegorickosť a videl svoj vzor v rétorike, vzdaloval sa od klasickej estetiky a odhalil prinajmenej niektoré prvky odlišnej barokovej estetiky.

6. TEORETICI. Z autorov 17. storočia, ktorí pestovali teóriu výtvarných umení, mnohí vedeli iba odsudzovať tých umelcov, ktorých voláme barokovými. Teoretik umenia Fréart de Chambray v *Idée de la perfection de la peinture* z roku 1662 napísal: „Vymysleli dokonca osobitý žargón, v ktorom úžasne prehávajú gestá a emfatickú expresiu, aby sme obdivovali majstrovské ťahy, veľkolepú manieru a rozličné chimerické krásy, akých nebolo u starých veľkých maliarov.“ To je charakteristika a hodnotenie baroka z hľadiska estetiky klasicizmu.

Pozitívnejšie charakterizoval súveké umenie iný spisovateľ, Roger de Piles, vodca rubensovcov, francúzskych prívržencov barokového Rubensa: definoval pravdivý ideál ako výber rozličných dokonalostí a k nim – popri primeranosti, elegancii, výraznosti (ktoré možno pokladať za klasické vlastnosti dokonalosti) – pripájal ešte hojnosť myšlienok a bohatstvo nápadov, teda skôr barokové prednosti.

7. CHARRON. Ale nie špecialisti z odboru umenia najlepšie postihli svojráznu estetiku baroka: podarilo sa to filozofovi Pierrovi Charronovi (1541–1603). O umení a kráse nepísal veľa, ale dobre si uvedomoval jeho životný význam: niet prednosti, ktorá by sa väčšmi cenila a mala dôležitejší význam vo vzťahoch medzi ľuďmi. Ani barbar jej neodolá. Usudzoval, že krása prvá vytvorila rozdiely medzi ľuďmi, keď jedných povýšila nad ostatných.

V *De la sagesse* z roku 1601 napísal: „Sú dva druhy krásy: jedna je nehybná, zmeravená a pochádza zo správnej proporcie a farby. Druhá je pohyblivá a nazýva sa pôvabom; tá spočíva v pohybe tela, najmä očí. Prvá je akoby mŕtva, druhá je zasa aktívna a živá.“ Charronov výrok môžeme porovnať s Cardanovými slovami, citovanými v jednej z predchádzajúcich kapitol. Cardano staval proti sebe umenie krásy a umenie subtilnosti, čiže klasické proti manieristickému. Charron postavil proti sebe umenie nehybné a umenie živé – teda klasické a barokové.

¹ *Rhetorica e Barocco*, 1955, najmä rozprava obsiahnutá v tomto zborníku: G. Morpurgo-Tagliabue, *Aristotelismo e Barocco*, s. 119n. – J. R. Spencer, *Ut rhetorica pictura*, *Journal of Warburg Institute*, XX, 1957.

S. RUBENSOVE, BALDINUCCIHO A CHARRONOVE TEXTY

KOLORIT

- 1) *Kolorit je postihnutím všetkých farieb, skrze ktoré zrak vníma predmety. Má ku kresbe taký vzťah ako poézia k versifikácii.*

P. Rubens, Leçons, éd. Broussart (1858), s. 42.

MALIARSTVO A HUDBA

- 2) *Horatius povedal: „S poéziou bude ako s maliarstvom“, ale mohol by dodať „a s hudbou“, lebo hudba to je poézia vo svojom najvyššom výraze, je totiž prirodzeným jazykom, podrobujúcim sa predstavivosti, ktorá je druhou tvorivosťou.*

P. Rubens, tamže, s. 43.

MALIARSTVO A ILÚZIA

- 3) *Otto Venius nám často opakoval: nech sú vaše kompozície v zhode s obyčajmi a dobou, napodobujte v tom tragédiu, sestru maliarstva. A hovoril aj to, že cieľom maliarstva je v rovnakej miere osvecovať rozum a klamať zrak, že zrakový klam, ktorý maliarstvo vyvoláva, má základ vo fungovaní očí, že zrak sám nás naučil, ako má byť uvádzaný do omylu.*

P. Rubens, tamže, s. 119.

REMESLO A GÉNIUS

- 4) *Cavaliere zvyčajne hovorieval, že toto dielo („konfesia“ sv. Petra) sa mu dobre vydarilo náhodou, čím chcel povedať, že samo remeslo umenia by nikdy nemohlo pod takou veľkou kupolou, na takom obrovskom priestore a medzi pamätníkmi ohromnej veľkosti vytvoriť primeranú mieru a proporciu, keby mu umelcov génius a um nedali takú presnú mieru, aká má byť, neriadiac sa nijakým pravidlom.*

F. Baldinucci, Vita di Bernini (1682), ed. Ludovici, 1948, s. 83.

KRÁSA PRÍRODY

- 5) *Príroda dáva svojim výtvorom všetku potrebnú krásu, a ide len o to, aby ju človek rozoznal všade, kde treba.*

F. Baldinucci, tamže, s. 142.

MALIARSTVO UKAZUJE TO, ČOHO NIET

- 6) *O ušľachtilosti alebo primáte jednotlivých umení vyslovil (Bernini) pekné myšlienky. Hovoril napríklad, že maliarstvo je dokonalejšie ako sochárstvo, lebo socha predstavuje viacrozmerné veci, kým maliarstvo ukazuje to, čoho niet, napríklad vypuklosť tam, kde nie je, a čosi vzdialené, hoci to nie je ďaleko. Socha nie je jednoduchým napodobením ako maľba, lebo skúsenosť ukazuje, že človek so zabielenou tvárou sa nepodobá sám sebe, a jednako socha z bieleho mramoru môže vystihovať jeho podobu.*

F. Baldinucci, tamže, s. 146.

ABY SA FIKCIA ZDALA SKUTOČNOU

- 7) *Umenie spočíva v tom, aby všetko bolo fiktívne, ale javilo sa skutočným.*

F. Baldinucci, tamže, s. 151.

KRÁSA NEHYBNÁ A ŽIVÁ: KLASICKÁ A BAROKOVÁ

- 8) *Je pravdepodobné, že privilegium krásy prvé vytvorilo rozdiely medzi ľuďmi, keď jedných povýšilo nad ostatných. Krása je mocná prednosť a niet takej, ktorá by sa väčšmi cenila a mala dôležitejší význam vo vzťahoch medzi ľuďmi. Ani barbar jej neodolá... Krása a dobro sú spríbuznené a označujú sa tými istými slovami v gréčtine aj v Písme svätom.*

Sú dva druhy krásy: jedna je nehybná, zmeravená a pochádza zo správnej proporcie a farby. Druhá je pohyblivá a nazýva sa pôvabom a táto spočíva v pohybe tela, najmä očí. Prvá je akoby mŕtva, druhá je zasa aktívna a živá. Je krása prísna, vznešená, trpká, a iná je sladkastá, ba až mdlá.

Mimoriadne dôležitá je krása tváre. Niet nič krajšieho ako tvár, ktorá je akýmsi zhrnutím duše, jej prejavom a obrazom. Taká tvár je ako členený erbový štít, spájajúci všetky šľachtické tituly... Preto aj napodobujúce umenie, keď chce zobrazíť nejakú postavu, upriamuje sa na maľovanie alebo modelovanie tváre.

P. Charron, De la sagesse, I, 5: Des biens du corps, santé et beauté, et autres.

3. OBNOVENIE KLASICKEJ ESTETIKY – POUSSIN

1. KLASICKÁ ESTETIKA. Klasická estetika, nadväzujúca na antickú, ktorú sformuloval už v 15. storočí Alberti a realizovali ju vo svojich dielach majstri renesancie, najmä Raffael, ustálila sa v 16. storočí rovnako medzi umelcami, ako aj medzi teoretikmi. Jej východiská, ktoré treba pripomenúť, keď hovoríme o jej obnovení v 17. storočí, boli nasledujúce:

1. Krása je objektívna: je vlastnosťou reálnych predmetov, a nie našou reakciou na ne.
2. Spočíva v súlade, v dobrej štruktúre častí, v ich správnej proporcii, v zachovaní jednej miery v nich, v harmónii foriem, v *concinnitas*, povedané Albertiho termínom.
3. Vnímame ju zrakom, ale zároveň hodnotíme rozumom; rozum ju najvýstižnejšie oceňuje a rozum ju aj vytvára, panujúc nad predstavivosťou.
4. Prejavuje sa rovnako v prírode aj v umení: je zákonom prírody a cieľom umenia. Príroda je pre umenie vzorom, ale umenie ju môže prevýšiť, napríklad tým, že môže z prírody vyberať najlepšie.
5. Aby to umenie dosiahlo, musí sa oprieť o zásady, pridržiavať sa všeobecných pravidiel, stať sa racionálnou disciplínou, používať vedu, ba dokonca samo sa musí stať vedou.
6. Vo výtvarných umeniach je podstatná kresba: nielen v zmysle náčrtu, ale aj zámeru, ktorý je najprv v umelcovom vedomí, až potom sa realizuje v diele. Preto je umelecké dielo síce materiálnym predmetom, ale stvárneným rozumom, ľudským duchom, je *cosa mentale*.
7. Umenie sa môže zmocňovať vážnych tém a závažnému obsahu prispôbiť svoje formy. Adekvátnosť formy a obsahu, čiže *decoro*, je takisto podobou *concinnitas* ako vzájomný súlad foriem.
8. Veľké možnosti umenia sa realizovali v antike: staroveké diela z hľadiska poriadku, miery, rozumu a krásy bývali dokonalejšie ako príroda a neskoršiemu umeniu mohli slúžiť za vzor.

Z autorov, ktorí v 15. a 16. storočí písali o umení, jedni kládli väčší dôraz na *concinnitas*, iní na *decoro*, jedni na dokonalosť prírody, iní na dokonalosť antiky atď., ale všetci takým alebo onakým spôsobom prijímali tento súbor ôsmich predpokladov. Prijímali ho prevažne bez výhrad; nezhrnovali ich, zhrnutie je dielom historika.

Východiská pre výtvarné umenia, ktoré sme tu sformulovali, sa *mutatis mutandis* prijímali aj v teórii poézie. Tieto zásady tvorili spolu jednu klasickú ideológiu, hoci sa odvodzovali z rozličných prameňov a tradícií. Tradícia objektívnosti krásy sa odvodzovala z Platóna, tradícia poriadku z pytagorizmu, koncepcia vzťahu umenia a prírody z Aristotela, koncepcia duchovnej krásy z Plotina a potom z Ficina, *decoro* malo svoj pôvod u stoikov, spájanie umenia s krásou vyšlo od teoretikov 15. storočia, vyzdvihovanie antiky od humanistov, *concinnitas* a *disegno* od Albertiho.

Tézy klasickej teórie o kráse, poriadku, rozume, *decoro* zneli rezolútne, ale neboli presne definované a ponechávali rozličné možnosti, lebo termíny, s ktorými narábali, sa dali chápať rozlične. Rozum? Mohol byť schopnosťou usudzovať a vyberať adekvátne formy, ale aj schopnosťou prenikať do podstaty vecí. Poriadok? Mohol označovať číselnú proporciu, ale aj usporiadanie kvalít. Duchovná krása? Mohla byť chápaná racionálne, ale aj mysticky. To stačilo, aby klasická doktrína mohla mať a mala rozličné odrody a aby v nej bolo miesto na skúmanie ešte ďalších variantov.

Doktrína sa stabilizovala a rozšírila v 16. storočí, ale ku koncu storočia sa už v nej začali zjavovať trhliny.

Teoretici spojení s manierizmom ako Zuccaro, iní zasa s cirkvou ako Paleotti citeľne zdôraznili duchovný ideálny, symbolický faktor. Niektorí filozofi ako Patrizi sa odpútali od racionalizmu klasickej doktríny, iní zasa (Bruno) od jej objektivizmu. Vo chvíli prelomu dvoch storočí sa vedľa klasickeho prúdu zjavil romantický duch.

Na začiatku 17. storočia sa však zjavila *ľahostajnosť* k teórii.^a V Ríme vtedy boli vynikajúci umelci, ale nebolo významnejších teoretikov. Voči teórii zľahostajneli najmä umelci: celé storočie jej dôverovali, teraz sa však radšej spoliehali na svoj inštinkt. Ako informuje Félibien, ani v Ríme sa vtedy nebrali do úvahy klasickej náuky Raffaella a Carracciocov a až Poussin, keď sa tam roku 1624 usadil, „začal nám otvárať oči“. Zľahostajnenie k teórii umenia bolo oslabením vzťahu k jej klasickej verzii, iná vtedy nepripadala do úvahy, a bolo zľahostajnením Talianov, ktorí ju sami vytvorili.

Ale na druhej strane zo starších talianskych výdobytkov začali čerpať iné krajiny, prvé Holandsko: tam sa sformoval autor knihy, ktorá znova oživila klasickejšiu teóriu – Junius. Poussin čerpal z jeho knihy; Junius a potom Poussin – to boli dve etapy obnovy klasickej teórie v 17. storočí, tretiu etapu predstavoval Talian Bellori, blízky Poussinovi – ale potom to, čo začali Junius a Poussin, sústreďovalo sa inde: vo Francúzsku.

2. JUNIUS. Franciscus Junius^b patrilo do rodiny pochádzajúcej z Francúzska, narodil sa v Nemecku, študoval v Holandsku, býval prevažne v Anglicku. Jeho dielo *De pictura veterum*, ktoré vyšlo roku 1638 v Amsterdame, bolo historicko-filozofické. Bol to erudovaný učenec, nie umelec, ale umelci si ho cenili (o. i. Rubens); študoval antické umenie s cieľom poslúžiť umeniu súčasnému. A naozaj sa pričínal o to, že antická koncepcia umenia sa znova stala módou a kánonom.

Jeho kniha prebrala všetky klasicke tézy: že umenie musí mať pravidlá, že jeho podmienkou je znalosť dokonalých proporcií, že vyžaduje primerané usporiadanie častí, že rozum je sudcom umenia; že v maliarstve je kolorit iba ozdobou, podstatná je kresba, lebo keď nie je zakrytá vrstvou farieb, ukazuje zákony dokonalej proporcie; že vzorom umenia je antika; že jeho materiálom je príroda a „jeho konečným cieľom – pravda, lebo „maliarstvo je obrazom toho, čo je alebo môže byť“; že je intelektuálnou činnosťou: má morálne úlohy a vznešená téma je v ňom rovnako podstatná ako krásna forma. Na všetky tieto tézy nájdeme u Junia výstižné formulácie, ale nie jeho vlastné, lež Cicerónove, Quintilianove, Senecove, Laertia Diogena, Vitruviové, Filostratove, Boethiove a iných.

V tomto všetkom sa Junius zhodoval s tradíciou, ale s jej liberálnym krídlom, menej absolutistickým a racionalistickým. Odvolával sa na umelcovu fantáziu, na jeho schopnosť tvoriť obrazy, čiže *eidolopoiu*, ako ju po grécky nazýval. A tvrdil, že „dielo spracované podľa prírody môže byť dopĺňované umelcovými vlastnými nápadmi“. Dokonca aj antike môže novodobý umelec dať subtilnosť a žiarivosť. Junius tiež odlišoval pôvab od krásy a písal, že „niet pravidiel, ktoré by prezrádzali jeho tajomstvo“. Teda v rámci prísnej klasickej teórie nachádzal Junius miesto pre umelcovu svojbytnosť, predstavivosť, pre pôvab, ktorý nemá pravidelnú krásu. Toto všetko patrilo k liberálnej odrode doktríny.

Všetci teoretici klasicizmu sa usilovali spisovať prvky umení a urobil to aj Junius. Jeho päťčlenná zostava prvkov maliarstva – invencia, proporcia, kolorit, pohyb s expresiou a dispozícia čiže konštrukcia – ktorá bola rozvinutím delenia zaužívaného v rétorike, našla ohlas a stala sa onedlho oficiálnym rozdelením v akadémiách. Ale ešte prv ako Juniova kniha vošla do academickej doktríny, zapôsobila živo – čerpal z nej najmä Poussin.

3. POUSSIN. Nicolas Poussin (1594–1665) sa najväčšmi zaslúžil o návrat klasickej teórie v 17. storočí; bol maliar, ale maliar-učenec ako Dürer, ktorý chcel svoje umenie založiť nie na inštinkte, ale výlučne na teórii.

^a R. W. Lee, recenzia knihy D. Mahona *Studies in Seicento Art and Theory*, in: *Art Bulletin*, vol. 33: „Zuccaro's Idea had been the swan song of the subjective mysticism of the mannerist theory and between that date and 1664 no really significant theoretical treatise had appeared.”

^b A. Ellenius, *De arte pingendi, Latin Art Literature in XVIIth Sweden and Its International Background*, Uppsala 1960.

J'ai des raisons pour tout, hovorieval. Svoje teoretické názory nespísal, hoci pravdepodobne na to pomýšľal; vyjadril ich však v poznámkach a v listoch a zoširoka ich pretlmočil jeho priateľ André Félibien.^c

Bol Francúz a mladosť strávil vo svojej krajine, ale vtedajšia francúzska pologotická koncepcia umenia mu nevyhovovala. Skôr už klasická koncepcia Talianov, medzi ktorými sa usadil roku 1624 a býval tam štyridsať rokov až do konca života. Od súdobých Talianov sa o nej nemohol veľa dozvedieť: umelcov bolo v Ríme dosť, ale chýbali teoretici, bol to práve čas únavy z teórie. Poussin musel sám rekonštruovať klasickú doktrínu na základe diel, ktoré videl, antiky aj starších Talianov, najmä Raffaela, do istej miery Carracciocov a čiastočne Tiziana.

Klasická doktrína všetkými svojimi tézami zodpovedala jeho záľubám. „*Mon naturel*“, písal „*est de chercher les choses ordonnées*.“ Félibien dosvedčuje, že vždy chcel svoje umenie podopierať všeobecnými zásadami a že dbal o *costume*; že nikdy sa nechcel vzdalovať od prírody, iba ak tam, kde je zmrzačená; že používal krásne a elegantné proporcie antiky. Menej ako Junius bol náchylný odvolávať sa na fantáziu. Prostredníctvom umenia chcel preniknúť k podstate vecí a bytia (*par quoi la chose se conserve dans son être*). Stručne povedané, jeho teória bola klasická v „esencialistickej“ odrode, ktorá sa nechce zastaviť pri javoch, ale chce odhaliť ich podstatu.

4. **POUSSINOVE LEKTÚRY.** V Poussinovej pozostalosti sa našli poznámky o maliarstve, ktoré roku 1672, teda krátko po jeho smrti, publikoval Bellori; uverejnil ich ako jeho vlastné myšlienky, zrejme fragmenty plánovaného traktátu. Dnes vieme, že to boli poznámky z prečítaných kníh. Pri jednej z nich je uvedený ako autor Castelvetro. V iných A. Blunt^d identifikoval citáty z A. Mascarđiho diela *Dell'arte historica* (1636). Poznámky o analógii medzi maliarstvom a hudbou, paralelizmus maliarskych foriem s *modi* starovekej hudby Poussin prevzal od benátskeho hudobného teoretika G. Zarlina, z jeho *Instituzioni harmoniche* (1585). Medzi jeho poznámkami sú staré, ošúchané myšlienky, pochádzajúce od Platóna, iné od Quintiliana alebo Tassa; pojem formy, ktorý spomínal v jednej z poznámok, bol bežným scholastickým pojmom. Pokiaľ ide o najdôležitejšiu zo všetkých poznámok – o ideí krásy, ktorá usmerňuje maliara – E. Panofsky spoznal v nej Lomazzov text; sám Lomazzo ho prevzal od Ficina, ten zasa od Platóna; poznali ho aj iní autori 16. storočia, tak Dürer, ako aj Tasso. Vcelku tieto Poussinove poznámky svedčia iba o jeho sčítanosti, a nie o jeho vlastných úvahách. Jednako sú však dôležité, lebo naznačujú, aké myšlienky prítahovali veľkého maliara. Osobitne sa to týka spomínaného platónskeho fragmentu o ideí krásy; hovorí sa v ňom, že krása je nemateriálna, hoci sa prejavuje v hmote, ak je len v nej poriadok, miera a forma. Maliarstvo sa usiluje o realizáciu idey krásy a v konečnom dôsledku je nemateriálnou ideou materializujúcou sa v poriadku, proporcii a forme vecí. Poussin nevymyslel túto koncepciu krásy a maliarstva, ale zhoduje sa s jeho umením a s tým, čo o jeho teórii vieme z iných zdrojov.

V Poussinovom rukopise sú aj poznámky o veľkej maniere – rozhodujú o nej štyri prvky: téma, koncepcia, štruktúra, štýl. Téma má byť veľká, koncepcia – tvorivá, štruktúra – prirodzená, štýl – osobitý. Hoci tento súpis Poussin asi prevzal od Mascarđiho, jednako je dobrým komentárom k jeho vlastným dielam. Slovo štýl tu označuje „individuálne umelecké stvárnenie“ ako rovnoznačné s „manierou“ a „vkusom“; je to jedno z prvých použití termínu vypožičaného z rétoriky a poetiky v teórii výtvarného umenia, neskôr v nej tak márne a zneužívaného.

5. **ASPEKT A PROSPEKT.** Určite vlastné sú však názory, ktoré Poussin vyslovuje v listoch, medzi nimi dva mimoriadne významné. Jeden v liste z roku 1642 sa týkal pojmu prospekt: sám pojem aj termín boli Poussinovým

^c A. Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres, anciens et modernes*, 1666–1688. Poussinovi je venovaná ôsma časť (VIII^e Entretien), osobitne vydaná: *Entretien sur la vie et les ouvrages de N. Poussin*, ed. P. Cailler, 1947.

^d A. Blunt, *Poussin's Notes on Painting*, in: *Journal of the Warburg Institute*, I, 1937/8.

vlastným prínosom.⁶ Išlo o dôležitú a predtým málo skúmanú vec, o rozličné formy videnia. Poussin rozlišoval prosté pozeranie sa a pozorné skúmanie vecí; prvé nazýval aspekt, druhé prospekt. Aspekt pokladal za prirodzený proces, prospekt za činnosť rozumu. Termín prospekt prevzal z latinského *prospectus*, čo znamenalo „videnie zďaleka“; zďaleka vidíme hlavné obrysy predmetov, ale nie jednotlivosti. Práve o to išlo Poussinovi a ostatným klasikom: o zobrazenie hlavných črt, podstatných znakov. V rozlíšení aspektu a prospektu priniesol závažnú myšlienku, oddelil dva podstatne odlišné spôsoby prístupu k umeniu, najmä k maliarstvu. Ale jeho termíny sa vtedy neujali, ani sama myšlienka, ktorú znova nastolí až 20. storočie.

V druhom, pre teóriu dôležitom liste, napísanom roku 1665 krátko pred smrťou Fréartovi de Chambray, Poussin podal definíciu maliarstva a zhrnul jeho zásady a prvky. Jeho definícia znela: maliarstvo je napodobovaním všetkého, čo jestvuje pod slnkom, uskutočneným na ploche pomocou čiar a farieb, napodobovaním, ktoré má cieľ páčiť sa. Tak teda: napodobovanie a páčenie sa – dve určenia bežne vystupujúce v definíciách klasikov; o kráse, harmónii či ideí nehovorí, hoci sa isto o ne usiloval; namiesto toho zaznamenáva, že napodobované môže byť „všetko, čo jestvuje pod slnkom“, a nielen „ľudské skutky“, na ktoré obmedzovala maliarstvo iná definícia, ktorú Poussin zaradil do svojich poznámok k prečítaným dielam.

Ako najvšeobecnejšie zásady (*principes*) maliarstva vymenoval nasledujúce: nič nie je viditeľné bez svetla; nič bez priehľadného prostredia; nič bez farby; nič bez takej či onakej vzdialenosti; nič bez zraku. Bol to akýsi súpis axióm maliarstva – zdá sa jednoduchý, nie je však známe, že by ho urobil niekto pred Poussinom.

Prvkov maliarstva, na základe ktorých sa jedny diela odlišujú od iných, bolo podľa neho deväť: dispozícia, ornamentálnosť, ozdobnosť, krása, pôvab, živosť, autentickosť, pravdepodobnosť a vlastný úsudok. Takéto súpisy mnohí teoretici v renesancii pokladali za svoju povinnosť; Poussinov súpis iste nebol presným rozdelením či výpočtom, ale bol úplnejším súhrnom možných predností umeleckého diela pred inými a svedectvom širokej a liberálnej koncepcie tohto klasika.

Jej liberalizmus nespočíval v podrobení umenia fantázii, ako to bolo v Juniovom liberalizme; Poussin tak v teórii, ako aj v praxi smeroval k umeniu založenému na pravidlách a racionalite (*j'ai des raisons pour tout*). Napriek tomu pripúšťal mnohotvárne umenie, aj keď založené na pravidlách a princípoch, pričom jeho vlastné umenie bolo skôr jednotvárne.

Poussinova teória sa nápadne zhoduje s Dürerovou, hoci ich delilo pol storočia a hoci sa ich maliarstvo od seba tak odlišovalo – jedno je ešte pologotické, druhé už polobarokové. Ako uvádza jeden súdobý spisovateľ, Poussin si veľmi vážil knihy Albrechta Dürera. Spájala ich tá istá klasická viera v objektívnu krásu, v moc poriadku, miery, rozumu, harmónie, v dokonalosť prírody, vo veľkosť antiky, v možnosť selekcie krásy umelcom, v mnohosť krásnych vecí pri jednotnom princípe krásy. Napriek týmto zhodám Dürerova teória patrila k inému variantu klasickej teórie, a to k agnostickému: existuje objektívna krásu, ale s istotou ju nepoznáme, naozaj ju pozná iba Boh. U Poussina niet podobného výroku.

6. TEÓRIA A PRAX. U maliara-mysliteľa, ako bol Poussin, je ťažko rozhodnúť, či teória bola zdôvodnením jeho umenia, alebo toto umenie bolo ilustráciou jeho teórie. Jeho obrazy, historické aj alegorické, boli vždy slobodnými kompozíciami, nie rekonštrukciami skutočnosti (Félibien tvrdí, že Poussin pohádal tými, ktorí vedú iba kopírovať prírodu tak, ako ju vidia); ale vždy v pekných pózach, skôr ako v divadle než v živote; vždy s citovým výrazom, podobajúc sa v tom väčšmi hudbe než výtvarnému prejavu. Bol v maliarstve „organizátorom predstavení, nie interpretom skutočnosti“; Usiloval sa o harmóniu, nie o subtilnosť ako manieristi. Prebúdzať city, ale ich nemaľoval ako barokoví maliári. Z prírody si bral prvky, nie štruktúry ako naturalisti. Stvoril si

⁶ W. Tatarkiewicz, *Nowa sztuka a filozofia*, In: *Estetyka* I, 1960, s. 130. – Anglická verzia in: *British Journal of Aesthetics*, II, 3, 1962; a nemecká in: *Jahrbuch für Ästhetik*, VI, 1961.

vlastný svet fantázie, ktorý mal v sebe klasickú harmóniu, rovnováhu, pokoj.) Iná vec je, že barok sa odrazil v detailoch tohto sveta klasickej fantázie.^f

Vo svojich prvých rímskych rokoch sa Poussin ťažko presadzoval, ale približne od roku 1640 už bol známy a uznávaný a počúvali ho nielen ako maliara, ale aj ako filozofa umenia. Napriek tomu bol skôr osamotený, „vážený, no zle chápaný“.^g Jednako z diaľky zapôsobil na svoju vlasť, hoci nie celkom tak, ako by asi bol chcel. V Ríme mal aspoň jedného pokračovateľa – Belloriho. Ale ten už predstavoval novú etapu, nový variant teórie klasicizmu.

7. BELLORI. Giovanni Pietro Bellori (1615–1696) bol archeológom a súčasne kronikárom súdobého umenia, autorom *Životov súčasných maliarov* a *Slovníka súčasného jazyka umenia*^h. Nebol umelec, ale jednako bol členom Akadémie sv. Lukáša. Pohyboval sa v kruhoch rímskych umelcov a cirkevných mecenášov umenia a jeho názory môžeme pokladať za vyjadrenie istého všeobecnejšieho prúdu. Bol priateľom a nadšencom Poussina, a jednako o barokovom tvorcovi Guidovi Renim napísal, že „oblasti krásy prevýšil všetkých ostatných umelcov nášho storočia“. Svoju estetickú teóriu predniesol v prednáške v Akadémii sv. Lukáša roku 1664, vyťaženej roku 1672 (ako úvod do *Vite di pittori, scultori et architetti moderni*, pod názvom *L'Idée del Pittore, dello Scultore e dell'Architetto, scelta delle bellezze naturali superiore alla natura*).

Jeho teória vyšla z klasickej tradície. Poriadok, proporcie, rozum, pravidlá, *decoro*, *eurytmia*, prvenstvo kresby, dokonalosť prírody, veľkosť umenia – to všetko nájdeme u Belloriho. Ale hlavný dôraz je tu na inom: že krása umenia je vyššia ako krása prírody a že umenie pôsobí nie napodobovaním, ale – *ideou*.

Bellori začal svoju rozpravu tým, že Stvoriteľ „vytvoril prvotné formy zvané Ideami, takže každý druh (vecí) bol vyjadrený prostredníctvom svojej prvotnej Idey“. A teraz umelci, „napodobujú Stvoriteľa, vytvárajú si vo svojom vedomí vzor najvyššej krásy a hľadiac naň, opravujú prírodu“. *Idea* krásy nebola novinkou – ale to, čo o nej písal Bellori, bolo mimoriadne z dvoch zreteľov. Po prvé, že *Idea* „nie je jedna“, je mnoho Ideí, každý ľudský vek, každé pohlavie má svoju osobitnú ideálnu krásu. A ďalej, že *Idea* prevyšuje prírodu, ale sama má počiatok v prírode, človek ju vyvodzuje z prírody; to bola nová koncepcia Idey. Umenie bez Idey je zlé; ale aj *Idea* je zlá bez „opory v prírode“.

Belloriho estetika nadväzujúca na Poussina bola v zásade klasická, ale jej klasicizmus už nebol celkom čistý. Jeho rozprava bola oprávnene nazvaná „manifestom barokového klasicizmu“. Nadradenosť Idey nad prírodou bola už prejavom baroka v teórii, podobne ako bohatstvo, veľkoleposť, dynamika boli jeho prejavom v umeleckej praxi. Teória sa stala dualistickou, odkedy už nezdôrazňovala proporciu, pravidelnosť, *concinnitas*, ale – *Ideu*.

Platónizmus a platónska estetika však bola známa v najklasickejšom období renesancie. Čo nového mohla teda priniesť Belloriho *Idea*? Boli tu podstatné rozdiely: estetika florentskej Akadémie bola skôr spiritualistická ako idealistická. Ak uznávala idey, tak ako vrodené, nie ako objavované v prírode. Dávno sa už prišlo na to, že Belloriho teória je filozoficky rozdvojená, že je medzi platonizmom a aristotelizmom; ale podiel obidvoch smerov nebol rovnaký: z Platóna prevzala terminológiu (*Idea*) a nadnesené ladenie, kým z Aristotela si prisvojila principiálnu koncepciu: mnohorakosť foriem.

Bellori nemal v Taliansku nasledovníkov. Pôsobil skôr prostredníctvom Félibiena vo Francúzsku, ktoré v tom čase bolo hlavným centrom európskej teórie umenia.

^f Nicolas Poussin, publié sous la direction de A. Chastel, 1960, in: *Actes du Colloque sur N. Poussin*, 1958. Najmä s. 237–262; D. Mahon, *Poussin au carrefour des années trente*.

^g J. Białostocki, *Poussin i teoria klasycyzmu*, in: *Teksty źródłowe do dziejów teorii sztuki*, II, 1953.

^h A. Fontaine, *Les doctrines d'art en France*, 1909, Ch. I, Poussin et son temps, s. 52. – J. Białostocki, *G. P. Belloriego „Idea malarza, rzeźbiarza i architekta“*, manifest barokowego klasycyzmu, in: *Przegląd Humanistyczny*, nr 5/60.

T. POUSSINOVE A BELLORIHO TEXTY

ANTICKÉ HUDOBNÉ TÓNINY MAJÚ UPLATNENIE AJ V MALIARSTVE

- 1) Naši starí dobrí Gréci, vynálezcovia všetkého krásneho, objavili istý počet tónin čiže *s p ô s o b o v* (modes), vďaka ktorým dosiahli zázračné výsledky. Slovo *modus* tu vlastne označuje rozum, mieru a formu, ktorú používame, aby sme čokoľvek urobili, ktorá nás núti neprekračovať mieru a káže postupovať s istou striedmosťou, umiernenosťou; táto striedmosť, umiernenosť nie je ničím iným ako istým postupom, či určitým a stálym poriadkom v konaní, umožňujúcim veci zachovať si jej vlastné bytie. Starovekí myslitelia nazvali *d ó r s k y m* pokojný, vážny a prísny spôsob a používali ho na vyjadrenie vecí vážnych, prísnych a naplnených múdrosťou. Keď išlo o veci príjemné a veselé, používali *fr ý g i c k ý* spôsob na dosiahnutie subtilnejších modulácií a precíznejšieho efektu. Jedine tieto dva spôsoby a nijaké iné chválili a uznávali Platón i Aristoteles; iné pokladali za zbytočné a vážili si len spôsob prísny, vážny, naplňajúci ľudí obdivom. Dúfam, že do roka namaľujem nejakú tému frýgickým spôsobom. Je primeraný témam strašných vojen. Starí Gréci chceli, aby sa na smutné veci používal *l ý d s k y* spôsob, lebo nie je taký strohý ako dórsky ani taký drsný ako frýgický. *H y p o l ý d s k y* spôsob má v sebe pôvab, ktorý duše divajúcich sa naplňa radosťou. Používa sa pri božských témach, chválach a opise raja. Antika vymyslela aj *i ó n s k y* spôsob, ktorý sa používal na zobrazenie tancov, bakchanálií a zábav, na zvýraznenie ich radostnej povahy.
- N. Poussin, List Chantelouovi z 24. 11. 1647 (Correspondance de N. Poussin, 1911, éd. Jouanny, s. 273).*

O IDEI KRÁSY

- 2) *Idea krásy nezostupuje do hmoty, ktorá nie je na to vopred čo najlepšie pripravená. Táto príprava sa skladá z troch zložiek: poriadku, miery a druhu, čiže skutočnej formy.*
- Poriadok je vzájomná vzdialenosť častí v priestore, miera sa týka ich počtu, forma spočíva v líniách a farbách. Ale poriadok, vzájomná vzdialenosť častí, dokonca ani umiestenie každej časti tela v jej prirodzenej polohe nestačia; musí sa ešte pripojiť miera, ktorá dáva každej časti správnu veľkosť vo vzťahu k veľkosti celého tela, napokon musí prísť na pomoc forma, aby línie boli nakreslené pôvabne a harmonicky a aby ladili so svetlom a tieňmi... Maliarstvo nie je nič iné ako idea netelesných vecí a keď zobrazuje telesá, zobrazuje len poriadok, mieru, formy vecí a... smeruje väčšmi k idei Krásy než k akejkoľvek inej.*
- N. Poussin, Observations sur la peinture (Bellori, Vite de pittori, 1672 (éd. Jouanny, s. 495).*

ASPEKT A PROSPEKT

- 3) Treba vedieť, že jestvujú dva spôsoby videnia predmetov: jeden, keď sa na ne jednoducho dívame, a druhý, keď ich pozorne skúmame. Pozerať sa jednoducho znamená asi toľko, ako prirodzene okom vnímať formu a výzor videnej veci; na druhej strane pozorne skúmať zrakom predmet znamená, že okrem jednoduchého a prirodzeného vnímania formy okom zrak sa usiluje dôkladne poznať pozorovaný predmet. Možno teda povedať, že prostá forma vnímania je prirodzený proces, a to, čo volám *prospektom*, je už činnosťou rozumu, ktorá závisí od troch vecí: od oka, od optického svetla a vzdialenosti oka od predmetu. Bolo by želateľné, aby boli o tom dobre poučení tí, ktorí sa miešajú do umenia a vyslovujú o ňom sudy.

N. Poussin, list de Noyersovi z roku 1642 (éd Du Colombier, s. 77).

PRVKY MALIARSTVA

- 4) Veľká maniera má štyri súčasti: predmet čiže téma, koncepcia, štruktúra a štýl. Prvou základnou a všeobecnou požiadavkou je, aby predmet a téma boli veľké. Takými môžu byť bitky, hrdinské činy a božské veci. Treba teda pohrdať láskou a povrchnosťou tém nehodiacich sa na umelecké spracovanie. Pokiaľ ide o koncepciu, tá je iba výtvorom umu, namáhajúceho sa výskumom vecí. Štruktúra alebo kompozícia: časti by nemala byť práce vymyslená, násilná alebo ťažkopádna, ale celkom prirodzená. Štýl je osobitý spôsob a schopnosť maľovať a kresliť, zrodený z individuálneho talentu každého umelca, uplatneného na prospech idey. Tento štýl, maniera alebo vkus pochádza z prírody a z talentu.

N. Poussin, *Observations sur la peinture* (podľa Bellorihho Vite de pittori).

ZÁSADY MALIARSTVA

- 5) Preštudoval som si rozdelenie krásnych umení, ktoré urobil Franciscus Junius, a dovolil som si tu stručne podať to, čo som sa od neho dozvedel. Predovšetkým musíme vedieť, čím je ten-ktorý druh napodobovania, a musíme ho definovať. Maliarstvo je napodobovaním všetkého, čo jestvuje pod slnkom, uskutočneným na ploche pomocou čiar a farieb, napodobovaním, ktoré má cieľ páčiť sa. Zásady, ktoré sa môže naučiť každý človek schopný rozumne myslieť:
Nič nie je viditeľné bez svetla.
Nič nie je viditeľné bez priehľadného prostredia.
Nič nie je viditeľné bez ohraničenosti.
Nič nie je viditeľné bez farieb.
Nič nie je viditeľné bez vzdialenosti.
Nič nie je viditeľné bez zraku.
Čo nasleduje, to sa nemožno naučiť, to už je vec maliara.
Ale predovšetkým – o téme:
Téma má byť ušľachtilá a navyše nemá mať ešte nijaké hodnoty vyplývajúce zo spracovania. Aby maliar mohol preukázať svoju inteligenciu a schopnosti, musí si zvoliť takú tému, ktorá môže vziať na seba najdokonalejšiu formu. Treba začať premyslenou dispozíciou, pokračovať ornamentom, ozdobou, krásou,

pôvabom, živosťou, autenticnosťou, pravdepodobnosťou, a to všetko na základe vlastného úsudku. Posledné spomenuté prvky sú maliarovi vlastné a nemožno sa ich naučiť. To je tá Vergíliova „zlatá halúzka“, ktorú nikto nemôže nájsť ani odlomiť, ak ho nevedie osud. Deväť spomenutých prvkov maliarstva obsahuje mnohé pekné veci, hodné napísania dobrou a učenou rukou.

N. Poussin, list Fréartovi de Chambray z 1. 3. 1665 (éd. Du Colombier, s. 310).

IDEA

- 6) *Najvyšší a večný Duch, Stvoriteľ prírody, vytvoril svoje zázračné diela hlbokým zahľadením sa do seba samého, stvárnil prvotné formy zvané Ideami, takže každý druh (vecí) bol vyjadrený prostredníctvom svojej prvotnej Idey, vďaka čomu vznikli zvláštne kombinácie stvorených vecí. (S. 3)*

Preto aj šľachetní maliari a sochári, napodobujúc prvého remesečníka, vytvárajú si vo svojom vedomí vzor najvyššej krásy a hľadiac naň, opravujú prírodu, vyhýbajúc sa chybným farbám a líniam. Táto Idea sa nám odhaľuje a prenáša sa na mramory a plátna: pochádzajúc z prírody, prevyšuje ju a stáva sa počiatkom umenia, zacielená kompasom intelektu stáva sa mierou pre ruku a oživená silou predstavivosti – dáva obrazu život. (S. 4)

A tak Idea predstavuje dokonalosť prirodzenej krásy a spája pravdu s tým, čo je pravdepodobné vo veciach dostupných zraku, ustavične sa usilujúc o najlepší a zázračný výsledok, čím nielen súperí s prírodou, ale ju aj prevyšuje (S. 4)

Príroda je nižšia ako umenie, preto bývali hanení umelci usilujúci sa o podobnosť prírode a dokonale napodobujúci telesá bez výberu a rozlíšenia uskutočneného podľa Idey. (S. 5)

Preto sa Helena svojou prirodzenou krásou nevyrovnala formám Zeuxida a Homéra: nejestvovala nijaká žena, ktorá by mala toľko krásy ako Venuša knidská alebo aténska Minerva, zvaná „peknotelá“. (S. 7)

Robiť ľudí krajšími, než zvyčajne sú, a vyberanie toho, čo je dokonalé, to je vlastné Idei. Ale nie je jedna Idea tejto krásy; jej formy sú rozmanité; mocné aj veľkolepé, radostné aj delikátne, príznačné pre každý vek a každé pohlavie... (S. 8)

Rozličným telesám zodpovedajú rozličné formy, pretože krása nie je nič iné ako práve to, čo spôsobuje, že veci sú také, aké sú vo svojej vlastnej a dokonalej prirodzenosti; a práve to si vyberajú najlepší maliari, skúmajúc formu každého telesa. (S. 9)

Quintilianus nás pouča o tom, ako všetky veci zdokonalené umením a ľudským umom majú svoj počiatok v samej Prírode, z ktorej pochádza pravdivá Idea... (S. 10)

Opačne robia tí, ktorí sa honosia menom naturalisti. V ich vedomí niet nijakej Idey. Napodobujú nedostatky nachádzajúce sa v telesách a navykajú si na mrzkoť a chyby.

Lud si cení pekné farby, a nie krásne formy, ktorým nerozumie; zmätený tým, čo je elegantné, ochotne prijíma nové veci – pohŕda rozumom, ide za všeobecnou mienkou a vzdáva sa od pravdy umenia, na ktorej sa ako na piedestáli dvíha najvznešenejší pomník Idey. (S. 11)

Architekt si má zvolit' ušľachtilú Ideu a určiť si spôsob myslenia, ktorý by mu slúžil ako zákon i zdôvodnenie, pretože jeho invencie spočívajú v poriadku, v dispozícii, v proporcii a v eurytmii celku i častí. (S. 11)

G. B. Bellori, Vite de pittori, scultori et architetti moderni, 1672; Idea del pittore, dello scultore e dell'architetto, s. 3–11.

4. POETIKA 17. STOROČIA

Taliani 16. storočia z Horatiových rád básnikom a z Aristotelových analýz vytvorili poetiku: z rád spravili zásady, z analýz – predpisy. A jeden z nich, Scaliger, vedel dať týmto zásadám a predpisom podobu, v ktorej sa zafixovali a rozšírili najprv v Taliansku a onedlho aj na severe Európy. Okolo roku 1600 v Taliansku pohyb zoslabol, publikácie z oblasti poetiky sa stali zriedkavejšími, začali sa však množiť vo Francúzsku.³ Začiatky položili už v polovici 16. storočia Ronsard a Plejáda; jej stanovisko reprezentoval ešte roku 1605 Vauquelin de Fresnaye vo svojej veršovanej poetike. Ale čoskoro – na základoch vytvorených Talianmi – Francúzi išli samostatne ďalej. Prechod tvorila *L'Académie de l'art poétique*, ktorú Pierre de Deimier uverejnil roku 1610. Novú francúzsku poetiku však vytvorilo pokolenie narodené okolo roku 1600, to isté, ktoré vo filozofii dalo Descarta.

1. CHAPELAIN. Hlavným teoretikom tejto generácie bol Jean Chapelain (1595–1674), priemerný básnik a schopný teoretik, učenec a sveták rovnako obľúbený v salónoch aj v Akadémii, ktorý isté zásady poetiky vedel nielen dobre sformulovať, ale aj vnútiť svojej epoche. Sformuloval ich už roku 1623 v predhovore k poéme *cavaliere* Marina pod názvom *Adone*. Potom opäť roku 1637, keď prebiehal spor o Corneillovho *Cida*, Chapelain na žiadosť práve vtedy založenej Akadémie tlmočil jej mienku (*sentiments de l'Académie*) a v nej – celú poetiku.

a) Poézia má blízko k filozofii, lebo je duchovným poznaním (*science sublime*), postihujúcim veci všeobecne (*universel*).

b) Na druhej strane je protikladom histórie, ktorá ukazuje jedinečné veci a ukazuje ich také, aké sú, kým poézia – akými by mali byť (*comme elles doivent être*).

c) Poézia musí byť veľká, má zobrazovať význačné (*illustre*) deje. „Za význačný označujem dej vtedy,“ píše Chapelain, „keď sa prihodil osobám, ktoré boli samy osebe význačné, alebo ktoré takými urobil práve tento dej.“ Význačnosť je prednosťou fabuly, prednosť formy je zasa – krása: krásne city (*beaux sentiments*), krásne slová (*belles paroles*).

d) Cieľom poézie je usmerňovať človeka na cestu cnosti (*pour acheminer l'homme à la vertu*). Prostriedkom na to je pôžitok. Je to teda užitočný pôžitok (*plaisir utile*).

e) Básnikovým cieľom nemá byť pravda, ale pravdepodobnosť, lebo len ona vzbudzuje dôveru. A pravda nie je vždy pravdepodobná.

f) Popri pravdepodobnosti druhým cieľom básnika je primeranosť (*bienséance*): hrdinom a deju má dávať také vlastnosti, ktoré im pristanú.

g) A napokon alegorickosť. „Alegória podľa všeobecnej mienky osvietených hláv je zložkou idey poézie.“

h) Teória poézie má dve časti: prvá uvažuje o predmete (*sujet*), druhá o spôsobe postihnutia predmetu básnikom. Prvá sa zapodieva nápadom (*invention*) a štruktúrou (*disposition*) diela; druhá zasa štýlom (*style*); štýl zahŕňa rovnako pojmy (*conception*), ako aj ich slovné vyjadrenie (*locution*).

Teda poézia zvyrazňuje všeobecné črty vecí, ukazuje veci také, aké by mali byť; pôsobí takisto formou, ako aj obsahom – význačným obsahom a krásnou formou; vzbudzuje pôžitok a vedie k cnosti; mierou jej hodnoty je pravdepodobnosť, primeranosť, hlbší alegorický zmysel. Vlastne všetky prvky francúzskej poetiky 17. storočia,

³ Ph. van Thiegem, *Petite histoire des grandes doctrines littéraires en France*, 1957. – R. Bray, *la formation de la doctrine classique en France*, 1961.

tej, ktorú Francúzi volajú „klasickou doktrínou“ poézie, boli už u Chapelaina. Na druhej strane nemal špeciálny talent na doktrinárne formulácie, ani doktrínu systematicky nezhrnul. Ale to čoskoro urobili iní.

2. OSTATNÍ TEORETICI. K tomu istému pokoleniu ako Chapelain patrili aj La Mesnadière, d'Aubignac, Scudéry. Jules de La Mesnadière (1610–1663), povoláním lekár, ale aj básnik, kráľovský lektor, rovnako ako Chapelain podporovaný kardinálom Richelieuom, podujal sa na úlohu systematicky spracovať poetiku, ale napísal iba prvý zväzok, uverejnený roku 1639 (*La poétique*). – Kňaz François Hédelin d'Aubignac (1604–1672) zaujímal sa takmer výlučne o divadlo a v tejto oblasti bol veľkým odborníkom; jeho *Pratique du théâtre* vyšla roku 1657. – Georges de Scudéry (1601–1668), literát, vedľajšou činnosťou teoretik, ale zo všetkých najdogmatickejší a najohnivejší; mal vplyv vďaka chýrnemu salónu svojej sestry. Svoje názory vyjadril už roku 1637, keď zaútočil na Corneillovho *Cida*.

Títo spisovatelia sa grupovali vo Francúzskej akadémii, založenej roku 1636; rozhodovali o názoroch Akadémie a Akadémia im poskytla svoju autoritu. Aj niekoľko nadaných jezuitov rozvíjalo „klasickú doktrínu“. René Rapin (*Réflexions sur la poétique de ce temps*, 1675); Pierre Mambroun (*Dissertatio poetica de epico carmine*, 1652); Le Bossu (*Traité du poème épique*, 1675).

V prvej polovici 17. storočia bola francúzska poetika v úzkom kontakte s holandskými učencami, jedným z nich bol D. Heinsius (*De tragoediae constitutione*, 1611), druhým G. J. Vossius (*De artis poeticae natura*, 1647).

3. CID. Poézia 16. storočia bola prevažne epická, poézia 17. storočia zas zväčša dramatická; 16. storočie bolo storočím *Zúrivého Rollanda a Oslobodeného Jeruzalema*, 17. storočie storočím *Cida a Faidry*. Preto aj poetiky týchto dvoch storočí mali odlišnú orientáciu: poetika 17. storočia bola najmä teóriou dramatickej poézie.

Dnes si vtedajšie divadlo predstavujeme práve podľa *Cida* či *Faidry* – ale nie celkom správne. Kňaz F. H. d'Aubignac, znalec divadla, ešte roku 1657 napísal, že v širokých parížskych kruhoch majú najväčší úspech hry s celkom nepravdepodobnou fabulou, ktoré nepoznajú zásady klasického divadla, ešte celkom stredoveké.

Uvedenie Corneillovho *Cida* roku 1636 bolo veľkou udalosťou. Istá časť obecnstva ho nadovšetko obdivovala, učila sa ho naspamäť, označenie „krásny ako Cid“ (*beau comme le Cid*) sa stalo príslovím. Na druhej strane „učencom“ sa hra nepáčila, nebola v súlade s ich klasickou poetikou; prvý proti nej vystúpil Scudéry. Na Richelieuovu žiadosť sa vecou zaoberala Francúzska akadémia a vymenovala na jej preskúmanie trojčlennú komisiu. Až tretiu správu komisie – Chapelainovu – prvý minister akceptoval. Diskusia o *Cidovi*, ktorá sa vtedy začala, prebiehala celý rok 1637 a ešte nasledujúci; materiálov sa nazbieralo na hrubý zväzok. Corneilla bránili nemnohí, väčšina bola proti nemu. Zrazili sa tu rozdielne koncepcie poézie a klasická získala absolútnu prevahu.^b Bola to najprv koncepcia teoretikov, ale čoskoro si podmanila aj autorov. A keď ju Racine mimoriadnym spôsobom realizoval vo svojich tragédiách, získala si napokon aj obecnstvo. V teórii bola klasická poetika všeobecne prijatá; vychádzali stále nové práce o nej. Najslávnejšia zo všetkých, *L'art poétique* Nicolu Boileaua vyšla roku 1674: táto krátka poéma nepriniesla nové ani presnejšie formulácie téz, ale jej veršovaná forma mala mnemotechnické prednosti, rýmované formulky sa vtláčali do pamäti; odtiaľ pramenila jej popularnosť a vplyv.

4. TALIANI A FRANCÚZI. Klasická francúzska poetika nadväzovala na diela dávnejších Talianov a prostredníctvom nich na Aristotela a Horatia. Jednako jej postavenie a výsledky boli už do istej miery iné.

a) Bola politicky usmerňovaná. Kardinál Richelieu sám nadhadzoval námety a určoval spisovateľom úlohy. Z toho vyplývala väčšia jednoliatosť koncepcie ako predtým v Taliansku, vznikla jednoliata konštrukcia teórie, s ktorou súhlasili takmer všetci príslušníci viac ako dvoch generácií, ktorí sa zapodievali poéziou a poetikou.

^b Súdobý opis týchto udalostí: P. Pellisson, *Relation contenant l'histoire de l'Académie Française*, 1653, s. 186.

Všeobecne uznávaný názor sa ľahko absolutizuje: nie síce všetci, ale niektorí autori poetík urobili z jej postulátov dogmy; z klasickej poetiky sa stala poetika akademická.

b) Poetika v Taliansku bola dielom vedcov; z významných básnikov sa o nej vyslovil iba Tasso. Inak to bolo vo Francúzsku. V 16. storočí tak Ronsard, ako aj Malherbe mali svoje poetické teórie a spomedzi teoretikov 17. storočia Chapelain bol epickým básnikom, d'Aubignac dramatikom, La Mesnadière lyrikom, Boileau satirikom. Títo básnici 17. storočia s výnimkou posledného boli druhoradými umelcami, ale v otázkach teórie sa prihlásili o slovo aj dvaja veľkí tragici storočia, Corneille a Racine; stručne, ale dôrazne sa vyslovil aj najväčší francúzsky komédiograf Molière a najväčší autor bájak La Fontaine. „Klasická doktrína“ bola spoločným dielom básnikov a teoretikov, medzi ktorými vládla v tom čase nezvyčajná zhoda.

5. CORNEILLE. Pierre Corneille (1606–1684) sa dnes pokladá za klasika, ale za života klasici proti nemu bojovali. A naozaj, narúšal ich zásady rovnako v tragédii, ako aj v jej teórii, bol *turbator chori* a spôsobil, že v konečnom dôsledku zanikla úplná jednomyseľnosť medzi veľkými literátmi 17. storočia.

Klasici sa v divadle dožadovali pravdepodobnosti, Corneille však píše o nej takto: „Keď sa dej zhoduje s historickou pravdou, potom netreba zisťovať, či je pravdepodobný. Nebál by som sa tvrdiť, že krásna tragédia vlastne nemá byť pravdepodobná.“ Klasici zostavovali predpisy pre poéziu, ale Corneille písal: „Ak je poézia umením, potom prirodzene musí mať predpisy, ale nikto nevie, aké by mali byť.“ Klasici požadovali poetický štýl, ale podľa Corneilla bol takýto štýl čistou konvenciou. Tvrdil, že ešte nevidel nikoho so zdravým rozumom, čo by zaľúbený rozprával ako básnici. Klasici verili v absolútne pravidlá, Corneille bol klasik neabsolutistický. „Každý má svoju metódu, nehaním cudzie, ale som pripútaný k svojej.“ Napísal však aj vetu: „Nikdy som si nemyslel, že som urobil niečo dokonalé.“

Pozitívne Corneillove názory boli takéto:

a) Prvým naším cieľom – písal triezvo – je páčiť sa.

A páčiť sa všetkým, ľudu aj dvoru.

b) Prostriedkom poézie je napodobovanie. „Dramatická poéma je napodobením, alebo lepšie povedané, je portrétom ľudských skutkov; a niet pochýb, že portréty sú o to dokonalejšie, o čo väčšmi sa podobajú originálu.“ Báseň však môže napodobovať aj to, čoho niet, ak dá fikcii črty nevyhnutnosti.

c) Veľké témy, ktoré prebúdajú silné vášne, musia prekračovať hranice pravdepodobnosti. Nie je pravdepodobné, že Médea zabila svoje deti, Klytaimnestra svojho muža a Orestes matku, ale hovorí to história či legenda, všetci sú navyknutí na tieto témy, veci, na ktoré si diváci zvykli, prihovárajú sa im rovnako ako veci pravdepodobné či pravdivé; nečudujú sa im, aj keby boli vymyslené. Napokon, pravdepodobnosť je rozličná: spomedzi udalostí jedny sú všeobecne nepravdepodobné, iné individuálne, no iba pre určitých ľudí. Pravdepodobnosť je relatívna: epizódy drámy sú alebo nie sú pravdepodobné podľa toho, v akom sú pomere k hlavnému dej. Takto Corneille podkopával základnú dogmu súdobých klasikov.

d) Maliari maľujú aj krásne portréty škaredých žien – podobne to môže byť aj v poézii. Básnik môže pekne písať o zlých ľuďoch, zobrazovať charaktery a skutky nielen dobré, ale aj zlé; lebo nie všetko, čo zobrazuje, má byť pre ľudí príkladom. V tom sa Corneille vzdialil od moralizmu klasicistickej teórie.

e) Zaútočil aj na jej pravidlá. Iste, poetika má svoje pravidlá, ale netreba ich preceňovať. Ak ich treba uplatňovať, potom preto, aby sme uspokojili tých, ktorí si na ne zvykli. V skutočnosti pravidlá majú hodnotu iba ako prostriedky, ktoré majú básnikovi uľahčiť prácu. „Som spokojný, keď sa pridžmam pravidiel; ale som ďaleko od toho, aby som bol ich otrokom, rozširujem ich alebo zužujem, podľa toho, ako si to vyžaduje moja téma.“

f) Nové boli Corneillove idey týkajúce sa fiktívnych momentov v umení, najmä v dramatickom. „Právnicki narábajú s právnickými fikciami; podľa ich príkladu by som chcel zaviesť divadelné fikcie.“ Konkrétne

mal na mysli to, že predstavenie sa neodohráva v skutočných sídlach Nera či Kleopatry, ale na fiktívnom „divadelnom mieste“ (*lieu théâtral*). Je to miesto konvenčné, podliehajúce ustáleným zvyklostiam, umožňujúce jednotu miesta a plynulosť deja. Súčasníci neútočili proti tomuto Corneillovmu názoru, lebo si ho vôbec nevšimli.

6. RACINE. Jean Racine (1639–1699) bol talent takého druhu, že mu klasická teória naozaj vyhovovala, že dokonca jej pochybné tézy pretváral na vynikajúce diela. Bol vo svojom živle tam, kde bol poriadok, pravidelnosť, vyberaný vkus, rozvážnosť, pravdepodobnosť. Keď chcel odsúdiť predklasickú poéziu, napísal (1685): „...aký neporiadok! aký nedostatok pravidelnosti! bez vkusu, bez znalosti opravdivej krásy divadla! autori rovnako nevzdelaní ako poslucháči, extravagancia, nedostatok pravdepodobnosti...“ „...jedným slovom porušovanie všetkých pravidiel umenia, dokonca aj pravidiel slušnosti a zdvorilosti“. A keď chcel pochváliť Corneilla, hovoril (nie celkom výstižne), že „ukázal na scéne rozvážnosť“ a „šťastne zladil pravdepodobnosť so zázračnosťou“.

Racine formuloval svoje názory v predhovoroch k svojim tragédiám. Vyzdvihoval v nich pravdepodobnosť: iba ona vzrušuje. Chválil rozum, vyjadroval presvedčenie o nemennosti pravidiel a dobrého vkusu, zdravej rozvahy, ktorá v Paríži nie je iná ako v Aténach (úvod k *Ifigénii*). Poézii staval morálne ciele: musí pranierovať neresti a ľudské slabosti a prebúdzajú voči nim odpor; je to povinnosť každého, kto vystupuje na verejnosti (úvod k *Faidre*). Ale napísal aj vetu, ktorá by mohla klasikov zmieriť s romantikmi: „Hlavným pravidlom je páčiť sa a vzrušovať. Všetky ostatné sú na to, aby viedli k tomu hlavnému“ (úvod k *Berenike*). A takisto očarujúca veta, nečakaná u klasika: „Nápad spočíva v tom, aby sa z ničoho urobilo niečo.“

7. KLASICI. Svoje umenie, a najmä literatúru 17. storočia (predovšetkým jeho druhej polovice) Francúzi pokladajú za klasické. Tragik Racine, komédiograf Molière, bájkár La Fontaine, ako aj prozaici Pascal a Bossuet – tých všetkých historici volajú „klasikmi“. Má to svoje opodstatnenie, lebo ich diela sú klasické až v troch významoch tohto slova: v zmysle (istej) príbuznosti s antickými dielami; v zmysle dokonalosti výdobytkov; ale aj preto, lebo patria k osobitému typu tvorby nemanieristickej, nebarokovej, neromantickej, ale realizujúcej klasickú teóriu, usilujúcu sa o jasnosť, bezchybnosť, priehľadnosť, disciplínu, rovnováhu častí, monumentálnosť, harmóniu. Istý francúzsky historik literatúry⁶ tvrdí, že klasici nezohľadňovali teóriu a v mnohom smere sa s ňou rozchádzali, že vraj čosi iné bola „klasická doktrína“ a čosi iné „klasici“. A vymenúva črty klasikov: intelektuálnosť, univerzálnosť, dobrovoľné podriadenie sa pravidlám, vernosť prírode a zároveň jej idealizácia v duchu monumentálnosti a veľkosti, hľadanie cieľa literatúry rovnako v slasti, ako aj v úžitku. Tieto znaky klasikov sú však zhrnutím klasickej doktríny. Iná vec je, že medzi doktrínou a jej realizáciou v umení je vždy rozdiel, dielo narúša doktrínu podľa autorovej povahy i podľa povahy témy. Racinove tragédie však celkom nevyjadrujú to, čo jeho teoretické predhovory k nim.

Napriek svojej dlhej trvácnosti klasická doktrína neostala stáť na jednom mieste, menila sa s duchom času. V tom, že bola teraz unifikovanejšia a absolútnejšia ako v renesancii, prejavil sa duch Akadémie. Ale v Chapelainových odporúčaniach, aby básnici ospevovali význačné činy (*actions illustres*) a v Boileauových odporúčaniach, aby sa usilovali o bohatstvo a veľkoleposť (*soyez riches et pompeux*), prejavil sa zasa duch baroka. Klasická doktrína teda mala vo svojej fáze v sedemnástom storočí akademické i barokové prvky; mali ich aj diela klasikov, ale v nerovnakej miere, málo ich bolo u Molièra a ešte menej u Pascala.

Napokon francúzski spisovatelia 17. storočia boli a sú zaraďovaní medzi klasikov z rozličných príčin. Racine bol klasikom vo všetkých významoch tohto slova, ale Pascal najmä v zmysle dokonalosti výdobytkov. Najväčšia

⁶ H. Peyre, *Qu'est-ce que le classicisme*, 1965. Najmä kapitoly: V. *Les traits fondamentaux du classicisme français* a VI. *L'idéal d'art du classicisme*, s. 79n.

podobnosť medzi nimi však spočívala v tom, že všetci boli veľkí spisovatelia; ale veľkí sú si málokedy podobní. Paralelizmus medzi teóriou a praxou epochy nebýva často dokonalý; u francúzskych klasikov 17. storočia však bol väčší ako zvyčajne býva, ich diela sú naozaj ilustráciou vtedajšej panujúcej estetiky.

8. KLASICKÁ DOKTRÍNA. Všeobecné zásady klasickej poetiky (čiastkové zaujímajú historika estetiky me-nej) sa dajú redukovať na štyri: poézia podlieha pravidlám, zachováva pravdepodobnosť, vyžaduje primeranosť, slúži slasti aj úžitku.

I. Neomylné pravidlá. 1. Prvá zásada klasickej poetiky hovorí, že poézia podlieha pravidlám. To znamená, že básnik nie je vo svojej tvorbe celkom slobodný. Poézia sa spravuje určitými zákonmi a kto ich berie na ľahkú váhu, je zlý básnik.

Túto zásadu treba chápať normatívne: netvrdila, že každá poézia sa pridrža pravidiel, ale že sa ich má pridržať, alebo že dobrá poézia sa ich pridrža. Podobným normatívnym spôsobom sa chápali aj ostatné zásady poetiky: zásada pravdepodobnosti, primeranosti, slasti a úžitku.

Vo Francúzsku v 17. storočí sa našli aj takí, ktorí odsudzovali tyranu pravidiel; napríklad markíz de Racan (1589–1670) to urobil roku 1635 na pôde Francúzskej akadémie. Tento básnik bol v poézii odporcom pravidiel, kodifikácie toho, čo má byť originálne a prirodzené. Súčasne bol protivníkom novôt (so zvláštnym odôvodnením: zem nevytvára nové kvety, nebo nové hviezdy, prečo má teda básnik vytvárať nové formy?). Bol aj protivníkom rafinovanosti (*finesse*): nie je pravda, že by hodnota diela bola priamo úmerná prekonávaným ťažkostiam. Vystupoval teda proti obidvom silným prúdom, čo sa sformovali v 17. storočí, proti akademizmu aj proti manierizmu. Ale bola to opozícia minulého pokolenia.^d Racan nebol síce oveľa starší ako Chapelain, ale v mladosti sa priatelil s Malherbom a zostal verný jeho ideám.

Názory doby reprezentoval Scudéry; tvrdil, že „nikto v poézii nie je oslobodený od pravidiel“, a pravidlá poetiky pokladal za „neomylné“. Takisto La Mesnadière sa vysmieval z tých, ktorí si mysleli, že „slepý génius stojí nad poznaním“.

Kardinálnym príkladom pravidiel boli tri jednoty: deja, miesta a času. Mali rozličný pôvod: prvú zásadu sformuloval Aristoteles, dve ďalšie vznikli v 16. storočí, každá osobitne; ich spojenie bolo dielom 17. storočia. Vtedy boli novinkou, a to im dodávalo atraktívnosti. Zvlášť je, že si vtedy nikto nevšimol dve ďalšie „jednoty“, ktoré by sa mohli zdať nemenej dôležité: jednotu žánru (keď tragédia, potom nie komédia) a jednotu tónu (ak je hra vážna, potom nemôže byť žartovná).

Z dôvodnenie pravidiel v poézii rázne sformuloval Scudéry: „Duchovné činnosti sú priveľmi významné na to, aby boli ponechané na náhodu, a tuším by som bol radšej obvinený z toho, že som vedome blúdnil, ako z toho, že som bezmyšlienkovite trafil.“ R. Rapin zasa tvrdil, že sa treba pridržať pravidiel, lebo „čo sa nezhoduje s pravidlami, to sa nikomu a nikdy nepáči“. Bussy-Rabutin (1672) usudzoval inak: poézia pridržavajúca sa pravidiel sa síce nepáči, ale netreba tomu venovať pozornosť, lebo prv alebo neskôr jej budúcnosť oddá spravodlivosť. Veľký Corneille zaujímal vo vzťahu k pravidlám v poézii poloagnostický postoj – ako Dürer v maliarstve. Trochu neskôr Saint-Évremond riešil otázku kompromisne, rozlišujúc dva druhy pravidiel: absolútne a podmienené.

Niektorí teoretici pokladali poetické pravidlá za pohodlné nástroje, za pomoc pre básnikov; ale pre väčšinu boli neúprosnou silou, ktorej sa básnik musel podrobovať.

Téza, že poézia podlieha pravidlám, bola dôsledkom inej tézy: že poézia je umením. Podľa dávneho a v 17. storočí naďalej zachovávaného presvedčenia umenie je znalosť (vykonávania takých či onakých činností).

^d Odporkyňou manierizmu bola aj Maria de Gournay (1566–1645), zbožňovateľka Montaigna a Ronsarda (*L'Ombre de la demoiselle de Gournay*, 1626), prvá žena, v ktorej prípade by bol (neveľký) dôvod zaradiť ju do dejín estetiky.

a niet znalosti bez pravidiel. Ale je poézia umením? Odpoveď na túto otázku v staroveku kolísala, zato v renesancii bola rozhodnutá pozitívne, a o to skôr v 17. storočí.

2. Ak je poézia umením a podlieha pravidlám, potom sa musí riadiť rozumom a rozumom musí byť aj posudzovaná. Nicole napísal, že čo je v súlade s rozumom, to sa ľuďom páči, a čo nie je, to ich mátie. Chapelain bol opatrnejší; rozumová, všeobecná krása by sa mala každému páčiť. Pellisson, autor *Dejín Francúzskej akadémie*, napísal, že človek má na telesné veci univerzálny nástroj v podobe ruky; takisto má univerzálny nástroj na duchovné veci – a to rozum.

Rozum bol v 17. storočí skôr populárnym ako precíznym pojmom. Súd rozumu zvyčajne znamenal toľko ako objektívny súd – v protiklade k subjektívnemu dojmu; chápal sa ako schopnosť postihnúť vo veciach to, čo je v nich objektívne, všeobecné, neosobné, stále, spoľahlivé. Inokedy zasa rozum znamenal toľko ako zdravý zmysel (*bon sens*). Klasická poetika si ho cenila aj v tomto zmysle. Až koniec storočia znejasnil súvis poézie so zdravým rozumom. Saint-Évremond vtedy povedal: „Poézia si vyžaduje zvláštny talent, ktorý sa veľmi nezhoduje so zdravým rozumom. Raz je rečou bohov a inokedy rečou šialencov, no zriedkakedy rečou rozumného človeka (*honnête homme*); nachádza záľubu vo fikciách, alegóriách, vždy mimo skutočnosti.“

V praxi to bolo ešte inak: to, na čo si ľudia zvykli a čo sa im páčilo, pokladalo sa za racionálne, zhodné s rozumom. Takýto estetický racionalizmus nebol nebezpečný.

Estetický racionalizmus *stricto sensu* sa niektorým historikom videl závislý od filozofického racionalizmu, osobitne karteziánskeho, ktorý sa rozšíril v 17. storočí. V skutočnosti to boli javy iba paralelné. Estetický racionalizmus sa zjavil už v predkarteziánskom období. Už roku 1610 (ešte pred Chapelainom) Deimier napísal: „Rozum je v poézii prísne nevyhnutný v tom zmysle, že bez neho by všetky iné prednosti boli pozbavené hodnoty.“

Klasická poetika bola vo svojom racionalizme napriek všetkému umiernená. Znalosť a uplatňovanie racionálnych pravidiel umenia pokladala za nevyhnutnú, ale nedostačujúcu podmienku pre umelca. A umelec musí mať súčasne špeciálne schopnosti: poetika 17. storočia ich volala géniom (*génie*), ale chápala ich tak, ako dnes chápeme talent. Nevidela v ňom už *furor divinus*; ak aj rákala s vnuknutím, interpretovala ho fyziologicky; Holanďan Vossius ho vysvetľoval ako dôsledok temperamentu, vášnivosti, vína, hudby a lektúry.

II. Napodobovanie nepravdy. 1. Príroda. „Nech je príroda vašim jediným štúdiom“, hovoril spisovateľom Boileau. Poézia má napodobovať prírodu, príroda jej má byť vzorom; to bola druhá veľká zásada, nastoľovaná klasickou poetikou. Ale interpretovala ju zvláštnym spôsobom: napodobovaním aj prírodou chápala čosi iné, ako rozumieme dnes a čomu vtedy rozumel laik. Odporúčala nie hocaké napodobovanie a nie každej prírody. Poézia má totiž napodobovať prírodu, ale nie celú; má robiť výber. Ďalej má opravovať chyby prírody. Má znásobovať jej vlastnosti (dokonca aj obludy sa robievali ešte obludnejšími), skrášľovať, prevyšovať svoj model. Ďalej má zovšeobecňovať, z jednotlivých charakterov vytvárať typy. Má si všímať iba podstatné črty prírody, a nie náhodné. Má – tak ako Racinove tragédie – ukazovať iba kvintesenciu ľudskej prirodzenosti, iba jej monumentálny aspekt. Takto chápané napodobovanie nebolo teda ani úplné, ani verné. Uvedená teória napodobovania nebola naturalizmom, ale v skutočnosti bola idealistickou koncepciou poézie. Klasici vlebili prírodu, ale s istými výhradami. Nielenže pokladali za možné znásobovať ju, vylepšovať, skrášľovať, ale v podstate ich zaujímala iba jej malá časť, vlastne iba človek. Nikomu neprišlo na um opisovať polia a lesy: „Nudia nás reči o hájoch a riekach,“ priznal Saint-Évremond v eseji *O poézii*.

Klasikov priťahovala skôr podstata prírody ako jej konkrétny vzhľad, jej malebnosť. Priťahovali ich typické javy, a nie (ako manieristov) javy výnimočné, zvláštne, čudné.

Nepríťahovala ich „hrubá“ príroda, ale preosiata, pretvorená človekom. To, čo volali prírodou, bolo do istej

miery jej protikladom – ľudskou konvenciou.^e Bol to skôr ideál ako príroda. Nicole usudzoval, že jestvujú aj „klamné prírody“, z ktorých si nemá brať príklad ten, čo chce poznať a zobrazíť prírodu.

2. **Pravdepodobnosť.** Už od Vidu sa uznávalo, že ak je téma eposu alebo drámy historická, potom je záväzná pravda, ale keď téma nie je historická, musí stačiť pravdepodobnosť (*vraisemblance*). Pravda sa chápala *stricte*: ako konštatovanie toho, čo sa naozaj stalo, nemohla teda byť vo výtvoroch fantázie. Kým historik hľadá pravdu, básnik zasa rozvíja fikcie a fikcia môže byť v najlepšom prípade pravdepodobná. Práve v tom – ako dokazoval Heinsius – spočíva rozdiel medzi týmito dvoma oblasťami, históriou a poéziou.

Deimier roku 1610 usudzoval, že poézia má obidve možnosti: pravdu aj pravdepodobnosť. Chapelain však už hovoril čosi iné: v poézii ide iba o pravdepodobnosť, nie o pravdu, a po ňom to opakovali iní; d'Aubjgnac s novým odôvodnením, že pravda v poézii nielenže nie je vždy možná, ale nie je vždy správna. Pravda nie je témou pre divadlo, jestvuje totiž veľa pravdivých vecí, ktoré by sa v ňom nemali uvádzať, lebo sú neprístočné, pohoršujúce.

Došlo k posunu názorov: najprv sa usudzovalo, že ak poézia nemôže byť pravdivá, má byť aspoň pravdepodobná. A potom sa sformovalo presvedčenie, že pravdepodobnosť je dôležitejšia ako pravda. Bývajú veci pravdivé, ale nepravdepodobné; tie sa do poézie nehodia, keďže presvedča a vzrušuje iba to, čo je pravdepodobné. Racinove tragédie rávali práve s pravdepodobnosťou, nie s historickou pravdou. Iba Corneille sa opovážil (roku 1647) tvrdiť, že krásna tragédia nemá byť pravdepodobná; poézia sa začína až tam, kde sa končí pravdepodobnosť a začínajú sa diať nezvyčajné veci. Ale jeho odporcovia namietali: z toho, že Cid je (historicky) pravdivý, keď je nepravdepodobný. Poetika 17. storočia, vychvalujúc pravdepodobnosť, sa natolko bála pravdy, že *cum grano salis* priam odporúčala napodobovanie nepravdy.

Čo je pravdepodobné? To, čo vzbudzuje dôveru. Ale to je subjektívne kritérium: čomu verí jeden, tomu nemusí veriť druhý. Preto Rapin chápал vec inak: pravdepodobné je to, čo sa zhoduje s verejnou mienkou. A Vossius ešte príkrejšie: pravdepodobné je to, čo za také pokladá dav (*vulgus*), a nie učenci. Chapelain zasa celkom inak: o pravdepodobnosti možno hovoriť vtedy, keď sa veci zobrazujú také, akými by mali byť. Táto mnohoznačnosť neprekážala, ba možno práve pomohla tomu, že pravdepodobnosť sa stala základným pojmom klasickej estetiky.

3. **Bienséance.** Všetko v poézii má byť primerané a správne. V antike sa to volalo *decorum*, Francúzi ho nahradili vlastným termínom *bienséance*. Od Chapelaina to bol základný termín klasickej poetiky (jeho zriedkavejšie používanými synonymami boli *convenance* a *justesse*). Poliaci 17. storočia hovorili o „patričnosti“. Nebol to výraz iba pre poetiku, mal všeobecnejšiu povahu: človek sa v každej situácii má správať patrične, primerane. V poetike to zasa bol termín iba čiastočne estetického povahy, čiastočne však morálnej.

Ako poetika 17. storočia chápala primeranosť? Primeranosť čoho a čomu? Dá sa povedať – všetkého a všetkému. Charaktery v dramatickom diele mali byť rovnako primerané ako fabula i jazyk. Mali zodpovedať prirodzenosti zobrazovaných ľudí a vecí a takisto zodpovedať dobe a jej obyčajom, morálke, vkusu, ale aj osudu a postaveniu ľudí predstavených v dráme či v epeji. Dielo musí byť prispôsobené rovnako tomu, kto je v ňom zobrazovaný – muž či žena, kráľ či sluha – ako aj tomu, pre koho je zobrazovaný. V negatívnej formulácii, ktorú používal Rapin: „Všetko, čo je proti zásadám času, mravnosti, citu a výrazu, odporuje zásade primeranosti“. Nicole išiel ešte ďalej: „Rozum nám dáva všeobecné pravidlo, že vec je krásna, keď zodpovedá rovnako svojej prirodzenosti, ako aj našej.“ *Bienséance* bola taká rôznorodá, že La Mesnadière začal používať toto slovo v množnom čísle, hovoriac o primeranostiach poézie. Takto rozlične používaný pojem básnickej primeranosti bol málo určitý, rozkolísaný, premenlivého obsahu i rozsahu; používali ho všetci vtedajší teoretici, ale každý inak. Napo-

^e Bray, c.d., s. 141.

kon aj iné základné pojmy klasickej estetiky, napríklad pojem pravidla, rozumu, napodobovania či prírody, boli nemenej neurčité a rozkolísané.

III. Užitocný pôžitok. Poetiky 17. storočia požadovali od básnikov, aby boli užitoční, aby slúžili veľkosti štátu, šťastiu ľudí, aby učili cnosti a dobrým mravom. Dožadoval sa toho už Chapelain v práci z roku 1623. *Poetae sunt morum doctores*, napísal Vossius. A P. Mambrun: *Ab artibus ad mores*. Takýmito vyhláseniami a odporúčaniami sa vtedy začínala každá poetika. Ale v ďalších vývodoch sa už o tom obyčajne nehovorilo.

Hovorilo sa však o niečom celkom inom: o pôžitku, ktorý má poézia ľuďom prinášať: Boileau napísal: „*N'offrez rien au lecteur que ce qui peut lui plaire*.“ Podobne rozmýšľali najlepší básnici. Racine: „Hlavným pravidlom je páčiť sa a vzrušovať. Všetky ostatné sú na to, aby smerovali k tomu hlavnému.“ Podobne Molière: v umení je podstatné to, aby sa páčilo a spôsobovalo potešenie; sudcami v divadle sú smiech a plač. La Fontaine: podstatné je upútať čitateľa, zabaviť ho, aj proti jeho vôli pritiahnúť jeho pozornosť, jednoducho – páčiť sa mu (1666). A na inom mieste: „Vo Francúzsku sa berie do úvahy iba to, čo sa páči: je to veľké pravidlo a dá sa povedať, že jediné“ (1668). Ešte včasnšie (1645) Corneille napísal, že jeho umenie „nemá iný cieľ ako zábavu“. „Kto našiel spôsob, aby sa páčil, ten splnil svoju povinnosť voči umeniu.“ Na druhej strane sa usudzovalo, že potešenie a úžitok z umenia nie je pre každého. Vyslovovali sa o tom najčudnejšie tvrdenia: že podmienky na to vytvárajú iba šľachtický pôvod alebo vysoký úrad.

Corneille hľadel triezvo na morálnu užitočnosť poézie: akým spôsobom má robiť ľudí lepšími? Že bude vyslovovať morálne sentencie? Že bude na konci odmeňovať dobrých a trestať zlých? Že prinesie *katharsis*, očistenie citov? To všetko je pochybné. Jediná nepochybná užitočnosť poézie je v tom, že poskytuje ľuďom pôžitok.

Všeobecne si však teoretici predstavovali, že poézia spája hedonické pôsobenie s morálnym: jedným sa začína, druhým sa končí. Chapelain napísal: „Skutočným cieľom poézie je užitočnosť, ale dosahuje ju jedine prostredníctvom pôžitku, takže niet poézie bez slasti a čím viac slasti je v nej, tým väčšmi je poéziou a lepšie dosahuje svoj cieľ, ktorým je užitočnosť.“ Podstatou poézie je teda užitočný pôžitok, *plaisir utile*. Po Chapelainovi to opakovali iní.

Poézia sa teda má páčiť a poučať. O iných cieľoch, napríklad o umení pre umenie, nebola v klasickej poetike reč. Ako písal La Fontaine v súvislosti so svojimi bajkami: „Rozprávať pre samo rozprávanie – to podľa mňa za veľa nestojí.“

To boli hlavné tézy klasickej poetiky. Boli spoločné mnohým autorom 17. storočia, ale u každého zneli inak. Ako príklad uvidíme poetiku jedného z klasikov – Rapina. Vyznačovala sa tým, že bola chápaná všeobecne a systematicky, ale súčasne umiernené a kompromisne.

9. RAPIN. René Rapin (1621–1687), jezuita, uverejnil svoju poetiku anonymne roku 1675 pod názvom *Réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*. Vyšla pol storočia po Chapelainovom predhovore k *Adonisovi*; za ten čas sa „klasická doktrína“ rozšírila a stala sa pružnejšou a ústupčivejšou.

Rapin definoval poéziu desiatimi znakmi: dáva ľuďom uspokojenie; ale prináša im aj osoh, lebo ich pouča; vyžaduje génia, ale potrebuje aj pravidlá; je sférou fikcie a zázračnosti, ale mala by byť pravdepodobná; je umením, ale zakladá sa na prírode; jej podmienkou je veľkosť, ale poznáme ju podľa pôvabu. Tieto znaky Rapin ľubovoľne navzájom spájal, akoby nejestvoval konflikt medzi uspokojením a poučením, dielom génia a uplatňovaním pravidiel, umením a prírodou, zázračnosťou, pravdepodobnosťou, veľkosťou a pôvabom.

A. Uspokojenie a poučenie v poézii Rapin spája takto: „Poézia má byť príjemná iba preto, aby bola užitočná; príjemnosť je prostriedkom, ktorý jej slúži na to, aby dávala úžitok.“ Čiže medzi úžitkom a pôžitkom v poézii je taký vzťah ako medzi cieľom a prostriedkom. Osobitosť poézie spočíva v tom, že „je užitočná iba do takej

miery, do akej je príjemná“. Príjemnosť je síce iba prostriedkom poézie, ale práve ona poéziu vyčleňuje spomedzi ostatných umení.

A zároveň predstavuje jej osobitnú hodnotu: poézia je múdrejšia ako iné umenia, ktoré sa usilujú dávať úžitok, ale nedbajú na to, aby sa páčili. Aj napriek moralistickým vyhláseniam Rapinova poetika bola v konečnom dôsledku skôr hedonistická.

Poézia v obsahu aj forme uplatňuje spôsoby, ktoré „sú svojou povahou príjemné“ (*naturellement agréables*); dáva reči mieru a harmóniu, slová robí živšími, silnejšími, slobodnejšími, ako sú v próze, a predstavy veľkolepejšími, povznášajúcejšími, neobyčajnejšími.

B. Poézia vyžaduje talent: „Nestačí však mať talent, treba s ním vedieť narábať“; preto sú potrebné pravidlá. Génus je ako voda, ktorá sa môže vyliatť a narobiť škody, ak ju nezadrží hrádza. Talent je darom prírody, pravidlá – dielom človeka, umením. Zbytočné je spytovať sa, čo je dôležitejšie: umenie, či príroda? Obidvoje je potrebné.

C. Poézia je výmyslom (fikciou) básnika – ale tento výmysel by mal byť pravdepodobný, inak by sa ľudom nepáčil. Potrebná je pravdepodobnosť, nie však pravda, ktorá sa nemusí vždy páčiť. V čom teda spočíva pravdepodobnosť? a) Pravdepodobné je to, čo sa zhoduje s mienkou prijímateľa. Premena Nioby na kameň má v sebe niečo zázračné, ale pokladá sa za pravdepodobnú, lebo ju spôsobilo božstvo. b) Pravdepodobné je to, čo by malo byť: pravda ukazuje veci také, aké sú, pravdepodobnosť, akými by mali byť. A akými by mali byť? Takými, ako to vyplýva zo všeobecnej povahy vecí, ale aj z povahy jednotlivých vecí a ľudí. Rapinove príklady boli skôr zábavné: pravdepodobné podľa neho je, keď sluha má nízke sklony a knieža vznešené. Podľa Rapina Ariosto nezobrazil pravdepodobným spôsobom Angeliku ani Tasso Armidu, lebo ich ochudobnil o to, čo je žene prirodzené – o hanblivosť.

D. Vo všetkých troch vrstvách poézie – v slove, v myšlienkach aj v opisovaných udalostiach – najdôležitejšou prednosťou je veľkosť. Poézia potrebuje veľké slová, veľké city, veľké činy; potrebné sú veľké eposy a veľké tragédie, a nie „sonety, ódy, elégie, rondá, všetky tie malé básne, okolo ktorých sa často robí toľko šumu“. Vo svetle tohto ideálu nedostatkom poézie bola všednosť, ale aj pošmúrnosť, maniera, vyumelkovanosť, afektovanosť, *préciosité*, neprirodzená vyberanosť, vtedy rozšírená, ktorej bol Rapin nepriateľom.

Jednako veľkosť nie je všetko. „Nestačí, keď je v slove veľkosť a vznešenosť, musí v ňom byť navyše oheň a prudkosť, a predovšetkým istý pôvab a subtilnosť, ktoré sú jeho najväčšou ozdobou a najvšeobecnejšou krásou.“[§]

E. Nenahraditeľným vzorom umenia je príroda, ale „pre básnika je najdôležitejšia a najpotrebnejšia schopnosť rozlíšiť, čo je v prírode pekné a príjemné, aby iba to reprodukoval“. Lebo poézia sa musí páčiť a príroda býva drsná a nepríjemná. Básnik je však schopný prekročiť hranice prírody, a to pomocou obrazov (*figures*), ktoré zosilňujú vášne, dávajú jas slovám, váhu argumentom a obsah poézie robia príjemnejším.

Klasická teória poézie, v zásade taká racionálna a priesračná, bola teda u Rapina plná napätí: príroda a umenie, talent a pravidlá, rozum a city, skutočnosť a fikcia, pravdepodobnosť a zázračnosť, vernosť prírode a nevyhnutnosť vyberať z nej, skutočnosť, aká je a aká by mala byť, vypočítateľná krása a nepostihnuteľný pôvab, dokonalá prostota a rafinované obrazy – to všetko v Rapinovej teórii navzájom zápasilo. Klasická teória prestala byť monolitnou. Naďalej vyzdvihovala rozum, pravidlá, pravdepodobnosť, a zároveň nachádzala miesto pre fantáziu, city, slobodu, fikcie. Ale musela vyslovovať aj výhrady a robiť ústupky.

[†] R. Rapin, *Réflexions sur la Poétique*, 1675, § XXVII, s. 44.

[§] Tamže, s. 45.

- a) V poézii sú potrebné aj menej dokonalé časti; sú potrebné tak ako tiene na obrazoch, aby iným častiam dodali jas. Poézia teda nie je len sama dokonalosť.
- b) „Ozajstného básnika poznáme podľa účinku, aký má na dušu“; poézia dosahuje svoj cieľ, keď „chytá za srdce“ (*va au coeur*). Nie je teda výlučne vecou rozumu.
- c) „V poézii, ako aj v iných umeniach, sú veci, ktoré sa nedajú vysvetliť; sú to akési tajomstvá. Nejestvujú predpisy, ako postihnúť tajomné pôvaby, to nepostihnuteľné čaro poézie, všetky tie skryté tajomstvá, čo chytajú za srdce. Niet metódy, ktorá by naučila páčiť sa – to je výlučne dar prírody.“ Teda nie všetko v poézii je vecou pravidiel a umenia.
- d) Veľká zásada klasickej poetiky, zásada primeranosti, prikazovala poézii, aby bola v súlade s mravmi a názormi. Ale mravy a názory podliehajú zmenám. A tak sa poézia (napriek svojim univerzálnym pravidlám) musí meniť spolu s nimi.

U. TEXTY Z FRANCÚZSKYCH POETÍK A BÁSNIKOV 17. STOROČIA

HISTÓRIA A POÉZIA

- 1) *História ukazuje veci také, aké sú, a poézia, akými by mali byť. Prvá posudzuje jednotlivosť ako jednotlivosť, nemajúc iný cieľ ako referovať o nich, preto v historických prácach príhody a udalosti sú rôznorodé a neusporiadané, akoby závislé od náhody, kým poézia, toto vysoké umenie blízke filozofii, rozoberá jednotlivosť zo všeobecného hľadiska. Keďže však pravdepodobnosť je zobrazením vecí, aké by mali byť, a keďže v nej sa sústreďuje pravda, a nie ona v pravde, potom je nepochybné, že je časťou poézie.*

J. Chapelain, Opinion sur le poème d'Adonis, 1623, s. 2.

FABULA A ŠTÝL

- 2) *Pri každom naratívnom diele uvažujem o dvoch veciach: o téme a o spôsobe jej spracovania. Prvá spočíva vo výstavbe fabuly, ktorá podľa môjho delenia zahŕňa invenciu a dispozíciu. Druhý je štýl, ktorý slúži na vyjadrenie všetkých týchto vecí a patria do neho pojmy a jazykové zvraty.*

J. Chapelain, tamže, s. 3.

NAJDÔLEŽITEJŠIE JE POCIŤOVAŤ PÔŽITOK

- 3) *Oddajme sa s plnou dôverou veciam, ktoré nás chytajú za srdce a nepúšťajme sa do úvah, ktoré nás môžu obráť o pôžitok.*

Molière, Critique de l'École des femmes.

NAJDÔLEŽITEJŠIE JE PÁČIŤ SA ČITATEĽOVI

- 3a) *Podstatné je upútať čitateľa, zabaviť ho, aj proti jeho vôli pritiahnuť jeho pozornosť, jednoducho – páčiť sa mu.*

La Fontaine, 1666.

KRÁSNE TRAGÉDIE SÚ NEPRAVDEPODOBNÉ

- 4) *Keď je dej pravdivý, je zbytočné sa spytovať, či je pravdepodobný. Nebál by som sa tvrdiť, že téma krásnej tragédie nemusí byť pravdepodobná.*

P. Corneille, 1647.

PREDPISY V POÉZII

- 5) *Keďže poézia je umením, prirodzene musí mať predpisy, ale aké sú tie predpisy, to nikto nevie.*

P. Corneille, Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique, 1660 (Oeuvres, éd. Marty-Laveaux, 1862, I, s. 14).

POÉZIA A ŽIVOT

- 6) *Nevidel som chlapíka, čo má rozum jasný,
by o láske rozprával rečou ako v básni.
To celkom iná vec. Čudák ste, ak začnete
v salóne rozprávať štýlom jak v sonete.*

P. Corneille, La Galerie du Palais, 1637.

HRANICE PRAVIDIEL V UMENÍ

- 7) *Som spokojný, keď sa pridržam pravidiel; ale som ďaleko od toho, aby som bol ich otrokom, rozširujem ich alebo zužujem, podľa toho, ako si to vyžaduje moja téma; a bez škrupúl sa odkloním od pravidla o trvaní deja, ak sa jeho prísnosť nedá zosúladiť s krásou udalostí, ktoré opisujem. Poznať pravidlá a ovládať tajomstvo ich zručného uplatňovania v našom divadle, to sú dve veľmi rozdielne schopnosti. A na to, aby človek napísal dobrú hru, nestačí študovať Aristotela a Homéra. Mám podobný názor ako Terentius: keďže píšeme diela, ktoré majú byť uvedené na scéne, naším hlavným cieľom by malo byť, aby sa páčili dvoru aj ľudu a pritiahli čo najviac divákov. A je dobré, ak je to možné, pridržať sa aj pravidiel, aby sme nevzbudzovali nelúbosť učencov.*

P. Corneille, La suivante Épître à M.^{xxx}, 1634 (Oeuvres, II, s. 119).

KLAM A NEVYHNUTNOSŤ

- 8) *Do tragédie môžeme viesť trojaké deje: jedny sa pridržajú histórie, druhé ju dopĺňajú a tretie ju falšujú. Prvé sú pravdivé, druhé dakedy pravdepodobné a dakedy nevyhnutné, tretie musia byť vždy nevyhnutné.*

P. Corneille, 1660 (Oeuvres, I, s. 88).

PREKRAČOVAŤ HRANICE PRAVDEPODOBNOTI

- 9) *Veľké témy, ktoré prebúdzajú silné vášne, musia prekračovať hranice pravdepodobnosti – nikto by im neveril, keby neboli podopreté autoritou histórie alebo predpojatou verejnou mienkou, ktorá spôsobuje, že k nám prichádzajú diváci, ktorí sú už vopred presvedčení.*

P. Corneille, Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique, 1660 (Oeuvres, I, s. 15).

DIVADELNÉ FIKCIE

- 10) Právnicki narábajú s právnickými fikciami; podľa ich príkladu by som chcel zaviesť divadelné fikcie a operovať pojmom divadelné miesto, ktoré by nebolo ani sídlom Kleopatry, ani Rodoguny v hre s rovnakým názvom.

P. Corneille, Discours des trois unités (Oeuvres, I, s. 121).

VZRUŠUJE IBA TO, ČO JE PRAVDEPODOBNÉ

- 11) V tragédiách vzrušuje iba to, čo je pravdepodobné.

J. Racine, Oeuvres (éd. P. Mesnard, II, s. 367).

NEMENNOŠŤ DOBRÉHO VKUSU

- 12) Keď som videl v našom divadle účinok toho všetkého, čo som napodobil z Homéra alebo Eurípida, s potešením som sa presvedčil, že zdravý rozum a rozvaha sú tie isté vo všetkých časoch. Ukázalo sa, že parížsky vkus sa zhoduje s aténskym.

J. Racine, Préface de l'Iphigénie (Oeuvres, III, s. 142).

JEDINÉ PRAVIDLO: PÁČIŤ SA

- 13) Hlavným pravidlom je páčiť sa a vzrušovať. Všetky ostatné sú na to, aby viedli k tomu hlavnému.

J. Racine, Préface de Bérénice.

UROBIŤ NIEČO Z NIČOHO

- 14) Nápad spočíva v tom, aby sa z ničoho urobilo niečo.

J. Racine, Préface de Bérénice.

PROTI RAFINOVANOSTI

- 15) Veľmi sa rozšíril názor, že ten, kto prekonal ťažkosti, zaslúži si pochvalu. Tak rozvážnosť klesla na rafinovanosť. To vyhľadávanie pochvaly, tá záľuba v novotách spôsobuje, že tulipánom sa dáva prednosť pred ružami. Táto vášeň, hoci taká márnivá, spôsobila, že ľudia túžia po zmene najtrvácnejších a najdokonalejších vecí.

H. de Racan, Harangue prononcée en l'Académie le 9 juillet 1635, Oeuvres, 1724.

PROTI PRAVIDLÁM

- 16) Neznášam bezočivosť tých mudrcov, ktorí si vymyslia tri alebo štyri barbarské termíny a chvália sa, že urobili vedecký objav, vytvorili gramatiku, logiku, rétoriku z tých najobyčajnejších vecí, s ktorými sme mali do

činenia od kolísky, desiatky rokov predtým, ako sme počuli ich mená. Ak sa nevzoprieme proti tejto tyranii, napokon aj slzy a smiech roztriedia na druhy ako umenie, ako to urobili aj s naším jazykom, a už sa nebude smieť o nich hovoriť inak, iba uplatňujúc pravidlá a figúry.

H. de Rucan, *tamže*, s. 237.

PROTI NOVOTÁM

17) Zem nevytvára nové kvety ani nebo nové hviezdy. A ak pôsobia na nás inak, tak len preto, že rozmanitým spôsobom sa stretávajú tie isté hviezdy, ktoré svietili našim dedom a budú svietiť deťom našich detí.

H. de Rucan, *tamže*, s. 239.

NIČ V POÉZII NENECHÁVAŤ NA NÁHODU

18) Duchovné činnosti sú priveľmi významné na to, aby boli ponechané na náhodu, a tuším by som bol radšej obvinený z toho, že som vedome blúdil, ako z toho, že som bezmyšlienkovite trafil.

G. de Scudéry, *Préface d'Ibrahim*, 1641.

ROZUM AKO NÁSTROJ ČLOVEKA

19) Človek má na telesné veci univerzálny nástroj v podobe ruky, pomocou ktorej narába so všetkými inými nástrojmi; takisto má univerzálny nástroj na duchovné veci – a to rozum.

P. Pellisson, *Discours sur Sarrazin*, 1636.

ANI PRAVDA, ANI MOŽNOSŤ

20) Je všeobecnou zásadou, že pravda nemôže byť témou divadla, lebo je veľa pravdivých vecí, ktoré by ľudia nemali vidieť, a veľa takých, ktoré nemôžu byť uvedené na scénu.

To, čo je možné, tiež nemôže byť témou divadla, lebo je veľa vecí, ktoré sa môžu stať..., ale ktoré by boli smiešne a neuveriteľné, keby boli uvedené. Je možné, že niekto náhle zomrie, a neraz sa to stáva, ale urobil by si z ľudí posmech ten, kto by ako rozuzlenie drámy nechal umrieť súpera na porážku.

H. d'Aubignac, *Pratique du théâtre*, 1657 (éd. 1715, s. 66).

RADY PRE BÁSNIKOV

21) Budte prostí v umeleckosti, vznešení bez pýchy, nevtieraví bez šminky. Nepredkladajte čitateľovi nič, čo by sa mu mohlo nepáčiť. Báseň s najkrajším obsahom, najšlachetnejšia myšlienka sa nemôžu páčiť duši, keď zraňujú ucho.

N. Boileau, *L'art poétique*, 1674, v. 101n.

IBA PRE VEĽKÝCH TOHTO SVETA

- 22) *Z tragických predstavení majú prospech iba veľké duše: umožňuje im to buď šľachtický pôvod, alebo vysoké úrady, či dobré jedlo. Hrubý dav nemôže mať nijaký pôžitok zo vznešenej, čistej a opravdivej tragickej reči.*

J. de La Mesnadière, La poétique, úvodný Discours, 1639.

POÉZIA JE MÚDREJŠIA AKO INÉ UMENIA

- 23) *Keďže cieľom poézie je páčiť sa, básnické umenie používa všetky prostriedky, ktoré tomu môžu poslúžiť. Preto uplatňuje mieru a harmóniu, ktoré sú príjemné svojou prirodzenou povahou, dáva veľký rozlet predstavivosti, hovorí výlučne v obrazoch, aby dalo svojim slovám veľkosť, s obľubou rozpráva neobyčajné príbehy a najobyčajnejším a najprirodzenejším veciam pridáva rozprávkové črty, aby ich urobilo zázračnými, aby skrášilo pravdu fikciou.*

Hlavným cieľom tohto umenia je teda urobiť príjemným to, čo je spásenosné. A preto je múdrejšie ako iné umenia, ktoré sa usilujú byť užitočné, nestarajúc sa o to, či sa páčia.

R. Rapin, Réflexions sur la Poétique, 1675, § VII-XI, s. 10-15.

POTREBA PRAVIDIEL V POÉZII

- 24) *Iba týmito pravidlami možno zabezpečiť pravdepodobnosť fikcie, ktorá je dušou poézie. Ak totiž vo veľkých poémach niet jednoty miesta, času a deja, potom v nich niet pravdepodobnosti. Napokon práve prostredníctvom pravidiel sa všetko stáva správnym, dostáva náležité proporcie a stáva sa prirodzeným, lebo tieto pravidlá sa zakladajú skôr na rozvahe a zdravom rozume ako na autoritách a vzoroch. Poézia je síce dielom talentu, ale ak sa tento talent nepodrobí pravidlám, je len čistým rozmarom, neschopným vytvoriť čokoľvek rozumné.*

R. Rapin, tamže, § XII, s. 17-18.

ZÁZRAČNOSŤ A PRAVDEPODOBNOŠŤ

- 25) *Zázračné je všetko, čo je v rozpore s prirodzenosťou. Pravdepodobné je to, čo sa zhoduje so všeobecným názorom. Premena Nioby na kameň má v sebe niečo zázračné, ale pokladá sa za pravdepodobnú, lebo ju spôsobil božstvo, a to dokáže urobiť všetko.*

R. Rapin, tamže, § XXIII, s. 34.

SLUHA A KNIEŽA

- 26) *Najvšeobecnejšou zásadou pri vykresľovaní mravov je zobrazit každú osobu v súlade s jej vlastným charakterom: sluha s nízkymi citmi a prisluhovačskými sklonmi, knieža zasa s bohatým srdcom a majestátnym výzorom. Ariostova Angelika je priveľmi bezočivá, Tassova Armida zas priveľmi vášnivá:*

menovaní básnici obrali tieto ženy o ich prirodzenú vlastnosť, a tou je hanblivosť. V každom prípade treba zobrazovať mravy v súlade so všeobecným názorom: Ajaxa treba zobraziť ako ukrutníka, akým ho ukázal Sofokles.

R. Rapin, tamže, § XXV, s. 37.

TAJOMSTVÁ POÉZIE

27) V poézii, ako aj v iných umeniach, sú veci, ktoré sa nedajú vysvetliť; sú to akési tajomstvá. Nejestvujú predpisy, ako postihnúť tajomné pôvaby, to nepostihnuteľné čaro poézie, všetky tie skryté tajomstvá, čo chytajú za srdce. Niet metódy, ktorá by naučila páčiť sa, to je výlučne dar prírody.

R. Rapin, tamže, § XXXV, s. 60.

ZÁSADA PRIMERANOSTI

28) Čo je proti pravidlám času, mravov, citov, spôsobu vyjadrovania, to je v rozpore s primeranosťou, ktorá je najuniverzálnejším zo všetkých pravidiel.

R. Rapin, tamže, § XXXIX, s. 70.

5. ESTETIKA FILOZOFOV 17. STOROČIA

Výpovede filozofov 17. storočia o kráse a umení boli zriedkavé, ale dostačujúce na to, aby ukázali, akým smerom sa uberali estetické náhľady od Descarta po Pascala, Spinozu a Hobbesa.

1. RENÉ DESCARTES (1596–1650), známy aj pod polatinčeným menom Cartesius, nepatrí medzi tých veľkých filozofov, ktorí ako Platón či Aristoteles, alebo neskôr Kant či Hegel, určili estetike čestné miesto; v programe jeho prác nebolo pre ňu miesta. Jednako príležitostne sa o nej vyslovoval: niekoľko poznámok na túto tému je vo *Vášňach duše* (*Passions de l'âme*, 1649), v *Traktáte o hudbe* (*Compendium Musicae*, 1650) i v korešpondencii.

A. Historici však jednako nachádzali stopy jeho pôsobenia na osudy estetiky.^a Naozaj, jeho základná téza (*ego sum res cogitans*) i metodológia smerujúca k „jasným a zreteľným“ pojmom mohli ovplyvniť jej rozvoj. Dokonca bol vyslovený názor, že práve Descartes usmernil teóriu poézie a umenia k racionalizmu. Ale takýto názor je nepravdivý, a to z dvoch príčin. Po prvé, racionalistická teória s jej absolútnymi pravidlami bola sformovaná pred Descartom. Chapelain ju predložil už roku 1623 a sám ju prevzal od Talianov *cinquecenta*, kým Descartova prvá publikácia, *Rozprava o metóde*, bola z roku 1637. Descartes poznal vtedajšiu poetiku, lebo v mladosti (1631?) v korešpondencii s básnikom Balzacom jednoducho opakoval jej tézy, že krása a pôvab spočívajú v súlade a umiernenosti častí (*accord et tempérament*). Po druhé, samému Descartovi bol estetický racionalizmus cudzí. Isté, racionálnu metódu pokladal za jedinú dobrú metódu, ale usudzoval, že v estetických otázkach sa nedá uplatniť. Umenie, poéziu a krásu pokladal za subjektívne výtvary predstavivosti, nepodliehajúce racionalizácii.

B. Najdôraznejšie vyslovil svoj subjektivistický názor na krásu už roku 1630 v liste svojmu stálemu vedeckému korešpondentovi O. Mersennovi. Ten prosil Descarta, aby mu vysvetlil, prečo sú podľa neho isté zvuky ľuďom príjemnejšie ako iné a aké je kritérium krásy. Descartes odpovedal, že tieto dve otázky sú v podstate jednou a tou istou otázkou, ale takou, na ktorú sa nedá odpovedať, lebo naše predstavy o tom, čo je príjemné a čo je krásne sú celkom subjektívne. A sú také rozdielne, že o nijakom kritériu krásy a príjemnosti nemôže byť reč, ba dokonca sa nemožno ani odvolať na vkus väčšiny. Rozdielnosť je totiž totálna: ten istý podnet vzbudzuje príjemný alebo nepríjemný pocit, zdá sa pekný alebo škaredý v závislosti od toho, na aké predstavy narazí v našej pamäti. Práve materiál nazhromaždený v našej pamäti rozhoduje v konečnom dôsledku o tom, čo pokladáme za pekné a čo za škaredé. Descartove slová v závere listu znejú ako protokol z dnešného psychologického laboratória: „Ak niekedy päť-šesť ráz zbijeme psa pri zvuku huslí, potom určite začne zavýjať a utečie, len čo znova začuje tento zvuk.“ Descartes nedal ešte podmienenému reflexu meno, ale opísal ho. A estetické zážitky zaraďoval práve do tejto kategórie – medzi tie, ktoré sa dnes nazývajú podmienenými reflexmi.

Vo *Vášňach duše* stručne a v *Traktáte o hudbe* zoširoka vymedzil podmienky, aké musí spĺňať podnet, aby vzbudil príjemný pocit:

a) Pocit nebude príjemný, ak je podnet škodlivý pre zmyslový orgán, ucho alebo oko. Ohlušujúci zvuk výstrelu alebo hromu sa nehodí do hudby preto, lebo škodí sluchu, podobne ako nadmerný slnečný jas škodí zraku hľadiacemu rovno do neho.

^a E. Krantz, *Essai sur l'esthétique de Descartes*, 1882.

b) Spomedzi predmetov, ktoré vnímame, najpríjemnejšie sú pre nás nie tie, čo vnímame najľahšie, ani tie, čo vnímame najťažšie, ale tie, ktoré vnímame nie tak ľahko, aby prirodzená potreba zmyslov vnímať veci bola hneď uspokojená, ale ani tak ťažko, aby sa zmyslový orgán unavil.

C. Veľmi závažná je nasledujúca Descartova myšlienka: knihy a divadelné predstavenia vzbudzujú v nás rôznorodé pocity, raz veselé, inokedy smutné, raz pocity lásky, inokedy nenávisti; ale navyše vzbudzujú ešte špecifický duchovný pôžitok, pochádzajúci z vedomia, že tieto pocity prežívame (*le plaisir de les sentir en nous*). Vzrušuje nás to, čo sa deje na scéne, ale zároveň vieme o tom, že sme vzrušení, a spôsobuje nám to potešenie. Toto potešenie sprevádza dokonca akýsi smútok. Tragédia nám trhá nervy, dráždi nás, ale toto dráždenie je nám príjemné. Toto roztriedenie pocitov prežívaných v styku s umením, oddelenie druhotných, reflexívnych pocitov, bolo nové a užitočné; bol to všeobecný psychologický postreh, ale Descartes ho ukázal na estetickom materiáli a v estetike nadobudol špeciálne uplatnenie.

D. Tak ako Descartes pokladal estetické zážitky za subjektívne, umelecké zážitky zasa pokladal za iracionálne. V *Rozprave o metode* napísal, že najlepší básnici sú tí, ktorí majú príjemné nápady a vedia sa vyjadrovať malebne a s citom, aj keby neovládali básnické umenie. To nebolo v duchu klasickej poetiky.

Kňažnej Alžbete, ktorá sa ho spýtala, ako sa dá vysvetliť chuť písať verše, ktorú pociťovala počas choroby, vysvetlil vec čisto fyziologicky: popud na skladanie veršov pochádza zo silného podráždenia organických impulzov (*esprits animaux*), ktoré môže úplne zatemniť predstavivosť ľudí, čo nemajú mozog v rovnováhe; na druhej strane iných predstavivosť rozpaľuje a podnecuje k tvorbe poézie. To znamená, že básnické schopnosti závisia od stavu a činnosti organizmu.

Descartes bol v estetike odporcom objektivizmu a racionalizmu. Filozofia 17. storočia vcelku zachovala tento postoj. Inak sa stavala poetika a teória umenia v tomto storočí: tie zostali pri objektivizme a racionalizme, ale aj tak pokladali Descarta za svojho spojenca; odvolávali sa na jeho metodológiu (hoci on sám pre ňu nevidel v estetike uplatnenie). Z dvoch protichodných prúdov estetiky 17. storočia jeden uvažoval tak ako Descartes a druhý sa na neho odvolával, hoci rozmýšľal inak.^b

2. NICOLE. A. Traktát o kráse. Pomerne veľký záujem o estetické otázky bol v kruhoch jansenistov, o generáciu mladších ako René Descartes. Pierre Nicole (1625–1695), ktorý v Port-Royal, hlavnej bašte jansenistov, vyučoval filozofiu a literatúru, a spolu s Antoinom Arnauldом spracoval známu logiku, napísal aj neveľký estetický traktát *Traité de la vraie et de la fausse beauté*, uverejnený anonymne po latinsky ako úvod k zbierke epigramov, *Delectus Epigrammaticus*, 1659, potom veľa rás znova vydávaný (7. vydanie v Londýne, roku 1711), ale až roku 1720 vo francúzskom preklade. Bol to vari jediný spis z oblasti všeobecnej estetiky, čo vyšiel v 17. storočí z dielne filozofa; a aj ten bol dlho ukrytý v zbierke veršov. V istých kruhoch tento traktát vzbudil neobyčajný záujem. „Umieram túžbou uvidieť úvahy pána Nicola,“ písal v liste veľký Racine, „a mám pocit, že mi túto knižku nachystal sám Boh.“

Viac ako v polovici traktátu Nicole rozvíja tézu, že ľudské sudy o kráse sú subjektívne, rozdielne a náhodné. Ale vôbec to nepokladal za nevyhnutné. Subjektívnosť, rozdielnosť týchto súdov vyplýva z toho, že sa zakladajú na „prvých dojmoch“ a že za kritérium krásy uznávajú príjemnosť. „Zatiaľ niet falošnejšej zásady, lebo nejestvuje taká zlá vec, ktorá by sa nikomu nepáčila, ani taká dokonalá vec, čo by sa páčila všetkým. Náš vkus takmer vždy určujú zvyky a názory iných ľudí.“ Nemáme sa spoliehať na vkus, pocity a dojmy; ale môžeme, ba musíme sa odvolávať na rozum: len on nám umožní povzniesť sa nad náhodné a subjektívne hodnotenie.

^b Vyskytoval sa aj iný názor: že práve Descartes svojím racionalizmom zničil poéziu a umenie. Takýto názor zastával v 17. storočí Boileau: „la philosophie de Descartes avait coupé la gorge à la poésie“ (Descartova filozofia podrezala hrdlo poézii). Údaj o tomto výroku je však iba nepriamy, nachádza sa v liste J. B. Rousseaua (*Correspondance*, éd. P. Bonnefon, 1910, I, s. 15), porovnaj D. Mornet, *La Question des règles au XVIII^e siècle*, in: *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, t. XXI, 1914.

B. Dve prírody. Nicole tvrdil, že krása nie je náhodnou reakciou človeka, ale že je prirodzená. Prírodu však chápal zvláštnym, nie celkom objektívnym spôsobom: krása totiž patrí do prírody vecí, ale aj do prírody človeka, ktorý vyslovuje o veciach súd. Závisí aj od jeho prirodzených záľub. „Náš zrak tešia takéto, a nie iné farby, náš sluch láskajú takéto, a nie iné zvuky, a podobne aj duša má svoje sympatie a antipatie.“ Verš je pekný, keď zodpovedá prirodzenosti vecí, o ktorých hovorí, ale aj prirodzenosti ľudí, pre ktorých je napísaný. „Rozum nám poskytuje všeobecné pravidlo, že vec je krásna, keď zodpovedá svojej i našej prirodzenosti.“

Krása je teda dvojnásobne podmienená – objektom, ale aj subjektom. Je vzťahom medzi objektom a subjektom, ako to zaznamenali už niektorí starší estetici. Nicole hovorí: treba vidieť veci nie také, aké sú, ani nie také, aké ich vidí ten, čo o nich hovorí alebo píše, ale treba ich posudzovať podľa toho, čo o nich vie čitateľ alebo poslucháč. Ale podotýka: „Netreba posudzovať podľa povahy všetkých (príjemcov). Sú totiž aj falošné povahy a pokrivené mozgy. Ak chceme poznať krásu, musíme sa odvolávať iba na dobre fungujúci mozog a na dobrú prirodzenosť.“

Aj keď sú estetické sudy podmienené subjektívne, sú to sudy všeobecné. Nicole videl dôkaz tejto tézy v historických faktoch, v trvácnosti súdov: „Ozajstná krása nie je premenlivá a pominuteľná, ale je stála, trvácna a zodpovedajúca vkusu všetkých čias. A falošná krása, ak aj má prívržencov, tak nie nadhlo, lebo je proti prírode, ktorá vzbudzuje nechť k tomu, čo nepochádza z nej samej.“ Sudy o kráse založené na dojmoch sú rôznorodé a premenlivé; vznikajú vždy nové zvyky, módy, vkus; čo sa včera zdalo pekným, dnes sa už takým nezdá. Na druhej strane racionálny súd o kráse sa nemení.

Spisovateľ alebo umelec má na výber dve možnosti: môže písať pre nesmrteľnosť, vkladať do svojho diela „krásu nezávislú od rozmarov verejnej mienky“, ale môže sa aj prispôbiť momentálnemu vkusu. Múdry spisovateľ sa dobrovoľne prispôbi zvyku (*usage*). Vie, že zvyk sa mení a netrvá večne, ale lepšie je páčiť sa istý čas, ako nepáčiť sa vôbec. Táto Nicolova sympatia k autorom, ktorí sa vedome zriekajú nesmrteľnosti, sa nám môže vidieť dosť nečakaná.

Zrazu sa však u tohto prívrženca trvácnej krásy podľa prírody zjavuje zvláštna myšlienka: že nemenná príroda sa sama dožaduje zmien.

C. Príroda sa dožaduje zmien. Krehkosť nášho umu nedovoľuje, aby bol stále v napätí. „Z toho vyplýva, že tá istá vec sa nemôže vždy páčiť. To je dôvod, prečo v hudbe náš sluch neuspokojuje priveľmi dokonalá miera, a tak hudobníci používajú falošné tóny, ktoré volajú disonanciami...“. Podobne je to v umení slova: aj čitateľ potrebuje rôznorodosť. V tejto potrebe nášho vedomia korení zvláštny spisovateľský postup – metafora, prenášanie významu. Niet pre ňu nijakého iného zdôvodnenia iba slabosť našej prirodzenosti, ktorú neuspokojuje prostá a holá pravda, ale ktorú treba rozptyľovať metaforami, viac alebo menej odkláňajúcimi sa od pravdy. „V tom je ozajstný úžitok metafory: treba ju používať tak, ako hudobníci používajú disonancie, aby sa vyhli nude.“ Rovnako je to s hyperbolami: hoci nám príroda vstúpila lásku k pravde, používame hyperboly, ktoré sú vo svojej podstate klamné, ale spestrujú svet, zabávajú. To je nečakané: metafora, ktorá sa v 17. storočí pokladala za samu podstatu poézie, ba krásy všeobecne (bude o tom reč v kapitole o Tesaurovi), sa tu hodnotí ako prostriedok na odvrátenie nudy.

Teda vlastnosťou nemennej prirodzenosti človeka je, že potrebuje zmenu. Nachádza krásu v harmónii, ale potrebuje aj falošné tóny. Básnik a umelec sa musí usilovať o trvácnosť, harmóniu, pravdu, ale súčasne aj o zmenu, disonanciu, klam, akým je povedzme metafora. Na tomto podklade Nicole vymyslel svoju teóriu metafory, ktorá je najosobitejšou časťou jeho estetiky.

Aby sme sa aj my vyjadrili metaforicky, môžeme povedať, že filozofickú estetiku od začiatku 17. storočia začínala zalievať povodeň subjektivismu. Nicole sa jej pokúsil vzoprieť, ale napokon strhla aj jeho. Traktát, ktorý publi-

koval v latinčine, pravdepodobne nečítalo veľa ľudí, a tak neovplyvnil beh dejín; na druhej strane je však výrazom doby. 17. storočie bolo etapou veľkých metafyzických systémov a zároveň subjektivismu v estetike; filozofi vytvárali objektívne systémy – a vylučovali z nich estetiku.

3. PASCAL. Blaise P a s c a l (1623–1662), rozbíjač zdanlivých právd, samozrejmostí, tradičných istôt a racionálnosti, písal o náboženských, morálnych a metodologických otázkach; ale v *Myšlienkach (Pensées)* sa niekoľko ráz dotkol aj estetických problémov. *Myšlienky* pripravoval od roku 1653, začal ich písať roku 1657, no po jeho smrti ostali nedokončené a vyšli až roku 1670. Pascal patril do rovnakej sféry ako Nicole, tie z *Myšlienk*, čo sa týkali estetiky, boli do istej miery blízke Nicolovi, ale urobili hlbší prielom do estetického racionalizmu.

A. *Myšlienky*. Vysvetliť krásu, alebo poéziu? Poézia sa nedá vysvetliť, lebo nie je geometriou, ktorá sa zakladá na dôkazoch, ani medicínou majúcou taký jasný cieľ, akým je liečenie; cieľom poézie je čaro, ale nevieme určiť, v čom toto čaro spočíva. Faktom je, že sa nám niektoré veci páčia, ale nevieme vysvetliť prečo. Fakt páčenia sa poézie je rovnako istý, ako je neisté jeho vysvetlenie. Rozhodujú o tom nepostihnuteľné činitele, to – v estetike čoraz častejšie opakované – je *ne sais quoi*. Drobnôstky, ledva postihnuteľné rozdiely v kráse hýbu kráľmi, vojskami, celým svetom. Keby Kleopatra bola menej krásna a mala kratší nos, celá tvár sveta by vyzerala inak. Rozumom sa to nedá postihnúť, skôr predstavivosťou.

Pascal sa triezvo díval aj na hodnotu krásy a umenia. Ak je v umení niečo cenné a krásne, je to prostota a prirodzenosť. Väčšina ľudí má zdravý inštinkt, keď povyšuje zábavy či poľovačky nad poéziu; Pascal mal na tieto veci podobný názor ako Malherbe.

Hlavná myšlienka, ktorú môžeme vyťažiť z Pascalových útržkovitých úvah o kráse, bola príbuzná Nicolovi. Pascal usudzoval, že krása sa zakladá na „vzťahu medzi našou prirodzenosťou... a vecou, ktorá sa nám páči“. A vysvetlil to presnejšie: máme v sebe istý vzor alebo *model (modèle)* krásy a páči sa nám to, čo je sformované podľa tohto modelu, odpudzuje nás zasa to, čo je sformované inak.

Tento vzor sa vzťahuje na mnohé veci, domy, piesne, verše, prózu, stromy atď. Vďaka tomu „jestvuje dokonalý súvis medzi piesňou a domom“, lebo sú vytvorené podľa toho istého vzoru. Tento vzor je (ako u Nicola) všeobecný, aj keď má subjektívny pôvod. Vytvárame si však nielen dobré vzory, ale aj zlé, a tých zlých je dokonca „nekonečné množstvo“. Pascal nevysvetlil, na akom základe máme právo dať aký vzor pokladať za „dobrý“ a stavať ho proti zlým. Preto nie je správne stotožňovať jeho teóriu estetického vzoru s neskoršími teóriami, najmä s kantovskou (ako to robili niektorí historici).

B. *Rozprava o vášňach lásky*. Roku 1843 Victor Cousin objavil rukopis *Rozpravy o vášňach lásky (Traité sur les passions de l'amour)* a vyslovil domnienku, že jej autorom je Pascal; v tejto rozprave sa o estetických otázkach hovorí trochu širšie ako v *Myšlienkach*. Mnohí znalci uznávajú Pascalovo autorstvo, iní ho popierajú. V každom prípade je však *Rozprava* Pascalovi blízka z hľadiska času, prostredia, názorov. Hlavné tézy týkajúce sa krásy sú takéto:

- a) Človek nerád zostáva sám so sebou a hľadá niečo, k čomu by sa mohol pripútať; a môže sa pripútať iba k tomu, čo je krásne.
- b) Krásu človek hľadá mimo seba, ale jej vzor nosí v sebe. Hodnotí veci podľa toho, ako sa k tomuto vzoru približujú. Mierou krásy predmetov je v konečnom dôsledku ich adekvátnosť človeku, ich zhoda s jeho vzorom.
- c) Túto mieru nám vštepila príroda, nachádzame ju hotovú v našom vedomí, nepotrebujeme nijaké umenie ani vedu, aby sme ju mohli uplatňovať, lepšie ju cítime, ako ju vieme vyjadriť slovami.
- d) Tento jediný, všeobecný vzor krásy sa však mení pri jednotlivých aplikáciách. Netúžime totiž jednoducho po kráse, ale po jej rozličných podobách, zakaždým iných, v závislosti od okolností a stavu, v akom sa nachádzame.
- e) Z toho vyplýva veľká relatívnosť a premenlivosť krásy. „Striedajú sa epochy blondínok a epochy brunetiek.“ O tom, čo nazývame krásou, rozhoduje móda, miesto, čas.

Ak aj *Rozprava o vášňach lásky* nepochádza z Pascalovho pera, jednako obsahovala myšlienky, ktoré mu boli blízke a boli vtedy rozšírené. Vzor krásy v nás samých, vrozený vzor, ktorý nepotrebuje umenie ani vedu, vzor, ktorý lepšie cítime, ako pojmovo formulujeme, vzor jediný, ale s nespočetnými aplikáciami, ktoré spôsobujú, že krása je relatívna, premenlivá – tieto myšlienky neboli v polovici 17. storočia iba vlastníctvom Pascala, on im dal sčasti len svoje formulácie a svoju autoritu. Kritici nachádzali v *Rozprave* ohlas neskorších spisov, La Rochefoucauldových *Maxím* (1665) či Malebranchovho *Recherche de la Vérité* (1674–1675), o ktorých bude reč neskôr, a videli v nej svetáctvo a vyumelkovanú vybranosť (*préciosité*), príznačnú skôr pre salón slečny de Scudéry než pre Port-Royal; napokon Pascal mal v mladosti aj svoje svetácke obdobie. „Ak pripustíme, že konečnú redakciu *Rozpravy* neurobil Pascal sám, ťažko v nej nevidieť ozvenu jeho myšlienok.“^c Ak *Rozpravu* zredigoval niekto iný, musel poznať Pascalove náhľady. A niektoré jej tézy, ako píše J. Chevalier v komentári k Pascalovým *Zobraným dielam*, vyzerajú skôr ako predzvesť *Myšlienok* než ako ich kópia a dajú sa pripísať iba jemu.

4. MALEBRANCHE A „MORALISTI“. A. Malebranche. Iný francúzsky významný filozof tohto storočia, Nicolas Malebranche (1638–1715), oratorián, autor *Traité de la morale* (1695) a *Recherche de la vérité* (1683) bol takisto ako Pascal zaujatý inými problémami a iba príležitostne a nepriamo sa dotýkal estetických otázok. A pristupoval k nim skepticky. Predstavy sú subjektívne, predstavivosť nespútaná: akože by nás mohli poučiť o kráse vecí! Ľudia zrejme vidia farby rozlične, keď tie isté v niektorých vyvolávajú pôžitok, v iných opak.^d Pôžitok, ktorý poskytuje zrak, je slabý, slabší než napríklad príjemná chuť; je to prirodzené, lebo je biologicky menej dôležitý.^e Sila zmyslov je u ľudí nerovnaká, závisí od anatomickej stavby; väčšiu majú ženy, ktoré by mali byť sudkyňami v estetických otázkach dotýkajúcich sa módy, jazyka, dobrých spôsobov. Rozum estetike nepomôže, naopak, nikto v otázkach krásy a umenia neblúdi väčšmi ako učenci.^f Subtílnosť umu, taká zveľobovaná peknoduchými vedátormi, zvádza vlastne ľudský súd na scestie. Napokon všetky ľudské schopnosti, o ktoré by sa mohol opierať súd o kráse, videli sa Malebranchovi slabé a neisté. A také slová, ako napríklad „predstavivosť“, pokladal za mnohoznačné.

Človeku sa zdá, že badá vo veciach krásu; ale to je ilúzia. Kde teda je? Ak nie je vo veciach, môže byť iba v duši. V *Méditations chrétiennes* Malebranche napísal: „Mal by si vedieť, že vo tvojej duši sa nachádza všetka krása, ktorú vidíš na svete. Celá harmónia, bezhraničné rozkoše sa nachádzajú v hraniciach tvojej duše.“ Takýto záver mohol byť v súlade s epochou, ktorá sa v estetike hlásila k subjektivismu. Ale Malebranche v duchu svojej filozofie interpretoval tento záver nie subjektivisticky, lež – spiritualisticky. Jeho vývody neusmerňovali estetiku k psychológii, ale zostávali v rámci metafyziky. Ak skeptické východisko jeho estetiky zodpovedalo vtedajšej filozofii, metafyzické závery boli výlučne jeho.

Od Descarta sa ťažisko filozofie, najmä vo Francúzsku, presúvalo od noetických otázok k morálnym, osobitne k psychologickým. Takí spisovatelia ako La Rochefoucauld, La Bruyère či Saint-Évremond boli už iba pozorovateľmi človeka. Ich pozorovania zahrnovali aj estetickú stránku života, ale v menšej miere, ako by sa dalo čakať. Týchto „moralistov“ (ako ich nie celkom presne volajú) priťahovala iba jedna otázka, a to otázka v k u s u, ktorý v tomto čase začal vzbudzovať nádej, že bude meradlom krásy a umenia, keď iné kritériá zlyhali. Zásadnou otázkou bolo: nevedie toto meradlo k estetickému relativizmu? Odpovede sa nezhodovali: La Rochefoucauld odpovedal kladne, La Bruyère sa pokúšal vyhnúť tomuto dôsledku.

B: François de la Rochefoucauld (1613–1680) vo svojich slávnych *Maximách* (1665) hlásal najďalekosiah-

^c *Oeuvres Complètes*, text établi et annoté par J. Chevalier, 1954, Bibliothèque de la Pléiade, s. 573.

^d *La recherche de la vérité*, § 13, 1b, s. 33.

^e Tamže.

^f Tamže, kniha II, č. 2, § 3, tamže, s. 66.

lejšiu relatívnu súdov, náhodnosť udalostí, prelínanie dobra so zlom, pravdy s klamom. O vkuse písal v tom zmysle, že jedni majú v niektorých veciach vkus falošný, ale výstižnejší v iných veciach; druhí majú vkus neistý a hodnotia od oka; ďalší sú zasa vždy predpojatí a stávajú sa otrokmi svojho vkusu. Ale nájdú sa aj takí, čo vedení akýmsi inštinktom, ktorého príčinu nepoznajú, vždy posudzujú správne (*prennent toujours le bon parti*). Títo majú viac vkusu ako inteligencie. Ale je takmer nemožné stretnúť sa s takým vkusom, ktorý by vedel každú vec oceniť správne, poznať celú jej hodnotu. Zmysel týchto viet je jasný: vkus býva viac alebo menej výstižný, ale nikdy niet záruky, že je presný. A iný základ ako vkus pre naše súdy nemáme. Toto stanovisko sa neodlišovalo od Descartovho či Pascalovho názoru.

C. Jean de La Bruyère (1645–1696) v prvej časti svojich *Caractères* z roku 1687 taktiež analyzoval ľudský vkus, ale prejavil voči nemu viac dôvery; akoby si zachoval vieru v klasickú estetiku a hľadal pre ňu nové argumenty. Usudzoval, že v umení rovnako ako v prírode sa nemožno opierať o staré dogmy, ale iba o vkus – lenže vkus hovorí to isté, čo tieto klasické dogmy. Každý predmet v prírode rovnako ako v umení je dokonalý; ale je takým iba v jednom bode; ak sa čokoľvek presunie, pridá či odoberie, predmet stratí svoju dokonalosť. A kto tento bod vycíti, ten má dobrý vkus. La Bruyère si myslel, že aspoň niektorí ľudia majú takýto vkus a že jestvuje dobrý a zlý vkus, teda že *de gustibus est disputandum*. Pre každú myšlienku jestvuje správne slovo; nenachádza ho však každý spisovateľ, podarí sa to len niektorým. A rozdielnosť súdov o kráse je podľa La Bruyèra menšia, ako sa javí. Ak sa s láskou ku kráse nezamieňa zvedavosť, ak sa pekné veci nezamieňajú so zriedkavými a nezvyčajnými, potom rozdielnosť v otázkach krásy nie je až taká veľká. Ľudia majú prirodzený cit pre krásu, ktorý znižujú také faktory ako kritika, racionálny prístup ku kráse – a práve to bol protipól názorov, ktoré zrodili klasickú estetiku.

D. Charles de Saint-Évremond (1610–1703), všestranný spisovateľ, iba príležitostne sa dotýkal estetických otázok, ale keď to robil, vnikal do nich hlboko a svojrázne. Zmienku si zasluhujú aspoň dve jeho myšlienky: 1) Poézia vyžaduje osobitný talent a tento talent sa nevelmi znáša so zdravým rozumom; poézia je striedavo rečou bohov a rečou bláznov, nie však obyčajných ľudí. 2) V umení niet pravidiel pre všetky národy a všetky storočia. Dokonca ani dielo také dokonalé ako Aristotelova *Poetika* podľa Saint-Évremonda neobsahuje takéto pravidlá. Aj tieto dve myšlienky boli v protiklade k tradičnej, veky uznávanej estetickej doktríne.

Nesystematické náhodné výpovede, také, ako boli uvedené výroky francúzskych „moralistov“ 17. storočia, pripravovali zmenu v spôsobe chápania estetiky, ktorá sa prejaví v nasledujúcom storočí.

5. SPINOZA A HOBBS. Vo filozofickej estetike 17. storočia treba prinajmenej dva razy vyjsť za hranice Francúzska: do Nizozemska kvôli Spinozovi a do Anglicka kvôli Hobbesovi.

A. Benedikt Spinoza (1632–1677) pokladal krásu za subjektívnu reakciu človeka, ktorá nemá nijaký základ vo veciach. Ani vo svojich metafyzických, ani v epistemologických prácach krásu nespomenul. Niekoľko myšlienok o nej však zachytil vo svojich listoch.⁸ V liste Oldenburgovi z 20. 11. 1665: „Nepripisujem prírode ani krásu, ani škaredosť, ani poriadok, ani neporiadok. Lebo iba prostredníctvom vzťahu k našej predstavivosti sa dá o veciach hovoriť, že sú krásne alebo škaredé, usporiadané alebo neusporiadané.“

A v liste „vynikajúcemu filozofovi“ Boxelovi zo septembra 1674: „Krása, ctihodný pane, nie je natoľko vlastnosť pozorovaného predmetu, ale skôr účinok, ktorý pociťuje človek pozorujúci tento predmet. Keby mal náš zrak kratší alebo dlhší dosah, než má v skutočnosti, alebo keby naše ustrojenie bolo iného druhu, potom veci, ktoré sa nám teraz javia krásne, zdali by sa nám škaredé, a škaredé by sa javili ako krásne. Najkrajšia ruka pozorovaná pod mikroskopom sa zdá priam ohavnou. Niektoré predmety pozorované z diaľky sú krásne, ale keď si ich obzrieme zblízka – sú vlastne škaredé.“ Tak teda veci skúmané samy osebe, čiže vo vzťahu k Bohu, nie sú ani

⁸ *Listy męzów uczonych do B. Spinozy oraz odpowiedzi autora*, preklad L. Kolakowského, 1961; listy XXXII (s. 161) a LVIII (s. 242).

pekné, ani škaredé. Filozof by to mal konštatovať – a ďalej sa už krásou nezapodievať. To Spinoza aj robil. V metafyzike, v teórii poznania, v etike mal ďaleko k subjektivismu, ale v estetike bol subjektivista. Bolo to typické stanovisko filozofov 17. storočia, najmä tých slávnych: rovnaký postoj zaujímal Descartes aj Hobbes. B. Thomas Hobbes (1588–1679) sa zaoberal otázkami estetiky viac ako ktorýkoľvek z význačných filozofov 17. storočia. Na stručnú analýzu pojmu krásy našiel miesto v oboch svojich dielach, rovnako v *Elementa philosophiae* (1642–1658) aj v *Leviatani* (z roku 1651)^b. Obširne o nej písal v liste básnikovi Williamovi Davennantovi (*The Answer to Davennant*, 1650, ed. J. E. Spingarn, 1908)ⁱ.

a) Subjektívnosť estetických súdov bola pre Hobbesa axiómou; všetky hodnotiace súdy sú subjektívne. „Niet vecí, ktorá by bola jednoducho a absolútne dobrá, zlá alebo pohrdaniahodná. A niet nijakého pravidla dobra a zla, ktoré by sa dalo vyvodiť z prirodzenosti samých vecí.“ Všetky pravidlá sú výtvorom jedincov alebo spoločností. Hobbes bol v tomto ohľade nemenej radikálny ako Descartes alebo Spinoza. Ale urobil pre estetiku viac ako oni, lebo sa usiloval lepšie vysvetliť subjektívnu krásu.

b) Predovšetkým vysvetľoval pojem krásy (*pulchrum*): krásne je to, čo svojim vzhľadom prezrádza dobro. Lahko zbadáme, že to je veľmi široký pojem, širší ako ten, ktorý sa zvyčajne používal. Hobbes sám hovorí, že anglický jazyk nemá dosť všeobecné slovo, ktoré by zodpovedalo latinskému *pulchrum*; preto sa používajú rozličné slová podľa okolností: pekný (*fair*), krásny (*beautiful*), pôvabný (*handsome*), zdvorilý (*galant*), vážený (*honourable*), šarmantný (*comely*) alebo milý (*amiable*). Je to zaujímavé tvrdenie pre dejiny estetickej terminológie; vyplývalo by z neho, že novodobý jazyk mal spočiatku iba čiastkové estetické termíny s úzkym rozsahom, až jeden z nich (krásny – *beautiful*) rozšíril po čase svoj význam natolko, že zahrnul celý rozsah spomenutých estetických javov.

c) Ďalšia Hobbesova iniciatíva bola vari ešte dôležitejšia: väčšmi ako ktokoľvek pred ním preniesol úvahy o umení a kráse na psychologickú pôdu, urobil z estetiky analýzu vedomia tvoriaceho a hodnotiaceho umenie. A výsledkom Hobbesovej analýzy bolo: podnetom pre tvorbu sú vášne a takisto aj jej cieľom je podnecovanie vášní. Na 17. storočie to bolo dosť nečakané zistenie.

Ďalej: podstatnými schopnosťami básnika a umelca sú pamäť a predstavivosť. Antika, ako usudzoval Hobbes, mala veľa pravdy, keď pamäť pokladala za matku Múz. Pamäť zahŕňa celý svet, ibaže zmenšený, tak ako v ďalekohľade. Z materiálu pamäti čerpá rovnako predstavivosť aj úsudok. Ale funkcia predstavivosti a úsudku je v poézii a umení nerovnaká: predstavivosť tvorí, ale úsudok iba kontroluje. Celá vznešenosť poézie, poetická spontánnosť, ktorú si čitatelia najväčšmi cenia, to, čo je v poézii zázračné a prekvapujúce, čo uspokojuje potrebu novosti, to všetko je dielom predstavivosti. V 17. storočí (po Baconovi) takto uvažoval iba Hobbes. Zaslúži si pozornosť, že priekopníkom emocionálnej estetiky bol práve tento najmaterialistickejší a najmechanistickejší mysliteľ spomedzi filozofov 17. storočia.

Vo svojej dobe bol osamotený; 18. storočie však pôjde v jeho stopách: bude tak ako Hobbes pestovať psychologickú analýzu, bude tak ako on estetické zážitky vyvodzovať z vášní, citov, predstavivosti.

6. LEIBNIZ. Niektorí filozofi 17. storočia začali pochybovať o správnosti doteraz takmer všeobecne prijímaných predpokladov: tieto pochybnosti boli dvojaké. Jedni – ako Descartes, Spinoza, Hobbes – usudzovali, že krása nie je objektívna vlastnosť, iní, že nie je racionálne postihnuteľná. Medzi týchto druhých patrila slávny mysliteľ Leibniz.

Gottfried Wilhelm Leibniz (1646–1716) sa o otázkach estetiky vyslovoval iba okrajovo, no jednako mal na ne vyhraný názor: nemáme racionálne poznatky o kráse; ale (navzdory vtedajším racionalistom) to nezname-

^b Oboje diela existujú v poľskom preklade C. Znamierowského: *Lewiatan*, 1954 a *Elementy filozofii*, 1956.

ⁱ C. D. Thorpe, *The Aesthetic Theory of Th. Hobbes*, University of Michigan Press, 1940.

ná, že by sme o nej nemali nijaké poznatky. Poznanie má totiž rozličné stupne, môže byť aj menej jasné a racionálne. Tak je to práve s naším poznaním krásy; zakladá sa totiž iba na vkuse, a ten vie povedať, že je niečo pekné, ale nevie vysvetliť prečo. Vkus, hovorí Leibniz, „je v niečom blízky inštinktu“. Maliari vedia rozlíšiť dobré dielo od zlého, ale nevedia povedať, na základe čoho tak usudzujú. „Ak sa ich na to spýtame, odpovedia, že dielu, ktoré sa im nepáči, chýba *je ne sais quoi*,“ napísal Leibniz v *Meditáciách* z roku 1684. Máme teda poznatky o kráse – ale iné, ako sú poznatky matematické či fyzikálne. Takto Leibniz riešil starý spor. Jeho riešenie malo predchodcov, ak nie medzi filozofmi, tak medzi umelcami a kritikmi, predovšetkým tými, čo už od Albertiho opakovali, že o kráse rozhoduje *io non so ché, je ne sais quoi*. A do istej miery aj medzi tými, ktorí tvrdili, že o kráse súdi nie rozum, ale oko, ako Michelangelo či Shakespeare (*Beauty is bought by judgment of the eye*).

Filozofi 17. storočia zanechali teda svojim nasledovníkom do budúceho storočia dve protikladné estetické koncepcie: jednu v opozícii voči objektivismu, druhú v opozícii voči racionalizmu. Väčšina estetikov 18. storočia vykročila za subjektivistami, Descartom a Spinozom. Ale ten, kto položil základy estetiky ako samostatnej vedy – Alexander Baumgarten – nasledoval Leibniza.

Z Leibnizových textov s estetickým obsahom treba pripomenúť ešte aspoň jeden: nachádza sa v traktáte *Principes de la nature et de la grâce*; autor ho napísal na sklonku svojho života roku 1714. Hlása tu konzervatívnu tézu, že všetko čaro hudby spočíva v zhode čísel. Ale k veľmi starej téze tu pridáva novú myšlienku: že čísla pôsobia na nás preto, lebo ich *p o d v e d o m e* rátame. Leibniz usudzoval, že nielen pôžitky sluchu, ale aj zraku a iných zmyslov pochádzajú takisto (hoci je to menej zreteľné) z čísel, z primeraných proporcií. Proporcija si teda udržala svoje postavenie generálnej estetickej zásady, dokonca ho ešte upevnila. Pravda, s výhradou, že pôsobí *podvedome*.

7. TYLKOWSKI. Na tomto mieste sa v rámci estetiky 17. storočia ešte raz vrátíme do Poľska. Druhý Sarbiewski sa už nenašiel, hoci poetika sa na kolégiách hojne vyučovala. O architektúre sa písali a uverejňovali traktáty, ale tieto traktáty – rovnako práca Bartłomieja Wąsowského *Callitechnicorum seu de pulchro Architecturae sacrae et civilis liber unicus* z roku 1678 či dielo Stanisława Solského *Architekt polski* z roku 1690 – zaoberali sa väčšmi technikou ako estetikou. Filozofia sa vtedy v Poľsku pestovala hojne, ale estetické otázky neboli v jej programe. Existuje však prinajmenej jedna výnimka.

Touto výnimkou bola *Philosophia Curiosa* Wojciecha Tylkowského z roku 1680, rozoberajúca najrozmanitejšie otázky; v časti *Philosophia naturalis*, v kapitole *De natura et arte* (I, 3) sa dotýkala aj niektorých estetických problémov. Tento autor, neskôr často vysmievaný a naozaj filozofujúci amatérsky, riešil tieto otázky naivne, ale predsa len rozumne. A narazil aj na problém, ktorý vzrušoval veľkých filozofov 17. storočia: na estetický objektivismus a subjektivismus.

a) Prečo sa nám výtvary prírody páčia väčšmi ako umelecké diela? Na zlatnícke výrobky alebo obrazy sa pozrieme tri alebo štyri razy a stačí nám to, ale lúky, hory, rieky, záhrady nás nikdy nepresýtia. Odpoveď: my sami sme výtvary prírody, príroda je dokonalejšia ako najväčšie umelecké dielo; preto sa umenie usiluje pripodobiť svoje diela výtvorom prírody, a nie naopak.

b) Prečo sú vedľa seba veci škaredé aj krásne, pozbavené pôvabu aj pôvabné? Autor odpovedá, že všetko, čo stvoril Boh, je samo osebe dobré, krásne a užitočné, ale pre nás (*respectu nostri*) sú jedny veci užitočné, iné škodlivé, jedny sú krásne, iné škaredé. Krásne sú tie veci, ktorých vzhľad v nás prebúdza rozkoš, a sú to tie, čo zodpovedajú našim zmyslovým orgánom, presnejšie povedané tie, čo vysielajú obrazy (*speciem emittunt*), príjemným spôsobom dráždia (*afficiunt*) naše zmysly, a tým vzbudzujú príjemné predstavy (*phantasma*). Tylkowski teda vyšiel z estetického objektivismu (Boh stvoril všetko krásne), ale potom nebadane prechádza k relacjonizmu (krásne je iba to, čo zodpovedá našim zmyslom). Všetky veci sú krásne, ale iba niektoré sú krásne pre nás.

V. TEXTY FILOZOFOV 17. STOROČIA

KRÁSA JE V USPORIADANÍ ČASTÍ

- 1) *Krása dokonale krásnej ženy nespočíva v oslnivosti niektorej jednotlivjej časti, ale v súlade a v správnom pomere všetkých častí, takže ani jedna nevyniká nad iné.*

R. Descartes, List Balzacovi (éd. Cousin, vol. VI, s. 189).

KRÁSA A PODMIENENÝ REFLEX

- 2) *Vaša otázka, ako odôvodniť krásu, je totožná s tou, ktorú ste mi položili minule: prečo je jeden zvuk lahodnejší ako druhý, lenže s tým rozdielom, že slovo k r á s a sa tu zdanlivo vzťahuje špeciálne na zrak. Ale ani krása, ani lahodnosť neznamenajú vo všeobecnosti nič iné ako vzťah nášho súdu k predmetu. A keďže ľudské súdy sú také rôznorodé, nemožno nájsť pre krásu a pre príjemnosť nejakú určitú mieru. Nevedel by som to vysvetliť lepšie ako kedysi v mojom Traktáte o hudbe. Čo sa bude páčiť väčšine ľudí, bude sa môcť jednoducho nazvať najväčšou krásou, ale je to čosi veľmi neurčité.*

Po druhé, to isté, čo jedným nutká k tancu, iných pobáda k plaču. Vyplýva to z toho, že v našej pamäti boli podráždené isté predstavy: tí, ktorí kedysi nachádzali pôžitok v istej tanečnej melódii, dostávajú opäť chuť tancovať, keď ju znova počujú. A naopak, ak mal niekto nepríjemný zážitok pri počúvaní galardy, bude sa istotne cítiť stiesnene, keď ju znova začuje. Myslím si, že ak niekedy päť-šesť ráz zbijeme psa pri zvuku huslí, potom určite začne zavýjať a utečie, len čo znova začuje ich zvuk.

R. Descartes, List Mersennovi z 18. 3. 1630 (éd. Adam-Tannery, I, s. 132).

KRÁSNE JE TO, ČO ZODPOVEDÁ NAŠEJ PRIRODZENOSTI

- 3) *Dobrym a zlým voláme obyčajne to, čo nám naše vnútorné zmysly alebo náš rozum prikazujú pokladať za primerané alebo odporujúce našej prirodzenosti. Pekným alebo škaredým zasa nazývame to, čo nám takým istým spôsobom prikazujú naše vonkajšie zmysly a najmä zrak, ktorý je dôležitejší ako všetky ostatné zmysly.*

R. Descartes, Passions de l'âme, 1649, § LXXXV.

SYMPATIA A DISPATIA

- 4) *Piesne sú rôznorodé, sú medzi nimi smutné a príjemné súčasne. Autori elégií a tragédií sa páčia o to väčšmi, o čo väčší smútok vzbudzujú.*

Ľudský hlas je nám najpríjemnejší zo všetkých preto, lebo najväčšmi zodpovedá našim životným silám. Aj

hlas dobrého priateľa je možno príjemnejší ako hlas nepriateľa z dôvodu sympatie a dispatie. Pôsobí tu tá istá príčina, pre ktorú ovčia koža natiahnutá na bubne nevydá pri údere zvuk, ak na inom bubne znie vlčia koža.

R. Descartes, Compendium Musicae (éd. Adam-Tannery, X, 89-91).

KEDY JE VNÍMANIE PRÍJEMNÉ?

- 5) *Na to, aby vznikol príjemný pocit, je potrebná určitá proporcia medzi predmetom a zmyslovým orgánom. Napríklad zvuk výstrelu alebo hromu sa nehodí do hudby preto, lebo škodí sluchu, podobne ako nadmerný slnečný jas škodí zraku hľadiacemu rovno do neho.*

Spomedzi predmetov, ktoré vnímame, najpríjemnejšie sú pre nás nie tie, čo náš zmyslový orgán vníma najľahšie, ani tie, čo vníma najťažšie, ale tie, ktoré vníma nie tak ľahko, aby hneď uspokojil prirodzenú potrebu zmyslov vnímať, ale ani nie tak ťažko, aby sa zmyslový orgán unavil.

R. Descartes, tamže.

PRÍJEMNOSŤ ZÁŽITKU

- 6) *Keď v knihe čítame o zvláštnych dobrodružstvách alebo ich vidíme v divadle, vzbudzujú v nás dakedy smútok, inokedy radosť, lásku alebo nenávisť a vôbec všetky vášne, podľa toho, aké predstavy sa vynoria v našej fantázii. Ale okrem toho prežívame príjemný pocit z toho, že vieme, ako sa tieto vášne v nás vytvorili. Je to duchovný pôžitok, ktorý môže vzniknúť rovnako zo smútku, ako aj zo všetkých iných vášní.*

R. Descartes, Les passions de l'âme, IV.

PREČO ĽUDIA PÍŠU VERŠE

- 7) *Túžba písať verše, ktorú Vaša Výsosť pociťovala počas choroby, pripomína mi Sokrata, o ktorom Platón hovorí, že pociťoval podobnú chuť, keď bol vo väzení. Myslím si, že táto nálada na skladanie veršov pramení zo silného podráždenia organických impulzov, ktoré môže úplne zatemniť predstavivosť ľudí, čo nemajú mozog v rovnováhe; na druhej strane iných predstavivosť rozpaľuje a podnecuje k tvorbe poézie. V tomto poryve vidím znak silného intelektu, presahujúceho priemer.*

R. Descartes, List kňažnej Alžbete z 22. 2. 1649 (Oeuvres, éd. Adam-Tannery, V, s. 281).

OZAJSTNÁ KRÁSA JE TRVALÁ

- 8) *Ak vec vyvoláva pôžitok, bez váhania o nej povieme, že je krásna. Zatiaľ niet falošnejšej zásady, lebo nejestvuje taká vec, ktorá by sa niekomu nepáčila, ani taká dokonalá vec, čo by sa páčila všetkým. Náš vkus takmer vždy určujú zvyky a názory iných ľudí.*

Jedným z hlavných privilégií ozajstnej krásy je to, že nie je premenlivá a prchavá, ale že je stála, trvácna a zodpovedá vkusu všetkých čias. Klamná krásna má svojich prívržencov, ale nie je schopná udržať si ich dlhšie, bolo by to proti prírode.

P. Nicole, Traité de la vraie et de la fausse beauté, 1659, s. 170-173.

NIČ PROTI ROZUMU

- 9) *Každá vec, čo sa nezhoduje s rozumom, nás zraňuje.*

P. Nicole, tamže, s. 183.

PRIRODZENOSŤ VECÍ A ĽUDÍ

- 10) *Treba brať do úvahy dva druhy prirodzenosti: prirodzenosť vecí, o ktorých sa hovorí, a prirodzenosť ľudí, ktorým sa hovorí, alebo pre ktorých sa píše.*

P. Nicole, tamže s. 179

- 11) *Rozum nám poskytuje všeobecné pravidlo, že vec je krásna, keď zodpovedá svojej i našej prirodzenosti. Aby vec bola krásna, nestačí, aby zodpovedala svojej prirodzenosti, ale musí mať aj správny vzťah k našej ľudskej (prirodzenosti).*

P. Nicole, tamže s. 171.

MIEROU MÁ BYŤ ČITATEĽ

- 12) *Aby slová dokonale vyjadrovali myšlienky, treba veci vidieť nie také, aké sú samy osebe, ani nie také, aké ich vidí ten, čo o nich hovorí alebo píše, ale treba ich posudzovať podľa toho, čo o nich vedia čitatelia alebo poslucháči.*

P. Nicole, tamže, s. 180.

ÚSPECH A NESMRTEĽNOSŤ

- 13) *Múdry spisovateľ sa dobrovoľne prispôsobí zvyku. Vie, že zvyk sa mení a netrvá večne, ale lepšie je páčiť sa istý čas, ako nepáčiť sa vôbec.*

Tí, čo píšu pre nesmrteľnosť, musia hľadať trvalejší spôsob, ako sa páčiť, a musia dať svojim dielam krásu nezávislú od vládnúcej mienky a jej rozmarov.

P. Nicole, tamže, s. 183–184.

ODÔVODNENIE DISONANCIÍ

- 14) *Sila nášho umu sa prieči pridlhej nečinnosti, ale jeho krehkosť nedovoľuje, aby bol ustavične v napätí. Z toho vyplýva, že tá istá vec sa nemôže vždy páčiť. To je dôvod, prečo v hudbe náš sluch neuspokojuje priveľmi dokonalá miera, a tak hudobníci používajú falošné tóny, ktoré volajú disonanciami.*

P. Nicole, tamže s. 185.

METAFORA – PROSTRIEDOK PROTI NUDE

- 15) *V tom je ozajstný úžitok metafory: treba ju používať tak, ako hudobníci používajú disonancie, aby predišli nude, ktorú by spôsobili priveľmi dokonalé tóny.*

P. Nicole, tamže, s. 187.

BÁSNICKÁ KRÁSA

- 16) *Tak ako hovoríme „básnická krása“, mali by sme hovoriť aj geometrická krása, lekárska krása, ale nehovoríme tak, lebo dobre vieme, aký je cieľ geometrie, ktorá sa zakladá na dôkazoch, a aký je cieľ medicíny, ktorá sa zakladá na liečení; ale nevieme, v čom spočíva čaro, ktoré je cieľom poézie. Nevieme, aký je ten prirodzený vzor, ktorý treba napodobovať.*

B. Pascal, Pensées, 38 (éd. de la Pléiade, 1954, s. 1097).

DÔVODY SA NACHÁDZAJÚ NESKÔR

- 17) *Pán de Roannez povedal: „Dôvody sa nachádzajú neskôr, ale spočiatku (ma) istá vec priťahuje alebo odpudzuje bez uvedomeného dôvodu, ten objavujem až dodatočne.“ Ja si však myslím, že vec neodpuďuje z tých dôvodov, ktoré sa odhaľujú neskôr, ale že dôvody sa objavujú preto, lebo vec odpudzuje.*

B. Pascal, tamže, 473 (éd. de la Pléiade, s. 1221).

KLEOPATRIN NOS

- 18) *To „sám neviem čo“, tá nepostihnuteľná drobnôstka hýbe celou zemou, kráľmi, vojskom, celým svetom. Keby mala Kleopatra kratší nos, celá tvár sveta by vyzerala inak.*

B. Pascal, tamže, 180 (éd. de la Pléiade, s. 1133).

KRÁSA OBYČAJNÝCH VECÍ

- 19) *Dokonalosť akéhokoľvek druhu nie je vo veciach neobyčajných a zvláštnych. Príroda, ktorá jediná je dobrá, je veľmi dobre známa a obyčajná.*

B. Pascal, De l'esprit géométrique (éd. de la Pléiade, s. 602).

MODEL KRÁSY

- 20) *Jestvuje istý model čara a krásy, spočívajúci v pomere medzi našou prirodzenosťou – slabou či silnou, takou, aká je – a vecou, ktorá sa nám páči.*

Všetko, čo je vytvorené podľa tohto modelu, sa nám páči: dom, pieseň, reč, verš, próza, žena, vtáky, rieky, stromy, izby, odevy atď. Všetko, čo nie je podľa tohto vzoru, odpudzuje tých, čo majú dobrý vkus.

A tak ako jestvuje dokonalý súvis medzi piesňou a domom, ktoré sú vytvorené podľa tohto dobrého vzoru – pretože sa každý svojím spôsobom podobá tomuto jedinému modelu – takisto jestvuje dokonalý súvis medzi vecami urobenými podľa zlého vzoru. Neznamená to, že by bol iba jeden zlý vzor, je ich nekonečné množstvo.

B. Pascal, Pensées, 38 (éd. de la Pléiade, s. 1 097).

MÓDA ROZHODUJE O KRÁSE

- 21) *Človek nerád zostáva sám so sebou; má však potrebu milovať, preto musí niekde inde hľadať predmet svojej lásky. Môže ho nájsť jedine v kráse; keďže však on sám je najkrajšou bytosťou, akú Boh stvoril, musí nájsť v sebe samom vzor tej krásy, ktorú hľadá mimo seba.*

Príroda tak silno vštepila túto pravdu do našich duší, že ju nachádzame v sebe už hotovú; nepotrebujeme nijaké umenie ani vedu; zdá sa, že máme v srdci miesto, ktoré treba zaplniť. No lepšie ju cítime, ako ju vieme vyjadriť slovami.

Hoci je tento všeobecný model krásy nezmazateľne vtlačený do našich duší, jednako sa mení pri každej jednotlivéj aplikácii, no iba v spôsobe nazerania na to, čo sa nám páči. Netúžime totiž jednoducho po kráse, ale po jej rozličných podobách, v závislosti od okolností a stavu, v akom sa nachádzame; v tomto zmysle sa dá povedať, že každý má svoj predobraz krásy a vo svete hľadá jeho kópiu. Napriek tomu ženy často určujú tento predobraz; keďže majú absolútny vplyv na vedomie mužov, zdôrazňujú v ňom tie zložky krásy, ktoré samy majú, alebo tie, ktoré si cenia... Preto sa striedajú epochy blondníek a epochy brunetiek...:

Móda a dokonca aj miesto neraz rozhodujú o tom, čo nazývame krásou. Je zvláštne, že zvyk natoľko ovplyvňuje naše city. Nie je na prekážku, ak má každý svoj model krásy, podľa ktorého súdi druhých a s ním ich porovnáva.

Subtílnosť je dar prírody, a nie ovocie umenia.

O čo má človek širšieho ducha, o to viac vidí rozličných krás; ale neplatí to o zaľúbených: keď muž miluje nejakú ženu, vidí iba ju.

B. Pascal (?), Discours sur les passions d'amour, Oeuvres complètes (éd. de la Pléiade, 1954, s. 539–540).

ŽENY – SUDKYNE VKUSU

- 22) *Ženy by mali rozhodovať o móde, posudzovať jazyk, vyslovovať sudy o dobrom vzhľade a dokonalých spôsoboch. Všetko, čo závisí od vkusu, je v ich moci.*

N. Malebranche, La recherche de la vérité, II, 1 (tamže, s. 62).

ŠKODLIVOSŤ SUBTÍLNOSTI

- 23) *Rafinovanosť, subtílnosť, živosť, rozsah predstavivosti, veľké prednosti v očiach ľudí – to je najistejšia a najčastejšia cesta k zaslepenosti ducha a skazenosti srdca. Vyslovujem tu paradox, preto mi nebudú veriť, ak nepodám dôkazy.*

N. Malebranche, Traité de la Morale, ch. XII (Oeuvres, éd. de Genoud et de Lourdoucix, s. 440).

MNOHOZNAČNOSŤ SLOV

- 24) Slovo „predstavivosť“ je veľmi používané, ťažko však môžem uveriť, že by tí, čo ho vyslovujú, spájali s ním dajaký jasný význam.

N. Malebranche, Traité de la Morale, ch. XII (tamže s. 438).

VKUS

- 25) Slovo vkus má rozličné významy a ľahko sa tu dá pomýliť. Niektorí ľudia majú zlý vkus vo všetkom, iní iba v niektorých veciach, ale v iných, na ktoré stačia, majú vkus dobrý a správny. Niektorí majú vkus nevycibrený a rozhoduje o ňom náhoda. Ďalší zasa majú vždy plno predsudkov, sú otrokmi svojho vkusu. A sú takí, čo podľa inštinktu, ktorého príčinu nepoznajú, vyslovia sa o každej veci, ktorá sa pred nimi vynorí, a vždy majú správny úsudok. Títo majú viac vkusu ako rozumu... Veľmi zriedka, takmer nikdy sa nestretáme s človekom, ktorý vie zhodnotiť každú vec, spozná všetku jej cenu a vie túto schopnosť uplatniť voči všetkým veciam.

F. de La Rochefoucauld, Réflexions diverses, III, s. 38: Des goûts.

DE GUSTIBUS EST DISPUTANDUM

- 26) Umenie má svoj bod, v ktorom dosahuje dokonalosť, podobne ako príroda, ktorá v istom bode dospieva k dokonalosti a zrelosti. Kto to vycíti a ocení, má dokonalý vkus; kto to však necíti a oceňuje veci, ktoré sú nad alebo pod týmto bodom, ten má zlý vkus. Jestvuje teda vkus dobrý a zlý, a preto možno o vkuse diskutovať...

Medzi všetkými spôsobmi vyjadrenia nejakej našej myšlienky je iba jeden jediný správny. Nie vždy ho pri reči alebo písaní utrafíme. Jednako je pravda, že takýto spôsob jestvuje, a to, čo mu nezodpovedá, je slabé. Pôžitok, ktorý nám prináša kritika, oberá nás na druhej strane o inú rozkoš, a to o schopnosť nadchýnať sa krásnymi vecami.

Je veľký rozdiel medzi dielom krásnym a dielom dokonalým, urobeným podľa pravidiel.

J. de La Bruyère, Les Caractères, 1687: Ch. I, Des ouvrages de l'esprit.

ZÁLUBA V KRÁSE A ZVEDAVOSŤ

- 27) Zvedavosť nie je to isté čo záľuba v dobrých či krásnych veciach, ale je to vyhľadávanie zriedkavých, výnimočných vecí, ktoré máme, ale iní ich nemajú.

J. de La Bruyère, tamže, ch. XIII, De la mode.

REČ BOHOV A BLÁZNOV

- 28) Poézia vyžaduje osobitný talent, ktorý sa nevelmi znáša so zdravým rozumom. Niekedy je rečou bohov, inokedy bláznov a len zriedkavo rečou obyčajného rozumného človeka. Oblubuje fikcie a metafory, vždy prekračuje hranice skutočnosti.

Ch. de Saint-Evremond, De la poésie (Oeuvres, 1711, III, s. 43).

NIET PRAVIDIEL PRE VŠETKY STOROČIA

- 29) Treba priznať, že Aristotelova Poetika je vynikajúce dielo; ale nič nie je také dokonalé, aby mohlo byť pravidlom pre všetky národy a všetky storočia.

Ch. de Saint-Évremond, De la tragédie ancienne et moderne (Oeuvres, III, s. 171).

SUBJEKTÍVNOSŤ KRÁSY

- 30) Chcel by som však vopred povedať, že nepripisujem prírode ani krásu, ani škaredosť, ani poriadok, ani neporiadok. Lebo iba prostredníctvom vzťahu k našej predstavivosti sa dá o veciach hovoriť, že sú krásne alebo škaredé, usporiadané alebo neusporiadané.

B. Spinoza, Epistola XXXII: H. Oldenburgio, 20. 11. 1665 (ed. van Vloten-Land, II, s. 308).

- 31) Krása, ctihodný pane, nie je natoľko vlastnosť pozorovaného predmetu, ale skôr účinok, ktorý pociťuje človek pozorujúci tento predmet. Keby mal náš zrak kratší alebo dlhší dosah, než má v skutočnosti, alebo keby naše ustrojenie bolo iného druhu, potom veci, ktoré sa nám teraz javia krásnymi, zdali by sa nám škaredé, a škaredé zasa naopak – krásne. Najkrajšia ruka pozorovaná pod mikroskopom sa zdá priam ohavnou. Niektoré predmety pozorované z diaľky sú krásne, ale keď si ich obzrieme zblízka, sú vlastne škaredé. Tak teda veci skúmané samy osebe, čiže vo vzťahu k Bohu, nie sú ani krásne, ani škaredé.

B. Spinoza, Epistola LVIII: H. Boxel, 9. 1674 (ed. van Vloten-Land, II, s. 370).

POMENOVANIA KRÁSY

- 32) Latinčina má dva výrazy, ktorých významy sú blízke významom slov *dobry* a *zly*, ale nemajú presne ten istý význam: *pulchrum* a *turpe*. Prvé znamená to, čo istými viditeľnými znakmi prezrádza dobro; druhé znamená to, čo naznačuje zlo. V našom jazyku však nemáme také všeobecné slová, ktorými by sme vyjadrili tieto významy. Na vyjadrenie toho, čo označuje *pulchrum*, používame v istých prípadoch slovo *pekný*, v iných slovo *krásny*, *pôvabný*, *zdvorilý*, *vážený*, *šarmantný* alebo *milý*. A na označenie toho, čo znamená *turpe*, používame slová *obludný*, *škaredý*, *mrzký*, *ničomný*, *hnusný* a podobne, ako si to vyžaduje téma. Všetky tieto slová, postavené na správne miesto, neznamenujú nič iné ako výraz alebo postoj, ktorý naznačuje dobro alebo zlo. Takže to, čo je dobré, má tri druhy: dobro spojené s príslubom – *pulchrum*; dobro dôsledku ako žiadúceho cieľa – *iucundum* čiže *príjemnosť*, a dobro ako prostriedok – *utile*, *užitočnosť*. A presne toľko druhov má aj zlo.

T. Hobbes, Leviatan, 1656, II, s. 6.

UMENIE A PAMÄŤ

- 33) Čas a výchova rodia skúsenosť, skúsenosť rodí pamäť a pamäť zasa úsudok a predstavivosť, úsudok rodí silu a stavbu, verš a predstavivosť jeho ozdobu. A nebolo nezmyselné bájoslovie antiky, podľa ktorého je pamäť matkou Múz. Lebo pamäť objíma celý svet – nie v skutočnej podobe, ale zmenšený, tak ako v ďalekohľade.

Nad ňou pracuje úsudok, prísnejší brat, ktorý vážne a presne skúma všetky časti prírody a triedi ich poriadok, príčiny, užitočnosť, rozdiely i podobnosti, kým predstavivosť má pripravený celý hotový materiál, keď ide vytvoriť umelecké dielo.

T. Hobbes, The Answer to Davennant (ed. Spingarn, II, s. 59).

POÉZIA A PREDSTAVIVOSŤ

- 34) *Ludia si väčšmi cenia a obdivujú predstavivosť ako úsudok, rozum, pamäť či akúkoľvek inú duchovnú schopnosť. A pretože je taká príjemná, nazývajú ju aj dôvtipom, kým úsudok a rozum pokladajú za nudnú záležitosť. Lebo v predstavivosti spočíva celá vznešenosť poézie a básnický ošiaľ, ktorého sa čitatelia najväčšmi dožadujú. Predstavivosť bystro postihuje veci i slová. Ak však chýba poznanie, čo má byť a čo nemá byť povedané, čo je a čo nie je primerané pre ľudí, čas a miesto, potom sa stráca jej príjemnosť a pôvab.*

T. Hobbes, The Answer to Davennant, 1650 (ed. Spingarn, II, s. 70).

SÚDY O UMENÍ SÚ JASNÉ ALEBO NEURČITÉ

- 35) *Poznanie je teda buď temné, buď jasné; jasné je zasa určité alebo neurčité, a určité je adekvátne alebo neadekvátne a symbolické (prenesené), buď intuitívne (bezprostredné). Najdokonalejšie je vtedy, ak je adekvátne a bezprostredné. Poznanie je jasné, ak dovoľuje rozpoznať zobrazenú vec; takéto poznanie býva rovnako neurčité, ako aj určité. Neurčité je v tom prípade, ak neumožňuje vypočítať znaky postačujúce na odlíšenie danej veci od iných... Tak farby, vône, chute a iné vlastnosti jednotlivých zmyslov poznávame dostatočne jasne a odlišujeme jedny od druhých, ale iba na základe prostého svedectva zmyslov, a nie vymenovaním ich znakov; preto nevidomému nemôžeme vysvetliť, čo je červená farba, a ani iným to nevysvetlíme, ak ich nepostavíme pred danú vec, aby ju videli. Podobne pozorujeme, že maliari a iní umelci presne rozoznajú, ktoré dielo je vytvorené dobre a ktoré zle, ale často nie sú schopní zdôvodniť svoj súd, a o veci, čo sa im nepáči, hovoria sputujúcemu sa, že jej čosi chýba, no nevedia čo.*

G. W. Leibniz, Meditationes de Cognitione, veritate et ideis, 1684 (ed. Erdmann, 1840, I, s. 79).

KRÁSA V ČÍSLACH

- 36) *Hudba nás očarúva, hoci jej krása spočíva iba v zhode čísel a v tom, že naša duša ustavične mimovoľne zratúva pohyby a chvenie súzvučiach zložiek. Pôžitok, ktorý zrak nachádza v proporciách, je tej istej povahy, rovnako aj pôžitky poskytované inými zmyslami sa redukujú na čosi podobné, hoci to nevieme jasne vysvetliť.*

G. W. Leibniz, Principes de la Nature et de la Grâce, 17 (ed. Erdmann, s. 717-718).

PRÍRODA A UMENIE

- 37) *Prečo sa výtvary prírody páčia väčšmi ako výtvary umenia? Zlaté a strieborné predmety alebo obrazy môžeme obzerať tri či štyri razy, a to nám stačí, ale na druhej strane sa môžeme stále dívať na diela prírody, ako sú lúky, hory, rieky, záhrady. Príčinou tohto javu je skutočnosť, že my sami sme dielom prírody. Preto nám*

predmety patriace prírode väčšmi vyhovujú. V hocijakom výtvore prírody, aj v tom najmenšom, je väčšia dokonalosť ako v najväčšom umeleckom diele. Priznáva to samo umenie, lebo sa usiluje pripodobiť svoje diela dielam prírody, ale príroda to vo vzťahu k umeniu nerobí.

A. Tylkowski, S. J., Philosophia Curiosa seu universa Aristotelis Philosophiae juxta communes sententias exposita, 1680, Physica seu Philosophia Naturalis, pars I, cap. III, De natura et arte.

KRÁSNE JE TO, ČO VZBUDZUJE PÔŽITOK

- 38) *Prečo sú niektoré veci krásne a iné škaredé, jedny sa páčia a iné nie? Všetko, čo stvoril Boh, je krásne a dobré, všetko je užitočné; ale pre nás sú jedny veci prospešné, druhé škodlivé, jedny sú pekné a druhé škaredé. Krásne sú tie, ktoré v nás svojím vzhľadom vzbudzujú pôžitok, škaredé zasa tie, čo v nás vyvolávajú odpor. Vzrušujú nás tie, čo vysielajú obrazy adekvátne nášmu zmyslovému orgánu, podnecujú ho spôsobom, čo v nás vzbudzuje príjemné predstavy vyvolávajúce rozkoš, kým iné (škaredé) predmety v nás vzbudzujú odpor.*

A. Tylkowski, tamže, s. 306-307.

6. ESTETIKA LITERÁRNEHO MANIERIZMU

1. ESTETICKÝ ŽIVOT. Ľudia mali oddávna morálne a náboženské direktívy, ktoré usmerňovali ich život; na druhej strane, ak sa aj niekedy riadili estetickými zreteľmi, ustálené direktívy nemali; nemali estetický kódex, podobný morálnemu či náboženskému. Program estetického života sa zrodil až na vrchole renesancie v 16. storočí. Jeho hlavným iniciátorom bol vtedy Baldesar Castiglione, ktorý vo svojej *Knihe o dvoranovi* poučoval, ako myslieť, cítiť, hovoriť, žiť elegantne, s pôvabom a pekne. Nebol osamotený, bol obľúbený, jeho dielo sa znova a znova vydávalo, napodobovali ho. Inou populárnou príručkou estetického života bol *Galateo* G. della Casa z roku 1558. Podľa ich vzoru vznikla celá literatúra, ako pekne žiť.

Táto literatúra sa zrodila v Taliansku; tam sa aj na niektorých dvoroch v 16. storočí realizoval jej program. Vo Francúzsku v tom čase dokonca ani v dvorských kruhoch mravy ešte neboli vycibrené; ale na začiatku 17. storočia sa v týchto vrstvách začalo dbať na dobré spôsoby, konverzačnú kultúru, na pekný spôsob vyjadrovania, epištólarne umenie, a odsudzovali sa vulgárne obyčaje a zábavy. Talianske príručky životnej estetiky sa vo Francúzsku hojne prekladali a uplatňovali. Populárny román *Astrée* od H. d'Urfé (1610) ukázal konkrétny vzor estetického života. Francúzsko sa v tom období stalo centrom elegancie.

Povedľa týchto návodov, ako pekne žiť, sa v 16. storočí vo Francúzsku začal aj iný program: žiť bez podrobovania sa akýmkoľvek návodom, príkazom, záväzným normám, žiť bez direktív, iba z vlastného impulzu, podľa osobných potrieb, záľub, názorov. Najvplyvnejším hlásateľom takéhoto programu bol Montaigne. Nuž a títo dvaja autori – Castiglione a Montaigne – a tieto dva programy – žiť podľa estetických direktív a žiť bez nich, žiť pekne a zostávať sám sebou – znášali sa navzájom celkom dobre.

Z ich spojenia vznikli rozličné podoby esteticko-etického ideálu v 17. storočí, a to prinajmenej tri ideály a tri životné štýly.

2. TRI HESLÁ. 1. *Honnête homme* – čestný alebo poctivý človek vo vtedajšom (nie dnešnom význame slova) – to bol človek, ktorý v sebe spájal rozličné morálne aj intelektuálne vlastnosti s estetickými, s dvornosťou, s fyzickou a športovou zdatnosťou, s vtipnou rečou i písaním. Tento ideál nevyžadoval veľmi prísne životné zásady: *sprezzatura* odporúčal už Castiglione a teraz v 17. storočí markíz de Racan písal, že trocha nedbanlivosti je v niektorých prípadoch namieste. Ale v zásade čestného človeka charakterizovalo úsilie o poriadok, zlatú strednú cestu, sebaovládanie. *Decoro, bienséance* – primeranosť, heslo tak dobre známe z estetiky 16. a 17. storočia, vstupovalo do ideálu čestného človeka. Byť čestným človekom bolo istým druhom umenia, ktoré malo svoje princípy a svojich majstrov.

Už predtým Descartes odporúčal podobný ideál človeka. Ten, ktorého v *Traktáte o vášňach* nazýval *le généreux*, veľkodušný, mal črty podobné čestnému človeku: taký človek pomocou „prirodzeného sveta“ ovláda svoje vášne, je súčasne skromný aj veľkodušný, chce vykonať veľké činy, ale púšťa sa len do tých, na ktoré má schopnosti; ku všetkým je láskavý, zdvorilý, ochotný (*courtois, affable, officieux*). Podobne ako poctivý človek aj toto bol istý morálny ideál, ale rátajúci s vonkajšími, estetickými formami života.

2. *Galant homme* – človek galantný – bol iným ideálom 17. storočia, so silnejšou estetickou zložkou. Vtedajší ľudia uvažovali o tomto ideále, pokúšali sa ho definovať a zhodovali sa v tom, že aj on, ba ešte vo väčšej miere zakladá sa na dvornosti, láskavosti (*courtoisie*), slušnosti (*politesse*), osobnej kultúre (*civilité*), ale aj na dobrom

vkuse a bystrom úsudku, rovnako ako na nenútenom správaní sa bez afektovanosti, aj na osobnom čare, ktoré je nedefinovateľné a ťažko postihnuteľné (*ce je na sais quoi*).

Určitú odrodu – intelektuálnejšiu – tohto ideálu predstavoval *bel esprit*, krásoduch – bol to pojem v každom ohľade zafarbený pozitívne. Pre krásoduchov sa písali príručky a mimoriadny ohlas mala príručka jezuitu Daniela Bartoliho (1608–1685) *Guide des beaux esprits*.

3. *Précieux* – človek vyberaný – bol takisto podobným ideálom; takto sa označoval človek veľmi uhladený, správajúci sa s odstupom a distingvovane, navyše vzdelaný, sčítaný, správne a do najmenších odtienkov ovládajúci jazyk. Ale ešte čosi iné patrilo do tohto pojmu: označoval človeka, ktorý sa nielen správa dobre, ale správa sa lepšie ako iní, ktorý všetkých prevyšuje, ktorého charakterizuje vyberanosť, elegancia, jemnosť. K tomuto ideálu priviedlo spomínané úsilie aristokracie, ktorá sa po strate moci usilovala odlíšiť aspoň životnými formami. Nie kráľovský dvor, ale šľachtické paláce, najmä slávny Hôtel de Rambouillet, stali sa okolo polovice storočia sídlami tohto štýlu.

Kým poctivosť bola, dá sa povedať, klasickým štýlom estetického života, potom vyberanosť, *préciosité* bola štýlom manieristickým, ktorý mal veľa spoločného so štýlom maliarskych, ale najmä literárnych manieristov. Spočiatku sa tento štýl pokladal za pozitívny, lebo bol jemný, ale svojím úsilím o vyčlenenie sa stal čoskoro prehnaným a smiešnym. Vysmial ho Molière vo svojej hre *Smiešne preciózky* (1654).

Bol to však obdivovaný a široko uplatňovaný estetický, ba až prepriato estetický štýl života, správania sa, reči. Vydávali sa príručky, ako v tomto štýle pekne hovoriť; už roku 1598 vyšlo dielo *Les fleurs du bien dire*, potom nespočetné ďalšie. Takisto príručky o tom, ako pekne písať, najmä listy. P. de Deimier, autor poetiky, neváhal vydať aj príručku písania listov, takisto význačný Talian E. Tesauro publikoval knižku *Dell'arte delle lettere missive*, 1681. Hlavným heslom celej tejto aplikovanej estetiky bolo *decoro*. Tesauro písal, že *decoro* v písaní je prispôbením štýlu, témy, uvažovania, pojmov, maniery, termínov, titulov, komplimentov osobe, ktorej list píšeme, aj tej, ktorá ho píše, a takisto prispôbením času, miestu a okolnostiam. Osobitným spôsobom spájal rigoróznosť s relativizmom, kategorické odporúčania s maličkosťami. Celá táto literatúra o pekných mravoch, o krasorečnení, o krásnom písme bola presiaknutá duchom manierizmu.

3. **CULTURANISMO A CONCEPTISMO**. Bol to prípad závislosti životného štýlu od teórie, obyčajov od umenia, ktoré už skôr sformovalo svoj manieristický štýl, v talianskom výtvarnom umení už v prvej polovici 16. storočia, spočiatku pod heslom: *robiť inak ako všetci*, potom *robiť subtilne* a napokon *robiť bizarne*, neočakávaným, zvláštnym spôsobom. V 17. storočí tento štýl nezanikol, mal dokonca svojich významných predstaviteľov. Už koncom 16. storočia, a neskôr ešte väčšmi, sa hlavnou doménou manierizmu stala literatúra. Jeho majstrami boli básnici: *cavaliere* Marino v Taliansku a Gongora v Španielsku.

Španieli v 16. a 17. storočí rozlišovali v literatúre dva manieristické prúdy, ako by sme to dnes nazvali. Jeden prúd zvaný *culturanismo* si staval za cieľ afektovanú jazykovú eleganciu, zavádzal štýl lexikálne aj synteticky barokový, ezoterický, dostupný iba intelektuálnej elite. Druhý prúd sa volal *conceptismo*; v ňom už nešlo o subtilnosť slovníka, ale predstáv, *myšlienok*. Svoj názov odvodzoval od španielskeho *concepto* a sprostredkovane od talianskeho *concetto*: tieto slová znamenali toľko ako výborný a neočakávaný nápad, záblesk myšlienky vyjadrený lapidárne, elipticky, epigramaticky. Kulturanizmus sa mohol spájať a často sa spájal s konceptizmom, ezoterickosť reči s ezoterickosťou myslenia; ale od 16. do 17. storočia obľuba postupovala od kulturanizmu ku konceptizmu, až sa napokon *concetto-concepto*, bystrá myšlienka, stala hlavným pojmom estetiky. Gracian povie: „Čím je pre oči krása a pre uši harmónia, tým je *concepto* pre intelekt.“^a

Tieto smery sa najväčšmi rozvíjali v Španielsku, ale taliansky manierizmus či anglický eufuizmus sa podstatne nelíšili od kulturanizmu a konceptizmu. Všetky tieto varianty boli nejaký čas rozšírené v literatúre.

^a J. Cassou, B. Gracian, in: *Mercure de France*, t. 172, zoš. 623, 1924 (s. 521 f.).

4. SARBIEWSKI. Pri takomto chápaní literatúry ústrednou záležitosťou sa stal vtip, a ešte skôr sama p o i n t a, táto kvintesencia literárneho manierizmu, ktorú podľa zásad konceptizmu musí mať každá literárna veta. Po latinsky sa volala *acutum*, čiže výstižný, britký, ostrý výrok (dodnes je v ruštine slovo *ostrota*, v nemčine *Scharfsinn*). Pointa sa pokladala za veľmi závažnú, bola predmetom učených traktátov, písaných vtedajšími vedcami.

Patril sem aj Sarbiewski, ktorý na túto tému korešpondoval v dvadsiatych rokoch takmer s celou Európou, kým zostavil svoj latinský traktát *De acuto et arguto*.^b Zhrnul v ňom množstvo definícií: pointa je sentencia sformulovaná prítlačivým spôsobom, sentencia nezhodujúca sa so skúsenosťou, a preto nečakaná, je to zriedkavá metafora, porovnanie vecí navzájom nepodobných, sofizmus, ktorý presviedča, aj keď je chybný. Sarbiewski zamietol všetky tieto definície a nahradil ich vlastnou (lepšou?): pointa je slovami vypovedaná zhodná nezhodnosť alebo nezhodná zhodnosť, ktorá svojou povahou spôsobuje prekvapenie.

Sarbiewski nebol manierista; bol bádateľom manierizmu. Jeho definícia *acutum* – pointy bola dôležitá už preto, lebo ju prijal majster a uznávaná autorita v oblasti literárneho manierizmu, Baltazár Gracian.

5. GRACIAN. Španiel Baltazár Gracian^c (1601–1658) bol duchovný, jezuita, ale jeho spisovateľská, príviesmi svetská činnosť nenašla v reholi uznanie. Jeho spisy, čítané a obdivované, spracúvali dvojake témy: prvé boli biotechnické, poučali, ako múdro a pekne žiť; druhé (ktoré väčšmi patrili do estetiky, presnejšie do poetiky) poučovali, ako pekne písať. Hlavným termínom jeho literárnej estetiky bola *agudeza*, španielsky ekvivalent latinského *acutum*, pointy, výstižnosti, britkosti. V *agudeze* Gracian videl hlavnú prednosť literatúry. Písal o nej dva razy^d: v *Arte de ingenio, tratado de la agudeza*, 1642 a v *Agudeza y arte del ingenio*, 1648 (obidve práce sa od seba pomerne málo líšili), k tejto téme^e sa vracal aj v iných dielach, napríklad v *El Criticion*, 1656–1657.

Nikto nevyzdvihoval umenie vyššie ako Gracian. Umenie je doplnkom prírody, akoby druhým Stvoriteľom, skrášluje ju, dakedy aj prevyšuje. Spájajúc sa s prírodou, každý deň robí zázraky. V *Oraculo manual* napísal: „Niet krásy, ktorá by nepotrebovala pomocný zásah, niet dokonalosti, ktorá by sa nestala niečím hrubým, keby ju nepodporilo umenie. Aj najlepšiemu výtvoru prírody bez umenia chýba elegancia, a dokonalosť bez elegancie stráca polovicu svojej hodnoty. Človek bez umenia je neotesaný a treba ho obrúsiť, aby sa zdokonalil.“ Takto umenie bolo vyvýšené nad prírodu, a to celkom vážne, nie kvôli paradoxu ako povedzme u Oscara Wilda.

Gracian si predstavoval svet oplývajúci rôznorodými vecami, medzi ktorými sa utvárajú rozličné proporcie, podobnosti, súvislosti. Jedny sú ľahko zbadateľné, iné sú skryté. Úlohou vedca a umelca je objavovať tieto súvislosti, najmä tie skryté, neznáme, nové. Cenné je to, čo je ťažké. O čo je pravda ťažšie zistiteľná, o to je príjemnejšia, o čo viac námahy nás stojí poznanie, o to väčšmi si ho ceníme. Cenné je aj to, čo je nové: „To, čo sme včera obdivovali, dnes hodnotíme chladne; predmet nestratil svoju hodnotu, ale prestal byť novým.“

Umenie je teda predovšetkým nachádzaním a upevňovaním súvislostí medzi vecami, najmä súvislostí subtílnych, skrytých, nových. Na to je potrebná *agudeza*, intelektuálna pohotovosť, výstižnosť, brisknosť. Gracianove traktáty podrobne, priam punktičkársky opisovali rozličné typy súvislostí, ktoré vo svete existujú a ktoré *agudeza* môže objaviť. Má nespočetné funkcie, ktoré sa však dajú zredukovať na štyri: jednou je subtílné objavovanie a postihovanie vzťahov medzi vecami a medzi pojмами; druhou – ich subtílné oceňovanie; treťou – subtílné uvažovanie; štvrtou – subtílné nápady, koncepcie, nové prvky v reči i v skutkoch.

Agudeza, brisknosť a výstižnosť myšlienky, objavuje vo svete harmóniu, ale ešte prítlačlivejšou témou pre ňu sú disharmónia. A pre mysliteľa a umelca nejestvuje lákavejšia téma ako disharmónia, disproporcja, disonancia, paradoxy, nesúlady, nesúmernosť, *disparidad*, ťažkosti, rozpory, tajomstvá, záhady, hyperboly (*exageracion*), fik-

^b M. K. Sarbiewski, *Vyklady poetyki*, vyd. S. Skimina, 1958, s. 1–20.

^c Najnovší stav výskumov o Gracianovi podávajú početné štúdie M. Batlloriho, najmä: M. Batllori, *La agudeza de Gracian y la retorica jesuitica*, in: *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas*, Oxford 1964.

^d Tento ospevovateľ brisknosti a novosti v literatúre písal o nich neobyčajne schematicky a monotónne; preto uvádzame málo jeho textov.

^e G. Marzot, *L'ingegno e il genio nel seicento*, 1944, spomína iných autorov, ktorí rozvíjali ideu *acutezzy*, osobitne Matea Pellegriniho.

cie, ekvivokácie, nejasné alúzie. To sú témy pre agudezu, kvintesenciu manieristickej estetiky. V tomto duchu Gracian rozvinul estetiku subtlílosti, začatú v 16. storočí; vedel pre ňu získať prívržencov a rozšíril ju, lebo zodpovedala duchu doby.

Osobitne zodpovedala Španielom, medzi ktorými si dlho udržala priaznivcov, ktorí rozvíjali tak manieristickú teóriu poézie, ako aj teóriu výtvarných umení. O Juanovi Caramuelovi sme už hovorili. Iným zvelebovateľom Gracianovej *agudezy*, dogmatizátorom Gongorovej poézie a Churriguerovej architektúry bol Juan de Espinoza Medrano, katedrálny rektor v Cuzco, autor diela *Apologetico*, vydaného pre Gongoru roku 1694 v peruánskej Lime: prvý a na dlhý čas v dejinách jediný predstaviteľ estetiky mimo Európy, *en el nuevo mundo*.^f

6. BOUHOURS. Špecialitou Francúzov bola skôr prax ako teória: podrobné príručky jemného správania sa a reči. Francúzska teoretická knižka o „intelektuálnych súdoch“, manieristická estetika subtlílosti vyšla až roku 1687; volala sa *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit* a jej autorom bol Francúz Dominique Bouhours (1628–1702). Podobne ako Sarbiewski, Gracian a Tesauro i on bol jezuitom; prednášal *humaniora*, bol vychovávateľom kniežat, svetským kňazom, *bel esprit*, známym jazykovým puristom.

Tak ako pre Graciana a iných literárnych manieristov aj pre neho bola najdôležitejšia subtlílna myšlienka (*pensée délicate*), to znamená na jednej strane lapidárna, obsiahnutá v niekoľkých slovách, na druhej strane nie hneď sa prejavujúca, ale skrývajúca v sebe čosi tajomné a nepostihnuteľné, ono stále opakované *je ne sais quoi*. Dobrý vkus, osobitný inštinkt vedie k subtlílosti bezpečnejšie ako rozumné uvažovanie.

Výrazom manieristickej Bouhoursovej estetiky bolo to, že za vedúce estetické kategórie nepokladal dokonalosť, harmóniu či krásu ako klasici, ale nadnesenosť, sladkosť a subtlílosť.

Ale manierizmus a estetika subtlílosti, elegancie a rafinovanosti vystupovali u neho skôr v umiernennej podobe. Dá sa povedať, že to bola manieristická estetika – ale pomolièrovská. Komédiografové žarty urobili svoje. Dá sa povedať, že Bouhoursova estetika bola kompromisom, spojením klasickej a manieristickej estetiky.

Urobila mnohé ústupky od estetiky Gracianovho štýlu. A tak si v literatúre netreba mimoriadne cenit zastretosť a nezrozumiteľnosť, lepšia je jasnosť. Netreba sa nadmerne usilovať o novosť, lebo ustavičná, úplná a nepretržitá originalita nie je možná ani potrebná.

Netreba sa ani priveľmi riadiť tým, čo sa bezprostredne páči, lahodí zmyslom a vzrušuje ich: to je iba pekné (*joli*) a nič viac. A v otázke subtlílosti reči netreba „preháňať s vydávaním predpisov a ustanovovaním zákonov“.

A čo je najpodstatnejšie: treba sa vyhýbať zveličovaniu, hyperbolám, ktoré tak obľubujú Taliani a Španieli. Chvályhodná je jemnosť, ale nie rafinovanosť. A najmä sa treba vyhýbať afektovanosti. Afektovanosť v myslení pochádza z prepiatosti (*excès*), z prevahy najvyšších predností: vznešenosti, uhladenosti, subtlílosti myslenia.

Z tohto umierneného stanoviska Bouhours vyslovil nejednu zaujímavú myšlienku. „Rozprávkový svet je svetom básnikov, je to čistý výtvar predstavivosti. Tvorí istý systém, a ak tento systém raz prijme, potom hocičo, čo sa nachádza v jeho rámci, nie je pre znalcov vecí klamom.“ A na inom mieste: „Metafora nie je klam, metafora má svoju pravdu rovnako ako básnická fikcia.“

Ale túto myšlienku o metafore a jej úlohe v umení rozvinul už predtým širšie a brilantnejšie iný manieristický estetik – Tesauro.

7. TESAURO. Talian gróf Emanuele Tesauro (1591–1675) bol starší ako Baltazár Gracian, ale žil dlhšie. So svojím hlavným dielom prišiel na verejnosť neskôr. Bol vychovávateľom savojských kniežat. Dvadsaťštyri rokov bol jezuitom, neskôr svetským kňazom. Pod vplyvom Aristotela, a najmä III. knihy *Rétoriky*, dal konceptizmu systematickejšiu, podrobnejšiu, erudovanejšiu podobu a zovšeobecnil ho tak, že zahŕňal nielen literatúru, ale všetky umenia. Jeho hlavné dielo *Canocchiale Aristotelico (Aristotelovský ďalekohľad)* vyšlo roku 1655 (jeho

^f M. Menendez, Pelayo, *Historia de las ideas esteticas en España*, t. II, Siglos XVI & XVII, 1947.

celý titul je prídlhý a manieristický). Za života sa tešil veľkej sláve, potom upadol do zabudnutia; zaslúži si prinavrátenie slávy, ale z iných príčin ako pre manierizmus, ktorý mu ju priniesol v 17. storočí.

A. „Krása slov,“ písal, „sa rodí rovnako z ušľachtilosti vecí, o ktorých sa hovorí, ako zo zvučnosti hlasu.“ Zvučnosťou literárnej reči sa Tesauro zaoberal podrobnejšie ako ktokoľvek pred ním; jednako obsah bol preň v literatúre dôležitejší, najmä preto, že môže dosiahnuť nielen krásu, ale aj subtilnosť. Už tým sa postavil na stranu manieristickej estetiky.

Subtilnosť volal *argutezza*. Z dvoch termínov podobného znenia a významu – *acutum* a *argutum* – ktoré používal Sarbiewski, Gracian urobil hlavným termínom prvý: *agudeza* (od *acutum*), kým Tesauro druhý: *argutezza* (od *argutum*).⁸

Argutezza, ako ju chápal Tesauro, nie je subtilnosťou ani zvukov, ani predmetov, ale pojmov: prejavuje sa v *conchetto* – v subtilnom a objavnom pojme. Slová sa totiž môžu použiť nielen v bežnom, normálnom význame, ale aj vo zvláštnom, objavnom (*ingegnoso*) zmysle. A s tým sa spája mimoriadne dôležitá vec: toto objavné chápanie slov je vždy chápaním preneseným: *Ogni argutia è un parlar figurato*. Básnické figúry dávajú slovám nový a zvláštny význam a tieto odchýlky od „každodenného a pospolitého“ štýlu sú zdrojom osobitného pôžitku pre poslucháča a čitateľa. Tešia ich, lebo uspokojujú tri základné ľudské schopnosti: zmysly, vášne a inteligenciu. Jedny lahodia sluchu svojím zvukom (*figura harmonica*), iné podnecujú vášne (*figura pathetica*) a tretie uspokojujú intelekt svojím objavným obsahom (*figura ingegnosa*). *Figure harmoniche* sa usilujú o krásu, a *figure ingegnose* – o subtilnosť. V týchto vývodoch sa opakovalo Cardanovo rozlíšenie krásy a subtilnosti, základné rozlíšenie estetiky manierizmu.

B. Tesaurov podstatný prínos však spočíval v niečom inom: v konštatovaní, že objavnosť sa môže uplatniť nielen v slovách, že subtilnosť nie je výlučne vecou literatúry. Môže sa prejavovať nielen v slovách, ale aj vo veciach, ak sú chápané ako znaky (*signi*), symboly. Túto subtilnosť v chápaní vecí Tesauro nazýval symbolickou. Uplatňuje sa v maľbách, v sochách, v erboch, v emblémoch, v architektonických ornamentoch, v pantomíme, v divadelných predstaveniach, v maškarádach, v tancoch. Všetky tieto činnosti používajú iné znaky ako slová, v každom prípade nie iba slová; subtilne pojmy v nich nie sú vyjadrované slovami, ale postavami, telami (*corpi*). Môžu to byť rovnako telá patriace do prírody, ako aj vytvorené umením; môžu medzi nimi byť dokonca telá neviditeľné, abstraktné, rozprávkové, chimerické.

C. Takto Tesauro postihol všetky umenia ako výrobcov subtilných nápadov. Subtilnosť sa stala spoločným menovateľom umení, určovala ich rozsah, definovala ich povahu. A dávala základ pre rozdelenie umení: rozdelenie podľa druhov subtilnosti – *argutia verborum* a *argutia operum*, subtilnosť slov a vecí – viedlo totiž k rozdeleniu umení na tie, čo operujú slovami, a tie, čo narábajú so symbolmi.

Nie však rozdelenie umení, ale ich spojenie, nájdenie ich spoločného znaku – subtilnosti, bolo Tesaurovým objavom. Subtilnosť bola podľa neho podstatou všetkých umení. Kde niet subtilnosti, niet ani umenia. Takto našiel spojivo umení, ktoré sa tak dlho nedarilo objaviť: je dosť zvláštne, že prvý ho našiel práve manierista. Ale Tesauro sa neobmedzil na spojenie umení prostredníctvom subtilnosti, išiel ešte ďalej.

D. Znakom všetkých umení je, že slová alebo veci sú v nich použité v prenesenom zmysle; spoločným znakom všetkých umení je metafora. „Metafora je najobjavnejšia, najvýstižnejšia, najzvláštnejšia a najneobyčajnejšia, najvýrečnejšia schopnosť ľudského intelektu.“ Je spoločným znakom všetkých umení. V nej spočíva to, čo sa nazýva „básnickým napodobovaním“ (*metafora altro non è che poetice imitatione*). Avšak nielen básnické diela, ale každé umelecké dielo je metaforou, každý obraz či socha (*ogni statua è una metafora*). A umenia žijú metaforami. Lebo metaforicky sa dajú chápať takisto veci ako slová.

⁸ J. C. Scaliger v práci *Exotericarum exercitationum Liber XV: De Subtilitate ad Hieronymum Cardanum*, Frankfurt 1582, s. 738, použil už túto terminológiu.

Symbol je metaforou, a to takou, ktorá vyjadruje myšlienku pomocou viditeľného tvaru. Metaforou je aj gesto, ktoré vyjadruje myšlienku pomocou telesnej činnosti. Metaforou je tanec, lebo v ňom pohyby ľudí vyjadrujú ich vnútorné city alebo vonkajšie činnosti; ale sú ňou aj turnaje, rytierske hry, lebo obsahujú alúzie na vojnové činy, takisto maškarády, lebo vyjadrujú myšlienky pomocou obliekania a preobliekania. Metaforami sú aj maliarstvo, sochárstvo, takisto komédie i tragédie predstavujúce rozličné činnosti prostredníctvom kostýmu, hlasu, gesta, skutkov. Tým skôr metaforami narába hieroglyfika, emblematika, heraldika.

Takto sa všetky umenia zblížili a spojili, lebo všetky sú metaforami. Tesauro dokázal urobiť to, čo sa tak dlho nedarilo. Croce o ňom napísal, že dal „náčrt alebo predstavu či prinajmenej symbol toho, čo sa dakedy stane estetikou“.^h A naozaj, Tesaurova kniha je medzníkom v dejinách estetiky: rozličné umenia, skúmané spravidla osobitne, boli v nej spojené jednou teóriou. Od starovekej a renesančnej teórie, podľa ktorej je krása usporiadaním častí, bola to prvá veľká estetická teória.ⁱ

Mala svoje prednosti, ale aj úskalia, ako napokon všetky veľké teórie, najmä v humanistike. *Canocchiale* bolo predzvesťou estetiky ako osobitnej disciplíny, ale aj predzvesťou tzv. redukcionistických estetických teórií, takých početných v 19. storočí, ktoré bez dostatočných dôvodov redukovali mnohoraké prvky krásy a umenia na jeden. Tesaurovo východisko – *concetto, argutezza* (subtilnosť) bolo v manieristickom štýle. Takisto jeho spôsob písania, dnes už ťažko stráviteľný. Jednako však vytvoril teóriu veľkého formátu, ktorá rozbíjala rámec manierizmu a našla svoje uplatnenie nielen v manieristickom umení.

^h B. Croce, *Storia dell'età barocca in Italia*, 2. ed. 1964, s. 188, ako aj *Problemi di Estetica*, 1910, s. 316. – Porovnaj C. Vasoli, *Le imprese del Tesauro*, in: *Retorica e barocco*, 19, s. 244.

ⁱ G. R. Hocke, *Die Welt als Labyrinth*, 1957, má zásluhu, lebo pripomenul Tesauro, ale nepostihol jeho úlohu a zásluhy v dejinách estetiky.

W. TEXTY SARBIEWSKÉHO, GRACIANA, BOUHOUSA A TESAURA

DEFINÍCIA LITERÁRNEJ POINTY

- 1) Prvá mienka: *pointa je sentencia, čiže gnóma podaná prítlačlivým spôsobom.*
Druhá mienka pochádza od otca Dionýzia Patavia: *pointou sa označuje čosi, čo sa deje v rozpore so všeobecnou skúsenosťou a očakávaním a je úzko späté s predmetom, o ktorý ide.*
Tretia mienka hovorí, že *pointa je čosi, čo obsahuje dajakú elegantnú a zriedkavú metaforu alebo alegóriu či hyperbolu, alebo podobenstvo či porovnanie väčších, menších aj rovnakých vecí. Takýto názor mal, ako sa zdá, otec Rader.*
Štvrtú mienku som si vypočul od otca Bidermana, ktorý usudzuje, že *pointa je porovnanie väčších, menších a rovnakých vecí.*
Piata mienka bola kedysi moja a dlho sa tešila uznaniu nejedného bádatela, že *totiž pointa je akýsi druh sofizmu, čiže chybného dôkazu, pri ktorom je čitateľ oklamán dajakou sofistickou kľučkou a privedený k tomu, že ochotne súhlasí so záverom, ktorý je celkom alebo do značnej miery nepravdivý.*
A tak po prečítaní takmer všetkých latinských a gréckych autorov, ktorí chceli vo svojich dielach vymedziť pojem pointy a vtípu, po mnohých diskusiách na túto tému s najväčšími autoritami v Poľsku, v Nemecku, vo Francúzsku a v Taliansku, dospel som k záveru, že zhodná s pravdou a so skutočnosťou je nasledujúca definícia pointy:
Pointa je výrok, v ktorom prichádza k zrážke čohosi zhodného a nezhodného, čiže v slovnej výpovedi je zhodnou nezhodnosťou alebo nezhodnou zhodnosťou.

M. K. Sarbiewski, *De acuto et arguto*, vyd. 1958, s. 1–10. Cap. I: *Variae doctorum hominum de natura acuti opinioniones.*

CHVÁLA UMENIA

- 2) *Umenie je doplnkom prírody, akýmsi jej druhým Stvoriteľom, skrášluje ju, dakedy aj prevyšuje, dalo by sa povedať, že pridáva druhý svet k prvému; opravuje chyby prírody a obdarúva ju dokonalosťou, akú ona sama nikdy nemá. Keď sa umenie spája s prírodou, každodenne vytvára nové zázraky, neobrozenú zem mení na čarovnú záhradu.*

B. Gracian, *L'homme détrompé ou le Criticon* (francúzsky preklad 1725), ch. VIII, s. 154.

CHVÁLA ŤAŽKOSTÍ

- 3) *O čo je pravda ťažšie zistiteľná, o to je príjemnejšia, o čo viac námahy nás stojí poznanie, o to väčšmi si ho ceníme... Zvážime rozpory a potom je vecou rozumu nájsť subtilne a primerané riešenie... Ak medzi vecou a jej dôsledkom prichádza k disharmónii, potom vzniká príjemná harmónia. A ak je vysvetlenie podané v lapidárnej forme, potom je to vrchol umenia.*

B. Gracian, *Agudeza y arte del ingenio*, 1648, Disc. VII.

DRUHY SUBTÍLNOSTI

- 4) Na prvom mieste je rozlíšenie medzi výstižnosťou pochádzajúcou z vrodenej bystrosti a tou, čo pochádza z umenia. Prvá sa usiluje postihnúť ťažké pravdy, odhaľujúc tie, čo sú najväčšmi skryté; druhá sa zasa usiluje o subtílnu harmóniu. Prvá je v činnostiach a v dielach všetkých umení a vied, kým druhá je ako blúdiaca hviezda bez stáleho miesta.

Samu výstižnosť pochádzajúcu z umenia by sme mohli rozdeliť na výstižnosť nápadu, slova a skutku. Môžeme ju rozdeliť aj podľa jej druhov a spôsobov a zredukovať ju na štyri prvky a pramene. Prvá sa týka súvislostí (vzťahov) medzi vecami, sem patria proporcie, podobnosti, rovnosti, alúzie a podobne. Druhá spočíva v rozvážnom a subtílnom hodnotení; sem patria myšlienky o tom, ako sa dostať z ťažkostí, súdy, paradoxy, hyperboly. Tretia je prenikavosťou uvažovania, patria sem kritiky, tajomstvá, závery, dôkazy atď. Štvrtá je výstižnosťou invencie, zahŕňa fikcie, triky, vzácne objavy týkajúce sa skutkov i reči.

B. Gracian, *tamže*, Disc. II.

VKUS A UVAŽOVANIE

- 5) *Vkus je prirodzený cit, ktorý sídli v duši a nezávisí od nijakého poznania, ktoré môžeme získať... Dobrý vkus je prvým poryvom, alebo, dá sa povedať, akýmsi inštinktom ozajstného ducha, ktorý bystro reaguje a usmerňuje ho bezpečnejšie ako akékoľvek rozumné uvažovanie.*

D. Bouhours, *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, 1687, s. 381.

KRÁSNY A PEKNÝ

- 6) *Krásnou nazývame niekedy myšlienku, ktorá je iba pekná, a vtedy zamieňame krásu s tým, čo sa nám páči, ako to robil Demetrius, ktorý pomenúval krásnymi veci lahodiace zmyslom alebo dojímajúce srdce.*

D. Bouhours, *tamže*, s. 131.

VZNEŠENOSŤ, UHLADENOSŤ, SUBTÍLNOSŤ

- 7) *Afektovanosť v myslení pochádza obyčajne z prepiatosti, to znamená z nadmernej vznešenosti, z prehnanej uhladenosti alebo z prejemnenej subtílnosti – adekvátne k tým trom kategóriám, ktoré sme určili; prvá z nich totiž zahŕňa ušľachtilé, veľké a vznešené myšlienky, druhá – pekné a príjemné, tretia – rafinované a delikátne myšlienky.*

D. Bouhours, *tamže*, s. 239.

BÁSNICKÝ SYSTÉM

- 8) *Rozprávkový svet je svetom básnikov, je to čistý výtvar predstavivosti. Tvorí istý systém, a ak tento systém raz prijmeme, potom hocičo, čo sa nachádza v jeho rámci, nie je pre znalcov veci klamom.*

D. Bouhours, *tamže*, s. 397.

PRAVDA V METAFORÁCH

- 9) *Metafora nie je klam, metafora má svoju pravdu rovnako ako básnická fikcia.*

D. Bouhours, tamže, s. 16.

ZVUČNOSŤ A UŠĽACHTILOSŤ

- 10) *Krása slov sa rodí rovnako z ušľachtilosti predmetu, o ktorom sa hovorí, ako aj zo zvučnosti hlasu, ktorý hovorí.*

E. Tesauro, Canocchiale Aristotelico, 1655.

TRI DRUHY BÁSNICKÝCH FIGÚR

- 11) *Každý pôžitok spočíva v uspokojení jednej z troch ľudských schopností; zmyslov, vášní, inteligencie. Z básnických figúr jedny slúžia na to, aby lahodili sluchu harmonickou sladkosťou reči. Iné majú podnecovať vášne silou živých foriem. A tretie majú uspokojiť intelekt svojím objavným obsahom. Sú to tri najvyššie a najvlastnejšie druhy, z ktorých sa odvodzujú všetky rétorické figúry: tie, čo majú v sebe harmóniu, tie, čo obsahujú sentiment, aj tie, čo majú invenciu, čiže figúry harmonické, citové a objavné.*

E. Tesauro, tamže, s. 76.

ABSTRAKTNÉ A CHIMERICKÉ TELÁ

- 12) *Jestvuje šesť druhov tiel, ktoré môžu zobrazovať a stelesňovať symbolické idey: telá prirodzene viditeľné; telá umelé; telá materiálne neviditeľné; telá abstraktne; telá rozprávkové; telá chimerické.*

E. Tesauro, tamže, s. 18.

METAFORA

- 13) *Každý vtip je preneseným výrokom, ale nie každý prenesený výrok je vtipom. Vtipnými sa v pravom zmysle slova nazývajú tie básnické figúry, ktoré majú objavný obsah.*

Figúry s objavným obsahom sú ozajstnými deťmi vtipu.

Používanie slov v ich pravom význame nie je veľmi chvályhodné.

Metafora je najobjavnejšia a najvtipnejšia, najzvláštnejšia a najprekvapujúcejšia, najhravejšia a najužitočnejšia, najvýrečnejšia i najplodnejšia schopnosť ľudského umu.

Metafora nie je nič iné ako básnické napodobovanie pomocou slov, vecí alebo živých skutkov.

Každá socha je metaforou.

E. Tesauro, tamže, s. 74.

KAŽDÉ UMENIE JE METAFOROU

14) *Symbol je metaforou, vyjadrujúcou určitý pojem pomocou nejakej viditeľnej podoby.*

Gesto je metaforou, vystihujúcou určitý pojem pomocou telesnej, názorne predvedenej činnosti.

Tanec je metaforou, ktorá vyjadruje činnosť a označuje gestom alebo pohybom vnútorné city alebo vonkajšie činnosti človeka.

Turnaje sú metaforami obsahujúcimi narážky na dajaký bojový čin prostredníctvom rytierskeho konania.

Maškarády sú metaforami ukazujúcimi isté pojmy prostredníctvom všelijakého preobliekania a predstierania.

Tragédie sú metaforami znázorňujúcimi heroické skutky pomocou odevov, reči, gest a hudby.

Komédie sú metaforami vykresľujúcimi každodenné činnosti nižšieho druhu pomocou kostýmov, reči a deja.

Maliarstvo a sochárstvo sú metaforami zobrazujúcimi istý predmet napodobovaním jeho farieb a línií na ploche alebo v reliéfe.

Dekorácie a divadelné rekvizity sú metaforami zobrazujúcimi isté miesta, pravdivé alebo rozprávkové, pomocou konvenčného divadelného osvetlenia, vlniaceho sa mora, pohyblivých kulís a lietajúcich predmetov.

Hieroglyf je metaforou znázorňujúcou jednoduchý predmet pomocou namaľovanej alebo vytesanej postavy, ktorá akoby bola prvkom reči.

Šľachtický erb je metaforou zobrazenou na štíte a označujúcou dajaký skutok alebo dedičné heslo rodiny.

E. Tesauro, tamže, s. 424.

7. TEÓRIA MALIARSTVA V 17. STOROČÍ

1. FÉLIBIEN. Klasická doktrína bola v teórii umenia zaštepovaná vo Francúzsku neskôr ako v poetike, zato si dlhšie, až do 18. storočia, zachovala životnosť.^a Francúzi si ju osvojili v Ríme a po jej presadení do Paríža vytvorili tam jej hlavné svetové centrum. Základ položil Poussin: obnovil v Ríme klasickú doktrínu, keď tam umierala; obnovil ju a – zdokonalil. Jeho teória dozrela okolo roku 1640.

Medzi Poussinových najbližších prívržencov patril André Félibien^b (1619–1695), ktorý sa s ním bližšie zoznámil, keď ako tajomník vyslanectva žil nejaký čas v Ríme (1647). Zozbieral údaje o majstrovi, načrtol jeho teoretické názory. No nielen to, sám ich aj prijal (v každom prípade prijal to, čo pokladal za jeho názory). Stalo sa tak pomerne skoro, ale tento materiál začal uverejňovať až po dvadsiatich rokoch, a tak sa stal spojivom medzi Poussinovým a neskorším francúzskym klasicizmom. Bol literát, ale bol odborníkom aj vo výtvarných umeniach. Stal sa členom Akadémie maliarstva a sochárstva, istý čas (1667) redigoval správy z jej zasadnutí; od roku 1671 bol tajomníkom Akadémie architektúry. Okrem rozsiahlych *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres* z rokov 1666–1685, rozprávajúcich o maliaroch, a najmä o Poussinovi (celá IX. kniha), vydal roku 1676 aj *Traktát o architektúre, sochárstve, maliarstve a iných umeniach* a *L'idée du peintre parfait* (vyšlo r. 1707).

Jeho hlavné pojmy, heslá a estetické teórie – ako: oddelenie krásy od pôvabu, ideálna krása, výber z prírody, slobodné využívanie prírody umením, ušľachtilé témy, „príjemná“ realizácia, primát kresby, umenie ako druh poznania, umenie ako predmet záľuby a prameň poučenia, ideál maliara-učenca a maliara-vzdelanca, „vysoký vkus“, vznešenosť, „svetlo rozumu“ usmerňujúce umenie – to všetko naozaj pochádzalo od Poussina.

Ale Félibien mal sklón robiť z úvah veľkého maliara absolútne príkazy, prekračujúc vtedy úzku a ťažko dodržateľnú hranicu medzi klasickou a akademickou doktrínou. Lebo to už nesporne bol akademizmus, keď tvrdil, že umelec by sa dopustil ťažkej chyby, keby Apolóna namaľoval ako bruneta a Auroru ako brunetku. Čiastočne obmedzoval umelcove možnosti: zle je, ak maliar maľuje naturalisticky alebo barokovo; zle je, keď sa ako Caravaggio uspokojuje s „obyčajnou a úbohovou imitáciou prírody a neoddeľuje krásu od škaredosti; a zle je, keď sa riadi len fantáziou a maľuje ľahko, s „fúriou“, ako hovorievali Taliani.

Jednako sa vo Félibienových hodnoteniach prejavoval istý liberálny pluralizmus, napríklad si cenil nielen klasi-
kov, ale aj Caravaggia. Aj vo svojich teóriách bol liberálnejší ako iní. Do istej miery odstúpil od pravidiel, pripúšťal licencie v umení. Písal: „Niekedy treba postupovať proti zaužívaným pravidlám umenia.“ Argumentoval, že v prírode je tisíc rozličných krás, medzi nimi aj neobyčajné, ktoré sú „často v rozpore s poriadkom prírody“. „Neslobodno si myslieť, že v takom umení ako maliarstvo sú všetky pravidlá rovnako spoľahlivé ako v geometrii.“ A netreba odsudzovať obraz zato, že v nejakej podrobnosti nedodržel niektorú optickú zásadu. V maliarstve, a takisto v hudbe aj v poézii, sú pravidlá neomylné, ale iné je poznať ich a iné uplatňovať. Licencie v umeniach sú prípustné, niekedy dokonca nevyhnutné. Géniovia sú povznesení nad pravidlá. Vynikajúci umelci hľadali dokonalú krásu, a to je potrebné, ale „poznanie (*la science*) dokonalej krásy je také skryté,

^a A. Fontaine, *Les doctrines d'art en France*, 1909. – H. Lohmüller, *Die französische der Malerei in 17. Jahrhundert*, Marburg 1933.

^b J. Białostocki, *N. Poussin i teoria klasyczna*, s. 78 n.

že doteraz ho ešte nikto neobjavil“. Maliar môže zobrazovať nielen „všetko, čo je v prírode a čo sa stalo vo svete, ale aj celkom nové veci, ktorých je akýmsi tvorcem“.

Bol verný presvedčeniu, že krása je vecou proporcie, symetrie, pravidiel, ale s výhradou, že na to, aby dielo bolo dokonalé, nestačí iba krása; dokonalosť popri kráse vyžaduje aj pôvab a pôvab sa páči bez pravidiel, bez uvedomenia si príčin tohto javu, zasahuje rovno naše srdce, ktoré si podmaňuje, nespytujúc sa rozumu. To bolo značné ohraničenie klasického racionalizmu.

Félibiena správne pokladali za klasika v teórii umenia, za hlásateľa poussinovského klasicizmu; aj on sám sa pokladal za klasika. Jednako sa vzdával od tradičného, klasického (ak to tak môžeme povedať, využívajúc dvojslovnosť tohto slova) klasicizmu, a to vo dvoch do istej miery protichodných smeroch: čiastočne k akademizmu, petrifikujúcemu, absolutizujúcemu klasické tézy, a čiastočne práve k liberalizmu, k slobodnejšiemu chápaniu estetickéj teórie. U iných súvekých teoretikov nájdeme liberalizmu menej.

2. AUTORI TRAKTÁTOV: ABRAHAM BOSSE A FRÉART DE CHAMBRAY. Štyridsiate roky boli prvým dôležitým medzníkom v dejinách francúzskej teórie umenia. V týchto rokoch bol Poussin na vrchole tvorby a uznania, Le Brun sa roku 1645 vrátil z rímskych štúdií do Paríža a začal organizovať klasické umenie vo Francúzsku. Roku 1648 bola založená Kráľovská akadémia maliarstva a sochárstva. V týchto rokoch Abraham Bosse začal uverejňovať svoje práce z teórie umenia (*Sentiments sur la distinction des diverses manières de peinture, desseins et gravures*, 1649). Vtedy aj Du Fresnoy začal písať svoju poému o maliarstve.

Druhým významným medzníkom boli šesťdesiate roky: vtedy sa už sformovala francúzska teória, rovnako vďaka maliarom, ako aj literátom. Okrem umelca Poussina a kronikára Félibiena mali na tom zásluhu polemik Fréart de Chambray, popularizátor Du Fresnoy, ktorý (ako Boileau teóriu poézie) vo veršoch sformuloval klasickú teóriu umenia, učenec Bosse, organizátor Le Brun, ktorý oživil Akadémiu a zaviedol v nej klasickú teóriu, redaktor Testelin i čiastočný revizionista de Piles.

Francúzska akadémia v Ríme vznikla roku 1666. V šesťdesiatych rokoch vyšli tlačou najdôležitejšie knihy: práca Fréarta de Chambray *Idée de la perfection de la peinture* (1662), Félibienove *Entretiens* začali vychádzať roku 1666, Bosse publikoval *Le peintre converty* (1667), v tom istom roku Le Brun vydal svoju knižočku o expresii v umení. Presne vtedy odzneli v Akadémii (a v nasledujúcom roku boli publikované) konferencie o umení najvýznamnejších maliarov, Le Bruna, Mignarda, Ph. de Champagne. Spomínaná Du Fresnoyova poéma vyšla roku 1668: bol to zároveň začiatok dlhotrvajúcej činnosti de Pila, ktorý preložil túto poému z latinčiny do francúzštiny. Kodifikácia pravidiel Akadémie, podľa ktorých treba maľovať – ovocie vtedajších diskusií v nej – vyšla v Testelinovej redakcii pod názvom *Préceptes* neskôr, až roku 1679.

Klasická doktrína francúzskych maliarov mala dva hlavné varianty: jeden v znamení geometrie, druhý – adekvátnosti. S prvým heslom vystúpil pomerne zavčasu Abraham Bosse (1602–1676). Bol to smer s vedeckými ambíciami, exaktný, matematický, ktorý videl podstatnú časť teórie umenia v geometrických dôkazoch. Obraz bol pre Bossa vecou výpočtu; bez zachovania zákonov geometrie a perspektívy musí byť zlý. Mal podobné tendencie ako Piero della Francesca a Pacioli v 15. storočí. Bosse bol kalvín; dá sa predpokladať, že jeho striktné metodické požiadavky a prísne chápanie umenia vyplývali z jeho strohého protestantizmu. Ostal ojedinelým zjavom, nenašiel spolupracovníkov; príčinou bolo najmä to, že mocný Le Brun bol odporcom jeho osoby i jeho teórií, pričom sa o jeho vylúčenie z Akadémie roku 1661 a prinútil ho zanechať vyučovanie, teda nad ním absolútne zvíťazil.

Druhý smer vo vtedajšej teórii umenia, Le Brunov, našiel svojho hlásateľa v Rolandovi Fréartovi de Chambray. Vyhovoval väčšine vtedajších teoretikov, ale nie umelcom. Fréartova rozprava bola polemicky ostro namierená proti súčasnému umeniu, keďže v období rozkvetu klasickej teórie umelecká prax bola skôr baroková. Akademiici sa mohli odvolávať na Poussina a starých talianskych majstrov, ale na nikoho zo súčasníkov – s výnimkou

seba. Fréart bojoval proti barokovému prehnanému gestu, smelosti štetca, chimerickej kráse, „fúrii“; dožadoval sa rozumného zváženia témy, premyslenej štruktúry obrazu, primeranej expresie, vernosti histórii a *costume*. V tomto variante teórie bola *costume*, čiže adekvátnosť, na prvom mieste; každá téma, každá postava mala presne určený predpis: takto sa maľuje Apolón, takto Caesar. Odvolávanie sa na pravdu ako na hlavné pravidlo bolo konečnou inštanciou pri odôvodňovaní predpisov; ale aký bol pravdivý vzhľad Apolóna?

V základoch teórie bolo presvedčenie, že pre umenie existuje jedna určitá pravda. Fréart poznal názor, že umenie sa vyvíja a mení, ale pokladal ho za „frivolný“, ktorý by mohol uspokojiť iba polovzdelancov, nedoukov.

3. DU FRESNOY. Iný teoretik, Charles-Alphonse Du Fresnoy, podobne ako Félibien či Fréart, nebol umelcom ani profesionálnym učencom, ale bol to literát-samouk. Dlhý žil v Ríme, bol ešte jedným spojivom medzi starou talianskou a novou francúzskou teóriou umenia. Jeho dielo *Art de peinture* bolo poémou s lapidárnou formou majúcou 549 veršov; brúsil ju niekoľko desaťročí, od 1641 do 1665, napísal ju po latinsky, ale vyšla vo francúzskom preklade de Pila. Du Fresnoy bol akoby nadčasový, nepolemizoval so súvekým barokovým umením, nemal ambície byť originálnym, spisoval tézy, s ktorými každý vtedajší „učenec“ súhlasil, ktoré mohli byť krédom Akadémie. Tento veršovaný konspekt, inšpirovaný Horatiom, bol ekvivalentom Boileauovho *Art poétique*; vyšiel síce o sedem rokov skôr, ale získal si menšiu slávu: literatúra mala napriek všetkému väčšiu popularitu ako výtvarné umenie; navyše v preklade Du Fresnoyova poéma stratila svoju atraktívnu veršovanú formu.

Hlavné tézy obsiahnuté v tomto diele – aby sme ešte raz zopakovali tento súpis v jeho neskorej verzii zo 17. storočia – boli takéto:

1. Cieľom maliarstva je krása a jeho vzormi sú príroda a antika. Hlavnou a najdôležitejšou zložkou maliarstva je schopnosť rozoznať, čo príroda urobila najkrajšie a čo najväčšmi zodpovedá umeniu: výber sa má uskutočňovať podľa vkusu a manieri antických umelcov, bez čoho je všetko slepým a bezočivým barbarstvom, zanedbávaným to najkrajšie.
2. Prírodu netreba kopírovať, treba z nej vyberať. Nestačí otrocky napodobovať prírodu všetkého druhu, treba, aby si z nej vyberal maliar ako najvyšší sudca svojho umenia iba to najkrajšie, aby pri práci opravoval nedostatky prírody a zachytil pominuteľnú a unikajúcu krásu. Trvácne umenie v protiklade k pominuteľnej prírode – to nebola nová myšlienka, ale Du Fresnoy ju sformuloval veľmi dôrazne.
3. Umenie podlieha pravidlám, jeho výtvary nemôžu byť vecou náhody. Du Fresnoy hovoril (ako Degas o dvesto rokov neskôr): „Nesmiete čakať, že o s u d a n á h o d a vám neomylné ukázu krásne veci.“
4. Obsah umenia má byť veľký a ušľachtilý. „Najkrajšie diela, podľa maximy antických maliarov, musia mať veľký obsah (*avoir du grand*), ušľachtilú formu, poriadok a jednoduchosť, nesmú mať nedostatky, musia byť výrazné, jednoliate, zložené z veľkých a nepočetných častí.“ „Vyhýbajte sa barbarským veciam, urážajúcim zrak, priveľmi krikľavým, a takisto veciam nehanebným, odporným, neslušným, ukrutným, chimerickým, podlým a úbohým, lebo očiam sa hnusia také veci, ktorých sa nechcú dotýkať ruky.“
5. Na druhej strane sú v prírode veci, ktoré sú umeniu nedostupné. „Márne by sme chceli namaľovať plné svetlo, aké býva na poludnie; nemáme farby, ktoré by to vedeli vyjadriť.“
6. Du Fresnoy sa pokúsil chronologicky presnejšie ohraničiť antiku, ktorá by mala byť vzorom pre maliarov. „Antikou sa nazýva to, čo sa odohralo medzi Alexandrom Veľkým a cisárom Fokasom, za ktorého vlády vojna zničila umenie. Maniera, ktorá nemá v sebe nič z antického vkusu a neriadi sa nijakými pravidlami, nazýva sa gotickou. Táto barbarská maniera prevládala od roku 611 do 1450.“
7. Umenia sú navzájom spríbuznené. „Maliar a sochár pracujú s tou istou intenciou a tou istou metódou.“ Takisto poézia má byť ako maliarstvo a maliarstvo má byť ako poézia. V čom spočíva ich spätosť? Z Du Fresnoyových záverov vyplynulo, že v obsahu, ktorý maliarstvo má čerpať z poézie.

8. Du Fresnoy možno prvý uplatnil v umení aristotelovskú zásadu *stred*; lenže u starovekého filozofa to bola etická, a nie estetická zásada. Francúzsky spisovateľ 17. storočia však usudzoval, že aj krása „leží medzi dvoma krajnosťami, ktoré sú obe rovnako odsúdeniahodné“.

Okrem toho Du Fresnoy vyslovil o umení veľa iných všeobecných myšlienok, aj zopár špecifickejších. Kresba má prvenstvo pred farbou. Popri kráse je potrebný aj pôvab. Ušľachtilosť a pôvab sú vzácnym darom, za ktorý človek vďačí skôr nebu ako štúdiám. Najdôležitejšia v umení je invencia. Témy sa majú čerpať z literatúry. Téma treba zostať verným (*fidelitas argumenti*). Úcta k majstrom je záväzná. Usporiadanie (*dispositio*) diela sa má podriaďovať princípu ekonómie. Umelec musí dbať o rôznorodosť (lebo príroda je rôznorodá). Du Fresnoy nastolil aj postulát vyváženosti (*équilibre*) obrazu. Kládol dôraz na expresívnosť („nemnohými farbami možno ukázať očiam samu dušu“).

Boli to vcelku známe myšlienky, ale zásady ekonómie, rôznorodosti či vyváženosti umeleckého diela môžeme pripísať tomuto autorovi. Zaviedol isté pojmové rozlíšenia, napríklad rozlíšenie manieri a vkusu. Priniesol niektoré prekvapujúce myšlienky, napríklad tú, že na obrazoch sa majú farby vlniť ako plameň alebo had.

4. AKADÉMIA MALIARSTVA A SOCHÁRSTVA. Úradná doktrína Akadémie už k tomu veľa nepotrebovala a nemohla dodať. Charles Le Brun, jej hlavný predstaviteľ, nebol spisovateľ ani teoretik; len preto, aby vyšiel v ústrety móde (ktorá vyžadovala, aby maliar bol súčasne spisovateľom), napísal knižočku o expresii. Iní umelci, členovia Akadémie, mali ešte menej čo povedať k otázkam teórie ako on, hoci bolo zaužívané, že teória je pre praktika rovnako záväzná ako pre umelca-teoretika.

Cieľom zakladateľov Akadémie bolo vyslobodiť umelcov zo sputnávajúceho cechového zriadenia (*maîtrise*); v žiadosti adresovanej kráľovi prosili o oslobodenie umelcov od „útlaku cechu“. Devízou Akadémie boli *libertas artium restituta*. V skutočnosti však Akadémia túto voľnosť ešte väčšmi obmedzila: nie štatútmi, ale ideovým a materiálnym tlakom.

Pri zakladaní Akadémie však pôsobili aj iné motívy, predovšetkým prestížne: výtvarníci sa chceli vyrovnáť spisovateľom, ktorí mali svoju Akadémiu od roku 1635. A ešte väčšmi im išlo o to, aby sa odlíšili od remeselníkov, lebo dovtedy boli maliari a sochári mechanicky spájaní s maliarmi izieb (*barbouilleurs*) a kamenármi (*marbriers*). Teraz mali výtvarníci takýto program: „V maliarstve a sochárstve môžu byť oddelené dve časti, náuka a umenie, jedna šľachetná a duchovná (*speculative*), druhá praktická; bolo by teda v každom smere správne rozdeliť ich na dve organizácie. Duchovné otázky sa majú pestovať slobodne a ušľachtilo, lebo géniov nemožno nútiť prakticky sa zaoberať krásnymi umeniami; veď práve preto sa tieto umenia volajú slobodnými.“ V duchu týchto aspirácií umelcov boli roku 1663 vydané kráľovské privilégia: mali za cieľ ochrániť študujúcich pred chybami a poskytnúť im spoľahlivé pravidlá (*règles assurées*). V programe Akadémie na prvom mieste stála výuka a ustálenie zásad „dokázaných a podopretých autoritou“. Dá sa povedať, že v týchto dvoch prívlastkoch – *démontrées et autorisées* – bola obsiahnutá podstata akademickej estetiky.

Z týchto pravidiel boli odvodené „tabule predpisov“, ustálené v rokoch 1670–1679 komisiou Akadémie. Roku 1670 boli ustálené predpisy kresby (*traict*); v rokoch 1672–1678 predpisy týkajúce sa proporcií ľudských postáv v rozličných variantoch podľa veku alebo pohlavia; roku 1675 – predpisy expresie; roku 1678 – predpisy usporiadania (*ordonnance*); roku 1678 predpisy šerosvitu; roku 1679 – predpisy normujúce kolorit. Medzi akademikmi vládla príkladná zhoda, protokol zasadania neraz uvádza, že po vypočutí prednášky „všetci súhlasili s mienkou prednášajúceho“.

Ako príklad akademickeho stanoviska môže slúžiť takýto hlas v diskusii, ktorý zaprotokoloval Testelin (bez uvedenia rečníkovho mena): „Prírodné predmety treba pokladať za tým krajšie, čím sú odolnejšie voči zničeniu (*corruption*), a umelecké diela, čím dôslednejšie zodpovedajú príslušnej zásade a regule. Netreba oceňovať krásu predmetov podľa ich nezvyčajnosti, ale podľa toho, ako ich všeobecne pociťujú a oceňujú

najosvietenejšie hlavy. V maliarstve treba pokladať za krásne to, čo najlepšie napodobuje prírodu, ale po rozumnom výbere z nej. Pokiaľ ide o ľudské telo, jeho krásu, ako vieme, spočíva v pravidelnosti celku a v prísnom dodržaní proporcií, zodpovedajúcich výrazu, charakteru, prednostiam a funkciám daného jednotlivca. Zvyčajne sa veci uznávajú za krásne a hodné uznania zo štyroch dôvodov (*égards*): 1) pre ich užitočnosť, 2) pre pohodlnosť, 3) pre vzácnosť, 4) pre novosť. Užitočnosť maliarstva spočíva v tom, že lahodí očiam a zároveň uspokojuje ducha, predstavujúc neprítomné veci; na to je potrebné, aby maliar napodoboval prírodu takú, aká naozaj je, a vyberal z nej najpríjemnejšie stránky. Teda kritériom umeleckej krásy umenia je zhoda so zásadami a pravidlami, všeobecný súd osvietených hláv, užitočnosť, pohodlnosť, vzácnosť a novosť, schopnosť lahodiť očiam a pripomínať duchu neprítomné veci. Kritériom krásy je aj miera umeleckej schopnosti: kto spieva čisto a správne, hoci priemerným hlasom, oceňuje sa väčšmi ako ten, kto spieva pekným hlasom, ale falošne. Teória akademikov poznala – napriek svojej jednote – oveľa viac kritérií krásy.

Hlavné znaky akademizmu v teórii umenia boli tieto: 1. Dokonalé umelecké dielo charakterizuje pravda: pravda chápaná doslovne, lebo umenie je poznaním. Prednosti umenia sú poznávacej povahy, niet medzi nimi miesta na čisto umelecké prednosti (alebo inak: nejestvujú iné umelecké prednosti ako poznávacie). Vzhľadom na to umenie vyžaduje štúdium prírody a jej napodobovanie.

2. Čokoľvek umenie ukazuje, má to ukazovať primerane, náležite, podľa zásad *bienséance* a *convenance*.

3. Umenie podlieha všeobecným zásadám, absolútnym pravidlám. Tieto pravidlá sa týkajú predovšetkým proporcií. Jednako umenie môže a má mať ešte aj iné prednosti ako pravidelné proporcie; v proporcii totiž spočíva krásu, ale nie pôvab.

4. Umenie máme hodnotiť podľa racionálnych a všeobecných kritérií, nie podľa osobného vkusu. Každý vidí veci inak, tak ako to vyplýva z jeho zmyslov a temperamentu, preto je rôznorodý vkus a maniera v umení. To je dôvod, prečo „neslobodno súdiť o kráse podľa individuálnych náklonností, lebo tieto sú v rozličných národoch a v rôznom podnebí rôznorodé“.

5. O hodnote umenia rozhoduje predovšetkým obsah diela: jeho veľkosť, ušľachtilosť, vznešenosť. Teda morálne zretele. Podstatné sú v ňom: ušľachtilá téma, duchovný činiteľ, expresia. Krásu umeleckého diela nespočíva len v zmyslových formách, ale aj v jeho hlbšom význame. Najlepšie umenie je alegorické.

Le Brun kládol dôraz najmä na dve veci: 1) na expresiu, ktorú však chápal predovšetkým ako výraznosť vecí (*caractère de chaque chose*), a až na druhom mieste ako výraz duše a jej vášní; 2) na prednosť kresby pred farbou, lebo iba kresba uspokojuje ducha, kým farba len oči, kresba zobrazuje reálne veci, kým farba iba náhodné efekty.

Toto všetko boli „klasické“ zásady. Obsahom sa veľmi nelíšili od Albertiho či Poussinových zásad, z ktorých sa napokon odvodzovali. Jednako pre Poussina bol východiskom obraz a teória bola druhotná, bola iba hypotézou, ako vysvetliť obraz. Akadémia prevrátila tento vzťah: prvá je teória, ona usmerňuje obraz, prestala byť hypotézou a stala sa dogmou. S tým súviselo aj to, že teória nadobudla didaktický význam, stala sa sústavou predpisov. A po tretie, teória sa začala chápať ako absolútne záväzná, apodiktická, a tým sa stala umelou; zmenilo to jej zmysel a umenie, ktoré takto usmerňovala, viedla vo väčšej alebo menšej miere k schematickosti, monotónnosti, rétorickosti, prehnanej afektovanosti, vyumelkovanosti, pompéznosti. Bol to výraz vkusu neveľkej skupiny akademikov. Akademici chválili klasikov a hanili súdobé umenie, ktoré dnes voláme barokovým. Ale aj sami mali znaky baroka, ibaže vo zvláštnej, akademickej forme.⁶

Proces, ktorý vyústil do akademizmu, sa začal oveľa skôr, na vrchole renesancie, a to tak v teórii umenia, ako

⁶ Vzťah klasikov a akademikov k rozličným umeleckým prúdom vyčerpávajúco rozobral B. Teyssèdre, *L'histoire de l'art vue du grand siècle*, 1965.

aj v poetike. Už vtedy sa začala personifikácia kánonov a kanonizácia veľkých umelcov.^d Na prahu renesancie (stredoveké) predpisy boli nahradené (novovekými) zásadami. Ale v 16. storočí sa proces zasa obrátil, zásady sa stávali kanonizovanými predpismi. Bolo tu prirodzené nebezpečenstvo, že sa klasicizmus pretvorí na akademizmus. Ale výsledok bol neočakávaný: renesancia urobila v poetike také poriadky ako scholastika vo filozofii.^e

5. DE PILES. Roger de Piles (1635–1709) nebol povolaním umelec, ale ako Félibien, Fréart či Du Fresnoy spisovateľ-amatér šľachtického pôvodu; dlhší čas bol v diplomatických službách, ale čoskoro začal písať a táto jeho činnosť trvala najmenej štyridsať rokov. Jeho hlavné dielo *Cours de peinture* vyšlo rok pred jeho smrťou roku 1708. Bol spätý s akademickými kruhmi, ale do istej miery mal také názory, že ho pokladali za revizionistu a spočiatku pred ním zavreli bránu Akadémie. Napriek všetkému sa do nej roku 1699 dostal a vydobyl si tam významnú pozíciu. Nie on sa priblížil k Akadémii, ale ona k nemu.

A. *Balance des peintres*. To však neznamená, že by bol oslobodený od názorov typických pre akademizmus 17. storočia. Jeden z týchto názorov sa prejavil práve u neho v osobitne extrémnej, priam karikatúrnej podobe: názor, že hodnota každého umelca sa dá presne odvážiť. Vysvetľoval síce, že svoju *balance des peintres*, pokus „odvážiť“ zásluhy jednotlivých maliarov, aritmeticky vyjadriť ich hodnotu, urobil na prosbu iných a skôr pre zábavu. Hodnotil ich podľa štyroch hľadísk: kompozície, kresby, farieb a expresie, a použil stupnicu známok od 1 do 20, pričom známku 20, označujúcu dokonalosť, ba ani 19 nedal ani jednému umelcovi.^f Ako príklad uvádzame „odváženie“ 14 veľkých maliarov:

meno	kompozícia	kresba	farby	expresia
Dürer	8	10	10	8
Le Brun	16	16	8	16
Carracciovci	15	17	13	13
Holbein	9	10	16	13
Giulio Romano	15	16	4	14
Leonardo	15	16	4	14
Michelangelo	8	17	4	8
Caravaggio	6	6	16	0
Poussin	15	17	6	15
Raffael	17	18	12	18
Rembrandt	15	6	17	12
Rubens	18	13	17	17
Tintoretto	15	14	16	4
Tizian	12	15	18	6

Zoznam štyroch hlavných prvkov maliarstva, podľa ktorého de Piles hodnotil umelcov – kompozícia, kresba, farby, expresia – bol zjednodušením piatich prvkov, ktoré rozlišoval Junius a po ňom Fréart de Chambray. Jedným z týchto prvkov bola expresia, ale u de Pila mal tento termín už iný význam, neoznačoval vlastnosť objektu, ale odraz subjektu v ňom, „myšlienku ľudského srdca“. De Piles poznamenával, že jeho zoznam je

^d M. Rossi, *Manierismo e academismo nel pensiero critico del Cinquecento*, in: *Acme*, 1956, s. 57n.

^e E. Krantz, *Introduction à l'histoire des doctrines classiques en France*, 1893.

^f De Pilaova *balance des peintres* mala precedensy: jedným z jeho predchodcov bol okolo roku 1675 Passeri. Porovnaj E. v. d. Grinten, *Enquiries into the History of Art-historical Writing*, 1952.

zjednodušený: predovšetkým v kompozícii by bolo treba oddeliť invenciu a dispozíciu. Invenciu chápal ako výber predmetov na zvolenú tému a tvrdil, že môže byť historická alebo alegorická. Dispozíciu obrazu stotožňoval s jeho ekonómiou. Kresbu vytýčil ako jeden zo základných prvkov maliarstva, ale priznával, že je to mnohознаčné slovo: znamená toľko ako „myšlienka celého diela“ alebo „etuda“, neskôr využitá v obraze alebo ako náčrt (*circonscription*) predmetu. Ale kresba v skutočnosti nie je prvkom umenia, lebo je zloženým javom: ako súčasť kresby de Piles uvádzal presnosť, dobrý vkus, eleganciu, charakter, rôznorodosť, expresiu, perspektívu.

B. **Tri pravdy.** V definícii maliarstva de Piles rozlišoval jeho podstatu a cieľ. Podstatou a definíciou maliarstva je napodobovanie viditeľných predmetov pomocou tvarov a farieb. Na základe toho treba uzavrieť, že o čo maliarstvo výraznejšie a vernejšie napodobuje prírodu, o to rýchlejšie a priamejšie nás vedie k svojmu cieľu, ktorým je – zvádzať oči. Podstatou umenia je napodobovanie a cieľom poskytovanie pôžitku. Túto myšlienku, ako aj iné, vyvedené z úvah o maliarstve, de Piles *mutatis mutandis* uplatňoval aj na iné umenia.

Najväčšmi sa zapodieval vecou, ktorú pokladal v umení za najdôležitejšiu – pravdou. Práve ona, písal, najväčšmi priťahuje diváka. Odlišoval tri druhy pravdy: jednoduchú, ideálnu a zloženú.

1. **Jednoduchá pravda**, ktorú nazýval aj „prvou pravdou“, je verným napodobením prírody, ktoré spôsobuje, že napríklad portrét vzbudzuje dojem, že ide o skutočnú tvár, a drapéria vyzerá ako skutočná látka.

2. **Ideálna pravda** je zasa výberom dokonalostí, ktoré nenájdeme pospolu nikde v prírode, ale ktoré môžeme povyberať z rozličných predmetov, a najmä z antiky. Táto pravda zahŕňa bohatstvo myšlienok, hojnosť nápadov, primeranosť póz, eleganciu obrysov, krásu výrazu a podobne. Táto druhá, ideálna pravda je takmer taká reálna ako prvá, lebo nič nevymýšľa, iba zovšadiaľ vyberá. Ideálna pravda je dokonalejšia, ale nemôže sa zaobiť bez jednoduchej pravdy – tá je potrebná ako jej podklad (*sujet*), dáva jej štavu a živosť.

Ako by nebolo dosť dvoch právd, de Piles rozlišoval ešte tretiu pravdu, zloženú z obidvoch predchádzajúcich, a to pravdu najdokonalejšiu. Ale poznamenával, že ešte nikto ju nedosiahol, ba ani si ju nevytýčil ako cieľ; ani on sám nemal veľmi čo o nej povedať.

Zo všetkých krásnych umení (de Piles už používal tento výraz) je maliarstvo najpravdivejšie, lebo iné umenia iba vzbudzujú predstavu neprítomných vecí, kým maliarstvo tie veci zastupuje a sprítomňuje. Preto jeho úlohou nie je iba páčiť sa, ale aj vytvárať ilúziu, a teda uvádzať do omylu (*tromper*).

O „druhej pravde“, tej ideálnej, de Piles tvrdil, že „každému predmetu dáva to, čo tento nemá, ale čo by mohol mať“. Pravda dávajúca veciam to, čoho v nich niet, bola, treba priznať, pravdou chápanou dosť voľne. Ideál sa u tohto spisovateľa snúbil s realitou a povinnosť opravovať prírodu s úctou k pravde. Ale v iných ohľadoch de Piles chápal pravdu dosť úzkostlivo: maliar nesmie na obraze namaľovať vedľa seba to, čo v prírode nedokáže postihnúť jedným pohľadom, ani to, čo sa odohralo v rozličnom čase, inak by sa dopustil neodpustiteľnej chyby. Pojem pravdy, ktorý de Piles používal, bol striedavo rigoróznym alebo voľným. Raz hovoril, že pravdivé sú iba prírodné predmety a predmety na obrazoch sú fiktívne, a inokedy, že tieto predmety sú predsa tiež pravdivé, ak dobre napodobujú svoje modely.

Pravda, akú mal na mysli de Piles, bola napoly objektívna, napoly subjektívna. Maliar má ukazovať veci také, aké sú v prírode, ale aj také, aké ich on sám vidí. Poznal vlastnosti zrakového vnímania a rátať s nimi vo svojom chápaní maliarstva. „Oko môže voľne a dokonale vidieť všetky predmety, ktoré ho obkolesujú, najmä ak na ne pozerá postupne; keď sa však zahľadí na jeden predmet, stane sa tento centrom pohľadu a oko ho vidí zreteľne a jasne.“ Vďaka tomu v našom videní sa predmety podriaďujú centrálnemu predmetu a tým sa s ním spájajú a vytvárajú celok (*le tout-ensemble*); takýmto postupom príroda maliara učí, ako má pracovať.

Pravda sa vždy páči, ale sama osebe môže byť nudná; na druhej strane, keď sa spojí s citom a entuziazmom, privádza ducha do úžasu a vyvoláva v ňom údiv; strháva ho tak, že mu znemožňuje, aby myslel na seba.

C. **Spor o farby.** V konečnom dôsledku de Piles bol nie menším hlásateľom názorov Akadémie ako iní

akademici: nielen *la balance des peintres*, ale aj ideálna pravda bola výrazom akademizmu. Jednako jeho názory už mali iný odtieň: nebol to ešte model 18. storočia, ale prechodný model roku 1700. Le Brun, strážca modelu 17. storočia, nežil už desať rokov, keď de Piles rozvíjal verejne svoju teóriu.

Jej novými prvkami boli: trochu väčší zreteľ na psychický a individuálny moment v umení, na citové a iracionálne faktory (entuziazmus); chápanie expresie ako myšlienky ľudského srdca; zreteľ na požiadavky ľudského oka pretvárajúceho veci, na faktor ilúzie; menej deklamácií o veľkosti; a napokon hodnotenie farby ako rovnocennej zložky maliarstva popri kresbe. De Piles začal bojovať o Rubensa, ktorého si v Akadémii necenili. Táto posledná, na pohľad nevinná vec bola posudzovaná ako revolučná a nebezpečná. Tým, že chválil Rubensa-koloristu, vyvolal protiakciu v prospech Poussina-kresliara, ktorá vyvrcholila zrážkou dvoch táborov – rubensovcov a poussinovcov. Pod heslami mien dvoch umelcov narazili na seba dva názory: tradičný a revizionistický.⁸

6. TEÓRIA UMENIA MIMO FRANCÚZSKA – SANDRART. Celá táto klasicistická a akademická teória umenia sa sformovala vo Francúzsku. O značne menej početných teoretikoch 17. storočia v Taliansku sme už hovorili: o Baldinuccim v súvislosti s barokom, o Bellorim v súvislosti s Poussinom; obaja boli skôr historici ako teoretici. To isté platí aj o najvýznamnejšom spisovateľovi tých čias v strednej Európe, Joachimovi von Sandrart. Jeho *L'Academia Todesca della Architettura, Scultura et Pittura, oder Teutsche Academie der edlen Bau-Bild – und Mahlerey-Künste*, ktorá vyšla roku 1675^h v Norimbergu, bola predovšetkým zbierkou životopisov umelcov; jednako odzrkadlila aj autorovu estetiku. Menej ako francúzski akademici kládol dôraz na pravidlá, na zhodu s prírodou, na pravdepodobnosť, väčšmi – podobne ako Dürer a Poussin – na ideu v umelcovom vedomí: „Umelec musí vždy buď podľa prijatých formúl alebo na základe vlastného nápadu (*concept*) a rozumu stvárniť to, čo chce ukázať. Potom sa musí vo svojej idej pokúsiť zväziť a pochopiť city, vek a iné vlastnosti toho, čo chce stvárniť, tak, aby na obraze bolo od prvej chvíle jasne vidieť, čo má predstavovať. A všetky časti si musia navzájom zodpovedať (*correspondiren*) v pravdivej rovnováhe.“

U každého veľkého umelca sa Sandrart usiloval nájsť prednosť, ktorá by ho vydeľovala, jeho špecifickú hodnotu. Dokazoval, že Bellini sa vyznačuje čistotou, Michelangelo vznešenosťou, Leonardo opanovanými afektmi, Andrea del Sarto príjemnosťou, Raffael nápaditosťou, Giulio Romano nezvyčajnosťou myšlienok, Tizian pôvabom, najmä v kolorite, Correggio gracióznosťou, Tintoretto zvláštnosťou, Caravaggio živosťou, Guido Reni čarom, Albani subtilnosťou, Bernini pravdou, Algardi zručnosťou, Lanfranco rýchlosťou, Dominichino hĺbkou. A podobne si počínal pri Holanďanoch a Nemcoch; napokon vytvoril akýsi súpis hodnôt a umeleckých kategórií.

7. TEÓRIA VÝTVARNÉHO UMENIA A POÉZIE. Pre 17. storočie bolo charakteristické, že nerozvíjalo spoločnú teóriu výtvarného umenia a poézie; existovali dve osobitné teórie, uberajúce sa vlastnými chodníčkami, ale napriek všetkému boli si navzájom podobné.

Rovnako teória poézie aj teória výtvarných umení formulovali všeobecné pravidlá, neuznávajúce náhodu a ľubovôľu. Takisto prikazovali učiť sa od prírody a prikazovali vyberať z nej. Zaujímali sa iba o človeka, nie o prírodu, v ktorej žije. Obidve chceli preniknúť k všeobecnej podstate vecí, nezastavujúc sa na ich konkrétnom povrchu. Podobne siahali po veľkých a vznešených témach. Takisto pre každú tému predpokladali jedno správne uchopenie. Spoločne videli svoj vzor v antike.

Jednako boli medzi nimi aj rozdiely. Morálna intencia? V poetike sa ohlasovala silnejšie ako v teórii umenia. Pravda? Bola záväzná v umení, v poézii stačila pravdepodobnosť. Ambície na vedeckú exaktnosť? Vystupovali v maliarstve, využívajúcom geometriu a optiku, poézia si nenachádzala rovnako exaktné základy. Zásady jednoty času, miesta a deja? Boli to zásady poetiky, v teórii umenia sa v najlepšom prípade hľadali analógie k nim.

⁸ Obširne a dôkladné spracovanie témy: B. Teyssèdre, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, 1965.

^h Nové vydanie A. R. Peltzera, 1925. – Porovnaj J. L. Sponzel, *Sandrarts Teutsche Academie, kritisch gesichtet*, 1896.

Poetika predpokladala dvojrstvovosť poézie, stavala proti sebe slová a obsah. Aj maliarstvo malo svoju dvojakosť, ale celkom inú – dvojakosť kresby a farby.

Napriek týmto rozdielom obidve teórie – teória poézie i teória výtvarného umenia – boli rozvinutím tej istej doktríny. 17. storočie si väčšmi uvedomovalo ich príbuznosť ako predchádzajúce storočia – a k starému heslu *ut pictura poesis* pridalo druhé: *ut poesis pictura*. Pri zdanlivom paralelizme bol však zmysel obidvoch hesiel rozdielny. *Ut pictura poesis* znamenalo: forma poézie by mala byť taká obrazná ako forma maliarstva; a *ut poesis pictura* znamenalo: obsah maliarstva má byť rovnako ideový ako obsah poézie.

X. TEXTY TEORETIKOV MALIARSTVA OD FÉLIBIENA PO DE PILA A SANDRARTA

KRÁSA A PÔVAB

- 1) *Krása sa rodí z proporcií a symetrií, vyskytujúcich sa medzi telesnými a materiálnymi časťami. Pôvab vzniká zo súladu vnútorných pohybov, spôsobených duševnými zážitkami a pocitmi. Ak ide teda iba o symetriu telesných častí, potom krása, ktorá vtedy vzniká, je krásou bez pôvabu.*

A. Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres*, éd. 1706, vol. I, s. 44.

UMELEC SI Z PRÍRODY VYBERÁ

- 2) *Hoci maliarske umenie zahŕňa všetky prirodzené témy, rovnako krásne aj škaredé, predsa len... si (maliar) musí vyberať to, čo je najkrajšie: prírodné telesá sú mu modelmi, ale pretože nie všetky sú rovnako krásne, musí si vyberať iba tie najdokonalejšie.*

A. Félibien, *tamže*, s. 16.

APOLÓN NEMÔŽE BYŤ BRUNET

- 3) *Je veľmi potrebné, aby maliari študovali básnikov, aby sa dozvedeli, aké vlasy mali bohovia a najvýznamnejšie osobnosti, ktorých činy opisovali básnici; maliari sa toho musia pridŕžať. Bolo by podľa mňa nemalou chybou maľovať Apolóna a Auroru s tmavými vlasmi, keďže básnici ich vždy zobrazujú ako svetlovlasých.*

A. Félibien, *tamže*, vol. II, s. 15.

ROZUM A RUKA

- 4) *V umeniach, podobne ako vo všetkých vedách, svetlo rozumu prevyšuje to, čo môže vykonať pracovníkova ruka.*

A. Félibien, *tamže*, vol. III, s. 185.

PRAVIDLÁ UMENIA NIE SÚ ABSOLÚTNE

- 5) *Niekedy treba postupovať proti zaužívaným pravidlám umenia. Netreba sa tomu čudovať, lebo v prírode sú tisíce rôznorodých krás, ktoré sú vzácne a obdivuhodné práve preto, lebo sú neobyčajné a často v rozpore s prírodným poriadkom.*

Nech si nikto nepredstavuje, že v umení... sú všetky pravidlá rovnako určité ako v geometrii, kde sa dá pracovať s úplnou istotou; ani že dobrý obraz majú všetci kritizovať, ak v niečom nedodržel dajakú zásadu optiky.

A. Félibien, tamže.

MÁME PRAVIDLÁ, ALE AKO ICH UPLATŇOVAŤ?

- 6) *V niektorých iných umeniach, najmä v hudbe a v poézii, ktoré sa najväčšmi približujú k maliarstvu, boli objavené isté neomylné pravidlá, ako treba dosahovať dokonalosť, no jednako nie všetci, čo tieto pravidlá poznajú, sú zároveň schopní uplatňovať ich vo svojej práci.
(Maliar) má tú výsadu, že môže zobrazovať všetko, čo je v prírode a čo sa stalo vo svete, a navyše môže ukazovať veci celom nové, ktorých je akýmsi stvoriteľom.*

A. Félibien, Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667, Paris 1668, Préface.

VELKÝ VKUS

- 7) *Maliarstvo potrebuje čosi veľké, vzrušujúce a neobyčajné, čo môže udivovať, páčiť sa a poučovať, a to sa práve volá veľkým vkusom; ten spôsobuje, že obyčajné veci sa stávajú krásnymi a krásne vznešenými a zázračnými; lebo v maliarstve veľký vkus, vznešenosť a zázračnosť sú jedno a to isté.*

A. Félibien, L'idée du peintre parfait, 1707, § VI, s. 21.

ODCHÝLKY

- 8) *Odchýlky od pravidiel sú také nevyhnutné, že ich nájdeme vo všetkých umeniach. Sú v rozpore s pravidlami, ak tieto berieme doslovne, ale ak ich chápeme správne a používame ich na primeranom mieste, potom sú tieto odchýlky samy pravidlami. Ale iba veľké talenty stoja nad pravidlami a vedia múdro používať odchýlky.*

A. Félibien, tamže, § XXI, s. 42.

KRÁSA A PÔVAB

- 9) *Obrazy nemôžu byť dokonalé, ak ich krásu nesprievádza pôvab. A za pôvab maliar vďačí prírode. Prekvapuje diváka, ktorý vidí výsledok, ale nepozná jeho ozajstnú príčinu. Pôvab však vzrušuje jeho srdce iba vtedy, keď v ňom nachádza príslušnú dispozíciu. Dá sa to definovať takto: pôvab je to, čo sa páči a čo rovno zasahuje srdce, neprechádzajúc rozumom. Pôvab a krása sú dve rôzne veci: krása sa páči iba vďaka pravidlám a pôvab sa páči bez nich. To, čo je krásne, nie je vždy pôvabné, a čo je pôvabné, nie je vždy krásne. Ale pôvab spojený s krásou je vrcholom dokonalosti.*

A. Félibien, tamže, s. 10.

POJEM OBRAZU

- 10) *To, čo nazývam „obrazom“, je papier, plátno, pozadie, stena či iná plochá rovina, na ktorej chceme kresliť a maľovať... Okrem termínu „obraz“ treba poznať aj vzdialenosť, polohu a výšku oka, uhol pohľadu a iné okolnosti, v ktorých sa vykonávajú tie činnosti, a navyše polohu obrazu medzi okom a predmetom.*

A. Bosse, Traité des Pratiques géométrales, 1655, s. 6.

IBA V SÚLADE S PRAVIDLOM

- 11) *Ak nie sú všetky diela portrétneho a maliarskeho umenia vyhotovené v zhode s pravidlom perspektívy, nemôžu byť chybné, najmä ak zobrazujú veľa tiel a rôznorodé tvary v rozličných pozíciách.*

A. Bosse, Sentiments sur la distinction de diverses manières de peinture, dessin et gravure, 1649, s. 36.

VÝVIN UMENIA JE FRIVOLNOU KONCEPCIU

- 12) *Umenie je nekonečné, ustavične sa vyvíja, zdokonaľuje a prispôsobuje náladám storočí a národov, ktoré majú rozdielny úsudok a definujú krásu každý svojím spôsobom: takéto a podobné úvahy sú zmätené a frivolné, hoci mocne pôsobia na vedomie niektorých nedoukov.*

R. Fréart de Chambray, Parallèle de l'architecture antique et de la moderne, 1650, Avant-propos.

POÉZIA A MALIARSTVO

- 13) *Poézia sa má podobáť maliarstvu a maliarstvo poézii.*

C. A. Du Fresnoy, L'art de peinture, 1668, s. 1.

MANIERA A VKUS

- 14) *Maniera: takto voláme návyky maliarov nielen vo sfére narábania štetcom, ale aj vo sfére troch hlavných zložiek maliarstva, to znamená invencie, kresby a farby.*

Vkus v maliarstve je predstava, ktorá má za následok záľubu maliarov v istých veciach... Vkus sa často zamieňa s manierou.

C. A. Du Fresnoy, tamže.

PRÍRODA, ALE VIDENÁ CEZ ANTIKU

- 15) *Hlavnou a najdôležitejšou súčasťou maliarstva je vedieť rozoznať, čo je v prírode najkrajšie a čo najväčšmi zodpovedá tomuto umeniu; tento výber sa musí uskutočňovať v súlade s vkusom a manierou antiky, bez ktorej je všetko slepým a bezočivým barbarstvom, zanedbávajúcim to najkrajšie.*

C. A. Du Fresnoy, tamže, s. 37.

POSTIHOVAŤ UNIKAJÚCU KRÁSU

- 16) *Nestačí otrocky napodobovať prírodu každého druhu, ale treba, aby si z nej maliar ako najvyšší sudca svojho umenia vybral iba to najkrajšie, aby pri práci opravoval nedostatky prírody a zachytil pominuteľnú a unikajúcu krásu.*

C. A. Du Fresnoy, tamže, s. 50.

UMENIE NIE JE VECOU NÁHODY

- 17) *Nesmiete čakať, že osud a náhoda vám neomylné ukážu krásne veci.*

C. A. Du Fresnoy, tamže, s. 47.

FARBY VLNIACE SA AKO PLAMEŇ ALEBO HAD

- 18) *Farby na obrazoch sa majú vlniť ako plameň alebo had.*

C. A. Du Fresnoy, tamže, s. 107.

KRITÉRIUM KRÁSY

- 19) *Veci sa obyčajne pokladajú za krásne a hodné uznania zo štyroch dôvodov: po prvé, podľa užitočnosti; po druhé, podľa pohodlnosti; po tretie, podľa vzácnosti a po štvrté, podľa novosti. Užitočnosť maliarstva spočíva v tom, že lahodí očiam a uspokojuje ducha, predstavujúc neprítomné veci; táto úloha núti maliara pravdivo napodobovať prírodu a vyberať z nej najpríjemnejšie stránky...*

Každý vidí prírodu inak, v závislosti od toho, aká je dispozícia jeho zmyslových orgánov a temperamentu; z toho pochádza rôznorodosť vkusu a rozmanitosť manier. Preto sa ani nedá súdiť o kráse na základe individuálnych náklonností, lebo tie sú rôzne u rozličných národov a v rozličných podnebiach.

H. Testelin, Sentiments... sur la pratique de la peinture et sculpture, 1696, s. 40.

KRESBA JE DÔLEŽITEJŠIA AKO FARBY

- 20) *Hudobník, ktorý spieva čisto a správne, majúci hlas priemerný, má sa oceňovať vyššie ako ten, ktorý spieva pekným hlasom, ale falošne; a podobne maliar, ktorý dobre a správne kreslí, ale má nevýrazné farby, zaslúži si väčšie uznanie ako ten, čo má krásne farby, ale zle kreslí.*

H. Testelin, tamže, s. 37.

EXPRESIA

- 21) *Expresia je podľa mojej mienky naivnou a prirodzenou podobnosťou zobrazených vecí; je nevyhnutná a vstupuje do všetkých zložiek maliarstva, obraz bez nej nemôže byť dokonalý, lebo práve ona ukazuje*

pravdivé črty každej veci, dovoľuje rozlišovať podstatu telies, jej príčinením majú postavy na obraze zdanie pohybu a všetky fikcie vyzerajú pravdivo. *Expresia* je zároveň tou zložkou obrazu, ktorá ukazuje poryvy duše a znázorňuje následky vášní.

Ch. Le Brun, *Conférence sur l'expression générale et particulière des passions*, éd. 1715, s. 2 a 3.

FARBY

- 22) *Výsadou farieb je, že uspokojujú oči, ale kresba uspokojuje ducha. Kresba napodobuje všetky reálne veci, kým farby ukazujú iba to, čo je náhodné.*

Ch. Le Brun, *tamže*, s. 36 a 38.

EXPRESIA

- 23) *Slovom „expresia“ rozumiem nie charakter akéhokoľvek predmetu, ale myšlienku ľudského srdca.*

R. de Piles, *Cours de Peinture*, 1708, s. 491.

DEFINÍCIA MALIARSTVA

- 24) *Podstatou a definíciou maliarstva je napodobovanie viditeľných predmetov pomocou tvarov a farieb. Treba teda vyvodiť záver, že o čo maliarstvo výraznejšie a vernejšie napodobuje prírodu, o to rýchlejšie a priamejšie nás vedie k svojmu cieľu, ktorým je – zvädzať oči.*

Ozajstné maliarstvo musí priťahovať svojho diváka silou a pravdivosťou napodobovania.

R. de Piles, *tamže*, s. 3.

PRAVDA V MALIARSTVE

- 25) *Pravda je základom všetkých ostatných zložiek maliarstva. Divák nie je povinný hľadať v maliarskom diele pravdu, ale pravda v maliarstve musí pôsobiť tak, že priťiahne divákov.*

R. de Piles, *tamže*, s. 7.

TRI PRAVDY

- 26) *V maliarstve nachádzam tri pravdy: jednoduchú, ideálnu a zloženú, čiže najdokonalejšiu. Jednoduchá pravda, ktorú nazývam aj prvou, je prostým a verným napodobením výrazných pohybov prírody a predmetov, ktoré si maliar vybral za model a ktoré od začiatku stoja pred našimi očami; portrét vzbudzuje dojem, že ide o skutočnú tvár, a drapéria vyzerá ako skutočná látka, pričom každý predmet si zachováva vlastný charakter; vďaka šerosvitu a spojeniu farieb predmety na obraze vyzerajú vypuklé a celok je harmonický.*

R. de Piles, *tamže*, s. 30.

IDEÁLNA A JEDNODUCHÁ PRAVDA

27) *Ideálna pravda je výberom rozličných dokonalostí, ktoré sa nikdy nenachádzajú v jednom a tom istom modeli, ale čerpajú sa z mnohých modelov a zvyčajne z antiky. Ideálna pravda zahŕňa bohatstvo myšlienok, hojnosť nápadov, primeranosť póz, eleganciu obrysov, krásu výrazu, krásne pohodenie drapérií a napokon všetko, čo nenarúša prvú pravdu a robí ju prítiažlivejšou a lákavejšou. Ale keďže všetky tieto dokonalosti maliarstva môžu existovať iba v ideji, musia mať aj primeranú tému, ktorá ich udržuje a ukazuje v priaznivom svetle: tou primeranou témou je jednoduchá pravda.*

R. de Piles, tamže, 1708, s. 32.

CENTRUM POHLADU

28) *Oko môže voľne a dokonale vidieť všetky predmety, ktoré ho obkolesujú, najmä ak na ne pozerá postupne; keď sa však zahľadí na jeden predmet, stane sa tento centrom pohľadu a oko ho vidí zreteľne a jasne.*

R. de Piles, tamže, s. 105.

PRAVDA A ENTUZIAZMUS

29) *Aj keď to, čo je pravdivé, sa páči vždy..., jednako nás to samo osebe často nudí; keď sa to však spojí s entuziazmom, privádza ducha do úžasu a vyvoláva v ňom údiv, tak ho strháva, že mu znemožňuje myslieť na seba. Vznešenosť je dôsledkom a výtvorom entuziazmu.*

R. de Piles, tamže, s. 115.

PREDNOSTI KRESBY

30) *V kresbe rozlišujeme veľa zložiek: presnosť, dobrý vkus, eleganciu, charakter, mnohotvárnosť, výraz, perspektívu.*

R. de Piles, tamže, s. 128.

OPRAVOVANIE PRÍRODY

31) *Príroda nie je vždy súca na to, aby sme ju napodobovali, treba, aby z nej maliar urobil výber podľa pravidiel svojho umenia; a keď nenájde takú prírodu, akú hľadá, treba, aby opravil tú, ktorú nachádza.*

R. de Piles, Dialogue sur le coloris, s. 6.

VLASTNÝ NÁPAD A IDEA

32) *Ak tu máme hovoriť aj o sochárskom umení, potom je to umenie, ktoré opracúvaním a odoberaním zbytočného materiálu čiže hmoty dáva potrebnú formu a tvar beztváremu drevu, kameňu, kosti či kovu. Z tohto materiálu musí umelec vždy buď podľa prijatých formúl, alebo na základe vlastného nápadu a rozumu stvárniť to, čo chce ukázať. Potom sa musí vo svojej ideji pokúsiť zvážiť a pochopiť city, vek a iné vlastnosti toho, čo chce stvárniť, tak, aby na obraze bolo od prvej chvíle jasne vidieť, čo má predstavovať. A všetky časti si musia navzájom zodpovedať v pravdivej rovnováhe.*

J. von Sandrart, L'Academia Todesca, 1675, s. 29.

8. TEÓRIA ARCHITEKTÚRY 17. STOROČIA

1. MANSART. Francúzsko až do polovice 17. storočia zachovávalo renesančnú architektúru, dokonca s gotickými reminiscenciami i s manieristickou komplikovanosťou a bohatstvom ozdôb. Vtedajší architekti písali o svojom umení, ale iba z technického stanoviska^a; preto v dejinách estetiky nenašli miesto. Okolo polovice storočia sa zmenil štýl. Barok sa však neujal, Bernini márne cestoval do Paríža; na druhej strane sa ustálila klasická architektúra; vo Francúzsku našla nielen praktikov, ale aj teoretikov, a práve oni majú v dejinách estetiky svoju váhu.

Jej základ položil François Mansart (1598–1666).^b Jeho klasicizmus bol zvláštny, lebo nevyužíval antické vzory: Mansart neštudoval starovek. Nevyužíval ani talianske vzory, sám nikdy nebol v Taliansku. Napriek tomu jeho architektúra bola klasická – v zmysle priezračnosti, jasnosti, prostoty. Mansart staval, nepísal, jeho klasická estetika sa dá rekonštruovať iba z jeho diel; môžeme sa odvolávať aj na jeho veľkých rovesníkov, ktorí v iných oblastiach umenia zastávali podobné stanovisko: na Corneilla a Poussina. A oni boli klasikmi, ale *sui generis*: bez akademizmu a kráľovskej vznešenosti.

2. DVA PRÚDY. Mansartov štýl sa vo Francúzsku bude neraz vracáť, ale bezprostredných nástupcov nemal. Francúzsky klasicizmus druhej polovice 17. storočia mal inú podobu, bližšiu antickej a talianskej tradícii. Presnejšie povedané, mal dve podoby: prísnu v Louvri a bohatú vo Versailles. Prvá bola oficiálna, z inšpirácie ministra Colberta; druhá bola kráľovská a akademická, vznikla z inšpirácie Ľudovíta XIV. a realizovali ju akademici. Akademickej estetike dal výraz François Blondel (1618–1686) z Akadémie architektúry. A Claude Perrault, ktorý budoval palác Louvre (1613–1688), sám sformuloval svoju estetiku; aj on bol akademik, ale z Akadémie vied. Obaja vo svojich traktátoch nastoľovali teoretické otázky, podstatné pre estetiku. Blondel zaujal tradičné stanovisko, uznávané v Akadémii architektúry (takisto ako v Akadémii maliarstva a sochárstva). Na druhej strane Perrault sa v estetike architektúry stal novátorom: v architektúre bol klasik, ale v estetike sa stal protivníkom tradičnej klasickej doktríny.

3. SYSTÉM UMENÍ. Bolo zaužívané spracúvať teóriu architektúry oddelene od teórie iných výtvarných umení – jednako existovalo vedomie ich príbuznosti. Maliari 16. storočia videli spojivo týchto umení v kresbe (*arti del disegno*), teraz sa však videlo v architektúre: Blondel chápal architektúru ako hlavné umenie – a sochárstvo a maliarstvo ako jej „družky“.

Uvedomoval si aj spojitosť výtvarných umení s inými umeniami.^c Vo svojom *Cours d'Architecture* (1675) spomínal spolu s architektúrou maliarstvo, sochárstvo, poéziu, rečníctvo, divadlo, hudbu a tanec. Usudzoval, že všetky tieto umenia sa zakladajú na tej istej zásade, že je pre ne spoločná krása. Ona je prameňom, počiatkom a príčinou pôžitku, ktoré umenia dávajú. Povedané psychologicky: umenia spája do jedného celku pôžitok v z b u d z o v a n ý k r á s o u. Presnejšie, usporiadaním a harmóniou častí, ich harmonickou jednotou (*unité d'harmonie*) či harmonickým zladením (*concert harmonique*).

^a K. Cassirer, *Die ästhetischen Hauptbegriffe der französischen Architekturtheoretiker*, Diss. Berlin, 1909.

^b A. Blunt, *F. Mansart and the Origin of French Classical Architecture*, 1941.

^c W. Tatarkiewicz, *A note on the Modern System of Arts*, in: *Journal of the History of Ideas*, XXIV, 2, 1963.

Tento súbor či „systém“ umení^d bude od štyridsiatych rokov 18. storočia (od vyjdenia Batteuxovej knihy) všeobecne prijímaný; ale Blondel a jeho druhovia z Akadémie architektúry ho poznali už o dve generácie skôr (opakujeme: Blondelova kniha vyšla roku 1675). Konečne bol vymedzený súbor umení, zahŕňajúci iba s a m é k r á s n e u m e n i a, bez remesiel, bez vied, s ktorými boli umenia toľké stáročia spájané do jedného pojmového celku. Preto Blondelov traktát predstavuje medzník v dejinách estetiky, doteraz primálo povšimnutý. Blondel bol tradicionalista, ale napriek tomu v systemizácii umení otvoril novú kapitolu.

4. SPOR O OBJEKTÍVNOSŤ PROPORCIÍ. O inej otázke dôležitej pre estetiku uvažovali Blondel aj Perrault a vznikol z toho medzi nimi spor, jeden z hlavných, ak nie najhlavnejší estetický spor 17. storočia. Išlo o to, či estetické hodnoty – ako krása, pôvab, správne proporcie – sú objektívnymi vlastnosťami budov, alebo len ľudskou reakciou na ne, historicky a psychologicky vysvetliteľnou, ale subjektívnou, relatívnou a premenlivou.^e Teoretici poézie, maliarstva a sochárstva stáli v 17. storočí na stanovisku estetického objektivismu a filozofi tohto storočia zasa na stanovisku subjektivismu. Ale spor medzi spomenutými dvoma stanoviskami vznikol vtedy iba v teórii architektúry. Je to dosť zvláštne, lebo práve v architektúre kánony mali najsilnejšiu tradíciu a mohlo sa zdať, že objektívna koncepcia umenia tu mala pevnejšie základy ako v iných umeniach. Nemenej zvláštne bolo, že predmetom sporu sa nestali architektonické ozdoby, ale to, čo sa javilo nepochybne najobjektívnejším, lebo bolo vyjadrené číslami – *proporcie*.

Proporcie dórskeho či iónskeho stĺpov sa prijímali zhodne dva a pol tisíc rokov, mohlo by sa teda zdať, že sú objektívne a nevyhnutné. A naozaj, väčšina vtedajších znalcov bola na strane objektívneho chápania architektúry a jej proporcií. Spor vyvolal jeden človek, ale s veľkou autoritou: tvorca jednej z najslávnejších stavieb storočia, kolonády Louvru, Claude Perrault. Jeho odlišná, subjektivistická teória architektonických proporcií bola výzvou voči ustáleným názorom a ihneď vzbudila odpor.

Dejiny sporu boli takéto: Perrault vyjadril svoje subjektivistické názory na krásu v architektúre vo svojom francúzskom preklade Vitruvia (*Les dix livres de Vitruve*) z roku 1673. Na obranu tradičného objektivistického chápania vystúpil Blondel vo svojom *Traité d'Architecture* (1675). Perrault sa nedal presvedčiť a vo svojej *Ordonnance de cinq ordres d'Architecture* (1683) sa dokonca vyslovil ešte jednoznačnejšie. Neodpovedal mu už Blondel, ale jeho žiak Ch. E. Briseux v *Traité complet d'Architecture*. Bol to vari prvý spor tohto druhu: aj predtým boli v teórii umenia subjektivisti aj objektivisti, ale až teraz sa ich teórie a argumenty navzájom porovnali.

5. BLONDELOVO STANOVISKO. Blondel reprezentoval tradíciu a *communis opinio* storočia; jeho tézy môžeme zhrnúť takto: a) architektúra má svoju objektívnu krásu, spočívajúcu v samej podstate vecí; architekt ju realizuje, ale nevymyslel ju; b) táto krásu nezávisí od času a podmienok; c) má ten istý základ ako krásu prírody; d) spočíva na usporiadaní častí a predovšetkým na správnych proporciách stavby; e) vzbudzuje vo vedomí záľubu, lebo zodpovedá potrebám ľudských zmyslov a ducha. Iná vec je, že ľudia nachádzajú záľubu nielen v tom, čo je objektívne krásne; ale to ešte nie je dôvod na relativizmus.

Blondelova argumentácia bola takáto: a) isté proporcie sa páčia všetkým; b) keď sa budovám nedajú tieto proporcie, nebudú sa páčiť; c) človeku, ktorý je sám výtvorom prírody, sa páči príroda, a dobrá architektúra, rovnako ako dobré maliarstvo a sochárstvo, odvodzuje svoje formy a proporcie z prírody; napríklad forma stĺpa vychádza z formy stromov; d) záľuba v istých formách a proporciách sa nedá vysvetliť zvykom, lebo návyk na škaredé veci ich neurobí krásnymi, a na krásne si netreba zvykať; e) nemáme síce exaktný dôkaz, že isté formy

^d P. O. Kristeller, *The Modern System of Arts*, in: *Journal of the History of Ideas*, XII, 4, 1951 a XIII, 1, 1953; prelať in: *Renaissance Thought*, II, 1965.

^e W. Tatarkiewicz, *Objectivity and Subjectivity in the History of Aesthetics*, in: *Philosophy and Phenomenological Research*, XXIV, 2, 1963, a *Spór o obiektywizmu a subiektywizmu v estetice*, in: *Szkice filozoficzne R. Ingardenowi w darze*, 1964.

a proporcie sú dokonalejšie ako iné, ale exaktný dôkaz tu nie je potrebný; veď aj najexaktnejšie vedy, napríklad mechanika či optika, dosiahli svoje najväčšie výdobytky nie exaktným uvažovaním a dôkazmi, ale prostým zovšeobecnením skúseností; preto netreba od umení vymáhať viac.

Blondel už poznal odlišný Perraultov názor a celkom jasne staval proti sebe dva názory: svoj a jeho. Nenazýval ich objektivistickým a subjektivistickým názorom, ako sa to neskôr zväčša robilo, ale formuloval protiklad takto: podľa jeho názoru záľuba v umeleckom diele má opodstatnenie v prirodzenosti diela, kým podľa protivníkovho názoru je spôsobená človekom, najmä jeho návykmi.

Blondelov estetický objektivismus nešiel do krajností: člen Akadémie 17. storočia sa už zriekol radikálneho objektivismu platónskej Akadémie. Po prvé, keď vyčleňoval dokonalé formy a proporcie, mal na mysli nie tie, ktoré má v sebe architektonické dielo, ale tie, ktoré má toto dielo v očiach divajúceho sa; a oči divajúceho sa deformujú, menia formy a proporcie.

Po druhé, tvrdil, že dokonalé proporcie majú základ v prírode, avšak nielen v samej prirodzenosti stavby, ale aj v jej zhode s prirodzenosťou človeka, s jeho konštrukciou a ustrojením. Jeho názor bol teda skôr estetickým relacionizmom ako čistým objektivismom. Ale ani takýto názor sa Perraultovi nezdal správny.

6. PERRAULTOVO STANOVISKO. Perrault vystúpil s tézou, ktorá bola v rozpore s tradíciou a s vládnuťou mienkou^f; ak niektorí opozičníci mali v minulosti podobné názory, tak v každom prípade menej radikálne ako Perrault. Jeho hlavná téza – ako to často u opozičníkov býva – bola negatívna: tvrdila, že nijaká proporcia nie je vo svojej podstate ani krásna, ani škaredá. Túto myšlienku vyslovil, pomáhajúc si rozličnými prívlastkami: hovoril, že proporcie, ktoré sa pokladajú za dokonalé, nie sú prirodzené, ani reálne, ani pozitívne, ani nevyhnutné, ani presvedčivé. Ak sa ľuďom páčia, potom nie pre svoju prirodzenosť a hodnotu.

Perraultov estetický subjektivismus (rovnako ako Blondelov objektivismus) tiež nebol subjektivismom úplným a extrémnym. Rozlišoval totiž dva druhy krásy: krásu objektívnu, ktorú volal pozitívnu (prirodzenou, reálnou, nevyhnutnou), a krásu subjektívnu, relatívnu, ktorú volal ľubovoľnou (*arbitraire*). Stavby, ktoré majú v sebe prvý druh krásy, musia sa páčiť každému; taká krása má totiž presvedčivý základ (*fondée sur des raisons convaincantes*), je presvedčivá (*beauté convaincante*). Perrault podával takéto príklady objektívnej, pozitívnej, presvedčivej krásy: ušľachtilý stavebný materiál, veľkosť a monumentálnosť stavby, vzorné vyhotovenie, symetria. Ale rozsah tejto krásy je ohraničený a čokoľvek sa nám okrem tohto v architektúre páči, je už krásou ľubovoľnou. Najmä krása proporcií nie je objektívnou krásou.

Perrault zaujímal spočiatku umiernennejšie, pluralistické stanovisko: že jestvuje veľa proporcií, z ktorých si architekt môže slobodne vyberať, lebo všetky sú správne. V neskoršej knihe však už zaujal v otázke proporcií jednoznačne subjektivistické stanovisko: tvrdil, že ani jedna proporcia nie je sama osebe dobrá, to sa nám len niektoré z nich takými vidia.

Prečo je to tak, prečo sa isté proporcie javia krásnymi a iné škaredými? Závisí to od konvencií, asociácií, návykov, od psychologických a historických podmienok, v ktorých človek žije. Na isté proporcie sme si zvykli, a preto sa nám páčia. Dokonca aj veci, ktoré sú proti zdravému rozumu a akémukoľvek zmyslu, sa páčia, keď si na ne zvykneme. Páčia sa najmä proporcie, ktoré vidíme na honosných stavbách, postavených z krásnych materiálov, dobre vyhotovených, to znamená, majúcich v sebe prirodzenú krásu. Tieto proporcie sa zdajú lepšie ako iné prostredníctvom asociácie či „pridruženia“ (*par compagnie*) k stavbám majúcim v sebe akúsi prirodzenú krásu: zvyšok urobil zvyk. Ale keď vzniknú vynikajúce stavby s inými proporciami, vytvoria sa nové návyky,

^f W. Tatarkiewicz, *Estetyka asocjacyjna w XVII wieku*, in: *Przegląd Filozoficzny*, XXXI, 1928, alebo po francúzsky: *L'esthétique associantiste au XVII^e siècle*, vo francúzskom vydaní *Przeglądu Filozoficznego*. Pretlač v poľskej verzii in: *Skupienie i marzenie*, 1951, a vo francúzskej verzii in: *Revue d'Esthétique*, XIII, 3, 1960.

a tie proporcie, ktoré sa dnes uznávajú za krásne, prestanú sa páčiť. Nijaká proporcia nie je sama osebe lepšia ani horšia ako iné. V nijakej proporcii niet ničoho, čo by sa prihováralo za to, že sa musí páčiť a že sa bude páčiť väčšmi ako iné. Každá proporcia sa môže páčiť, ale nezávisí to od nej, lež od ľudí, ktorým sa páči, od psychických procesov, ktoré v nich prebiehajú, najmä od asociácií a návykov.

Záluba v proporciách a ich oceňovanie boli pre Perraulta psychologickým javom; vysvetľoval ich v duchu asociacionizmu (ako by sme dnes povedali). V obľube a hodnotení proporcií dochádza medzi ľuďmi k značnej zhode; ale to vôbec nesvedčí o objektívnosti tohto hodnotenia, je to, ako usudzoval Perrault, výsledkom vzájomnej závislosti ľudí; zhodu názorov vysvetľoval ako spoločenský jav (zasa povedané dnešným jazykom).

S názormi Clauda Perraulta sa stotožňoval jeho brat Charles, známy spisovateľ tých čias; vo svojom slávnom diele *Parallèle des Anciens et des Modernes* (I. zv., 1688, 2. vyd. 1692) takmer doslova opakoval bratove slová, predstavujúce krásu proporcií ako ľubovoľnú, založenú iba na zvyku, v protiklade k prirodzenej a pozitívnej kráse, ktorá sa páči vždy, nezávisle od zvyku a módy, a zodpovedá všetkým krajinám, časom a každému vkusu. Aj pre neho bola príkladom prirodzenej krásy okázalosť stavieb a bezchybnosť vyhotovenia. Použil dva nové termíny: písal, že ľubovoľná krása sa zakladá na dohode (*convention*) a že sa páči prostredníctvom nákazy (*contagion*) od prirodzenej krásy, s ktorou je tesne spätá.

Spor medzi Blondelom a Perraultom, medzi tradíciou a novým subjektivismom, neprivedol k zmiereniu stanovísk, aj keď Blondel už robil ústupky od meravého objektivismu svojich predchodcov a Perrault bol vo svojom subjektivizme umiernennejší, ako budú jeho nástupcovia. Paradoxom sporu bolo, že Blondel hlásal klasickú doktrínu a staval barokovo a manieristicky (brána St. Denis v Paríži), kým Perrault, ktorý bojoval proti klasickej doktríne, staval klasicky. Je to ešte jeden dôkaz, že v dejinách nejestvovala vždy zhoda medzi teóriou a praxou.

7. LE CLERCOVO STANOVISKO. Sébastien Le Clerc (1637–1714) mal inžinierske vzdelanie, ale povoláním bol rytec. Bol dvorným rytcom Ľudovíta XIV., členom Akadémie maliarstva a sochárstva už od roku 1672. Bol profesorom perspektívy, vydal *Système de la Vision*, 1679. To on urobil rytiny do knihy o architektúre Clauda Perraulta. Ku koncu života sám napísal traktát o architektúre (*Traité d'Architecture avec remarques et des observations très utiles*, 1714). Keďže sa stýkal s Perraultom, prirodzene poznal jeho názory a v súlade s nimi písal, že krása architektonických slohov je ľubovoľná, lebo niet dôkazu, že slohy musia byť také, a nie iné. Keby boli objektívnou („pozitívnou“, ako ju volal v súlade s Perraultom) krásou, musela by byť medzi architektmi zhoda, ale zatiaľ jej niet, každý buduje, ako mu káže jeho talent a vkus. To všetko sa zhodovalo s Perraultom; nakoniec však Le Clerc dodáva, že predsa len sú medzi rozličnými proporciami „také, ktoré sa väčšmi páčia a tešia sa v š e o b e c n é m u uznaniu“. Nebolo to veľmi vzdialené od Blondelových tvrdení; napokon Le Clerc sa vyjadroval ako Perrault, ale myslel podobne ako Blondel; subjektivistické hľadisko sa neujalo hneď.

8. BRISEUX A JEHO STANOVISKO. Charles Étienne Briseux (1680–1754), vo svojej dobe slávny architekt a autor kníh o architektúre *Traité complet d'Architecture* a *Traité du Beau essentiel* (1752), o pokolenie mladší ako jeho spomínaní predchodcovia, vystúpil na obranu tradičnej Blondelovej koncepcie, bod za bodom potierajúc Perraultove tézy.⁸ Zaujímal takéto stanovisko:

a) Umelecké výtvy takisto ako výtvy prírody podliehajú zásadám a za svoju krásu vďačia dodržiavaniu týchto zásad. Tieto zásady sa týkajú predovšetkým proporcií, ktoré sú hlavným zdrojom krásy v architektúre, lebo do nej zavádzajú poriadok. Napriek Perraultovým názorom krásne proporcie sa páčia vždy a iba ony sa páčia vždy, kým všetky ostatné vlastnosti architektúry sa páčia iba vtedy, keď sú spojené s dobrými proporciami.

b) Krásne veci, medzi nimi architektonické diela, a ich dobré proporcie sa páčia nielen tým, ktorí si uvedomujú, prečo sa im páčia. Nevzdelaní ľudia sa uspokojujú s pôžitkom pochádzajúcim z jednoduchých vnemov, kým

⁸ R. Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, 1949.

vzdelaní ľudia si zväčšujú pôžitok prostredníctvom bádania a diskusií. Jednako aj pôžitok tých, ktorí nechápu jeho príčinu, pochádza z dodržiavania pravidiel v umení, z uplatňovania dokonalých proporcií.

c) Spor medzi obidvoma architektmi siahal ďalej: podlieha viditeľný svet podobným zákonom ako počuteľný? Ak je to tak, potom architektúra má rovnako objektívne, matematické základy ako hudba. Briseux bol o tom presvedčený, kým Perrault to popieral.

d) Perrault zasa usudzoval, že v architektúre to vyzerá tak ako v umení dobrého obliekania: rozhoduje tu len vkus, návyky, obyčaje, móda. Briseux odmietal toto nízke a pre architektúru urážlivé prirovnanie.

9. PERRAULTOVA ORIGINALITA nespočívala len v tom, že poukázal na subjektívnu podmienenosť krásy, že krásu chápal ako výsledok asociácií predstáv, a teda tak, ako sa to bude znova hlásať v 19. storočí (Fechner) a vtedy sa to bude pokladať za senzáciu. Ešte väčšmi spočívala v hodnotení dvoch druhov krásy, objektívnej a subjektívnej. Perrault si totiž objektívnu, prirodzenú krásu cenil menej, a to preto, lebo je každému dostupná, a teda napokon banálna. Vyššie hodnotil *l u b o v o l n ú* krásu, lebo v nej a iba v nej sa prejavuje vkus a nápaditosť architekta. Ak je vec objektívne krásna, potom vraví sama za seba; keď však v nej niet objektívnej krásy, vtedy umelec musí hovoriť za ňu, presvedčať iných, nahovárať im, že je krásna: až tu sa otvára vlastné pole pre umelca. Úlohou umelca nie je napodobovať prirodzenú krásu, ale dopĺňať ju inou, slobodnou, *l u b o v o l n o u*, ním samým vytvorenou krásou. Kde je vec krásna sama osebe, umelec je zbytočný; triumfom umelca je urobiť krásnymi veci, ktoré samy osebe nie sú krásne. Bolo to hodnotenie diametrálne odlišné od tradičného, ktoré požadovalo, aby v umení bolo všetko nevyhnutné, nie *l u b o v o l n é*.

10. BOL PERRAULT ARCHITEKTOM? Perraultov názor, predstavujúci prevrat v dejinách estetiky, bol vyslovený tak priamo a jednoznačne, že nepotrebuje podrobný komentár; vyžaduje ho však autorova osoba.

Claude Perrault sa preslávil nie ako estetik, ale ako architekt parížskeho Louvru,^h tvorca jeho veľkolepej stĺpovej fasády (1663–1670). V poslednom čase bol však tento dôvod k sláve spochybnený a vyslovil sa predpoklad, že tvorcom fasády bol niekto iný (architekt François d'Orbayⁱ).

Je táto pochybnosť oprávnená? Závisí to aj od toho, ako chápeme „tvorca“ stavby. Situácia pri stavbe parížskeho zámku naozaj mohla vytvoriť falošný názor na osobu jeho tvorca: stavbu totiž riadil kolektívny orgán, *le Conseil des Bâtimens*, ktorý zásadne vystupoval kolegiálne, bez uvádzania mien; takáto situácia je prospešná pre známejších ľudí; kto má, tomu sa ešte pridá. A rodina Perraultovcov mala vtedy veľmi veľa, ich meno bolo slávne.^j Štyria bratia mali vedúce miesta v administratíve, vo vede, v literatúre, a najmä Charles bol blízkym spolupracovníkom mocného ministra Colberta. Bola to rodina neobyčajne a všestranne talentovaná a z všestranných bratov bol Claude najvšestrannejší: bol lekár, fyzik, konštruktér strojov, latinčinár, archeológ. Bol aj architektom? Na titulnej stránke prekladu Vitruvia uviedol iba: doktor medicíny a člen Akadémie prírodných vied. Ale od roku 1667 ho kráľ platil za architektonické práce. Neskôr v 18. storočí sa o ňom hovorilo, že sa „narodil architektom“, čo mohlo znamenať, že mal v tomto odbore skôr talent ako kvalifikáciu. Skutočne, nemal v tejto oblasti školské vzdelanie, ale nadobudol knižné: vyškolil sa na Vitruviu.

Perrault určite nevedel stavbu Louvru (to mohol robiť d'Orbay); neurobil ani technické nákresy (tie mohol vyhotoviť Le Clerc); jednako je nepravdepodobné, že by mu stavbu Louvru pripisovali bezdôvodne: od neho pravdepodobne pochádza sama koncepcia veľkej, prísnej, klasickej kolonády. A to je práve najdôležitejšie, lebo to bola vo Francúzsku a v 17. storočí prvá stavba takéhoto tvaru, bez goticko-renesančných reminiscencií, vo Francúzsku takých pretrvávajúcich, ako aj bez baroka. Ako Perrault dospel k takejto koncepcii? Inšpirovať ho

^h L. Hauteceur, *Histoire de l'architecture française*, t. II, v. I.

ⁱ A. Laprade, *François d'Orbay*, v sérii: *Les grands architectes*, najmä kapitola II. a VI. a príloha A a C.

^j A. Hallays, *Les Perrault*, 1926.

mohol Vitruvius a podnet mohol dostať od Colberta, ktorý sa dožadoval klasickej, mohutnej architektúry, čo by bola primeraná vtedajšej sile štátu.

A napokon, keby Perrault aj nebol projektantom Louvru, vyžadovalo by si to korektúru kapitoly v dejinách architektúry, ale nie v dejinách estetiky: tu jeho miesto nemôže byť spochybňované.

11. PERRAULTOVO PÔSOBENIE. Claude Perrault svojím prekladom Vitruvia, svojou publikáciou o klasických architektonických slohoch, ale aj kolonádou Louvru (ak bol jej projektantom) zapôsobil na zmenu v k u s u znalcov a takisto širších kruhov spoločnosti. Bol spoluúčastníkom toho, o čo sa usiloval Colbert, triumfu veľkého klasického štýlu, a tým zapôsobil na a r c h i t e k t ú r u. Zároveň sa však svojou teóriou „ľubovoľnosti“ v umení pričínil o čosi celkom opačné: o svojvoľu, slobodu, rokokovú nepravidelnosť, ktorá po období klasicizmu zasa zavládla v 18. storočí. Zapôsobil teda zvláštnym, dvojakým spôsobom.

Subjektívne chápanie krásy nebolo novodobému estetickému mysleniu – prinajmenej od Bruna a Descarta – cudzie. Jednako bolo niečím vedľajším, o čom sa uvažovalo iba okrajovo, teraz sa však ocitlo na prvom pláne. A navyše, dovtedy bolo len vecou filozofov, kým teraz vďaka Perraultovi vošlo do teórie umenia, dostalo sa do umeleckých kruhov.

Perrault ovplyvnil nielen architektonickú prax, ale aj teóriu umenia, celú estetiku. Jeho paradoxný názor, rozchádzajúci sa s tradíciou, sa ujal nad všetko očakávanie. Prijali ho obidva významnejšie estetické traktáty z prvých rokov 18. storočia, Andrého aj Crousazov, a prameň ani necitovali, ako by to bola prirodzená téza, pri ktorej sa netreba odvolávať na autoritu. Tým skôr ho necitovali autori z neskorších rokov 18. storočia, keď sa subjektivistická a relativistická estetika, ktorá v predchádzajúcom storočí bola paradoxom, stala prevládajúcou. Ale zvláštne bolo, že estetika architekta Perraulta sa ujala medzi filozofmi, psychológmi, estetikmi; dá sa povedať, že títo v 18. storočí kompletne vyznávali jeho teóriu. Iný postoj však mali architekti, autori traktátov o architektúre, takí početní v prvej polovici 18. storočia (Cordemoy, Briseux, Blondel ml. a iní): tí zostali verní Blondelovi a tradícii.

X-1. TEXTY TEORETIKOV ARCHITEKTÚRY 17. STOROČIA

VŠEOBECNÁ IDEA

- 1) *Možno nie je správne tvrdenie, že náležitý poriadok prvkov v budovách, ich umiestenie, štruktúra, tvar, počet, proporcie ich rozmerov a vzdialeností, silueta a všetko, čo v nich zodpovedá pravdivým pravidlám architektúry, vytvára v našom oku, alebo skôr v našej duši, jednotu poznania, vymedzujúc každému prvku určité miesto, ukazujúc jeho správny vzťah k iným prvkom; a takisto, že vytvára všeobecnú ideu, ktorá nám dovoľuje vidieť, poznávať, vedieť – bez námahy a odrazu – tisíc rozličných podrobností, ktoré svojou štruktúrou a primeranosťou proporcií vytvárajú to, čo sa volá krásou alebo harmonickým súladom, čo je prameňom, začiatkom a príčinou každého pôžitku, ktorý čerpáme z architektúry.*

F. Blondel, Cours d'Architecture, 1675, V^e Partie, Livre V, ch. XIX, s. 785.

SPOLOČNÁ ZÁSADA VŠETKÝCH UMENÍ

- 2) *Pôžitok, ktorý čerpáme z architektúry, podobne ako aj z rozličných iných umení, ako sú poézia, rečníctvo, komédia, maliarstvo, sa všade zakladá na tej istej zásade.*

F. Blondel, tamže, s. 786.

KAŽDÉMU SA PÁČI, ČO JE KRÁSNE OD PRÍRODY

- 3) *Pravda je, že v otázkach toho, čo sa volá krásou, v architektúre a jej dvoch družkách (t. j. v sochárstve a maliarstve) záľuby sú rovnako rôznorodé ako v najpreduchovnenejších umeniach. Sú totiž takí, ktorí popierajú, že v prírode jestvuje akákoľvek reálna krása. Tvrdia: iba zvyk spôsobuje, že sa nám jedna vec páči väčšmi ako iná. Sú takí, čo neuznávajú inú krásu, ako je tá, čo sa páči väčšine; podľa ich mienky, len čo nejaké dielo lahodí zraku pozeraajúcich sa, už si zaslúži uznanie.*

Iní zasa (a ja skôr uznávam ich názor) sú presvedčení, že jestvujú prirodzené krásy, ktoré sa páčia a ktoré máme radi, ako ich poznáme. A takisto, že pôžitok, ktorý vzbudzujú, trvá vždy bezo zmeny, kým pôžitok pochádzajúci zo zvyku sa vytráca, keď sa proti nemu postaví iný zvyk. A že nie je pravda, že všetko, čo sa páči, je naozaj krásne, hoci je ozajstnou pravdou, že všetko pekné od prírody páči sa vždy každému, kto to poznal.

Tí istí tvrdia, že v architektúre a jej dvoch družkách, takisto ako v rečníctve, v poézii, v hudbe, ba aj v tanci sú veci, ktoré pri istom usporiadaní a istej proporcionálnosti celku k celku, celku k častiam a častí medzi sebou, vytvárajú harmonickú jednotu, ktorá našej duši dovoľuje súčasne a bez námahy postihovať najrôznorodejšie veci, v čom spočíva, myslím, ozajstný pôžitok.

A tak nikto nemôže pochybovať, že lahodnosť obsiahnutá v harmónii hudby, poézie, rečníctva a iných umení, aj keby nezodpovedala v rovnakej miere vkusu všetkých, má jednako svoj základ v prírode (týmto základom

je možno jej súlad s naším temperamentom). Preto nemôžeme z toho istého dôvodu zaručiť, že nachádzame príjemnú symetriu v architektúre iba v spätosti s naším prirodzeným ustrojením.

F. Blondel, *Cours d'Architecture*, 1675, II^e et III^e Partie, Livre VIII, ch. X, s. 169.

PRESVEDČIVA KRÁSA

- 4) Treba predpokladať, že v architektúre sú dva druhy krásy, a to tá, ktorá sa zakladá na presvedčivých zásadách, a tá, ktorá závisí iba od predsudkov. Krásou založenou na presvedčivých zásadách nazývam tú, ktorá sa v dielach musí páčiť všetkým, lebo sa ľahko rozoznávajú jej prednosti a hodnoty, napríklad dokonalý stavebný materiál, veľkosť a okázalosť stavby, správnosť a presnosť vyhotovenia, symetria – po francúzsky proporcia – ktorá vytvára viditeľnú a pozoruhodnú krásu.

C. Perrault, *Ordonnance de cinq espèces de Colonnes*, 1683, préface, s. 6.

LUBOVOLNÁ KRÁSA

- 5) A proti pozitívnej a presvedčivej kráse staviam tú, ktorú nazývam *Lubovolnou*, lebo je výsledkom vôle dať istú proporciu, tvar a obrys veciam, ktoré by mohli mať aj inú proporciu a mohli by byť pritom škaredými a ktoré sa páčia nie preto, že sa zhodujú so všeobecne uznávanými zásadami, lež jedine zo zvyku, a preto, že vo vedomí sa spojili dve celkom rozdielne veci. Vďaka tomuto spojeniu sa uznanie, čo má duch voči istým veciam, ktorých cenu pozná, prenáša aj na iné veci, o ktorých hodnote človek nič nevie, a tak ich nebadane začína oceňovať rovnako ako tie prvé.

C. Perrault, *tamže*, s. 7.

ASOCIÁCIE PREDSTÁV A ZVYK

- 6) V architektúre sú dokonca formy, ktoré sa vkusu a zdravému rozumu musia vidieť škaredými a odpudzujúcimi, ale ktoré zvyk urobil znesiteľnými. Všetky tie veci, ktoré by mali odpudzovať, lebo sú proti vkusu a zdravému rozumu, sa spočiatku tolerovali preto, lebo boli spojené s vecami pozitívne krásnymi a po čase sa silou zvyku samy začali pociťovať ako príjemné. Lebo veľká krása nejakej časti spôsobuje, že máme radi celok, a záluba v celku implikuje zálubu v častiach.

C. Perrault, *tamže*, s. 10–12.

- 7) Proporcie medzi prvkami architektúry boli ustálené dohodou medzi architektmi, ktorí, ako to dokladá Vitruvius, napodobovali jeden druhého a pridržovali sa proporcií zvolených ich predchodcami, ale nie preto, že by v nich bola pozitívna, nevyhnutná a presvedčivá krása, väčšia než krása iných proporcií, ako je krása diamantu väčšia než krása kameňa, lež jedine preto, lebo tieto proporcie sa uplatňovali v budovách inak majúcich pozitívnu a presvedčivú krásu, za ktorú vďačili ušľachtilému stavebnému materiálu a dobrému vyhotoveniu; tieto zretele vzbudili zálubu a uznanie voči týmto proporciám, hoci nijakú pozitívnu krásu v sebe nemali. Takéto záluby, vyvolané *asociáciami predstáv a zvykom*, nachádzame vo všetkých oblastiach, a ak tomu niekto neverí, tak len preto, že tomu nevenoval pozornosť.

C. Perrault, *Les dix livres d'architecture de Vitruve*, 1673, éd. Tardieu et Cousin, 1837, s. 144.

DVA DRUHY KRÁSY

- 8) *Rôznorodosť proporcií vo všetkých architektonických slohoch ukazuje, že tieto sú ľubovoľné a že ich krása má základ jedine v ľudskej konvencii a zvyku. Aby som lepšie vysvetlil myšlienku, poviem, že v stavbách sú dva druhy krásy: jednou z nich je krása prirodzená a pozitívna, ktorá sa páči vždy, nezávisle od toho, či zodpovedá zvykom a móde; takú krásu má budova, ak je vysoká a rozsiahla, postavená z veľkých, hladko opracovaných kameňov, ktoré sú pospájané tak, že spoje sa dajú ledva zbadáť, budova, v ktorej sa prísne zachovávajú kolmé a vodorovné roviny, a takisto rovné a okrúhle línie, v ktorej silné časti nesú časti slabé, v ktorej sú všetky práce precízne urobené, s ostrými a čistými hranami. Veci, ktoré majú takúto krásu, zodpovedajú každému vkusu, všetkým krajinám a dobám. Jestvuje však aj iná krása, ktorá je ľubovoľná a páči sa iba preto, že oči si na ňu navykli, a ktorá dostala prednosť pred inými, čo by neboli horšie a takisto by sa páčili, keby boli zvolené. Tohto druhu sú tvary a proporcie určené pre stĺpy, architrávy, vlysy, rímsy a iné prvky architektúry. Prvý druh krásy vzbudzuje záľubu sám osebe, kým druhý za ňu vďačí iba tomu, že bol zvolený a že sa asocjuje s krásou prvého druhu, od ktorého sa akýmsi šťastným spôsobom nakazil a prevzal schopnosť páčiť sa, takže sa páči nielen v jeho spoločnosti, ale aj vtedy, keď sa od neho oddelí.*

Ch. Perrault, Parallèle des Anciens et des Modernes, 1692, vol. I., s. 138.

JESTVUJÚ PROPORCIE, KTORÉ SÚ VŠEOBECNE UZNÁVANÉ

- 9) *Keby poriadok stĺpov mal v sebe pozitívnu a dobre známu krásu, architekti by boli nútení navzájom zladit' svoje predpisy a proporcie; avšak táto krása je ľubovoľná, lebo niet pre ňu jednoznačného dôkazu, a tak tí, čo o nej písali, nechali nám na ňu rozličné predpisy podľa toho, aký mali talent a vkus. Ale hoci v tom istom poriadku môže byť rozličná krása, predsa je isté, že medzi týmito rozličnými krásami a proporciami sú také, ktoré sa páčia väčšmi a majú všeobecné uznanie.*

S. Le Clerc, Traité d'Architecture, 1714, s. 16.

KRÁSA POCHÁDZA Z DODRŽIAVANIA ZÁSAD

- 10) *Výtvary prírody i umenia podliehajú zásadám a ich krása sa rodí z dodržiavania týchto zásad.*

C. E. Briseux, Traité complet d'Architecture (publ. bez dátumu a paginácie).

DVOJAKÝ PÔŽITOK UMENIA

- 11) *Ak sa duchu nedostalo vzdelania, uspokojuje sa s pôžitkom pochádzajúcim z jednoduchých vnemov; ak však bol osvietený pravidlami, potom oceňuje aj pôžitok, ktorý má zdroj v bádani a v diskusii.*

C. E. Briseux, tamže.

VIII. ROK 1700

V 17. storočí filozofi – od Descarta po Hobbesa a Spinozu – zhodne tvrdili, že krása je subjektívna a relatívna; preto sa s ňou aj málo zaoberali. Pozornosť jej však venovali teoretici poézie od Chapelaina po Boileaua a teoretici umenia od Poussina po Belloriho; títo sa zasa zhodovali v mienke, že krása je objektívna, všeobecná, racionálna. Ku koncu storočia sa táto ich istota otriasla, keď Claude Perrault prešiel na stranu filozofov a ich subjektivistickú koncepciu. Vláda objektívnej, racionálnej poetiky a teórie umenia trvala už stáročia; vyčerpali sa sympatie a argumenty v jej prospech a prirodzeným vývinom sa dostalo k slovu protichodné stanovisko. Vedľajším faktorom tu bola skutočnosť, že politické sily vo Francúzsku, ktoré pre svoje ciele podporovali absolútnu doktrínu umenia, teraz, keď absolútna kráľovská moc bola upevnená, nepotrebovali už služby umenia a dovolili mu ísť vlastnou cestou.

Okolo roku 1700 sa v dejinách estetiky nevyskytli osobitne závažné udalosti (ako tomu bolo okolo rokov 1400, 1500 a 1600). Vo Francúzsku a Taliansku boli iba relatívne dôležité fakty a rozkvet anglickej a nemeckej estetiky sa začal až v 18. storočí. Spomenuté relatívne dôležité udalosti nepatrili do oblasti teórie umenia a poézie, ktorá prinajmenej dve storočia bola na prvom pláne; patrili do všeobecnej estetiky. A neboli to už marginálne poznámky, ale celé knihy venované estetike. Nepísali ich ani umelci, ani teoretici umenia, ani filozofi; vznikol akýsi nový druh spisovateľov-estetikov. Ich práce mali veľmi všeobecnú tematiku: v rovnakej miere zahŕňali všetky umenia, bola to všeobecná estetika. Zjavili sa vo chvíli, keď sa zintenzívnil spor o objektívnosť estetiky – a tento spor sa v ich stanovisku odzrkadlil: tieto knihy už rákali s novými subjektivistickými prúdmi, aj keď sa zároveň usilovali brániť objektívnu klasickú doktrínu. V tomto zmysle ich stanovisko bolo prechodom od minulosti k budúcnosti estetiky. Autormi týchto diel, uverejnených okolo roku 1700, a medzi nimi hlásateľmi kompromisného stanoviska, boli predovšetkým traja Francúzi.

1. ESTETIKA FRANCÚZOV

Títo Francúzi sa volali André, Crousaz a Dubos^a; dvaja z nich boli kňazi a dvaja diplomati, lebo Dubos bol jedným aj druhým. Úroveň ich prác nebola najvyššia, ale postupne stúpala od Andrého po Crousaza, a najmä od Crousaza po Dubosa.

I. ANDRÉ

Yves-Marie André (1675–1764), jezuita, autor *Essai sur le Beau* z roku 1715, bol dosť reprezentatívnym spisovateľom pokolenia roku 1700. Pokladali ho za karteziána, priatelil sa s Malebranchom, ale tieto kontakty sa málo odrazili na jeho estetike. Zaujímal v nej podobnú pozíciu ako Nicole: poznal dobre premenlivosť estetických záľub a relatívnosť estetických súdov, ale usiloval sa z objektívnej, klasickej tradície zachraňovať, čo sa dalo.

1. TROJAKÁ KRÁSA. „Čo sa páči v Španielsku, väčšinou sa nepáči vo Francúzsku. A v našej krajine rečníka či básnika, ktorý si podmanil vidiek, často stretne sklamanie v Paríži; čo malo úspech v Paríži, prepadá na dvore, a ešte aj na samom dvore sú mienky rozdelené, menia sa zo dňa na deň.“

Jednako André z toho nevyvodil záver o úplnej relatívnosti a subjektívnosti krásy; problém riešil pomocou pojmových rozlíšení. Existujú vraj tri druhy krásy a iba pre jeden druh je príznačná relatívnosť a objektívnosť. Tvrdil, že jestvuje krása *podstatná* (*beauté essentielle*), nezávislá od akéhokoľvek rozhodnutia, dokonca ani božského; ďalej krása *prirodzená*, nezávislá od mienky ľudí; a napokon krása *závislá od ľudského rozhodnutia*, ktorá je do istej miery *ľubovoľná* (*arbitraire*). Iba táto posledná je subjektívna, relatívna, premenlivá, náhodná, konvencionálna, zvyková. Jej najvýraznejším príkladom sú odevy a módy, ale aj rozličné umelecké maniere. Na druhej strane ľudská krása je krásou prirodzenou. V architektúre dodržanie kolmosti stĺpov, symetrickosť stavby, paralelizmus poschodí, elegantná kresba, jednotná kompozícia – to všetko sú prvky podstatnej alebo prirodzenej krásy, nezávislej od architektovej voľby; na druhej strane architektonické slohy a proporcie sú konvencionálne a architekt si spomedzi nich môže vyberať. Toto sa André naučil od Clauda Perraulta.

Usudzoval teda, že v konečnom dôsledku sa mýlia tí, čo chcú každú krásu urobiť závislou od ustrojenia, výchovy, predsudkov, rozmarov a predstavivosti človeka: berú do úvahy iba jeden druh krásy – krásu ľubovoľnú. André nebol prvý, čo kompromisne uznával dva druhy krásy, rovnako objektívnu aj subjektívnu. Istou jeho osobitosťou bolo, že uvádzal až dva druhy objektívnej krásy – podstatnú a prirodzenú. Čím sa medzi sebou líšia? Ako príklady na podstatnú krásu uvádzal André pravdu, počťnosť, poriadok, primeranosť (*le décent*). Ako príklad na prirodzenú krásu – krásu ľudskú. Písal, že sú v takom pomere ako nebo a zem, ale bolo to priveľmi obrazné prirovnanie. Skôr by sa vari dalo povedať, že sú v takom vzťahu ako morálna a zmyslová krása alebo ako abstraktný princíp krásy a konkrétna krása.

Na inom mieste na najvšeobecnejšiu otázku: v čom spočíva krása, ak je niečím viac ako ľudskou konvenciou, André odpovedá: spočíva v *decorum* a *modus*, to znamená v primeranosti a miere. To je najtradičnejšia

^a T. M. Mustoxidi, *Histoire de l'esthétique française*, 1920.

a najklasickejšia odpoveď, aká môže byť. V cicerónovskom štýle sa dožadoval primeranosti vo všetkom: prispôsobenia slov, myšlienok, činov k hovoriacemu, k mysliacemu, ku konajúcemu človeku, k času, k miestu, k podmienkam. Vo všetkom požadoval aj mieru – dokonca v miere samej, ba aj v kráse. Ozdoby slúžia kráse, ale nie ich nadužívanie; živé farby sú pekné, ale nesmú byť krikľavé. A tvrdil, vyjadrujúc sa nie celkom presne, že nadmernosť krásy môže vec zošpatiť. Písal dokonca, vyjadrujúc antibarokové nálady, že „nadmernosť väčšmi škodí miere ako nedostatok“.

2. **POJMOVÉ ROZLIŠENIA.** Pre tie časy a pre kompromisné úsilie, ktoré André rozvíjal, pojmové rozlíšenia boli prirodzeným nástrojom. Rozlíšenie troch druhov krásy bolo najvšeobecnejšie, ale vôbec nebolo jediné. André rozlišoval krásu tela a ducha (hoci jedno aj druhé pokladal za vnímateľné rozumom). Rozlišoval krásu obrazov (*images*), citov a pohybov. Ďalej krásu zrakovú, hudobnú, literárnu (*beauté des pièces d'esprit*) a morálnu. Pripomínal, ako Hesiodos a orfické hymny charakterizovali tri Grácie: Aglaia stelesňovala oslnivosť (*le brillant*). Eufrozína – sladkosť, Tália – sviežosť. Podľa Andrého toto boli ďalšie tri druhy krásy. Kým väčšina traktátov v minulých storočiach stavala proti sebe krásu a pôvab, *bellezza* a *grazia*, André videl v pôvabe druh krásy. A iný jej druh nachádzal vo veľkosti – tu sa mu krásu zasa členila na dva druhy: na pôvab (*le gracieux*) a veľkosť (*le grand*).

Aj keď jeho koncepcia podstatnej krásy bola pochybná a teória primeranosti a miery ošúchaná, jednako André má miesto v dejinách estetiky: bol totiž jeden z prvých, ktorí sa znovu začali zaoberať všeobecnou estetikou; a zároveň sa svojimi rozlíšeniami pričínal o skvalitnenie jej pojmovej aparatury.

II. CROUSAZ

Jean Pierre de Crousaz (1663–1750) vyučoval filozofiu a matematiku v Lausanne a potom pôsobil v rozličných krajinách ako diplomat a kniežací vychovávateľ. Svoje estetické názory prezentoval v mladom veku v *Traité du Beau* (vyšlo v Amsterdame roku 1715); neskôr sa k tejto téme už nevrátil, písal skôr na epistemologické a metafyzické témy, polemizoval s Baylom a Leibnizom. Mal povest človeka bez vlastných ideí, ale so schopnosťou uvádzať do súladu cudzie; tak to bolo aj v estetike.

1. **JEDNOTA V RÔZnorodosti.** Ochota robiť ústupky v prospech estetického relativizmu prejavovala sa hneď v prvých vetách spomenutej knihy: „Keď sa spytujeme, čo je krásu, nemáme na mysli čosi, čo existuje mimo nás ako osobitný predmet takým spôsobom, ako existuje kôň či strom.“ A ďalej: „Keď povieme: ‚toto je krásne‘, týmto zvratom vyjadrujeme istú spojitosť predmetu s príjemnými pocitmi alebo predstavami obsahujúcimi uznanie.“ Crousaz teda stál na stanovisku estetického relacionizmu. Takéto stanovisko v práve skončenom 17. storočí nezaujímali teoretici umenia a poézie, ale filozofi – a Crousaz patril k ich línii. Vzťah medzi objektom a subjektom, ktorý voláme krásou, nie je jednoznačne určený, lebo, podľa Crousazovho vysvetlenia, zahŕňa dve odrody. Je alebo vecou pocitu, alebo vecou hodnotenia. Človek prežíva dva rozličné druhy psychických stavov: predstavy a pocity (*idées et sentiments*). K prvým patria také predstavy, ako sú predstavy trojuholníka, domu, vtáka, k druhým zas také vnemy ako vôňa, teplo, chuť. Prvé sú určitejšie a postihnuteľnejšie, druhé väčšmi citovo zafarbené a panujú nad našim duchom. „Krásnymi“ voláme jedny aj druhé: rovnako isté predstavy, ako aj isté pocity. Krásne veci patriace do sféry predstáv sa nás citovo nedotýkajú, môžu však vzbudzovať uznanie; ak patria do sféry pocitov, dotýkajú sa nás citovo, páčia sa nám, spôsobujú nám pôžitok, aj keby nevzbudzovali uznanie. A tak jedny krásne veci vzbudzujú pôžitok, iné zasa uznanie, jedny uspokojujú ducha, iné (ako sa vtedy hovorilo) srdce, jedny pociťujeme ako čosi príjemné, iné pozitívne hodnotíme. *Il y a beauté et beauté, il y a plaisir et plaisir*, sú rozličné krásy a rozličné uspokojenia, pôžitky, ktoré prinášajú.

Crousazova estetika (takisto ako Andrého) bola estetikou rozlíšení a kompromisov. A rozlíšenia krásy pocítovej a hodnotenej, krásy dojmov a krásy predstáv, boli v nej na prvom pláne. Tú prvú krásu Crousaz vylúčil z estetických úvah ako subjektívnu a náhodnú. Keď bránil (opäť ako André) istú objektívnosť krásy, rozdelil ju na dve polovice, jednu odovzdal protivníkom, z druhej si urobil pevnosť.

Vysvetlil, v čom podľa neho spočíva objektívna krása predstáv: spočíva v rôznorodosti, ak je v nej súčasne jednota. Spojenie rôznorodosti s jednotou sa prejavuje trojako: ako pravidelnosť, poriadok a proporcia. To všetko sú veci, ktoré „sa nevyhnutne páčia ľudskému duchu a naozaj sú hodné lásky“. V konečnom dôsledku sa dajú všetky tri zhrnúť do jedného pojmu *proporcie*.

Neboli to nové myšlienky, proporcia bola od staroveku hlavným pojmom teórie krásy, a trojica „pravidlo, poriadok, proporcia“ bola od Augustína zaužívanou formulou. Na druhej strane relatívne nové bolo – neskôr také rozšírené – spojenie mnohorakosti a jednoty za účelom definovania krásy.

Keď Crousaz rozvíjal svoju teóriu krásy *in concreto*, málo používal formuláciu „jednota v rôznorodosti“; oveľa častejšie inú: krásne je to, čo plní svoju úlohu. „Ľudské telo je na to, aby žilo, bolo zdravé, konalo a plnilo rozkazy duše; čo pomáha jednému z týchto štyroch cieľov, pomáha dokonalosti tela a jeho krásy.“ Z tohto hľadiska vysvetľoval napríklad proporcie: ak sú dokonalé, potom biologicky (nie geometricky).

Usudzoval, že takáto teória sa zhoduje s racionálnou tradíciou estetiky: čo plní svoju úlohu, to sa zhoduje aj s rozumom. Odvolával sa síce na vkus, ale vkus je dobrý, ak hodnotí veci tak, ako by ich po uvážení hodnotil rozum.

2. KOMPROMISNÁ ESTETIKA. Crousaz usudzoval, že jeho estetika, takisto ako tradičná, je objektívna, racionálna, uznáva všeobecné pravidlá, dokonalé formy, krásu pravidelnosti. Ale – rovnako kompromisne ako André – prijímal tieto teórie v najumiernenejšej podobe, robil v nich všelijaké ústupky, pripúšťajúc výhrady, len aby nekapituloval pred subjektivismom.^b

a) Pravidelnosť je krásna, ale nepravidelnosť je tiež potrebná, čo i len na to, aby sme si lepšie všimli a ocenili pravidelnosť.

b) Obdivujeme racionálnu krásu, ale krása hudby a poézie vo veľkej miere spočíva v iracionálnom *je ne sais quoi*.

c) Veci môžu byť krásne a zároveň môžu takými nebyť, lebo sa dajú brať z rozličných hľadísk. Aj keď majú krásu, strácajú ju, ak sú nenáležitou použité: pekná kúria sa nebude páčiť tak ako kráľovská rezidencia.

d) Z toho, že isté proporcie sú krásne, nevyplýva, že iné, celkom odlišné, budú škaredé. Proporcie majú v podstate malú účasť na krásy: je ľahostajné, aké si zvolíme, dôležité je, aby sme ich dôsledne dodržiavali. Ak sa nám nejaké proporcie vidia lepšie než iné, potom je to preto, lebo sme si na ne zvykli, keďže sa uplatnili pri slávnych a veľkých stavbách: tento príklad aj argument Crousaz prevzal od Perraulta.

e) Na nevýrazné či dokonca škaredé veci reagujeme podobne ako na veci krásne, ak vyhovujú našim zvykom, vášňam, sklonom. V láske je podstatnejšia vášeň ako krásy. Podobne pôsobí potreba zmeny: nové veci pôsobia podobne ako krásne. Takýchto predpojatostí a komplikácií je v ľudských záľubách – ako usudzoval Crousaz – nekonečné množstvo; zväčšujú alebo znižujú krásu vecí. Keďže krásy vzbudzuje príjemné pocity, potom je to aj naopak, teda za krásne sme náchylní pokladať také veci, ktoré sú nám príjemné. Osobitne tie, ktoré nás chránia pred tým, čo nás mimoriadne omfza: pred nudou; také sú veci nové, rôznorodé, veľké. Široká škála a rôznorodosť prírody je jednou z príčin, pre ktoré ju pokladáme za krásnu.

f) Veci sa pokladajú za krásne z mnohých dôvodov: lebo lahodia očiam alebo ušiam, vzrušujú srdce, uspokojujú rozum. Páčia sa veci ozdobné, ťažké, rafinované, ale vzrušujú aj tie najjednoduchšie. V protiklade vecí

^b Systém ústupkov od tradičnej teórie Crousaz uviedol najmä v V. kapitole pod titulom *Difficultés* a v VI. kapitole. O ústupku uvedenom v texte pod písmenom a) s. 45, b) s. 295, c) s. 47 a 48, d) s. 51, e) s. 58–61, 72, 76, f) s. 301.

ťažkých a vzrušujúcich vracia sa u Crousaza protiklad subtilných a krásnych vecí, manieristického a klasického vkusu.

Úsilie tohto spisovateľa, žijúceho na prelome epoch, ktorý sa zdokonaľovaním zdedených pojmov, zavádzaním rozlíšení a klauzúl do nich usiloval zachrániť z tradície to, čo sa dalo, zasluhuje si úctu. A neraz vzbudzuje obdiv výstižnosť jeho zovšeobecnení vzhľadom na to, že operoval nedostatočným faktickým materiálom, naivným a dakedy chybným – keď napríklad usudzoval, že biela farba je „prirodzene krajšia“ ako čierna a že na človeku sa nepáči primalá hlava, lebo „orgány v nej sú priveľmi stlačené“.

III. DUBOS

Jean-Baptiste Dubos alebo Du Bos (1670–1742) bol povolaním kňaz, preto ho často nazývajú aj abbé Dubos. Pôvodne nadobudol teologické vzdelanie (bakalár teológie 1691), ale diakonom sa stal až roku 1724. V mladosti plnil častejšie diplomatické funkcie ako duchovné; od roku 1696 býval s diplomatickými misiami v Hamburgu, na talianskych dvoroch, v Londýne, v Haagu, v Bruseli, v Neuchâтели; roku 1710 sa zúčastnil na prípravách utrechtského mieru. Zároveň pracoval vedecky, najmä na poli dejín raného stredoveku. Od roku 1720 bol členom Francúzskej akadémie a od 1723 jej tajomníkom. Jeho najdôležitejšie trojzväzkové dielo (o vzniku monarchie v Galii) z roku 1734 obsahovalo významné myšlienky, ktoré neskôr rozvinul Fustel de Coulanges. Z oblasti estetiky publikoval v strednom období života anonymne *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture* (1719) vo dvoch zväzkoch, ktoré mali spolu vyše 1 200 strán. Kniha mala úspech, ešte za jeho života vyšli dve nasledujúce vydania, ale už v troch zväzkoch (1734 a 1743). Spolu malo dielo v 18. storočí 17 vydaní. Písal ho už ako autor veľmi sčítaný a umelecky skúsený, neopieral sa iba o francúzsku literatúru, ale poznal aj Addisona a Gravinu.

1. DUBOSOVA TEÓRIA. Hoci Dubos do svojej knihy začlenil veľa čiastkových estetických postrehov, v podstate ju venoval jednej myšlienke. Táto myšlienka mala nasledovné prvky: a) človek pociťuje pôžitok len vtedy, keď sú uspokojované jeho potreby; b) tieto potreby sú rovnako duchovné ako telesné, c) jednou z ľudských potrieb je, aby duch bol zaujatý, inak sa nudí a je nešťastný; d) aby sa vyhol nude, podujíma sa na rozmanité činnosti, ktoré ho vháňajú do ťažkostí a nebezpečenstva; e) pre človeka je podstatné, aby túto potrebu aktívnosti mohol uspokojovať bezpečne a neškodne: práve na to mu slúži umenie; f) umenie poskytuje ľuďom pôžitok tým, že napodobuje skutočnosť; napodobovanie nemá za následok také nebezpečenstvá ako sama skutočnosť; teda aj pôžitok, ktorý ľuďom dáva, je čistý a neplatí sa zaň nepríjemnosťami; g) keďže umenie spočíva v napodobovaní a nahrádzaní skutočnosti, potom je v ňom podstatný obsah, nielen forma; h) takéto pre Dubosa charakteristické chápanie umenia nachádzalo oporu najmä v poézii a v maliarstve, preto sa v zásade zaoberal iba týmito dvoma umeniami; tým ich navzájom väčšmi zblížoval, ako to bolo zvyčajné, ale zároveň ich oddaľoval od iných umení; neskôr si však uvedomil, že aj iné umenia, sochárstvo alebo hudba, dajú sa interpretovať v duchu jeho teórie, a že táto môže slúžiť ako všeobecná teória umenia.

Dubosova myšlienka nebola nová: o tom, že umenie zaháňa nudu, a preto príťahuje ľudí, hovorili už Nicole, Rapin, Crousaz a iní. Iné je však vysloviť všeobecnú myšlienku a iné vytvoriť z nej teóriu, vysvetľujúcu veľký komplex javov. Po kvetnatej výrečnosti teórie umenia v 17. storočí musela Dubosova triezva teória, podľa ktorej sa umenie usiluje nie o veľkosť či posilňovanie cnosti, ale jednoducho o zábavu, zapôsobiť hlbokým dojmom.

2. ZDEDENÉ NÁZORY. Táto nová teória mohla zachovať mnohé postuláty starej teórie; naďalej vyžadovala od umenia pravdepodobnosť, používanie pravidiel, primeranosť, alegorickosť. „Prvé pravidlo, ktoré zaväzuje maliarov a básnikov,“ písal Dubos, „je vyhýbať sa všetkému, čo nie je v súlade s pravdepodobnosťou. Ľudí totiž nevzruší udalosť, ktorá sa im zdá nemožná“ (*Réflexions*, I, XXVIII).

a) Otázkou pravdepodobnosti v umení sa zaoberal podrobnejšie: výstižne odlišoval „mechanickú“ pravdepodobnosť, zakladajúcu sa na zhode so štatistikou, so zákonmi pohybu, s optikou, a „básnickú“ pravdepodobnosť, ktorá sa zakladá na súlade s históriou a psychológiou, na tom, že ľudia majú svoje vášne, zodpovedajúce ich veku a postaveniu; táto pravdepodobnosť je to isté, čo Taliani volali *il costume* (I, XXX).

Pravdepodobnosť vyžadoval aj v oblasti alegórie. Rubensovi vyčítal, že na obraze predstavujúcom Mariu Medici nemal umiestiť tritónov; ak potreboval do kompozície nahé postavy, mal radšej namaľovať galejníkov (I, XXIV).

Spomedzi alegórií uznával iba staré, ktoré sú už všeobecne zrozumiteľné a nadobudli „občianske práva“.

b) Vyžadoval dodržiavanie primeranosti: pokladal za poburujúce, že na Bandinelliho obraze bola namaľovaná žena vyššej postavy ako muž stojaci vedľa nej – a to žena toho istého spoločenského postavenia; keby bola kráľovnou, mohla by byť aj vyššia (I, XXX).

c) Naďalej obdivoval antiku. Usudzoval, že Quintilianus otázku poetických figúr a trópov predstavil tak, že sa tu už nedá nič dodať (I, 275).

d) Pre *balance des peintres*, spomínané pedantické číselné zmeranie hodnoty maliarov, ktoré navrhol de Piles, nevedel nájsť dostatočné slová uznania (I, XXX).

Dubosov konzervativizmus mal však svoje hranice. Najdôležitejšie bolo spochybnenie účinnosti pravidiel a racionálnosti estetických súdov. Jeho argument znel: poézia a umenie pôsobia prostredníctvom *v z r u š e n i a*, a vzrušenie nie je v proporcionálnom vzťahu s dodržiavaním pravidiel zo strany básnika či umelca. Bol to rozchod s dogmou klasickej teórie.

3. MECHANIKA A ŠTÝL. Prechádzal už čas paragónov a porovnávaní. Dubos nemal chuť znovu pretriasať, čo už bolo povedané: maliarstvo, alebo poézia, kresba, či farba. To je všetko otázkou osobných záľub, podobne ako niekto má rád šampanské, kým iný dáva prednosť španielskemu vínu. Kládol však dôraz na osobitý charakter a odlišné pôsobenie každého umenia. Maliarstvo účinkuje silnejšie ako poézia, lebo pôsobí na zrak a nepoužíva, tak ako poézia, umelé znaky. Tragédie pôsobia mohutne, ale len vtedy, keď sa na ne dívame, nie keď ich čítame. Čítanie je totiž práca, vyžaduje dešifrovanie konvenčných znakov, a každá práca je nepríjemná. Čítanie je ťažké, ale písanie ľahké; na rozdiel od maliara, ktorý sa musí svojmu remeslu naučiť, práca literáta – podľa Dubosovho presvedčenia – je ľahká, môže ju robiť každý. Spisovateľstvo má neobmedzené možnosti vo výbere tém; maliarstvo sa musí naopak pridržiavať tém jednoduchých a známych, ak sa nechce utiekať k nadpisom, podtitulkom, vysvetleniam.

V skutočnosti má maliarstvo dve zložky, alebo skôr dvojakú štruktúru (*ordonnance, arrangement*): maliarsku a básnickú (I, XXX, 254). Maliarska slúži na to, aby sa správne zobrazili figúry a rozložili svetlá; básnická zasa na to, aby sa obraz stal pravdepodobným a vzrušujúcim. Taký maliar ako Paolo Veronese mal schopnosti prvého druhu, ale nie druhého – chýbala mu „poézia maliarstva“.

Ten istý zmysel malo u Dubosa rozlíšenie *mechanickej* a *štýlovej* zložky v poézii (I, XXXV, 283). „Mechanika poézie spočíva v usporiadaní a výbere slov, chápaných ako zvuky pozbavené významu. Štýl v poézii zasa postihuje slová vzhľadom na ich význam a spôsobuje, že v nás vzbudzujú predstavy a vzrušujú nás.“ Tie isté slová v prozaickom štýle by tak nepôsobili (I, XXX). Rým a rytmus v poézii patria do jej mechaniky, kým obrazy a alegórie – do jej básnického štýlu. Dubosove rozlíšenia viac-menej zodpovedali dnešnému rozlíšeniu obsahu a formy. Z hľadiska Dubosovej teórie, podľa ktorej cieľom umenia je zaujímať, vzrušovať, lákať pozornosť prijímateľov, bol obsah, čiže štýl dôležitejší ako forma, čiže mechanika.

Iné Dubosove rozlíšenia: každý ľudský výtvor má svoje podstatné a vedľajšie vlastnosti (*accessoire*) (I, XXXIV). V rečníctve je podstatné, aby presvedčilo poslucháča, no vedľajšie, aby sa mu páčilo; v poézii je to naopak. Poézia môže ľudí poučovať – ale to je jej vedľajšie pôsobenie, ľudia neberú knihu do rúk kvôli

poučení. V histórii je to zasa opačne: štýl je v nej vecou vedľajšou, poučenie podstatnou. Toto rozlíšenie bolo jednoduché, ale užitočné na vysvetlenie mnohých zbytočných sporov v minulosti.

4. PSYCHOLÓGIA A FYZIOLOGIA UMENIA. Dubos sa oveľa väčšmi ako starší estetici zapodieval prijímateľom umeleckého diela a jeho psychológiou. A v psychológii na prvé miesto nekládol rozum, ale *v z r u š e n i e*. Ono sa pre neho stalo kritériom dobrého umenia: dobré je to, čo vzrušuje.

Dubosova psychológia umenia bola na svoj čas veľmi diferencovaná. Psychológia umelca nie je taká istá ako psychológia prijímateľa. Iná je psychológia poslucháča, iná čitateľa; inak na tú istú báseň reagujeme pri jej čítaní, a inak, keď ju počujeme recitovať. Zážitky pri prvom čítaní básne alebo na prvom predstavení hry sú iné ako pri nasledujúcich. Pri nasledujúcich už niet prekvapení, ale niet ani nepokoja, zväčšuje sa schopnosť sústrediť sa a jasne vnímať to, čo čítame či pozeráme.

Každý psychologický jav, teda aj umelecká tvorba, má svoj anatomický a fyziologický základ. „Génus umelca spočíva v priaznivej organizácii mozgu, v dobrej stavbe jeho orgánov, ako aj v kvalite krvi.“ Umelci potrebujú „rozohriať krv“, lebo „maliari a básnici nemôžu chladnokrvne (*de sang froid*) vymýšľať svoje diela“.

Podobne je to aj s prijímateľmi: keď nachádzame záľubu v istom druhu maliarstva či poézie, nezávisí to od nášho rozumu, ale od vkusu – a náš vkus závisí od nášho ustrojenia, momentálnych náklonností a celkovej situácie nášho vedomia. Náš vkus sa nemení následkom toho, že nás niekto presvedčil, ale preto, že v nás došlo k dajakej skutočnej zmene.

5. MALIARSKE MIESTO. Dubos usudzoval, že vo vzťahu ľudí k umeniu niet nijakých ilúzií, ako sa teoretici neraz domnievali. Zoči-voči umeleckému dielu vonkoncom nepodliehame ilúzii, že máme do činenia so skutočnosťou. „Keď prichádzame do divadla, vôbec si nemyslíme, že v ňom naozaj uvidíme Chiménu a Rodriga; prichádzame pripravení pozeráť sa na to, čo tam v skutočnosti vidíme. Divák si zachováva zdravý úsudok (*son bon sens*), nech by bol akokoľvek silne vzrušený“ (I, XLIV). Podobne je to s výtvarným umením, napriek často opakovaným anekdotám o namaľovanom hrozne, ktoré dakto pokladal za skutočné. A ak aj niekto podľahne ilúzii, je práve ona príčinou pôžitku, ktorý človek pociťuje, lebo príjemný pocit trvá, aj keď sa ilúzia rozplynie. Umenie je oblasťou fikcií, ale nie ilúzií.

Nadväzujúc na Corneillovu koncepciu „divadelného miesta“, prišiel Dubos na pozoruhodnú myšlienku, že tak divadelná scéna, ako aj maliarske diela, ba ani veduty nie sú reálnym miestom vo svete, ale fiktívnym miestom na plátne – „maliarskym miestom“ (*lieu pittoresque*), (I, XXIV). Corneillove a Dubosove myšlienky zaujímavovo postihovali zložitú otázku vzťahu umenia-fikcie a reálneho sveta.

6. VÝVIN UMENIA. Pomerne novým Dubosovým zámerom bolo vysvetliť vývin umenia. Vysvetľoval ho materiálnymi činiteľmi v rozpore s tými, čo „morálnym príčinám pripisujú následky vyvolané fyzickými príčinami“. Jestvujú totiž „krajiny a epochy, v ktorých umenia a literatúra nerozkvitajú, hoci morálne príčiny silno pôsobia v ich prospech“. Za najdôležitejší faktor rozkvetu umenia Dubos pokladal podnebie (II, 142). Egypt vďačil za svoje umenie práve podnebiu. Usudzoval, že umenie nikdy nerozkvitalo poniže 24. a powyše 52. stupňa zemepisnej šírky. Ludovít XIV., ktorý vedel veľa ráz nanútiť svoju vôľu prírode, nedokázal ju vnútiť umeniu, lebo „fyzické príčiny neposkytli podporu morálnym“.

Dubos si všimol aj iné vlastnosti vývinu umenia: napríklad náhle zmeny a skoky v pokroku, akési mutácie, aby sme použili novší prírodovedný termín. A taktiež súčasný výskyt veľkých básnikov, veľkých maliarov a veľkých ľudí vôbec v jednej krajine. Tieto postrehy boli bystré, ale na druhej strane je menej presvedčivé, že by práve ony potvrdzovali závislosť vývinu umení od fyzických príčin. Alebo postreh iného druhu, ktorý Dubosovi našepkal Tacitus: k normálnym dejinám sveta patria prevraty, ktoré spôsobujú opätovné striedanie období kultúry a barbarstva, pokroku a úpadku v umení a vo vedách, a spôsobujú to takisto ako pohyb Slnka spôsobuje striedanie ročných období (II, 301).

7. DUBOSOVE ZÁSLUHY. Lahko je Dubosovi vyčítať všelijaké chyby. Opieral sa o materiál z dejín umenia, bohatší, ako mali jeho predchodcovia, ale jednako ešte nie dosť bohatý. Uznával iba európske umenie: „Slobodné umenia,“ písal, „nikdy neprekročili hranice Európy“ (II, 146); Peržania boli pracovití, ale bez nadania; umeniu Číňanov chýba malebnosť (II, 150). Vyslovoval smiešne súdy o *decorum* a o alegóriách, ale to všetko boli skôr nedostatky epochy ako jeho osobné omyly. A o jeho kladných stránkach sa dá veľa napísať: všeobecná estetická teória, triezva a dôsledne rozvíjaná; zvýšený záujem o psychologické otázky, vyzdvihnutie emocionálnych faktorov na prvý plán; začlenenie historiozofických otázok do estetických úvah; upriamanie pozornosti na fyzikálne faktory vzniku umenia.

Toto všetko však nevymyslel sám: Descartes filozoficky vysvetľoval estetické zážitky, Nicole ich odvodzoval z ľudských potrieb, Hobbes pokladal za najdôležitejší v nich emocionálny faktor. Dubos tieto myšlienky obšírnejšie a systematickejšie rozvinul a tým sa pričínil o to, že estetika sa vzdialila od abstraktných pravidiel umenia a od idey nemennej krásy a vstúpila do novej fázy. Dubos už prestal obhajovať minulosť, ako to ešte robili André a Crousaz.

Y. TEXTY ANDRÉHO, CROUSAZA A DUBOSA

TROJAKÁ KRÁSA: PODSTATNÁ, PRIRODZENÁ A LUBOVOĽNÁ

- 1) Tvrdím, že jestvuje krása podstatná, nezávislá od akéhokoľvek ustanovenia, dokonca božského; jestvuje aj krása prirodzená a nezávislá od ľudských názorov; a takisto jestvuje druh krásy z ľudského rozhodnutia, ktorá je do istej miery lubovoľná. To sú tri tvrdenia, zahŕňujúce celú moju tému.

Keďže však krásu môžeme nachádzať rovnako vo vedomí, ako aj v telách, potom ju, pochopiteľne, treba rozdeliť podľa jej rozličných oblastí: na krásu zmyslovú a krásu duchovnú.

P. André, Essai sur le Beau, in: Dictionnaire d'Esthétique chrétienne, éd. Migne, 1856, s. 853.

KRÁSA OBRAZOV, CITOV, POHYBOV

- 2) Pravda, poriadok, poctivosť, primeranosť – to je podstatná krása, ktorú hľadáme v duchovných dielach. Krása, ktorú voláme prirodzenou, lebo má základ v samom usporiadaní našej prirodzenosti, delí sa na tri druhy, ktoré treba starostlivo rozlišovať: na krásu obrazov, krásu citov a krásu pohybov.

P. André, tamže, s. 882.

NADMERNOSŤ KRÁSY

- 3) Pri hľadaní krásy sa treba vyhýbať dvom protichodným krajnostiam: nedostatku a nadmernosti. V kráse treba zachovávať mieru, dokonca aj v hľadaní miery. Jestvuje i čosi také ako nadužívanie krásy, to znamená, že predmet môže mať „presilu pôvabu“, ktorá ho vlastne oberá o pôvab, môže sa nepáčiť pre nadmieru čara, preto sa dokonca môže stať škaredým tým, že je priveľmi krásny.

P. André, tamže, s. 918.

DVA VÝZNAMY KRÁSY

- 4) Keď sa hovorí „toto je krásne“, týmto zvratom sa vyjadruje istá súvislosť predmetu s príjemnými pocitmi alebo s predstavami obsahujúcimi uznanie, a v tomto smere vládne zhoda, že povedať „to je krásne“ znamená to isté ako povedať, že vnímam čosi, čo oceňujem, alebo čosi, čo mi spôsobuje potešenie. Z toho vidieť, že predstava, ktorá sa spája so slovom krása, je dvojaká, a to robí toto slovo dvojznačným. Kto nerozlišuje tieto dva významy, popletie svoje tvrdenia.

J. P. de Crousaz, Traité du Beau, Amsterdam 1715, s. 7.

PREDSTAVY A POCITY

- 5) Rozlišujem dva druhy psychických stavov: jedny nazývam predstavami, druhé pocitmi. Keď mám na mysli kruh, trojuholník, dve desiatky, tri desiatky, číslo päť, číslo osem, vtáka alebo dom, vtedy si formujem predstavy. Na druhej strane, keď jem, keď si sadám ku kozubu, keď voniam kvet, vtedy vznikajúce zážitky chuti, tepla, vône patria k tým, ktoré nazývam pocitmi, a nie jednoduchými predstavami. Predstavy zaujímajú rozum a pocity vzrušujú srdce; predstavy nás bavia, ale pocity nás ovládajú, panujú nad nami, rozhodujú o našom osude, robia nás šťastnými alebo nešťastnými. Predstavy je ľahko vyjadriť, ale veľmi ťažké je opísať svoje pocity.

J. P. Crousaz, *tamže*, s. 7-8.

DVOJAKÁ KRÁSA

- 6) Vec môže byť uznaná za krásnu, hoci sa nepáči, a preto nie je dobrá definícia krásy, ktorá ju definuje ako to, čo sa páči. Ale aj keby predstavu nejakej veci nesprievádzal nijaký príjemný pocit, môže sa stať, že v nej objavíme čosi, čo si zaslúži naše uznanie a čo má vlastnosti, ktorým sa nedá uprieť úcta. A tak niektoré predmety sa súčasne páčia i nepáčia: páčia sa predstave, ale nepáčia sa citu. Ale aj naopak: sú predmety, v ktorých predstave niet nič chvályhodné, ale ktoré napriek tomu vzbudzujú príjemné pocity. Tieto pocity radi prežívame – a potom sa o týchto predmetoch vraví, že sa páčia, hoci nie sú krásne. Sú teda rozličné krásy a rozličné pôžitky. Rozlišujeme to, čo sa páči rozumu, a to, čo sa páči srdcu.

J. P. Crousaz, *tamže*, s. 9.

ZÁBAVA A VZRUŠENIE

- 7) Usudzujem, že treba rozlišovať dve veci: schopnosť zabávať sluch a schopnosť vzrušovať srdce. Lepšie zabávajú ozdoby a náročné kompozície, v ktorých obdivujeme vyhotovenie. Na druhej strane k srdcu najbezpečnejšie vedú priame cesty.

J. P. Crousaz, *tamže*, s. 107.

MAŤ ZAUJATÉHO DUCHA

- 8) Ľudia nepocitujú nijaký prirodzený pôžitok, ktorý by nebol ovocím potreby. O čo je potreba silnejšia, o to väčší pôžitok pocitujú z jej uspokojenia. Aj duša má svoje potreby tak ako telo a jednou z najväčších potrieb človeka je, aby jeho duch bol vždy zaujatý. Nuda, ktorá kráča v šlapajach nečinnosti duše, je pre človeka takým bolestným utrpením, že sa často púšťa do najťažšej práce, aby si ušetril toto utrpenie.

J. B. Dubos, *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture*, 1719, I Sec. I, s. 5.

UMENIE PÔSOBÍ PROTI NUDE

- 9) *Nemohlo by umenie nájsť spôsob, ako napraviť zlé následky spôsobené väčšinou príjemných vášní? Nemohlo by vytvárať predmety vzbudzujúce umelé vášne, ktoré by nás na chvíľu zaujali a nespôsobovali skutočné utrpenie a nevyvolávali ozajstné city? Poézia a maliarstvo dosiahli tento cieľ.*

J. B. Dubos, tamže, I, III, s. 23.

LAHKO JE BYŤ BÁSNIKOM

- 10) *Pokiaľ ide o básnikov, zásady pestovania ich umenia sú tak ľahko pochopiteľné a uskutočniteľné, že ani nepotrebujú učiteľa, ktorý by im tieto zásady vštepoval.*

J. B. Dubos, tamže, II, s. 21.

- 10a) *Nesprávne obviňovali verejnosť, že je náročná na básnikov a priveľmi zhovievavá voči maliarom. Je totiž neporovnateľne ťažšie byť dobrým koloristom a šikovným kresliarom ako vynikajúco ukladať slová a bezchybne rýmovať.*

J. B. Dubos, tamže, I, XI, s. 66.

TALENT ZÁVISÍ OD KRVI A MOZGU

- 11) *Myslím si, že talent maliarov a básnikov závisí od šťastného usporiadania mozgu, od súladného usporiadania všetkých jeho orgánov, ako aj od kvality krvi, majúcej schopnosť fermentácie počas práce. Predpokladám, že krv sa pri tvorivej práci rozohrieva, lebo maliari a básnici nemôžu chladnokrvne vymýšľať svoje diela; pri rozvíjaní svojich ideí upadajú, ako vieme, do stavu, ktorý je istým druhom vytrženia.*

J. B. Dubos, tamže, Sec. II, II, s. 12-13.

ZÁLUBY NEZÁVISIA OD ROZUMU

- 12) *Ak jeden druh maliarstva povyšujeme nad iné, nezávisí to od nášho rozumu; a takisto, keď istý druh poézie uprednostňujeme pred inými. Toto uprednostňovanie závisí od nášho vkusu, od našich aktuálnych náklonností a stavu nášho ducha. Keď sa náš vkus mení, nie je to následkom toho, že nás niekto presvedčil, že ho treba zmeniť, ale preto, že v nás samých sa uskutočnila zmena.*

J. B. Dubos, tamže, XLVI, I, s. 683-684.

VLASTNOSTI VÝVINU UMENÍ

- 13) a) *Sú krajiny a epochy, v ktorých umenia a literatúra ne rozkvitajú, hoci morálne príčiny silno pôsobia v ich prospech.*
b) *Umenia a literatúra nedosahujú dokonalosť pomalým vývinom a proporcionálnym využívaním času na ich pestovanie, ale náhlymi skokmi.*
c) *Veľkí maliari pôsobili vždy súčasne s veľkými básnikmi a jedni aj druhí žili v tom istom čase ako ich najväčší rodáci.*

J. B. Dubos, tamže, II, s. 138.

2. ESTETIKA TALIANOV

Tvorivosť Talianov na poli estetiky a teórie umenia dosahovala v 17. storočí slabšiu úroveň, ale jednako písali Tesauro i Bellori, a okolo roku 1700 prišlo k novému oživeniu. S estetickými teóriami vystúpili vtedy prinajmenej traja spisovatelia: Muratori, Gravina a Vico. Jeden z nich pochádzal zo severného Talianska, dvaja z juhu. Okolo roku 1700 už boli všetci zrelými mysliteľmi a svoje knihy vydali krátko potom, v rokoch 1708–1709. Jeden z nich bol archivár a knihovník, dvaja boli profesormi; jeden z nich vynikal ako historik, druhý ako právnik, tretí – najvýznamnejší – bol skromným profesorom rétoriky. Iba posledný – Vico – sa zapodieval teóriou poézie profesionálne, dvaja predchádzajúci skôr popri iných štúdiách, ale zato s plnou kompetentnosťou.^a

I. MURATORI

Antonio Lodovico Muratori (1672–1750) bol neobyčajný človek, vykonal obrovské množstvo práce, najmä bibliotekárskej, archivárskej, historickej, filologickej. Narodil sa v severnom Taliansku a tam aj žil, najmä v Modene, kde bol od roku 1700 knihovníkom. Vydal obrovské zbierky prameňov: *Rerum italicarum scriptores*, *Antiquitates italicæ mediæ ævi*, ako aj *Annali d'Italia* (1744–1749), prvé dejiny Talianska takého veľkého formátu. Bol kňaz, známy svojou evanjelickou dobrotou, a uverejňoval aj knihy nábožensko-morálneho obsahu: *Carità cristiana*, 1723, a *Filosofia morale*, 1735. Zdá sa až neuveriteľné, že mal čas a chuť zaoberať sa aj estetikou. Roku 1706 vydal *Della perfetta poesia italiana* a roku 1708 *Riflessioni sopra il buon gusto*; aj v neskorom veku sa ešte vrátil k podobnej téme: *Della forza della fantasia*, 1745.

To, čo napísal o umení, najmä o poézii, nebolo nové, ale predstavovalo akési zhrnutie dovtedajšej estetiky, osobitne estetiky poézie. Oddeľoval teda poéziu slúžiacu pôžitku od poézie slúžiacej úžitku (inými slovami: autonómnu poéziu a poéziu podriadenú morálnej filozofii či politike). Rozlišoval dve: tú, ktorá napodobuje, čo naozaj jestvuje na svete, a tú, ktorá predstavuje, čo by mohlo a malo byť. Tradične oddeľoval *il vero*, *il possibile*, *il probabile*. Poézii prikazoval *perfezionare la natura*. V poézii oddeľoval vonkajšiu ozdobu a vnútornú krásu; vonkajšou ozdobou je hudobnosť verša a vnútornou krásou – svetlo pravdy. Rozlišoval dvojaké pôsobenie poézie prostredníctvom obsahu (*materia*) a formy (*artificio*); v poézii, písal, sa „môžu páčiť buď veci a pravdy, ktoré napodobuje, buď spôsob, akým to robí“. V umení odlišoval to, čo je dielom intelektu, od toho, čo pochádza z predstavivosti: intelekt hľadá pravdu, predstavivosť zasa postihuje vzhľad vecí, nevníkajúc do ich pravdy; je „súkromným arzenálom a tajnou klenotnicou duše“. Rozlišoval dva druhy dobrého vkusu (*buon gusto*), všeobecný a čiastkový. Rozlišoval trojakú pravdu: vo vede, v umení a v poézii; hovoril tu o „troch svetoch“. U básnikov si cenil intelekt, ale nezabúdaj na *furor poetico* a *estasi della fantasia*. Napriek všetkému veril vo všeobecnú krásu (*bello commune a tutte le nazioni*) a v záväzné pravidlá umenia (*non essere impossibile il darne precetti*). Vyratúval prednosti (*virtù*) poézie: stručnosť, jasnosť, názornosť, sila, novosť, ušľachtilosť, užitočnosť, veľkoleposť, dobrá proporcia, správne usporiadanie, pravdepodobnosť; jeho súpis bol dosť kompletný, ale málo systematický.

^a *Momenti e problemi di Storia dell'Estetica*, t. II: S. Caramella, *L'estetica di G. B. Vico; L'estetica italiana dall'Arcadia all'illuminismo*, 1959; obsahuje bohatú bibliografiu.

Boli to myšlienky dosť správne, ale až priveľmi známe alebo vyžadujúce revíziu, ktorej sa ešte za Muratoriho života dočkali. Mali tú historickú váhu (okrem toho, že ich vyslovil vynikajúci človek), že predstavovali zhrnutie minulosti, tvorili štart pre rýchly beh, ktorý sa teraz mal začať. Gravina a Vico, Muratoriho súčasníci, sa už na tomto behu zúčastnili.

II. GRAVINA

Giovanni Vincenzo Gr a v i n a (1664–1718) sa narodil na juhu a od roku 1689 žil v Ríme; bol vynikajúci právnik, od roku 1699 pôsobil ako profesor civilného práva v Sapienze. Bol priekopníkom literárnej kultúry, jedným zo zakladateľov veľkého „arkádskeho“ združenia, usilujúceho sa bojovať proti „zlému barokovému vkusu“ v umení a v poézii. Jeho hlavné dielo z poetiky *Ragion Poetica* (dvojznačný titul: *ragion* znamená rovnako rozum ako pravda) vyšlo roku 1708; ale jeho prvá skica *Discorso* vyšla pod pseudonymom už roku 1692.

1. DELIRIO. Azda podstatnou Gravinovou myšlienkou v oblasti estetiky bolo to, že vášne ovládajú našu predstavivosť a uvádzajú ducha do stavu opojenia, sebazabudnutia, vybočujú ho z normálnych koľají. Tento polonormálny, v každom prípade nezvyčajný stav Gravina označoval slovom *delirio*. Tento výraz označoval stav sebazabudnutia, opojenia, takmer na hranici šialenstva. Uvedený stav spôsobuje, že sa ľudia správajú a hovoria trochu roztržito, že „snívajú s otvorenými očami“.

Nuž a takisto pôsobí poézia. Jej predstavy nezodpovedajú pravde, ale keďže sú pravdepodobné, pôsobia ako pravda, vyvolávajú podobné vášne a v konečnom dôsledku *delirio* je normálnym výsledkom poézie. A svojimi novými myšlienkami poézie ešte obnovuje a znásobuje vášne.

Poézia a sebazabudnutie, ktoré vyvoláva, nie sú škodlivé; naopak, Gravina usudzoval, že *delirio*- pološialenstvo slúži civilizovanému životu (*vita civile*). Veľkí duchovia ho nepotrebnú, ale o to potrebnejší je pre priemerných, neosvietených, na ktorých pravda priamo nepôsobí; tí pochopia pravdu, až keď dostane inú, zmyslovú podobu (*aspetto sensibile*); a tú podobu, hoci aj za cenu *delirio*, dáva pravde poézia. Básnik dáva pojmom telo (*dà corpo ai concetti*), myšlienky pretvára na obrazy (*converte in imagini visibili le contemplazioni*), je *transformatore e produttore*. Prostredníctvom poézie sa dostávajú do ľudského vedomia zrnká filozofickej a náboženskej pravdy.

Gravinova teória *delirio* zodpovedala starej teórii básnického entuziazmu a *furore*, ale dávala presnejšiu psychologickú charakteristiku: definovala básnické zážitky ako opojenie, najvyššiu rozkoš, nadmieru slasti. E. A. Poe s ňou nesúhlasil, ale iba ju jedine spomenul v pamätnom fragmente *Poetical Principle*: „Ak nám poézia alebo hudba, tá najvzrušujúcejšia podoba poézie, vháňa slzy do očí, nie je to, ako pripomína abbé Gravina, z nadbytku rozkoše, ale z toho páľčivého netrpezlivého smútku, spôsobovaného tým, že nie sme schopní postihnúť vcelku, teraz, tu na zemi, hneď a navždy tú božskú a strhujúcu radosť, z ktorej vďaka poézii a hudbe poznáme jedine krátke a prchavé záblesky.“

2. FILOZOFIA A POÉZIA. V rozprave *Della tragedia* Gravina vyložil svoj názor na genézu poézie. Dokazoval, že na začiatku mala iné postavenie ako neskôr; vtedy celá tvorivosť človeka, celé jeho myslenie malo podobu poézie. Keď prví myslitelia chceli získať ľud, používali spôsoby, ktoré používa on sám: sladkosť piesní a viazanú reč, lebo vďaka im poučenie hlbšie preniká do srdca. Preto prví myslitelia, prví tvorcovia civilizácie boli filozofmi, básnikmi a hudobníkmi v jednej osobe. To bola prvotná podoba civilizácie. A najlepšia – ako si myslel Gravina. Neskôr sa tieto tri cesty rozišli a to sa ukázalo pre všetkých zhubným: filozof bez poézie alebo básnik bez hudby môže ťažko pôsobiť na ľudí. Tieto historiozofické myšlienky, najmä o spätosti poézie a filozofie, onedlho podrobnejšie a hlbšie rozvinul Gravinov rodák a priateľ – Vico.

III. VICO

Giambattista Vico (1668–1744) bol štyridsaťpäť rokov, od 1699 až do svojej smrti, profesorom rétoriky v Neapole. Súčasníci sa nezaujímalí o jeho myšlienky, nepostrehli ich originalitu, neskôr tak veľmi obdivovanú. Žil v ústraní, bez kontaktov, zaujímavých udalostí, bez uznania. V rozprave *De nostri temporis studiorum ratione*, ktorá vyšla roku 1709 a ktorá stavala spôsob vyučovania aj novoveké poznanie vyššie ako staroveké, už vlastne vyložil celú svoju estetickú teóriu. Potom na nej pracoval až do smrti, spisoval a uverejňoval ju vždy v novej a novej podobe, ale zostal jej verný až do konca.

Pod názvom *Scienza Nuova* vydal dve rozličné verzie svojho hlavného diela: tzv. *Scienza Nuova prima* pochádza z roku 1725 a *Scienza Nuova seconda* vyšla niekoľko mesiacov po autorovej smrti ešte v tom istom roku; okrem toho pripravoval roku 1723, ale nepublikoval *Novú vedu v negatívnej podobe*. Bol na svoju dobu výnimočným mysliteľom, ktorý kládol estetické otázky na prvé miesto.

Vo svojej dobe nebol pochopený, až 19. storočie porozumelo, aký bol originálny a prenikavý. Prvé súborné vydanie jeho diel v štyroch zväzkoch sa zjavilo v rokoch 1818–1823, potom mnohé ďalšie; najúplnejšie v ôsmich zväzkoch pod redakciou B. Croceho, G. Gentileho, F. Nicoliniho v rokoch 1914–1941. Existuje aj veľa antológií a prekladov.^b

1. FILOZOFIA A POÉZIA. V práci z roku 1709 Vico položil otázku, či medzi vedou a poéziou existuje antagonizmus, a odpovedal, že neexistuje. Obidve sa totiž usilujú o pravdu, ani jedna si nevšíma to, čo je vo veciach náhodné, ale postihuje to, čo je trvalé a nevyhnutné. Rozdiel medzi nimi však spočíva v tom, že učenec narába s abstraktnou reflexiou, kým básnik s konkrétnymi príkladmi. Básnik sa síce nerád vzdáva od bežných právd, ale robí to preto, aby dospel k hlbšej pravde; používa dokonca fikcie a klam, ale s cieľom, aby „bol v istom zmysle pravdivejší“.

Myšlienka, že poézia objavuje pravdu, a to pravdu najhlbšiu, zostala Vicovou hlavnou ideou, formuloval ju vždy znova a znova; na jej vysvetlenie vybudoval celú historiozofiu, v ktorej sa usiloval ukázať, ako ľudstvo formovalo svoj obraz sveta a akú veľkú úlohu v tom zohrali básnici.

V skoršej verzii *Scienza Nuova* z roku 1725 Vico staval proti sebe metafyzikov a básnikov: „Nikdy sa nestalo, aby ten istý človek bol súčasne veľkým metafyzikom i veľkým básnikom.“^c V *Scienza Nuova* z roku 1744 už hovoril inak: metafyziku a poéziu nestaval do protikladu, naopak, tvrdil, že v metafyzike mali svoju účasť aj básnici, a to nie menší, ba v ranej fáze dejín dokonca významnejší ako filozofi. Aj keď sa to na prvý pohľad nezdá, ale u Vica nešlo o zmenu názorov, lež iba o zmenu terminológie: termín „metafyzika“ používal spočiatku v úzkom zmysle, iba na označenie abstraktných filozofických koncepcií, neskôr ho však rozšíril a zahrnul doňho všetky všeobecné koncepcie, takže tento termín obsiahol aj básnické koncepcie, narábajúce nie s pojмами, ale s obrazmi.

2. BÁSNICKÁ METAFYZIKA. Múdrost básnikov, ich poetická metafyzika, bola najranejšou múdrosťou ľudstva. Nebola zracionalizovaná, lebo vtedy ľudia ešte neboli schopní abstrahovať. Boli však namiesto toho obdarení mohutnou zmyslovosťou a silnou predstavivosťou; boli básnikmi a ich poézia, ktorá bola súčasne aj ich metafyzikou, oplývala citmi a obrazmi. V ich poézii-metafyzike tkvejú základy celej ranej a starovekej civilizácie.^d

„Keď svet prežíval svoje detstvo, všetky národy boli národmi básnikov“, a práve vtedy vznikli všetky umenia.

^b Prvý poľský preklad A. Langeho z roku 1916; preklad J. Jakubowicza v *Bibliotece Klasyków Filozofii*, Warszawa 1966. Bibliografiu zostavil S. Caramella. O Vicovej estetike v poľštine: S. Krzemień-Ojak, *Estetyka G. B. Vica*, in: *Studia estetyczne*, t. I, 1964.

^c *Scienza Nuova*, 1725, s. 180.

^d *Scienza Nuova*, redakcia z roku 1744, I, s. 90.

Že prvotní ľudia mali svojho osobitého génia, že mali zvláštnu schopnosť intuitívneho, obrazného, básnického myslenia, že položili základy celej ľudskej civilizácie, že poézia bola prvým prameňom tejto civilizácie, že každá poézia je vo svojej podstate zvláštnou, obraznou metafyzikou – to všetko boli idey, ktoré ovládali Vicovo vedomie a ktoré po celý život vždy znova a znova formuloval.

Až neskôr, po metafyzike vytvorenej básnikmi, vznikla podľa Vicovho názoru iná metafyzika, ktorú vytvorili filozofi: jej prednosťou bola abstraktnosť, tak ako bola prednosťou básnickej metafyziky obraznosť. Ale napriek jej vzniku básnická metafyzika zostala živá, a to predovšetkým medzi básnikmi, ale aj medzi ľuďmi; ľud zachoval tajomstvo poézie, a ako napísal Vico, aby niekto zložil dobrú báseň, musí cítiť ako ľud a ako dieťa.^e Učená metafyzika nenahradila, nevytlačila básnickú metafyziku; poézia spolu s ňou nestratila svoje existenčné opodstatnenie. Je rovnako pravdivá ako metafyzika filozofická. *Il vero poetico è un vero metafisico.* „Rozprávky sú pravdami, ktoré sa blížia k ideálnej pravde, čiže k večnej pravde Božej, neporovnateľne istejšej ako pravda historikov.“ Podobne je to aj s nápadmi básnikov. Vojvodca, ktorého vymyslel napríklad Torquato Tasso v postave Gottfrieda, je typom, akým by mal byť vodca všetkých čias a národov. A takisto iné postavy, vytvorené básnikmi: básnici v nich sústredili večné vlastnosti ľudských duší. Tieto večné vlastnosti objavujú filozofi, pedagógovia a moralisti cestou uvažovania, a básnici „ich prenášajú do portrétov“.^f

3. VICO A KLASICKÁ DOKTRÍNA. Základnú Vicovu tézu – že poézia je jednou z podôb poznania, podobou najranejšou a už tým najpodstatnejšou – dopĺňali ďalšie tézy: a) že poézia je kolektívnym výtvorom, dielom národov; b) že sa mení, hovorí vždy novým jazykom; c) že nie učení znalci, ale prostí ľudia sú jej najvlastnejšími sudcami; d) že využíva mýty, hoci jej cieľom je pravda, ale práve v mýtoch nachádza svoj výraz všeobecná a hlboká pravda; e) že hoci poézia žije z fantázie a tvorí mýty, predsa len jej prvým prameňom je skúsenosť a jej funkciou je odovzdávanie tejto skúsenosti; f) že jej najvyššou hodnotou nie je natoľko krása, ako skôr vznesenosť. Vico uvažoval najmä o poézii, no to, čo v nej objavil, bol náchylný uplatňovať na všetky umenia.

Vicova koncepcia sa nezhodovala s tradičnou klasickou doktrínou: a) ak poézia a umenie menia svoj jazyk, potom nepodliehajú nemenným pravidlám, nepoznajú kánony; b) ak ich funkciou je odovzdávanie skúsenosti, potom ňou nie je napodobovanie, ako hlásala klasická doktrína; c) klasická doktrína predpokladala, že jestvuje jedna pravda – pravda objavovaná vedou – ktorej sa musia prispôbovať umenia aj poézia; nesúhlasila s tým, aby mali vlastnú pravdu alebo aspoň osobitnú, vlastnú koncepciu pravdy.

4. NA PRELOME STOROČÍ. Niektorí historici si myslia, že Vicova filozofia znamená prevrat v estetike. Ale je možný aj iný názor – že s ňou nemala nič spoločné. Nebola estetikou, ale historiozofiou, analýzou etáp duchovného vývoja ľudstva. V klasickom odstavci *Scienza Nuova* sa hovorí, že básnická múdrosť, ktorá bola prvou múdrosťou ľudstva, musela sa začať od metafyziky, ale nie od vyšpekulovanej a abstraktnej metafyziky učencov, lež od tej, ktorú vycítila a vybudovala predstavivosť. Taká musela byť múdrosť prvých ľudí, slabých v uvažovaní, ale majúcich mohutnú zmyslovosť a silnú predstavivosť.

Tieto slová sa dajú interpretovať v tom zmysle, že tu nejde o teóriu poézie a umenia, ale o teóriu poznania, no s pripomienkou, že poézia a umenie boli pre rané ľudstvo nástrojmi poznania. Vicovo stanovisko bolo do istej miery opakom toho, aké kedysi zaujímali Piero della Francesca alebo Leonardo. Spisovatelia okolo roku 1500 sa spytovali, na čom sa zakladá umenie, a odpoveď znela, že na poznaní a na ničom inom. U spisovateľa okolo roku 1700 to bolo naopak: spytoval sa, v čom je dosiahnuté poznanie, a odpovedal, že v umení. Ľuďom z roku 1500 išlo o teóriu umenia – jemu o teóriu poznania.

^e De constantia jurisprudentis, 1721, s. 103.

^f Carteggio, s. 216.

Vico si v plnej miere uvedomoval originalnosť svojich myšlienok. Písal, že pravdy, ktoré zistil, „vyvracajú všetko, čo sa o pôvode poézie povedalo od Platóna a Aristotela po Patriziho, Scaligera a Castelveta.“⁸

Dajú sa postrehnúť niektoré podobné črty medzi jeho a Gravinovými názormi, a je to pochopiteľné – boli rovesníci, rodáci, priatelia; obaja nastoľovali podobné historiozofické otázky. Ale rozdiely boli oveľa väčšie ako tieto podobnosti. Vico videl veľké dielo ľudstva vo filozofii básnikov, kým Gravina uznával iba filozofiu filozofov a poéziu básnikov. Kým hlavná Vicova otázka bola historiozofická – ako ľudstvo vytvorilo svoju civilizáciu a akú účasť na tom mala poézia a umenie – skutočnou Gravinovou otázkou bol psychologický problém: ako jednotlivci reagujú na poéziu a umenie; jeho teória *delirio* bola odpoveďou na túto psychologickú otázku.

Kde je Vicovo miesto v dejinách myslenia? Treba tohto mysliteľa z prelomu storočí zaradiť ešte do 17., alebo už do 18. storočia? Vyrástol, prirodzene, z talianskeho prostredia 17. storočia, ale originalnosťou svojho myslenia sa odpútal od svojich predchodcov. Ak predstavoval nový začiatok, treba ho priradiť k začínajúcemu sa 18. storočiu? Myslím, že ani nie, lebo autori 18. storočia nenadviazali na jeho myšlienky. Skôr čítali Gravinu a pridržiavali sa jeho problematiky. Až romantici 19. storočia obrátili pozornosť na Vica a vykročili jeho cestou; ale psychologická estetika 18. storočia nemá s ním veľa spoločného. Bol teda zvláštnym javom z prelomu dvoch storočí, nepatriacim ani do 17., ani do 18. storočia.

⁸ *Scienza Nuova*, 1744, I, s. 144.

Z. TEXTY MURATORIHO, GRAVINU A VICA

KRÁSA A PRAVDA

- 1) *Poézia má zložku krásy, ktorá prislúcha sluchovému zmyslu, a to harmóniu a hudobnosť verša. Ale takáto krása je vonkajšou ozdobou, ktorá je síce naozaj krásnej poézii potrebná, ale nie je schopná urobiť ju skutočne a vnútorne krásnou. Vnútornú, ozajstnú a podstatnú krásu poznáva a oceňuje iba intelekt... Krása, ktorá svojou sladkosťou teší a vzrušuje, nie je nič iné ako svetlo a jas pravdy. Toto svetlo sa prejavuje v stručnosti alebo v jasnosti, v názornosti, v sile, v novosti, v úctyhodnosti, v užitočnosti, vo veľkoleposti, v proporcionálnosti, v usporiadaní, v pravdepodobnosti a v iných prednostiach, ktoré môžu sprevádzať pravdu...*

Poézia opisuje a zobrazuje pravdu takú, aká je, alebo aká by mala byť, alebo aká by mohla byť; alebo to robí špeciálne preto, aby opísala a napodobovala a týmto napodobovaním zapĺňala predstavivosť ľudí najkrajšími, najzvláštnejšími a najzáračnejšími obrazmi.

L. A. Muratori, Della perfetta Poesia italiana, 1706, I, 6, s. 65–73.

PREDSTAVIVOSŤ

- 2) *Najvladnejšou funkciou predstavivosti nie je skúmať, či veci sú pravdivé alebo nepravdivé, ale iba postihovať ich obraz. Skúmať, či sú pravdivé alebo klamné, je úlohou intelektu. Ale na zvažovanie vecí a formovanie myšlienok spájajú sa tieto dve schopnosti takým spôsobom, že nižšia poskytuje vyššej obrazy a predstavy vecí... Predstavivosť vládne tomu súkromnému arzenálu a tajnej klenotnici našej duše, v ktorej sú umiestené v zmenšenej forme také početné a také rôznorodé zmyslové predmety, aké potom dávajú, aby sme tak povedali, telo a hmotu myšlienkam a vnútorným činnostiam človeka.*

L. A. Muratori, tamže, I, 14, s. 153.

DELIRIO – OPOJENIE

- 3) *Všetky vášne, najmä túžba a láska, vtláčajú pevne do vedomia svoje objekty: pocity, po ktorých ľudia túžia, a obrazy, po ktorých prahnú. A tieto zasa, zaplavujúc vnútro našej predstavivosti, vzbudzujú v nás opojenie. Robia to napokon všetky vášne vo väčšej alebo menšej miere, v závislosti od väčšej či menšej sily, s akou útočia na našu predstavivosť. A intelekt postihuje predstavovanú vznešenosť a krásu tak, akoby boli ozajstné a prítomné. Preto veľa ľudí sníva s otvorenými očami.*

G. V. Gravina, Della Ragion Poetica, 1708, I, s. 1.

CEZ OPOJENIE K CIVILIZÁCIÍ

- 4) *Poézia je dobročinnou čarodejkou, ktorá chráni pred šialenstvom. Veľkí básnici sú sladkosťou piesní schopní prihovoriť sa neskrotnému duchu ľudí a priviesť ich k civilizovanému životu.*

G. V. Gravina, tamže, I, s. 7.

FIKcie OVPLYVŇUJÚ SKUTOČNOSŤ

- 5) *Poézia, ktorá rozličnými spôsobmi premieňa prírodu na fikcie, dáva známym a obyčajným veciam novú podobu. A táto, vzbudzujúc údiv, privádza do mozgu viac životných síl a tým podnecuje ducha... Jednako vo fikciách spoznávame obrazy skutočných vecí, prebúdzajú v nás spomienky a duch porovnáva obraz obsiahnutý v slovách s tým, ktorý máme odtlačený v našej predstavivosti... Tým, že slová prebúdzajú spomienky na predmety, obnovujú vášne kedysi vzbudené skutočnými predmetmi. Vďaka tomu, že podnety vychádzajúce z predstavivosti zodpovedajú ozajstným podnetom, poézia je schopná rozpútať vášne rovnako ako pravda.*

G. V. Gravina, tamže, I, s. 11.

SPOJENIE POÉZIE, FILOZOFIE A HUDBY

- 6) *Dlho trval spor medzi učencami, či poézia vznikla pre poučenie, alebo pre zábavu. Tento spor však nebude ťažké vyriešiť, ak rozlíšime začiatok poézie a jej ďalší vývin. Prvú tvorcovia civilizácie, aby poučili ľud, boli nútení používať také spôsoby, aké si vymyslel on sám pre svoje potešenie. Vedia, že ľahodnosť piesne si získava ľudské srdcia a že reč, podrobená istým zákonom, pôsobí na sluch a ľahšie lieči vášne, dali svojim poučeniam formu verša, teda reči zvučnej, a zvučnosť verša spojili so zvučnosťou a harmóniou hlasu, a nazvali to hudbou. Takto jeden a ten istý učenec, pamätajúci na normy ľudského života, dávajúci svojim užitočným radám veršovanú formu a spájajúci zvučný verš s harmóniou hlasu bol filozofom, básnikom a hudobníkom v jednej osobe. Rozchod a rozdelenie týchto troch povolání oslabilo každé z nich, lebo filozof zbavený nástroja poézie a básnik zbavený nástroja hudby už nie sú schopní odovzdať to, čo majú, na všeobecný prospech ľudu.*

G. V. Gravina, Della Tragedia, in: Opere Scelte Italiane, 1827, s. 237.

PRAVDA BÁSNIKOV

- 7) *Povedali sme, že kritika našich čias, ak sa vstiepuje deťom, škodí ich dramatickým schopnostiam. Zatemňuje a zatažuje ich predstavivosť, zastierna im pamäť; pritom najlepšimi básnikmi sú tí, ktorí sa riadia predstavivosťou. Ak sa však kritickému umeniu učia mladí ľudia, keď sa už ich duchovné schopnosti upevnili, potom ono môže priniesť osoh ich básnickému umeniu, lebo básnici sa usilujú o ideálnu, čiže všeobecnú pravdu. Geometrická metóda často pomáha pri zjemňovaní básnických nápadov... Nemyslím si, že by básnici mali osobitnú záľubu v klamstve; dovoľujem si tvrdiť, že prirodzeným inštinktom sa usilujú o pravdu rovnako ako filozofi. Ale filozof sa obracia na vzdelaných ľudí, a preto uvažuje o veciach všeobecne. Zatiaľ básnik, obracajúci sa na masy, prívraťa sa im príkladmi, za ktoré mu slúžia veľkolepé činy a výroky postáv, čo si*

sám vymyslel. Básnici sa rozchádzajú s bežnými formami pravdy, lebo chcú vytvoriť dokonalejšiu formu pravdy. Nevšimajú si to, čo v prírode zaniká, ale zdôrazňujú to, čo je v nej trvalé. Vyslovujú klam, aby boli v istom zmysle pravdivejšími.

G. B. Vico, *De nostri temporis studiorum ratione*, 1709, s. 60–63.

BÁSNICKÁ METAFYZIKA

- 8) *Básnická múdrosť, prvá múdrosť národov, musela sa začínať od metafyziky, ale nie od tej rafinovanej a abstraktnej, ktorá je metafyzikou učencov, lež od precítenej metafyziky, vybudovanej predstavivosťou. Taká musela byť múdrosť prvých ľudí, slabých v uvažovaní, ale majúcich mohutnú zmyslovosť a silnú predstavivosť...*

Taká bola ich poézia: predstavovala ich vrodennú schopnosť, lebo boli vybavení takou zmyslovosťou a predstavivosťou. Práve nepoznanie príčin vecí dalo život ich poézii, lebo zrodila nadšenie zo všetkých vecí, hlboko obdivovaných ľuďmi žijúcimi v nevedomosti.

G. B. Vico, *Scienza Nuova*, 1744, I. s. 138.

UMENIA VZNIKLI PRED FILOZOFIOU

- 9) *Deti majú veľkú schopnosť napodobovať. Táto črta ukazuje, že keď svet prežíval svoje detstvo, všetky národy boli národmi básnikov, lebo poézia nie je ničím iným ako napodobovaním. A táto črta by mohla byť dôkazom, že všetky umenia slúžiace úžitku, nevyhnutnosti, pohodliu, ako aj značná časť umení slúžiacich pôžitku, vznikli vo veku básnikov, ešte predtým ako prišli filozofi.*

G. B. Vico, *tamže*, I, s. 90.

GOTTFRIED

- 10) *V rozprávkach je obsiahnutá ideálna pravda... básnická pravda je pravda metafyzická... Pravdivým vojvodcom je napríklad Gottfried, ktorého vymyslel Torquato Tasso, a všetci vyjvodcovia, ktorí nie sú vo všetkom podobní Gottfriedovi, nie sú pravdivými vojvodcami.*

G. B. Vico, *tamže*, I, s. 88.

IX. KONIEC EPOCHY

1. **OBDOBIE KLASICKEJ ESTETIKY.** Nová etapa sa začala, keď sa umenia, literatúra a vedy odpúťali od stredoveku a vrátili sa k antike. Ale v estetike stredovek nebol v rozpore s antikou, ibaže na časť starovekých motívov zabudol. Nebol tu teda nijaký prudký zvrät a až okolo roku 1400 sa spomenuté prechodne zanedbávané stredoveké motívy ocitli znova na prvom pláne. A vtedy sa vytvoril estetický názor, ktorý pretrval viac-menej do roku 1700.

Tri storočia medzi rokmi 1400 a 1700 boli v estetike dosť jednoliatym obdobím. Vonkajšie podmienky sa za ten čas veľmi nezmenili. Hlavné centrá estetického myslenia zostávali tie isté; napriek vynálezu kníhtlače nové myšlienky prenikali pomaly, teória sa síce rozvíjala, ale postupne, takmer nebadateľne. Estetické názory plynuli v zásade jedným korytom – inak než umenie a literatúra, ktoré vtedy mnohorakým spôsobom zmenili svoju formu. Tento nedostatok paralelizmu medzi vývinom umenia a estetiky nebol výnimočným javom, ale bol zvláštny tým, že práve v tomto období estetika bola väčšmi v rukách umelcov a literátov ako v rukách učencov a filozofov.

Estetika mávala v minulosti dve rozličné podoby: alebo predpokladala, že naše estetické zážitky majú objektívny základ, alebo to popierala. Inak povedané, alebo predpokladala, že veci sú samy osebe krásne a škaredé, alebo že to iba my ich takto vnímame. Jedna estetika bola *objektívna*, druhá *subjektívna*. Objektívna rozhodne prevládala v antike a v stredoveku a takisto v ranom období novoveku.

Estetika mala aj dve iné možnosti: buď uznávala, že krása a škaredosť sa dajú postihnúť racionálne, buď že sa dajú iba pociťovať. Stručne povedané, bola alebo *racionálna*, alebo *emocionálna*. Racionálna prevládala nielen v antike a v stredoveku, ale aj potom, na začiatku novovekej éry.

Táto tak dlho vládnuca estetika, objektívna a racionálna, sa často nazýva klasickou. Medzi rokmi 1400 a 1700 bola základnou formou estetiky. Emocionálna estetika sa iba krátko zabývala okolo roku 1600. Subjektívna estetika mala v 17. storočí prívržencov medzi filozofmi, ale umelci a kritici, ktorí sa vtedy estetikou dôslednejšie zaoberali, zotrvali pri klasickej estetike.

2. **TRVALÉ POJMY.** O stave estetiky po troch novovekých storočiach nás najlepšie poučia slovníky, ktoré vyšli okolo roku 1700. Najmä dva: taliansky slovník Filippa Baldinucciho (poznáme ho ako Berniniho životopisca) *Vocabolario Toscano dell'arte del Disegno*, vydaný roku 1681 vo Florencii, venovaný špeciálne výtvarným umeniam, a francúzske slovníky Pierra Richeleta, najmä *Le nouveau dictionnaire français*, uverejnený roku 1719. Tieto slovníky – hoci v oblasti estetiky nevelmi bohaté – nám ukazujú, aké termíny a pojmy sa vtedy používali, a presvedčajú nás, že sa za tie tri storočia veľmi nezmenili.

A. **Krása** (*bellezza, beauté*) sa v zhode s tradíciou definovala ako proporcia. Baldinucci ju definoval ako *proporzioe delle parti e de'colori* a Richelet ako *proportion charmante entre les parties de quelque tout*. *Proporcia* sa zasa ďalej definovala ako súlad: u Baldinucciho ako vzájomný súlad častí a súlad častí s celkom, u Richeleta – ako výstižnosť rozmerov predmetu, dosiahnutá správnym vzájomným pomerom častí a častí k celku. Synonymami proporcie boli kedysi: *symetria, miera a správne usporiadanie (disposizione)*. *Harmónia*, patriaca do tej istej skupiny, bola menej používaným termínom. Richelet ju ešte pokladal za výlučne hudobný termín; písal, že kto ju chápe inak, rozumie ju v prenesenom význame.

B. Vedľa krásy sa zjavili – už od 16. storočia – príbuzné termíny, ale s rozličnými odtieňmi: *peknota* (*vaghezza*) a *pôvab* (*grazia, grâce*). Baldinucci definoval peknotu ako „krásu príťažlivú, vzbudzujúcu túžbu, aby sa človek na ňu díval“. A Richelet definoval pôvab ako „krásu poskytujúcu pôžitok“.

C. *Forma* ešte neprenikla do estetickej terminológie. Baldinucci ju pokladal za „filozofický termín“, označujúci podľa Aristotela druhú zložku vecí popri hmote. Richelet tiež poznal formu vo filozofickom zmysle, alebo aj v hovorovom (v akom toto slovo používa obuvník alebo klobučník), ale nie v estetickom význame. Funkciu, ktorú má dnes forma v estetike, plnila vtedy skôr *figúra*, čiže „akosť povrchu tela pochádzajúca zo súhrnu línií“, ale aj *vzhľad* (*aspetto*) alebo *obraz* (*immagine*). Tu sa veľa nezmenilo nielen od čias humanistov, ale ani od scholastikov-scotovcov.

D. *Umenie*. Aj tento pojem si zachoval svoj tradičný zmysel. Pre Baldinucciho *arte* bolo *un abito intellettivo che si fa con certa e vera ragione*. Pre Richeleta zase umenie bolo „súborom predpisov používaných na dosiahnutie užitočného cieľa“. Ako synonymá umenia používal slová: obratnosť, zručnosť, subtilnosť. Félibien vo svojom slovníku definoval umelca ako dobrého remeselníka (*un ouvrier qui travaille avec art et facilité*).

E. Spomedzi umení sa *maliarstvo* (*pittura, peinture*) chápalo najširšie; zahŕňalo všetky umenia narábajúce s kresbou a farbou, od fresiek po iluminátorstvo. A to vo dvoch významoch: ako znalosť maľovania, aj ako namaľovaný obraz (čiže plocha pomaľovaná farbami).

Inak to bolo so sochárstvom: taký všeobecný pojem, ako je dnešný, sa ešte v slovníkoch nevyskytoval. *Scultura* sa chápala úzko, ako umenie, ktoré odstraňuje (*leva*) hmotu. (Ak si to uvedomíme, lepšie pochopíme zvláštnu koncepciu sochárstva, akú mali Michelangelo alebo Galilei.) Aj *plasticu* chápali Baldinucci úzko – ako umenie hnetenia z hliny (*l'arte di fare figure di terra*). O širšom, dnes zaužívanom pojme „plastika“ a „plastické umenia“ vtedy ešte nebolo ani reči. Slovník sa nezmenil od 15. storočia: vtedy Valla vymenúval osobitne *ars scalpendi* a *ars fingendi*, čiže umenie kovania a umenie hnetenia a odlievania, dve rozdielne umenia; podobne Poliziano osobitne uvádzal *statuarii, caelatores, sculptores, fectores, encausti*, to znamená (ako by sa dnes povedalo) sochárov pracujúcich s kameňom, s kovom, s drevom, s hlinou a s voskom.^a

Každé z týchto umení sa pokladalo za osobitné, lebo mali iný materiál a odlišnú techniku. Ešte v 17. storočí sa spájali iba výnimočne pod názvom *scultura*. Aj vtedy sa spomínali tri príbuzné umenia: *scultura, pittura, architettura*^b a označovali sa spoločným názvom umenia kresby (*arti del disegno*). Ale do slovníkov sa tieto pojmy ešte nedostali.

3. **PREMENY POJMOV.** Klasická estetika sa sformovala v renesancii, za vlády klasického umenia. Len čo bola utvorená, umenie strhli iné prúdy. Jednak umelci aj teoretici, dokonca tí istí, čo tvorili tieto nové prúdy, zachovávali klasickú estetiku; zachovávali ju v presvedčení, že nové prúdy sa zmestia do starej teórie. Manieristi sa domnievali, že svojím subtilným umením ešte lepšie realizujú klasickú estetiku; a umelci baroka si to isté mysleli o svojom živom a bohatom umení.

To bolo v poriadku: umenie s mnohými variantmi a jedna teória zahŕňajúca všetky tieto varianty. Ale táto jedna teória sa vytvorila za vlády klasického umenia a nazerala z jeho perspektívy. Bola by iná z perspektívy manieristického alebo barokového umenia? Cardano nebol iniciátorom osobitnej estetiky manierizmu, ale našiel miesto pre manieristické umenie v klasickej estetike. Takisto Charron: jeho estetika bola estetikou baroka, ale nie barokovou estetikou.

Klasická estetika napriek niektorým absolutistickým tendenciám, napriek svojmu úsiliu o všeobecnú formulu krásy a kánon umenia, mala v sebe dosť veľkú prispôbovaciu schopnosť aj schopnosť šíriť sa a vyvíjať. Od

^a Porovnaj vyššie texty D-9 a D-10.

^b Pozri text L-18.

začiatku uznávala rozličné podoby krásy: mužské i ženské, krásu vznešenosti i krásu pôvabu; iónske proporcie nepokladala za horšie ako dórske. Aj sama od staroveku vystupovala v rozličných, najmä vo dvoch variantoch, v realistickom a idealistickom. Prvý variant bol výtvorom umelcov a učencov analyzujúcich a merajúcich umelecké diela, pozorujúcich ich vlastnosti; druhý bol zasa výsledkom úvah filozofov, Platónovým výtvorom. Obidva nachádzali uznanie – najprv v antike, potom v novoveku. Alberti prevzal prvý variant, florentská Akadémia druhý, a tak klasická estetika zostala dvojaká.

Premeny, ktoré zaznamenali umenia a poézia medzi rokmi 1400 a 1700, ešte väčšmi rozčlenili klasickú estetiku. Kým u klasikov renesancie sa na stránkach traktátov častejšie zjavovala „harmónia“ a „proporcia“, u manieristov to bola skôr *subtilità* a *agudeza*, u romantika, ako bol Patrizi, *maraviglia*, v čase baroka *moto* a *espressione*, a u akademikov zasa *grandeur* a *bienséance*. Ale tieto variácie sa týkali rozsahu pojmu krásy, a nie jeho obsahu; pribúdali nové príklady klasickej teórie, ale teória zostávala.

Trvácnosť klasickej estetiky spôsobovala, že sa ustavične vracala na stránkach tohto zväzku: vždy znova a znova bola reč o proporcií a súlade častí, o rozume a účelnosti, o napodobovaní prírody aj o výbere z nej. Bolo sa treba k nej vracat' o to skôr, že pretrvávajúc po stáročia sa postupne menila; hoci v zásade zostávala klasickou, jednako podliehala vývinu.

a) Klasická estetika vo svojej prvotnej antickej podobe bola dualistická v tom zmysle, že pozostávala z dvoch rozličných teórií: z teórie krásy a z teórie umenia; a pripúšťala myšlienku, že najviac krásy je mimo umenia a že umenie väčšmi slúži iným cieľom ako kráse. Medzitým v novších časoch sa tieto dve časti klasickej estetiky navzájom zblížili; keď sa ustálilo presvedčenie, že v maliarstve či v poézii je krása hlavným cieľom.

b) Klasická estetika vyšla z predpokladu, že krása – keďže závisí od proporcií – sa dá vtesnať do pravidiel a vypočítať. Medzitým sa od renesancie zjavila myšlienka, že prinajmenej tá podoba krásy, ktorú voláme *venustà* (peknota), je vecou nielen proporcie, ale aj pôvabu (*grazia*), a ten nemožno postihnúť pravidlami a vyrátať.

Klasická estetika predpokladala, že sa vždy dá vysvetliť, prečo sa niečo páči, že možno nájsť dostatočný dôvod každej záľuby. Ale prívrženci tejto estetiky museli po čase konštatovať, že veľa rász sa páči *nescio quid, je ne sais quoi*.

c) Páči sa nám to, čo je jasné, priezračné, zrozumiteľné: aj to bolo východisko klasickej estetiky. Ale manieristi dokázali, že sa páčia aj veci temné, skryté, ťažké – najmä ak sa nám do nich podarí preniknúť. Páči sa harmónia, ale páčia sa aj napätia a kontrasty. Teda estetiku bolo treba rozšíriť natoľko, aby zahrnula aj ich.

d) Páči sa to, čo je trvalé a monumentálne. Ale ľudia v baroku sa naučili, že sa páči aj to, čo je živé. Aj to muselo nájsť miesto v estetike.

e) Páči sa to, čo sa zhoduje s rozumom; to bola základná zásada klasickej estetiky. Ale ľuďom nových čias sa rovnako páčilo aj to, čo sa prihováralo citom, predstavivosti, láske; a v klasickej estetike sa našlo miesto pre názor, že *amor* rozhoduje o kráse rovnako ako *ratio*.

f) Podľa klasickej estetiky vzorom krásy bola príroda; umenie ju má napodobovať. A predsa prívrženci tejto estetiky museli uznať, že aj umenie, ktoré prekračuje hranice prírody, máva dobré výsledky. Patrizi presviedčal o tom hovoriac, že umenie robí zázraky, Sarbiewski zasa – že tvorí ako druhý Boh, alebo prinajmenej ako druhá príroda, povedané so Shakespearom.

g) Klasická estetika bola objektívna, teda predpokladala, že dôvod, pre ktorý sa veci páčia, je v nich samých. Ale niektorí jej teoretici si všimli, že niekedy tento dôvod nespočíva v samých veciach, ale v tom, ako sa nám javia. A javia sa inakšími, ako sú, a vtedy dôvodom páčenia sa je klam, ilúzia. Východiskom klasickej estetiky bola téza, že páči sa jedine pravda. Ale po čase musela priznať, že to nie je tak. Ba čo viac, konštatovala, že v básnickej fikcii vôbec nemusí byť pravda, tam vystačí pravdepodobnosť. Corneille dokonca usudzoval, že nepravdepodobná tragédia je lepšia ako pravdepodobná.

Klasická estetika sa postupne zbavovala jednostrannosti. Veci sa páčia preto, že sú pekné, ale aj preto, že sú živé, malebné či poetické. Páčia sa, keď im rozumieme, ale aj vtedy, keď ich len pociťujeme. Jedny sa páčia, lebo sú natoľko dokonalé, že im nemôžeme uprieť uznanie, iné preto, lebo sú pre nás primerané: napokon do klasickej estetiky sa vošlo veľa možností.

Mala pred sebou dve možnosti: evolúciu a revolúciu. Evolučná cesta, adaptácia, umožnila klasickej estetike pretrvávajúť mnohé stáročia. Druhou, revolučnou cestou, odmietnutím klasickej estetiky a jej nahradením inou – vykročil (hoci možno nie celkom vedome) Giordano Bruno, keď tvrdil, že v poézii je toľko pravidiel, koľko je dobrých básnikov. To isté, hoci iným spôsobom, dokazovali Patrizi, Shakespeare, Bacon, Descartes alebo Spinoza. Boli to však len prípravy, revolúcia prišla až v 18. storočí.

4. „VELKÁ PAUZA“. Historici minulého storočia usudzovali, že (podobne ako stredovek) začiatok novoveku predstavoval v dejinách estetiky „veľkú pauzu“, o ktorej sa nedá nič povedať. Nepotvrdzujú údaje zhromaždené v tomto zväzku, hovoriace o tom, že celé toto obdobie konzervatívne zotrvalo pri klasickej teórii, že dlho sa v ňom nezjavovala nová veľká koncepcia, nepotvrdzujú tieto fakty spomínaný názor z 19. storočia? Nie, nepotvrdzujú, a to hneď z troch dôvodov.

1. Nové veľké koncepcie boli v dejinách estetiky veľmi zriedkavé, napokon, rovnako zriedkavé ako v iných oblastiach kultúry. Mohli by sme byť dokonca v pokušení tvrdiť, že ich vôbec nebolo. Všetko už bolo od začiatku, od antiky. Starovekého pôvodu bola nielen klasická estetika, ale – ako to vieme od Sexta – aj subjektívna, psychologická, skeptická, ktorá mala v 18. storočí zaujať miesto klasickej estetiky. Romantickú estetiku predstavivosti, vnuknutia, básnického opojenia poznal starovek taktiež; jej výraznou podobou bola estetika „vnútorného tvaru“ u Plotina. Formalistickú estetiku zase rozvíjali Teofrastes alebo Krates. Gréci už poznali estetiku pôvabu, ktorý volali *charis*. Aj estetiku *bienséance*, primeranosti, ktorú nazývali *prépon*. Dokonca poznali Castiglioneho *sprezzatura*: Plinius dokazoval, že nadmerné úsilie škodí umeleckému dielu. „Všetko už bolo.“

Nie, nebolo: novovek zdedil veľké koncepcie, ale doplnil ich novými metódami a pozorovaniami. Renesancia urobila to, čo neurobil starovek: uvedomila si jednotu výtvarných umení. A spojila ich pod názvom *arti del disegno*. Pokúšala sa spojiť do jedného pojmu tieto umenia s hudbou a s poéziou: nenašla ešte názov „krásnych umení“, ale nazývala ich „ušľachtilými“ alebo „pamäťovými“ umeniami.

Až teraz sa začalo skúmať – ako povedzme Zabarella – aká je logika umenia, ako prebieha básnikovo uvažovanie. Až teraz sa začali uvedomovať v umení nevyhnutné konvencie a fikcie: Corneille vytvoril pojem *lieu théâtral* a Dubos – *lieu pittoresque*.

Teraz sa trochu dôkladnejšie analyzovali zložky estetického zážitku, bola napríklad objavená haptická zložka v zrakovom vnímaní. A na stránkach tohto zväzku by sa dalo zaregistrovať oveľa viac takýchto myšlienok.

2. Úlohou histórie nie je iba nachádzať, aké sa kedy rodili nové myšlienky, ale aj zisťovať, aké myšlienky, staré či nové, ľuďom vyhovovali. Dejiny estetiky od 15. po 17. storočie nás poučajú, že klasická estetika vždy priťahovala a uspokojovala väčšinu umelcov, básnikov, kritikov, filozofov. Priťahovala ich toľké stáročia, napriek zmenám v spoločenskom zriadení, v materiálnej kultúre, v umení, v poézii. Je to fakt nemálo závažný. Trvácnosť jednej estetickej teórie a takmer všeobecné uznanie, akému sa tešila, ešte väčšmi prekvapuje v porovnaní s premenlivosťou a rozptýlenosťou filozofie ako aj umenia.

3. Úlohou histórie je zároveň zistiť, čo ľudia tej-ktorej epochy urobili s myšlienkami, ktoré zdedili, či a ako ich rozvinuli a pretvorili. V našom prípade história zistila, že v novoveku, hoci v ňom až po 17. storočie vládla jedna estetická teória, predsa len v jej rámci mnohé pojmy zmenili svoj zmysel a mnohé myšlienky sa rozvinuli.

„Expresia“, ktorá dlho označovala výraznosť vecí, začala teraz znamenať výraznosť psychiky, vyslovovanie sa, výpoveď srdca (*la pensée du coeur humain*, ako to nazýval de Piles). „Vkus“, ktorý predtým označoval osobitý vkus, svojskú záľubu jednotlivých ľudí v jednotlivých veciach, začal označovať dobrý vkus (*aimer ce*

qui est bon, ako písal Richelet); nestal sa ničím menším ani väčším ako kritériom krásy. „Invencia“, ktorá od vekov v rétorike a po nej v poetike a v teórii umenia označovala každý dobrý rečníkov, básnikov či umelcov nápad, začala teraz označovať špeciálne nový nápad (*L'invention consiste à avoir trouvé quelque chose le premier*, písal Richelet). Neboli to však len terminologické zmeny, lebo tieto poukazovali na zmeny vecné, na presun záujmov estetiky do vnútorného sveta, na prechod k subjektívnym kritériám krásy a umenia, na vovedenie kritéria novosti do nich. Mnoho takýchto pojmových premien sa uskutočnilo od roku 1400 do roku 1700. Myslenie týchto storočí sa ešte praveľmi venovalo základným pojmom estetiky a teórie umenia: krása a pôvab, proporcie a účelnosť, príroda a umenie, napodobovanie a predstavivosť, pravda a pravdepodobnosť. Tieto pojmy síce nevznikli v týchto storočiach, ale nijaké storočia predtým ani potom neanalyzovali ich tak úporne a tak všestranne a neukázali v nich toľko možností a odtieňov.

TRADÍCIE A INOVÁCIE V NOVOVEKEJ ESTETIKE

Po Starovekej estetike (Tatran, Bratislava 1985) a Stredovekej estetike (Tatran, Bratislava 1988) dostáva sa teraz do rúk slovenskému čitateľovi tretí diel *Dejín estetiky Władysława Tatarkiewicza – Novoveká estetika*. Tvorí s predchádzajúcimi zväzkami jednotný celok, ktorého jednota nie je daná len kontinuálnym vývinom európskeho estetického myslenia od staroveku po novovek, ale má aj svoj predmetný základ v jeho do značnej miery jednotnom charaktere. V Predhovore k *Novovekej estetike* postavil Tatarkiewicz celok týchto svojich *Dejín estetiky* ako „starú estetiku“ do protikladu k „estetike novej“, ktorou sa stane vlastne až v priebehu 18. storočia, keď prekoná po stáročia panujúcu klasickú doktrínu, miesto objektívnej koncepcie nastúpi psychologická metóda a subjektívne chápanie estetických hodnôt a ako výsledok úsilia urobiť z nej osobitnú disciplínu vznikne aj samotný názov estetiky (A. G. Baumgarten, *Aesthetica*, Frankfurt a/O., I. zv. 1750, II. zv. – nedokončený, 1758).

Predmetom *Novovekej estetiky* je vývin estetického myslenia v priebehu 15. až 17. storočia, teda troch storočí, čo je v porovnaní so starovekou a stredovekou estetikou veľmi krátky časový úsek. V tomto období však estetika prechádzala zložitým a mnohostranným vývinom, prekročila hranice jednej krajiny (po ideovom a umeleckom sformovaní klasickej renesancie v Taliansku sa estetika a teória umenia plnohodnotne rozvíjala aj vo Francúzsku, Anglicku, Španielsku, Nizozemsku i v niektorých krajinách Strednej Európy) a nadobúda diferencované podoby, korešpondujúce so štýlovými formami súdobého umenia (klasická estetika, estetika manierizmu, baroka, klasicizmu). Rôznorodosť tejto estetiky si vyžadovala aj iný prístup historika, ktorý Tatarkiewicz načrtol na metodologickom pozadí otázky periodizácie novovekej estetiky. Po zvážení viacerých možností (1. prijať spoločnú periodizáciu, používanú pre všetky oblasti dejín, 2. prevziať periodizáciu, overenú v inej oblasti, 3. vytvoriť pre dejiny estetiky vlastnú periodizáciu, 4. prijať konvenčné delenie podľa generácií či storočí), rozhodol sa pre uplatnenie formálnej, vedome konvenčnej periodizácie novovekej estetiky – podľa storočí. Vytvoril tak rámec, trochu nezvyčajný, avšak umožňujúci dostatočne jemné štruktúrovanie vývinu novovekej estetiky a jej ucelený výklad, vrátane súvislostí so sociálno-politickým vývinom i s vývinom filozofie a umenia.

Ako teda možno súhrnne charakterizovať estetiku týchto troch storočí? – Tatarkiewicz obhajuje názor, že to bola estetika klasická, v prevažnej miere objektívna a racionálna, ktorá nebola v rozpore s antickou, ba ani so stredovekou estetikou. Sformovala sa v renesancii a našla svoj výraz v umení klasickej renesancie a v jeho teórii. Vyhovovala však aj meniacim sa názorom na umenie, mala v sebe schopnosť prispôbovať sa a vyvíjať: s vývinom umenia a poézie sa diferencovala a pretvárala, avšak stále zostávala klasická. Takéto chápanie mu umožnilo zahrnúť do nej názory F. Petrarca a G. Boccaccia – ako „predzvest“ novovekej estetiky na jednej strane, i estetiku celého 17. storočia – ako obnovenie klasickej doktríny na strane druhej. Bolo by možné polemizovať o oprávnenosti zaradenia estetiky Dubosa, Muratoriho, Vica do tohto obdobia (napríklad v *Dejinách estetiky* K. Gilbertovej – H. Kuhna sú predstaviteľmi názorov 18. storočia), no v Tatarkiewiczovej koncepcii novovekej estetiky a v rámci jej formálnej periodizácie svoje miesto našli.

Pri zrode renesancie, ktorou sa začína obdobie novovekých dejín, zohralo významnú úlohu filozofické a literárne hnutie humanizmu, podľa ktorého sa niekedy nazýva prvá fáza renesancie – 15. storočie, *quattrocento*. Jeho začiatok je spätý s tvorbou veľkého talianskeho básnika a vynikajúceho mysliteľa novej humanistickej

kultúry – Francesca Petrarca, ktorý svojím programovým obratom ku klasickému dedičstvu staroveku, k obrodeniu antiky, dal základy novému svetonázoru, odmietajúcemu stredovekú scholastiku a jej tradície. Petrarca ako prvý vyčlenil historické obdobia v dejinách ľudstva (uvedomil si ich vývinovú odlišnosť) a oddelil antické obdobie od súčasného – *historiae antiquae et novae*, čím vytvoril predpoklad pre sformovanie ideovej koncepcie renesancie. V nej sa spojilo úsilie o obrodienie antiky, starovekej kultúry a umenia – *renovatio antiquitatis* – s úsilím o obrodienie ľudstva, pozdvihnutie človeka na vyššiu úroveň – *renovatio hominis*, ktoré sa stali heslami renesančného humanizmu.

Ak v stredovekej estetike rezonovali a uplatňovali sa estetické koncepcie a idey antiky, najmä v ich pytagorovsko-platónskej, neoplatónskej a aristotelovskej podobe, tým skôr ich musíme nájsť v renesančnej estetike, ktorá sa otvorene hlásila za dedičku starovekej kultúry a vzdelanosti. Nehľadala k nej však cestu prostredníctvom stredovekej tradície, ale *p r i a m o* : v oblasti poetiky a teórie poézie čerpala najmä z Horatiovej *Ars poetica* a z rétoriky Quintiliana a Ciceróna, v teórii umenia i v umeleckej praxi predovšetkým zo znovuobjavených Vitruviových *Desiatich kníh o architektúre*, ktoré vyšli tlačou r. 1485 a v 16. storočí vo viacerých prekladoch. Prejavom jeho obdivu a uznania bolo založenie Academie Vitruviany r. 1542 v Ríme. Vo filozofii a filozofickej estetike bol spomedzi antických autorov na prvom mieste Platón, najmä potom, čo sa pod vplyvom Cosima Mediciho a pod vedením Marsilia Ficina florentská Akadémia stala centrom platonizmu. Ficino preložil do latinčiny a r. 1482 vydal Platónove diela a svoju štúdiu o Platónovi *Theologia Platonica*, neskôr prekladal a komentoval aj Plotina a Pseudo-Dionýzia. Humanisti platónskej Akadémie vo Florencii (jej najväčší rozkvet pripadá na druhú polovicu 15. storočia, kedy na jej čele stál Ficino) viedli filozofický spor s univerzitou v Padove, ktorá bola na prelome 15. a 16. storočia centrom renesančného aristotelizmu – najprv v jeho naturalistickej interpretácii (averroizmus), potom aj v originálnej gréckej verzii. V estetike Aristotelov vplyv vyvrcholil až v polovici 16. storočia – keď jeho vplyv vo filozofii už postupne doznieval; vtedy bola do taliančiny preložená a uverejnená jeho *Poetika* (1549) a okamžite bola prijatá s nadšením a obdivom ako nepredstihnuteľný vzor.

Platónska a aristotelovská tradícia boli teda dve hlavné koncepcie, ku ktorým sa renesancia prihlásila. Estetika aristotelovského typu – *teória umenia*, menovite poézie, bola podľa Tatarkiewicza vedúcou koncepciou 16. storočia, kým estetika platónskeho typu, prezentujúca sa ako *teória krásy*, dominovala najmä 15. storočím. Ešte jedna tradícia – platónsko-pytagorovská (estetický intelektualizmus antiky) zohrala v renesančnej teórii umenia dôležitú úlohu – pri formovaní *scientistickej* koncepcie umenia. Spájala umenie s matematikou, v tomto období menovite s otázkami perspektívy a proporcií. Patrila k charakteristickým názorom renesancie na umenie; vedecké, najmä poznávacie ciele kládli pred umenie viacerí význační novovekí umelci a myslitelia – od L. B. Albertiho, Leonarda, F. Bacona, až po G. Vica.

Perspektíva, ktorú kedysi Platón odsudzoval ako prejav nedokonalosti oka, deformujúceho skutočnosť, sa teraz stala predmetom obdivu pre jej matematickú zákonitosť a precíznosť. Podľa renesančného názoru perspektíva pozdvihovala umenie, osobitne maliarstvo, na úroveň exaktnej vedy, dávala mu vedeckú presnosť a nevyhnutnosť. Takto chápal svoje umenie maliar a matematik Piero della Francesca: ako *vedu o perspektíve*, ktorá v zhode so zákonmi optiky umožňuje zobrazovať trojrozmernú skutočnosť na dvojrozmernej ploche.

Princíp perspektívy nadobudol v renesancii veľký praktický i teoretický význam, problémy perspektívy a proporcií boli nielen vecou umeleckej praxe, ale stali sa aj predmetom vedeckého záujmu. Uvažovali o nich viacerí umelci a teoretici, ktorí v 15. storočí písali traktáty o umení, obsahujúce vedľa technických a architektonických princípov kompozície umeleckého diela aj názory na podstatu umenia. Bol to predovšetkým humanista a architekt L. B. Alberti, tvorca teórie umenia ako projektovania (*Desať kníh o staviteľstve* – 1450–1452, traktát o maliarstve – 1435, o sochárstve – 1464), sochár Lorenzo Ghiberti (*Commentarii*, 1436), sochár a architekt Antonio Averlino, zvaný Filarete, maliar a matematik Piero della Francesca (*De prospectiva pingendi*), matema-

tik Luca Pacioli, anticipujúci princíp zlatého rezu vo svojom pojednaní o „božských“ proporciách (*De divina proportione*, pred r. 1497), humanista a filológ Pomponius Gauricus a ďalší. V súvislosti s otázkou dokonalých ľudských proporcií sa viacerí renesanční umelci – Raffael, Leonardo, Michelangelo, Dürer (autor *Štyroch kníh o ľudských proporciách*, 1528) venovali štúdiu anatómie. Toto empirické bádanie, štúdium prírody a experiment svojou exaktnosťou dodávali ich umeniu zdanie vedeckosti.

Nebola to však len tradícia, z ktorej sa odvodzovali estetické koncepcie v prvej fáze renesancie, ale objavovali sa aj celkom nové myšlienky, implikujúce chápanie podstaty umenia a vzťahov medzi umeniami, zodpovedajúce novým podmienkam. Medzi takéto myšlienky, ktoré si našli trvalé a vedúce miesto v renesančnej teórii umenia, patril pojem *disegno* (kresba, ale aj projekt, zámer). Po prvý raz sa objavil v spise Cennina Cenniniho o maliarstve (*Il libro dell'arte*, pred r. 1400), no hlavnú úlohu zohral až v 15. a 16. storočí. U L. B. Albertiho, o ktorom sa súdi, že položil základy renesančnej teórie umenia, sa stal východiskovým pojmom koncepcie umenia ako projektovania. Kresba, *disegno*, je podstatným faktorom umenia a Alberti ju nazýva *projetto*; projekt diela je vytvorený rozumom, ale podieľa sa na ňom aj umelcov talent. Táto teória teda vyjadrovala aktívnu, *tvorivú* povahu umenia, ktoré má svoj zdroj v umelcovom vedomí. Bolo to nové chápanie, rozchádzajúce sa so stále (a ešte dlho) platnou teóriou napodobovania.

Kresba, *disegno*, sa viacerým teoretikom javila ako časť alebo prvok umenia (Piero della Francesca), ako „forma“, idea, nápad, pravidlo (Zuccaro), ako stelesnenie pojmu, ktorý má umelec vo svojom vedomí (Vasari). Bola teda spoločným prvkom maliarstva, sochárstva i architektúry, preto sa mohla stať súčasťou ich zjednocujúceho označenia – *umenia kresby*, *arti del disegno*, ako ich nazval Michelangelo a po ňom mnohí ďalší.

Renesančná teória umenia sa už menej uspokojovala s tradičným delением umení na slobodné a mechanické, či s rôznymi stredovekými variantmi ich delenia. Viac pozornosti venovala špeciálnej teórii jednotlivých umení (najmä výtvarných), medzi umelcami bolo v obľube porovnávanie (súperenie) umení z hľadiska ich dokonalosti. Hľadalo sa aj nové delenie umení, ale skôr na základe toho, čo ich navzájom zblízuje. V 16. storočí sa začal proces vyčleňovania budúcich „krásnych umení“ – v jednom smere sa oddelili od remesla (poézia, maliarstvo a sochárstvo ako „ušľachtilé umenia“ u Capriana a ako „pamäťové umenia“ u Castelveta), v druhom smere sa vyčlenila užšia skupina umení ako „umenia kresby“ (budúce výtvarné umenia.) Na ich spojenie s poéziou ešte nenastal vhodný čas, no napriek tomu sa v okruhu florentskej Akadémie vyčleňovali niektoré umenia na základe podobnosti s poéziou, ako umenia „múžické“. Táto myšlienka sa v inej podobe vrátila v teórii umenia 16. storočia, keď namiesto požiadavky, aby umenie bolo vedou, prišla iná – aby bolo ako poézia, vyjadrené v duchu Horatia – *ut poesis pictura*, či *ut poesis artes*.

Začiatok 16. storočia – *cinquecento* je obdobím klasickej renesancie, kedy architektúra, maliarstvo a sochárstvo dosiahli jeden zo svojich vrcholov. Z tohto umenia – s jeho veľkosťou, jednotou, rovnováhou, monumentalitou – vyplynula osobitná koncepcia estetiky, svojou podstatou racionálna (zdôrazňujúca v umení pravidlá, číselné proporcie, geometrické konštrukcie), objektívna (presvedčená o objektívnosti krásy a jej prítomnosti v prírode, ktorá má byť vzorom umenia), podobná antickej (zblížujúca jej dve časti – teóriu krásy a filozofiu umenia). Tatarkiewicz zdôvodnil jej trvácnosť a platnosť v rozmedzí rokov 1400–1700 ako ideovo kompaktnú teóriu, presahujúcu trvanie renesancie i klasického umenia vďaka svojej schopnosti adaptovať sa na nové podmienky a vytvárať varianty. Vývin jednotlivých umení, poézie i filozofie bol v tomto období mnohotvárnejší a rýchlejší, estetická teória sa však menila a vyvíjala len postupne a pomaly, hoci bola práve v rukách umelcov a literátov.

V priebehu 16. storočia mala estetika predovšetkým podobu špeciálnej teórie umenia – výtvarných umení a poézie. Obe využívali vzory i teoretické práce antiky – teóriu výtvarných umení Vitruvia, v poetike bol do polovice storočia hlavnou autoritou Horatius, potom ho na dlhší čas vystriedal Aristoteles. Napodobovanie prírody bolo spoločnou (všeobecnou) devízou oboch teórií; jej pôvodný obsah sa však zmenil z platónskeho

napodobovania (reprodukovania) vzhľadu prírody na demokritovské napodobovanie jej zákonov. Závislosť umenia od prírody sa však v renesančnej teórii menia postupne uvoľňovala, príroda prestala byť jediným vzorom umenia. Zjavila sa myšlienka, že antické umenie lepšie než sama príroda realizovalo prírodné zákony, preto rovnako ako ona môže byť vzorom, dokonca lepším vzorom pre umenie. Takisto myšlienky, že pri napodobovaní sa uskutočňuje selekcia (Danti, Pino), že umenie nielen napodobuje, ale aj súperí s prírodou (Zuccaro), že môže prevýšiť prírodu (Dolce), ba môže aj vytvárať nové veci, aké príroda nepozná (Danti, Pontormo), kliesnili cestu slobode umelca a jeho oprávneniu vnášať do umenia výmysly, fikcie.

Otázka pravdy a fikcie v umení bola predovšetkým vecou renesančnej poetiky, ktorá túto dilemu riešila kompromisom: od poézie sa žiada pravdivosť, ak však poézia nemôže byť pravdivá, nech je aspoň pravdepodobná. Pravdepodobnosť takto nahrádzala ešte neznámy pojem umeleckej pravdy a podľa Tatarkiewicza sa spolu s napodobovaním stala kardinálnym pojmom neskororenesančnej poetiky. Práve na jej pôde – ale už mimo Talianska, v anglickej estetike na samom prahu 17. storočia – sa naplno rozvinuli netradičné myšlienky: že básnické diela sú nezávislé od prírody (Philip Sidney), že umenie presahuje prírodu a je rovnako tvorivé ako príroda (W. Shakespeare), že poézia je sférou predstavivosti, fikcie a slobody (F. Bacon), ktoré pripravovali rozchod s mimetickým chápaním umenia.

Hlavnou témou traktátov 2. polovice 16. storočia o teórii výtvarných umení a architektúry bolo umenie – jeho definície, rozdelenie (*arti del disegno*), porovnávanie umení (Varchiho anketa z r. 1546). Z problémov, ktoré riešili, bol na prvom mieste vzťah umenia a prírody, špeciálne otázky napodobovania, kresby, proporcie, ale aj úvahy o kráse, ku ktorej sa pripojil nový pojem – *pôva* (*grazia, venustà*). Rozšíril sa najmä zásluhou Baldesara Castiglioneho, autora slávnej príručky *Libro del Corteggiano* z r. 1518 (u nás: B. Castiglione, *Kniha o dvoranovi*, Tatran, Bratislava 1985), ktorý v ňom videl podstatnú podmienku krásy. V teórii umenia jeho prijatie umožnilo rozlíšenie všeobecného pojmu krásy, založenej na racionálnych pravidlách (na dokonalej proporcii) a pôvabu ako krásy, ktorá nepodlieha pravidlám, ale je vecou súdu, *giudizio*. Tento pojem – súd, súd oka, ktorý je individuálny, ale nie subjektívny, ako prvý v súvislosti s umením spomenul Michelangelo. V tomto zmysle vstúpil aj do teórie 16. storočia (Danti, Pino, Vasari) – ako individuálny a bezprostredný súd, ktorý je protikladný všeobecným súdom, pravidlám a zásadám a zakladá sa na vrodenej schopnosti umelca. Tento pojem súdu (budúci estetický alebo „vkusový súd“, na ktorom stávala estetika 18. storočia, vrcholiaca v Kantovej „estetickú súdnosť“), rovnako i pojem pôvabu, predstavovali neklasické prvky v renesančnej estetike a teórii umenia, otvárajúce cestu jej budúcemu vývinu.

V teórii umenia sa v polovici 16. storočia zjavil ešte ďalší pojem, vybočujúci z klasickej koncepcie – pojem *subtílnosť*, *subtilitas*. Použil ho vo svojej teórii umenia filozof a lekár Girolamo Cardano (*De subtilitate*, Norimberg 1550) na vyjadrenie toho, čo je v umení ťažko dosiahnuteľné a vzácné. Subtílnosť je cieľom umenia, dokonca vyšším než krása, lebo je ťažšie dostupná. Podľa Tatarkiewicza Cardano tak našiel pojem, ktorý pozitívne charakterizuje *manierizmus*, a jeho teória bola ekvivalentom manieristického umenia. A ďalej – jeho originálna myšlienka dovoľuje vysvetliť odlišnosť dvoch tendencií, prítomných v umení 16. storočia – klasickej, ktorá sa usiluje o krásu, a manieristickej, ktorej cieľom je *subtílnosť*. Koncepcia subtílnosti sa vrátila ešte raz, v 17. storočí – v literárnom manierizme, najmä v teórii Emanuela Tesaura (*Canocchiale Aristotelico*, 1655), kde sa *subtílnosť* (*argutezza* – *subtílnosť* pojmov) stala podstatou všetkých umení.

Posledná fáza renesancie neprispela do dejín estetiky len novými pojmami a teoretickými koncepciami, ktoré sa hodia na vysvetlenie súdobého umenia, ale vytvorila aj také koncepcie, ktoré ovplyvnili umeleckú prax aj v nasledujúcich storočiach. Tieto prinášali celkom nový – syntetizujúci – pohľad na umenia, chápané doteraz oddelene. Takouto koncepciou bola v 16. storočí emblematika a ikonológia (Andrea Alciati: *Emblemata*, 1531; Cesare Ripa: *Iconologia*, 1539); ich zdrojom bolo alegorické myslenie renesancie, nachádzajúce záľubu

v obraznom vyjadrovaní abstraktných pojmov. V obidvoch sa spájalo slovo s kresbou – v emblematike to bolo heslo, symbolická kresba a epigram, v ikonológii alegorická figúra so slovným opisom a komentárom. Emblematika vytvárala znaky a symboly (emblémy, erby), zodpovedajúce charakteru, povolaniu a postaveniu ich užívateľa; na obrazné vyjadrenie používala prirodzené symboly (obrazy zvierat, rastlín, predmetov), ktoré mali ustálené formy a významy. Ikonológia, zameraná na alegorické zobrazovanie abstraktných pojmov, narábala výlučne s ľudskou postavou (veľmi často ženskou), ktorej pridávala atribúty, vyjadrujúce alegorický obsah. Tvorcom emblémov a ikonologických figúr veľmi záležalo na ich ustálených podobách a významoch, na dodržiavaní konvenčného vzťahu medzi slovami a obrazmi, v súlade s tradíciou – riadili sa teda všeobecnými zásadami a predpismi, čo ich oprávňovalo nazývať emblematickou a ikonologickou umeniami. Na druhej strane vkladali do nich toľko systematickosti, konštantnosti a kompletnosti, že sa nazývali aj vedcami: *la science et l'art des devises*. Emblematika a ikonológia sa tešili mimoriadnemu úspechu v priebehu celého 17. storočia, uverejňovali sa v nových vydaniach i v rôznych jazykoch a prakticky pôsobili nielen na výtvarné umenia, ale aj na poéziu, rečníctvo a scénické umenia. Pre estetiku priniesli novú, syntetizujúcu koncepciu literatúry a výtvarného umenia – patrili rovnako do oboch, stretávali sa v nich *ars pictoria* a *ars poetica*. Boli maľovanou poéziou – *picta poesis*. Druhá syntéza umení sa uskutočnila na prelome 16. a 17. storočia v hudbe. Nemala takú popularitu, ani nebola takou všeobecnou koncepciou ako ikonológia vo výtvarnom umení, bola však o to významnejšia, že znamenala vznik nového hudobného žánru – opery. Vznik opery bol vlastne výsledkom renesančného myslenia, nastupujúceho v hudbe s pomerne veľkým oneskorením (na samom konci 16. storočia), ako názor malej skupiny hudobníkov-amatérov, združených vo florentskej Camerate. Ich stanovisko, ktoré sa najprv javilo len ako spor rozdielneho florentského a benátskeho vkusu, vyjadril Vincenzo Galilei v *Dialogho della musica antica e moderna* r. 1581. Predstavitelia Cameraty odsudzovali polyfonickú, kontrapunktickú hudbu ako dedičstvo gotiky a vyslovili sa za návrat k monofónii, ako ju pestovala antika – teda za spojenie hudby s básnickým slovom. Takto chápal hudbu Galilei – ako „vyjadrenie pojmov“ a v súlade s touto koncepciou sa zostavovali špeciálne *poesie per musica*. Nová teória ovplyvnila skladateľskú prax – výsledkom bola opera, spoločné dielo hudobníka a básnika. Uskutočnila sa v nej syntéza hudby, poézie a tanca – umení, doteraz pestovaných oddelene. Názvy prvých opier – *Euridice* (skladateľa Periho a básnika Rinucciniho z r. 1600) a *Orfeo* (Claudia Monteverdiho, uvedená r. 1607) ladili s programom návratu k antike. Avšak tento program sa týkal vlastne iba hudobnej praxe – teória v dôsledku presunu dôrazu na textovú zložku hudby rezignovala na dávnu tradíciu, podľa ktorej bola hudba vedou.

17. storočie už nepatrí do obdobia renesancie – v umení, vo filozofii, ani v estetike. Avšak v estetike, najmä v poetike a v teórii výtvarných umení, znamenalo vlastne návrat k renesancii, k jej klasickej koncepcii. Taliansko naďalej zostávalo centrom kultúry a umenia, avšak v priebehu 17. storočia tu záujem o teóriu umenia upadal. Naopak vo Francúzsku, ktoré sa stávalo najživším centrom estetického myslenia, sa práve v tom období množili nové traktáty o umení. Doktrína klasického umenia tu bola známa už od 16. storočia, teraz však bola prijatá oficiálne a rozvinutá – po prvý raz v histórii ako súčasť kultúrnej politiky štátu (Richelieu, Colbert). Centrami pestovania klasickej doktríny a jej zodpovedajúceho umenia sa stali akadémie: Francúzska akadémia (1635), združujúca literátov, Akadémia maliarstva a sochárstva (1648), Akadémia architektúry (1671), ale aj „medzinárodná“ Francúzska akadémia v Ríme (1666). Zároveň však dochádzalo k nebývalej diferenciacii názorov a stanovísk – vedľa tejto oficiálnej koncepcie paralelne vznikala odlišná estetika v rámci salónno-dvorskej kultúry a ešte iná v úvahách filozofov o kráse a umení.

V umení 17. storočia existovali dva súbežné umelecké smery – barok a klasicizmus. Obidva vznikli pôvodne v Taliansku, odkiaľ sa rozšírili po celej Európe. Skutočným domovom baroka zostalo Taliansko, ale všetky krajiny, ktoré čerpali z jeho umeleckej kultúry, vtláčali svojmu barokovému umeniu osobitú podobu.

Viacerí umelci v tej dobe vyslovili svoje názory, alebo sami písali o umení, ale nesformulovali estetiku, korešpondujúcu s novými formami umenia. To ostalo úlohou teoretikov a historikov umenia – dešifrovať princípy tejto estetiky z umeleckej tvorby baroka (Burckhardt, Wölfflin). Zo súdobých teoretikov podľa Tatarkiewicza najlepšie vystihol svojráznu estetiku baroka filozof Pierre Charron, keď postavil proti sebe dva druhy krásy: jedna je nehybná a pochádza zo správnej proporcie a farby, druhá pohyblivá, živá, a nazýva sa pôvabom. Tým istým spôsobom – ako umenie statické a dynamické – sú navzájom protikladné aj klasické a barokové umenie.

Najväčšia zásluha na programovom návrate ku klasickej estetike 16. storočia sa pripisuje francúzskemu maliarovi N. Poussinovi, ktorý od r. 1624 žil v Taliansku, ale tiež Francúzskej akadémii v Ríme, založenej r. 1666 Colbertom. Táto akadémia sa zaslúžila nielen o rozkvet umenia a klasickej teórie vo Francúzsku, ale aj o medzinárodný vzostup Francúzska na vedúce postavenie v estetike a v teórii umenia. Návrat ku klasickej koncepcii umenia – podporovaný štátom a inštitucionálne riadený Akadémiami – sa výrazne prejavoval v teórii umenia: v poetike, v teórii maliarstva a v teórii architektúry, i v samotnej umeleckej tvorbe. Výsledkom spoločných úsilí umelcov a teoretikov bola estetika klasicizmu a umenie, ktoré absolutizáciou klasických téz postupne prechádzalo do akademizmu.

Klasická francúzska poetika 17. storočia mala svojho vedúceho teoretika v J. Chapelainovi, ktorý sformuloval jej hlavné zásady (1623, 1637). Viacerí spisovatelia, združení v Akadémii – La Mesnadière, d'Aubignac, Scudéry – a podporovaní jej autoritou, i mnohí ďalší písali svoje poetiky a rozvíjali klasickú doktrínu. Najslávnejšia z nich bola veršovaná *L'art poétique* N. Boileaua* (vyšla r. 1674), pôsobiaca aj mimo Francúzska, ešte aj v 18. storočí. Väčšinou o teoretických otázkach poetiky uvažovali, písali a diskutovali samotní básnici a spisovatelia (Chapelain, Boileau, La Fontaine, Pascal, Bossuet), a najmä dramatici – medzi nimi aj klasici francúzskej drámy – P. Corneille, J. Racine, Molière. Nie vždy vo svojej tvorbe verne realizovali klasickú doktrínu (Corneille), ale mnohí veľkí spisovatelia tejto doby sa usilovali naplňať jej normatívne zásady: poézia má dodržiavať pravidlá, zachovávať pravdepodobnosť, vyžaduje primeranosť (*bienséance*) a má poskytovať pôžitok aj úžitok.

Významným medzníkom v dejinách francúzskej teórie výtvarného umenia boli podľa Tatarkiewicza 60-te roky 17. storočia, kedy sa už za prispenia Poussina, Félibiena, Fréarta de Chambray, Du Fresnoya a najmä Le Bruna sformulovala klasická a akademická teória umenia. Mala základné črty, ktoré sa ustálili v teórii umenia 16. storočia, Akadémia však túto teóriu absolutizovala, povýšila ju na dogmu, teória sa stala predpisom, začala sa chápať ako absolútne záväzná a robila si nároky na usmerňovanie umenia. Kodifikované názory Akadémie ako treba maľovať vyšli v Testelinovej redakcii pod názvom *Préceptes* r. 1679, v rokoch 1670–1679 osobitná komisia Akadémie schvaľovala „tabuľky predpisov“ (predpisy kresby, proporcií ľudských postáv, expresie, usporiadania, dokonca aj predpisy pre šerosvit a kolorit). „Akademizmus“ preto už navždy zostal synonymom schematickosti, monotónnosti, prázdnej vyumelkovanosti, afektovanosti a pompéznosti – jedným slovom bezduchosti umenia, slepo podliehajúceho zmeraveným predpisom.

Klasická architektúra sa vo Francúzsku udomácnila až okolo polovice 17. storočia – jej základy položil F. Mansart. V druhej polovici storočia sa realizovala vo dvoch podobách: oficiálnej, prísnej (Louvre) a akademickej, formálne bohatej (Versailles).

Medzi stanoviskami jej hlavných teoretikov – Clauda Perraulta z Akadémie vied a François Blondela z Akadémie architektúry vznikol spor, signalizujúci súmrak panovania klasickej estetiky a naznačujúci nový smer, ktorým sa bude uberať estetické myslenie v nasledujúcom 18. storočí. Spor sa týkal principiálneho stanoviska v otázke, či sú estetické hodnoty ako krása, pôvab, dobré proporcie objektívnou vlastnosťou stavieb (Blondelovo stanovisko, reprezentujúce tradíciu), alebo len subjektívnou, relatívnou a premenlivou reakciou človeka, historicky

* N. Boileau, *Básnické umenie*. Tatran 1990.

a psychologicky vysvetliteľnou (Perraultov názor). Bol špecifický v tom, že existoval iba v teórii architektúry – teoretici poézie, maliarstva i sochárstva podľa Tatarkiewicza stáli v tej dobe jednotne na stanovisku estetického objektivismu; subjektivismus (v estetike) bol naopak stanoviskom filozofov 17. storočia. Špecifický bol však aj v druhom zmysle – predmetom sporu sa nestali ozdoby (ktoré sa môžu i nemusia páčiť), ale tradične najobjektívnejší faktor – číslami vyjadriteľné proporcie.

Obyčajne sa konštatuje, že 17. storočie bolo vo filozofii obdobím veľkých metafyzických systémov, v ktorých pre estetiku nebolo veľa miesta; málokedy sa však dodáva, že príčinou nebolo ignorovanie problémov krásy a umenia filozofmi 17. storočia, ale skutočnosť, že cesty filozofie a estetiky sa v tej dobe rozišli. Práve Tatarkiewicz poukázal na to, že kým poetika a teória umenia vtedy ešte zotrvala na tradičnom stanovisku estetického objektivismu a racionalizmu, viacerí filozofi – Descartes, Spinoza, Hobbes začali pochybovať o objektívnosti krásy a iní – ako Pascal a Leibniz, o jej racionálnej uchopiteľnosti. Iba nemnohí – ako Pierre Nicole, sa pokúšali spájať filozofický racionalizmus s racionalizmom estetickým. Väčšinou – presvedčení o subjektívnosti krásy a estetického hodnotenia – sa skutočne estetickými otázkami zaoberali málo. Na druhej strane zrejme práve tento subjektivismus zapríčinil, že pozornosť inej časti filozofov sa začala presúvať na morálne a osobitne psychologické otázky. Záujem týchto filozofov – La Rochefoucaulda, La Bruyèra, Saint-Èvremonda, sa výrazne orientoval na problém vkusu, „ktorý v tomto čase začal vzbudzovať nádej, že bude meradlom krásy a umenia, keď iné kritériá zlyhali“ (Tatarkiewicz). V druhej polovici 17. storočia sa vkus stával mimoriadne frekventovaným pojmom, zjavila sa teória „dobrého vkusu“ a v kruhoch salónno-dvorskej kultúry vznikli a prakticky sa „pestovali“ ideály spoločenského života, s prevládajúcim dôrazom na estetické kvality (*honnête homme, galant homme, précieux*). To boli hlavné predpoklady vzniku novej koncepcie, „ktorá zrevolucionovala estetiku 18. storočia“ (S. Pazura: *De gustibus. Rozważania nad dziejami pojęcia smaku estetycznego*, Varšava 1981, s. 20): bola to vkusová estetika. Dôležitú úlohu v nej zohrala myšlienka, kedysi spomenutá Petrarcom, že krása je *non so ché* – niečo neurčité, čo sa nedá vyjadriť. Bola výrazom protiracionalistickej koncepcie, rovnako ako Michelangelov „súd oka“, či pojem pôvabu v teórii výtvarných umení v 16. storočí. Teraz sa koncepcia *je ne sais quoi* stala jedným z teoretických východísk vkusovej estetiky.

Novoveká estetika W. Tatarkiewicza sa končí rokom 1700, ako sám konštatuje – prelomovým. Veľa podstatného pre vývin modernej estetiky sa stalo až v 18., a najmä v 19. storočí, kedy vystúpili na historickú scénu aj menšie a menej vyspelé krajiny a národy, ktoré dovtedy v tomto odbore nemali vlastnú tradíciu. Žiaľ, po tomto období dejín estetiky nás už Władysław Tatarkiewicz nebude sprevádzať – a bol doteraz sprievodcom prvotriednym. Zato ale máme k dispozícii inú odbornú literatúru, ktorá zaujatému čitateľovi pomôže sa v ňom orientovať.

Eva Bottánková

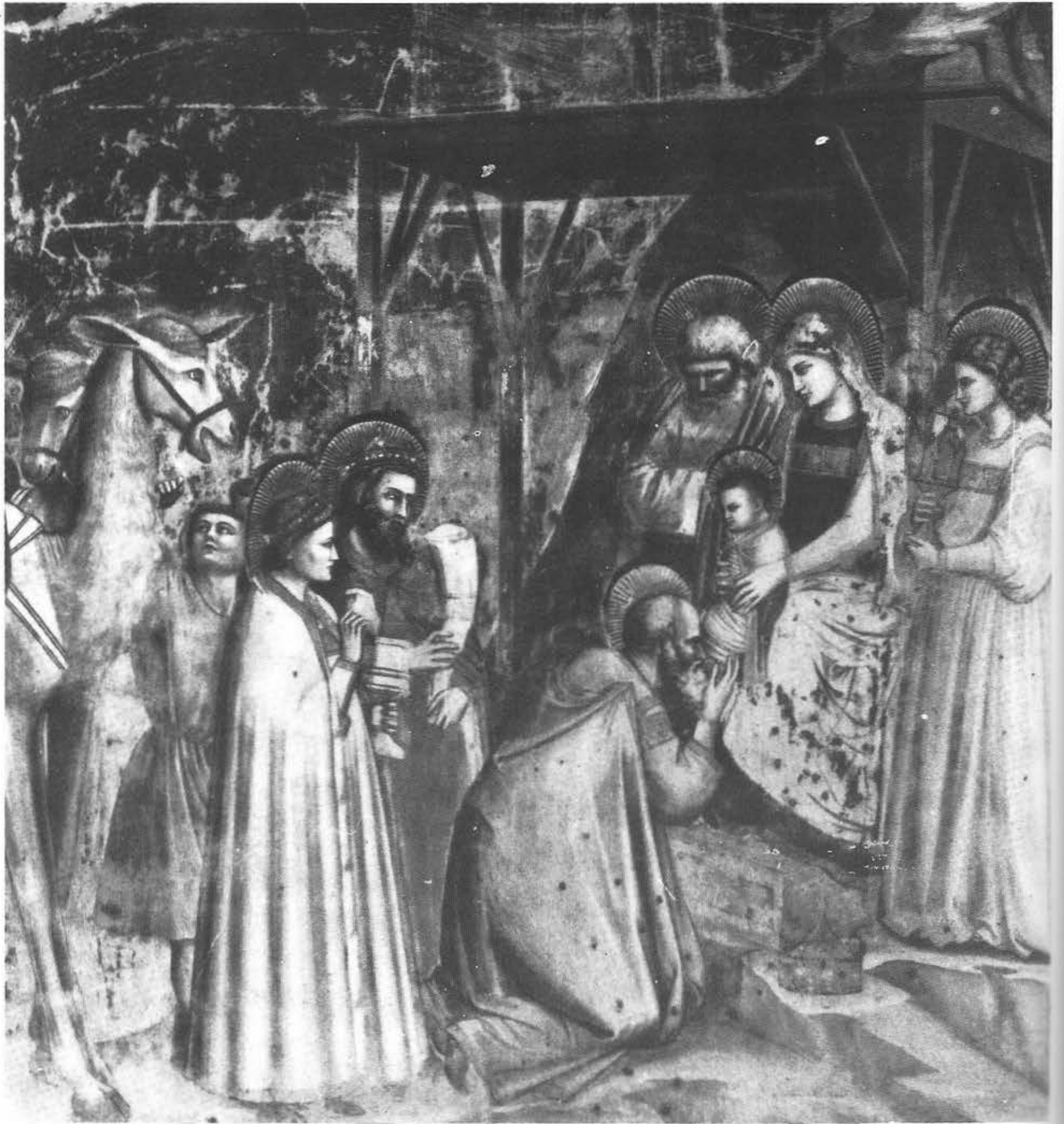




2. Andrea del Castagno, Giovanni Boccaccio, freska, okolo r. 1450

3. Lombardský miniaturista, Vavřínový bozk, miniatúra, 2. pol. 14. stor.

◀ 1. Altichierov okruh, Francesco Petrarca, miniatúra, okolo r. 1400

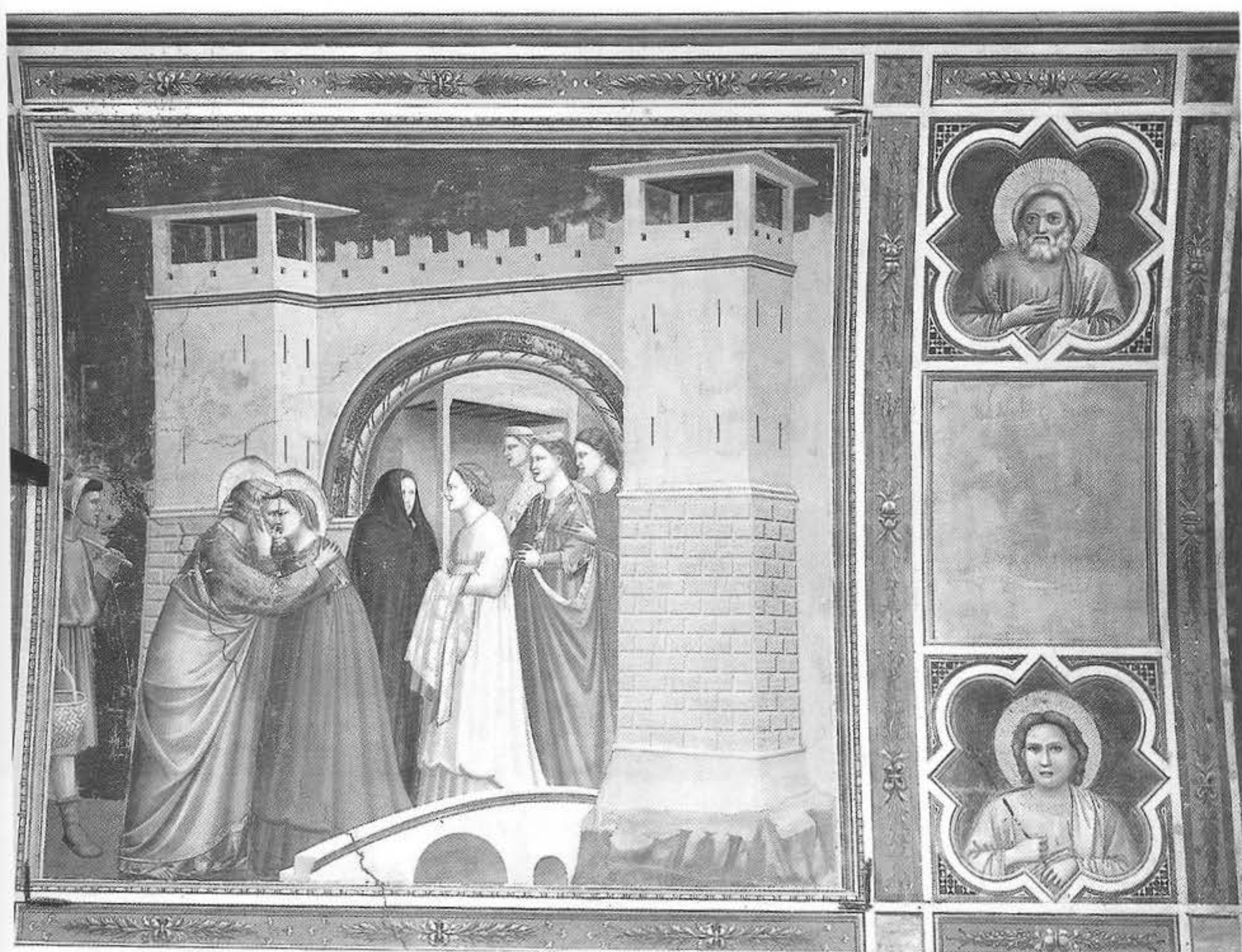


4. Giotto, Klaňanie Troch kráľov, freska, okolo r. 1305



5. Giotto, Kristovo zajatie, freska, okolo r. 1305



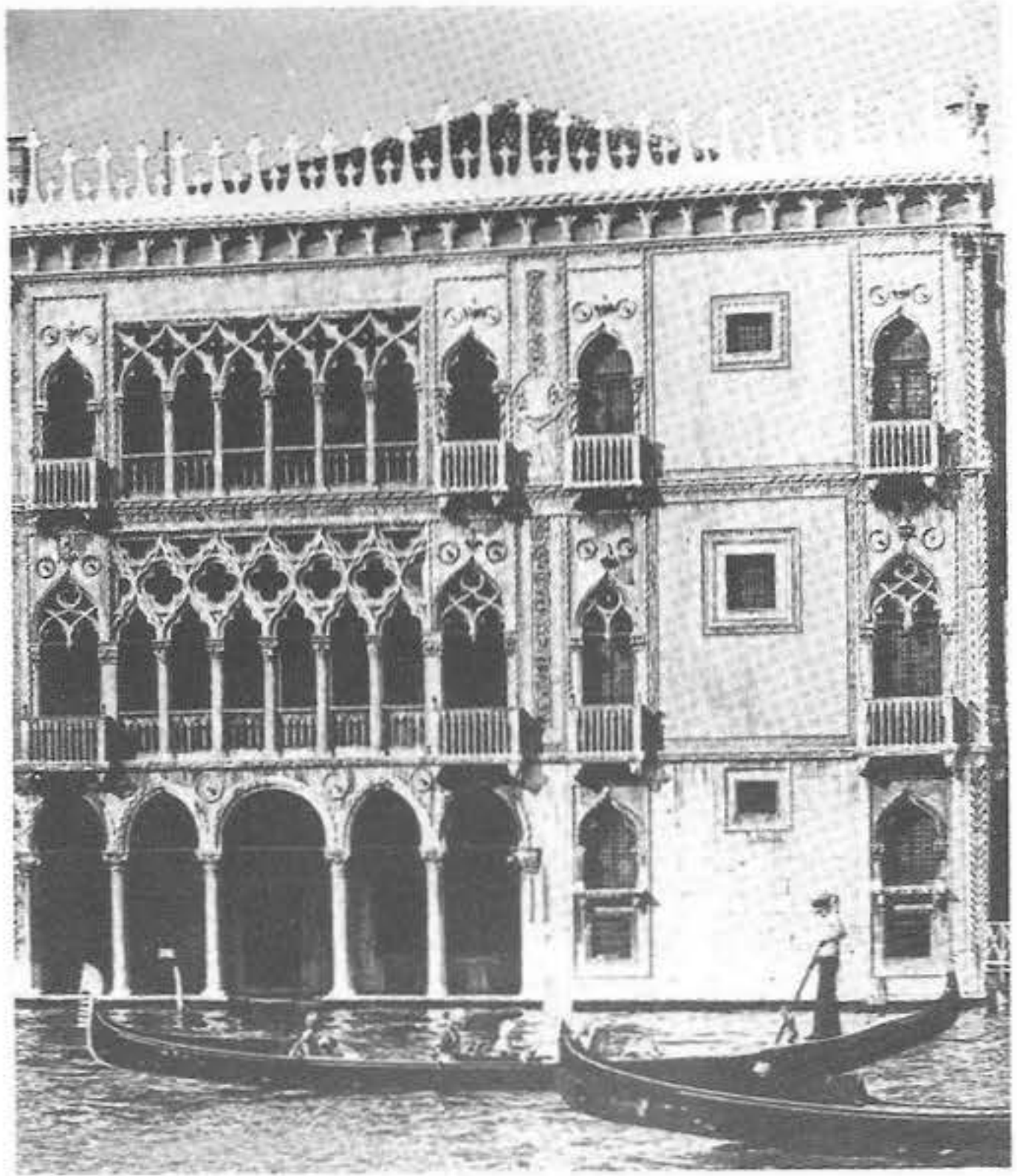
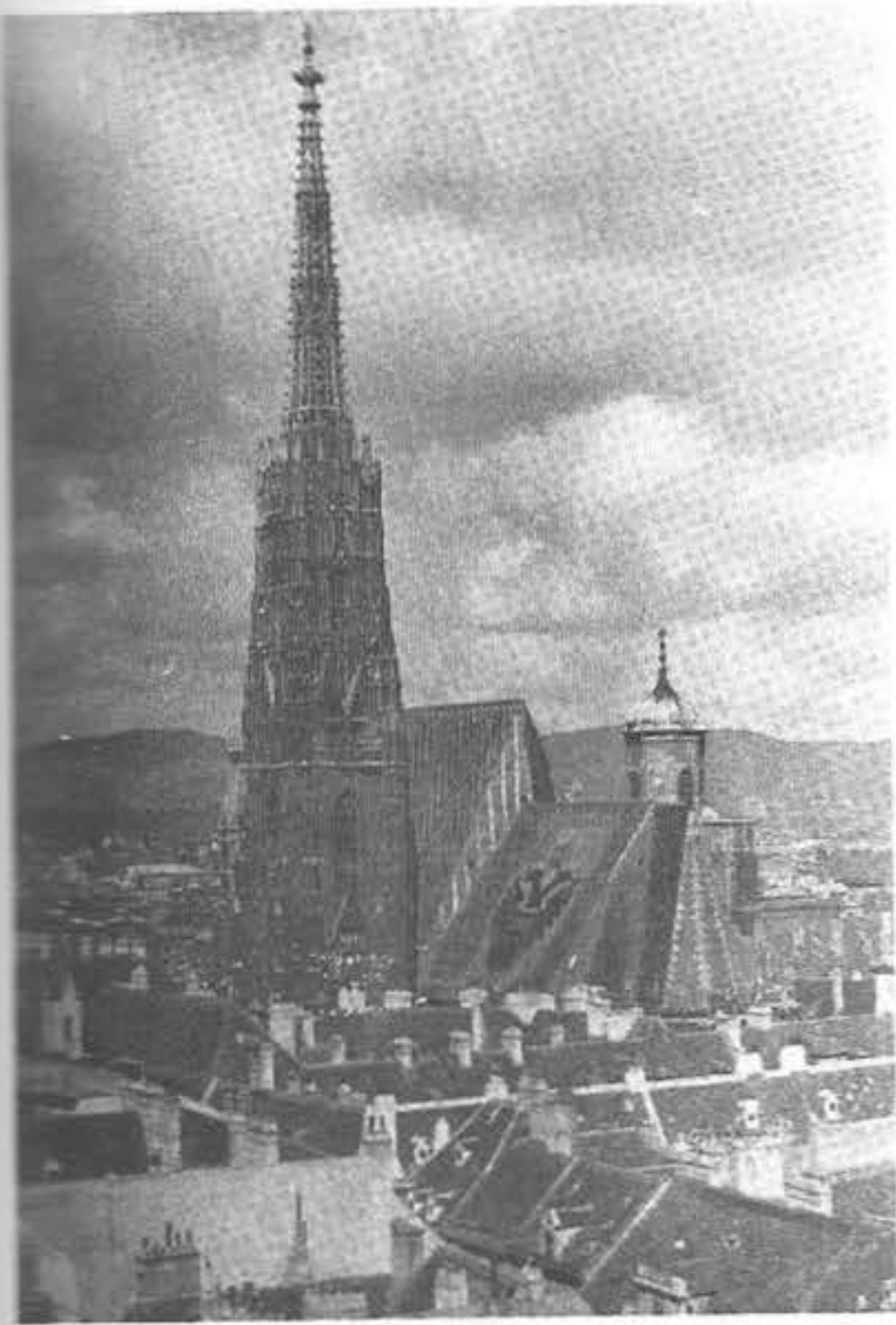


7. Giotto, Stretnutie pri Zlatej bráne, freska, okolo r. 1305

◀ 6. Giotto, Madonna Ognissanti, tabuľový obraz, okolo r. 1310

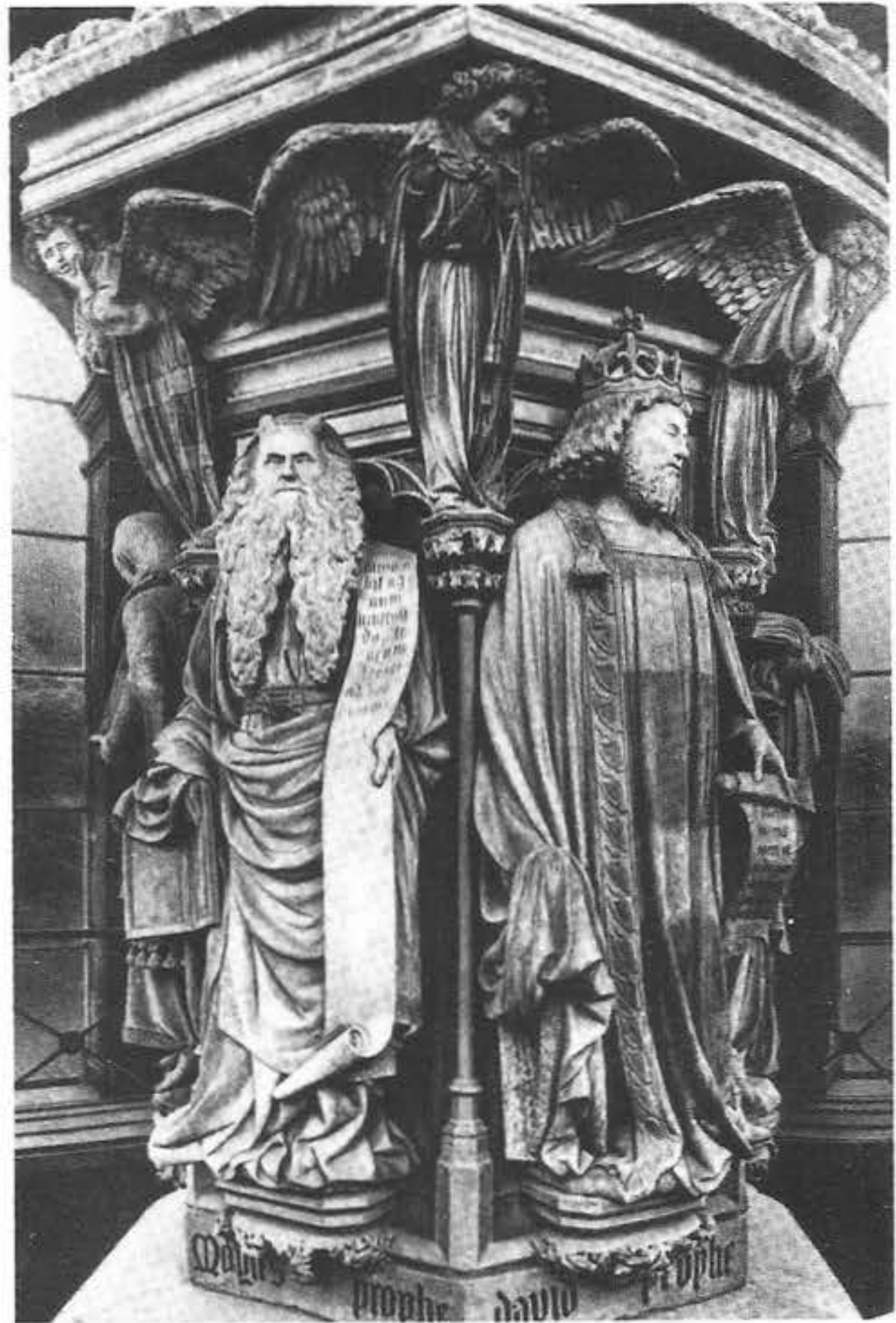
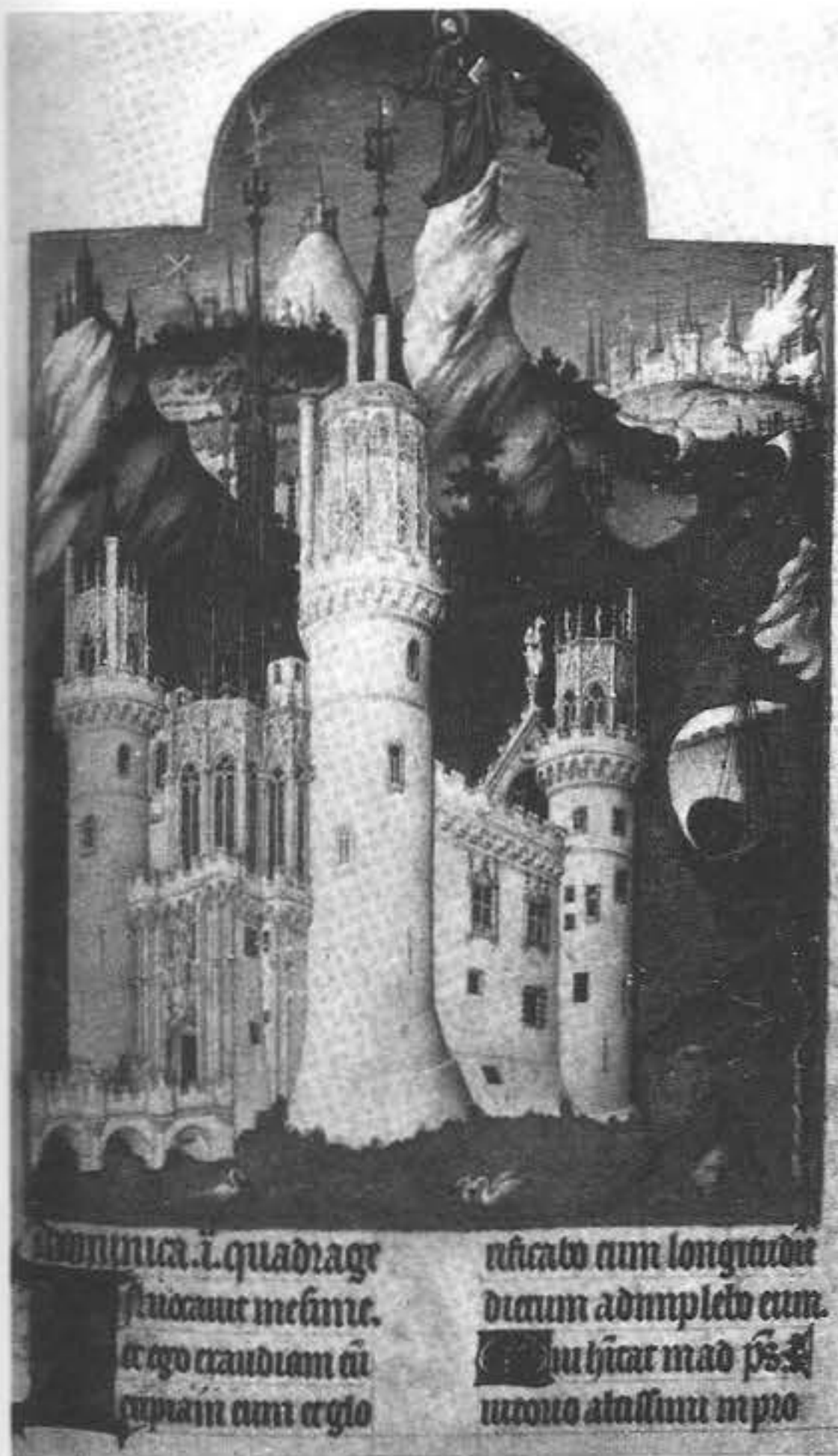


8. Simone Martini, Archanjel Gabriel, fragment Zvestovania, tabuľový obraz, r. 1333
9. Giovanni Pisano, fragment náhrobku Margaréty Brabantskej, r. 1313



10. Chrám sv. Štefana vo Viedni, od r. 1359
11. Cá d' Oro v Benátkach, 1421-1440





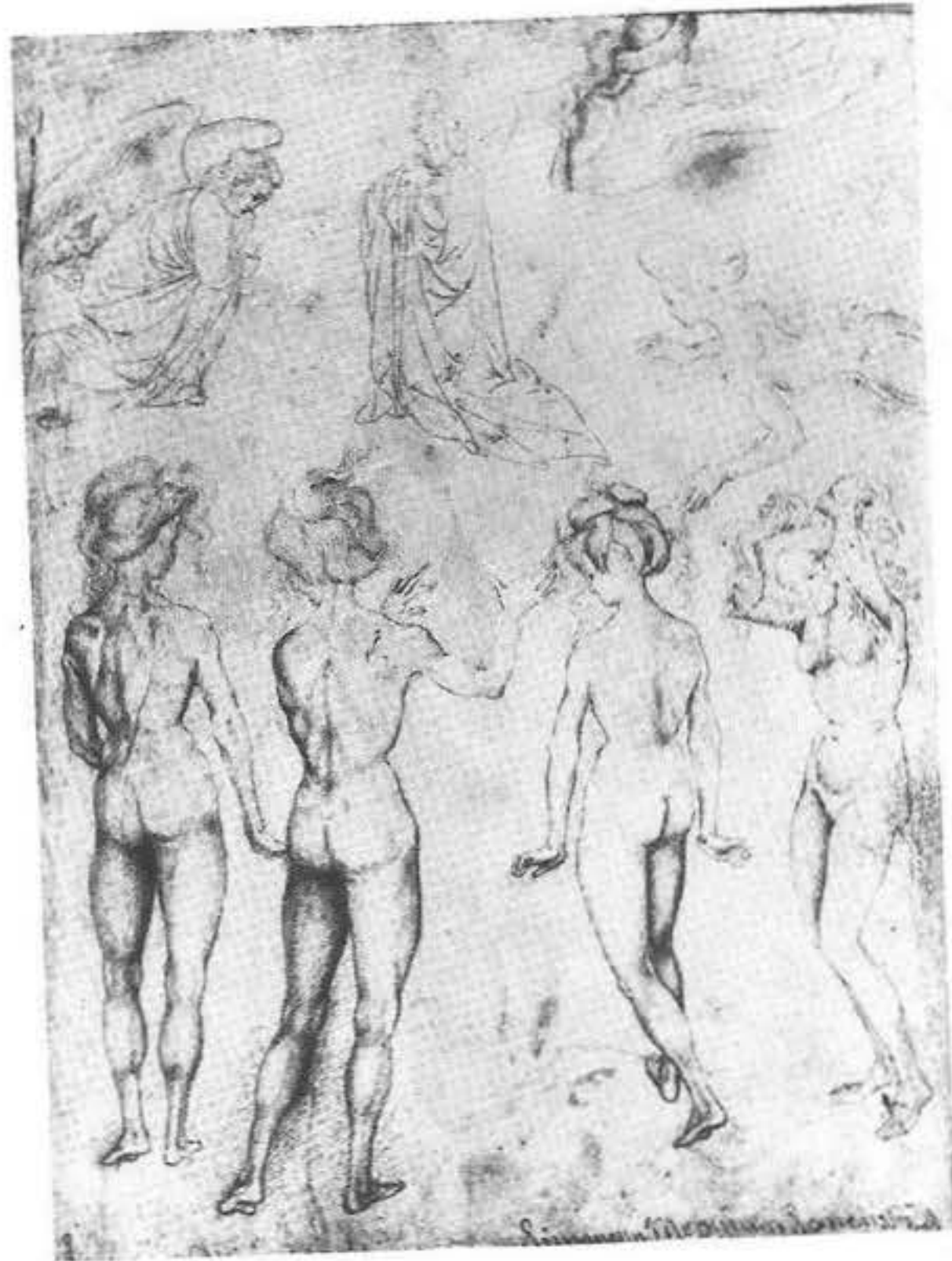
13. Bratia Limburgovci, zámok Mohun-sur-Yèvre, miniatúra, okolo r. 1412–1415

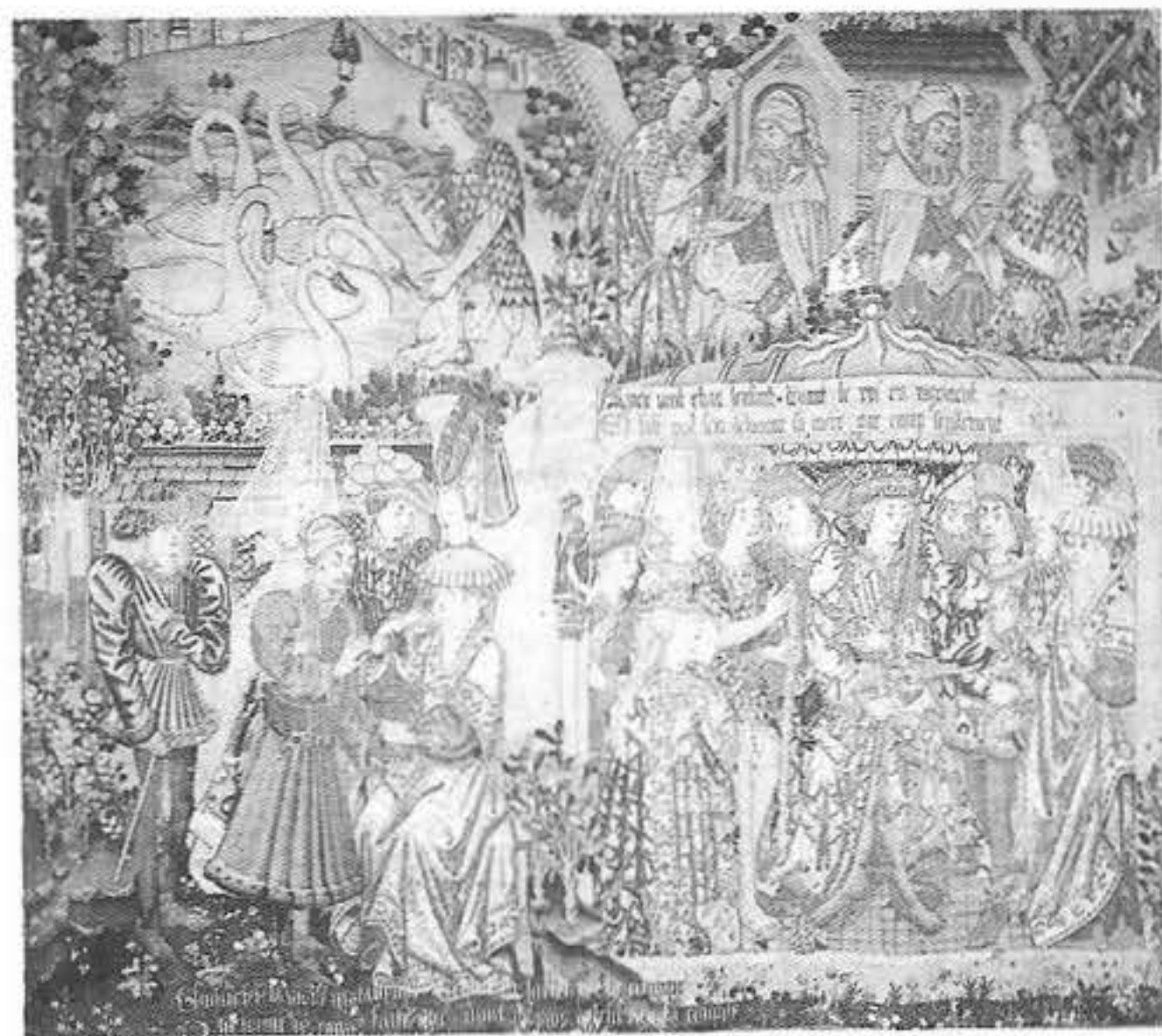
14. Claus Sluter, Mojžišova studňa, 1395–1402

◀ 12. Mariánsky kostol v Krakove, 1392–1397



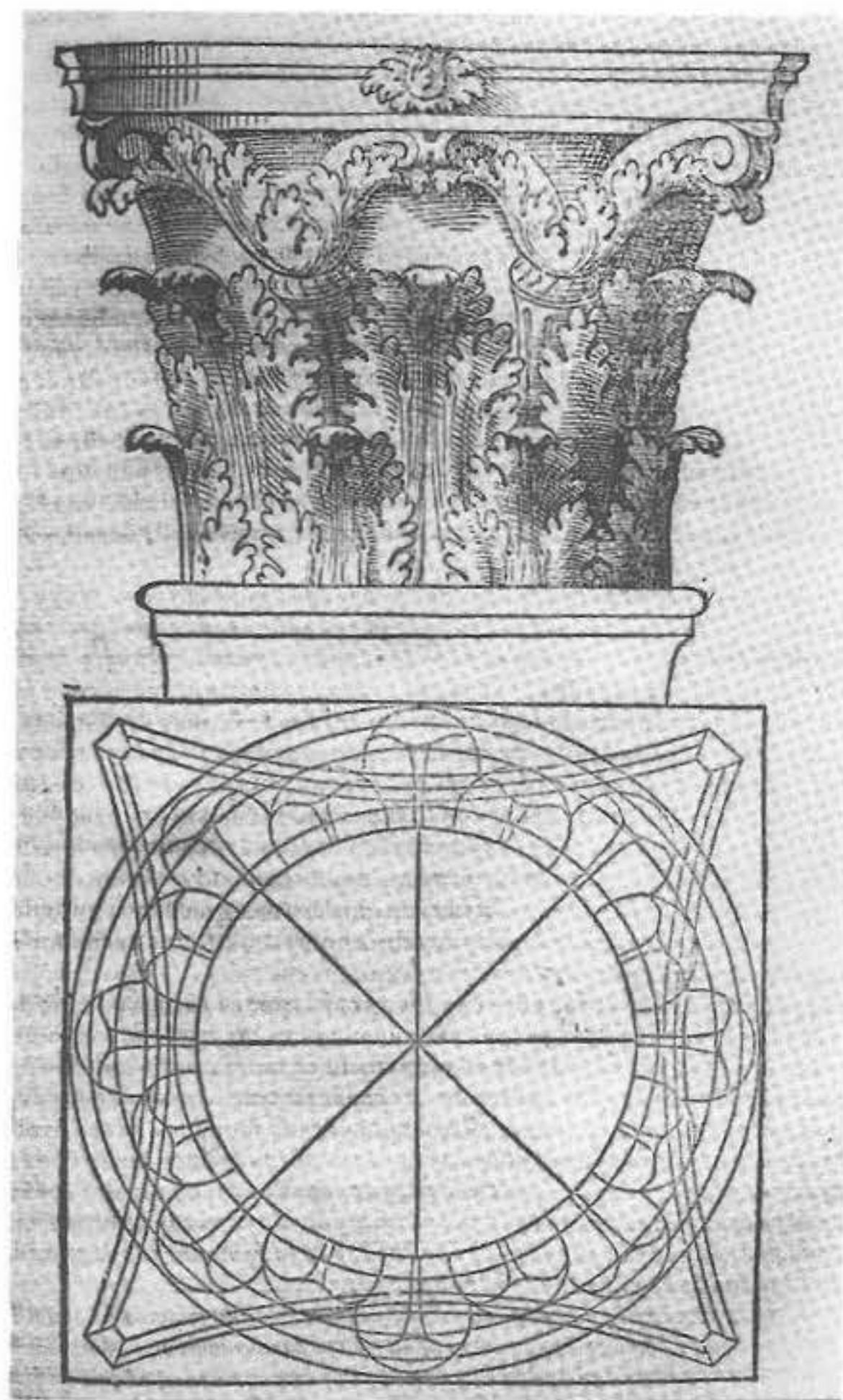
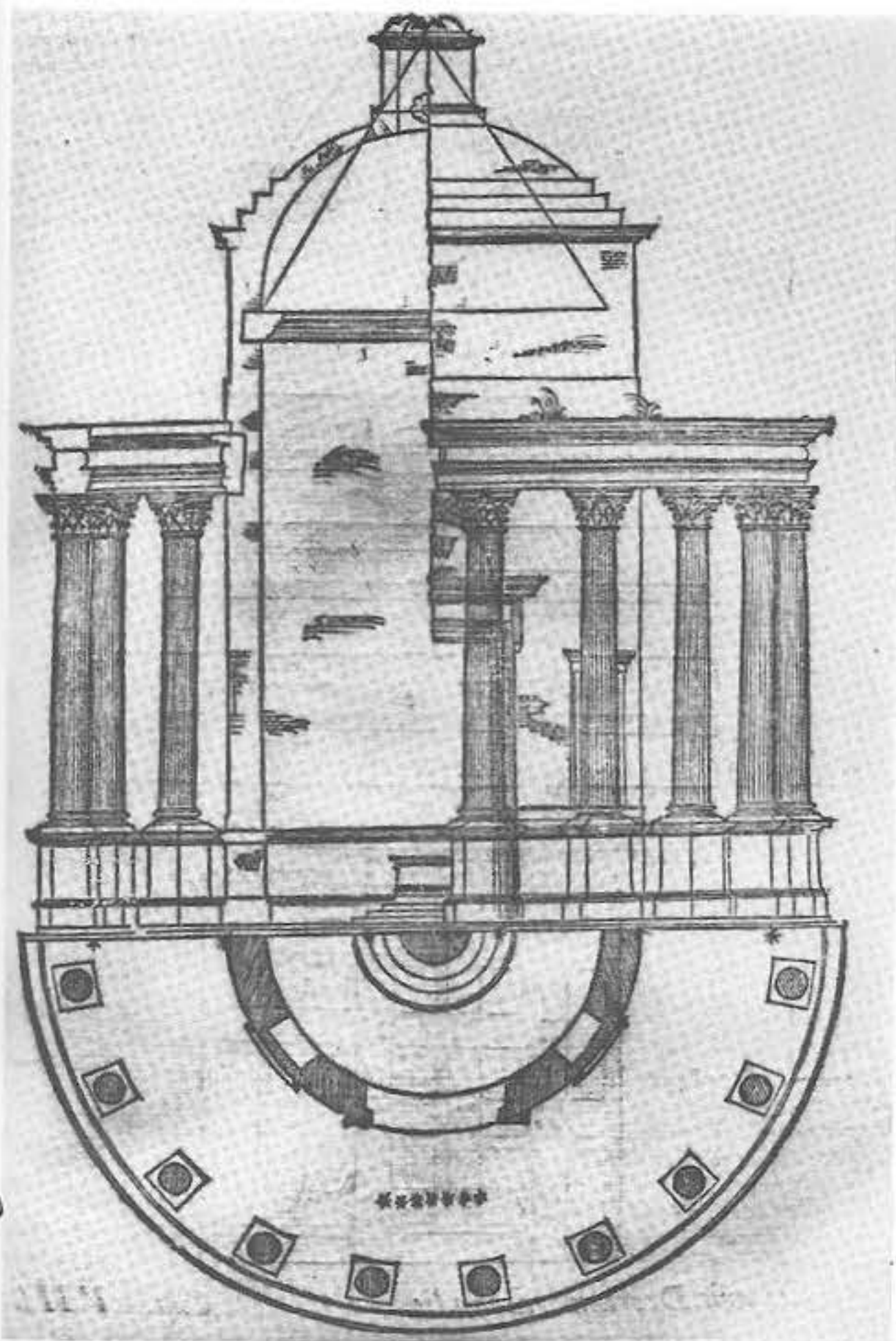
- 15. Gentile da Fabriano, Klaňanie Troch kráľov, maľba na dreve, r. 1423
- 16. Portrét mladej ženy, drevo, okolo r. 1380
- 17. Hornorýnsky majster, Madona v záhrade, maľba na dreve, okolo r. 1410
- 18. Pisanello, štúdia ženských aktov, kresba, okolo r. 1425 ►
- 19. Omšový kalich, zlato a striebro, okolo r. 1400





20. Jan van Eyck, Madona s dieťaťom tróniaca v chráme, malba na dreve, r. 1437
 21. Dielňa v Tournay, tapiséria s Legendou o rytierovi a labuti, vlna, hodváb, zlato, okolo r. 1460
 22. Mikuláš Haberschrack, Šantenie, malba na dreve, r. 1468 ►





25. Prierez, fasáda a plán centrálného chrámu, rytina

26. Korinská hlavica, rytina

◀ 23. Proporcie ľudského tela, rytina

24. Stavba domov, rytina

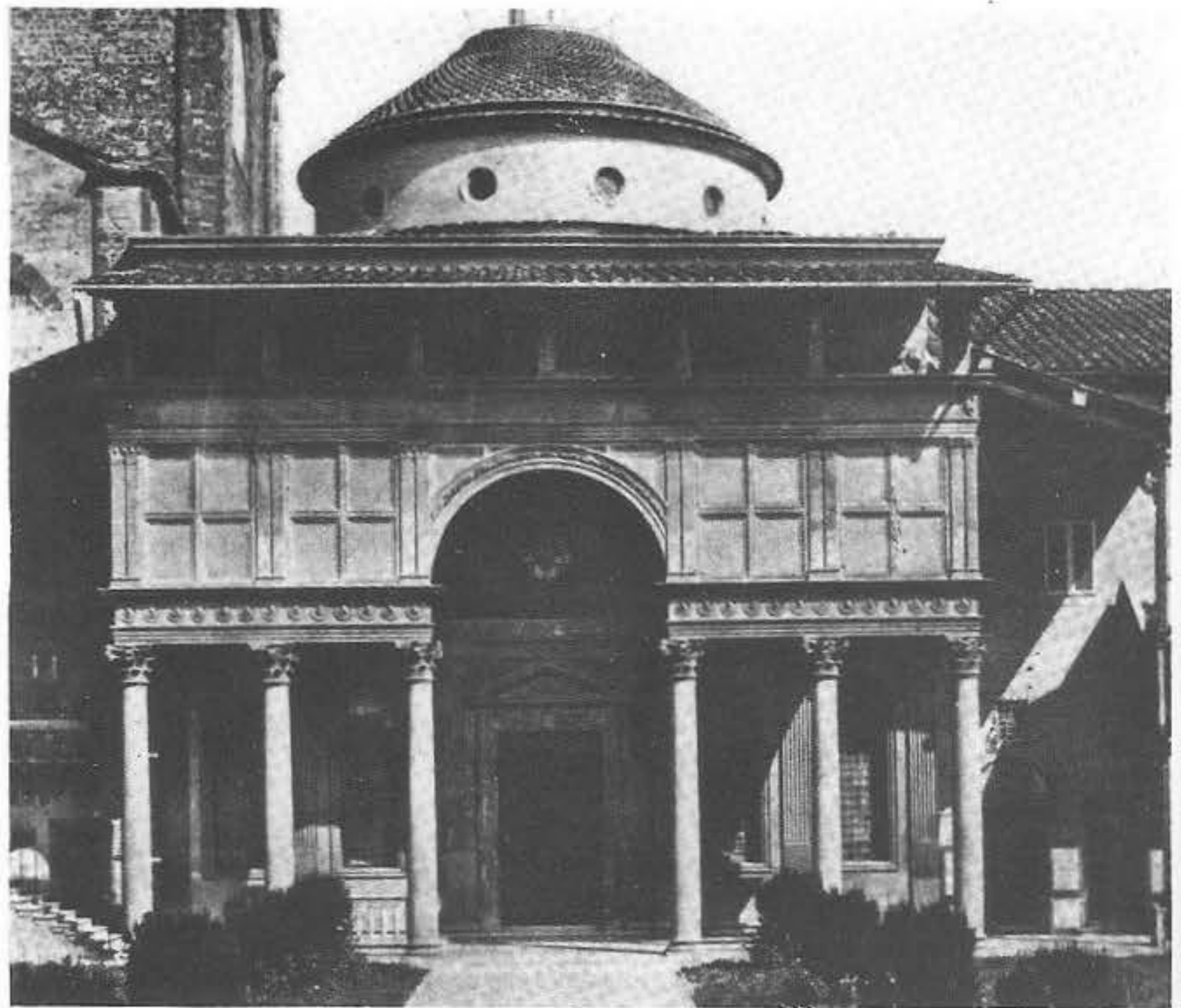


27. Luca della Robbia, Platón a Aristoteles, reliéf, 1431–1438

28. Raffael, Filozofia, freska, 1509–1511

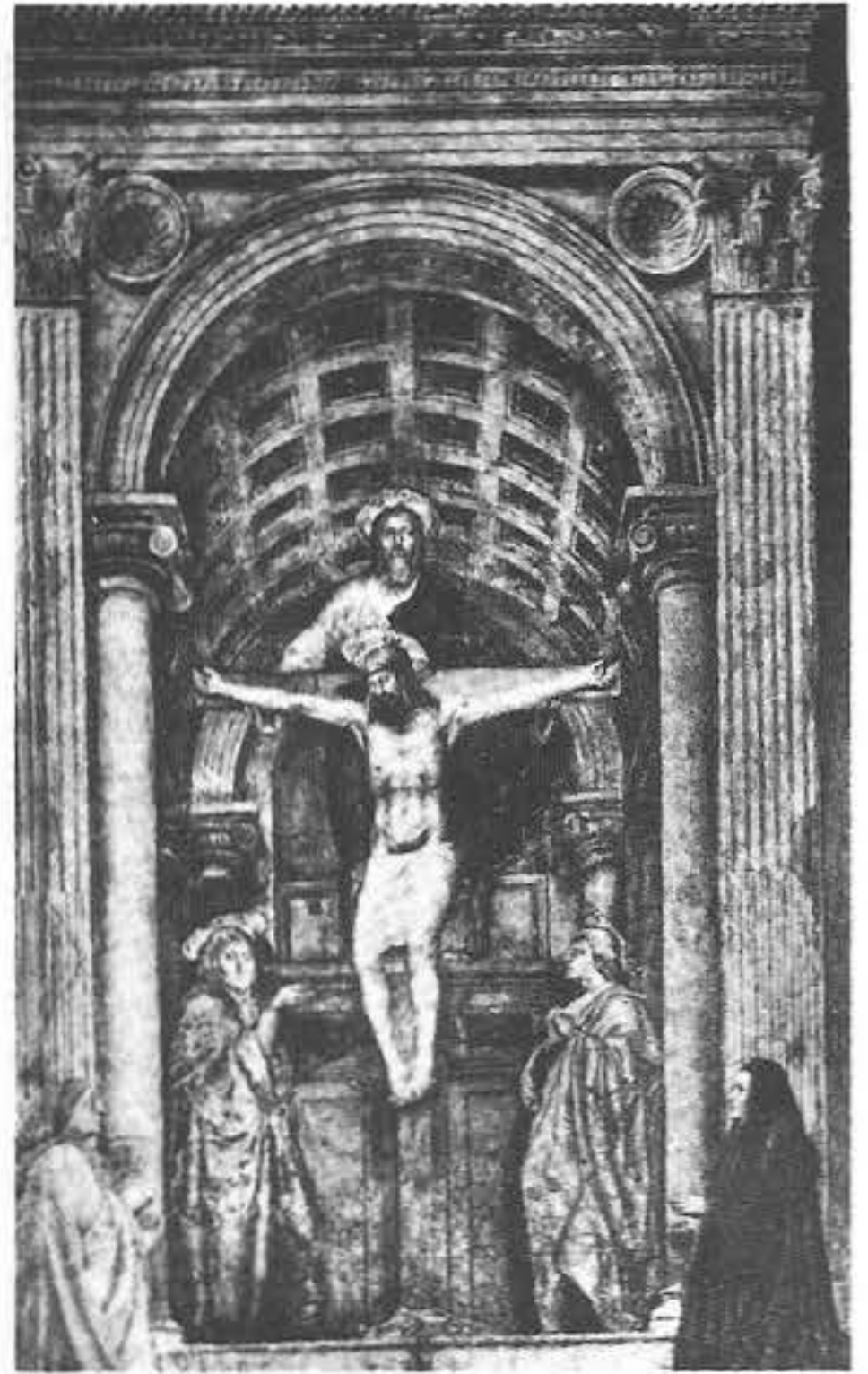
29., 30. Nanni di Banco, Florentská umelecká dielňa, reliéfy, okolo r. 1410 ►





31. Donatello, Dávid, bronz, 1430–1435

32. Filippo Brunelleschi, kaplnka Pazziovcov, 1429–1446



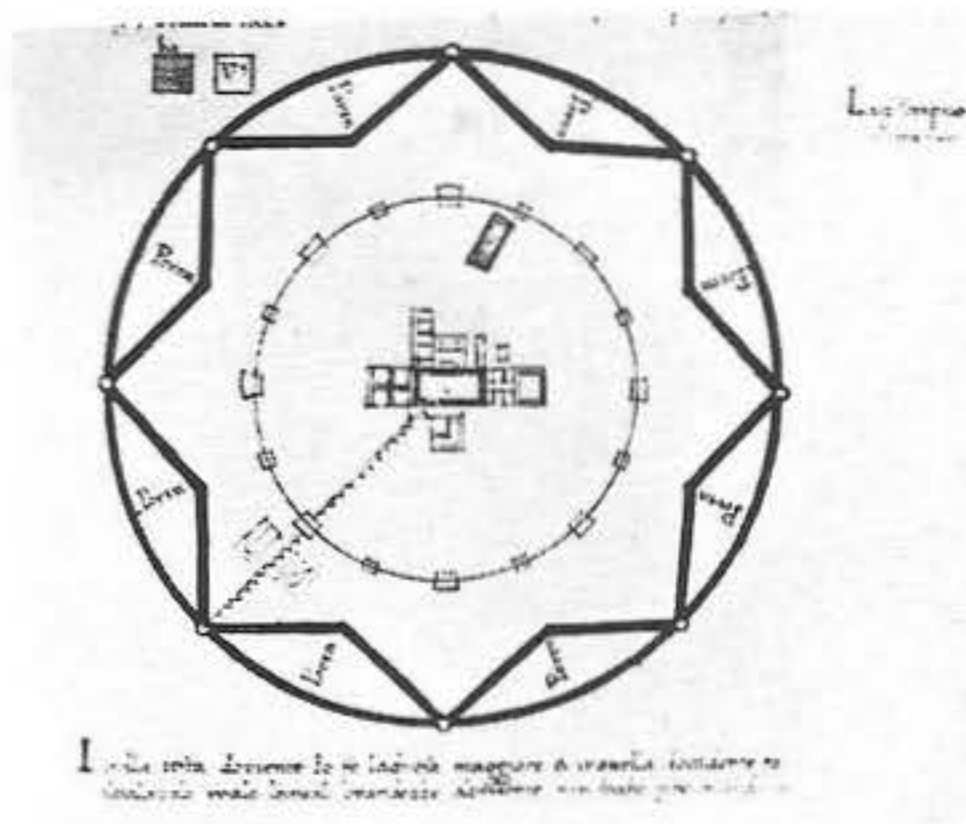
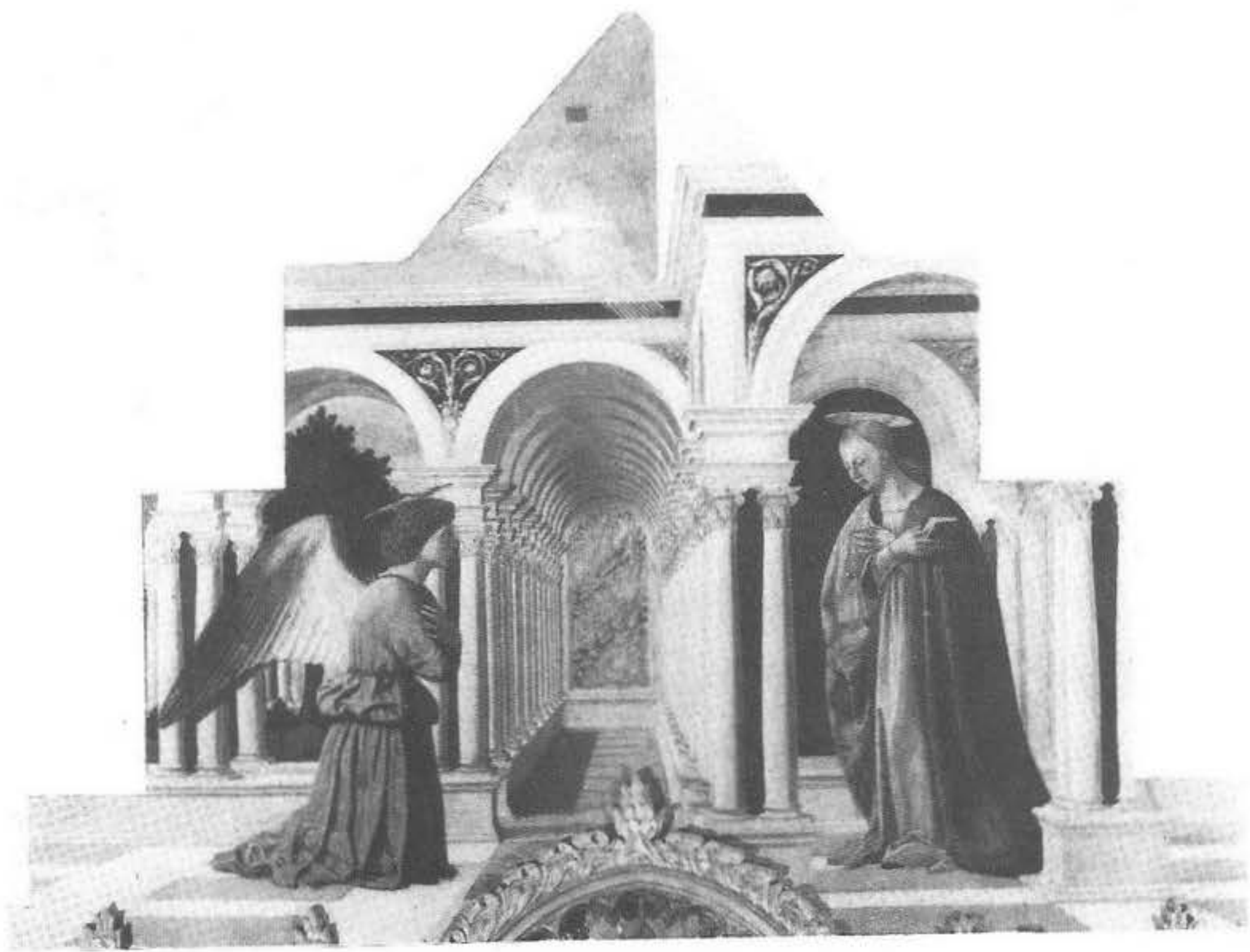
33. Lorenzo Ghiberti, Šalamún a královná zo Sáby, bronz, 1425–1452
34. Masaccio, Svätá Trojica, freska, 1426–1428





36. Piero della Francesca, Bičovanie Krista, maľba na dreve, okolo r. 1470

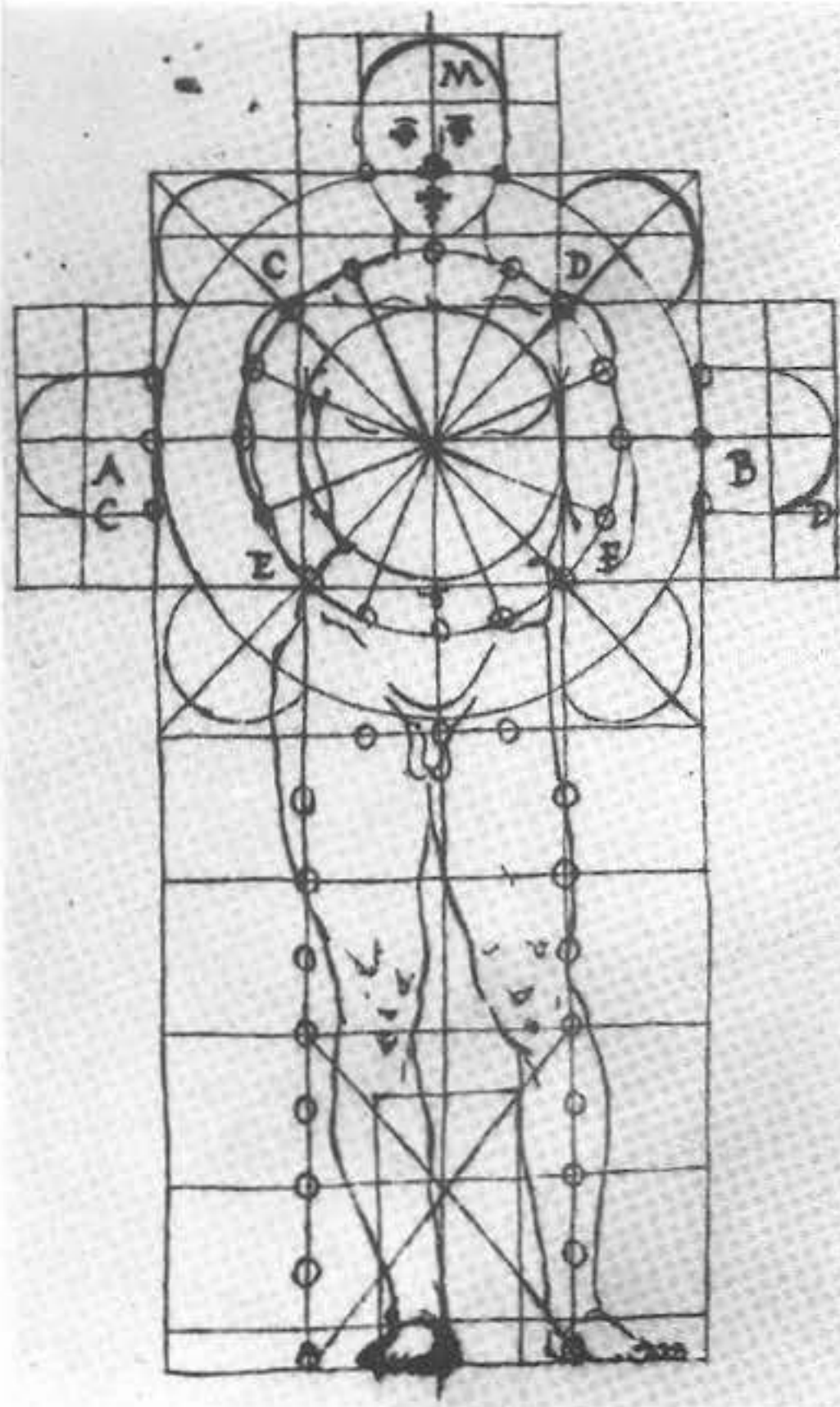
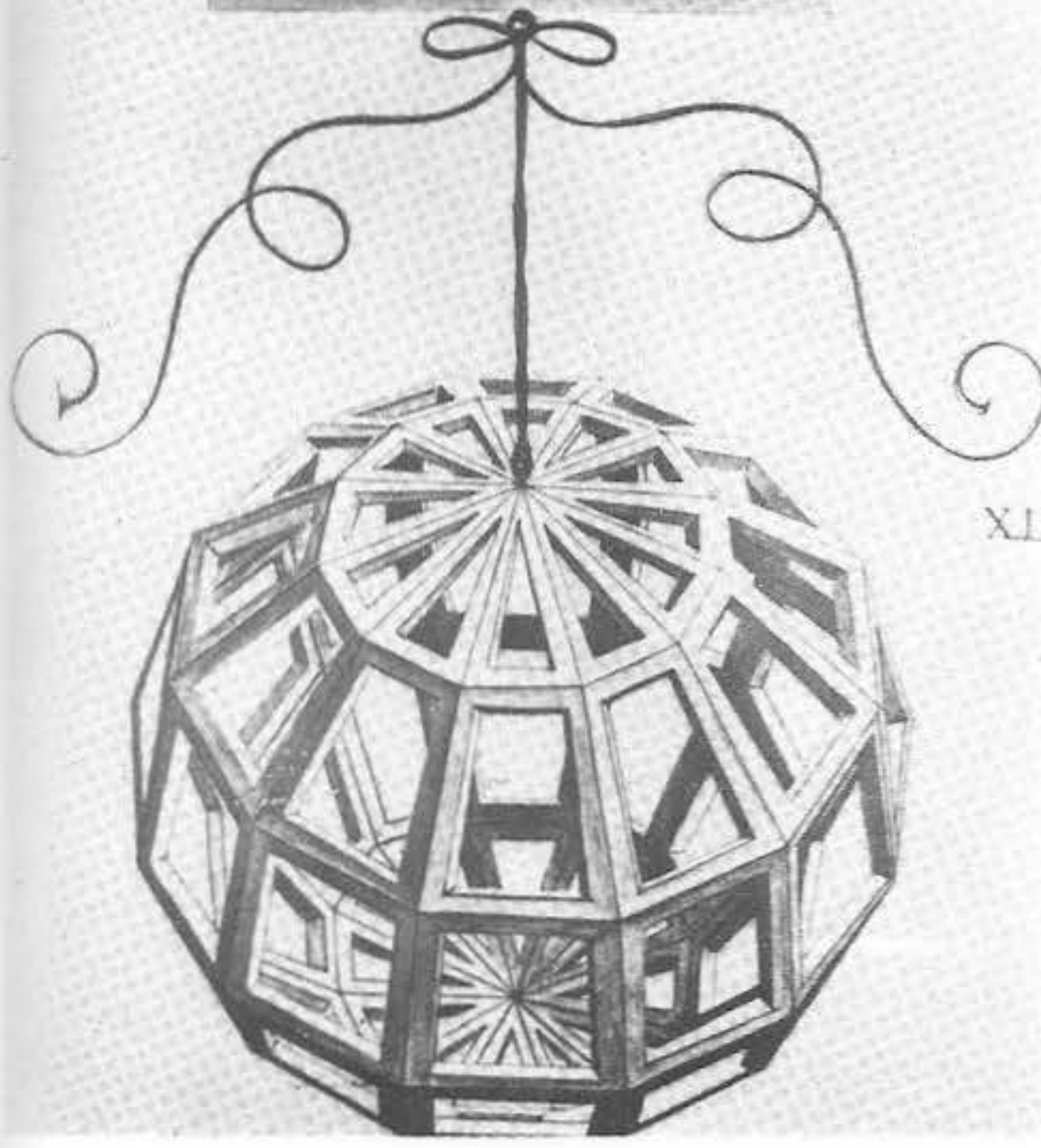
◀ 35. Masaccio, Vyhnanie z raja, freska, 1424–1425



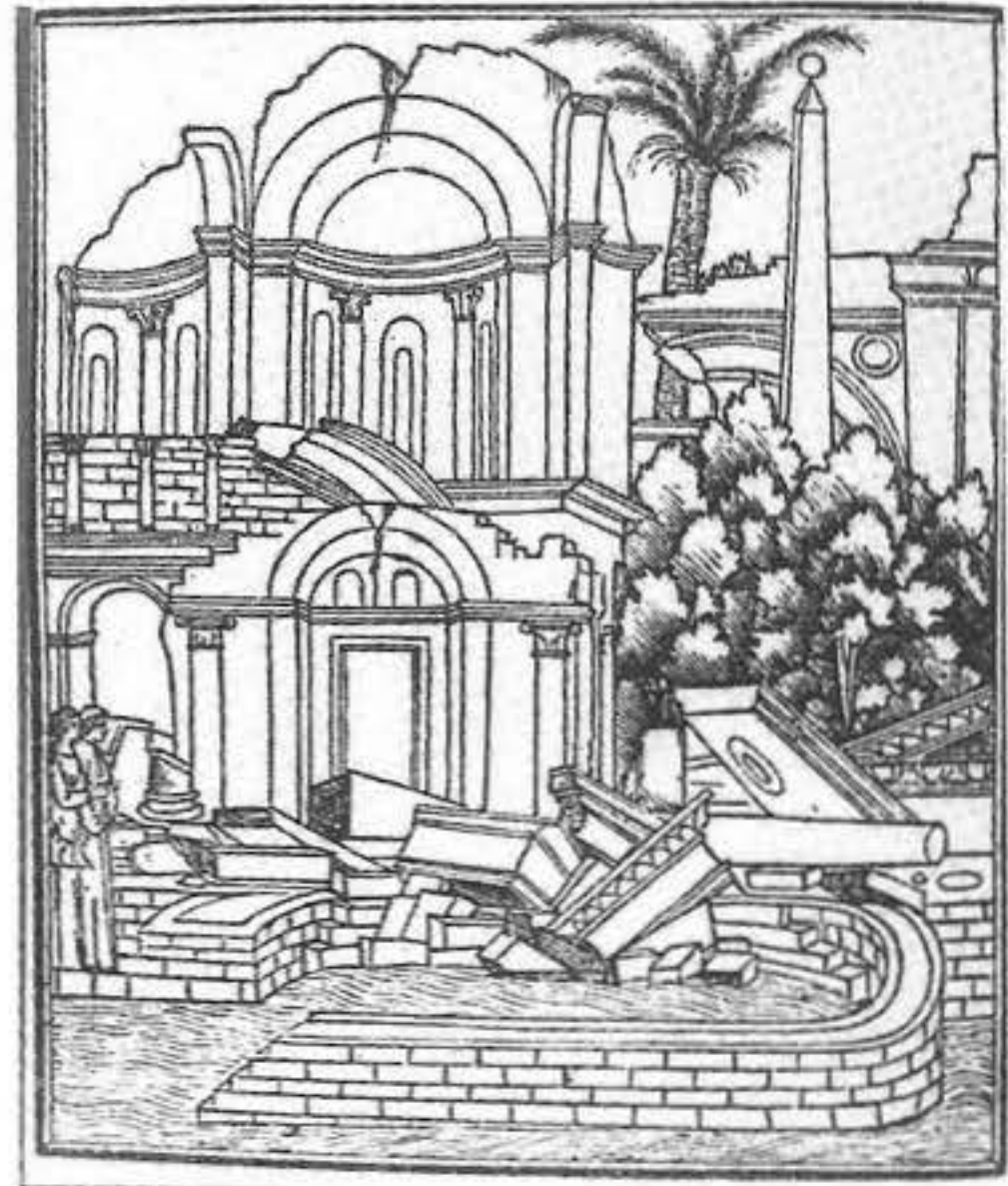
37. Piero della Francesca, Zvestovanie, maľba na dreve, okolo r. 1480
 38. Filarete, plán mesta Sforzindy, kresba, okolo r. 1457–1464

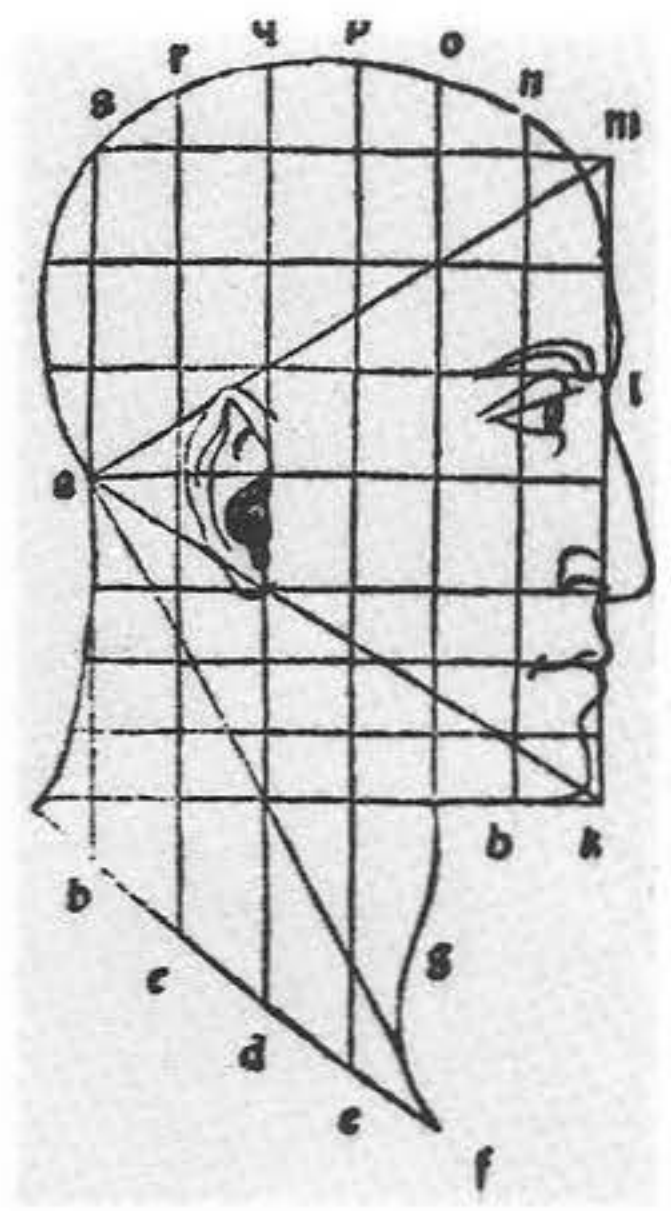
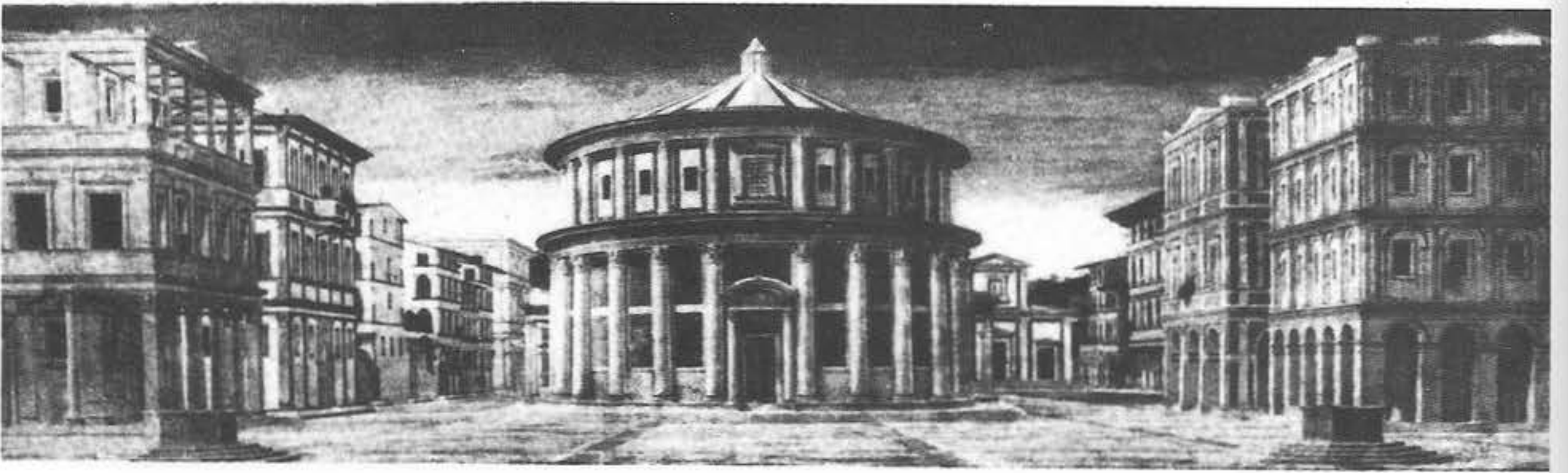
39. Luca Pacioli, Sedemdesiatdvasten, rytina ▶
 40. Francesco di Giorgio, proporcie architektúry a ľudského tela, kresba, okolo r. 1457–1464
 41. Francesco Colonna, Krajina s ruinami, rytina

SEPTVAGINTA DVARVM
BASIVM VACVVM



mp
Sap
di p
mtr
mo
alla
due
dele
tes
del
Sve
allo
otr
de
la q
cul
un
cio







45. Andrea Mantegna, Mŕtvy Kristus, maľba na dreve, okolo r. 1490

◀ 42. Paolo Uccello, Portrét piatich mužov, maľba na dreve, r. 1450

43. Pohľad na ideálne mesto, maľba na dreve, 2. pol. 15. stor.

44. Luca Pacioli, proporcie ľudskej hlavy, rytina



46. Florentský miniaturista, titulná strana Pausaniovho diela

47. Pontormo, Starý Cosimo Medici, maľba na dreve, okolo r. 1518–1519

48., 49. Nicolo Fiorentino, medaila s podobizňou Angela Poliziana, averz a reverz, bronz, okolo r. 1494 ►

50. Raffael, Lev X. Medici s kardinálmi, maľba na dreve, r. 1518







53. Filippo Brunelleschi, kupola katedrály vo Florencii, 1420–1436

54. Jean Jacques Boissard, Lorenzo Valla, rytina, okolo r. 1560

◀ 51. Sandro Botticelli, Mars a Venuša, maľba na dreve, okolo r. 1483–1485

52. Luca della Robbia, Harmónia, reliéf, 1431–1438

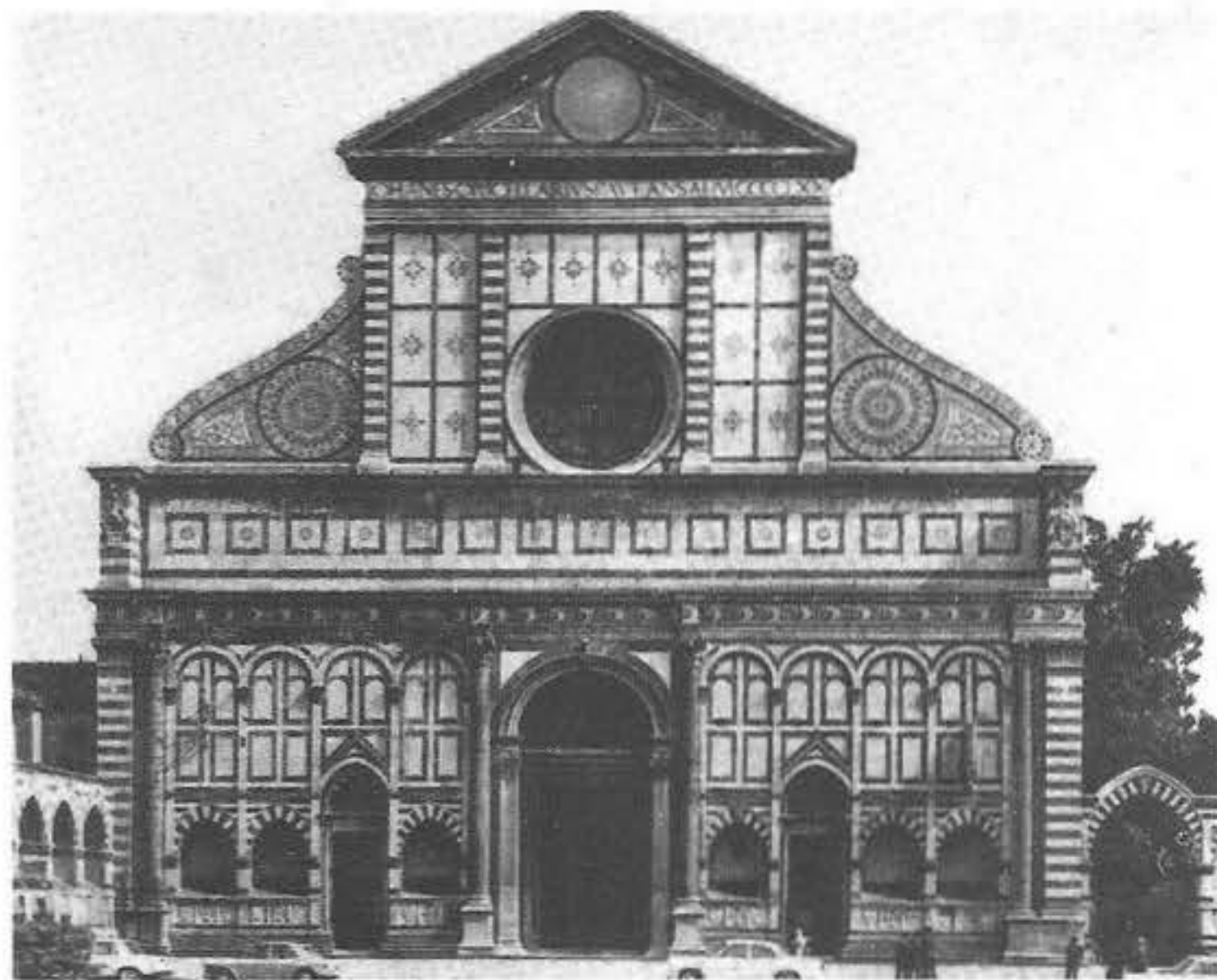


55., 56. Medaïla s podobizňou Girolama Savonarolu, averz a reverz, bronz, okolo r. 1497



57. Leone Battista Alberti, Autoportrét, medailón, r. 1438

58. Leone Battista Alberti, fasáda paláca Rucelaiovcov vo Florencii, 1446-1451

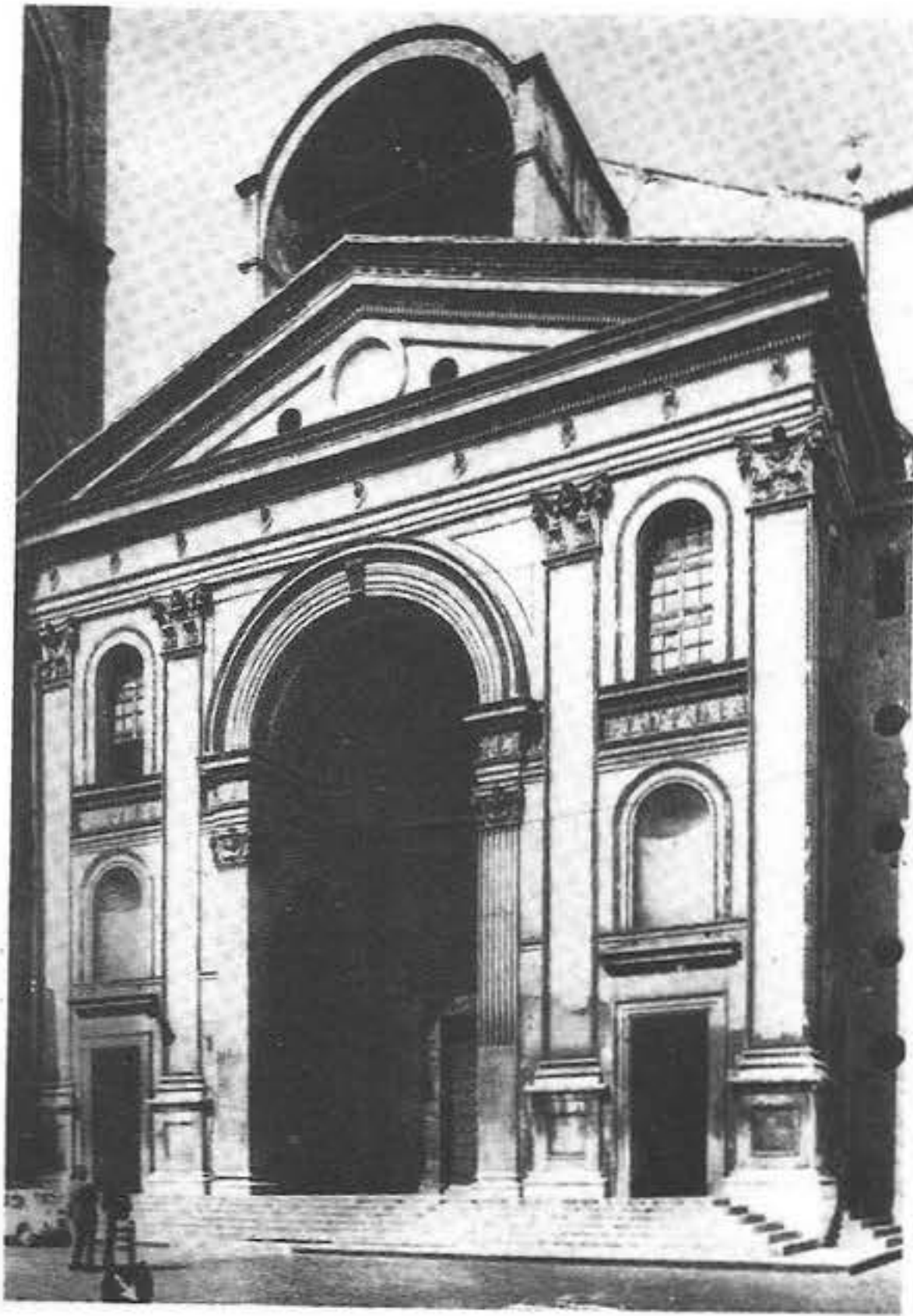


59. Leone Battista Alberti, fasáda chrámu Santa Maria Novella vo Florencii, 1456–1470

60. Leone Battista Alberti, fasáda chrámu San Francesco v Rimini (Tempio Malatestiano), 1446–1468

61. Leone Battista Alberti, fasáda chrámu San Andrea v Mantove, 1470–1494 ►

62. Leone Battista Alberti, fasáda chrámu San Sebastiano v Mantove, okolo r. 1460



I DIECI LIBRI

DE L'ARCHITETTURA
DI LEON BATTISTA DE GLI
ALBERTI FIORENTINO,

Uomo in ogni altra dottrina eccellente, ma in
questa singolare da la cui prefazione breue-
mente si comprende

La commodità, l'utilità, la necessità, e la dignità
di tale opera, e parimente la cagione, da la
quale è stato mosso à scriuerla:

Nouamente da la Latina ne la Volgar-Lingua
con molta diligenza tradotti.



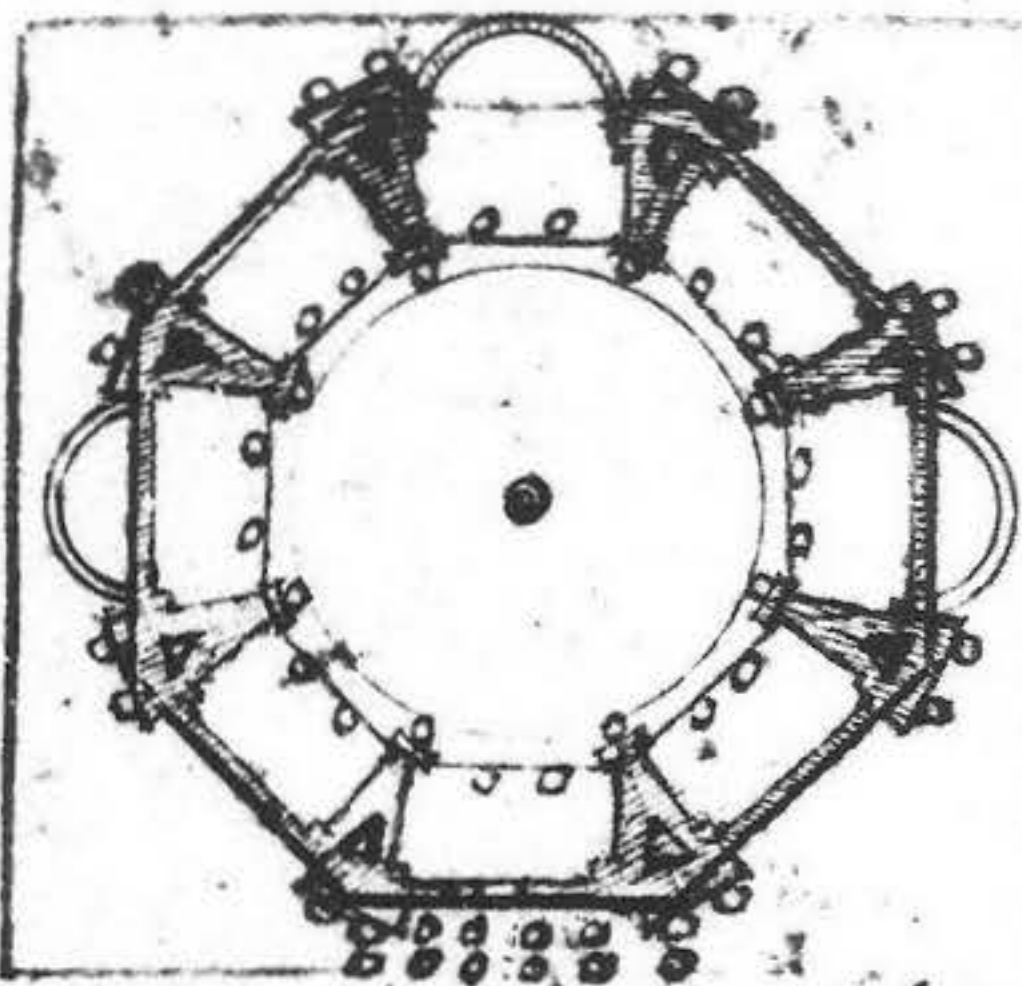
Con gratia, & privilegio de lo Illustris. Senato
Vinitiano per anni dieci.

IN VENEZIA,

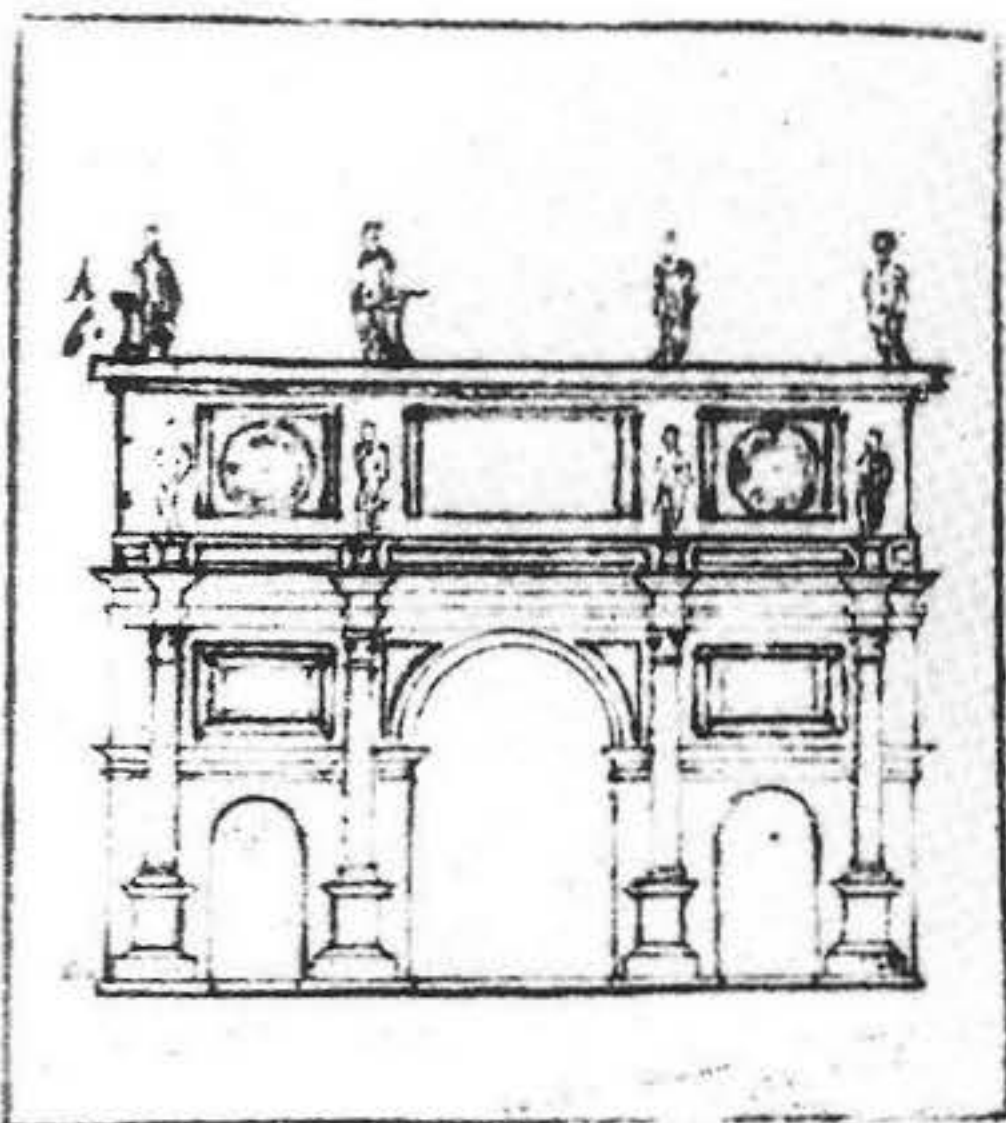
APPRESSO VINCENZO VALGRIS.

M D X L V I.

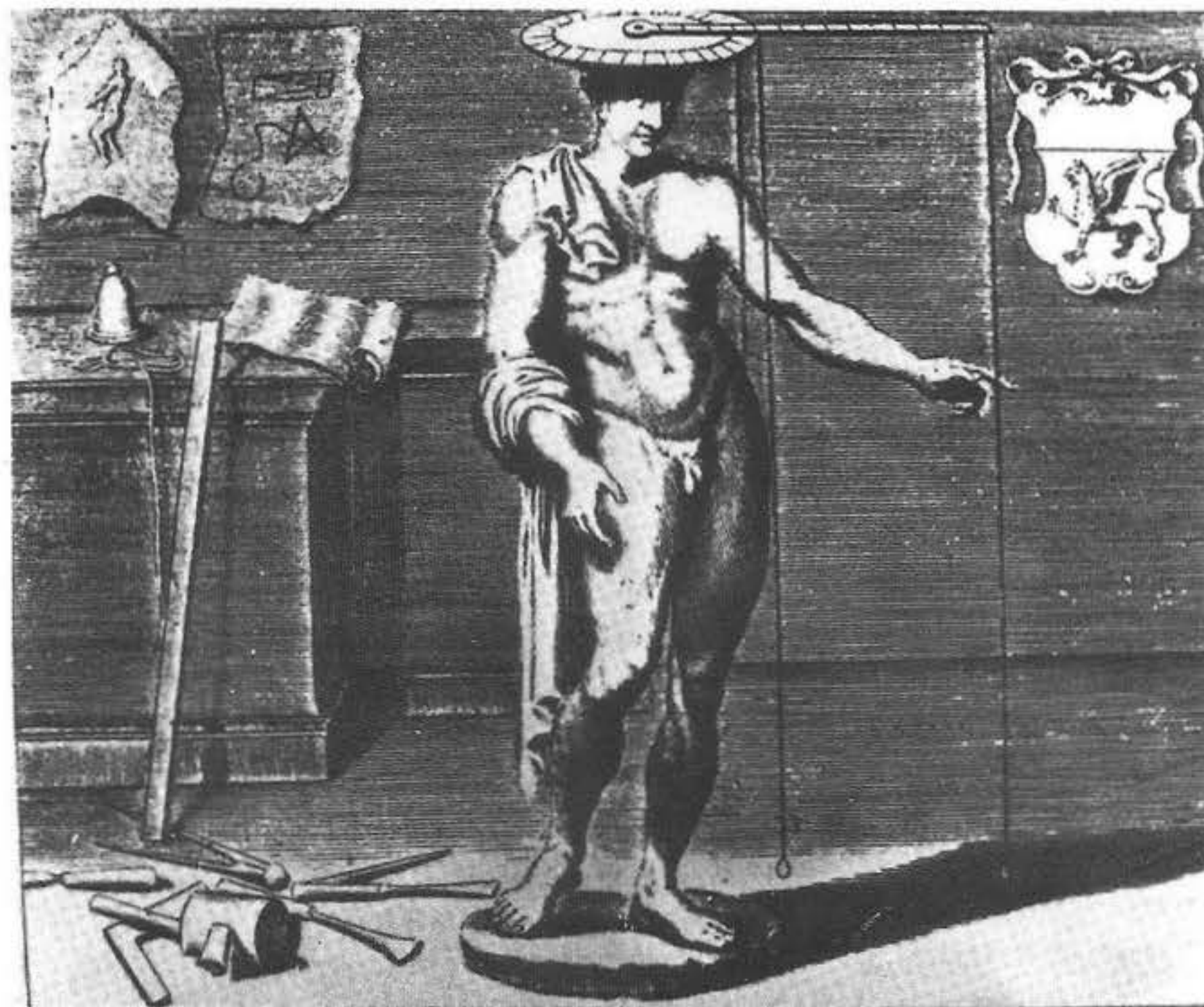
libro septimo



È set sera de auer' al capo del temp
lo. ù solo tribunatio: i prima a quello si
auera da tronar' cù sino à lo eme

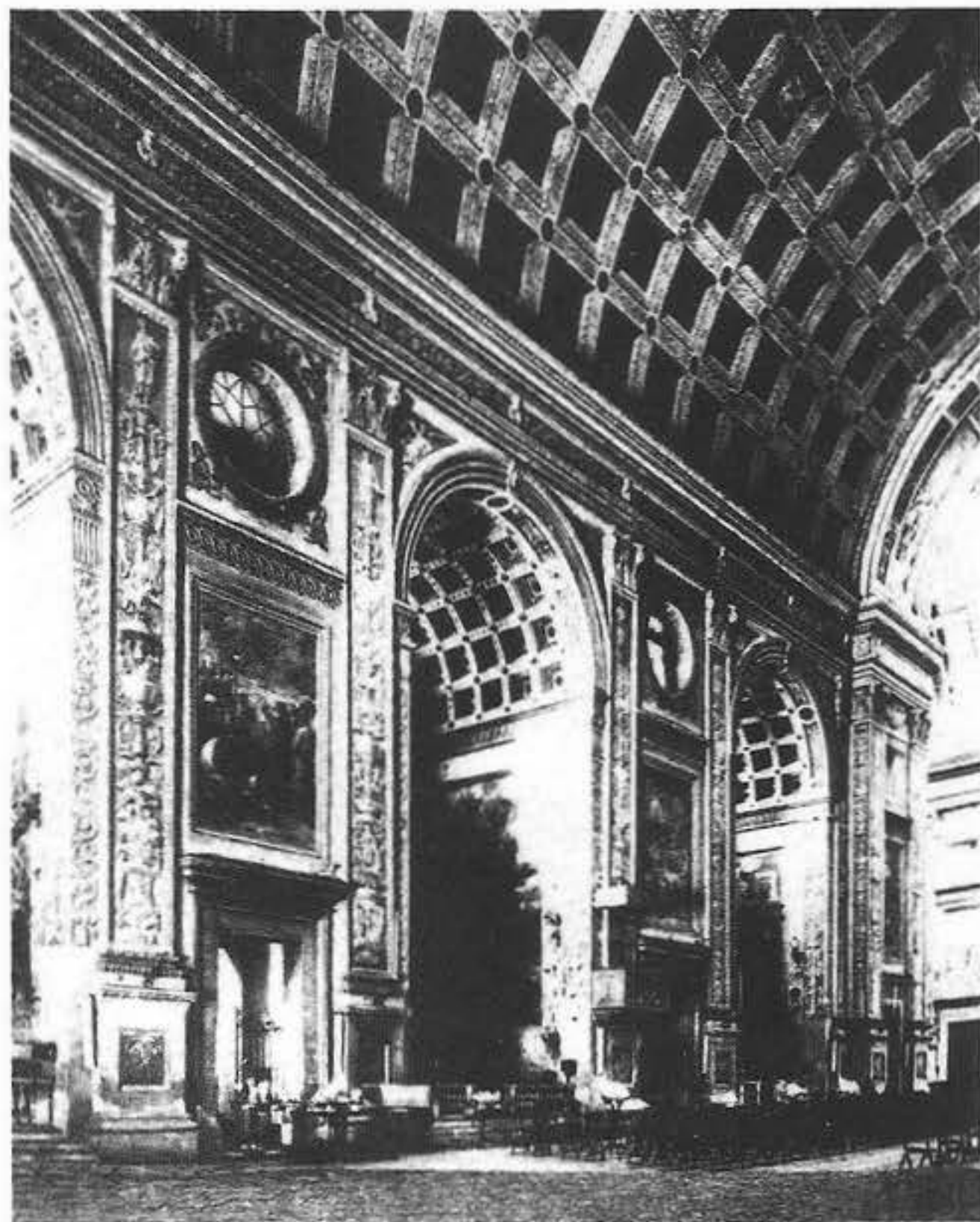


no uengo alé speculo ouer' loai da exercita
Epimenido conta de quello l'qualo cinquanta
è set anni auera dormito il se puero, quanto u
ò sino destruer' l'loco da li giochi i attena / re

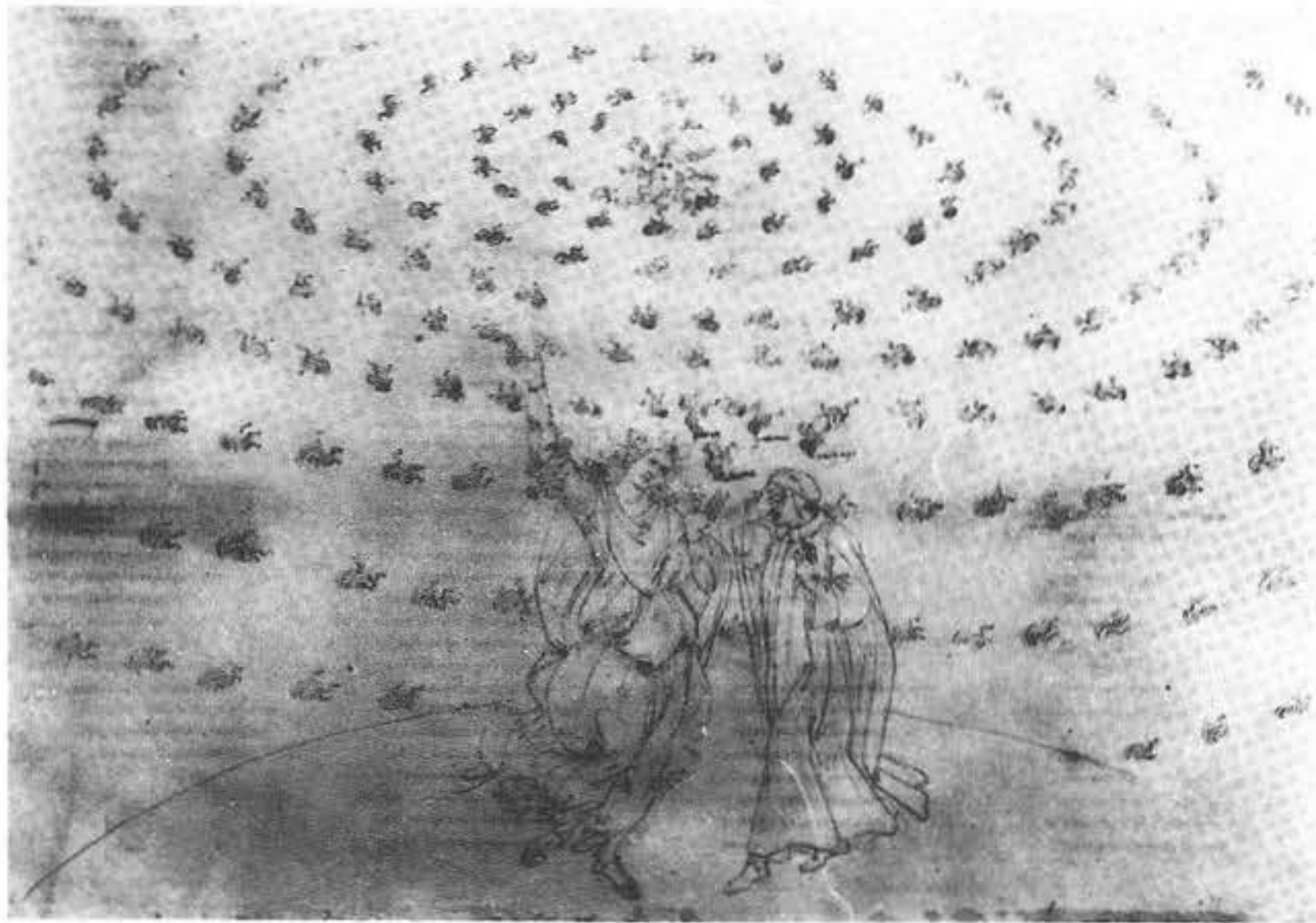


66., 67. Leone Battista Alberti, ilustrácie z anglického vydania *De statua*, r. 1644

- ◀ 63. Leone Battista Alberti, *De re aedificatoria...*, frontispice tlačeneho prekladu do taliančiny, r. 1546
- 64. Leone Battista Alberti, *De re aedificatoria...* kniha VII., str. 255 recto, r. 1450–1452
- 65. Leone Battista Alberti, *De re aedificatoria...*, kniha VII., str. 350 verso, r. 1450–1452

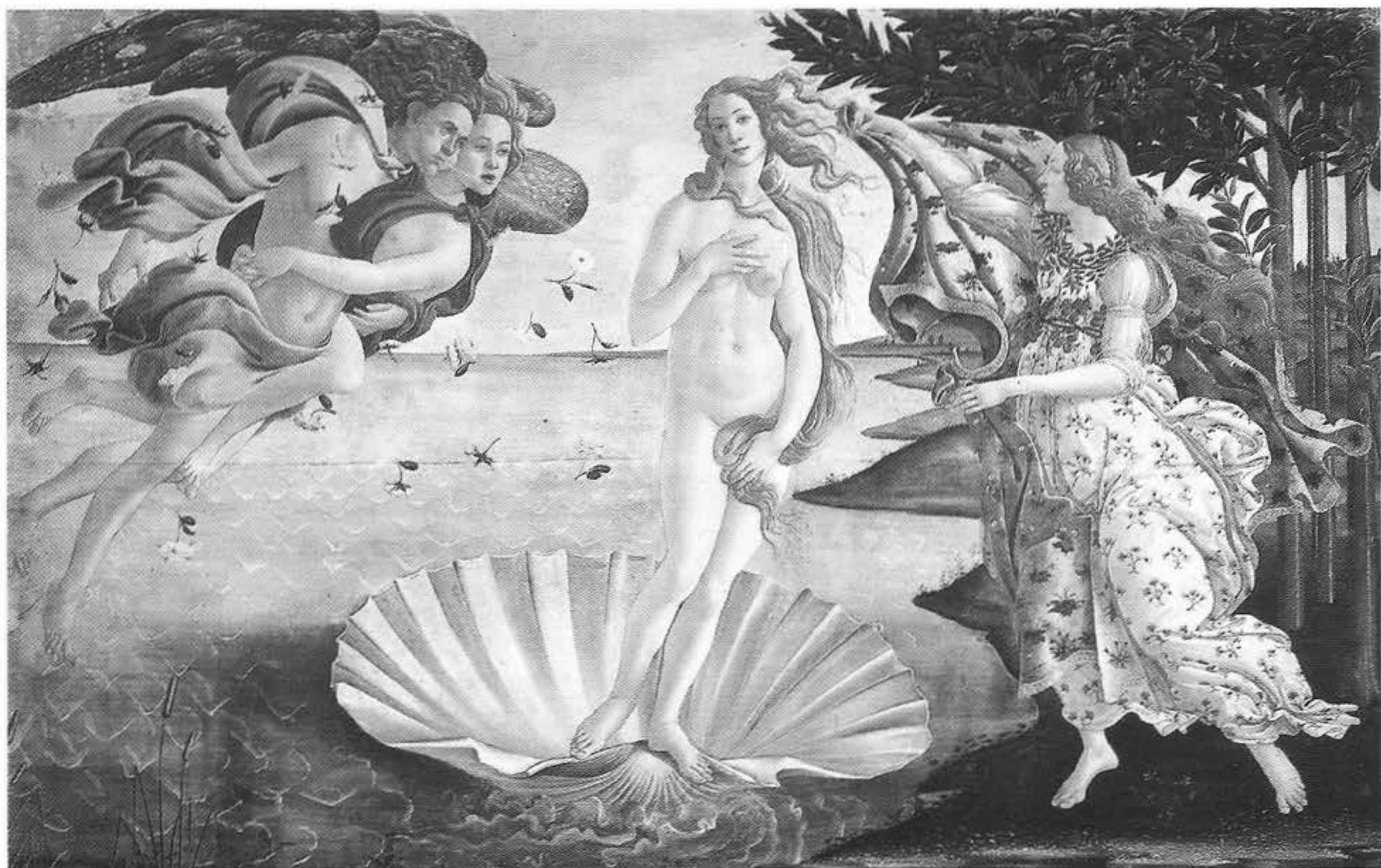


68. Leone Battista Alberti, interiér chrámu San Andrea v Mantove, r. 1470–1494
69. Leone Battista Alberti, Tempietto Sv. hrobu, r. 1455–1460



70. Andrea Ferruzzi, Marsiglio Ficino, r. 1521

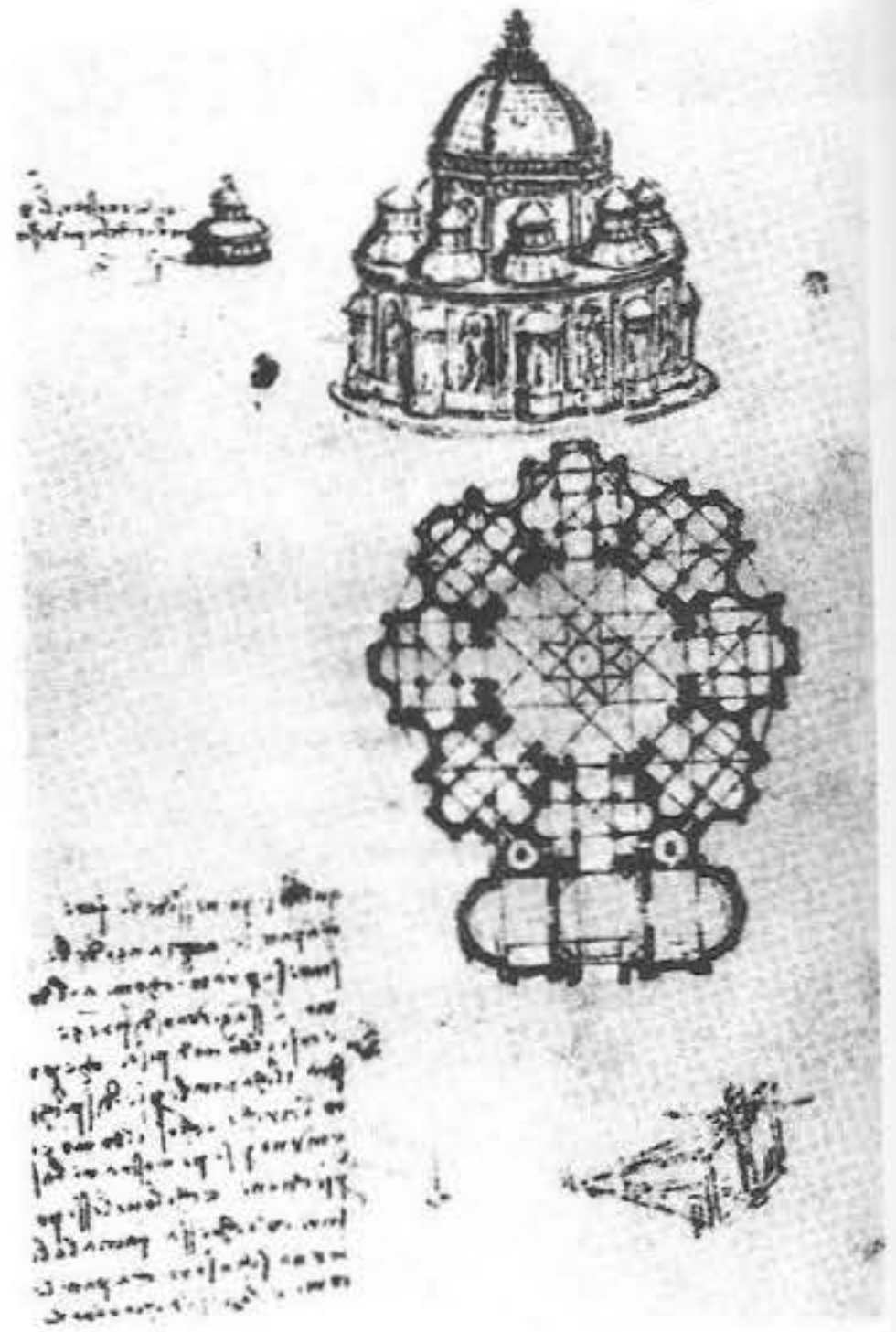
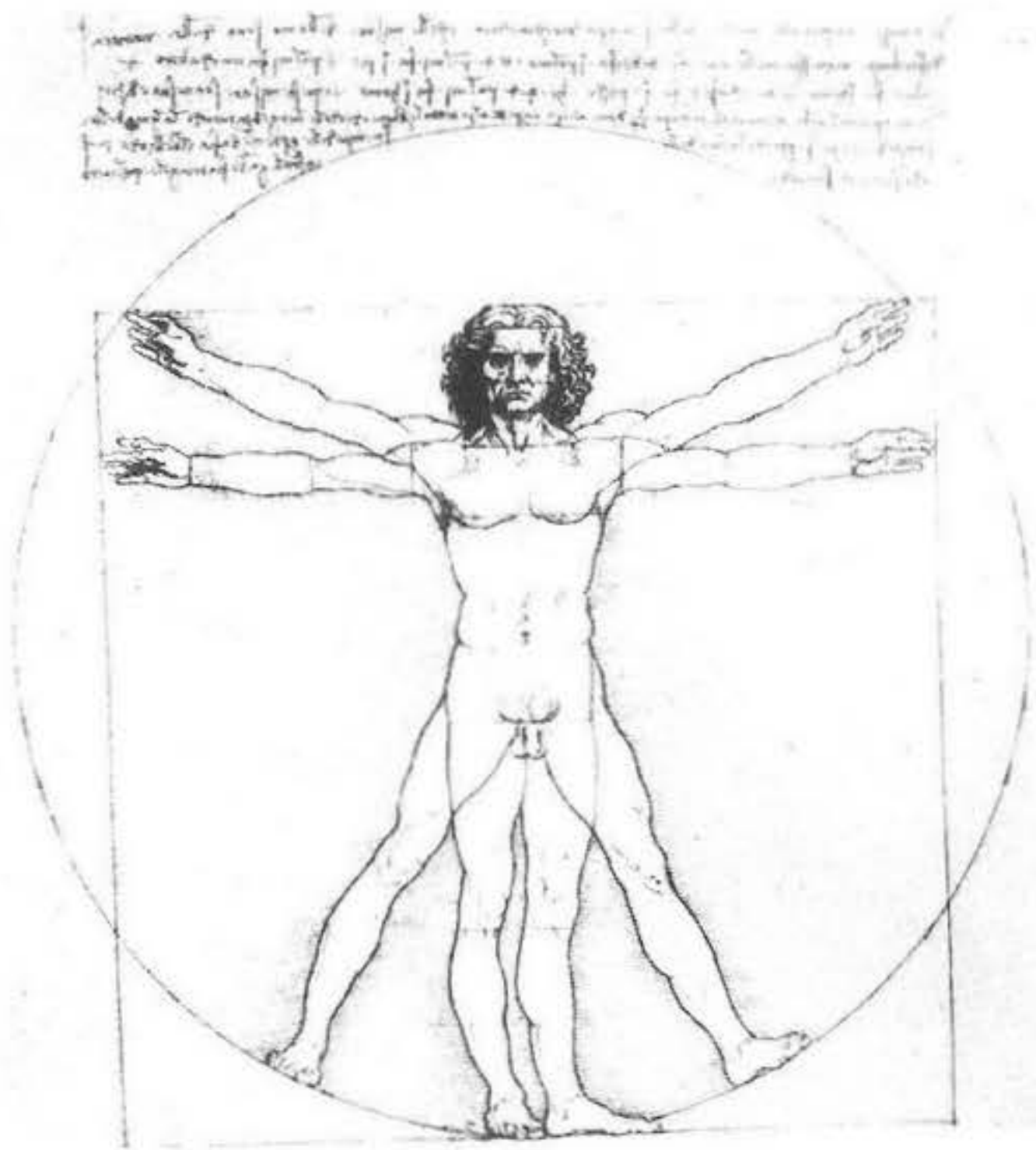
71. Sandro Botticelli, Raj, kresba, r. 1482

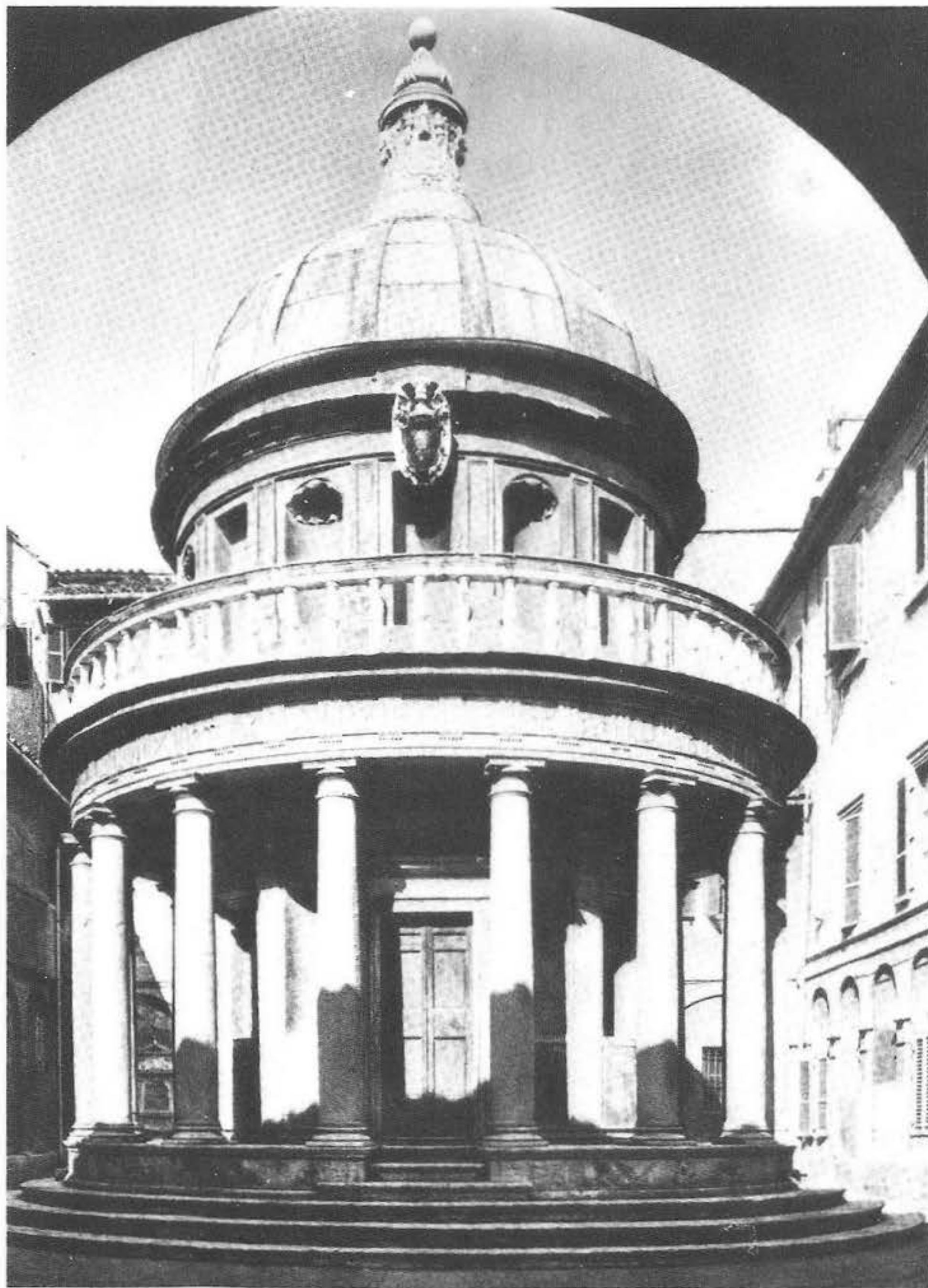


72. Sandro Botticelli, Zrodienie Venuše, plátno, r. 1486



73. Sandro Botticelli, Jar, malba na dreve, r. 1477-1478





77. Donato Bramante, Tempietto, r. 1502

◀ 74. Palazzo Riario (Cancellaria) v Ríme, r. 1483–1495

75. Leonardo da Vinci, Homo quadratus podľa Vitruvia, kresba, r. 1485–1490

76. Leonardo da Vinci, projekt chrámu v centrálnom pláne, okolo r. 1490





79. Raffael, Sixtínska Madona, plátno, r. 1512–1513

◀ 78. Raffael, Zaslúbenie Márie, maľba na dreve, r. 1504





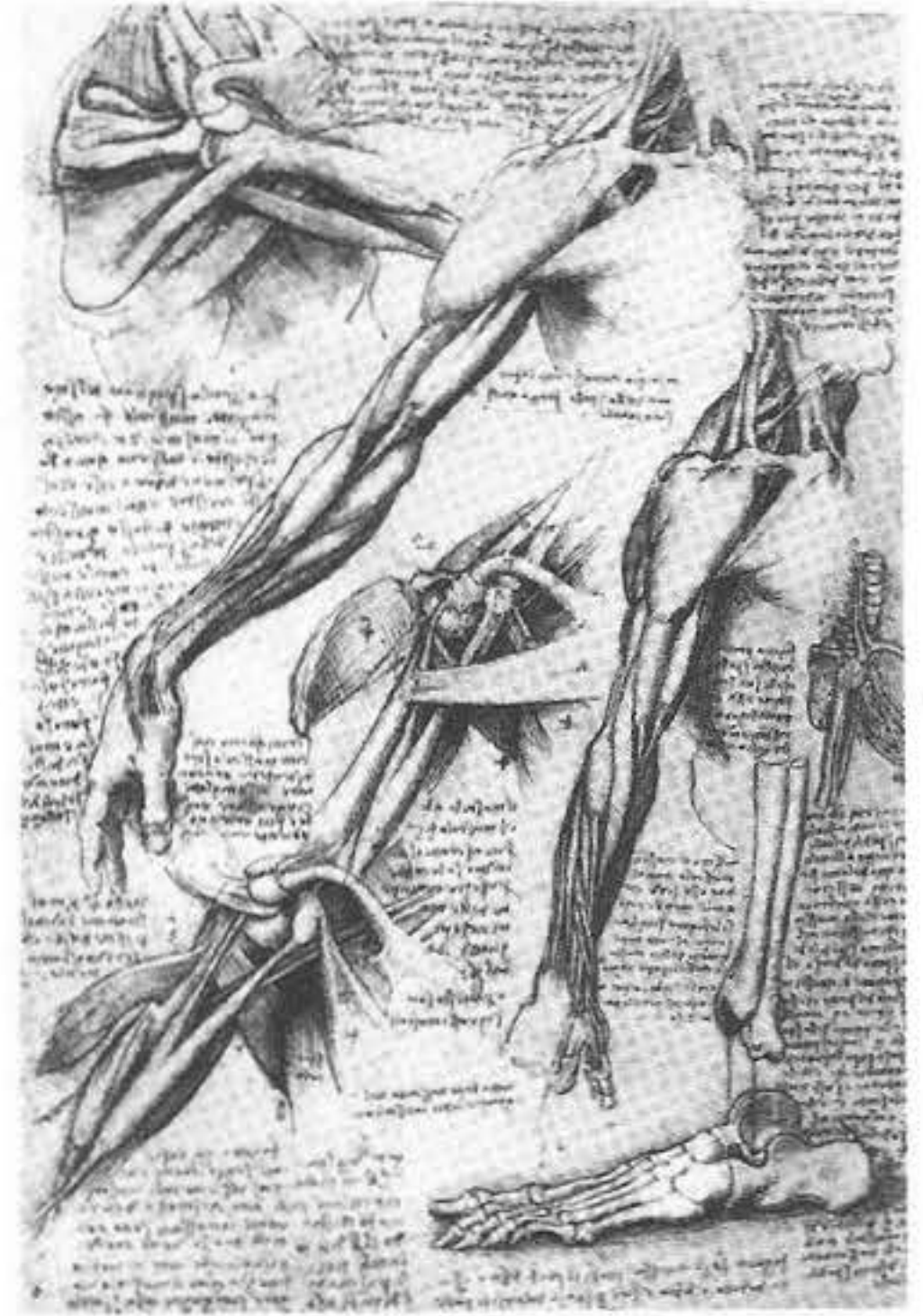
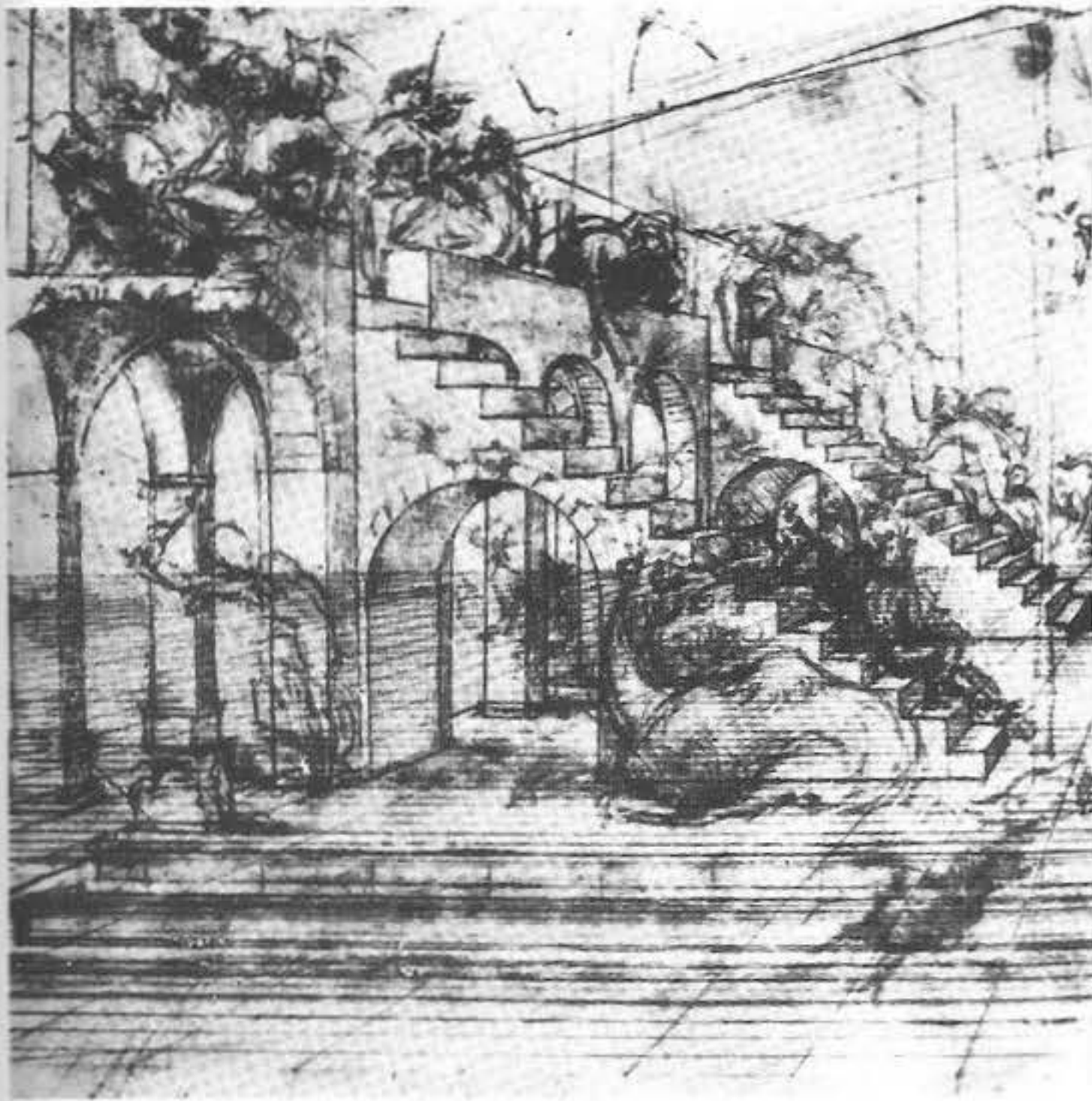
83. Tizian, Kardinál Pietro Bembo, plátno, okolo r. 1540

84. Raffael, Baldesar Castiglione, plátno (prenesené z malby na dreve), r. 1515

◀ 80. Raffael, Portrét dievčiny menom Muta, malba na dreve, r. 1505

81., 82. Nicolo Fiorentino, medaila s podobizňou Giovanniho Picu della Mirandola, averz a reverz, bronz, okolo r. 1484–1485



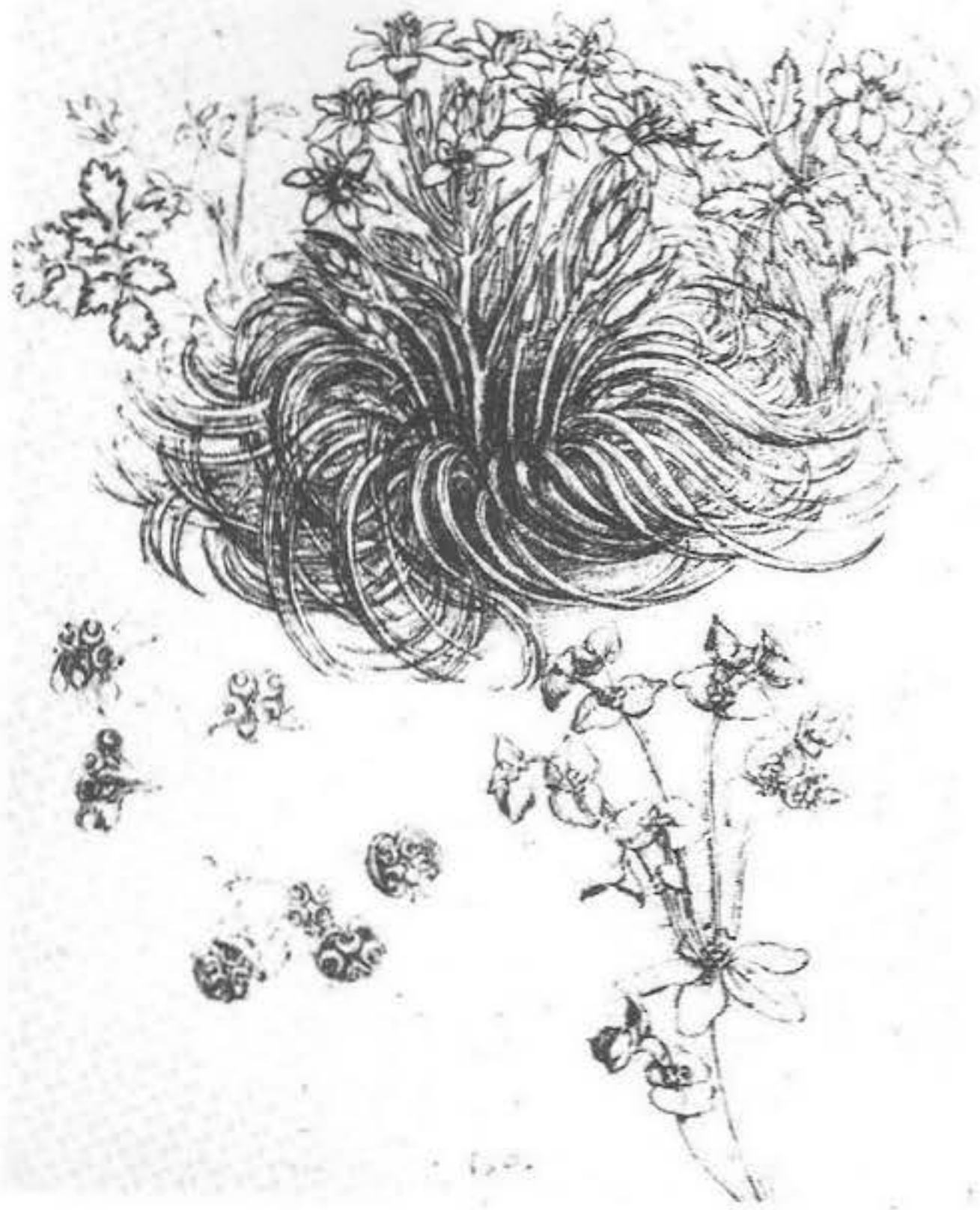


87. Leonardo da Vinci, fragment štúdie perspektívy ku Klaňaniu Troch kráľov, kresba, r. 1481

88. Leonardo da Vinci, anatomická štúdia, kresba, r. 1510

◀ 85. Leonardo da Vinci, Autoportrét, kresba, okolo r. 1512

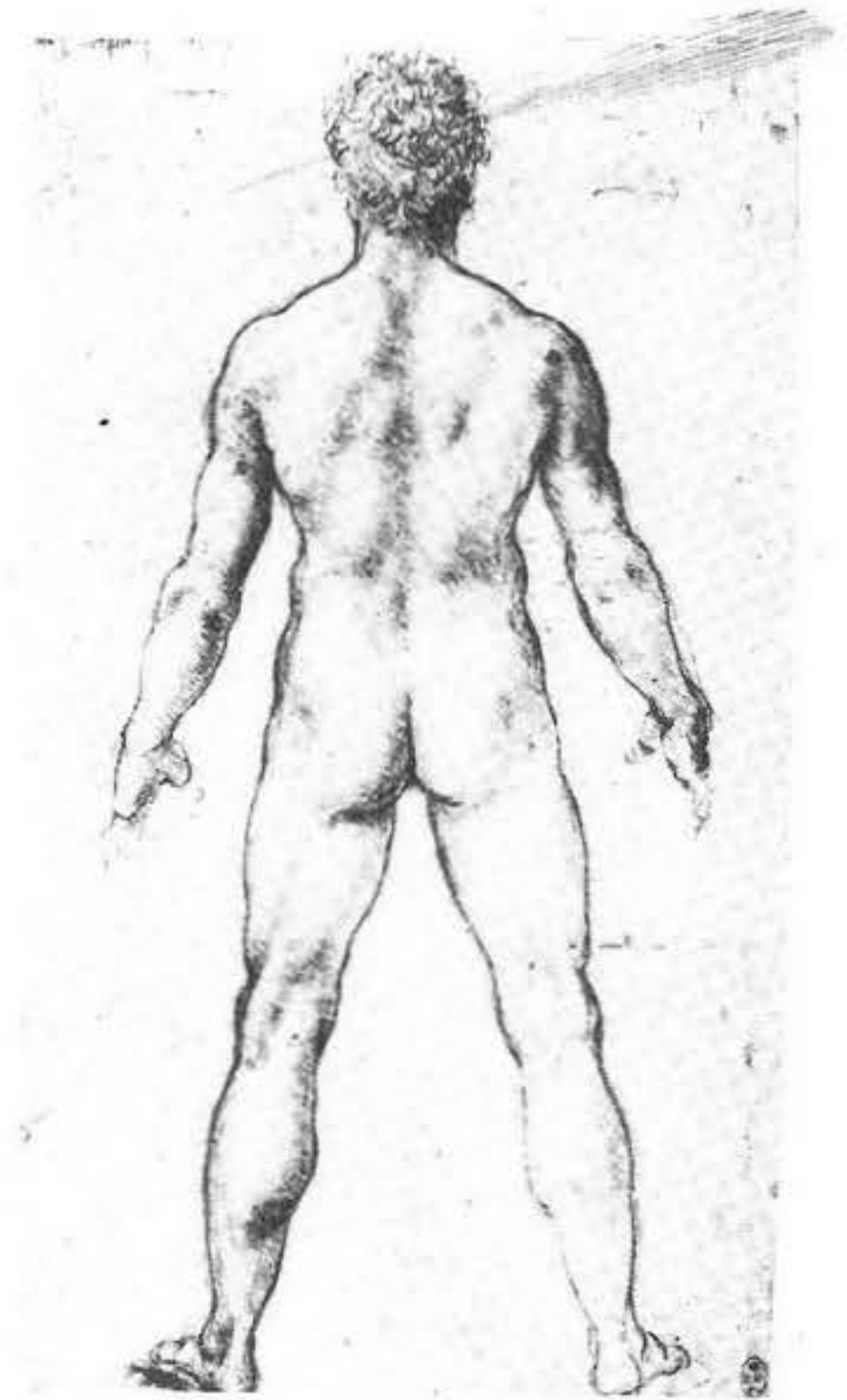
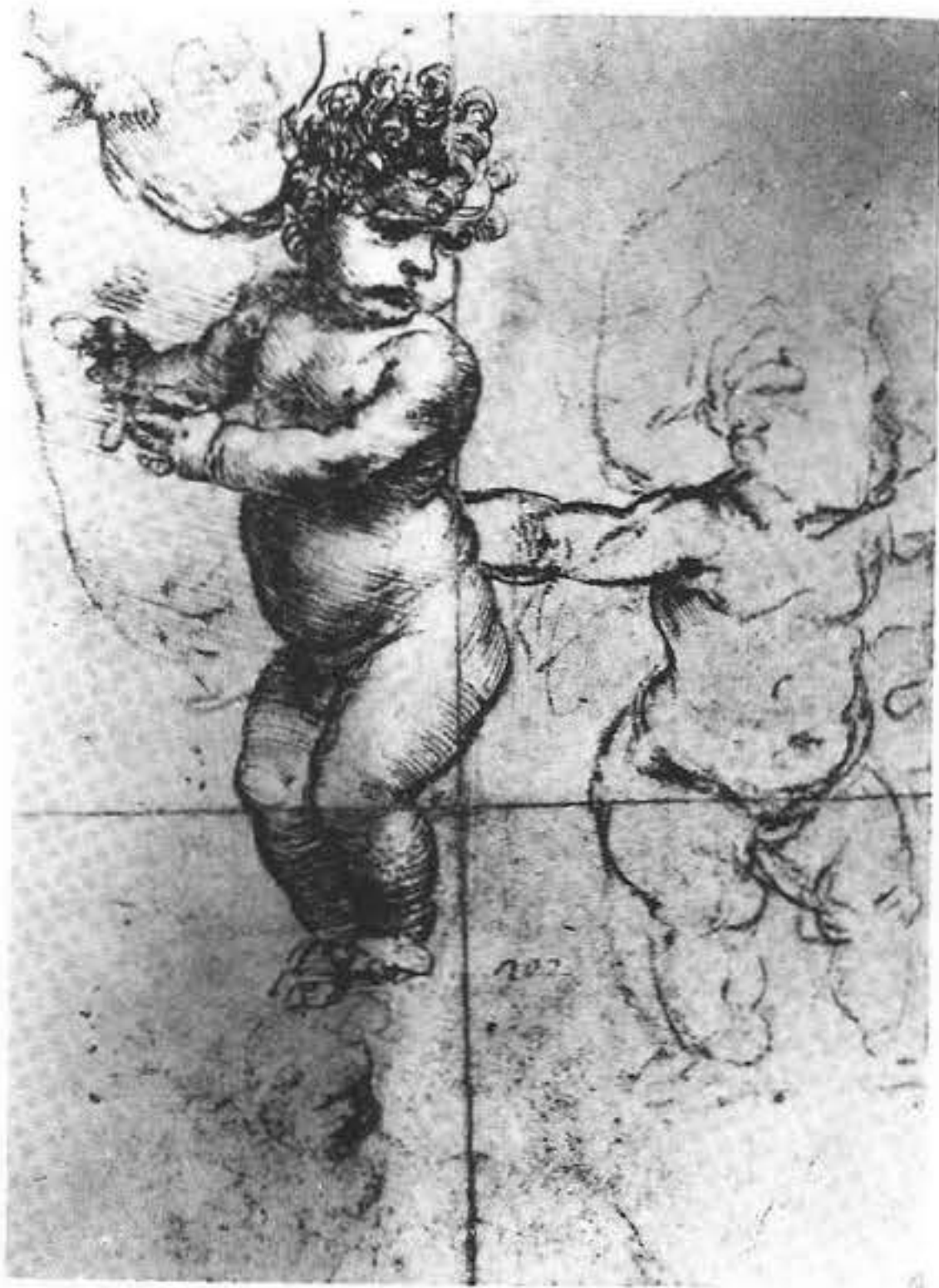
86. Leonardo da Vinci, Posledná večera, freska, r. 1495–1498





92. Leonardo da Vinci, Dáma s hranostajom (portrét Cecilie Galleraniovej), malba na dreve, 1483–1484

- ◀ 89. Leonardo da Vinci, štúdia rastlín, kresba, okolo r. 1506
- 90. Leonardo da Vinci, štúdia ženských rúk, kresba, okolo r. 1475
- 91. Leonardo da Vinci, Toskánska krajina, kresba, r. 1473





97. Leonardo da Vinci, Sv. Hieronym, podmalba na tabuľovom obraze okolo r. 1482

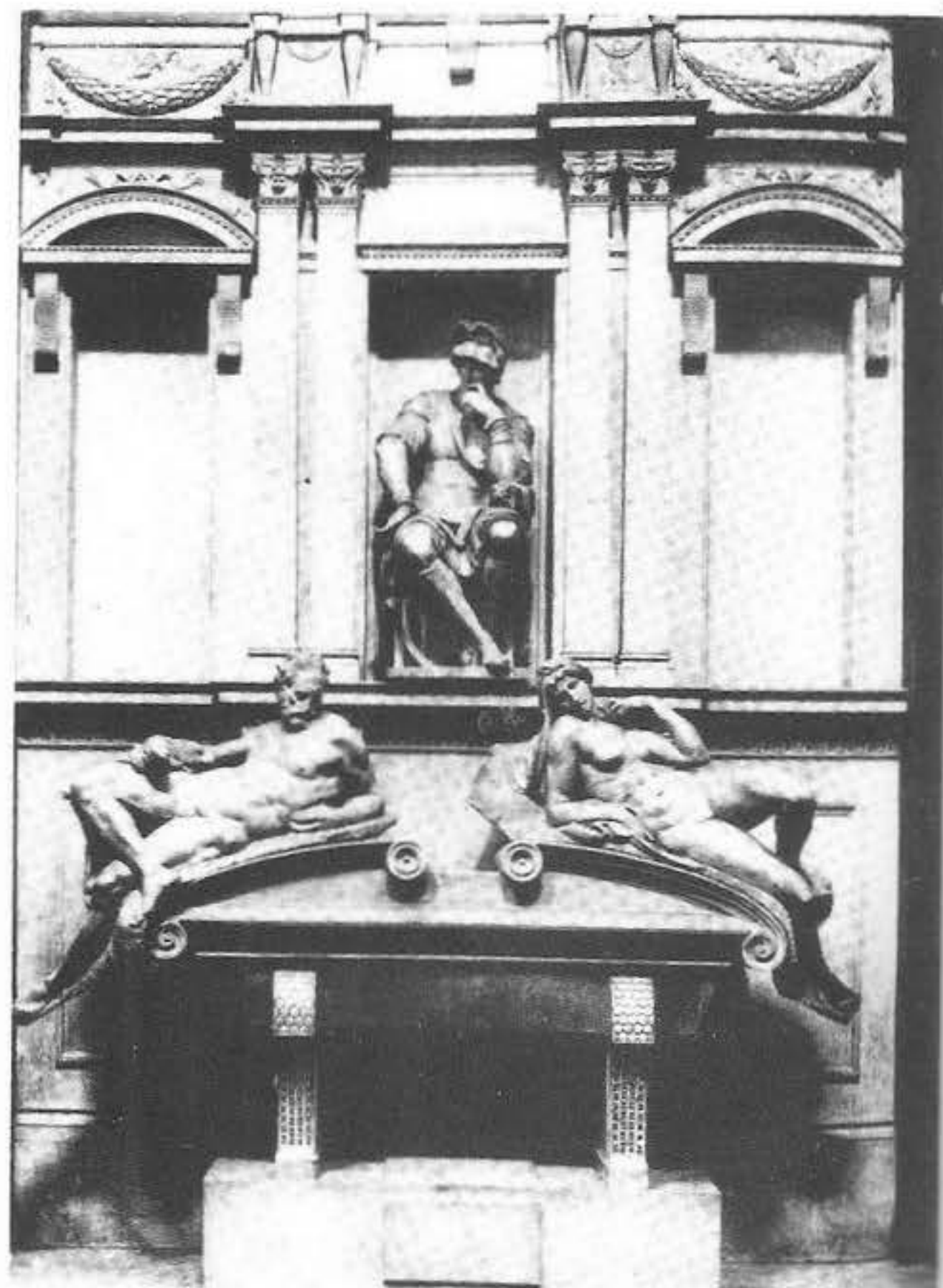
- ◀ 93. Leonardo da Vinci, štúdia groteskných hláv, kresba, r. 1494
- 94. Leonardo da Vinci, štúdia hláv bojovníkov k Bitke pri Agiari, kresba, okolo r. 1503–1504
- 95. Leonardo da Vinci, štúdia detí, kresba, okolo r. 1500–1505
- 96. Leonardo da Vinci, mužský akt odzadu, kresba, okolo r. 1505–1508



98. Leonardo da Vinci, Sv. Anna Samotretia, kartón k obrazu, okolo r. 1495–1500

99. Michelangelo Buonarroti, Pieta, mramor, okolo r. 1498 ►



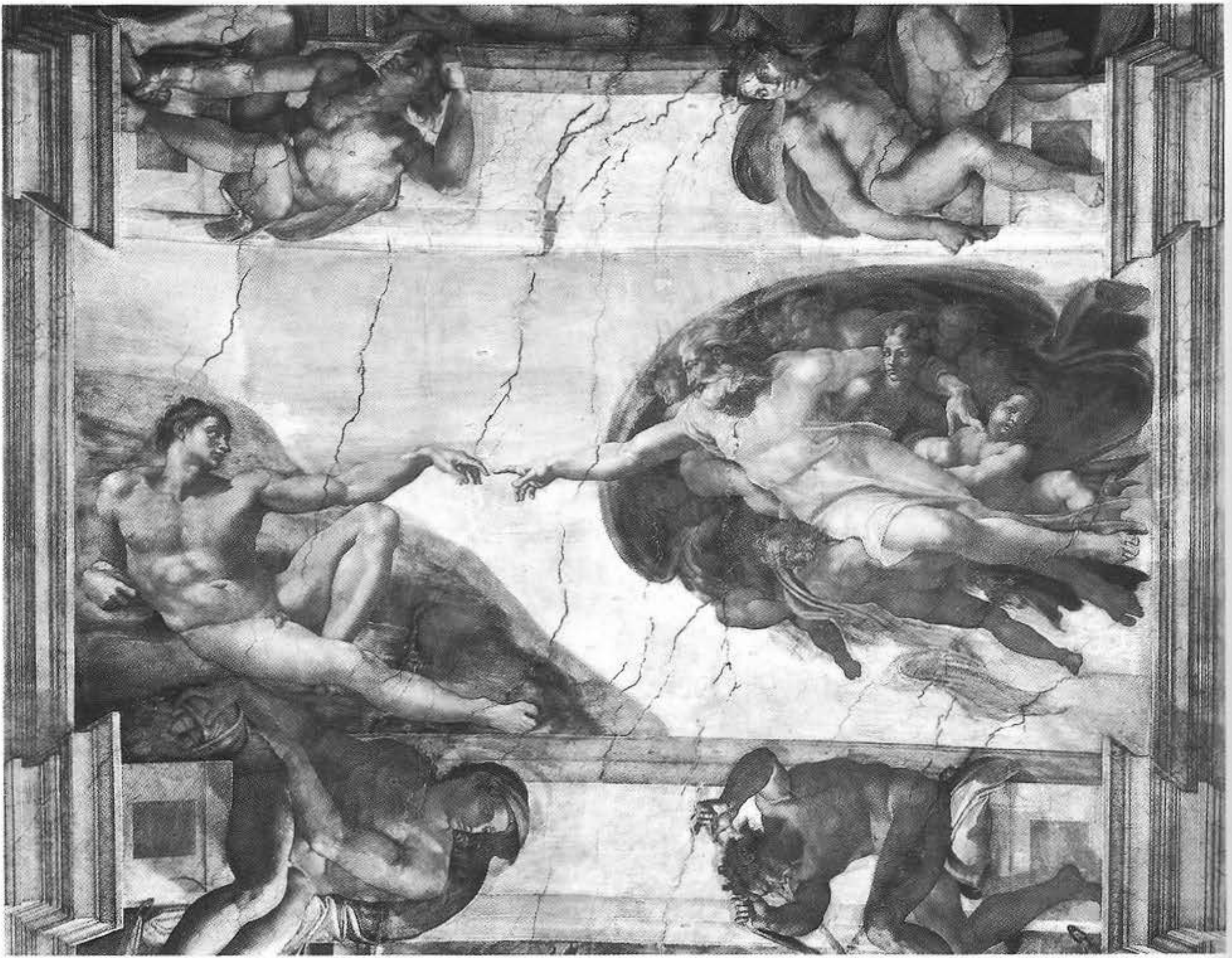


100. Michelangelo Buonarroti, Mojžiš, mramor, od r. 1513

101. Michelangelo Buonarroti, náhrobok Lorenza Mediciho, mramor, r. 1520–1534



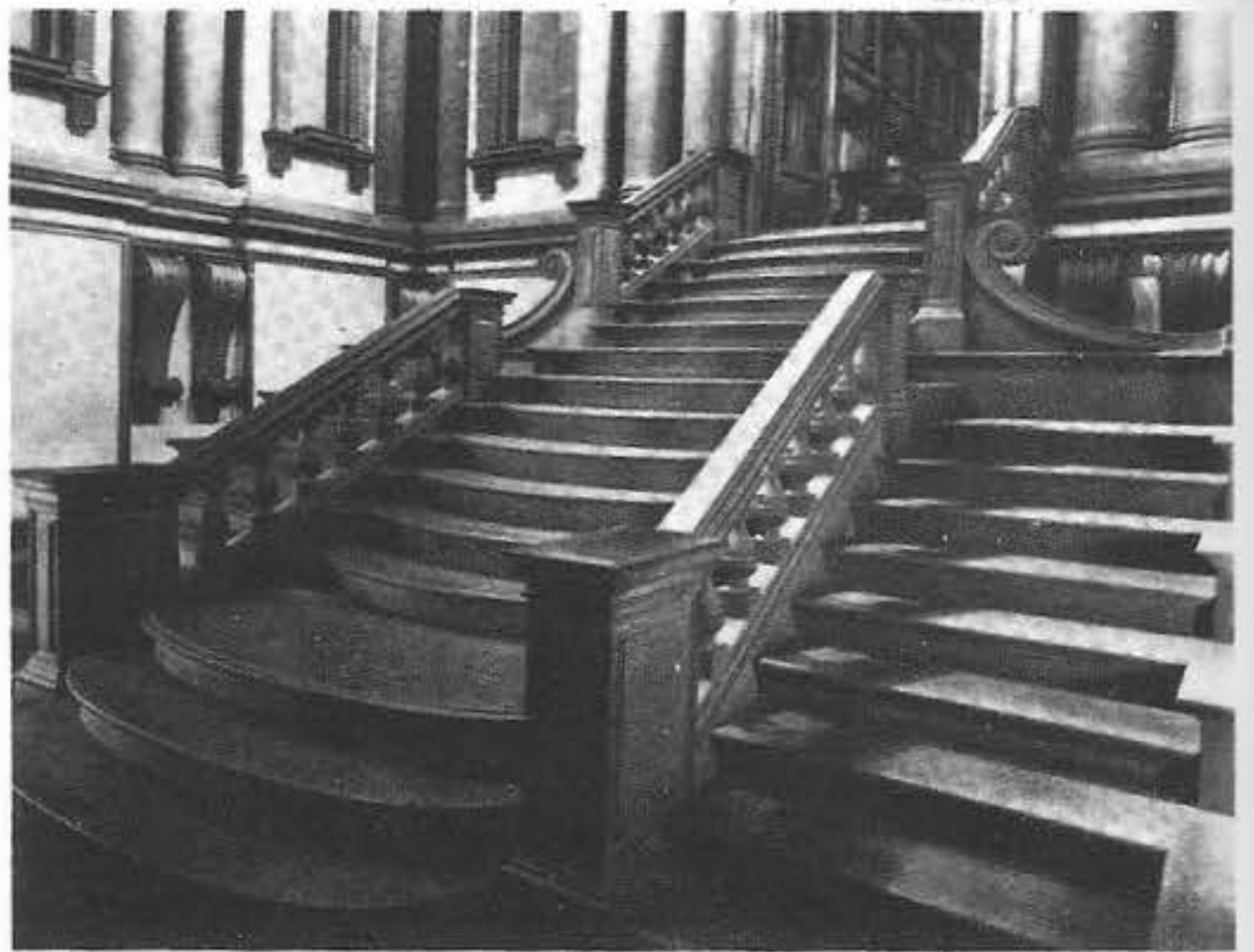
102. Michelangelo Buonarroti, Stvorenie Slnka a Mesiaca, freska, r. 1508–1512

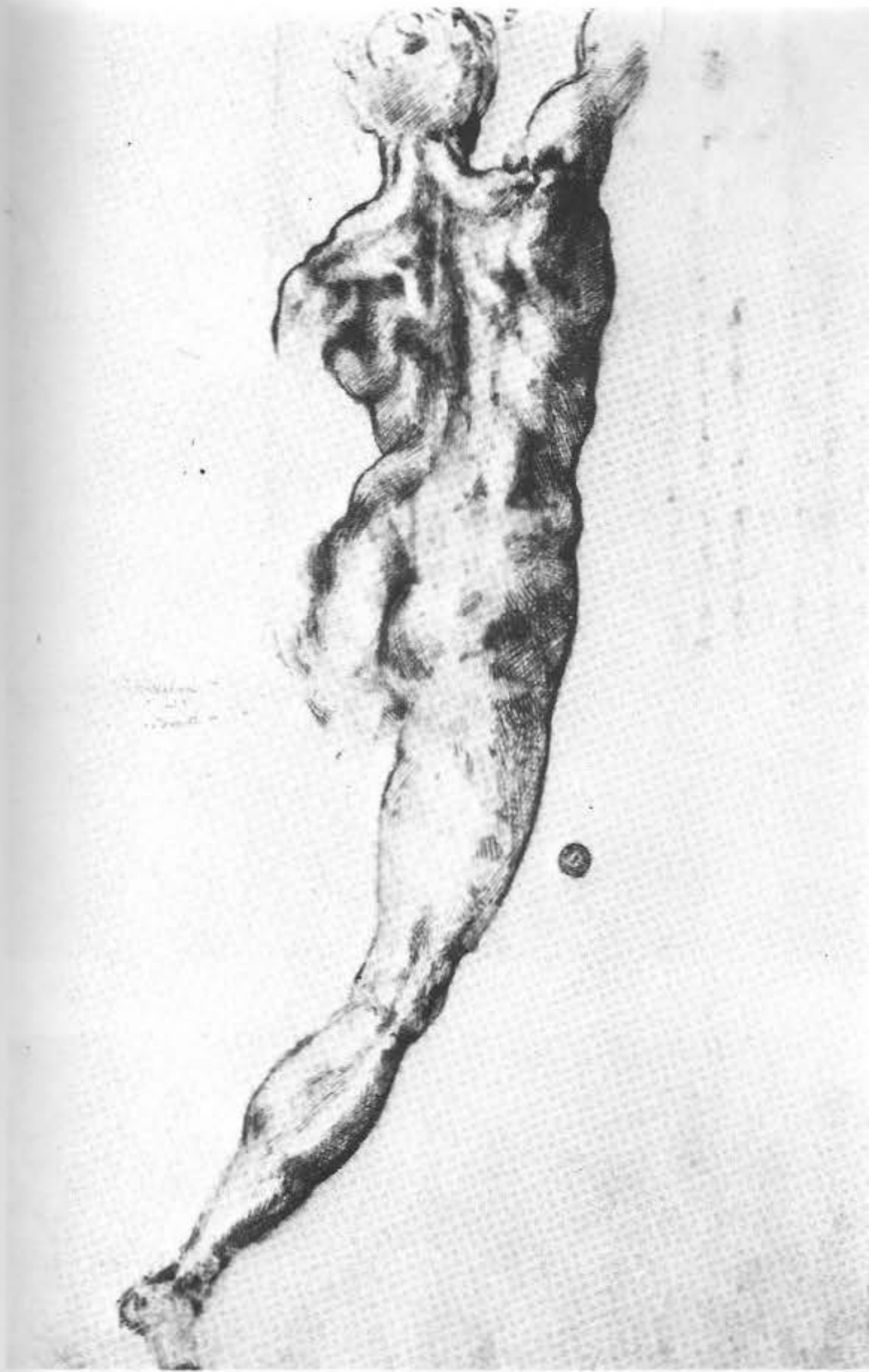


103. Michelangelo Buonarroti, Stvorenje Adama, freska, r. 1508–1512



104. Michelangelo Buonarroti, Delfská Sibylla, freska, r. 1508–1512





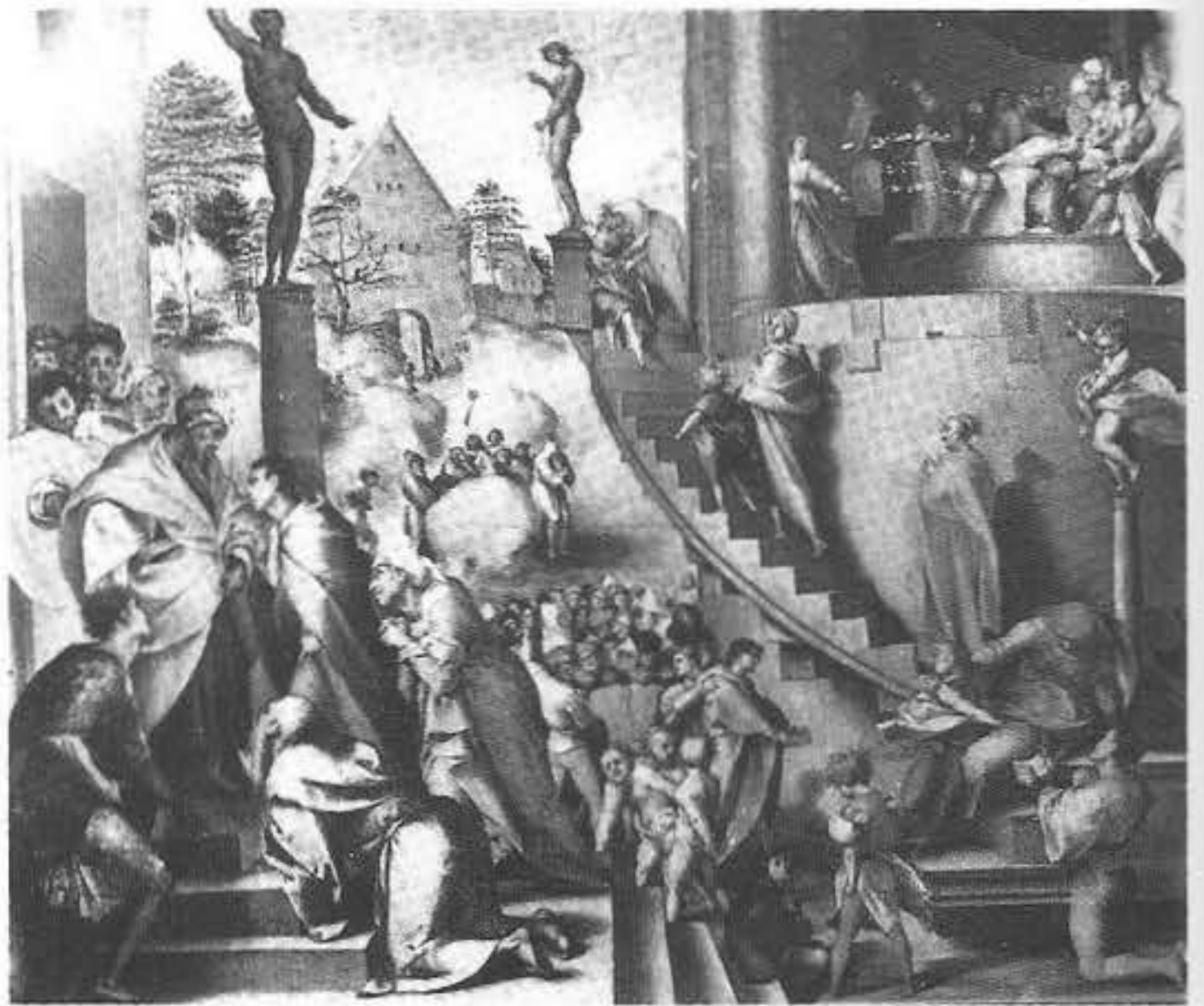
108. Michelangelo Buonarroti, štúdia mužského aktu, kresba, r. 1504–1505

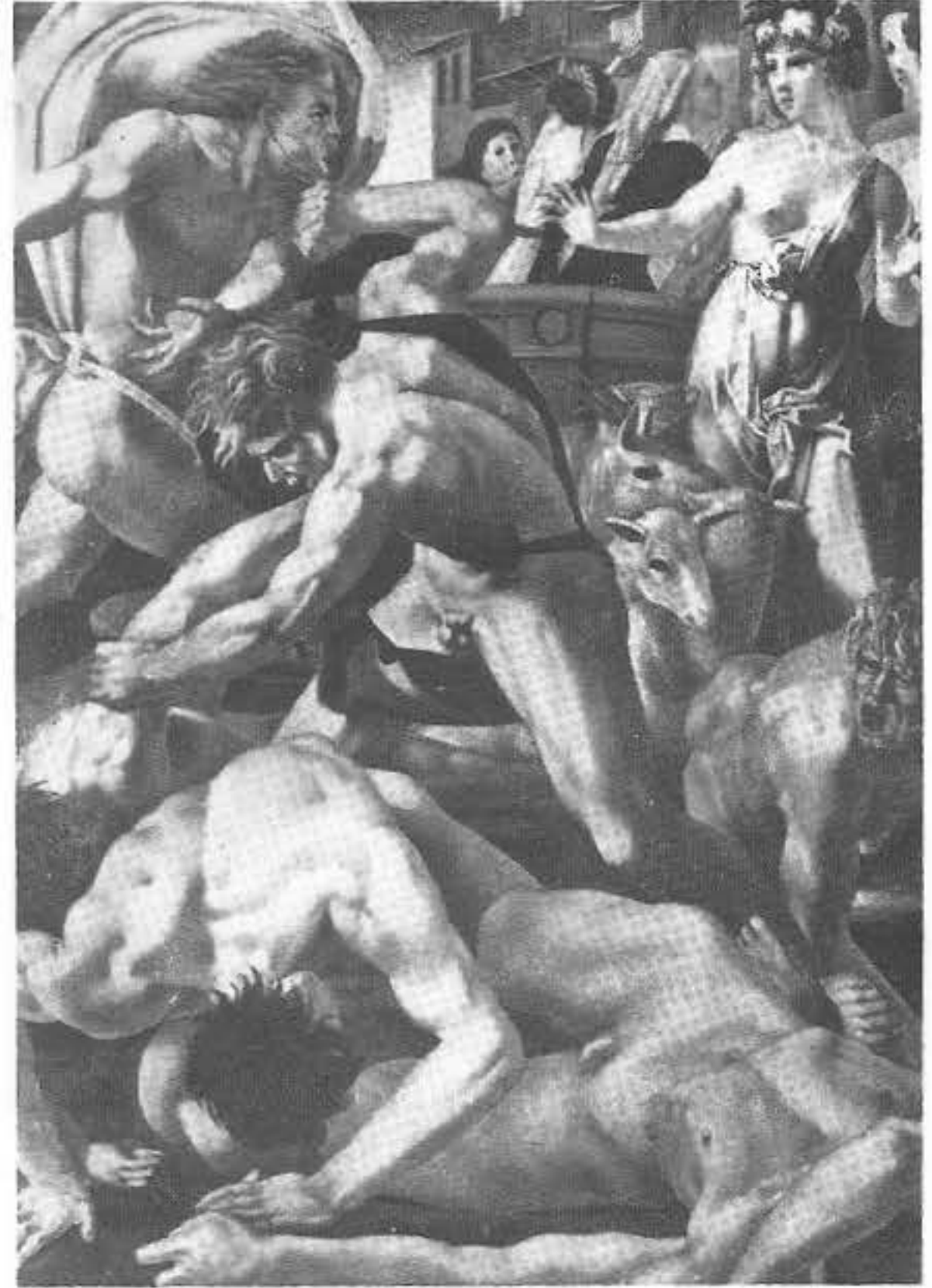
109. Michelangelo Buonarroti, Pietà Rondanini, mramor, r. 1555–1564

◀ 105. Michelangelo Buonarroti, štúdia Líbyjskej Sibylly, kresba, r. 1511

106. Michelangelo Buonarroti, projekt fasády kostola San Lorenzo vo Florencii, kresba, okolo r. 1517

107. Michelangelo Buonarroti, predsieň Biblioteca Laurenziana, od r. 1524





114. Pontormo, Navštívenie, tabuľový obraz, r. 1528–1529

115. Rosso Fiorentino, Mojžiš a Jetrove dcéry, plátno, okolo r. 1521–1523

◀ 110. Michelangelo Buonarroti, Posledný súd, freska, r. 1536–1541

111. Michelangelo Buonarroti, Kristus, fragment Posledného súdu, freska, r. 1536–1541

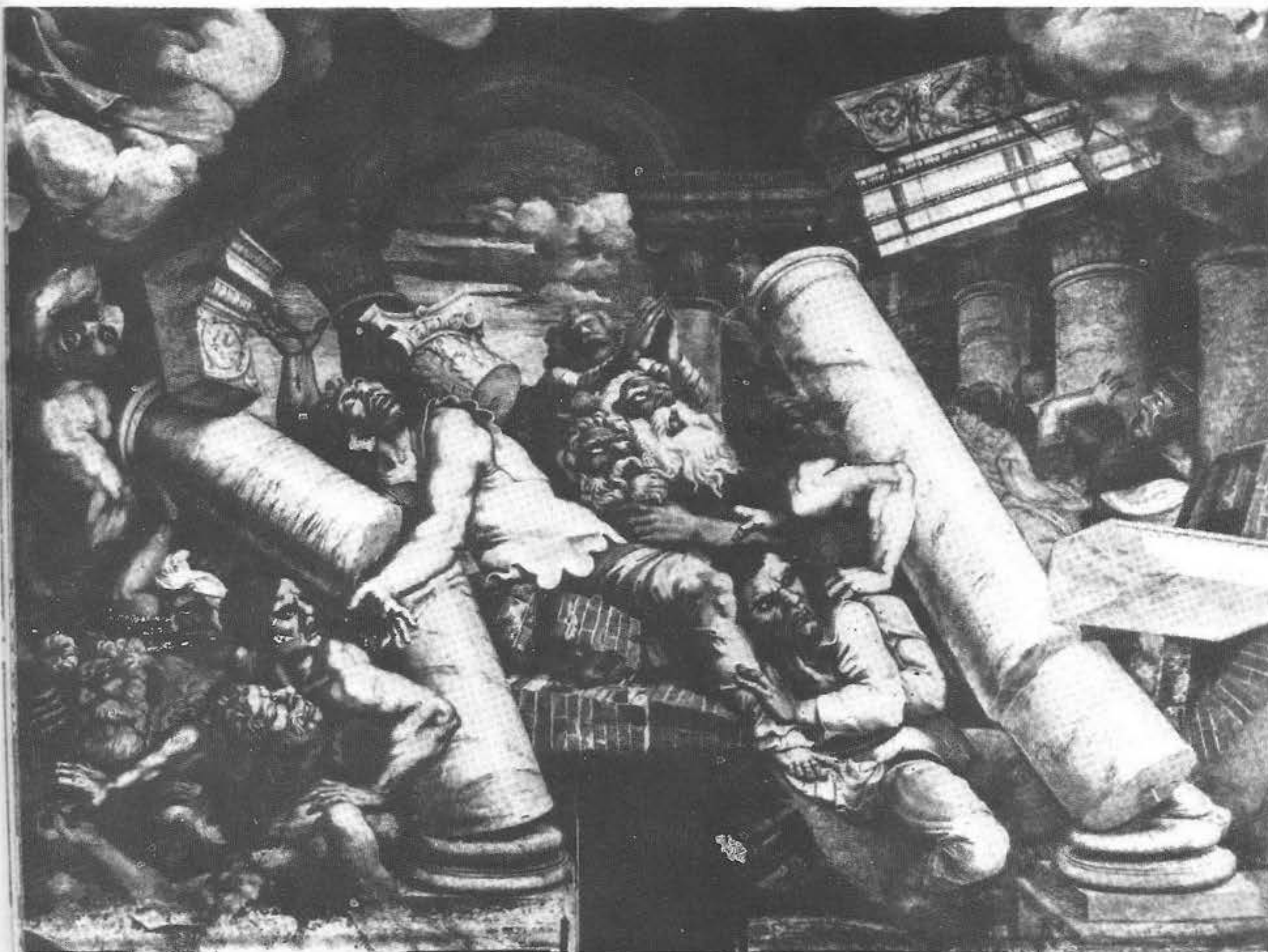
112. Michelangelo Buonarroti, Zúfajúci, fragment Posledného súdu, freska, r. 1536–1541

113. Pontormo, Jozef v Egypte, tabuľový obraz, r. 1517–1518



116. Bronzino, Portrét Eleonóry z Toleda, malba na dreve, 1545–1546

117. Pontormo, Pokánie sv. Hieronyma, tabuľový obraz, okolo r. 1527–1528



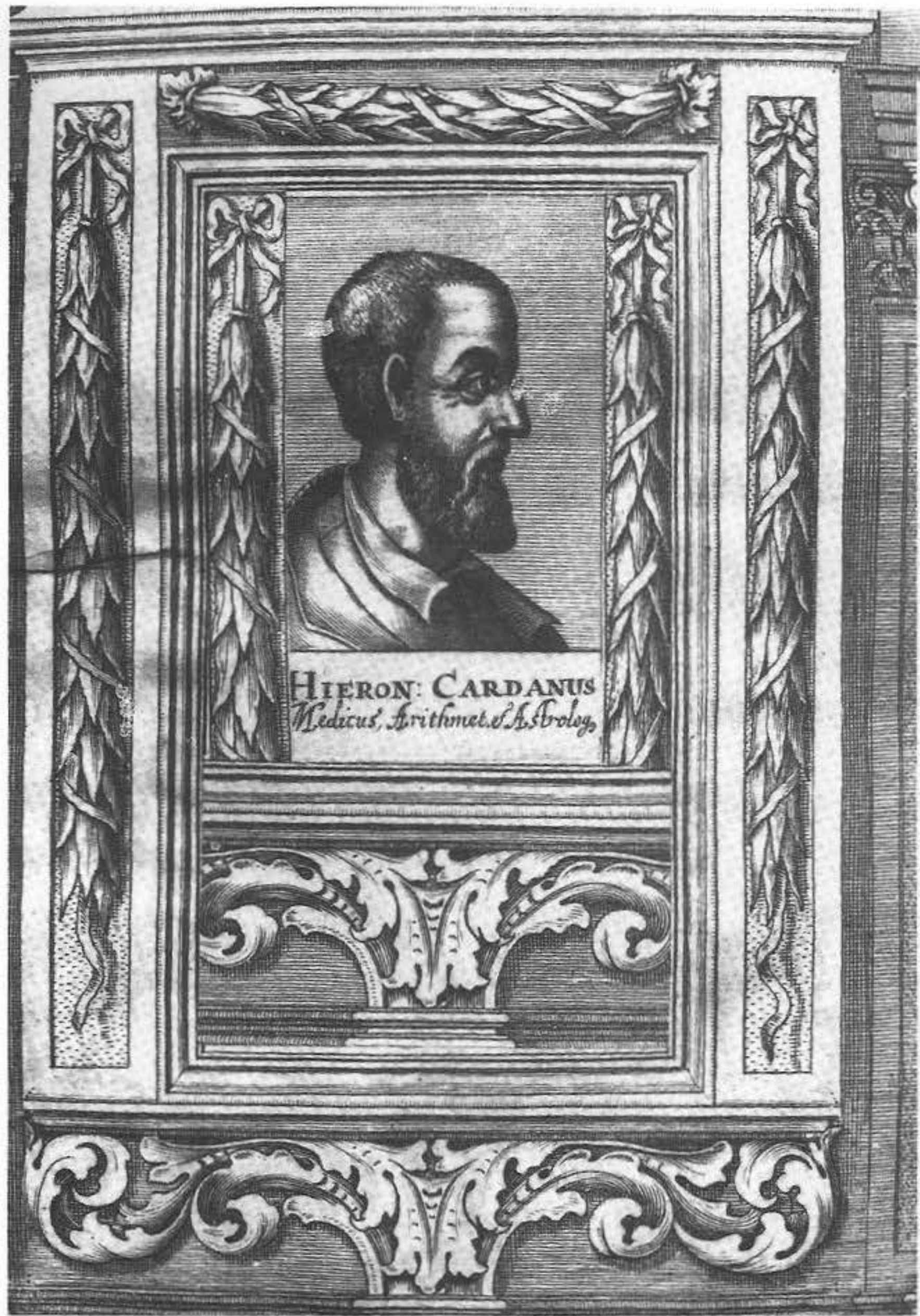
118. Giulio Romano, Zrútenie stĺpov, freska, r. 1530–1535





121. Tintoretto, Zápas archanjela Michala so satanom, plátno, okolo r. 1562

- ◀ 119. Pontormo, Snímanie z kríža, tabuľový obraz, r. 1526–1528
120. Veronese, Svadba v Káne Galilejskej, plátno, okolo r. 1571



122. Girolamo Cardano, rytina v Historische Beschreibung deren... J. Thoua



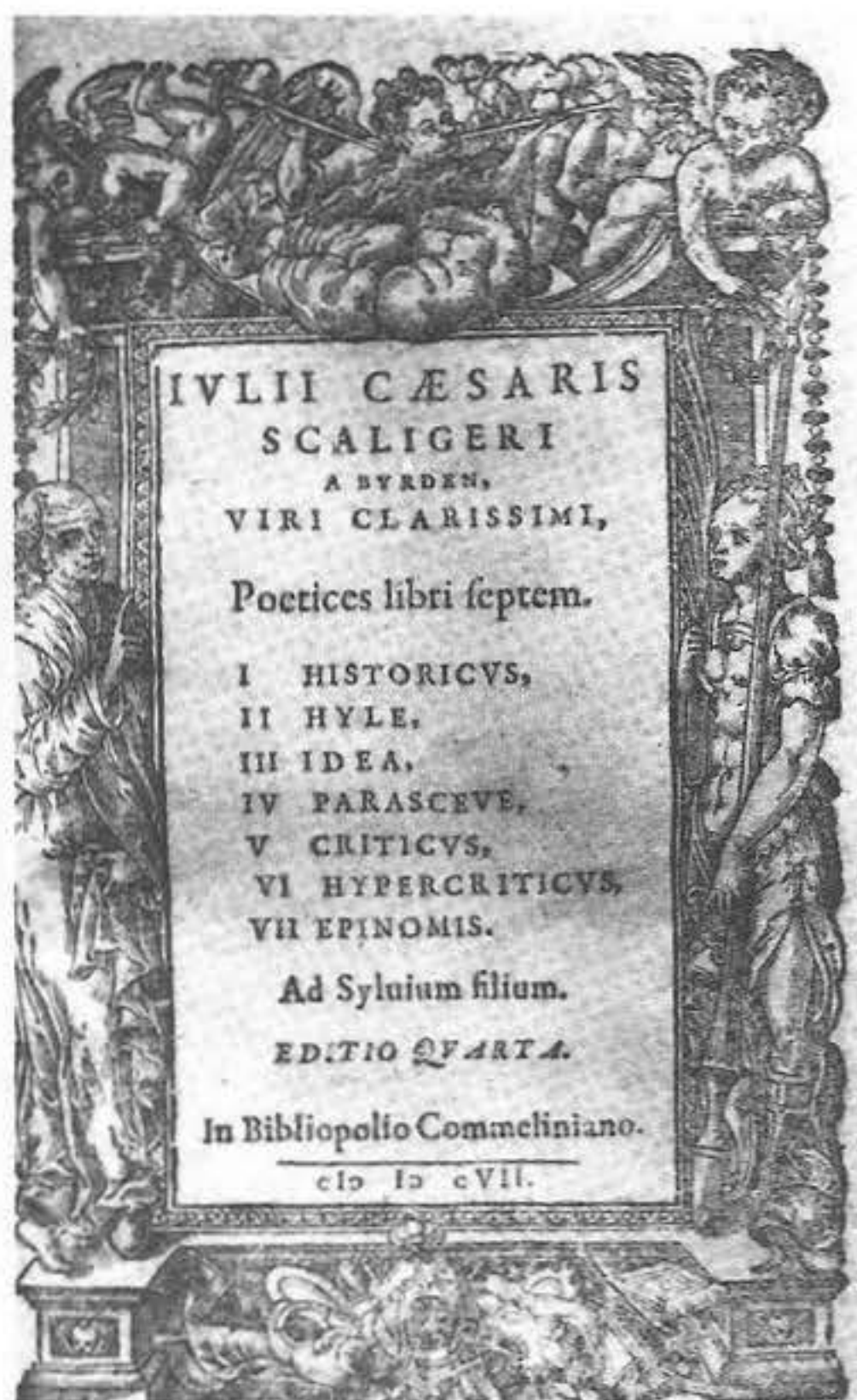
123. Raffael, Platón a Aristoteles, fragment Aténskej školy, freska, r. 1509–1511

124. Maso Finiguerra, Vergilius a Aristoteles, rytina, r. 1460



125. Jean Jacques Boissard, Marco Girolamo Vida, rytina, okolo r. 1560

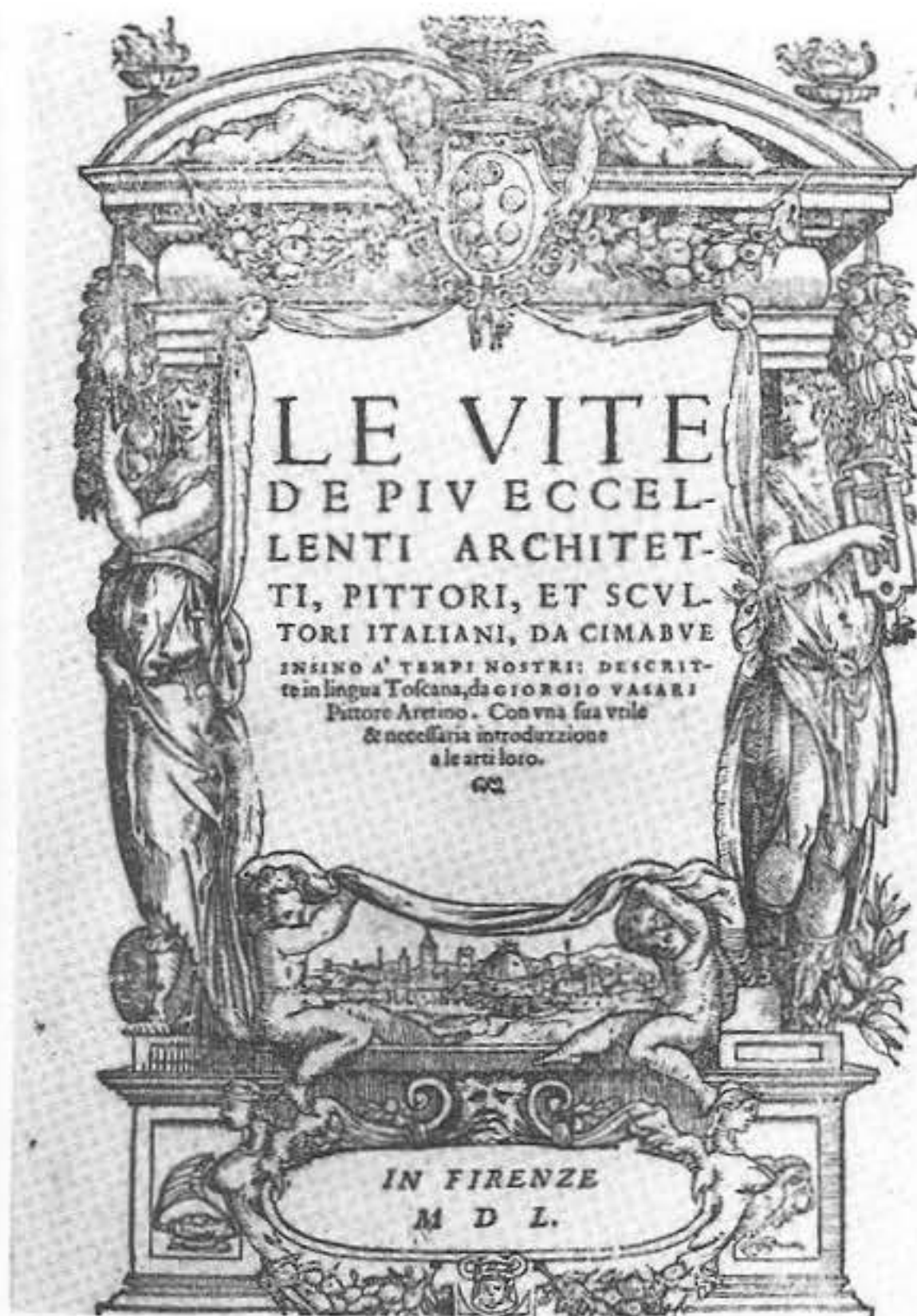
126. Orlando Flacco, Girolamo Fracastoro, plátno, okolo r. 1555



127. Giulio Cesare Scaliger, frontispice Poetices Libri septem..., r. 1607
128. Jean Jacques Boissard, Giulio Cesare Scaliger, rytina, okolo r. 1560

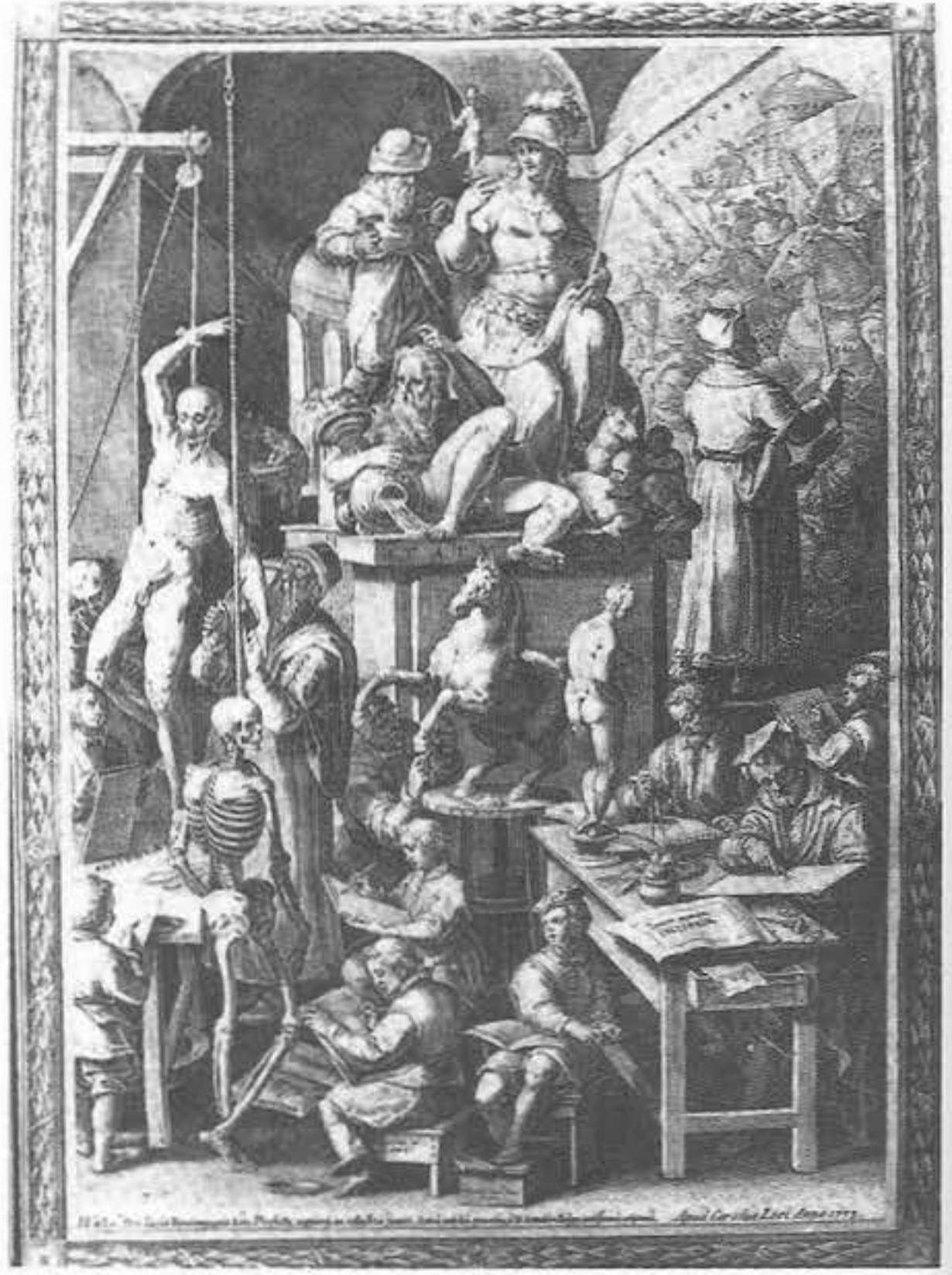


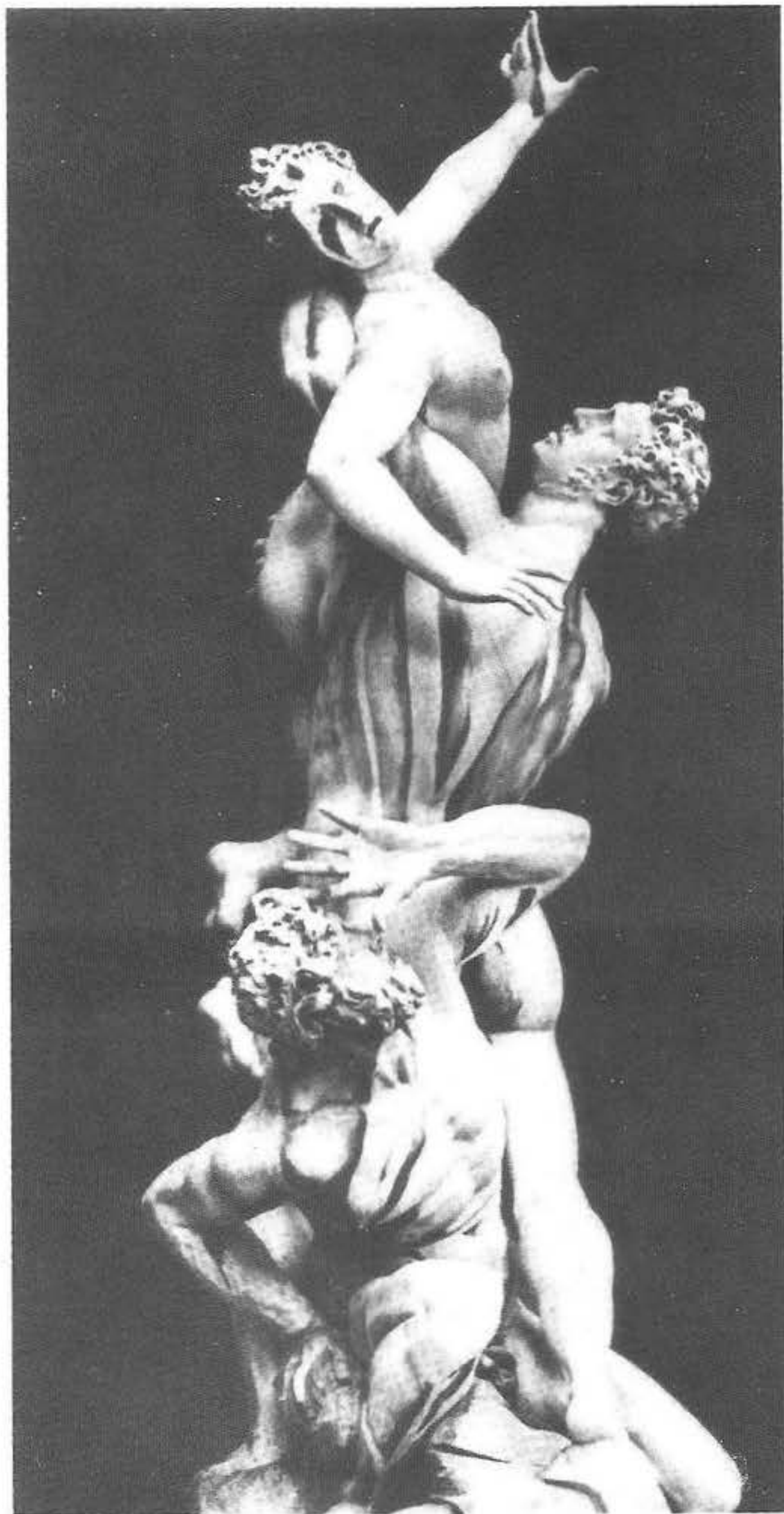
129. Hieronym David, Torquato Tasso, rytina, r. 1627
 130. Tommaso Campanella, rytina, 17. stor.



131. Giorgio Vasari, frontispice Le vite..., r. 1550

132. Andrea Palladio, frontispice Quatro Libri dell'Architettura..., r. 1570





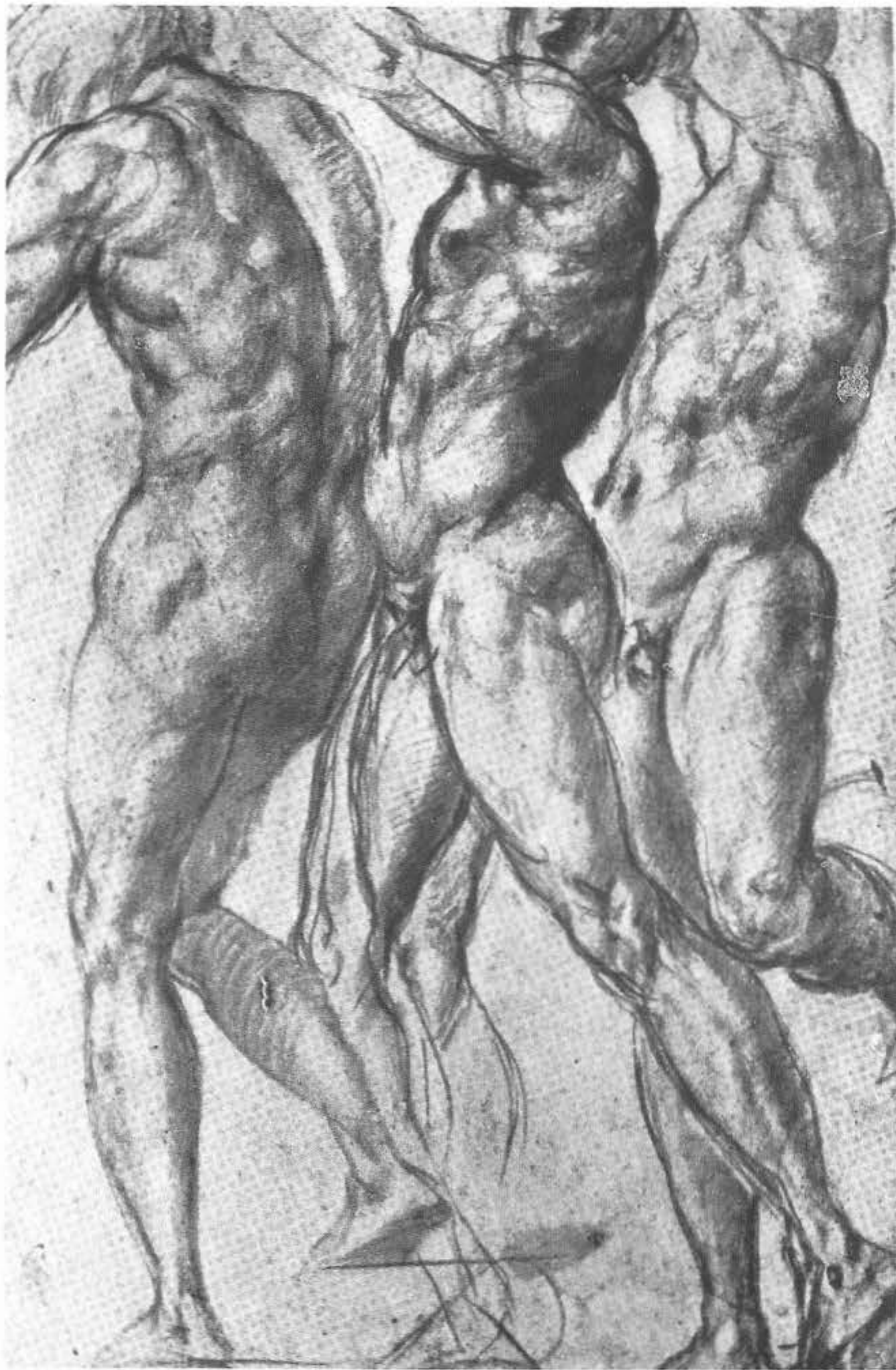
136. Giambologna, Únos Sabíniek, mramor, r. 1579–1583

◀133. Tizian, Benedetto Varchi, plátno, r. 1552–1554

134. Cornelis Cort podľa Jana van den Straeta, Akadémia krásnych umení, rytina, r. 1578

135. S. Thomassin podľa Fréarta de Chambray, Alegória spätosti maliarstva, sochárstva a architektúry, rytina





139. Jacopo Carruzzi, zvaný Pontormo, štúdia troch kráčajúcich mužov, kresba, 2. štvrtina 16. stor.

◀ 137. Federigo Zuccari, Taddeo Zuccari kreslí Laokoónovo súsošie, kresba, pol. 16. stor.

138. Federigo Zuccari, Apoteóza umení kresby, freska, okolo r. 1598

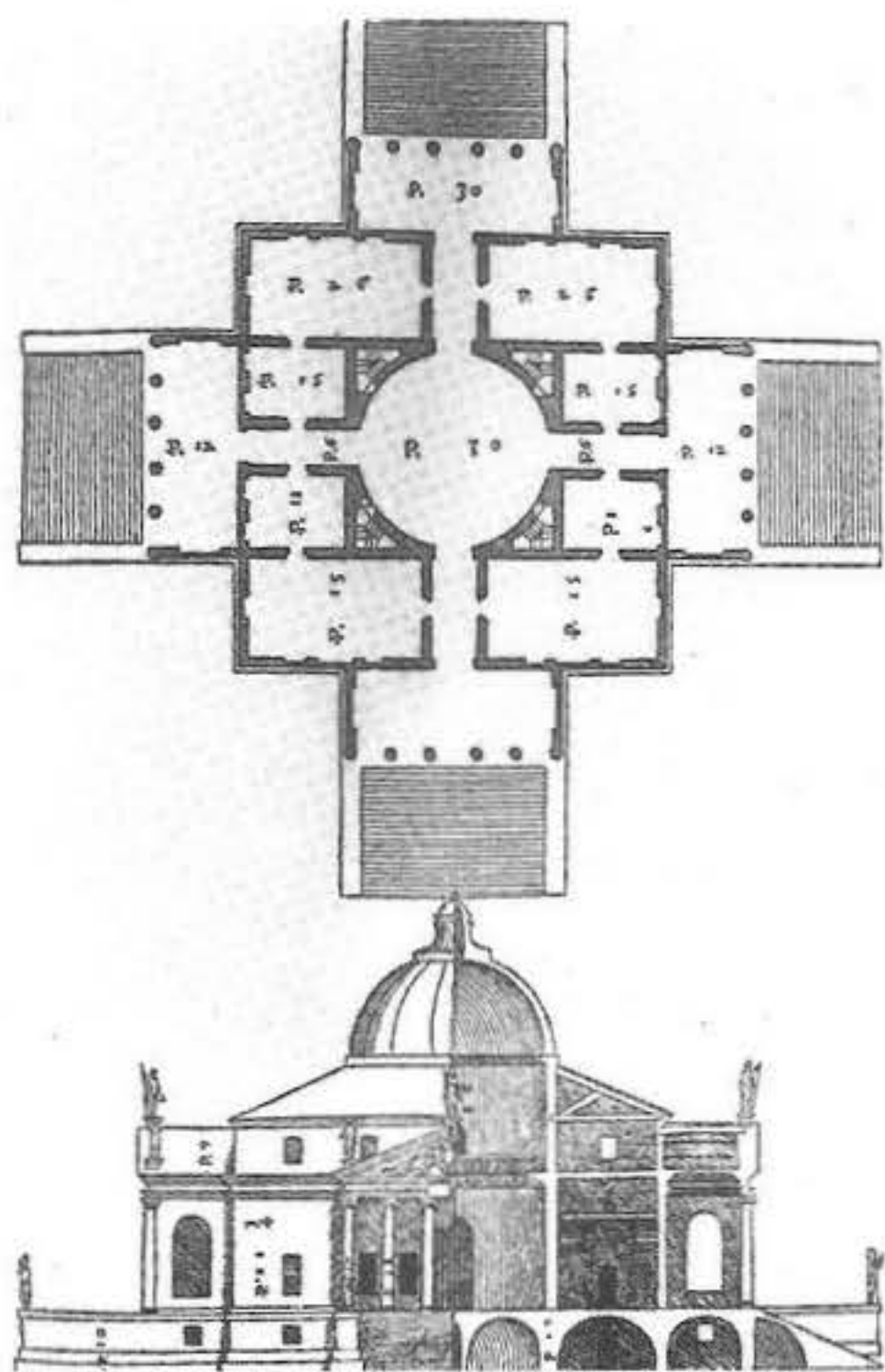


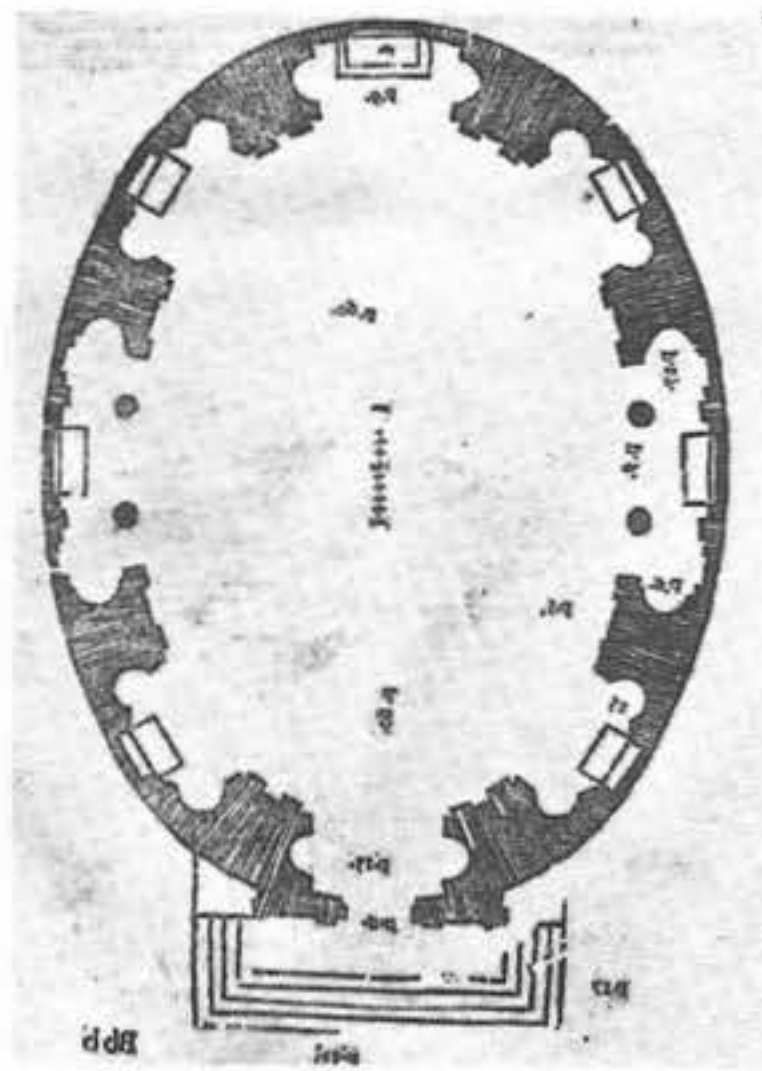
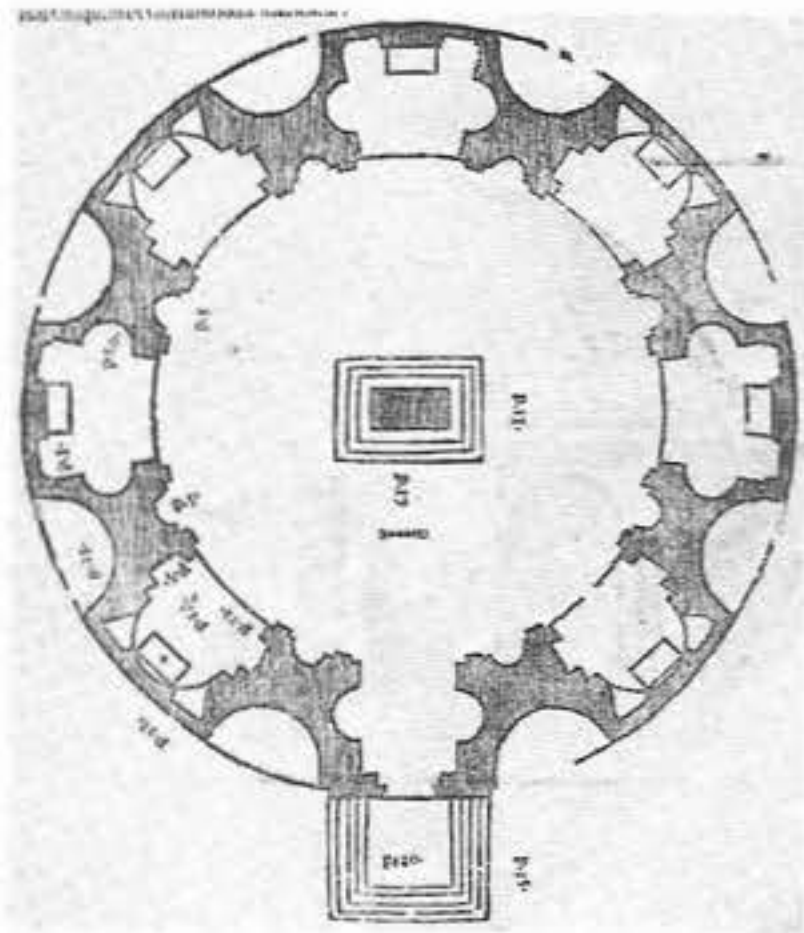
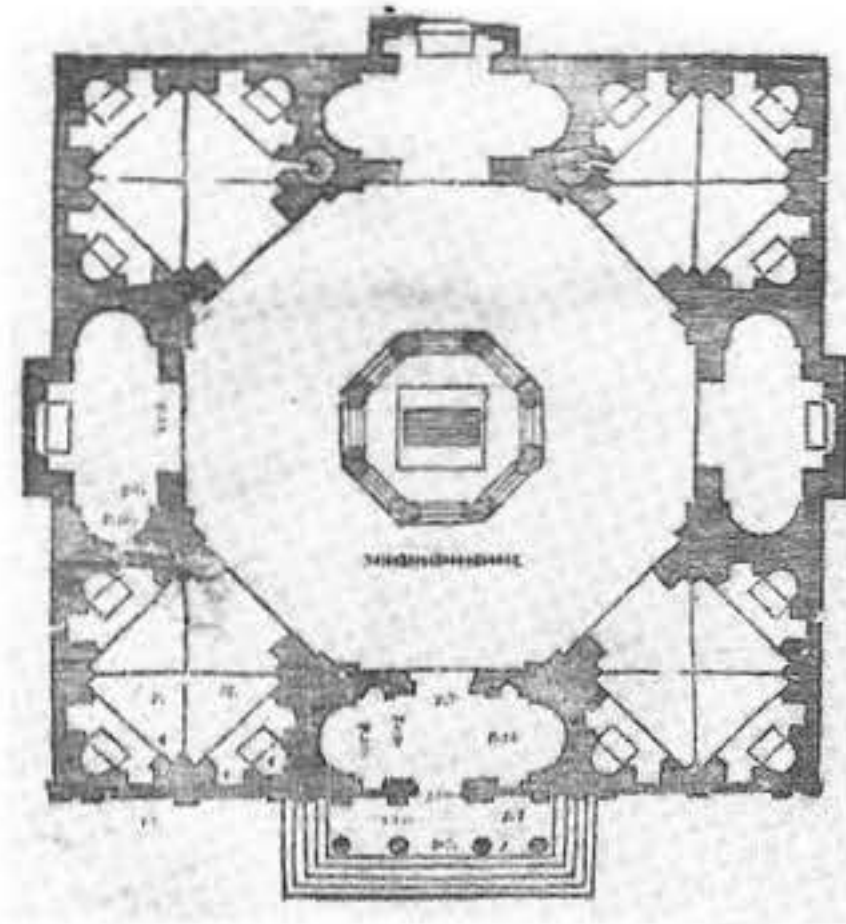
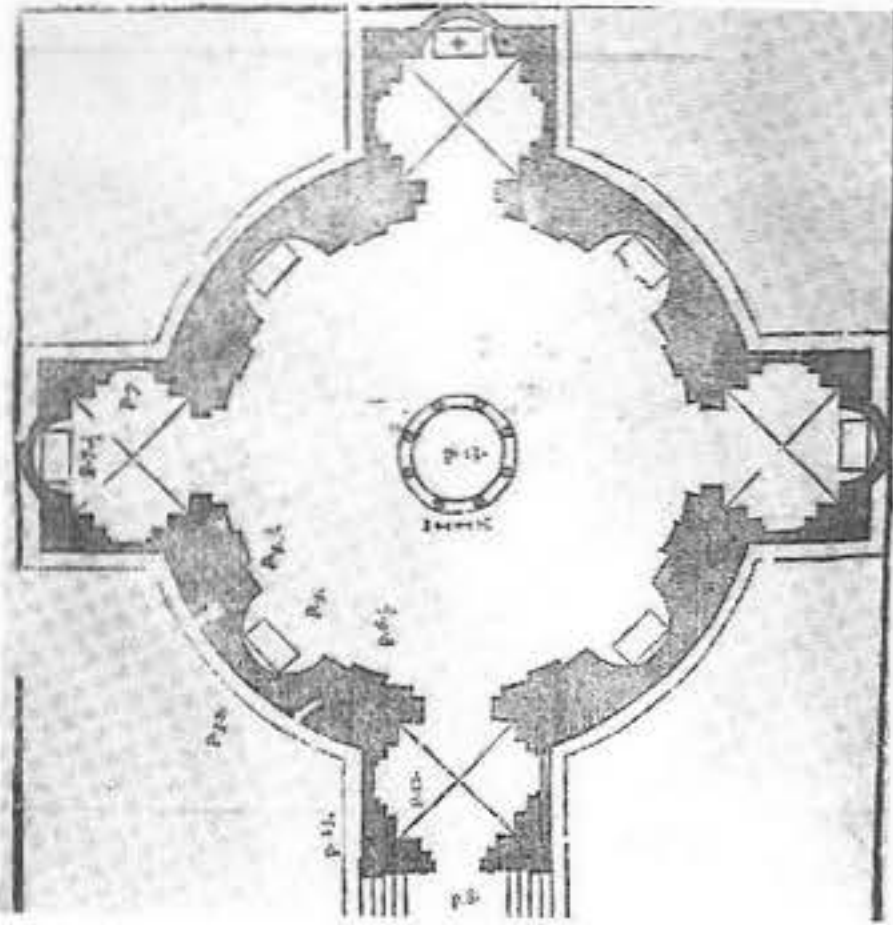
140. Cesare Ripa, Alegória kresby, drevoryt

141. Cesare Ripa, Alegória krásy, drevoryt

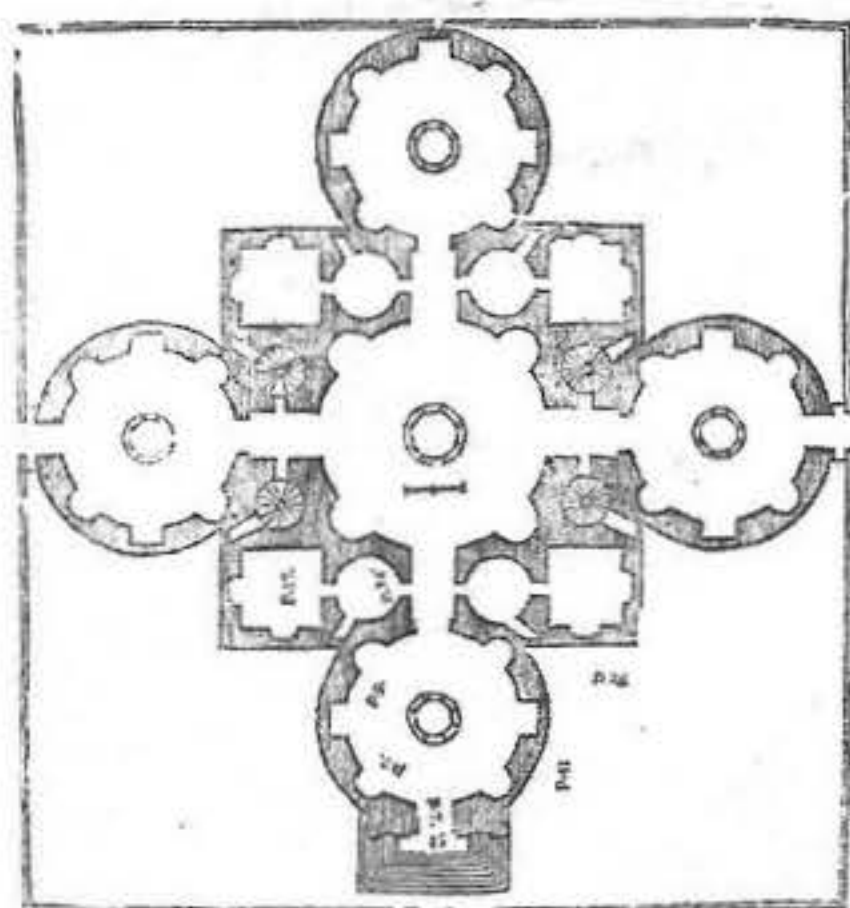
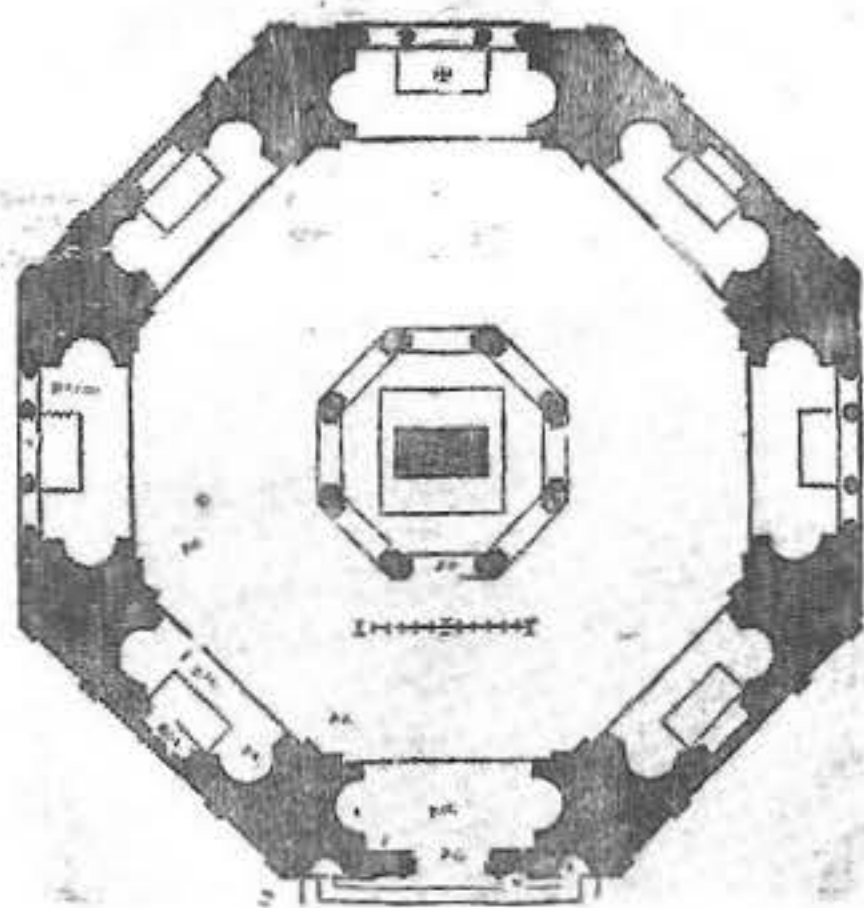
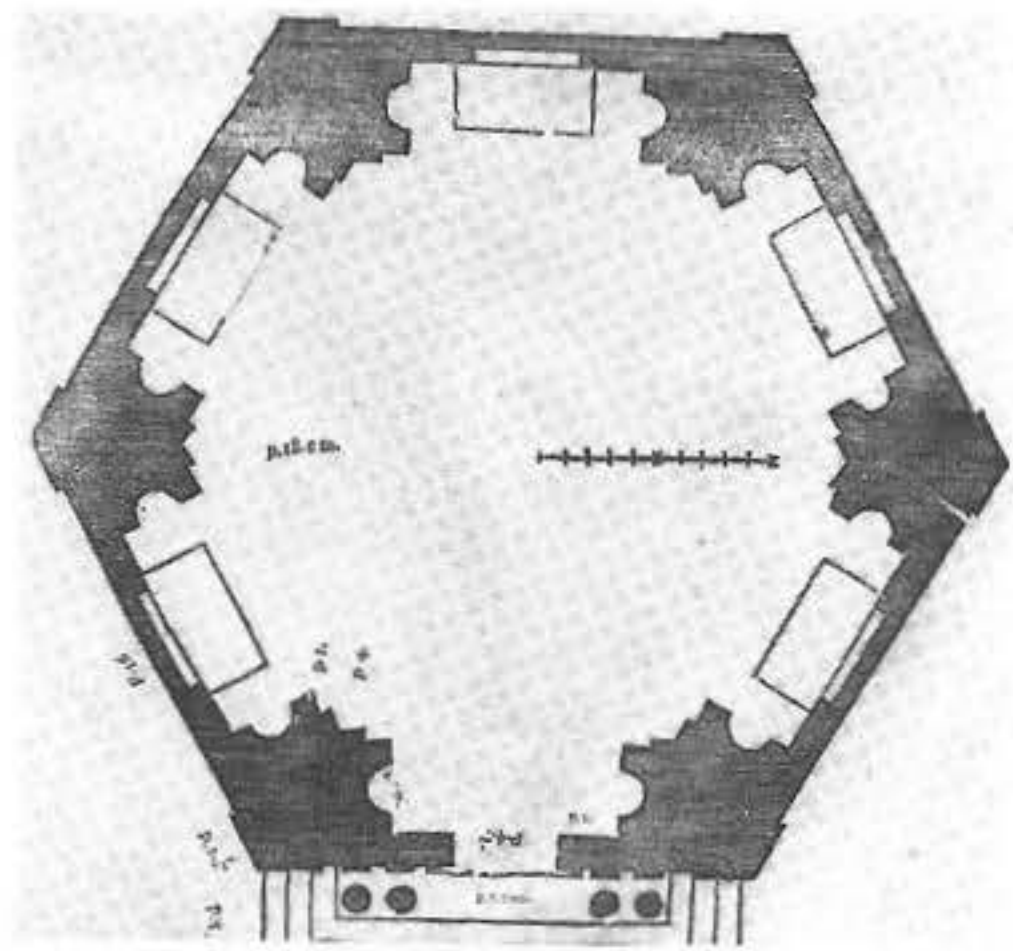
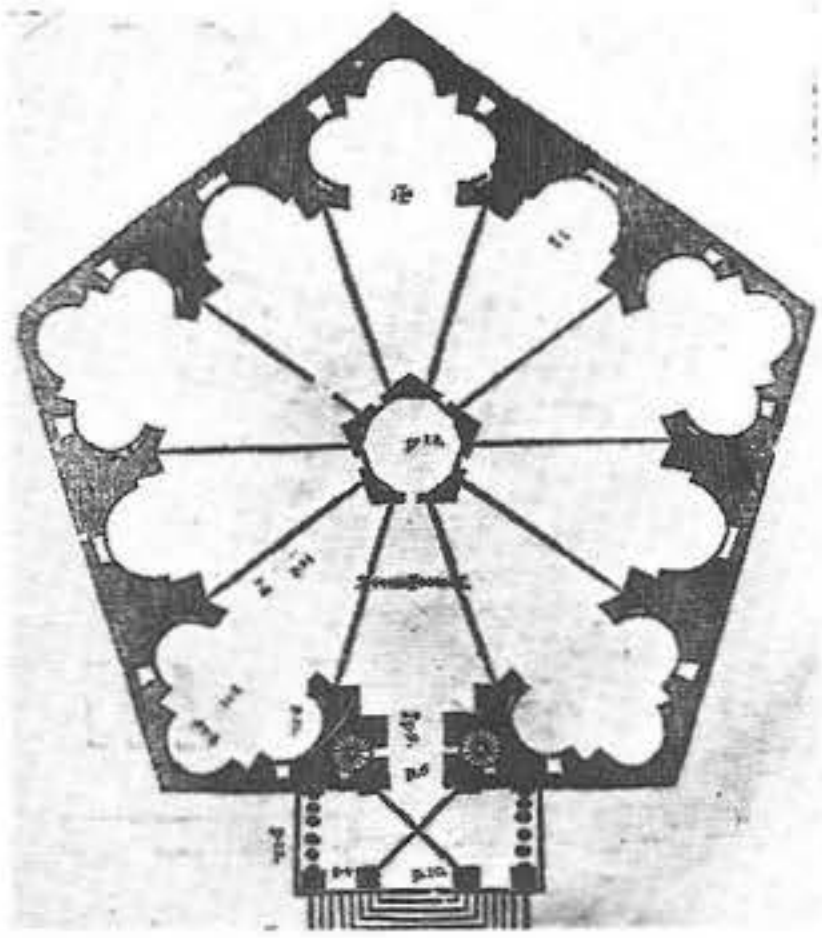
142. Andrea Palladio, Villa Capra (La Rotonda), po r. 1566–1680 ►

143. Andrea Palladio, plán Villa Capra (La Rotonda)





144.-152. Sebastian Serlio, devät pôdorysov centrálnych chrámov







156. Giorgio Vasari, Alegória hojnosti, kresba, okolo r. 1545

157. Giorgio Vasari, Nanebevstúpenie Matky Božej, plátno, okolo r. 1572–1573

◀ 153. Tizian, Portrét Pavla III., plátno, r. 1543

154. Giorgio Vasari, Autoportrét, plátno, r. 1571

155. Giorgio Vasari, Sv. Lukáš maľuje Madonu, freska, okolo r. 1560



158. Vincenzo Danti, Salome, mramor, r. 1567

159. Federigo Zuccari, portál Palazzo Zuccari, okolo r. 1590–1593

160. Raffael, Poézia, freska, 1509–1511 ►

161. Juan Bautista de Toledo a Juan de Herrera, kláštor a palác v Escoriale, 1559–1584



PACE VIGENT ARTES.



162. Pace vigent artes, emblém

163. Andrea Alciati, Príroda, emblém



164. Valeriani Joannes Pierius, Artes et ingenium alebo Artium Inventores, rytina
165. Andrea Alciati, Ars naturam adiuvens, emblém
166. Cesare Ripa, Alegória umenia, drevoryt
167. Cesare Ripa, Alegória poézie, drevoryt



168. Cesare Ripa, Alegória dokonalosti, drevoryt
169. Cesare Ripa, Alegória symetrie, drevoryt
170. Cesare Ripa, Alegória prírody, drevoryt



171. H. Goltzius, Kaliopé – múza epickej poézie, rytina

172. C. Audran podľa L. Boulogna, Alegória architektúry, rytina



Invent. et pinxit per C. Andrieu

LA PEINTURE.



Fiquet Invenit et pinxit

LA SCULPTURE.



175. Aleksander Ubeleski, Alegória poézie, rytina

◀ 173. C. Audran podľa L. Boulogna, Alegória maliarstva, rytina

174. Friquet, Alegória sochárstva, rytina



Gleichwie die Lust liebt den holden Blumenhauch. So ist die Tugend auch Christliche Frucht
 Und gleichsam sich aufsetzt für dinstem Schweißrauch. Für Gott die Laster sind ein Eitel, greiff und such



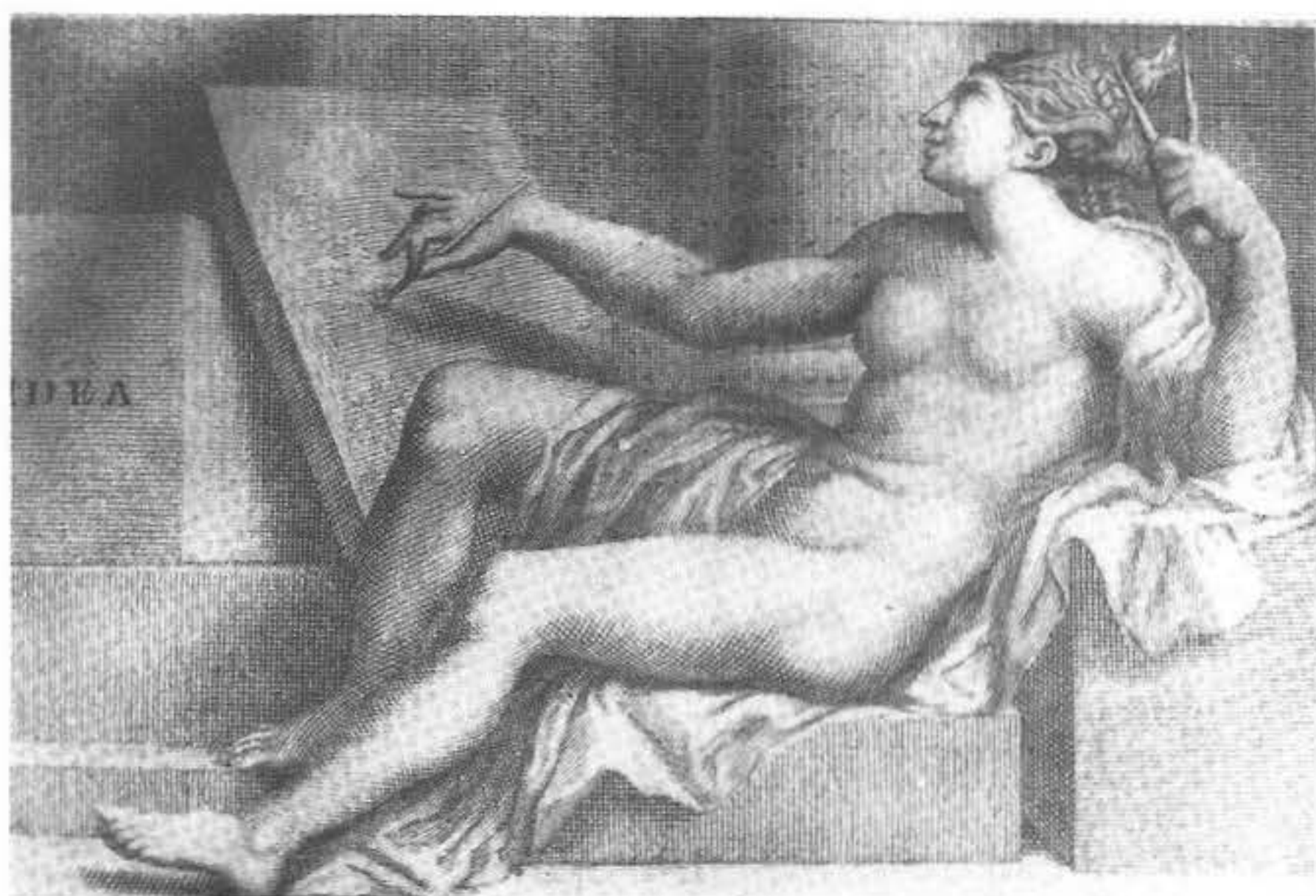
1610 f. 11. 11.

O quam amabilem mentis ac ingenii suavitatem,
 Quae magis iustis quam potentibus potest.

1610 f. 11. 11.

176. Gregorius Fentzel podľa M. de Vosa, Alegória vône, rytina, okolo r. 1650

177. J. de Gheyn, Alegória krásy-márnivosti, rytina okolo r. 1600



178. S. Thomassin podľa Fréarta, Alegória umeleckého poznania, rytina
179. S. Thomassin podľa Fréarta, Alegória umeleckej idey, rytina



Bute.



Canette.



Chaussetrape.



Coquerelles



Corniere



Couple



180. S. Thomassin podľa Fréarta, Alegória umelcovej predstavivosti, rytina

181. S. Thomassin podľa Fréarta, Alegória umeleckého napodobovania, rytina

182. François Menestrier, Symbolické obrazy, rytina

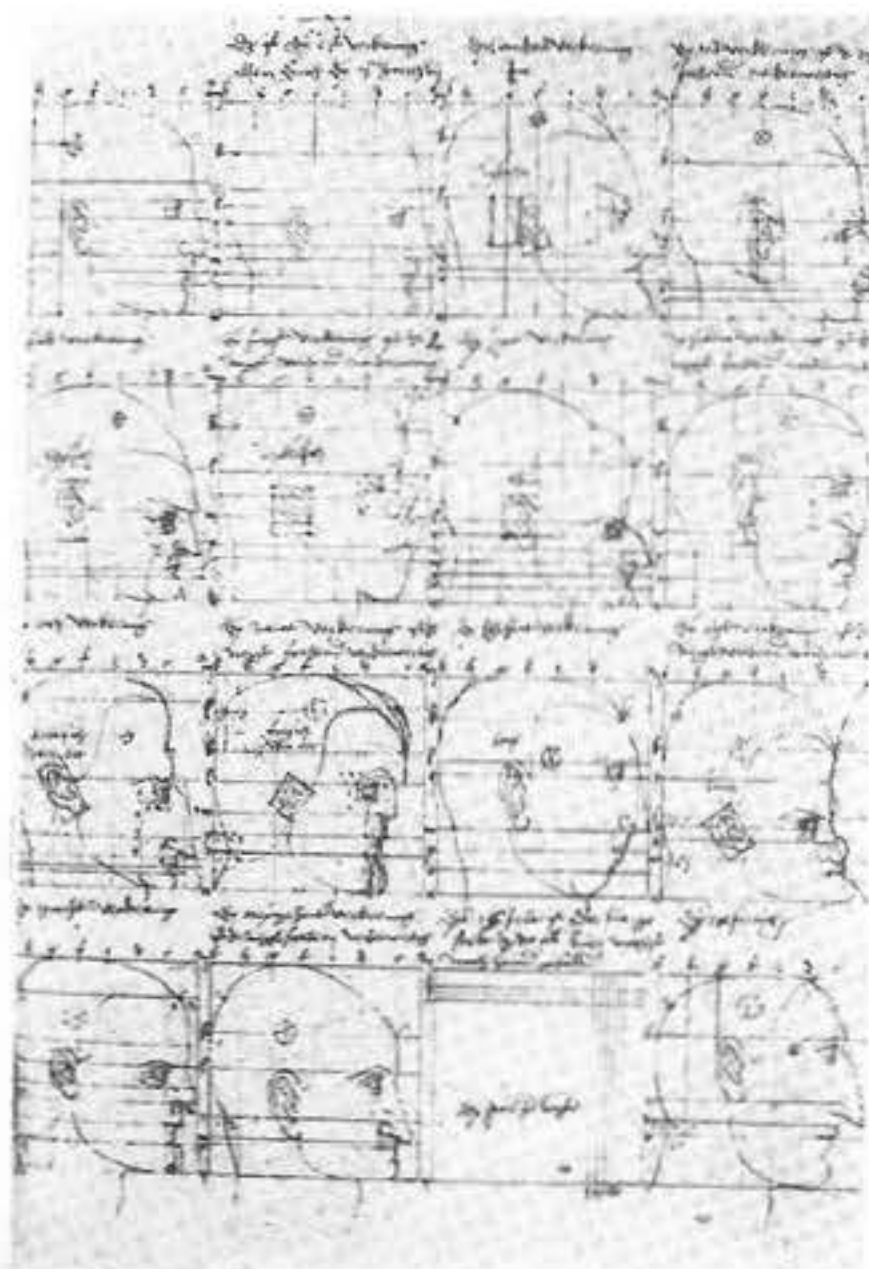
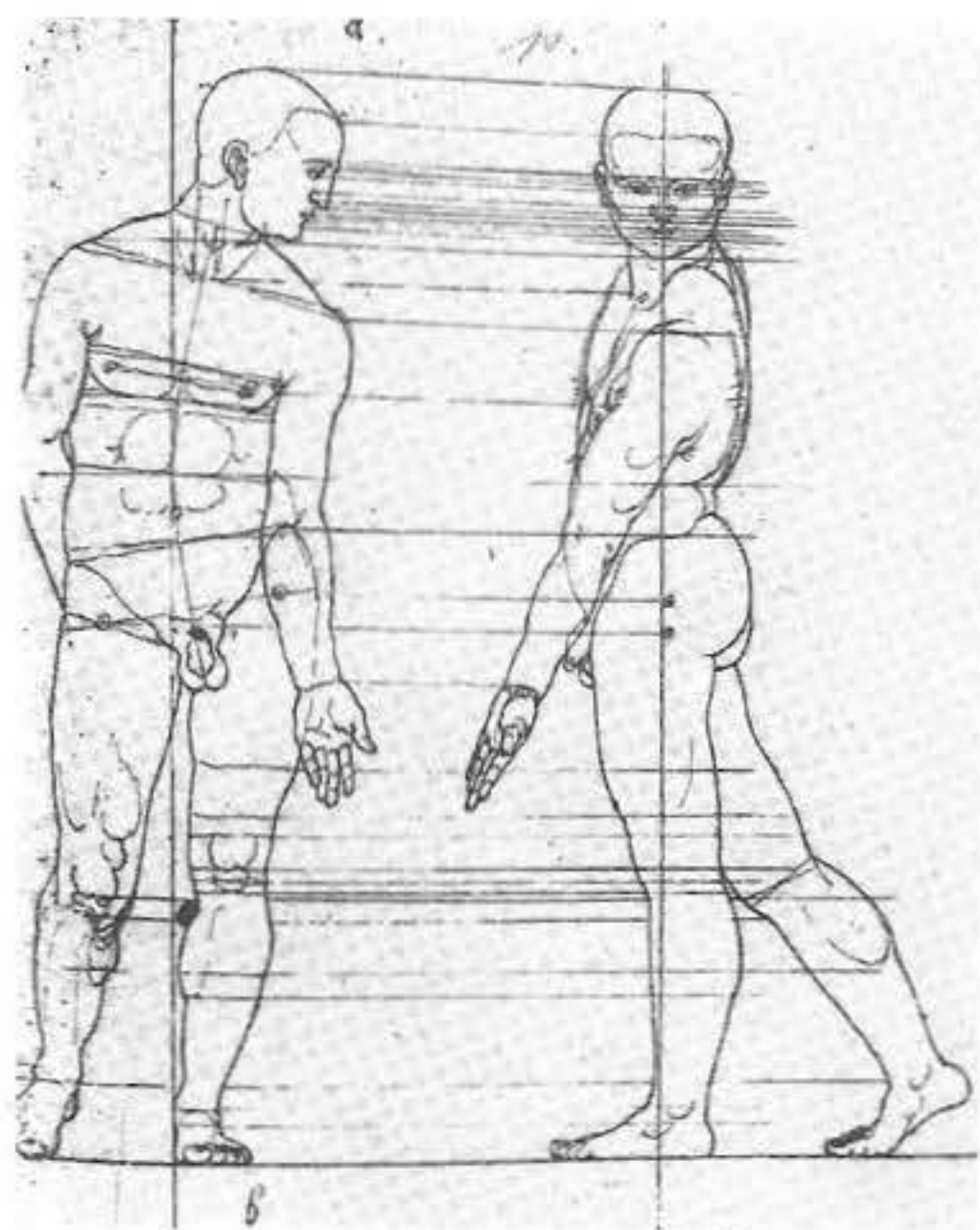
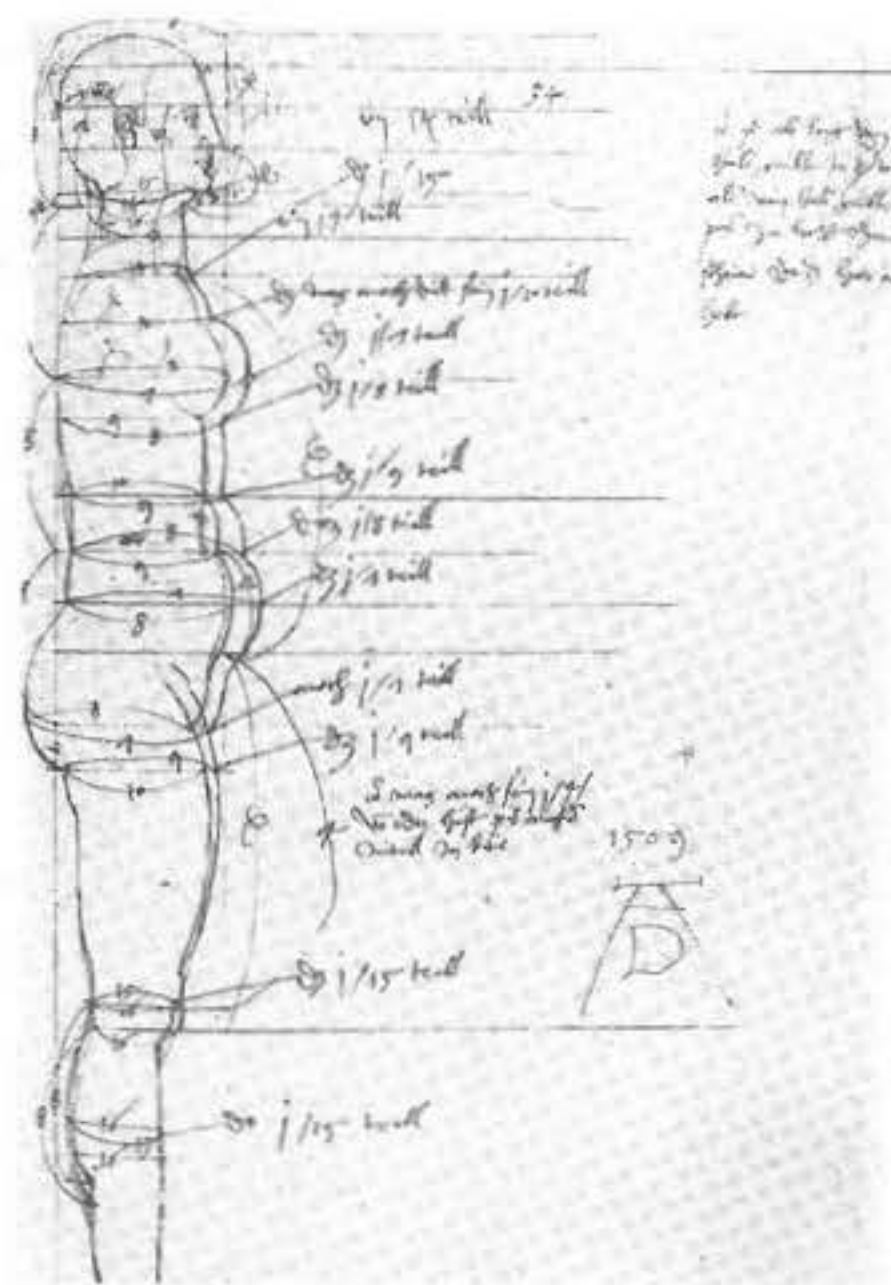
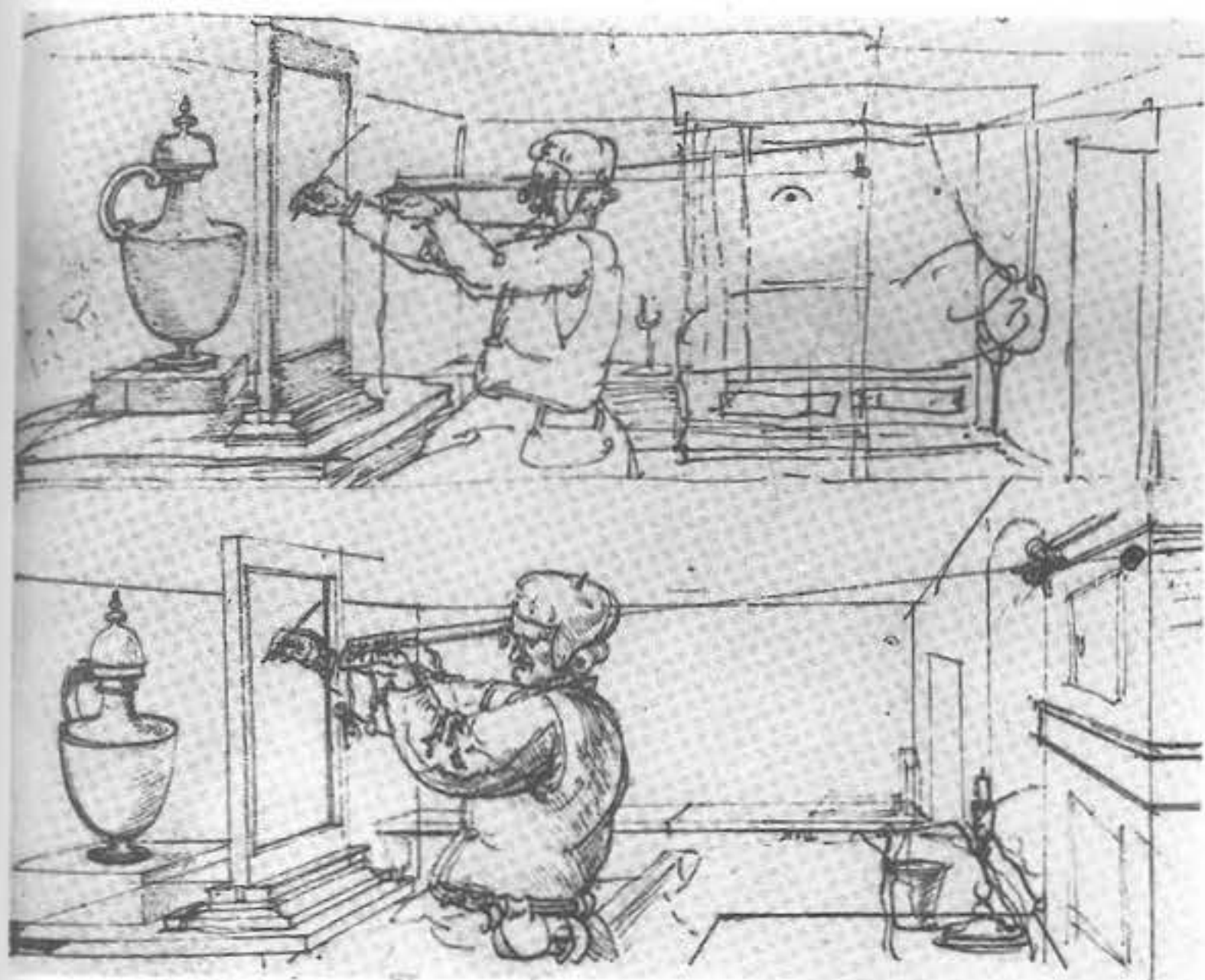


183. Hans Memling, Hrajúci anjeli, maľba na dreve, 3. štvrtina 15. stor.

184. Tizian, Koncert, plátno, r. 1511–1512



185. Albrecht Dürer, Autoportrét, maľba na dreve, r. 1500



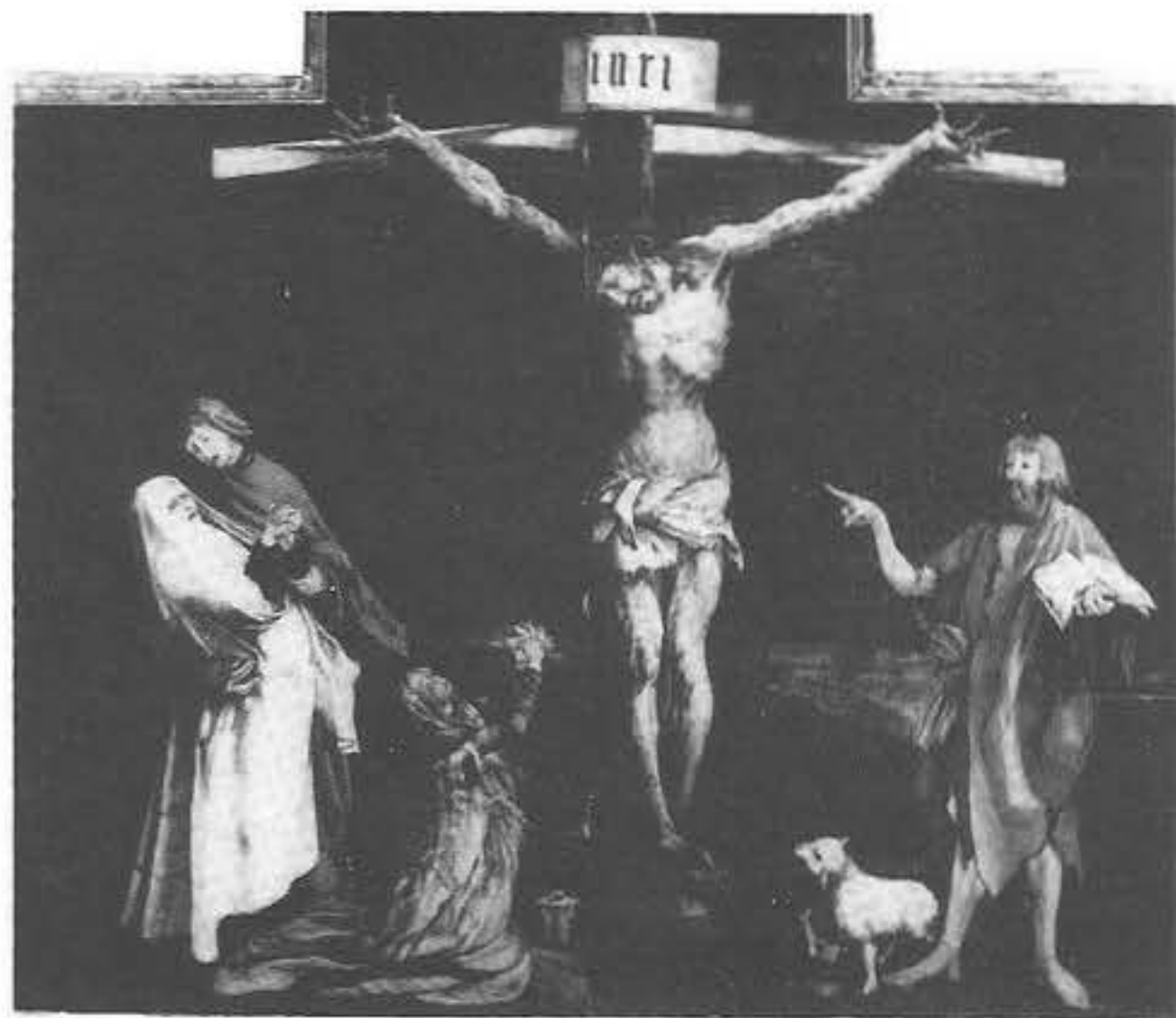
186. Albrecht Dürer, štúdia perspektívy, kresba, okolo r. 1525
 187. Albrecht Dürer, štúdia proporcií ženského aktu, kresba, r. 1509
 188. Albrecht Dürer, štúdia proporcií a pohybu, kresba, r. 1519
 189. Albrecht Dürer, štúdia proporcií ľudskej hlavy, kresba, r. 1526–1527



190. Albrecht Dürer, Trs trávy, akvarel, gvaš, okolo r. 1503



191. Albrecht Dürer, Štyria jazdci Apokalypsy, drevoryt, r. 1497–1498



192. Grünewald, Ukrižovanie, tabuľový obraz, r. 1515

193. Tilmann Riemenschneider, oltár Oplakávania, pieskovec, r. 1519–1523

194. Albrecht Altdorfer, Krajina, pergamen na dreve, 1526–1528 ►

195. Hans Holbein, Erazmus Rotterdamský, maľba na dreve, r. 1523

196. Pieter Breughel st., Strelci na snehu, maľba na dreve, r. 1565



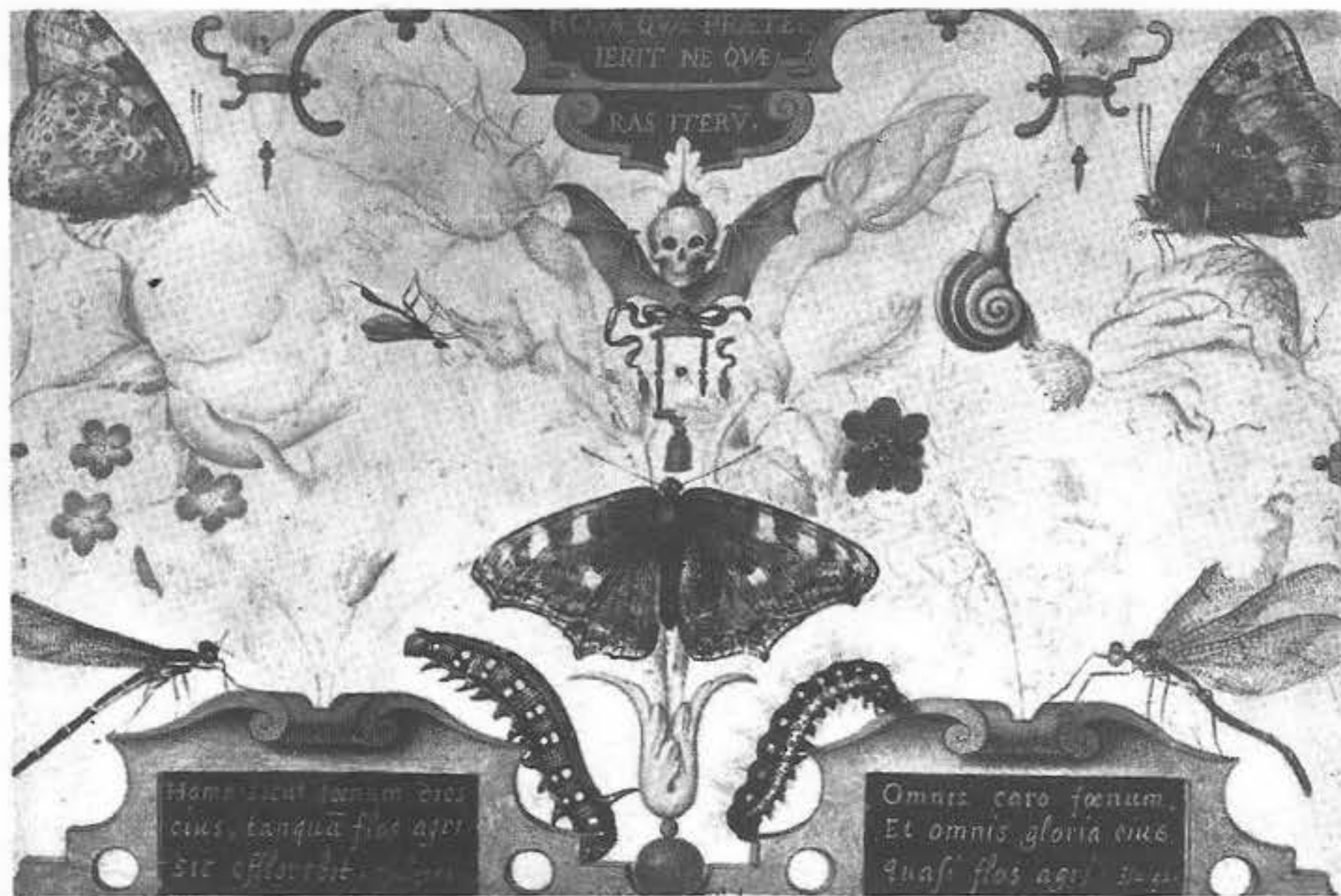




198. Pieter Breughel st., Návrat stáda, malba na dreve, r. 1565

◀ 197. Albrecht Dürer, Apoštolí Ján a Peter, Marek a Pavel, tabuľový obraz, r. 1526

HVMANI VICTVS INSTRVMENTA.



199. Giuseppe Arcimboldo, Božstvo kuchyne, rytina, r. 1569

200. Georg Hoefnagel, Chaque feuille, kresba na pergamene, r. 1591



201. Giuseppe Arcimboldo, Zima, malba na dreve, r. 1563



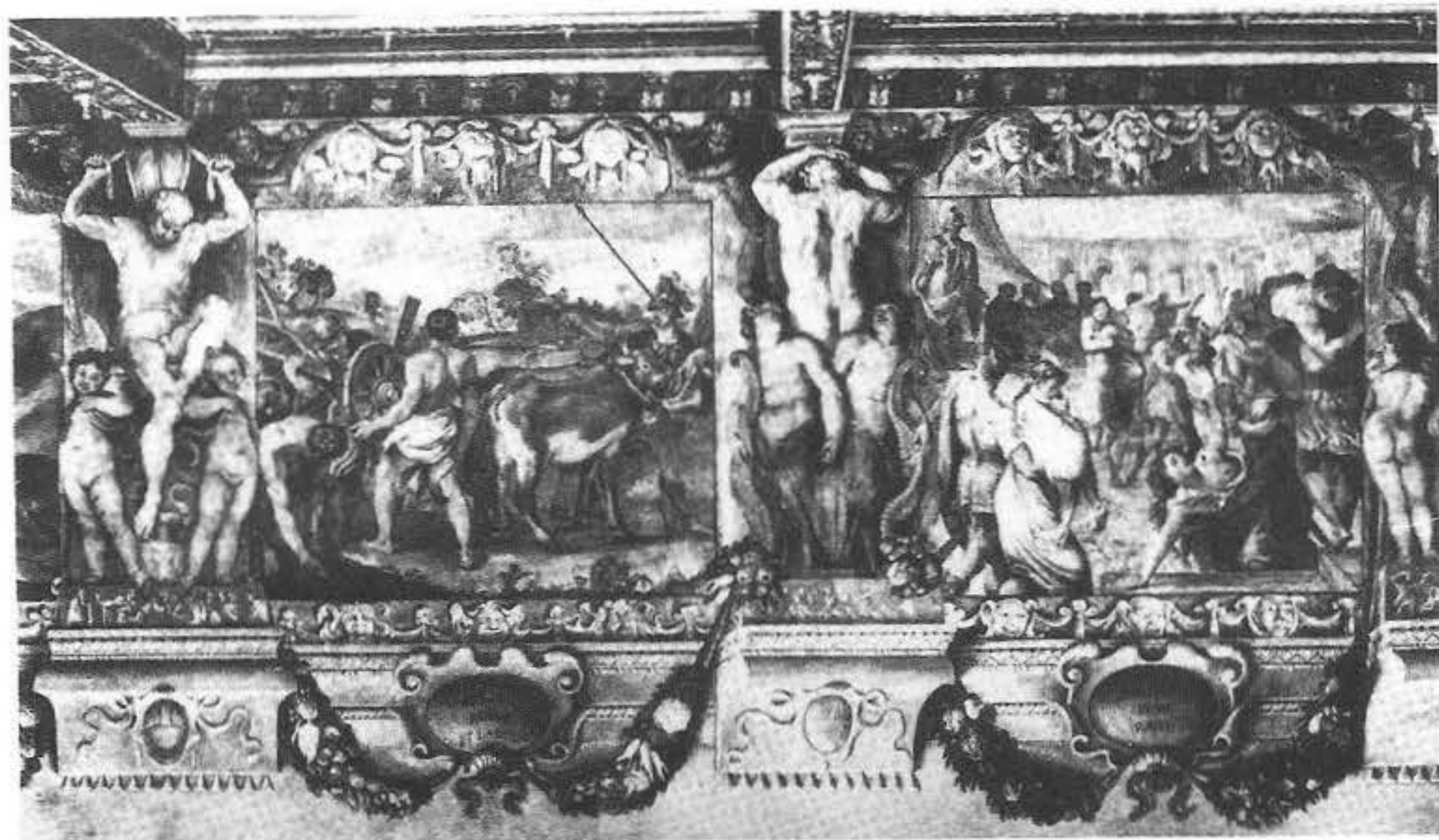
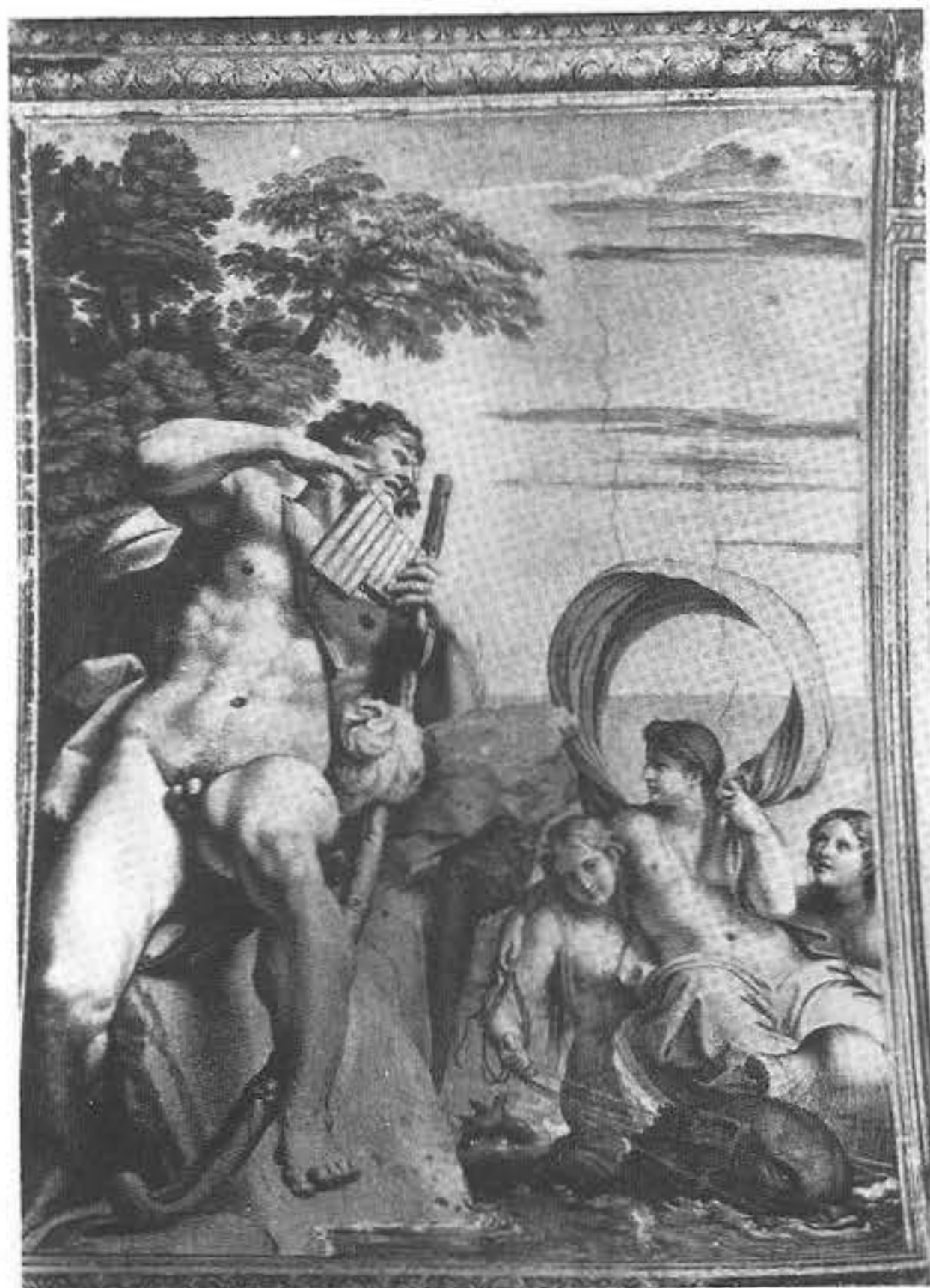
202. Jean Jacques Boissard, Pierre Ronsard, rytina, okolo r. 1560

203. J. Houbraken, Michel de Montaigne, rytina, 17. stor.

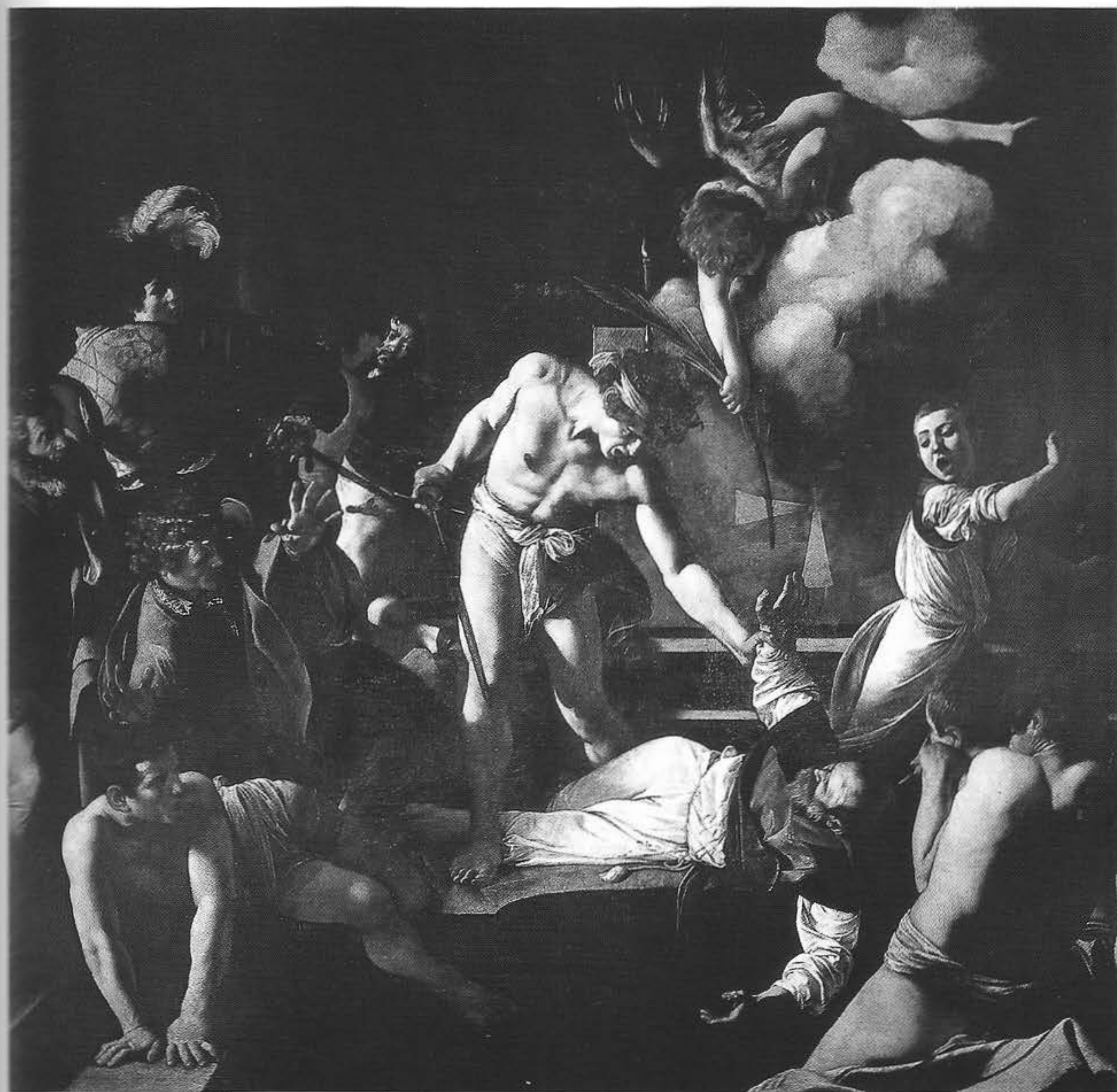
204. Coclemans, François de Malherbe, rytina, r. 1613 ►

205. Agostino a Annibale Carracci, Polyfémos a Galatea, freska, r. 1597–1600

206. Annibale Carracci, Založení Říma, freska, r. 1589–1590





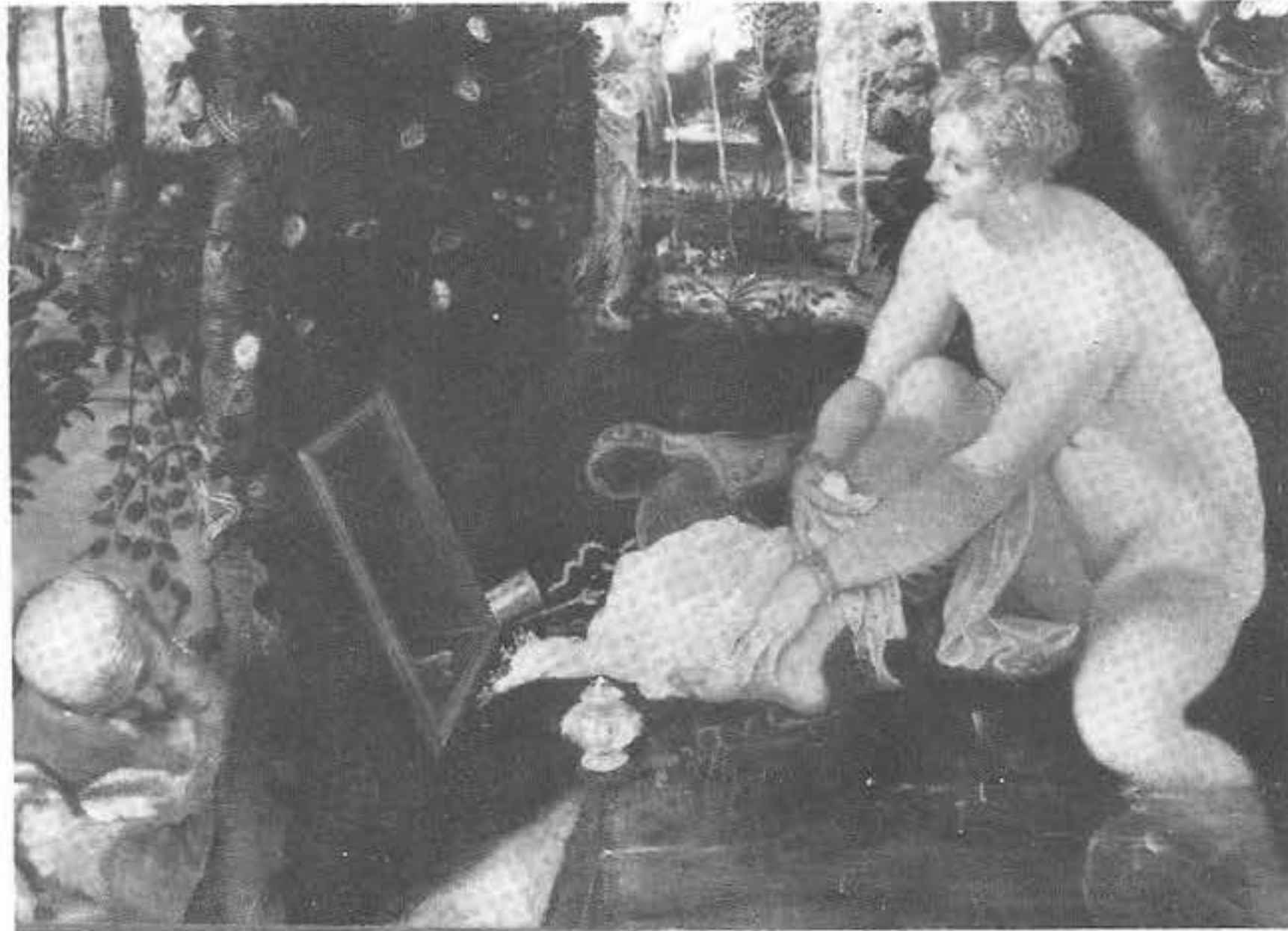


208. Caravaggio, Povolanie sv. Matúša, plátno, r. 1597–1599

207. Caravaggio, Magdaléna, plátno, okolo r. 1592–1594



209. Caravaggio, Sv. Matúš a anjel, I. verzia, plátno, okolo r. 1595–1596
210. Caravaggio, Zátišie, plátno, okolo r. 1595–1596



211. Tizian, Danae, plátno, r. 1554

212. Tintoretto, Zuzana a starci, plátno, po r. 1550

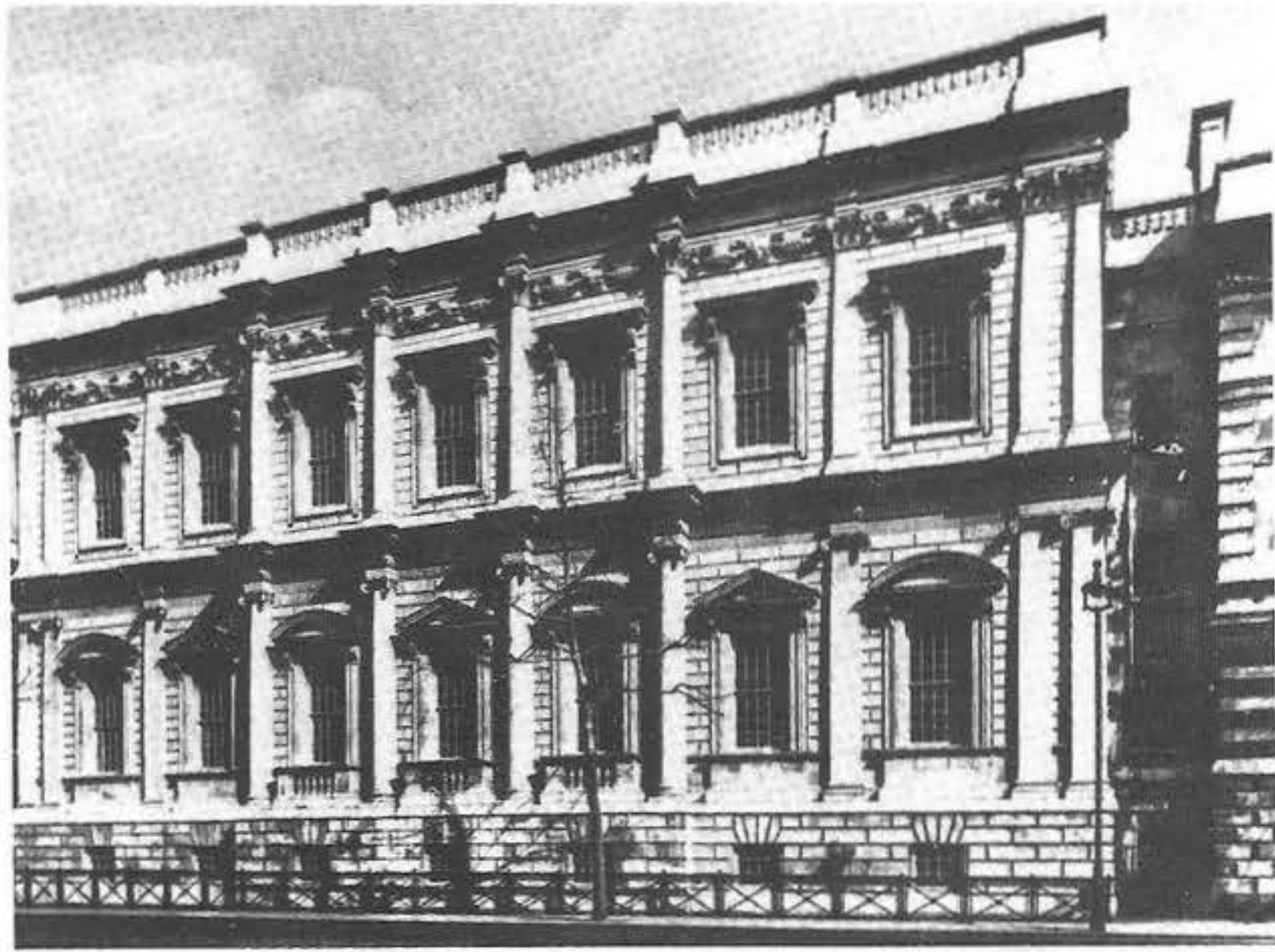
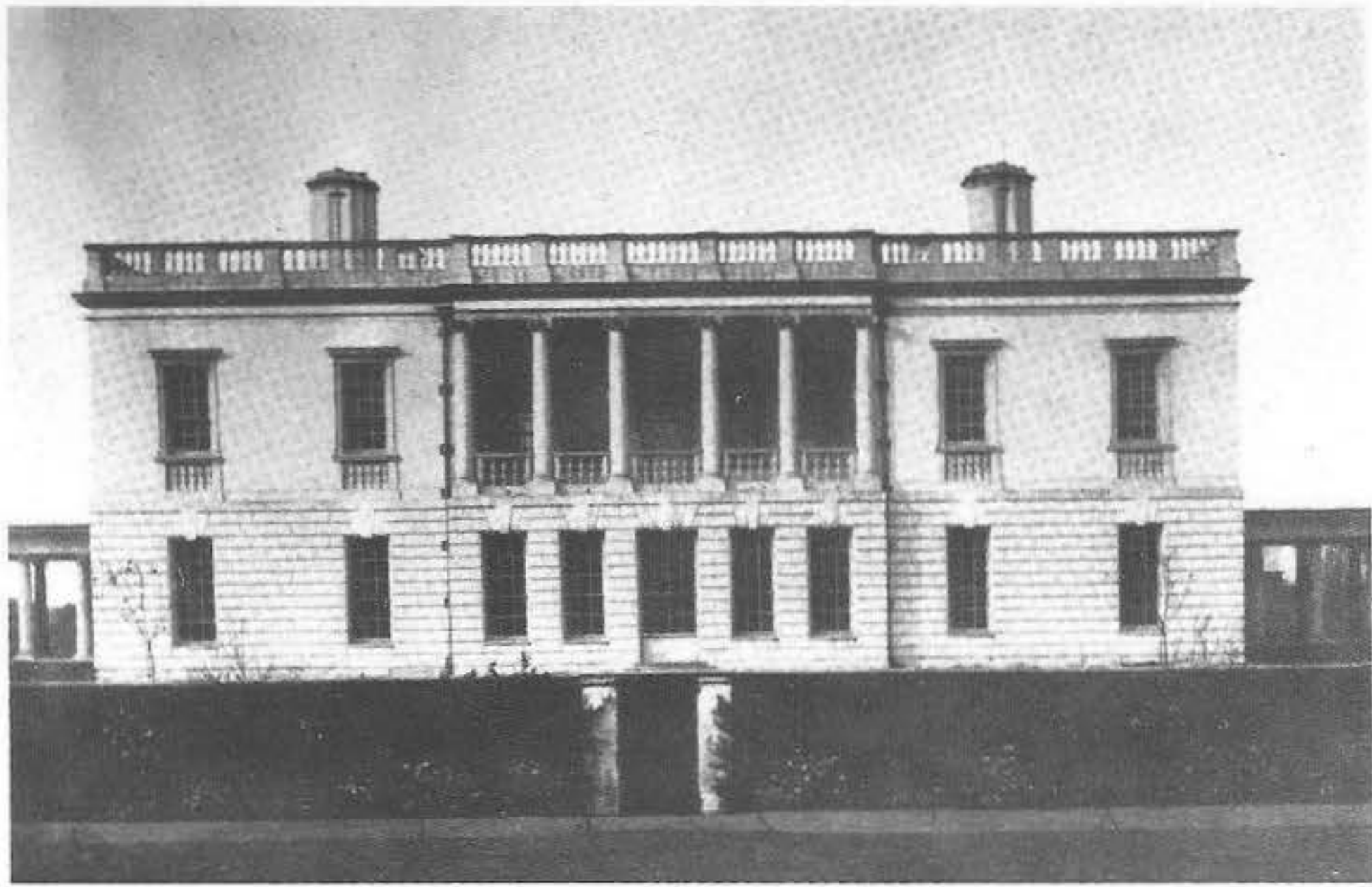


213. Pietro Berrettini da Cortona, Alegória pontifikátu Urbana VIII., freska, r. 1633–1639

214. Philip Sidney, rytina, 17. stor. ▶

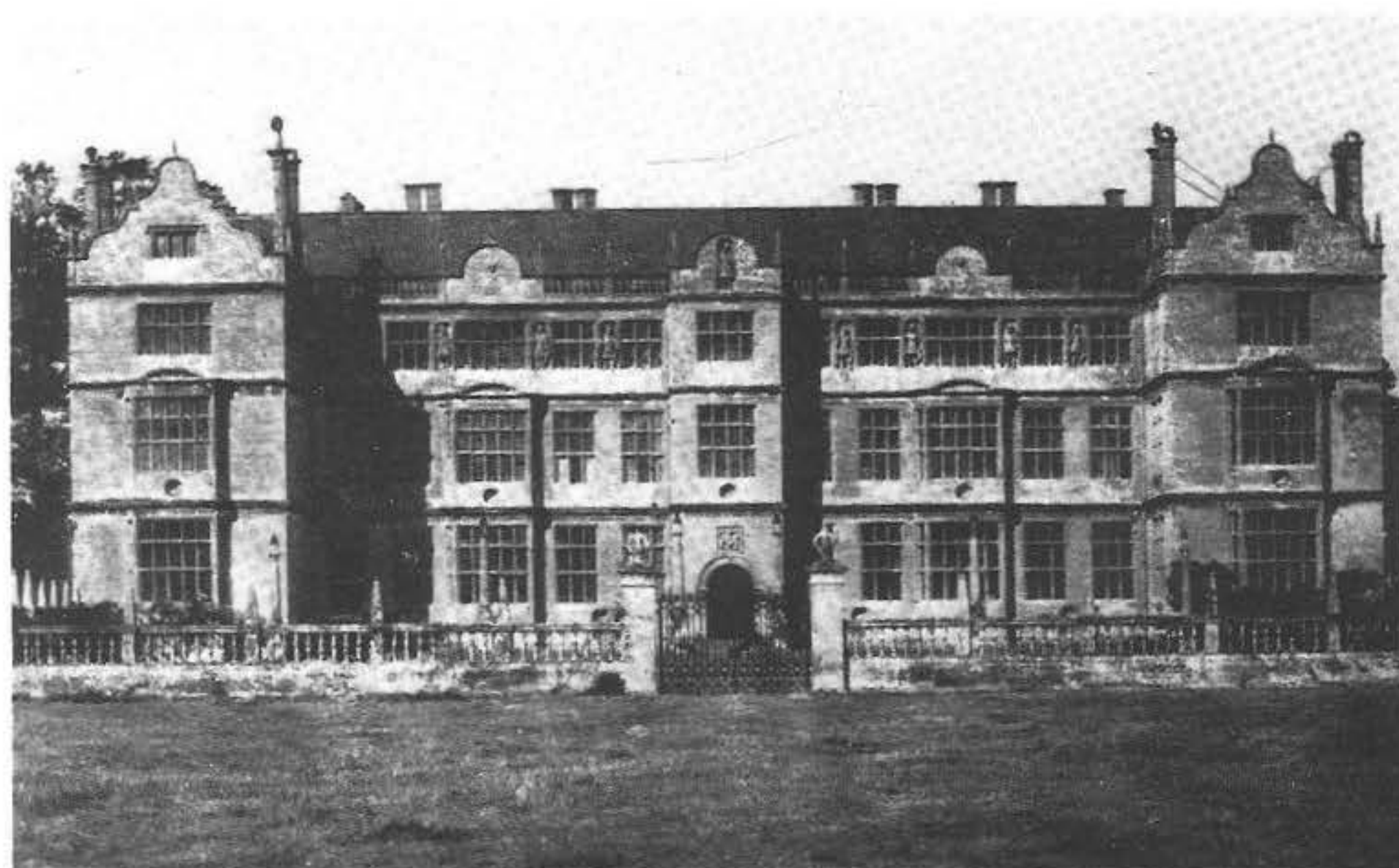
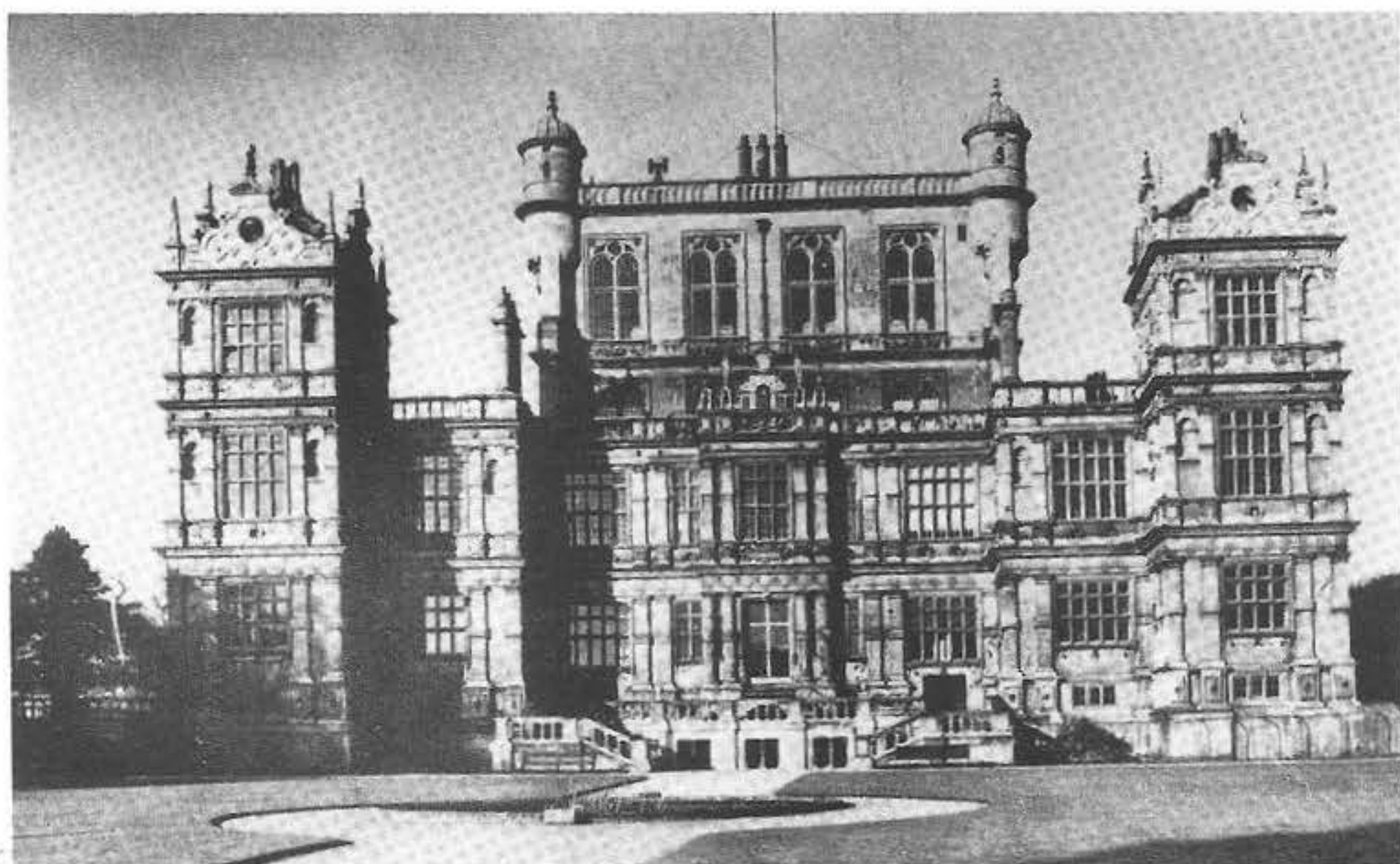
215. Francis Bacon, rytina, po r. 1626

216. William Dobson, Endymion Porter, plátno, r. 1642–1646



217. Inigo Jones, Queen's House v Londýne, r. 1616–1635

218. Inigo Jones, Banqueting House v Londýne, r. 1619–1622



219. Robert Smythson, Wollaton Hall, r. 1580–1588

220. Montecute House, dokončené r. 1599



221. Felix Lope de Vega y Carpio, rytina, 2. pol. 17. stor.

222. Jakub Monaldi, poprsie Macieja K. Sarbiewského, bronz, okolo r. 1781-1784



223. Carlo Maderna, fasáda chrámu Santa Susanna v Ríme, r. 1597–1603

224. Jan Vermeer van Delft, Dievča čítajúce list v otvorenom obluku, plátno, okolo r. 1657

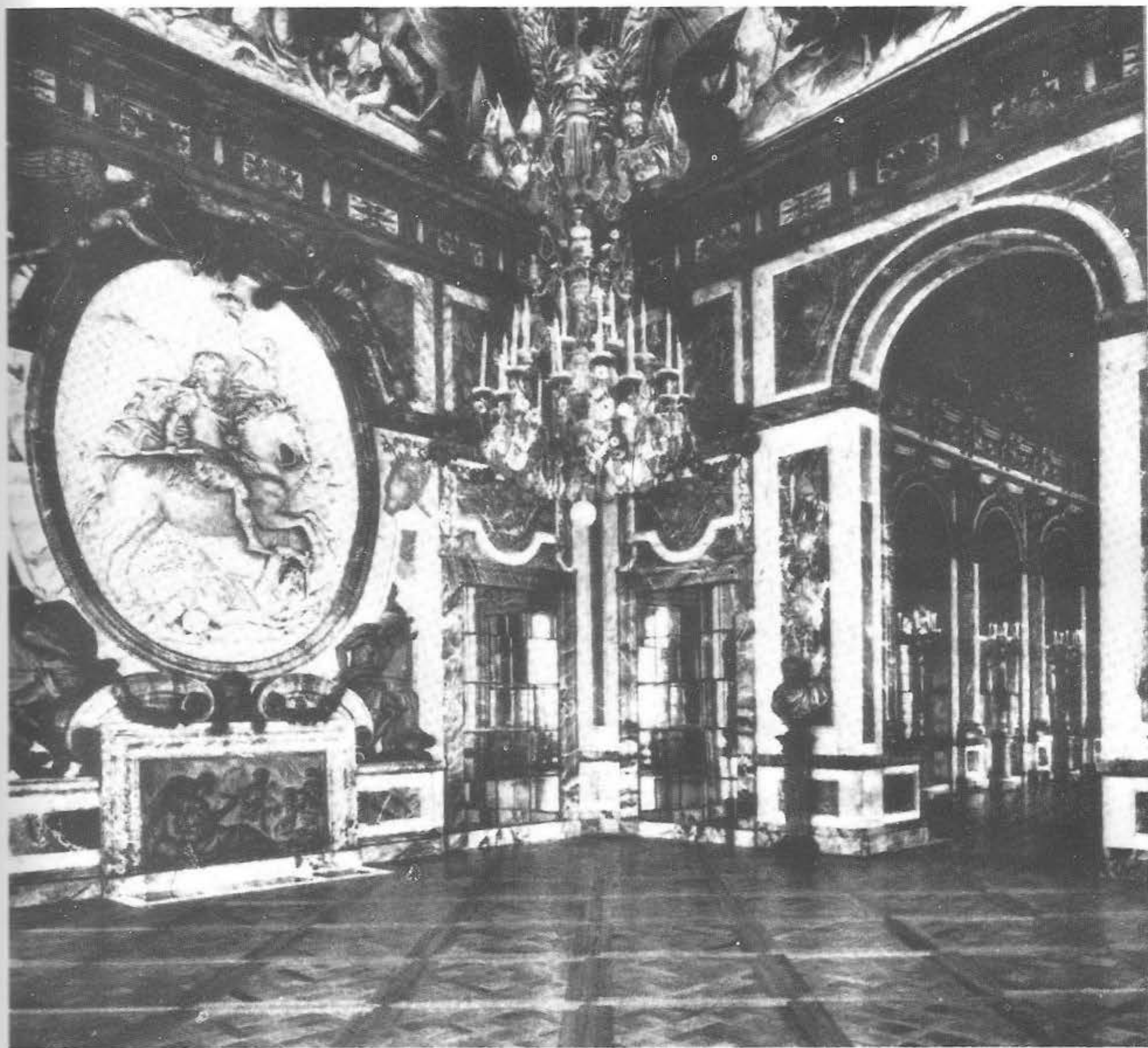
225. El Greco, Kristus v záhrade, plátno, okolo r. 1605



226. Rembrandt van Rijn, Krajina s podobienstvom o milosrdnom Samaritánovi, maľba na dreve, r. 1638

227. Philippe de Champaigne, Kardinál Richelieu (autorská replika), plátno, r. 1635–1640 ►

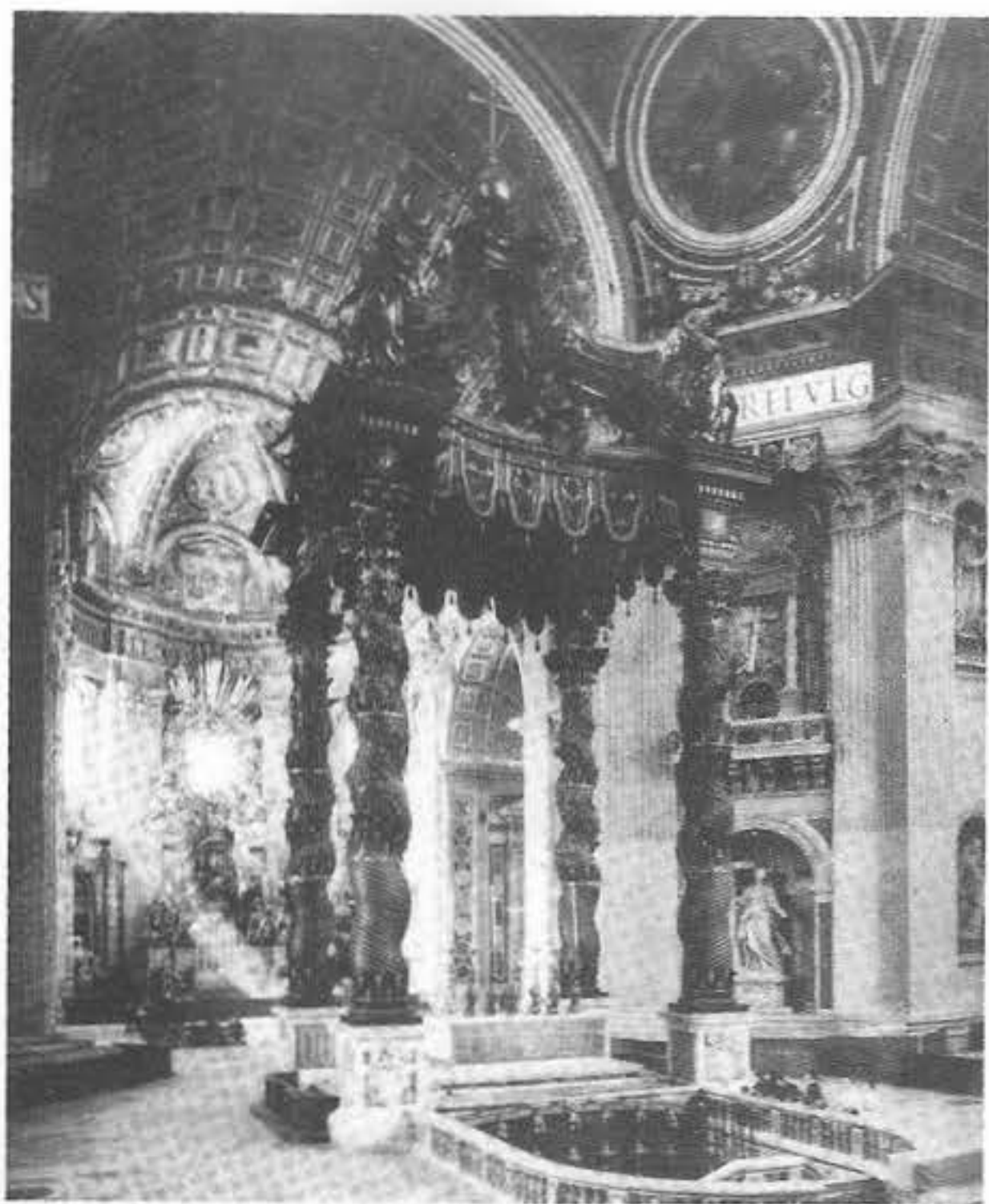




230. Jules Hardouin-Mansart, Charles Le Brun, Salon de la Guerre, okolo r. 1678

◀ 228. Simon Vouet, Alegória bohatstva, plátno, okolo r. 1645–1650

229. Charles Le Brun, Kancelár Séguier, plátno, r. 1661





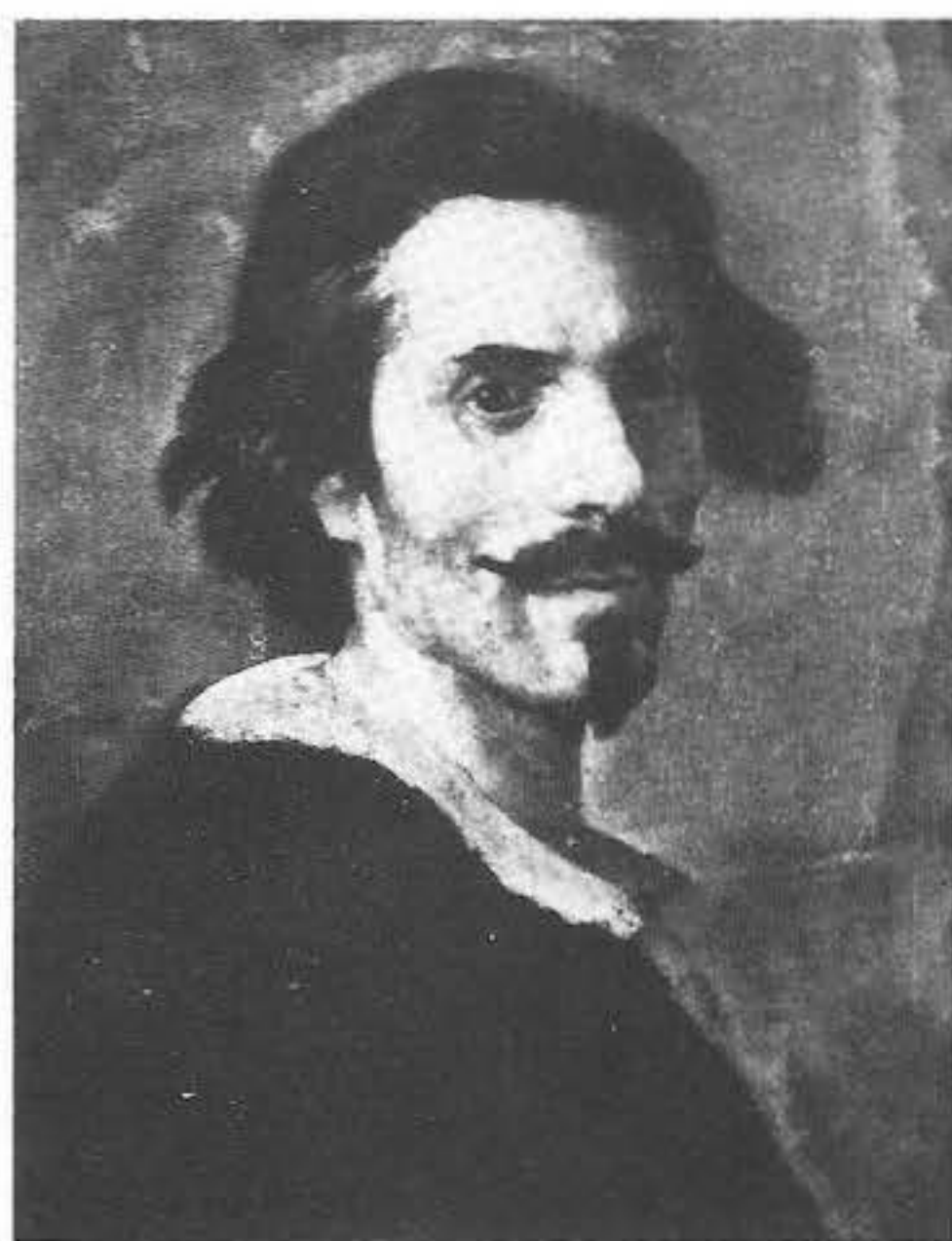
234. Peter Paul Rubens, Príchod Márie Medici do prístavu v Marseille, plátno, r. 1622–1625
- ◀ 231. Gian Lorenzo Bernini, Baldachýn nad hrobom sv. Petra, bronz, r. 1624–1633
232. Francesco Borromini, fasáda kostola Santa Agnese v Ríme, r. 1653–1655
233. Antonio Gherardi, Kaplnka sv. Cecílie v kostole San Carlo ai Catinari v Ríme, okolo r. 1686



235. Peter Paul Rubens, Autoportrét s Isabellou Brandtovou, plátno (neskôr prenesené na drevo), r. 1609–1610

236. Peter Paul Rubens, Betsabee, maľba na dreve, okolo r. 1635 ►





237. Peter Paul Rubens, Argus a Merkúr, maľba na dreve, r. 1635–1638
238. Gian Lorenzo Bernini, Autoportrét, plátno, r. 1665



239. Gian Lorenzo Bernini, námestie pred chrámom sv. Petra v Ríme, r. 1656–1667
240. Gian Lorenzo Bernini, poprsie Francesca d'Este, mramor, r. 1650–1651



241. Gian Lorenzo Bernini, fontána Štyroch riek, r. 1649–1651

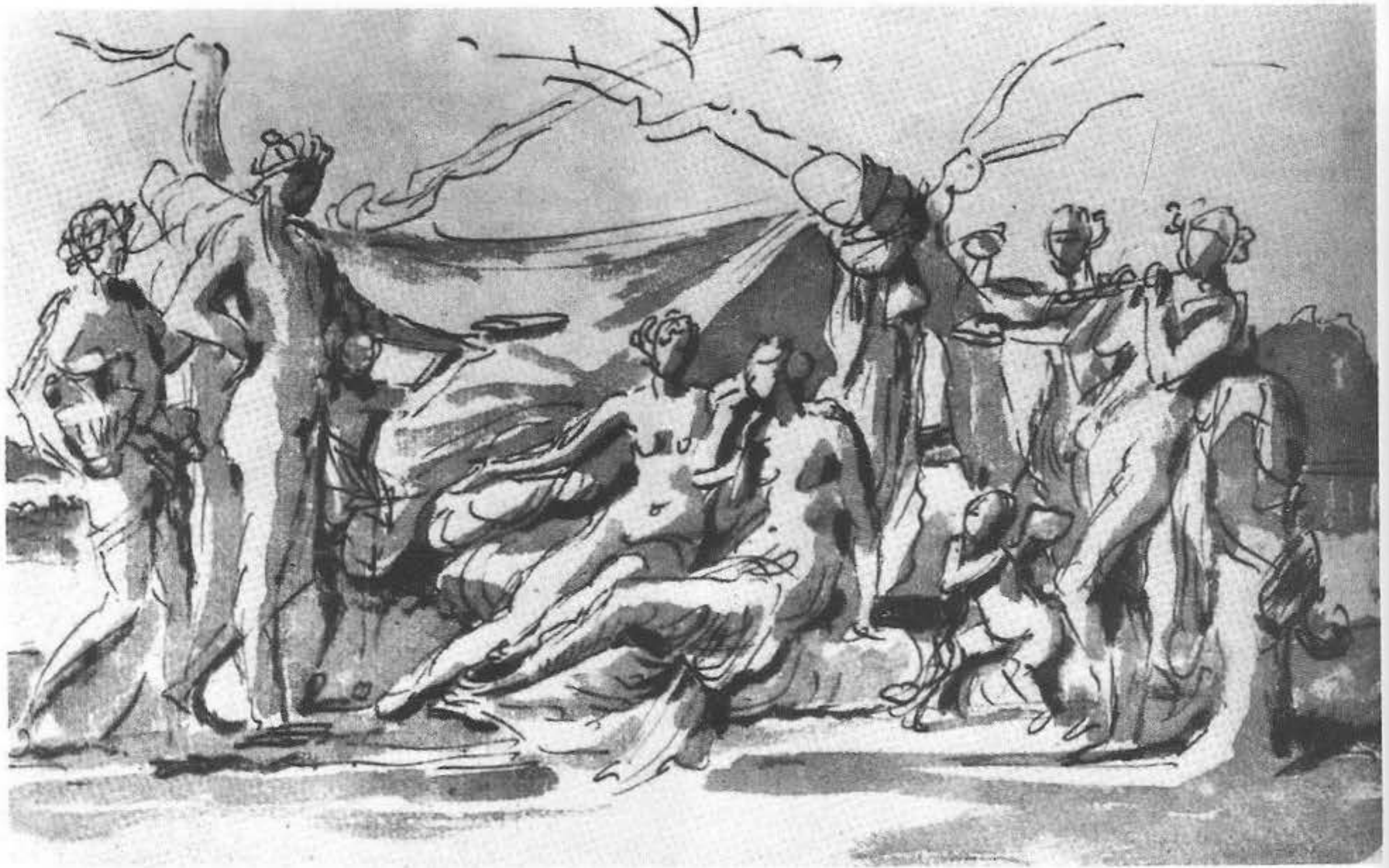
242. Gian Lorenzo Bernini, Portrét Ľudovíta XIV. na koni, kresba, okolo r. 1673

243. Pieter
244. Francis

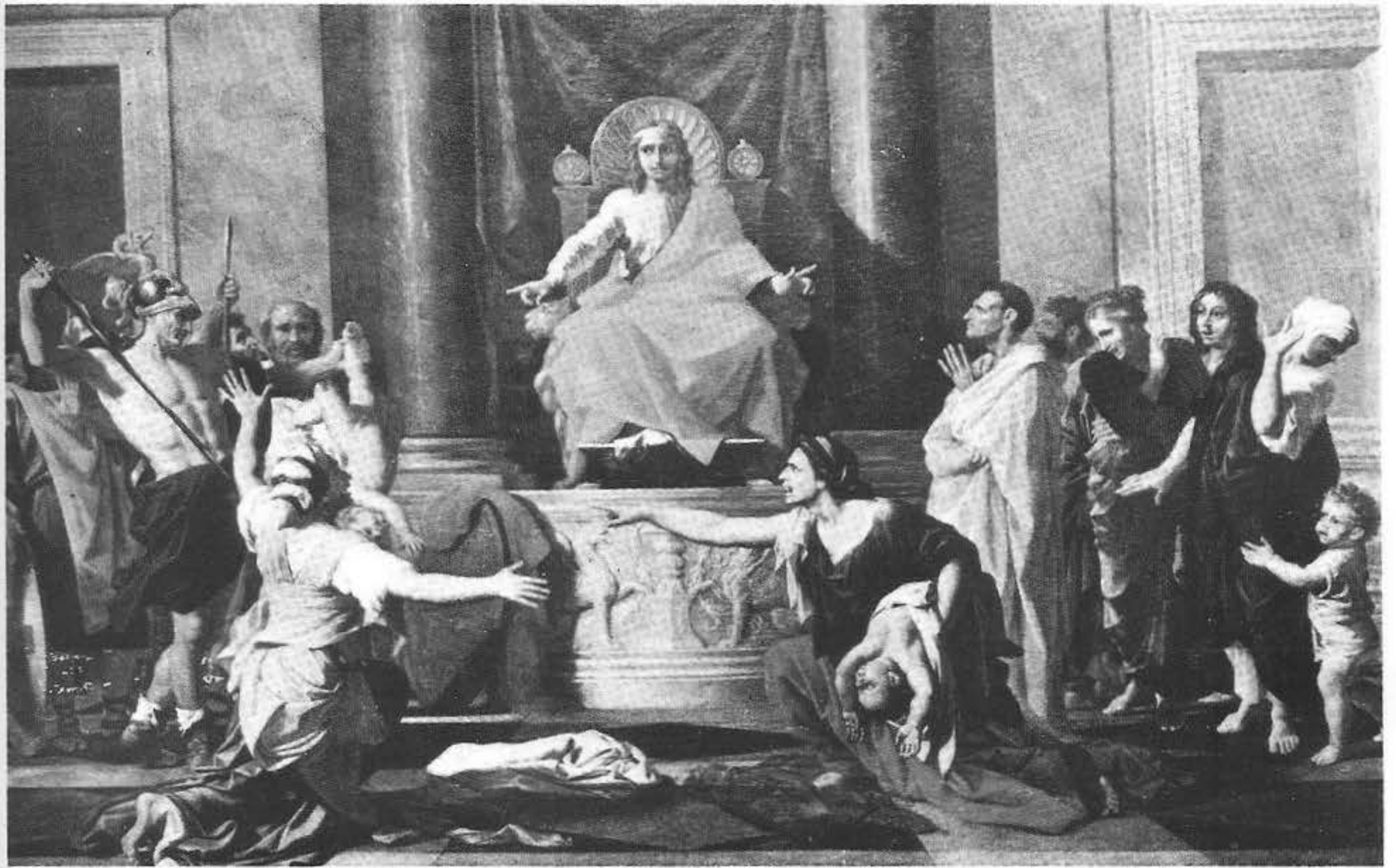


243. Pieter Gunst podľa A. V. Werffa, Francisco Junius, rytina

244. Francisco Junius, Staroveké umenie ako vzor nového umenia, rytina



245. Nicolas Poussin, Bakchus a Ariadna, kresba, 2. štvrtina 17. stor.



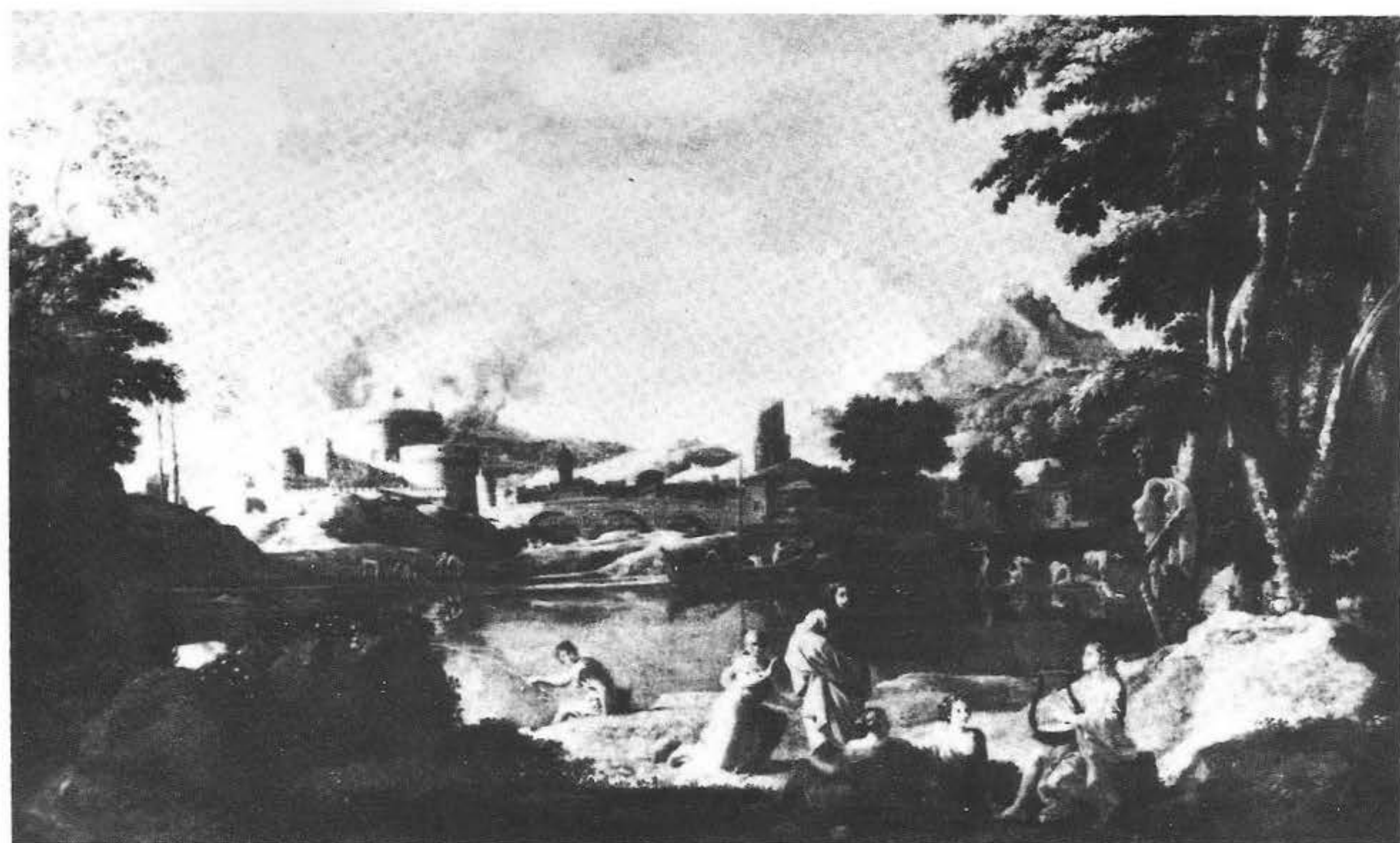
246. Nicolas Poussin, Šalamúnov súd, plátno, okolo r. 1649



247. Nicolas Poussin, Královstvo Flóry, plátno, okolo r. 1630

248. Nicolas Poussin, Pan a Syrinx, plátno, okolo r. 1637 ►





249. Nicolas Poussin, Orfeus a Euridika, plátno, okolo r. 1650

250. Nicolas Poussin, Et in Arcadia ego, plátno, 1650–1655 ►

251. Giovanni Pietro Bellori, frontispice Le vite de pittori, scultori e architetti moderni, časť I., Rím r. 1672



LE VITE
D E
PITTORI, SCULTORI
ET ARCHITETTI
MODERNI.

SCRITTE

DA GIO:PIETRO BELLORI
PARTE PRIMA.

ALL'ILLVSTRISS. ET ECCELLENTISS. SIGNORE

GIO: BATTISTA
COLBERT

CAVALIERE MARCHESE DI SEIGNELAY

Ministro, Segretario di Stato, Commendatore, e Gran Teso-
riere de gli Ordini di S.M. Christianissima, Direttore Gene-
rale delle Finanze, Soprintendente, & Ordinatore Gene-
rale delle Fabbriche, Arti, e Manifatture di Francia.

IN ROMA, Per il Succesa. al Mascardi, MDCLXXII.

Con licenza de' Superiori.



252. Antoine Watteau, *Záhrada lásky*, plátno, 1717-1719

253. Robert Nanteuil, Jean Chapelain, rytina, r. 1655 ►

254. Robert Nanteuil, Georges de Scudéry, rytina, okolo r. 1660

255. Pierre Drevet podľa H. Rigauda, Nicolas Boilleau, rytina, r. 1700

256. Louis Cossin podľa F. Siera, Pierre Corneille, rytina, 17. stor.



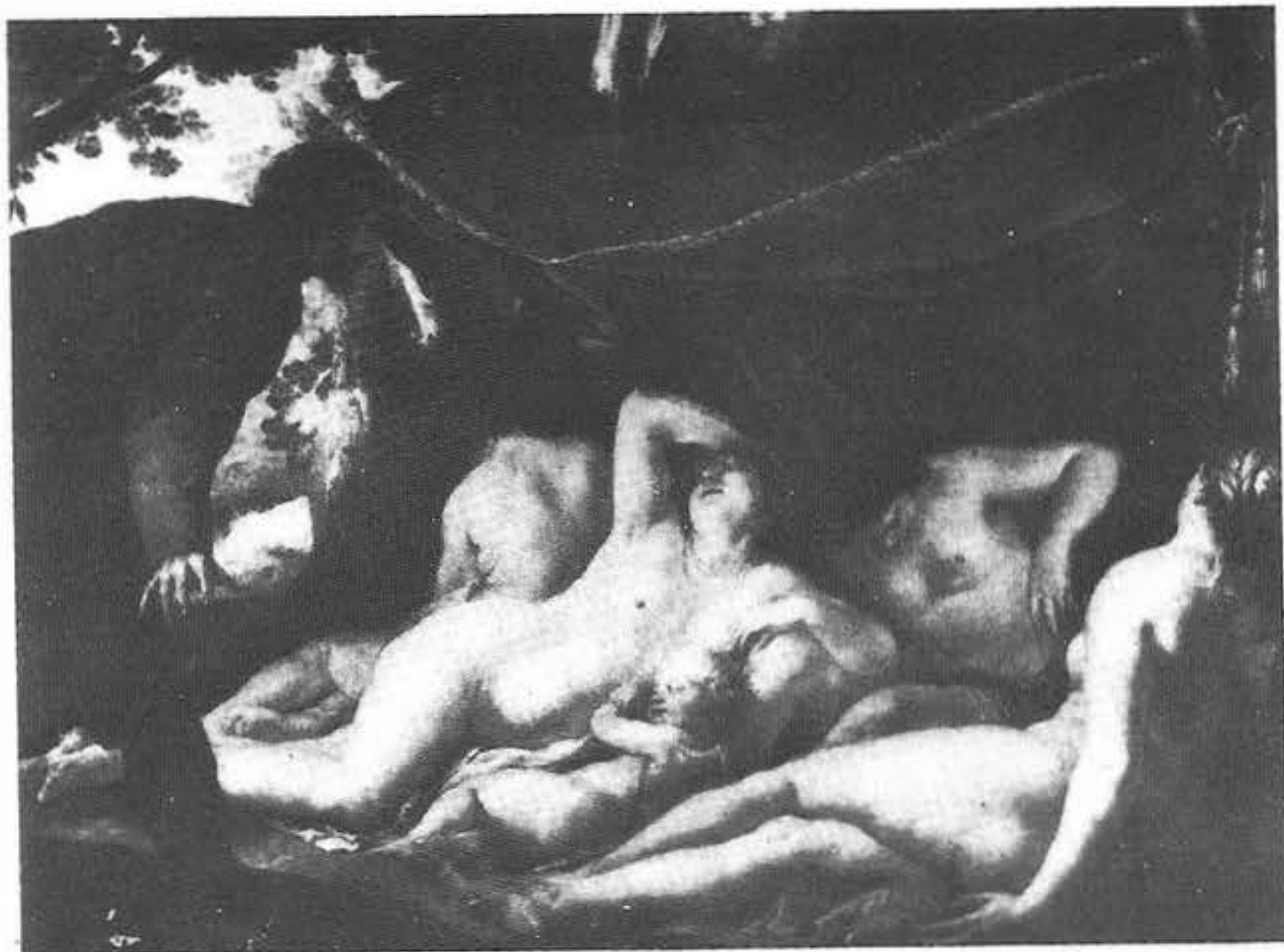
NICOLAUS BOILEAU DESPREAUX





257. Gérard Édelinck, Jean Racine, rytina, 4. štvrtina 17. stor.

258. Sebastian Bourdon, René Descartes (?), plátno, 2. štvrtina 17. stor.



259. Jacques Blanchard, Venuša a Grácie zaskočené smrteľníkom, plátno, pred r. 1638
260. Nicolas Poussin, Jar alebo Pozemský raj, plátno, r. 1660–1664



PHILOSOPHIA
CURIOSA

SEU
UNIVERSA ARISTOTELIS PHILOSOPHIA JUXTA COMMUNES SENTENTIAS EXPOSITA,

Et primo quidem sub compendio proposita: Deinde ad usum Civilem rediſta ac rebus in particulari applicata curiosè,

Ab
A.R.P. Adalberto Tylkovvski
Societ. JESU.

Typis Monasterij Olivenſis S. O. Ciſt.

Excudebat
Georgius Franciscus Fritsch, Factor.
Anno M. DC. LXXX.

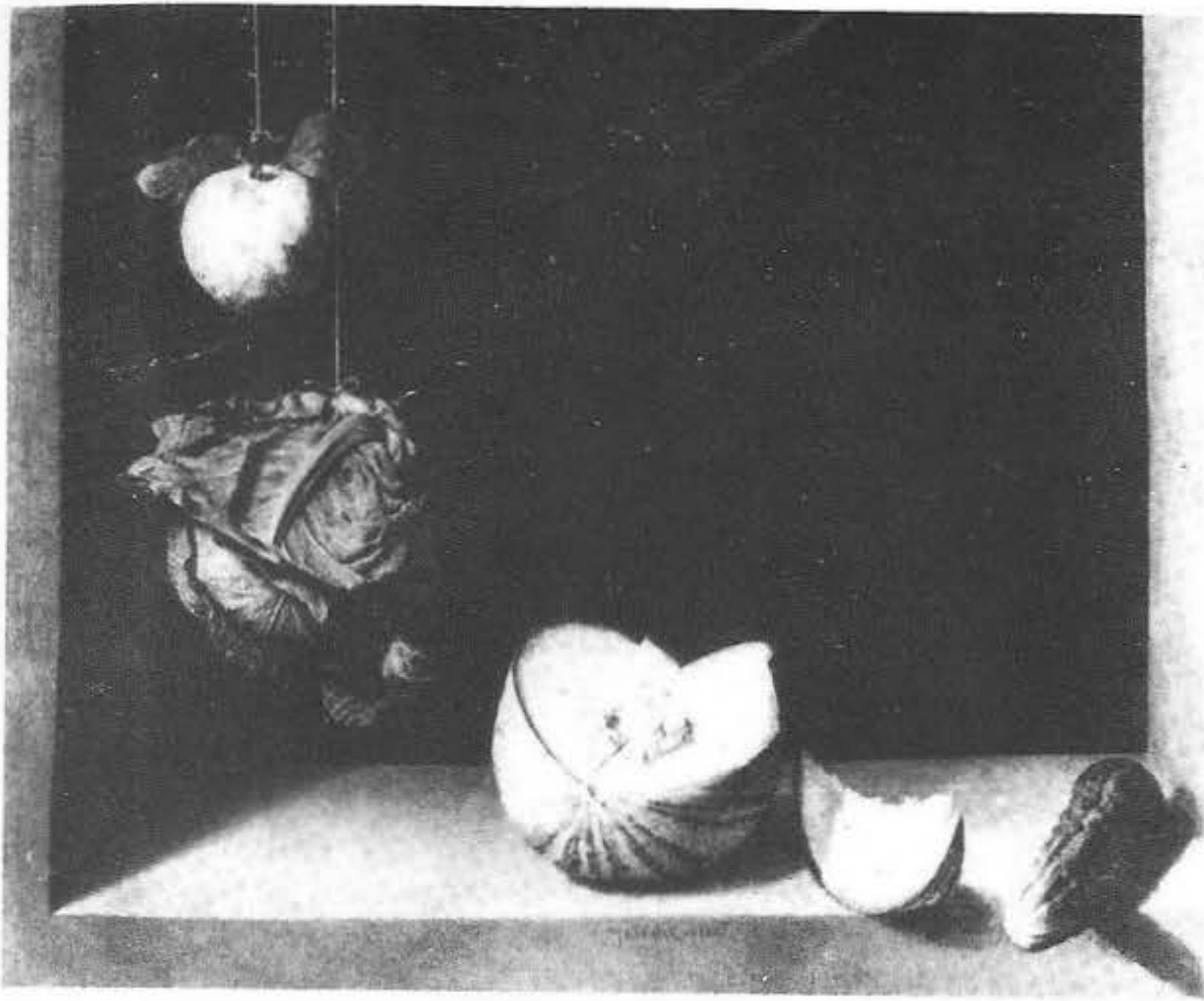
261. Bratia Le Nainovci (Mathieu?), Hráči tric-tracu, plátno, 2. štvrtina 17. stor.

262. François de Troy, Charles Mouton, plátno, r. 1690

263. Wojciech Tylkowski, frontispice Philosophia a curiosa seu universa, Oliwa, r. 1680



264. Bartolomeo Esteban Murillo, Don Andrés de Andray y Col, plátno, okolo r. 1650–1660



Handwritten text on the right margin, including a vertical line of characters and some illegible markings.



A MESSIRE
JULE ARMAND
COLBERT



269. André Félibien, rytina dedikačnej strany Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, Paris, r. 1676

270. Charles Le Brun, Charles Alphonse Du Fresnoy, plátno, okolo r. 1650

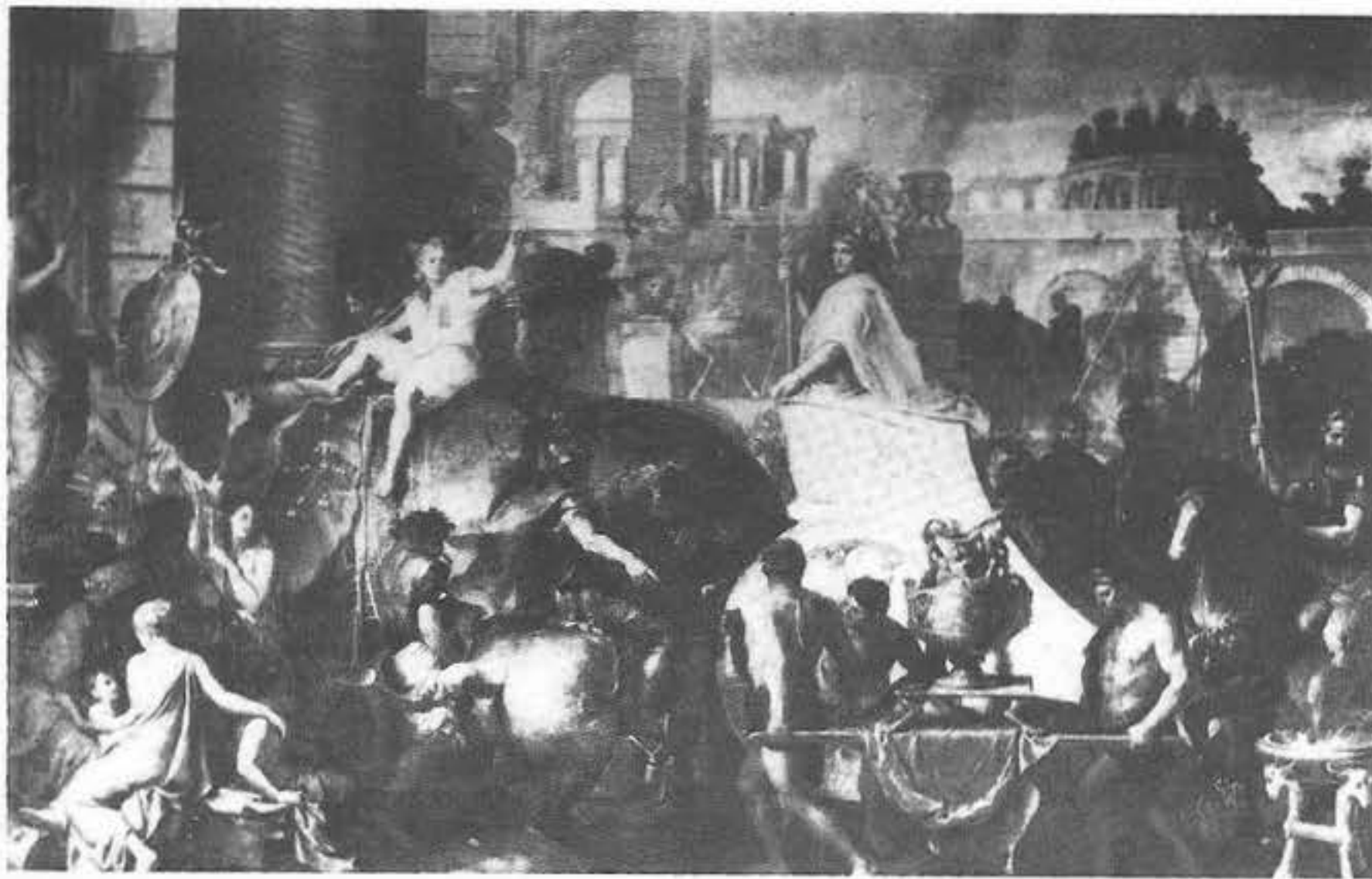
271. Charles

272. Nicolas

273. Pierre



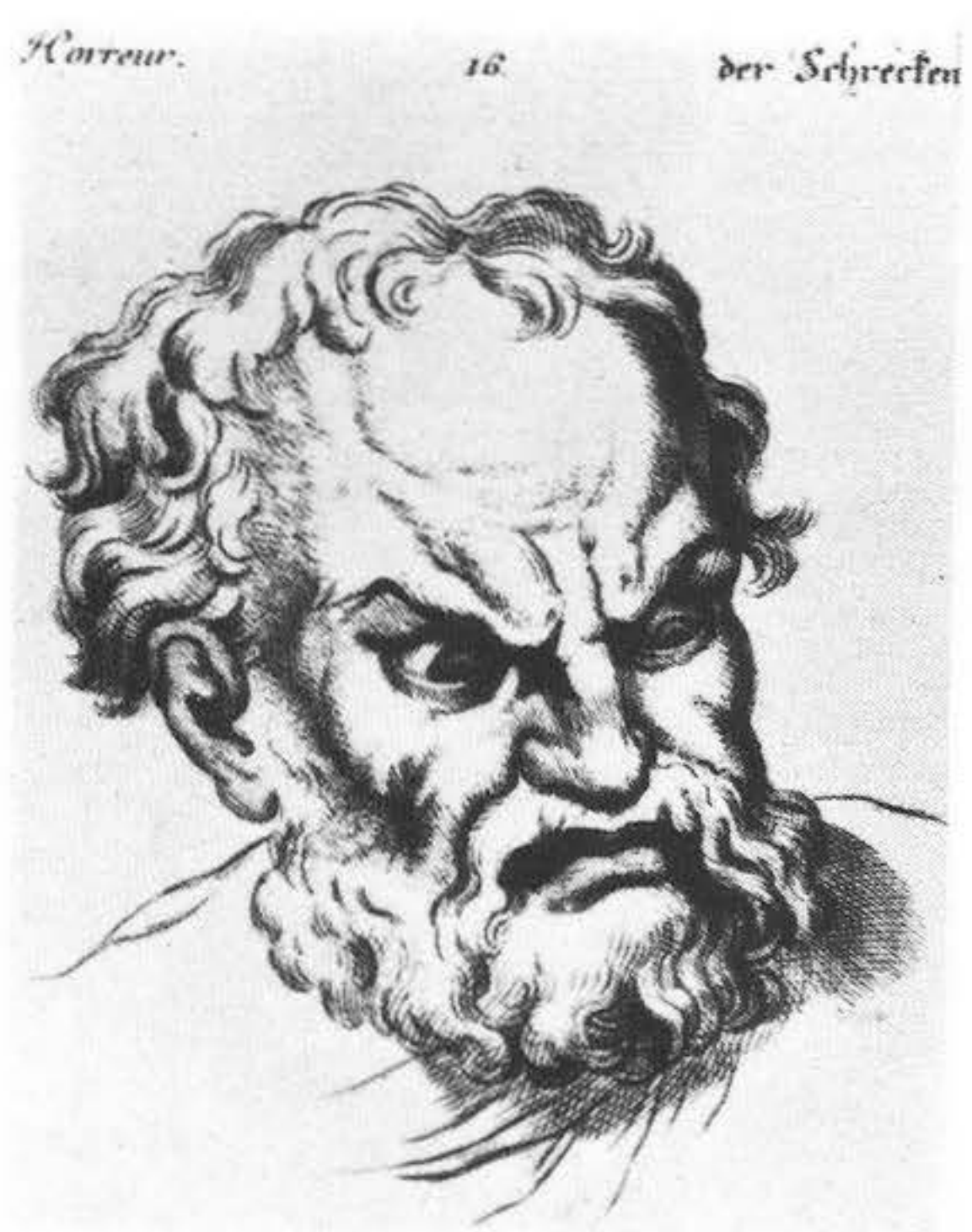
271. Charles Alphonse Du Fresnoy, Alexander nad Achillovým hrobom, plátno, 3. štvrtina 18. stor.
272. Nicolas de Largillière, Charles Le Brun, plátno, okolo r. 1686
273. Pierre Mignard, Portrét umelca, plátno, okolo r. 1690



274. Charles Le Brun, Príchod Alexandra do Babylonu, plátno, r. 1673
275. Nicolas de Largillière, Alegorický portrét, plátno, okolo r. 1686



276. S. Thomassin podľa Fréarta, Príroda ako vzor umenia, alegória, rytina
277. R. Collin podľa J. Sandrarta, Tri Grácie, rytina



278.-283. Vzory expresívnych tváří (zdesenie, strach, utrpenie, nadšenie, opojenie, ohromenie), rytina podľa Ch. Le Bruna

*Douleur corporelle
Simple.*

ii. *gemeiner Schmerzen
des Leibs.*



Admiration.

3

die Verwunderung



Ravissement.

6

die Entzückung



*Admiration avec
étonnement.*

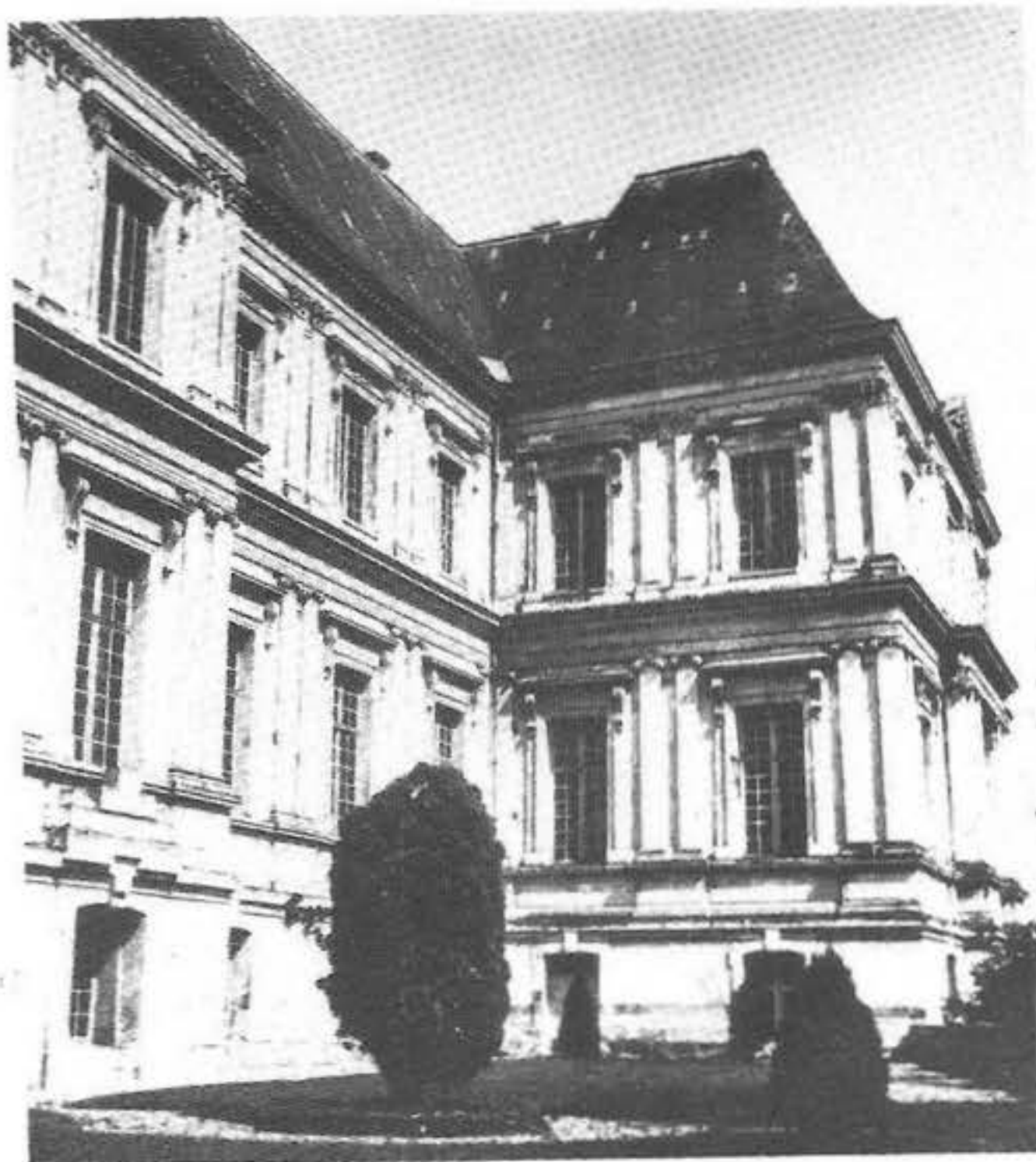
4

die Erstaunung.



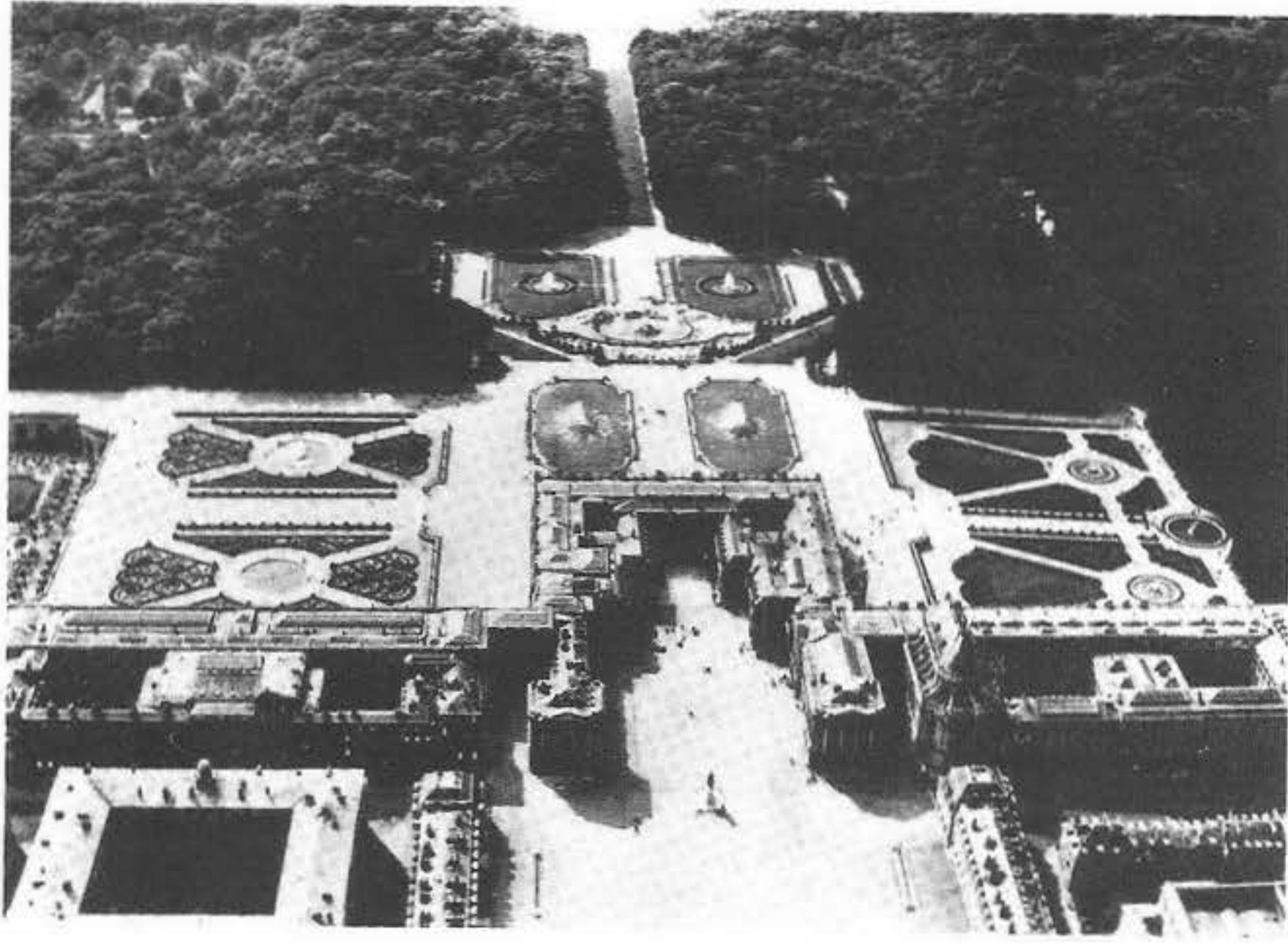


284. François Mansart, fasáda kostola Val-de-Grâce, od r. 1645



285. François Mansart, zámok v Blois, orleánske krídlo, záhradná strana, r. 1635–1638

286. Claude Perrault, Louis Le Vau a Charles Le Brun, východná fasáda Louvru, od r. 1665



289. G
290. C
◀ 287. L
288. J



LES DIX LIVRES
D'ARCHITECTURE
DE
VITRUVÉ
CORRIGÉZ ET TRADVITS
*nouvellement en François, avec des Notes
& des Figures.*

Seconde Edition revue, corrigée, & augmentée.

Par M. PERRAULT de l'Academie Royale des Sciences, Docteur en Médecine
de la Faculté de Paris.



A PARIS,
Chez JEAN BAPTISTE COIGNARD,
Imprimeur ordinaire du Roy, rue S. Jacques, à la Bible d'or.

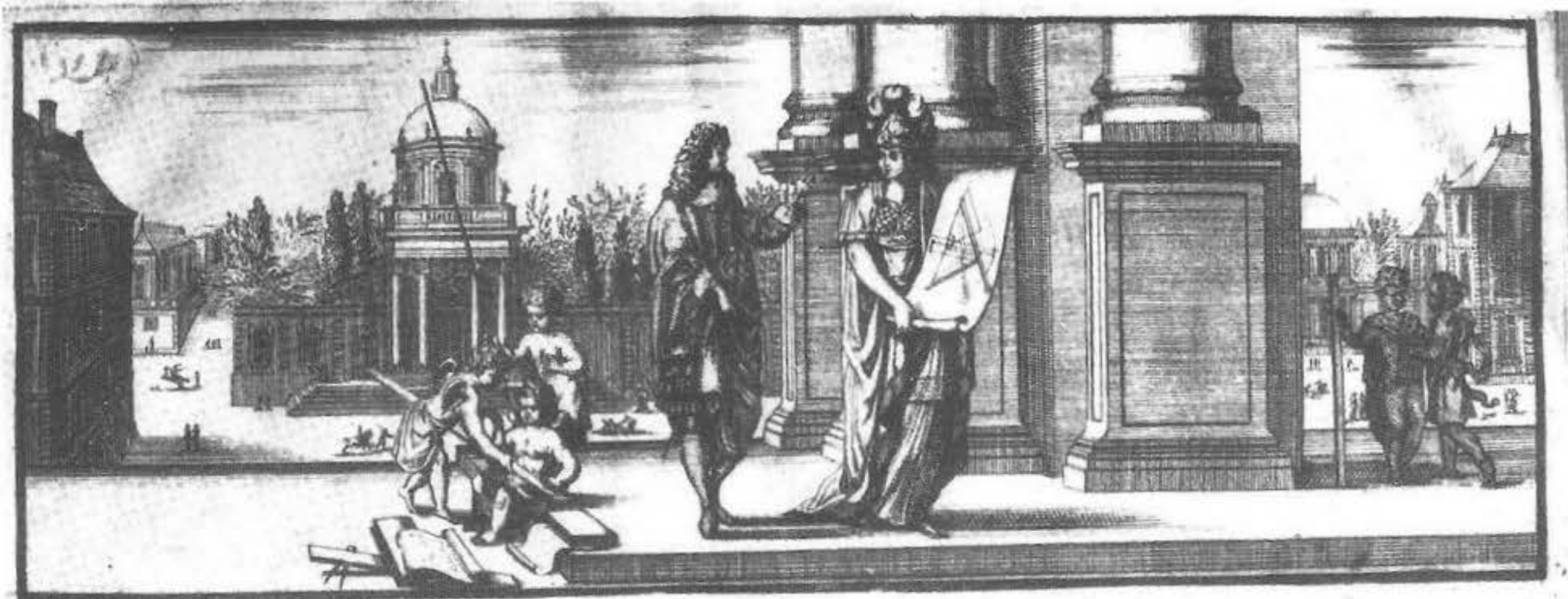
M. DC. LXXXIV.
AVEC PRIVILEGE DE SA MAJESTE

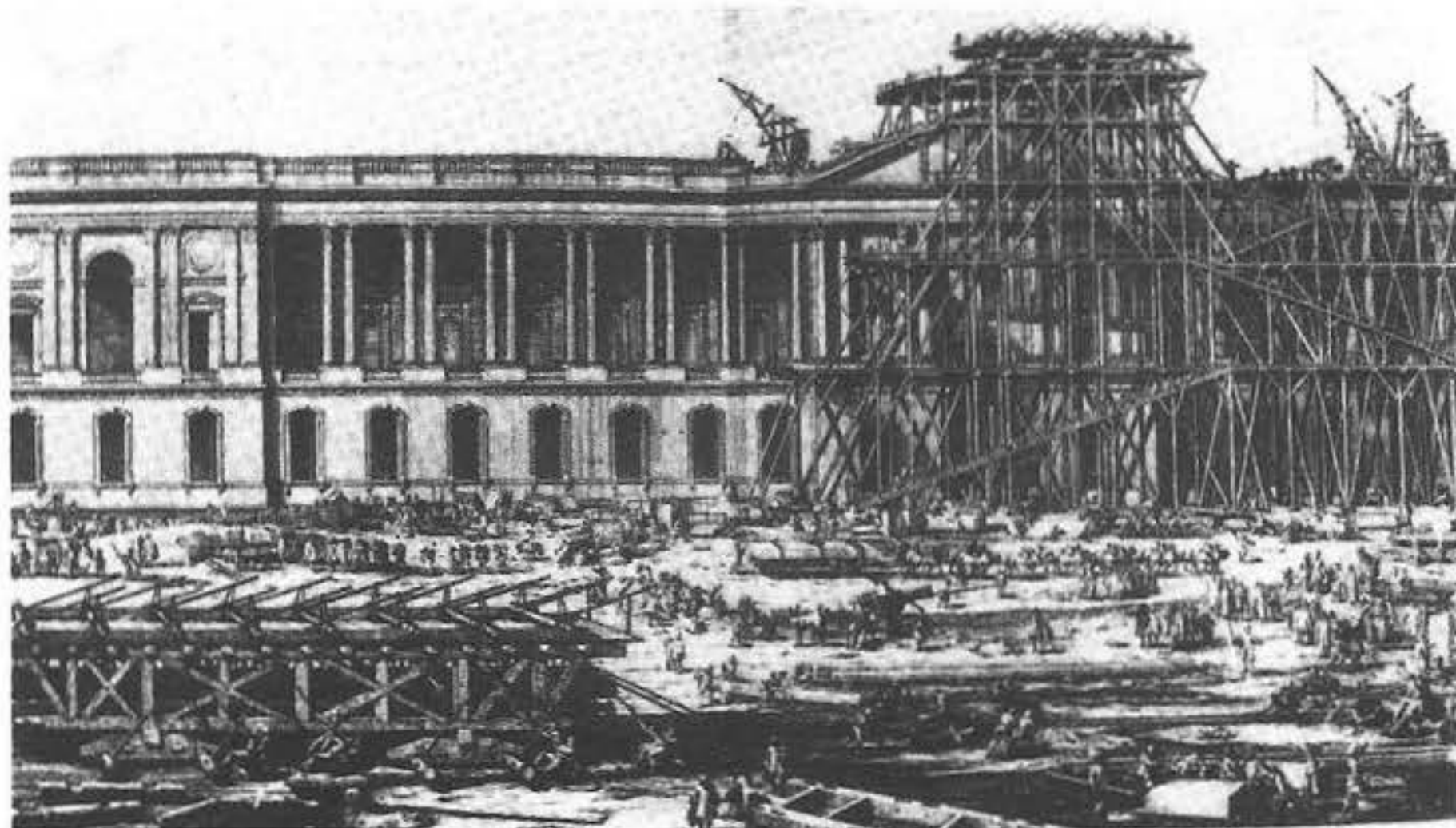
289. Gérard Édelinck podľa Verceлина, Claude Perrault, rytina, r. 1690

290. Claude Perrault, titulná strana Les dix livres d'architecture de Vitruve

◀ 287. Louis Le Vau, Jules Hardouin Mansart, palác vo Versailles, r. 1676–1688

288. Jules Hardouin Mansart, fasáda kostola St. Louis des Invalides, r. 1675–1706



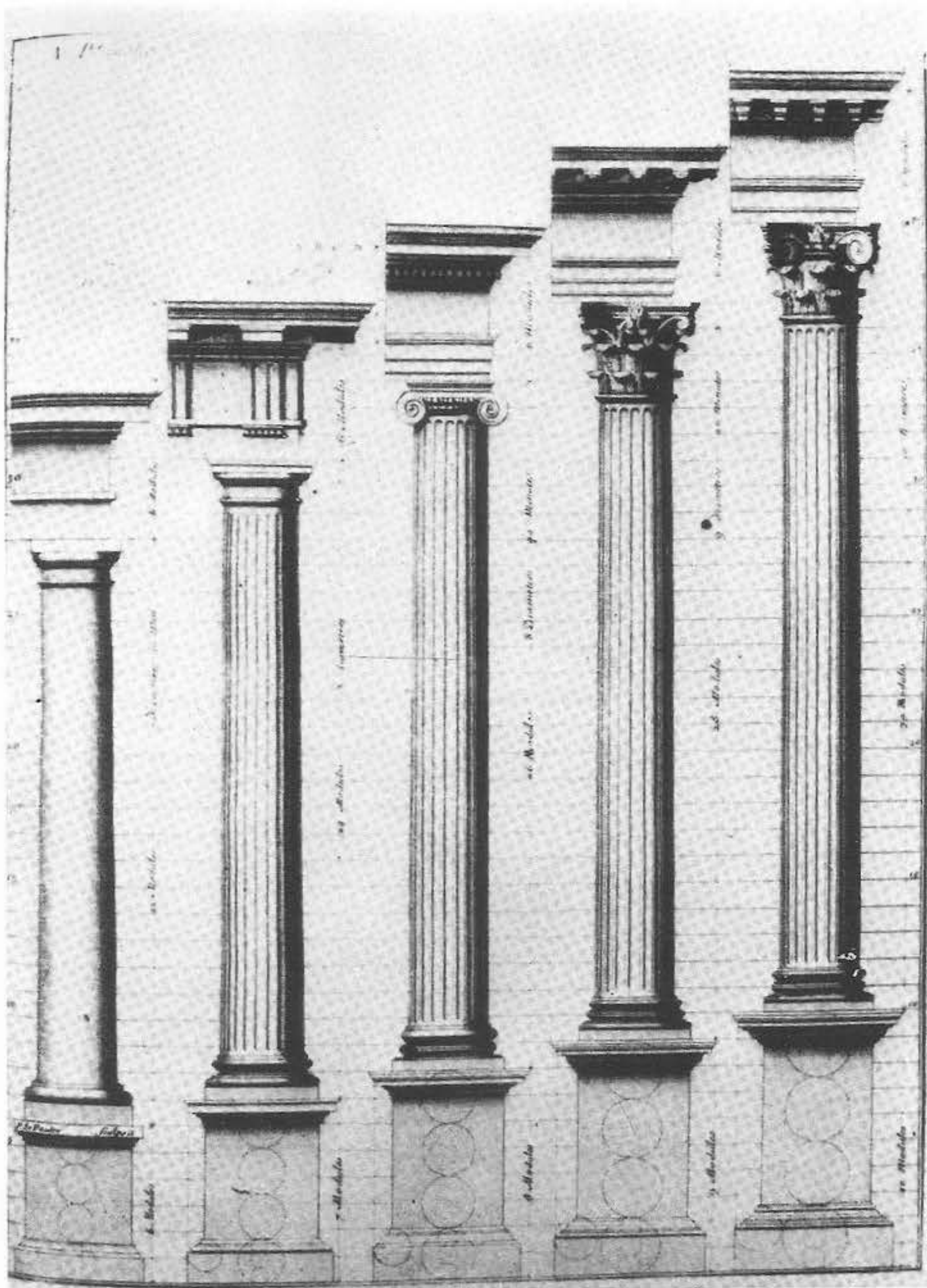


293. Sébastian Le Clerc, rytina z titulnej strany I. vydania Les dix livres... C. Perraulta

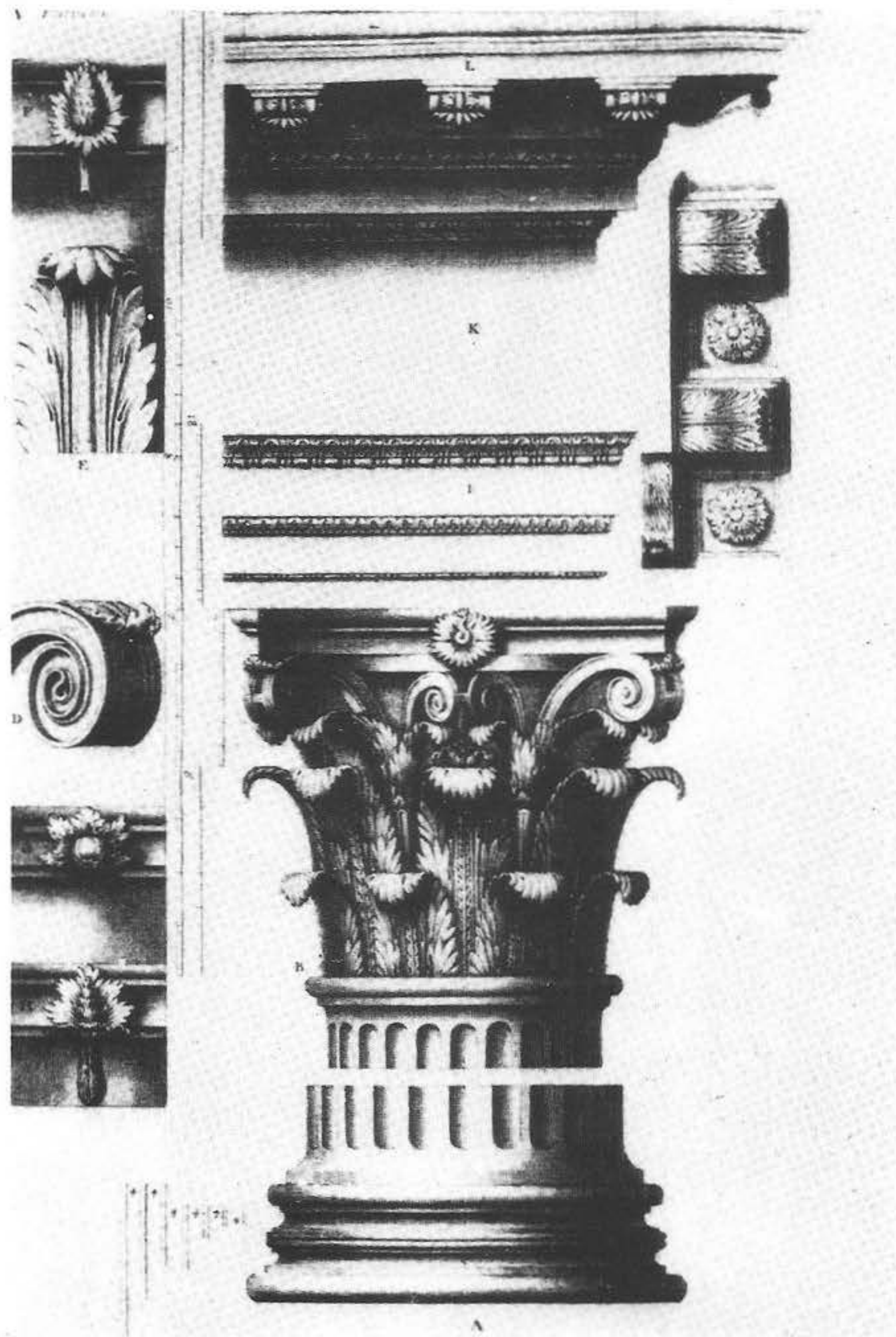
294. Sébastian Le Clerc, Stavba Louvru, rytina, r. 1677

◀ 291. Antická architektúra ako vzor novej architektúry, rytina

292. François Blondel, brána St. Denis v Paríži, r. 1671–1673



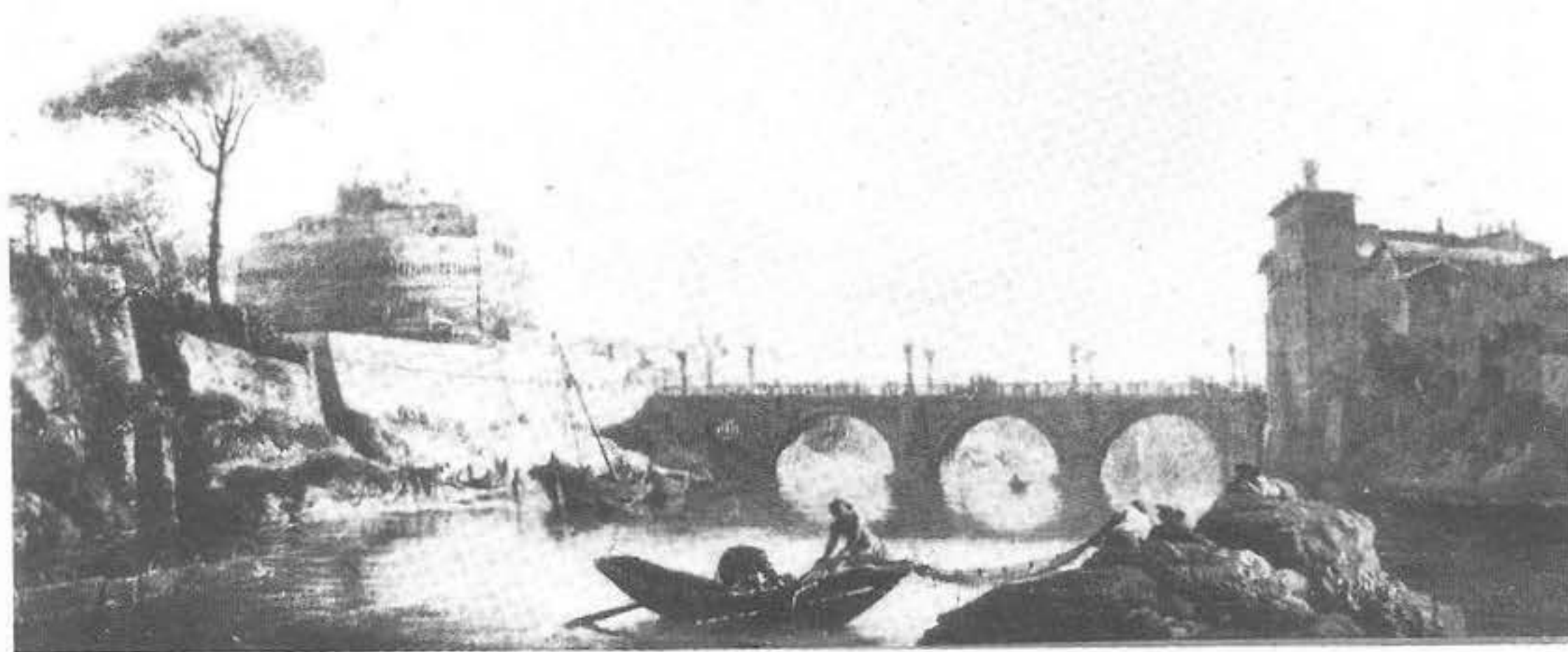
295. Claude Perrault, pět architektonických slohov, rytina



296. Claude Perrault, korintská hlavica, rytina



297. J. M. Berningeroth, Jean Pierre de Crousaz, rytina, 18. stor.
298. Nicolas de Largillière, Nájdenie Mojžiša, plátno, r. 1728



299. Joseph Vernet, Anjelský most a hrad v Ríme, plátno, r. 1745

300. Klauber, Antonio Lodovico Muratori, rytina, 18. stor.

301. Giovanni Vincenzo Gravina, rytina, 17.-18. stor.

ZOZNAM ILUSTRÁCIÍ

1. Altichierov okruh, Francesco Petrarca, miniatúra, okolo r. 1400. Darmstadt, Hessische Landes-und Hochschulebibliothek, Hs 101, fol. IV (predzvest' novej estetiky, Petrarca a Boccaccio)
2. Andrea del Castagno, Giovanni Boccaccio, freska, okolo r. 1450. Florencia, Villa Pandolfini (predzvest' novej estetiky, Petrarca a Boccaccio)
3. Lombardský miniaturista, Vavrínový bozk, miniatúra v *Tacuinum sanitatis*, 2. pol. 14. stor. Viedeň, Nationalbibliothek (predzvest' novej estetiky, chyby krásy a prednosti poézie)
4. Giotto di Bondone, Klaňanie Troch kráľov, freska, okolo r. 1305. Padova, kaplnka dell'Arena (predzvest' novej estetiky, Giotto a výtvarné umenia)
5. Giotto di Bondone, Kristovo zajatie, freska, okolo r. 1305. Padova, kaplnka dell'Arena (predzvest' novej estetiky, Giotto a výtvarné umenia)
6. Giotto di Bondone, Madonna Ognissanti, tabuľový obraz, okolo r. 1310. Florencia, Galleria degli Uffizi (predzvest' novej estetiky, Giotto a výtvarné umenia)
7. Giotto di Bondone, Stretnutie pri Zlatej bráne, freska, okolo r. 1305. Padova, kaplnka dell'Arena (predzvest' novej estetiky, Giotto a výtvarné umenia)
8. Simone Martini, Archanjel Gabriel, fragment *Zvestovania*, tabuľový obraz, 1333. Florencia, Galleria degli Uffizi (predzvest' novej estetiky, Giotto a výtvarné umenia)
9. Giovanni Pisano, fragment náhrobku Margaréty Brabantskej, 1313. Janov, Galleria di Palazzo Bianco (predzvest' novej estetiky, Giotto a výtvarné umenia)
10. Chrám sv. Štefana vo Viedni, celkový pohľad, od r. 1359 (rok 1400, umenie)
11. Fasáda Cá d'Oro, 1421-1440. Benátky (rok 1400, umenie)
12. Fasáda Mariánskeho kostola v Krakove, 1392-1397 (rok 1400, umenie)
13. Bratia Limburgovci, zámok Mohun-sur-Yèvre, miniatúra v *Très Riches Heures de Duc de Berry*, okolo r. 1412-1415. Chantilly, Musée Condé (rok 1400, umenie)
14. Claus Sluter, Mojžišova studňa, 1395-1402. Dijon, Kartúza Champmol (rok 1400, umenie)
15. Gentile da Fabriano, Klaňanie Troch kráľov, maľba na dreve, 1423. Florencia, Galleria degli Uffizi (rok 1400, umenie)
16. Portrét mladej ženy, drevo, Francúzsko, okolo r. 1380. Londýn, Victoria and Albert Museum (rok 1400, umenie)
17. Hornorýnsky majster, Madona v záhrade, maľba na dreve, okolo r. 1410. Frankfurt nad Mohanom, Städtisches Kunstinstitut (rok 1400, umenie)
18. Pisanello (Antonio Pisano), štúdia ženských aktov, kresba, okolo r. 1425. Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen (rok 1400, fantasia a disegno)
19. Omšový kalich, zlato, striebro, okolo r. 1400. Wroslaw, Arcidiecézne múzeum (rok 1400, manieristická estetika)
20. Jan van Eyck, Madona s dieťaťom tróniaca v chráme, centrálna časť triptychu, maľba na dreve, 1437. Drážďany, Staatliche Kunstsammlungen Gemäldegalerie (rok 1400, umenie)

21. Dielňa v Tournay, tapiséria s Legendou o rytierovi a labuti, vlna, hodváb, zlato, okolo r. 1460. Krakov, Štátne umelecké zbierky na Waweli (rok 1400, umenie)
22. Mikuláš Haberschrack, Šantenie, časť Augustiánskeho oltára, maľba na dreve, 1468. Krakov, Národné múzeum (rok 1400, manieristická estetika)
23. Proporcie ľudského tela, rytina v *De Architectura libri decem . . .* od Vitruvia, vydanie s komentárom D. Barbara, Benátky 1567 (renesancia, Vitruviovo dedičstvo)
24. Stavba domov, rytina v *De Architectura libri decem . . .* od Vitruvia, vyd. C. Cesariana, Como 1521, fol. 32 r° (renesancia, Vitruviovo dedičstvo)
25. Priezez, fasáda a plán centrálného chrámu, rytina v *De Architectura libri decem . . .* od Vitruvia, vydanie s komentárom D. Barbara, Benátky 1567 (renesancia, Vitruviovo dedičstvo)
26. Korintská hlavica, rytina v *De Architectura libri decem . . .* od Vitruvia, vydanie s komentárom D. Barbara, Benátky 1567 (renesancia, Vitruviovo dedičstvo)
27. Luca della Robbia, Platón a Aristoteles, reliéf, 1431–1438. Florencia, katedrála, zvonica (filozofia renesancie, renesančná a predchádzajúca filozofia)
28. Raffael (Raffaello Santi), Filozofia, freska, 1509–1511. Rím, Vatikán, Stanza della Segnatura (filozofia renesancie, renesančná a predchádzajúca filozofia)
- 29., 30. Nanni di Banco, Florentská umelecká dielňa, reliéfy, okolo r. 1410. Florencia, Orsanmichele, predná časť oltára Quattro Santi Coronati (umenia a ich teória, vzťah k antike)
31. Donatello, Dávid, bronz, 1430–1435. Florencia, Museo Nazionale (umenia a ich teória, vzťah k antike)
32. Filippo Brunelleschi, kaplnka Pazziocov, 1429–1446. Florencia (umenia a ich teória, vývin a odrody umení)
33. Lorenzo Ghiberti, Šalamún a kráľovná zo Sáby, časť východných dverí, bronz, 1425–1452. Florencia, Baptistérium (umenia a ich teória, vývin a odrody umení)
34. Masaccio, Svätá Trojica, freska, 1426–1428. Florencia, Santa Maria Novella (umenia a ich teória, vývin a odrody umení)
35. Masaccio, Vyhnanie z raja, freska, 1424–1425. Florencia, kostol Santa Maria del Carmine, kaplnka Brancacciovcov (umenia a ich teória, vývin a odrody umení)
36. Piero della Francesca, Bičovanie Krista, maľba na dreve, okolo r. 1470. Urbino, Galleria Nazionale delle Marche (umenia a ich teória, vývin a odrody umení)
37. Piero della Francesca, Zvestovanie, fragment polyptychu sv. Antona, maľba na dreve, okolo r. 1480. Perugia, Galleria Nazionale dell Umbria (umenia a ich teória, vývin a odrody umení)
38. Filarete (Antonio Averlino), plán mesta Sforzindy, kresba, okolo r. 1457–1464 v *Codex Magliabechianus*. Florencia, Biblioteca Nazionale (umenia a ich teória, vývin a odrody umení)
39. Luca Pacioli, Sedemdesiatdvesten, rytina v Pacioliho *De divina proportione*, Benátky 1509 (umenia a ich teória, traktáty o umení)
40. Francesco di Giorgio, proporcie architektúry a ľudského tela, kresba, okolo r. 1457–1464 v *Codex Magliabechianus*. Florencia, Biblioteca Nazionale (umenia a ich teória, traktáty o umení)
41. Francesco Colonna, Krajina s ruinami, rytina z Colonnovej *Hiperotomachie Poliphyli*, Benátky 1499 (umenia a ich teória, traktáty o umení)
42. Paolo Uccello, Portrét piatich mužov (vynálezcovia perspektívy: Giotto, Uccello, Donatello, Manetti, Brunelleschi), maľba na dreve, 1450. Paríž, Louvre (umenia a ich teória, perspektíva)
43. Pohľad na ideálne mesto, maľba na dreve, 2. pol. 15. stor. Urbino, Galleria Nazionale delle Marche (umenia a ich teória, perspektíva)

44. Luca Pacioli, proporcie ľudskej hlavy, rytina v Pacioliho *De divina proportione*, Benátky 1509 (umenia a ich teória, proporcie)
45. Andrea Mantegna, Mŕtvy Kristus, maľba na dreve, okolo r. 1490. Miláno, Pinacoteca di Brera (umenia a ich teória, proporcie)
46. Florentský miniaturista, titulná strana Pausaniovho diela, Florencia, 15.–16. stor. Florencia, Biblioteca Mediceo-Laurenziana (estetika humanistov, teória a prax humanistov)
47. Pontormo (Jacopo Carrucci), Starý Cosimo Medici, maľba na dreve, okolo r. 1518–1519. Florencia, Galleria degli Uffizi (estetika humanistov, obdobia humanizmu)
- 48., 49. Nicolo Fiorentino, medaila s podobizňou Angela Poliziana, averz a reverz, bronz, okolo r. 1494. Viedeň, Kunsthistorische Museum (estetika humanistov, obdobia humanizmu)
50. Raffael (Raffaello Santi), Lev X. Medici s kardinálmi, maľba na dreve, 1518. Florencia, Galleria degli Uffizi (estetika humanistov, obdobia humanizmu)
51. Sandro Botticelli (Alessandro Filipepi), Mars a Venuša, maľba na dreve, okolo r. 1483–1485. Londýn, National Gallery (estetika humanistov)
52. Luca della Robbia, Harmónia, reliéf, 1431–1438. Florencia, katedrála, zvonica (estetika humanistov)
53. Filippo Brunelleschi, kupola katedrály vo Florencii, 1420–1436 (estetika humanistov)
54. Jean Jacques Boissard, Lorenzo Valla, rytina, okolo r. 1560 (estetika humanistov, Valla)
- 55., 56. Medaila s podobizňou Girolama Savonarolu, averz a reverz, bronz, okolo r. 1497. Berlín, Staatliche Museum (estetika humanistov, Savonarola)
57. Leone Battista Alberti, Autoportrét, medailón, 1438. Washington, National Gallery of Art (Alberti, život)
58. Leone Battista Alberti, fasáda paláca Rucelaiovcov, 1446–1451. Florencia (Alberti, život)
59. Leone Battista Alberti, fasáda chrámu Santa Maria Novella, 1456–1470. Florencia (Alberti, život)
60. Leone Battista Alberti, fasáda chrámu San Francesco (Tempio Malatestiano), 1446–1468. Rimini (Alberti, život)
61. Leone Battista Alberti, fasáda chrámu San Andrea, 1470–1494. Mantova (Alberti, život)
62. Leone Battista Alberti, fasáda chrámu San Sebastiano, ok. r. 1460. Mantova (Alberti, život)
63. Leone Battista Alberti, *De re aedificatoria* . . . , frontispice tlačeného prekladu do taliančiny, 1. vyd. Benátky 1546 (Alberti, Albertiho texty)
64. Leone Battista Alberti, *De re aedificatoria* . . . , rukopis VII. knihy, str. 255 recto, 1450–1452. Regio Emilia, Biblioteca Municipale (Alberti, Albertiho texty)
65. Leone Battista Alberti, *De re aedificatoria* . . . , rukopis VII. knihy, str. 350 verso, 1450–1452. Regio Emilia, Biblioteca Municipale (Alberti, Albertiho texty)
- 66., 67. Leone Battista Alberti, ilustrácie z anglického vydania *De statua*, Londýn 1644 (Alberti, Albertiho texty)
68. Leone Battista Alberti, interiér chrámu San Andrea, 1470–1494. Mantova (Alberti, názor na krásu)
69. Leone Battista Alberti, Tempietto Sv. hrobu, 1455–1460. Florencia, kostol San Pancrazio, kaplnka Rucelaiovcov (Alberti, názor na krásu)
70. Andrea Ferruzzi, Marsiglio Ficino, socha z náhrobku, 1521. Florencia, katedrála (estetika florentskej Akadémie, Ficino)
71. Sandro Botticelli (Alessandro Filipepi), Raj, kresba k Danteho *Božskej komédii*, XXVI. spev, 1482. Berlín, Staatliche Museum (estetika florentskej Akadémie, Ficino, krásu)
72. Sandro Botticelli (Alessandro Filipepi), Zrodenie Venuše, plátno, 1486. Florencia, Galleria degli Uffizi (estetika florentskej Akadémie, Ficino, krásu)

73. Sandro Botticelli (Alessandro Filipepi), Jar, maľba na dreve, 1477–1478. Florencia, Galleria degli Uffizi (estetika florentskej Akadémie, Ficino, umenie)
74. Palazzo Riario (Cancellaria) v Ríme, 1483–1495 (teória umenia klasickej renesancie, klasická renesancia)
75. Leonardo da Vinci, *Homo quadratus* podľa Vitruvia, štúdia proporcií ľudského tela vpísaného do kruhu a do štvorca, kresba, 1485–1490. Benátky, Galleria dell Accademia (teória umenia klasickej renesancie, klasická koncepcia)
76. Leonardo da Vinci, projekt chrámu v centrálnom pláne, okolo r. 1490 v *Codex Ashburnham*, fol. 5 verso, Paríž, Bibliothèque Nationale (teória umenia klasickej renesancie, uzavretá forma)
77. Donato Bramante, Tempietto, 1502. Rím, Kostol San Pietro in Montorio (teória umenia klasickej renesancie, klasická koncepcia)
78. Raffael (Raffaello Santi), Zaslúbenie Márie, maľba na dreve, 1504, Miláno, Pinacoteca di Brera (teória umenia klasickej renesancie, varianty)
79. Raffael (Raffaello Santi), Sixtínska Madona, plátno, 1512–1513. Drážďany, Staatliche Kunstsammlungen Gemäldegalerie (teória umenia klasickej renesancie, Raffael)
80. Raffael (Raffaello Santi), Portrét dievčiny menom Muta, maľba na dreve 1505, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche (teória umenia klasickej renesancie, Raffael)
- 81., 82. Nicolo Fiorentino, medaila s podobizňou Giovanniho Picu della Mirandola, averz a reverz, bronz, okolo r. 1484–1485. Florencia, Museo Nazionale (teória umenia klasickej renesancie, Pico, Bembo, Castiglione)
83. Tizian (Tiziano Vecellio), Kardinál Pietro Bembo, plátno, okolo r. 1540. Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection (teória umenia klasickej renesancie, Pico, Bembo, Castiglione)
84. Raffael (Raffaello Santi), Baldesar Castiglione, plátno (prenesené z maľby na dreve), 1515. Paríž, Louvre (teória umenia klasickej renesancie, Pico, Bembo, Castiglione)
85. Leonardo da Vinci, Autoportrét, kresba, okolo r. 1512. Turín, Biblioteca Reale (Leonardova estetika, Leonardove spisy)
86. Leonardo da Vinci, Posledná večera, freska, 1495–1498. Miláno, Santa Maria delle Grazie, kláštorový refektár (Leonardova estetika, Leonardove spisy)
87. Leonardo da Vinci, fragment štúdie perspektívy ku Klaňaniu Troch kráľov, kresba 1481. Florencia, Galleria degli Uffizi (Leonardova estetika, metodologické princípy)
88. Leonardo da Vinci, anatomická štúdia, kresba, 1510. Windsor Castle, Royal Gallery (Leonardova estetika, metodologické princípy)
89. Leonardo da Vinci, štúdia rastlín, kresba, okolo r. 1506. Windsor Castle, Royal Library (Leonardova estetika, metodologické princípy)
90. Leonardo da Vinci, štúdia ženských rúk, kresba, okolo r. 1475. Windsor Castle, Royal Library (Leonardova estetika, koncepcia umenia)
91. Leonardo da Vinci, Toskánska krajina, kresba perom, 1473. Florencia, Galleria degli Uffizi (Leonardova estetika, metodologické princípy)
92. Leonardo da Vinci, Dáma s hranostajom (portrét Cecilie Galleranievej), maľba na dreve, 1483–1484. Krakov, Národné múzeum, Zbierky Czartoryskovcov (Leonardova estetika, postrehy a klasifikácie)
93. Leonardo da Vinci, štúdia groteskných hláv, kresba, 1494. Windsor Castle, Royal Library (Leonardova estetika, umenie a príroda)
94. Leonardo da Vinci, štúdia hláv bojovníkov k Bitke pri Aghiari, kresba, okolo r. 1503–1504. Budapešť, Szépművészeti Múzeum (Leonardova estetika, umenie a príroda)
95. Leonardo da Vinci, štúdia detí, kresba, okolo r. 1500–1505. Windsor Castle, Royal Library (Leonardova estetika, poznanie a krása)

96. Leonardo da Vinci, mužský akt odzadu, kresba, okolo r. 1505–1508. Windsor Castle, Royal Library (Leonardova estetika, poznanie a krása)
97. Leonardo da Vinci, Sv. Hieronym, podmaľba na tabuľovom obraze, okolo r. 1482. Rím, Pinacoteca Vaticana (Leonardova estetika, proporcie a pravidlá)
98. Leonardo da Vinci, Sv. Anna Samotretia, kartón k obrazu, uhoľ na hnedom papieri, okolo 1495–1500. Londýn, National Gallery (Leonardova estetika, bez predchodcov a nasledovníkov)
99. Michelangelo Buonarroti, Pieta, mramor, okolo r. 1498. Rím, chrám sv. Petra, kaplnka Piety (Michelangelova estetika, umenie a príroda)
100. Michelangelo Buonarroti, Mojžiš, fragment náhrobku Júliusa II., mramor, od r. 1513. Rím, kostol San Pietro in Vincoli (Michelangelova estetika, realizácia klasickej koncepcie)
101. Michelangelo Buonarroti, náhrobok Lorenza Mediciho, mramor, 1520–1534. Florencia, kostol San Lorenzo, kaplnka Mediciovcov (Michelangelova estetika, realizácia klasickej koncepcie)
102. Michelangelo Buonarroti, Stvorenie Slnka a Mesiaca, freska, 1508–1512. Rím, Vatikán, Sixtínska kaplnka (Michelangelova estetika, mozog, oko, ruka)
103. Michelangelo Buonarroti, Stvorenie Adama, freska, 1508–1512, Rím, Vatikán, Sixtínska kaplnka (Michelangelova estetika, realizácia klasickej koncepcie)
104. Michelangelo Buonarroti, Delfská Sibylla, freska, 1508–1512. Rím, Vatikán, Sixtínska kaplnka (Michelangelova estetika, mozog, oko, ruka)
105. Michelangelo Buonarroti, štúdia Líbyjskej Sibylly z klenby Sixtínskej kaplnky, kresba, 1511. New York, Metropolitan Museum of Art (Michelangelova estetika, mozog, oko, ruka)
106. Michelangelo Buonarroti, projekt fasády kostola San Lorenzo vo Florencii, kresba, okolo r. 1517. Florencia, Casa Buonarroti (Michelangelova estetika, mozog, oko, ruka)
107. Michelangelo Buonarroti, predsieň Biblioteca Laurenziana, od 1524 (dokončil B. Ammannati, 1560). Florencia, kláštor San Lorenzo (Michelangelova estetika, mozog, oko, ruka)
108. Michelangelo Buonarroti štúdia mužského aktu, kresba, 1504–1505. Florencia, Casa Buonarroti (Michelangelova estetika, giudizio dell'occhio)
109. Michelangelo Buonarroti, Pieta Rondanini, mramor, 1555–1564. Miláno, Castello Sforzesco, Museo Civico (Michelangelova estetika, objavovanie foriem)
110. Michelangelo Buonarroti, Posledný súd, freska, 1536–1541. Rím, Vatikán, Sixtínska kaplnka (Michelangelova estetika, klasická epocha)
111. Michelangelo Buonarroti, Kristus, fragment Posledného súdu, freska, 1536–1541. Rím, Vatikán, Sixtínska kaplnka (Michelangelova estetika, poklasická epocha)
112. Michelangelo Buonarroti, Zúfajúci, fragment Posledného súdu, freska, 1536–1541. Rím, Vatikán, Sixtínska kaplnka (Michelangelova estetika, poklasická epocha)
113. Pontormo (Jacopo Carrucci), Jozef v Egypte, tabuľový obraz, 1517–1518. Londýn, National Gallery (estetika manierizmu, znaky manierizmu)
114. Pontormo (Jacopo Carrucci), Navštívenie, tabuľový obraz, 1528–1529. Carmignano, fara kostola San Michele (estetika manierizmu, znaky manierizmu)
115. Rosso Fiorentino, Mojžiš a Jetrove dcéry, plátno, okolo r. 1521–1523. Florencia, Galleria degli Uffizi (estetika manierizmu, znaky manierizmu)
116. Bronzino (Angelo di Cosimo), Portrét Eleonóry z Toleda, maľba na dreve, 1545–1546. Florencia, Galleria degli Uffizi (estetika manierizmu, znaky manierizmu)
117. Pontormo (Jacopo Carrucci), Pokánie sv. Hieronyma, tabuľový obraz, okolo r. 1527–1528. Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum, Städtische Galerie (estetika manierizmu, znaky manierizmu)

118. Giulio Romano, Zrútenie stĺpov, freska, 1530–1535. Mantova, Palazzo del Té, Sála gigantov (estetika manierizmu, znaky manierizmu)
119. Pontormo (Jacopo Carrucci), Snímanie z kríža, tabuľový obraz, 1526–1528. Florencia, kostol Santa Felicita, kaplnka Capponiovcov (estetika manierizmu, raný manierizmus)
120. Veronese (Paolo Caliari), Svadba v Káne Galilejskej, plátno, okolo r. 1571. Drážďany, Staatliche Kunstsammlungen Gemäldegalerie (estetika manierizmu, závery)
121. Tintoretto (Jacopo Robusti), Zápas archanjela Michala so satanom, plátno, okolo r. 1562. Drážďany, Staatliche Kunstsammlungen Gemäldegalerie (estetika manierizmu, závery)
122. Girolamo Cardano, rytina z knihy J. Thoua *Historische Beschreibung deren...*, Frankfurt 1761, zv. I. (estetika manierizmu, Cardanov názor)
123. Raffael (Raffaello Santi), Platón a Aristoteles, fragment Aténskej školy, freska, 1509–1511. Rím, Vatikán, Stanza della Segnatura (poetika 16. stor., pramene renesančnej poetiky)
124. Maso Finiguerra, Vergilius a Aristoteles, rytina z *Cronici Illustrati*, 1460. Londýn, National Gallery (poetika 16. stor., pramene renesančnej poetiky)
125. Jean Jacques Boissard, Marco Girolamo Vida, rytina, okolo r. 1560. Varšava, kabinet rytín Knižnice Varšavskej univerzity, Kráľovské zbierky T. 43/35 (poetika 16. stor., hlavné diela)
126. Orlando Flacco, Girolamo Fracastoro, plátno, okolo r. 1555. Verona, Museo Civico di Castelvecchio (poetika 16. stor., hlavné diela)
127. Giulio Cesare Scaliger, frontispice *Poetices libri septem...* 1607. Varšava, Národná knižnica (poetika 16. stor., hlavné diela)
128. Jean Jacques Boissard, Giulio Cesare Scaliger, rytina, okolo r. 1560. Varšava, Kabinet rytín Knižnice Varšavskej univerzity, Kráľovské zbierky T. 43/34 (poetika 16. stor., Scaliger)
129. Hieronym David, Torquato Tasso, rytina, 1627. Varšava, Kabinet rytín Knižnice Varšavskej univerzity, Kráľovské zbierky T. 43/50 (poetika 16. stor., Tasso)
130. Tommaso Campanella, rytina, 17. stor. Varšava, Národná knižnica, Ikonografické zbierky, AFG. VI-4 (poetika 16. stor., Possevino a Campanella)
131. Giorgio Vasari, frontispice – *Le vite...*, Florencia 1550 (teória výtvarných umení 16. stor., traktáty)
132. Andrea Palladio, frontispice *Quatro Libri dell'Architettura...*, Benátky 1570 (teória výtvarných umení 16. stor., traktáty)
133. Tizian (Tiziano Vecellio), Benedetto Varchi, plátno, 1552–1554. Viedeň, Kunsthistorisches Museum (teória výtvarných umení 16. stor., definícia a rozdelenie umení)
134. Cornelis Cort podľa Jana van den Straet, Akadémia krásnych umení, rytina, 1578 (teória umení 16. stor., „tri sestry“)
135. S. Thomassin podľa Fréarta, Alegória spätosti maliarstva, sochárstva a architektúry, rytina, E. Ch. Fréart de Chambray, R. Sicur, *Parallèle de l'architecture antique et moderne*, Paríž 1702 (teória výtvarných umení 16. stor., „tri sestry“)
136. Giambologna (Giovanni da Bologna). Únos Sabiniek, mramor, 1579–1583. Florencia, Loggia dei Lanzi (teória výtvarných umení 16. stor., umenie a príroda)
137. Federigo Zuccari, Taddeo Zuccari kreslí Laokoónovo súsošie, kresba, pol. 16. stor. Florencia, Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e Stampe (teória výtvarných umení 16. stor., umenie a príroda)
138. Federigo Zuccari, Apoteóza umení kresby, freska, okolo r. 1598. Rím, Palazzo Zuccari, Sala del disegno (teória výtvarných umení 16. stor., kresba)
139. Pontormo (Jacopo Carruzzi), štúdia troch kráčajúcich mužov, kresba, 2. štvrtina 16. stor. Lille, Musée des Beaux Arts (teória výtvarných umení 16. stor., umenie a príroda)

171. H. Goltzius, Kaliopé – múza epickej poézie, rytina, 1592. Varšava, Národné múzeum, Zbierky cudzej grafiky (emblematika a ikonológia, alegórie)
172. C. Audran podľa L. Boulogna, Alegória architektúry, rytina. Ch. Perrault, *Le Cabinet des Beaux Arts...*, Paríž 1693 (emblematika a ikonológia, alegórie)
173. C. Audran podľa L. Boulogna, Alegória maliarstva, rytina. Ch. Perrault, *Le Cabinet des Beaux Arts...*, Paríž 1693 (emblematika a ikonológia, alegórie)
174. Friquet, Alegória sochárstva, rytina. Ch. Perrault, *Le Cabinet des Beaux Arts...*, Paríž 1693 (emblematika a ikonológia, alegórie)
175. Aleksander Ubeleski, Alegória poézie, rytina. Ch. Perrault, *Le Cabinet des Beaux Arts...*, Paríž 1693 (emblematika a ikonológia, alegórie)
176. Gregorius Fentzel podľa M. de Vosa, Alegória vône, rytina, okolo r. 1650. Varšava, Národné múzeum, Zbierky cudzej grafiky (emblematika a ikonológia, alegórie)
177. Jacob de Gheyn, Alegória krásy-márnivosti, rytina, okolo r. 1600. Varšava, Národné múzeum, Zbierky cudzej grafiky (emblematika a ikonológia, alegórie)
178. S. Thomassin podľa Fréarta, Alegória umeleckého poznania, rytina. E. Ch. Fréart de Chambray, R. Sieur, *Parallèle de l'Architecture antique et moderne*, Paríž 1702 (emblematika a ikonológia, alegórie)
179. S. Thomassin podľa Fréarta, Alegória umeleckej idey, rytina. F. Ch. Fréart de Chambray, R. Sieur, *Parallèle de l'Architecture antique et moderne*, Paríž 1702 (emblematika a ikonológia, alegórie)
180. S. Thomassin podľa Fréarta, Alegória umelcovej predstavivosti, rytina. E. Ch. Fréart de Chambray, R. Sieur, *Parallèle de l'Architecture antique et moderne*, Paríž 1702 (emblematika a ikonológia, alegórie)
181. S. Thomassin podľa Fréarta, Alegória umeleckého napodobovania, rytina. E. Ch. Fréart de Chambray, R. Sieur, *Parallèle de l'Architecture antique et moderne*, Paríž 1702 (emblematika a ikonológia, alegórie)
182. François Menestrier, Symbolické obrazy, rytina v *La nouvelle Méthode raisonné Du Blason...*, Paríž 1696 (emblematika a ikonológia, filozofia obrazov)
183. Hans Memling, Hrajúci anjeli, bočný obraz tzv. organových krídel z Najera, maľba na dreve, 3. štvrtina 15. stor. Antverpy, Múzeum krásnych umení (teória hudby, nizozemská škola)
184. Tizian (Tiziano Vecellio), Koncert, plátno, 1511–1512. Florencia, Galleria Pitti (teória hudby, hudba a výtvarné umenie)
185. Albrecht Dürer, Autoportrét, maľba na dreve, 1500. Mníchov, Alte Pinakothek (Dürerova estetika, umelec a bádateľ)
186. Albrecht Dürer, štúdia perspektívy, kresba z *Drážďanského skicára*, okolo r. 1525. Drážďany, Sachsische Landsbibliothek (Dürerova estetika, správna miera)
187. Albrecht Dürer, štúdia proporcií ženského aktu, kresba z *Drážďanského skicára*, 1509. Drážďany, Sachsische Landsbibliothek (Dürerova estetika, správna miera)
188. Albrecht Dürer, štúdia proporcií a pohybu, kresba z *Drážďanského skicára*, 1519. Drážďany, Sachsische Landsbibliothek (Dürerova estetika, príroda)
189. Albrecht Dürer, štúdia proporcií ľudskej hlavy, kresba z *Drážďanského skicára*, okolo r. 1526–1527. Drážďany, Sachsische Landsbibliothek (Dürerova estetika, príroda)
190. Albrecht Dürer, Trs trávy, akvarel, gvaš, okolo r. 1503. Viedeň, Graphische Sammlungen Albertina (Dürerova estetika, príroda)
191. Albert Dürer, Štyria jazdci Apokalypsy, drevoryt z cyklu *Apokalypsa*, 1497–1498 (Dürerova estetika, Ríša v 1. pol. 16. stor.)

192. Grünewald (Mathis Nithart-Gothardt), Ukrižovanie, stredná časť uzavretého triptychu z Isenheimu, tabuľový obraz, 1515. Colmar Musée d'Untenlinden (Dürerova estetika, Ríša v 1. pol. 16. stor.)
193. Tilmann Riemenschneider, oltár Oplakávaní, pieskovec, 1519–1523. Maidborn, farský kostol (Dürerova estetika, Ríša v 1. pol. 16. stor.)
194. Albrecht Altdorfer, Krajina, pergamen na dreve, 1526–1528. Mníchov, Alte Pinakothek (Dürerova estetika, Ríša v 1. pol. 16. stor.)
195. Hans Holbein, Erasmus Rotterdamský, maľba na dreve, 1523. Londýn, National Gallery (Dürerova estetika, Ríša v 1. pol. 16. stor.)
196. Pieter Breughel st., Strelci na snehu, maľba na dreve, 1565. Viedeň, Kunsthistorisches Museum (Dürerova estetika, Breughel)
197. Albrecht Dürer, Apoštoli Ján a Peter, Marek a Pavel, tabuľový obraz, 1526. Mníchov, Alte Pinakothek (Dürerova estetika, príroda)
198. Pieter Breughel st., Návrat stáda, maľba na dreve, 1565. Viedeň, Kunsthistorisches Museum, inv. č. 1018 (Dürerova estetika, Breughel)
199. Giuseppe Arcimboldo, Božstvo kuchyne, rytina, 1569. Benátky, Zbierka Benna Geigera (Dürerova estetika, Arcimboldo a Comanini)
200. Georg Hoefnagel, *Chaque feuille*, kresba na pergamene, 1591. Musée de Lille (Dürerova estetika, veda a fantastika)
201. Giuseppe Arcimboldo, Zima, maľba na dreve, 1563. Viedeň, Kunsthistorisches Museum (Dürerova estetika, Arcimboldo a Comanini)
202. Jean Jacques Boissard, Pierre Ronsard, rytina, okolo r. 1560. Varšava, Kabinet rytín Knihnice Varšavskej univerzity, Kráľovské zbierky, T. 43/45 (estetika vo Francúzsku, obrat ku klasicizmu)
203. J. Houbraken, Michel de Montaigne, rytina, 17. stor. Varšava, Kabinet rytín Knihnice Varšavskej univerzity (estetika vo Francúzsku, Michel de Montaigne)
204. Coclemans, François de Malherbe, rytina 1613. Varšava, Kabinet rytín Knihnice Varšavskej univerzity, Kráľovské zbierky T. 43/72 (estetika vo Francúzsku, François de Malherbe)
205. Agostino a Annibale Carracci, Polyfémos a Galatea, freska, 1597–1600. Rím, Palazzo Farnese, Galleria Farnese (estetika Talianov, Carracci a estetika eklektizmu)
206. Annibale Carracci, Založenie Ríma, freska, 1589–1590. Bologna, Palazzo Magnani-Saleb (estetika Talianov, Carracci a estetika eklektizmu)
207. Caravaggio (Michelangelo Merisi), Magdaléna, plátno, okolo r. 1592–1594. Rím, Galleria Doria Pamphili (estetika Talianov, Caravaggio a estetika naturalizmu)
208. Caravaggio (Michelangelo Merisi), Povolanie sv. Matúša, plátno, 1597–1599. Rím, kostol San Luigi dei Francesi (estetika Talianov, Caravaggio a estetika naturalizmu)
209. Caravaggio (Michelangelo Merisi), Sv. Matúš a anjel, 1. verzia, plátno, okolo r. 1595–1596. Predtým Berlín, Kaiser Friedrich Museum, znič. 1945 (estetika Talianov, Caravaggio a estetika naturalizmu)
210. Caravaggio (Michelangelo Merisi), Zátišie, plátno, okolo r. 1595–1596. Miláno, Pinacoteca Ambrosiana (estetika Talianov, Caravaggio a estetika naturalizmu)
211. Tizian (Tiziano Vecellio), Danae, plátno, 1554. Madrid, Prado (estetika Talianov, Bruno, pojem krásy)
212. Tintoretto (Jacopo Robusti), Zuzana a starci, plátno, po r. 1550. Viedeň, Kunsthistorisches Museum (estetika Talianov, Bruno, minimalizmus)
213. Pietro Berrettini da Cortona, Alegória pontifikátu Urbana VIII., freska, 1633–1639. Rím, Palazzo Barberini (estetika Talianov, Galilei, ilúzie a ťažkosti)

214. Philip Sidney, rytina, 17. stor. Varšava, Ikonografické zbierky Národnej knižnice AFG VI-4 B. 52-120 (estetika Angličanov, Sidney)
215. Francis Bacon, rytina, po r. 1626. Varšava, Ikonografické zbierky Národnej knižnice WAF. 203 G. 30-674 (estetika Angličanov, Bacon)
216. William Dobson, Endymion Porter, plátno, 1642-1646. Londýn, Tate Gallery (estetika Angličanov, Bacon, maliarstvo a hudba)
217. Inigo Jones, Queen's House, 1616-1635. Londýn, Greenwich (estetika Angličanov, Bacon, jednoduchosť a pohodlie)
218. Inigo Jones, Banqueting House, 1619-1622. Londýn, Westminster (estetika Angličanov, Bacon, jednoduchosť a pohodlie)
219. Robert Smythson, Wollaton Hall, 1580-1588 (estetika Angličanov, Bacon, jednoduchosť a pohodlie)
220. Montecute House, okolo r. 1599 (estetika Angličanov, Bacon, jednoduchosť a pohodlie)
221. Felix Lope de Vega y Carpio, rytina, 2. pol. 17. stor. Varšava, Ikonografické zbierky Národnej knižnice (estetika Španiela a Poliaka, Lope de Vega)
222. Jakub Monaldi, poprsie Macieja Kazimierza Sarbiewského, bronz, okolo r. 1781-1784. Predtým Varšava, Kráľovský zámok, Rytierska sála (estetika Španiela a Poliaka, Sarbiewski)
223. Carlo Maderna, fasáda chrámu Santa Susanna, 1597-1603, Rím (nové podmienky, Taliansko)
224. Jan Vermeer van Delft, Dievča čítajúce list v otvorenom obluku, plátno, okolo r. 1657. Drážďany, Staatliche Kunstsammlungen Gemäldegalerie (nové podmienky, Holandsko)
225. El Greco (Domenico Theotocopuli), Kristus v záhrade, plátno, okolo r. 1605. Budapešť, Szépművészeti Múzeum (nové podmienky, Španielsko)
226. Rembrandt Harmensz van Rijn, Krajina s podobenstvom o milosrdnom Samaritánovi, maľba na dreve, 1638. Krakov, Národné múzeum, Zbierky Czartoryskovcov (nové podmienky, Holandsko)
227. Phillippe de Champaigne, Kardinál Richelieu (autorská replika), plátno, 1635-1640. Varšava, Národné múzeum (nové podmienky, Francúzsko)
228. Simon Vouet, Alegória bohatstva, plátno, okolo r. 1645-1650. Paríž, Louvre (nové podmienky, Francúzsko)
229. Charles Le Brun, Kancelár Séguier, plátno, 1661, Paríž, Louvre (nové podmienky, Francúzsko)
230. Jules Hardouin-Mansart, Charles Le Brun, Salon de la Guerre, okolo r. 1678. Versailles, palác (nové podmienky, Francúzsko)
231. Gian Lorenzo Bernini, Baldachýn nad hrobom sv. Petra, bronz, 1624-1633. Rím, Vatikán, bazilika sv. Petra (estetika baroka, vlastnosti určujúce barok)
232. Francesco Borromini, fasáda kostola Santa Agnese na Piazza Navona, 1653-1655, okolo 1666. Rím (estetika baroka, vlastnosti určujúce barok)
233. Antonio Gherardi, Kaplnka sv. Cecílie, okolo r. 1686. Rím, kostol San Carlo ai Catinari (estetika baroka, vlastnosti určujúce barok)
234. Peter Paul Rubens, Príchod Márie Medici do prístavu v Marseille, obraz z cyklu *História Márie Medici*, plátno, 1622-1625. Paríž, Louvre (estetika baroka, Rubens)
235. Peter Paul Rubens, Autoportrét s Isabellou Brandtovou (Altán s kaprifóliom), plátno (neskôr prenesené na drevo), 1609-1610. Mníchov, Alte Pinakothek (estetika baroka, Rubens)
236. Peter Paul Rubens, Betsabee, maľba na dreve, okolo r. 1635. Drážďany, Staatliche Kunstsammlungen Gemäldegalerie (estetika baroka, Rubens)
237. Peter Paul Rubens, Argus a Merkúr, maľba na dreve, 1635-1638. Drážďany, Staatliche Kunstsammlungen Gemäldegalerie (estetika baroka, Rubens)

238. Gian Lorenzo Bernini, Autoportrét, plátno, 1665. Rím, Galleria Borghese (estetika baroka, Bernini)
239. Gian Lorenzo Bernini, námestie pred chrámom sv. Petra v Ríme, 1656–1667 (estetika baroka, Bernini, pravidlá umenia)
240. Gian Lorenzo Bernini, poprsie Francesca d'Este, mramor, 1650–1651. Modena, Museo Estense (estetika baroka, Bernini, príroda)
241. Gian Lorenzo Bernini, fontána Štyroch riek, 1649–1651. Rím, Piazza Navona (estetika baroka, Bernini, bellezza di concetto)
242. Gian Lorenzo Bernini, Portrét Ludovíta XIV, na koni, kresba, okolo r. 1673. Bassano, Museo Civico (estetika baroka, Bernini, bellezza di concetto)
243. Pieter Gunst podľa A. V. Werffa, Francisco Junius, rytina. F. Junius, *De pictura veterum libri tres*, Rotterdam 1694 (obroda klasickej estetiky, Junius)
244. Francisco Junius, Staroveké umenie ako vzor nového umenia – alegória, rytina. F. Junius, *De pictura veterum libri tres*, Rotterdam 1694 (obroda klasickej estetiky, Junius)
245. Nicolas Poussin, Bakchus a Ariadna, kresba, 2. štvrtina 17. stor. Windsor Castle, Royal Library (obroda klasickej estetiky, Poussin, aspekt a prospekt)
246. Nicolas Poussin, Šalamúnov súd, plátno, 1649. Paríž, Louvre (obroda klasickej estetiky, Poussin, teória a prax)
247. Nicolas Poussin, Kráľovstvo Flóry, plátno, okolo r. 1630. Drážďany, Staatliche Kunstsammlungen Gemäldegalerie (obroda klasickej estetiky, Poussin, teória a prax)
248. Nicolas Poussin, Pan a Syrinx, plátno, okolo r. 1637. Drážďany, Staatliche Kunstsammlungen Gemäldegalerie (obroda klasickej estetiky, Poussin, teória a prax)
249. Nicolas Poussin, Orfeus a Euridika, plátno, okolo r. 1650. Paríž, Louvre (obroda klasickej estetiky, Poussin, teória a prax)
250. Nicolas Poussin, *Et in Arcadia ego*, plátno, 1650–1655. Paríž, Louvre (obroda klasickej estetiky, Poussin, teória a prax)
251. Giovanni Pietro Bellori, frontispice *Le vite de pittori, scultori et architetti moderni*, časť I., Rím 1672. Varšava, Národná knižnica, XVII. 3.25793 (Nysa) (obroda klasickej estetiky, Bellori)
252. Antoine Watteau, Záhrada lásky, plátno, 1717–1719. Drážďany, Staatliche Kunstsammlungen Gemäldegalerie (rok 1700, estetika Francúzov, Dubos, mechanika a štýl)
253. Robert Nanteuil, Jean Chapelain, rytina, 1655. Varšava, Kabinet rytín Knižnice Varšavskej univerzity, Kráľovské zbierky, T. 43/94 (poetika 17. stor., Chapelain)
254. Robert Nanteuil, Georges de Scudéry, rytina, okolo r. 1660. Varšava, Kabinet rytín Knižnice Varšavskej univerzity, Kráľovské zbierky, T. 43/95 (poetika 17. stor., iní teoretici)
255. Pierre Drevet podľa H. Rigauda, Nicolas Boileau, rytina, 1700. Varšava, Kabinet rytín Knižnice Varšavskej univerzity, Kráľovské zbierky T. 43/146 (poetika 17. storočia, Le Cid)
256. Louis Cossin podľa F. Siera, Pierre Corneille, rytina, 17. stor. Varšava, Kabinet rytín Knižnice Varšavskej univerzity, Kráľovské zbierky T. 43/109 (poetika 17. stor., Corneille)
257. Gérard Édelinck, Jean Racine, rytina, 4. štvrtina 17. stor. Varšava, Kabinet rytín Knižnice Varšavskej univerzity, Kráľovské zbierky, T. 43/128 (poetika 17. stor., Racine)
258. Sébastien Bourdon, René Descartes (?), plátno, 2. štvrtina 17. stor. Paríž, Louvre (estetika filozofov 17. stor., Descartes)
259. Jacques Blanchard, Venuša a Grácie zaskočené smrteľníkom, plátno, pred r. 1638. Paríž, Louvre (estetika filozofov 17. stor., Nicole, dve prírody)

260. Nicolas Poussin, Jar alebo Zemský raj, plátno, 1660–1664. Paríž, Louvre (estetika filozofov 17. stor., Nicole, príroda sa domáha zmien)
261. Bratia Le Nainovci (Mathieu?), Hráči tric-tracu, plátno, 2. štvrtina 17. stor. Paríž, Louvre (estetika filozofov 17. stor., Pascal, Myšlienky)
262. François de Troy, Charles Mouton, plátno, 1690. Paríž, Louvre (estetika filozofov 17. stor., Malebranche a „moralisti“)
263. Wojciech Tylkowski, frontispice *Philosophia a curiosa seu universa*, Oliwa 1680 (estetika filozofov 17. stor., Tylkowski)
264. Bartolomeo Esteban Murillo, Don Andrés de Andray y Col, plátno, okolo r. 1650–1660. New York, Metropolitan Museum of Art (estetika literárneho manierizmu, estetický život)
265. Juan Sanchez Cotán, Zátišie, plátno, okolo r. 1602. San Diego, Kalifornia, The Fine Arts Gallery of San Diego (estetika literárneho manierizmu, Gracian)
266. Diego de Silva y Velázquez, Priadky (Minerva a Arachné), plátno, 1659. Madrid, Prado (estetika literárneho manierizmu, Gracian)
267. Krüger, Dominique Bouhours, rytina, 1. štvrtina 18. stor. Varšava, Kabinet rytín Knihnice Varšavskej univerzity, Kráľovské zbierky T. 4/85 (estetika literárneho manierizmu, Bouhours)
268. B. Thibout, Emanuele Tesauro, rytina, okolo r. 1665. Varšava, Národná knižnica, Ikonografické zbierky, inv. č. WAF 1632, G 54097 (estetika literárneho manierizmu, Tesauro)
269. André Félibien, rytina dedikáčnej strany *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture*, Paríž 1676 (teória maliarstva 17. stor., Félibien)
270. Charles Le Brun, Charles Alphonse du Fresnoy, plátno, okolo r. 1650. Paríž, Louvre (teória maliarstva 17. stor., Du Fresnoy)
271. Charles Alphonse Du Fresnoy, Alexander nad Achillovým hrobom, plátno, 3. štvrtina 18. stor. Paríž, Louvre (teória maliarstva 17. stor., Du Fresnoy)
272. Nicolas de Largillière, Charles Le Brun, plátno, okolo r. 1686. Paríž, Louvre (teória maliarstva 17. stor., Akadémia maliarstva a sochárstva)
273. Pierre Mignard, Portrét umelca, plátno, okolo r. 1690. Paríž, Louvre (teória maliarstva 17. stor., Akadémia maliarstva a sochárstva)
274. Charles Le Brun, Príchod Alexandra do Babylonu, plátno, 1673. Paríž, Louvre (teória maliarstva 17. stor., Akadémia maliarstva a sochárstva)
275. Nicolas de Largillière, Alegorický portrét, plátno, okolo r. 1686. Paríž, Louvre (teória maliarstva 17. stor., Akadémia maliarstva a sochárstva)
276. S. Thomassin podľa Fréarta, Príroda ako vzor umenia – alegória, rytina, E. Ch. Fréart de Chambray, R. Sieur, *Parallèle de l'architecture antique et moderne*, Paríž 1702 (teória maliarstva 17. stor., Roger de Piles, tri pravdy)
277. R. Collin podľa J. Sandrarta, Tri Grácie, rytina v *L'Academia Tedesca della Architettura...*, Norimberg 1675 (teória maliarstva 17. stor., teória umenia mimo Francúzska, Sandrart)
- 278.–283. Vzory expresívnych tvárí (zdesenie, strach, utrpenie, nadšenie, opojenie, ohromenie), rytina podľa Ch. Le Bruna v *Méthode pour apprendre à dessiner les passions*, Augsburg 1732 (teória maliarstva 17. stor., Akadémia maliarstva a sochárstva)
284. François Mansart, fasáda kostola Val-de-Grâce, od r. 1645. Paríž (teória architektúry 17. stor., Mansart)
285. François Mansart zámok v Blois, orleánske krídlo, záhradná fasáda, 1635–1638 (teória architektúry 17. stor., Mansart)

286. Claude Perrault, Louis Le Vau, Charles Le Brun, východná fasáda Louvru, od r. 1665. Paríž (teória architektúry 17. stor., dva prúdy)
287. Louis Le Vau, Jules Hardouin Mansart, palác vo Versailles, 1676–1688 (teória architektúry 17. stor., dva prúdy)
288. Jules Hardouin Mansart, fasáda kostola St. Louis des Invalides, 1675–1706. Paríž (teória architektúry 17. stor., dva prúdy)
289. Gérard Édelinck podľa Verceлина, Claude Perrault, rytina, 1690 (teória architektúry 17. stor., dva prúdy)
290. Claude Perrault, titulná strana *Les dix livres d'architecture de Vitruve...* Paríž 1684 (teória architektúry 17. stor., spor o objektivnosť proporcií)
291. Antická architektúra ako vzor novej architektúry, rytina, F Blondel, *Résolution des quatre principaux problèmes d'architecture*, Paríž 1673 (teória architektúry 17. stor., Blondelovo stanovisko)
292. François Blondel, brána St. Denis v Paríži, 1671–1673 (teória architektúry 17. stor., Blondelovo stanovisko)
293. Sébastien Le Clerc, rytina z titulnej strany 1. vydania knihy C. Perraulta *Les dix livres d'architecture de Vitruve...*, Paríž 1684 (teória architektúry 17. stor., Le Clercovo stanovisko)
294. Sébastien Le Clerc, Stavba Louvru, rytina, 1677 (teória architektúry 17. stor., Perraultova originalnosť)
295. Claude Perrault, päť architektonických slohov, rytina. C. Perrault, *Ordonnance des cinq aspects de colonnes...*, Paríž 1683 (teória architektúry 17. stor., Perraultovo stanovisko)
296. Claude Perrault, korintská hlavica, rytina. C. Perrault, *Ordonnance des cinq aspects de colonnes...*, Paríž 1683 (teória architektúry 17. stor., Perraultovo stanovisko)
297. J. M. Berningeroth, Jean Pierre de Crousaz, rytina, 18. stor. (estetika Francúzov, J. P. Crousaz)
298. Nicolas de Largillière, Nájdenie Mojžiša, plátno, 1728. Paríž, Louvre (estetika Francúzov, Dubos, mechanika a štýl)
299. Joseph Vernet, Anjelský most a hrad v Ríme, plátno, 1745. Paríž, Louvre (estetika Francúzov, Dubos, miesto maliarstva)
300. Klauber, Antonio Lodovico Muratori, rytina, 18. stor. Varšava, Národná knižnica, Ikonografické zbierky, AFG, VI-4 G. 51.993 (estetika Talianov, Muratori)
301. Giovanni Vincenzo Gravina, rytina, 17.–18. stor. Varšava, Národná knižnica, Ikonografické zbierky, AFG VI-4 G. 51.993 (estetika Talianov, Gravina)

ZOZNAM KRESIEB

1. Giovanni Battista Alberti, kostol Santa Maria Novella vo Florencii, 1456–1470, schéma proporcií priečelia.
2. A, B, C, D. Projekty prestavby baziliky sv. Petra v Ríme.
3. Plán kolonády pred chrámom sv. Petra v Ríme.

REGISTER MIEN

- Ackerman, G. 183
 Adam z Fuldy 34
 Adam – Tannery, P. 318, 319
 Addison, J. 8, 366
 Agucchi, G. B. 241, 242, 267
 Achillini, G. 70
 Akvinský, T. 9, 13, 22, 23, 34, 46, 80, 198, 204
 Albani, F. 216, 238, 344
 Alberti, L. B. 16, 29, 41, 44, 45, 51, 52, 54–57, 62, 69, 78–94, 96, 99–101, 109, 111, 113, 120, 134–136, 173, 177, 181, 186, 214, 234, 247, 285, 317, 341, 383, 387, 388
 Albert Veľký 64
 Alciati, A. 195–197, 389
 Alexander Veľký 339
 Alexander z Afrodízie 48
 Alexander VI. 72
 Alfonso V. 69
 Algardi, A. 344
 Aliotti 133, 137
 Allen, W. D. 208, 239
 Alsted, J. H. (Alstedius) 275, 276
 Altdorfer, A. 216, 219
 Alžbeta I. 238
 Ameyden, D. van 242
 Ammanati, B. 185
 Ammirato, S. 152
 Anaxagoras 56
 André, Y. M. 357, 363–365, 369, 370
 Andrea del Sarto 344
 Andrea di Salerno 111
 Aneau, B. 197
 Antal, F. 35, 50
 Apelles 100, 264
 Arcimboldo, G. 218, 219
 Argan, G. C. 87
 Argiropulos 95
 Ariosto, L. 157, 302, 337
 Aristippos 72, 76
 Aristoteles 9, 13, 24, 44, 45, 47–49, 63, 68, 69, 73, 80, 83, 84, 95, 133, 135, 146, 149–162, 164, 167, 168, 170, 180, 185, 204, 214, 225, 234, 235, 243, 249, 259, 266, 285, 289, 294, 295, 298, 310, 315, 324, 326, 330, 335, 382, 387, 388
 Armingaud, A. 226
 Arnauld, A. 331
 Artevelde, J. de 32
 Ascensio, B. 150
 d'Aubignac, F. H. 295, 296, 300, 307, 351
 sv. Augustín 46, 47, 97, 186, 206, 210, 365
 Averlino, A. (Filarete) 54, 387
 Averroes 48, 150, 158, 159, 168
 Bacon, F. 25, 29, 55, 196, 239, 254, 257–260, 263, 264, 267, 280, 316, 384, 387, 389
 Baif, A. de 224
 Bainton, R. H. 43
 Baldinucci, F. 279, 280, 282–284, 344, 381, 382
 Baltrusaitis, J. 218
 Balzac, J. L. Guez de 310, 318
 Bandinelli, B. 367
 Barbari, J. de 213
 Barbaro, D. 44, 173, 174, 178, 182, 191
 Barbaro, E. 187
 Bardi, G. di 207
 Barocchi, P. 143, 173, 187, 188, 190, 194
 Bartoli, D. 328
 Bastoli, C. 89
 Bathory, Š. 163
 Batllori, M. 329
 Batteux 353
 Baudoin, J. 197
 Baumgarten, A. G. 247, 317, 386
 Bayle, P. 364
 Behn, I. 78
 Bell, A. F. G. 132
 Bellay, J. du 223–225, 228, 229
 Bellini, G. 344
 Bellori, G. P. 29, 141, 145, 240, 241, 274, 286, 287, 289–291, 293, 344, 362, 373
 Bembo, P. 69, 71, 113–117, 178, 181, 219
 Benesch, O. 215–217
 Benivieni, G. 113, 117
 Bergson 27
 Bergström, I. 217
 Bernard z Clairvaux 204
 Berni, F. 152, 153
 Bernini, G. L. 29, 197, 272, 278–280, 282–284, 344, 352, 381
 Bessarion, J. 47, 68, 69, 95
 Białostocki, J. 10, 29, 87, 119, 141, 144, 177, 213, 279, 280, 289, 337
 Bianchi, R. 191
 Biderman, J. 333
 Biegańska, I. 79
 Biegański, P. 10
 Binchois, G. 203
 Biondo, M. 173, 174, 181
 Birkowski, F. 236
 Blondel, N. F. 352–355, 357–359, 391
 Blondel, ml. J. F. 357
 Blunt, A. 29, 78, 144, 173, 287, 352
 Boccaccio, G. 8, 12–20, 27, 34, 35, 83, 153, 155, 255, 386
 Boehme, J. 219
 Boethius 186, 206, 210, 254, 286
 Boileau, N. 228, 295–297, 299, 301, 307, 311, 338, 339, 362, 391
 Bolgar, R. R. 219
 Bonaventura, J. F. 9, 23
 Bonnefon, P. 311
 Borghini, R. 185
 Borromeus, C. 185, 238
 Borromini, F. 272, 280
 Bosanquet, B. 7, 29
 Bosse, A. 338, 348
 Bossuet, J. B. 297, 391
 Botticelli, S. F. 41, 53, 124, 130, 183
 Bouhours, D. 330, 333–335
 Boulanger 229
 Bousquet, J. 141, 143, 145
 Boxel, H. 315, 324
 Bramante, D. 44, 51, 52, 55, 57, 108, 111, 112, 136, 179, 278,

- Brancacciovcí 53, 86
 Bray, R. 29, 294, 300
 Bremond, H. 245
 Briganti, G. 141, 144
 Brinkschulte, E. 160
 Briseux, Ch. É. 353, 355-357, 360
 Brockhaus, H. 55, 60
 Broussard, J. F. 279
 Bronzino, A. (Angelo di Cosimo di Mariano) 144, 145, 174, 175,
 Brueghel, J. 218
 Brueghel, P. 216-219
 Brunelleschi, F. 44, 51, 52, 55, 74, 86, 87, 109, 111, 179
 Bruni, L. 69, 71, 75, 98
 Brunim, O. 98
 Bruno, G. 25, 150, 164, 239, 243, 245, 246, 249-252, 267, 286, 357, 384
 Brunot, F. 228
 Bruyne, E. de 29
 Buck 77
 Budé, G. 195
 Buonamici, F. 152
 Burckhardt, J. 41, 125, 277, 351
 Burger, F. 44, 86
 Bussy-Rabutin, R. 298

 Caccini, G. 207
 Caesar 52, 71, 161, 170, 339
 Calepino, A. 195
 Calvaert, D. 216
 Calvisius, S. (Kallwitz, S.) 208, 239
 Campana, A. 67
 Campanella, T. 49, 150, 152, 154, 163, 164, 172
 Canisiano 99
 Capriano, G. P. 152, 155, 159, 167, 235, 388
 Caramella, S. 117, 118, 373, 375
 Caramuel de Lobkowitz, J. 186, 330
 Caravaggio, M. M. A. 238-242, 267, 278, 337, 342, 344
 Cardano, G. 145-148, 238, 243, 278, 282, 331, 382, 389
 Cardaccio, V. 53
 Carducho, V. 273
 Carracci, Agostino 240
 Carracci, Annibale 240
 Carracci, Lodovico 240
 Carracciovcí 238-242, 267, 278, 286, 287, 342
 Casa, G. della 327
 Casati, C. 218

 Cassirer, K. 27, 352
 Cassou, J. 328
 Castellini, G. Z. 196
 Castelvetro, L. 152-159, 161, 162, 170, 171, 235, 243, 244, 265, 287, 377, 388
 Castiglione, B. 112-116, 135, 180, 181, 259, 327, 384, 389
 Cavalcassanti, G. 97
 Cavaliere 283
 Cellini, B. 71, 174, 175
 Cennini, C. 34, 35, 37, 54, 85, 234, 388
 Cervantes de Saavedra, M. 217, 238, 239, 265, 268
 Cesariano, C. 44, 113, 115, 173
 Ciardi, R. P. 183
 Cicero 13, 44, 45, 68-71, 86, 113, 189, 204, 219, 222, 233, 286, 387
 Cigognara, L. 277
 Cigoli, C. L. da 248, 253
 Clark, K. 78, 88, 119
 Clements, R. J. 132, 195, 223
 Coeberger, W. 216
 Colbert, J. B. 7, 273, 274, 352, 356, 357, 390, 391
 Colonna, F. 55, 359
 Colonna, G. 16
 Comanini, G. 173, 174, 185, 218, 219
 Coornhert, D. V. 217
 Cordemoy 357
 Corneille, P. 228, 273, 274, 294-298, 300, 301, 304-306, 352, 368, 383, 384, 391
 Cornelis Cort 175
 Correa, T. 152, 159, 168
 Correggio, A. A. 184, 240, 241, 344
 Cortesi, P. 219
 Cousin, V. 313, 318, 359
 Coussemaker, E. de 204, 209
 Coxie, M. 216
 Cranach, L. 215
 Crane, R. S. 160
 Crivelli, C. 53
 Croce, B. 322, 375
 Crousaz, J. P. de 357, 363-366, 369-371

 Daniello, B. 152, 155
 Dante Alighieri 12-14, 16, 32, 34, 43, 53, 67, 75, 83, 120, 176
 Danti, V. 173-181, 183, 189, 190, 235, 389
 Davennant, W. 316, 325
 Dédéyan, Ch. 226

 Degas, E. 333
 Deimier, P. de 294, 299, 300, 328
 Delbene, B. 159
 Demokritos 56, 82, 177
 Denores, G. 152, 165
 Descartes (Cartesius), R. 25, 29, 208, 272, 273, 294, 310, 311, 314-319, 327, 357, 362, 369, 384, 392
 Desprès, J. 203
 Destouches, Ph. 12
 Dietterlin, W. 218
 Dietzenhoferovci 272
 Dionýzios Kartuzián 34
 Dionýzios Patavius 333
 Dodge Barton, E. 279
 Dolce, L. 57, 152, 158, 173, 174, 176, 177, 179, 181, 183, 188, 189, 389
 Dominichino (Domenico Zampieri) 216, 240, 344
 Donatello (Donato di Betto Bardi) 52, 55, 86
 Doni, A. F. 173, 174, 178
 Dubos (Du Bos), J. B. 8, 363, 366-372, 384, 386
 Du Cange, Ch. 233
 Dufay, W. 203
 Dufresne, R. 119
 Du Fresnoy, Ch. A. 235, 338-340, 342, 348, 349, 391
 Duhem, P. 125
 Dunstable, J. 203, 205
 Dürer, A. 29, 43, 144, 205, 212-216, 218, 220-222, 235, 258, 264, 286-288, 298, 342, 344, 388
 Dvořák, M. 141

 Einstein, A. 203
 Eitelberger, R. 29
 El Greco 273
 Ellenius, A. 286
 Elzevirovcí 273
 Erazmus Rotterdamský 205, 215, 216, 219, 220, 222, 273
 Erdmann, J. E. 325
 Ernout-Meillet, A. 234
 Errard, Ch. 200
 Estovci 43
 Ezechiel 186
 Ezop 168

 Faberio, L. 240
 Facius, B. 74
 Faenger, W. 218

- Faidros 46
Fairchild, A. H. R. 255
Falke, J. v. 36
Fasola, G. N. 61, 143
Fazio, B. 70
Fechner, G.T. 356
Feidias 120
Félibien, A. des Avaux 278, 286–289, 337–339, 342, 346, 347 382, 391
Fentzel, G. 200
Festugière, J. 98
Ficino, M. (G. Trapezuntius) 41, 48, 71, 72, 79, 96–105, 114, 122, 135, 199, 242, 285, 287, 387
Filarete, A. A. 51, 54, 55, 57, 58, 60, 109, 111, 234, 286, 387
Filelfo, F. 68, 69, 71, 74, 79
Filip Dobrý 203
Filip II. 186, 238, 273
Filip III. 273
Filip IV. 273
Firenzuola, A. 70, 179, 191
Firpo, L. 154, 163
Fischer, K. 259
Floris, C. 217
Floris, F. 216
Fokas 339
Folkierski, W. 275
Fontaine, A. 29, 337
Foppa, V. 55, 57
Forcellini, E. 233
Fra Angelico 53, 62
Fracastoro, G. 151, 152, 155, 156, 158, 167
Francesca, P. della 53–55, 57, 61, 62, 78, 134, 181, 186, 247, 376, 387, 388
Francesco di Giorgio, M. 109
Franco, S. 219
Franchi, J. 175
František I. 119
Franz, G. H. 218
Fréart de Chambray, R. 175, 200, 234, 282, 292, 338, 339, 342, 348, 391
Friedländer, W. 141, 217
Fuhse, F. 212
Fustel de Coulanges, N. D. 366
- Gaddi, A. 34
Galczyńska, F. 9
Galilei, G. 49, 120, 135, 247–249, 253, 280, 382
Galilei, V. 205, 207, 211, 239, 243, 247, 390
- Gantner, J. 119
Garin, E. 68, 74, 99, 158
Gauricus, P. 54, 55, 57, 60, 61, 112, 150, 151, 388
Gemistos Plethon 68
Genoud 322
Gentile da Fabriano 33, 53
Gentile, G. 375
Gfroerer, A. F. 250
Gheyn, J. de 200
Ghiberti, L. 16, 41, 53–57, 59, 86, 87, 109, 387
Ghirlandaio, D. 53
Giehlow, K. 197
Gilbert, K. E. 29
Gilbertová, K. 386
Gilio, G. A. 173, 174, 176, 185
Giorgione (Giorgio da Castelfranco) 78, 108, 114, 116
Giotto di Bondone 16, 17, 42
Giotto z Assisi 34
Giraldi Cinzio, G. B. 152–154, 158, 159
Giraldi, L. G. 152, 165, 166
Giustiniani, V. 242, 267
Glareanus (Loris, H. – Lorinus) 205, 206, 210
Goclenius, R. 275, 276
Goltzius, H. 199
Gombrich, E. H. 100, 141, 145
Gongora y Argote, L. 328, 330
Gonzaga, Gonzagovci 79, 163
Gordon, D. J. 198
Gosson, S. 254
Gottfried z Vinsauf 223
Gournay, M. de 298
Grabska, H. 279
Gracian, B. 273, 274, 328–331, 333, 334
Grasso, B. 152, 156, 166
Gravina, G. V. 366, 373, 374, 377–379
Grifoli, G. 152, 153, 158
Grinten, E. v. d. 342
Grotius, H. 217, 219, 273
Grünwald (Nithard Gothardt) 212, 215, 219
Grzegorz zo Żarnowca 235
Guarini, G. B. 156
Gurlitt, C. 277
- Habsburgovci 273
Hadrián VI. 144
Hallays, A. 356
Hamann, R. 40
Hauser, A. 40
- Hautecoeur, L. 356
Heckscher, W. S. 195
Heidenreich, L. H. 119
Heidrich, E. 220, 221
Heinsius, D. 273, 295, 300
Hempel, E. 62
Henrich IV. 227, 239
Herbert zo Cherbury 217
Hermogenes 57
Herrera, J. de 186, 272
Hesenský, H. 32
Hesiodos 364
Highet, S. 219
Hincks, R. 242
Hobbes, T. 25, 274, 310, 315, 316, 324, 325, 362, 369, 392
Hocke, G. R. 332
Hoefnagel, J. 217–219, 238
Holbein, H. 215, 216, 219, 342
Hollanda, F. da 133, 134, 136, 137, 139, 140
Homér 120, 225, 243, 292
Horatius 12, 17, 24, 44, 68–71, 76, 86, 149–152, 154, 155, 157–160, 164, 185, 224, 225, 243, 294, 295, 387, 388
Hugo zo Sv. Viktora 275, 276
Hus, J. 32
- Chamard, H. 223
Chambers, W. 259
Champagne, Ph. de 338
Chantelou, P. F. de 279, 280, 290
Chapelain, J. de 228, 294–301, 304, 310, 362, 391
Charron, P. 282–284, 382, 391
Chasles, P. 228
Chastel, A. 95, 97, 99, 144, 289
Chevalier, J. 314
Chrysippos 72, 76
Chrysoloras, M. 68
Churriguera, J. 272, 330
- Iamblichos 95
Ilg, A. 29, 55, 277
Ingarden, R. 353
Ivan Hrozný 163
Ivanoff, W. 234
- Jakubowicz, J. 375
James, W. 27
Jamnitzer, Ch. 218, 219
Ján de Muris 34
Janitschek, H. 84, 94

- Jan van Eyck 33, 62, 216
 Jan van den Straet 175
 Ján z Garlande 34, 223
 Ján z Jandunu 32
 Jekiel, W. 9
 Jones, I. 259
 Jonson, B. 198, 239, 256
 Július II. 111, 144
 Junius, A. 273, 274, 286, 287, 291
 Juraj z Trapezuntu 69, 71
- Kallwitz, S. (Calvisius) 208, 239
 Kalvín, J. 215
 Kant, I. 179, 310, 389
 Karolovci 42
 Karol VII. 203
 Kelso, R. 152
 Kepler, J. 47
 Kieszkowski, B. 46, 95
 Kilian 199
 Kitchin, G. W. 263
 Klonowicz, S. F. 235
 kňazná Alžbeta 311, 319
 Koch, C. 218
 Kochanowski, J. 235
 Kořakowski, L. 315
 Kopernik, M. 17, 47, 151, 205, 245
 Krajewski, J. 9
 Krantz, E. 310, 342
 Krates z Mallu 384
 Krautheimer, R. 54, 55, 86, 87
 Kristeller, P. O. 42, 46, 48, 67, 95, 243, 353
 Krzemień-Ojak, S. 375
 Kuczyńska, A. 9, 95
 Kuhn, H. 29, 386
 Kurz, O. 277
- La Bruyère, J. de 228, 314, 315, 323, 392
 Laertios Diogenes 286
 La Fontaine, J. de 296, 297, 301, 304, 391
 La Mesnadière, J. de 295, 296, 298, 300, 308, 391
 Land, J. P. N. 324
 Landini (Landino), C. 56, 69–72, 95
 Lanfranco, G. 344
 Lange, A. 375
 Lange, K. 212
 Laprade, A. 356
 La Rochefoucauld, F. 314, 323, 392
 Latini Bruneto 69
- Le Bossu, R. 295
 Le Brun, Ch. 175, 273, 338, 340–342, 344, 350, 391
 Le Clerc, S. 355, 356, 360
 Lee, R. W. 10, 70, 240, 286
 Legrand, F. C. 218
 Leibniz, G. W. 316, 317, 325, 364, 392
 Leonardo da Vinci 29, 41, 42, 46, 51, 54, 55, 78, 108, 109, 111, 112, 114, 116, 119–130, 132, 134, 136, 141, 177, 238, 247, 342, 344, 376, 387, 388
 Leone Ebreo 114, 115, 117, 118, 243
 Lepiarczyk, I. 10
 Lev X. 69, 112, 113, 115, 144
 Lhotský, A. 32
 Ligota, K. 9
 Lionardi, A. 152, 158
 Lippi, F. 53
 Lipsius, J. 205, 273
 Livius (Titus Livius Patavinus) 71
 Lobaczewska, S. 208
 Lohmüller, H. 29, 337
 Lochner, S. 62
 Lomazzo, G. P. 57, 133, 174, 178, 180, 181, 183, 184, 192, 193, 238, 241, 287
 Lombard, P. 13, 47
 Lombardi, B. 151, 154, 166
 Lope de Vega, F. 238, 239, 265, 266–268
 Lopez, R. S. 43
 Loris, H. (Loritus zv. Glareanus) 205
 Lourdoucix, L. de J. H. 322
 Louvois, F. M. Le Tellier 273
 Lucretius (Titus Lucretius) 68
 Ludovici 283
 Eudovít XIII. 227, 273
 Eudovít XIV. (Louis XIV.) 273, 274, 344, 352, 355, 368
 Ludwig, H. 119
 Lukianos 78, 95
 Lukretius 48
 Luther, M. 208
 Lübke, W. 277
- Macchiavelli, N. 41
 Mac Mahon, A. P. 119
 Macrobius 14
 Madera (Madero), C. 272
 Madyda, W. 9
 Maggi, V. 151, 154, 157, 166
 Magrini, A. 191
 Mahon, D. 240, 286, 289
 Malatesta, Malatestovci 43, 79
- Malebranche, N. 225, 314, 322, 323, 363
 Malherbe, F. 223, 227, 228, 231, 232, 239, 265, 267, 296, 298, 313
 Mallè, L. 92, 93
 Mambrun, P. 295, 301
 Mander, K. van 216
 Mandowsky, E. 196
 Manetti, G. 70, 74
 Mansart, F. 352, 391
 Mansart Hardouin, J. 273
 Mantegna, A. 53, 114, 116
 Manzi, G. 119
 Mária Medici 239, 367
 Marino G. 238, 294, 328
 Marlowe, Ch. 239
 Marsilio Ficino 44, 69, 95
 Marsilio, prof. z Padovy 32
 Marsilius z Inghenu 32
 Martini, S. 16
 Marty-Laveaux, Ch. 305
 Marzot, G. 329
 Masaccio, T. 53, 86
 Mascardi, A. 287
 Matúš z Krakova 32
 Matúš z Vendôme 34, 223
 Maximilián I. 215, 218
 Mazarin, J. 273
 Medici, C. 69, 95, 387
 Medici, L. 71, 95, 101
 Mediciovci 43, 69, 108, 113, 132, 207
 Medrano, J. de Espinoza 330
 Meier 247
 Meiss, M. 50
 Memling, H. 216
 Menéndez, M. 330
 Menestrier, C. F. 200, 202
 Merrifield, M. 55
 Mersenne, M. 208, 318
 Mersenne, O. 310
 Mesnard, P. 306
 Mignard, P. 338
 Migne, J. P. 370
 Michelangelo Buonarroti 29, 41, 43, 51, 108, 109, 111, 112, 114, 116, 125, 132–139, 144, 145, 174–176, 178–185, 216, 241, 255, 317, 342, 344, 382, 388, 389, 392
 Michelet, J. 41
 Mikuláš V. 62, 69, 78
 Mikuláš z Cusy (Nicolaus Cusanus) 44, 47, 62–66
 Milanesi, G. 187

- Minturno, A. S. 49, 150, 151, 155, 157, 166
- Mirandolla, G. P. della 69, 219
- Molière, J. B. Poquelin 296, 297, 301, 304, 328, 391
- Montaigne, M. de 12, 223, 225–231, 239, 246, 298, 327
- Montefeltrovci 43
- Montesquieu, Ch. de 25, 225
- Monteverdi, C. 207, 239, 390
- Morisani, O. 55, 59
- Mornet, D. 311
- Morpurgo-Tagliabue, G. 154, 282
- Möser, J. 277
- Mrozińska, M. 9
- Muratori, A. L. 373, 374, 378, 386
- Muris, J. de 205
- Mustoxidi, T. M. 363
- Münter, G. 111
- Neithardt (Nithardt), G. (Grünwald) 215
- Nereus, F. 241
- Nicole, P. 299, 300, 311–313, 319–321, 363, 366, 369, 392
- Nicolini, F. 375
- Nifo, A. 114, 151, 243
- Niklewiczová, K. 9
- Nikomachos 75, 198
- Nowicki, A. 245
- Obrecht, J. 203
- Occam, W. 46, 48
- Ockeghem, J. 203, 205
- Oettingen, W. v. 59
- Oldachová, F. 9
- Oldenburg, H. 315, 324
- Orbay, F. d' 356
- Oresme, M. 32
- Orlando di Lasso 206, 239
- Osgood, C. G. 13
- Otwinowska, B. 219
- Pacioli, L. 53–55, 57, 59, 338, 388
- Padelford, F. M. 152
- Pacheco, F. 273
- Pacher, M. 62
- Paleotti, G. 173, 181, 184, 185, 194, 239, 286
- Palestrina, G. P. da 108, 206, 239
- Palladio, A. 41, 44, 52, 111, 173, 178–181, 191, 192, 259
- Palme, P. 70, 80, 175
- Panofsky, E. 17, 29, 95, 119, 177, 213, 214, 247, 287
- Paracelsus (Theophrastus Bombastus v. Hohenheim) 215, 219
- Parmenides 46
- Parmigianino (Mazzola, F.) 145
- Parrasio, A. G. 151, 152
- Parthenio, B. 152, 156, 159
- Pascal, B. 297, 310, 313–315, 321, 322, 391, 392
- Pasierb, J. St. 185, 236
- Passavant, J. D. 115
- Passeri, G. B. 342
- Patrizi, F. 150, 152, 156, 159, 162, 164, 239, 243–245, 249, 250, 267, 286, 377, 383, 384
- Patterson, W. F. 223
- Pavol II. (Piccolomini) 68
- Pavol z Middelburgu 99
- Pazura, S. 392
- Pazziovci 111
- Pavol III. 71
- Pächr, O. 33
- Peckham, J. 95, 125
- Pélerin, J. 212
- Pelizzari, A. 55
- Pellegrini, M. 329
- Pelletier du Mans, J. 225, 229, 230
- Pellison, P. 295, 299, 307
- Peltzer, A. R. 344
- Peri, J. 207, 390
- Perikles 43
- Perrault, C. 352–357, 359, 362, 363, 365, 391
- Perrault, Ch. 199, 355, 356, 360
- Perrino, G. 133
- Peruzzi, B. 44
- Peter d'Ailly 32
- Petrarca, F. 8, 12–19, 27, 32, 34, 35, 41, 42, 47, 68, 69, 83, 113, 153, 155, 179, 224, 267, 386, 387, 392
- Petrycy, S. 235
- Pevsner, N. 141, 144
- Peyre, H. 297
- Piccolomini, Ae. S. (Pius II.) 68, 70, 74
- Piccolomini, A. 150, 152, 155, 156, 167
- Pico della Francesca 338
- Pico della Mirandola, G. V. 41, 69–72, 95, 113–115, 117
- Pigna, G. B. 152, 158
- Piles, R. de 234, 279, 282, 338, 339, 342–344, 347, 350, 351, 384
- Pino, P. 173, 174, 177, 180, 181, 186, 190, 191, 389
- Pitti 239
- Platón 9, 14, 22, 24, 44–48, 56, 57, 59, 62–64, 68, 69, 74, 82, 83, 85, 86, 95, 96, 98–100, 105, 112, 135, 149, 150, 153, 155, 157, 158, 166, 177, 180, 186, 204, 214, 231, 234, 243, 246, 254, 257, 259, 285, 287, 289, 310, 377, 387
- Plautus 68, 265, 268
- Plethon, G. 47, 95
- Plinius 175, 384
- Plotinos 22, 24, 46, 64, 69, 73, 85, 95–97, 100, 103, 180, 285, 384, 387
- Plutarchos 197
- Poe, E. A. 374
- Poggio Bracciolini (Carus) 68
- Poliziano, A. 68–70, 72, 75, 219
- Pollaiuolo, A. 95
- Pontormo (Carucci, J.) 141–145, 147, 174, 175, 177, 183, 389
- Porfirios 95
- Possevino, A. 152, 163, 239
- Poussin, N. 29, 197, 206, 240, 242, 274, 278, 285–292, 337, 338, 341, 342, 344, 352, 362, 391
- Proklos 95
- Pseudo-Dionýzios 22, 46, 47, 64, 95, 100, 275, 387
- Pythagoras 186
- Quido z Arezza 205
- Quintilianus 13, 44, 57, 68, 69, 86, 204, 286, 287, 292, 367, 387
- Rabelais, F. 223
- Racan, H. de Bueil de 227, 231, 232, 298, 306, 307, 327
- Racine, J. 228, 273, 274, 295–297, 299, 301, 306, 311, 391
- Raczyński, A. 132
- Rader 333
- Raffael Santi 41, 51, 108, 111–116, 125, 132, 134, 136, 141, 144, 145, 180, 181, 183–185, 206, 216, 240, 241, 258, 278, 285, 287, 342, 344, 388
- Randall, J. H. 48
- Rapin, R. 295, 298, 300, 301, 302, 308, 309, 366
- Ravaisson-Mollien, F. 119
- Reisch, G. 50, 203
- Rembrandt van Rijn 273, 278, 342

- Renau, E. 228
 Reni, G. 216, 238, 240, 242, 289, 344
 Ribera, J. de 242
 Ricci, B. 152
 Ricciardo, A. 196, 197
 Riccoboni, A. 152
 Ridolfi, R. 76
 Riegl, A. 248
 Riemenschneider, T. 215
 Richelet, C. P. 381, 382, 385
 Richelieu, A. J. du Plessis 7, 273, 274, 295, 390
 Richter, J. P. 110
 Riley, E. C. 265
 Rinuccini, O. 207, 390
 Ripa, C. 178, 196–199, 201, 235, 239, 389
 Robbia, L. della 86, 188
 Róbert z Anjou 13
 Robortello, F. 151, 154–156, 159–161, 168, 169
 Romano, G. 177, 342, 344
 Ronsard, P. de 223–225, 227–229, 294, 296, 298
 Rosso Fiorentino (Giovanni Battista di Jacopo) 143, 144, 174
 Rotterdamský, E. 215
 Roquemont 132
 Rossi, M. 342
 Rouchette, J. 181
 Rousseau, J. B. 311
 Rubens, P. P. 238, 242, 278, 279, 282, 283, 286, 342, 344, 367
 Ruccelaiovci 78
 Rudnicka, J. 9
 Rudolf II. 218
 Ruysbroek, J. 33
 Rzepińska, M. 9, 29, 56, 78, 79, 119, 279

 Saint Évremond, Ch. de 275, 298, 299, 314, 315, 323, 324, 392
 Saitta, G. 68
 Salezius, F. 238
 Salustius 71
 Saluzzo, C. 55
 Salviati, L. 152, 153, 165
 Sandrart, J. 274, 344, 347, 351
 Sandys, J. E. 219
 San Martino 154, 155
 Sansovino, A. C. 45
 Santangelo, G. 117
 Santinello, G. 62

 Sarbiewski, M. K. 163, 236, 239, 266–269, 317, 329–331, 333, 383
 Sarto, A. del 344
 Saský, Albert 32
 Sassetti, F. 152, 154, 165
 Savonarola, G. 41, 72–74, 76, 77, 236
 Scaliger, J. C. 150–154, 156, 159–161, 169, 170, 266, 294, 331, 377
 Scandura, S. 12
 Scudéry, G. de 295, 298, 307, 391
 Scudéry, M. de 314
 Sebastiano del Piombo 111
 Segni, B. 151
 Seneca 15, 19, 286
 Serlio, S. 44, 173, 179
 Seurat, G. 248
 Sextus Empirik 384
 Sforzovci 43, 54, 119
 Shaftesbury, A. 8, 25, 225

 Shakespeare, W. 29, 217, 238, 239, 242, 254–256, 259–262, 267, 317, 383, 384, 389
 Schasler, M. 7
 Schäfke, R. 205
 Schlosser, J. 29, 34, 55, 125
 Sidney, Ph. 239, 254, 255, 260, 267, 389
 Simplicius 48
 Sixtus IV. 55
 Skimina, S. 329
 Sluter, C. 33, 34
 Smyth, C. H. 141, 144
 Sokrates 246
 Solski, S. 317
 Spencer, J. R. 70, 282
 Spengler, O. 40
 Speroni, S. 154, 157, 159, 168
 Spingarn, J. E. 29, 149, 316, 325
 Spinoza, B. 25, 273, 310, 315–317, 324, 362, 384, 392
 Sponcel, J. L. 344
 Stanislav August 9
 Stein, H. v. 29
 Stein, O. 55
 Steinitzová, K. 119
 Stokes, A. 78
 Stolovič, L. N. 234
 Stridbeck, C. G. 217
 Strunck, O. 203
 Stwosz, W. 215
 Sulerzyska, T. 9
 Suso, H. 33
 Symonds, J. A. 69

 Tacitus 368
 Tardieu, E. 359
 Tasso, B. di Marco 175
 Tasso, T. 29, 108, 150, 152, 155, 158, 162, 163, 171, 172, 248, 287, 296, 302, 376, 380
 Tatarkiewicz, W. 186, 226, 248, 276, 288, 352–354, 386–389, 391, 392
 Tauler, J. 33
 Taurellus, N. 196
 Taylor, R. C. 186
 Teofrastes 243, 384
 Terentius (Publius Terentius Afer) 265, 268
 Tesauro, E. 274, 312, 328, 330–333, 335, 336, 373, 389
 Testelin, H. 338, 340, 349, 391
 Teysse-dre, B. 341, 344
 Theaitetos 46
 Themistios 48
 Thiegem, P. van 29, 294
 Thomassin, Ph. 200
 Thompson, D. V. 37
 Thorpe, C. D. 316
 Tietze, H. 240, 278
 Tigler, P. 55, 234
 Timaios 46, 57, 59
 Tinctoris, J. 204–206, 209
 Tintoretto (Robusti, J.) 145, 163, 342, 344
 Tizian (Tiziano Vecellio) 108, 109, 145, 174, 184, 188, 240, 241, 287, 342, 344
 Toffanin, G. 68
 Tolnay, Ch. de 217
 Tomáš à Kempis 33
 Tomczykowska, W. 9
 Tomitano, B. 152, 153
 Tomkiewicz, W. 235
 Tonelli, G. 247, 253
 Trapezuntius, G. 75
 Treves, M. 234
 Trissino, G. G. 49, 152, 157, 168
 Tura, C. 53
 Turčány, V. 137
 Tylkowski, W. 317, 326
 Tylman z Gamerenu 272
 Tyszkiewicz, S. 34

 Ubeleski, A. 200
 Urfé, H. d' 327

 Valeriani, J. P. 197
 Valla, L. 41, 68–72, 75, 76, 151, 382

- Varchi, B. 132, 139, 142, 144, 147, 152, 155, 156, 159, 166, 171, 173-176, 179-181, 187, 188, 248, 389
- Varro, Marcus Terentius 13, 162
- Vasari, G. 52, 53, 133, 134, 136, 137, 139, 143-145, 174-178, 180, 182, 183, 187, 188, 216, 218, 219, 234, 240, 388, 389
- Vasconcellos, J. de 132, 139, 140
- Vasoli, C. 29, 68, 332
- Vauban, S. 273
- Vauquelin de Fresnaye, J. 294
- Velázquez, D. 273
- Venius, O. (van Veen) 283
- Venturi, L. 16, 29, 34, 88, 119, 145, 241
- Verga, E. 119
- Vergilius 15, 19, 224, 292
- Vermeer van Delft, J. 197, 273
- Veronese, P. C. 145, 177, 367
- Vico, G. B. 8, 373-378, 380, 386, 387
- Vida, M. G. 151, 156, 300
- Vignola, G. B. 45, 173
- Villalpando, J. B. 186
- Viperano, G. A. 150, 152, 156, 166
- Vitelo 16, 23, 55
- Vitruvius 12, 44, 45, 51, 54, 69, 78, 79, 86, 112, 113, 115, 173, 178, 185, 186, 191, 233, 286, 353, 356, 357, 359, 387, 388
- Vloten, J. van 324
- Volaterrani (Raffaele Maffei) 55
- Volkman Schluck, K. H. 63
- Volkman, L. 197
- Vossius, G. J. 273, 295, 299, 300, 301
- Vossler, K. 12, 75, 98
- Vredeman de Vries, J. 217-219
- Waetzoldt, W. 213
- Wagner 252
- Wasowski, B. 317
- Weinberg, B. 29, 152, 158, 160, 165, 167, 168, 170, 243, 249, 250
- Wilde, O. 329
- Wiliński, S. 179
- Winckelmann, J. 197, 241
- Winniczuk, L. 79
- Winterberg, C. 55, 59
- Wirth, K. A. 195
- Wiszniewska, H. 10
- Wittkower, R. 52, 70, 86, 111, 191, 279, 355
- Witz, K. 34
- Woermann, K. 255
- Wölfflin, H. 44, 125, 213, 277, 278, 391
- Württemberg, F. 141
- Yates, F. A. 245
- Zabarella, G. 150, 164, 239, 243, 246, 247, 249, 253, 266, 384
- Zaratino-Castellini, G. 201
- Zarlino, G. 206, 207, 210, 287
- Zeuxis 132, 280, 292
- Zimmermann, R. 7
- Znamierowski, Cz. 258, 316
- Zorzi, F. 111
- Zoubov, V. 78
- Zuccaro, F. (Zuccari) 173, 174, 177, 178, 181, 184, 193, 194, 286, 388, 389
- Zupnick, J. L. 144, 145

REGISTER POJMOV

- Abstraktnosť umenia – 142
Acutum (pointa) – 329
Aguteza (pointa) – 329, 330, 383
Akademizmus – 88, 298, 337, 338, 341, 342, 344, 352
– v teórii umenia – 341
Alegória – 9, 14, 15, 18, 97, 150, 155, 158, 163, 172, 195, 196, 197, 200, 219, 228, 294, 367
– dokonalosti – 199
– idey umeleckej – 200
– krásy – 9, 198, 200
– kresby (disegno) – 199
– maliarstva a sochárstva – 175
– napodobovania – 200
– poézie – 200
– pôvabu, grazie – 199
– poznania umeleckého – 200
– prírody – 199
– renesančná – 197
– symetrie – 199
– umenia – 198
– ustálená – 197
– venustá – 199
Alegória a personifikácia – 199
Alegorickosť poézie – 14
Alegorie umení – 200
Alegoristika stredoveká – 195
Aptum a decorum – 82
Argutezza (subtilnosť) – 331, 332
Architektúra – 33, 36, 45, 51, 52, 57, 58, 70, 72, 75, 78, 79, 80, 82, 83, 84, 85, 86, 97, 98, 105, 108, 109, 111, 112, 134, 140, 175, 183, 186, 187, 190, 235, 259, 356, 357
Architektúra antická – 51, 52
– dokonalá – 186
– gotická – 33, 112, 115, 212
– klasická – 86, 352, 357
– renesančná – 51, 352
Aristotelizmus – 46, 47–49, 151, 157, 159, 181, 184, 289
– renesančný – 48
Ars (umenie) – 13, 153, 276
Ars emblematica – 195
Ars nova – 203
Ars pictoria a ars poetica – 195
Ars poetica – 153
Arte – 198, 206, 233, 382
Arte moderna – 277
Arte nuova – 207
Artes – 51
Artes poeticae – 149, 150
Artes poeticae a artes pictoriae – 197
Artes liberales a artes mechanicae – 50
Arti del disegno – 17, 108, 175, 190, 235, 352, 382, 384
Aspekt a prospekt – 287–288, 291
Atribúty – 200, 241
Autonómia umenia – 87
Barok – 145, 181, 208, 216, 238, 240, 272, 277, 278
Bellezza – 79, 157, 179, 180, 198, 233, 234, 364, 381
Bellezza a vaghezza – 180
Bizaro – 218
Cieľ hudby – 211
Cieľ poézie – 152, 154, 155, 156, 160, 161, 162, 164, 185, 244, 255, 244, 255, 294, 308, 313, 321
– krásy – 383
– napodobovanie – 161
– poučenie – 161
– pôžitok – 162, 168
– pôžitok a úžitok – 154, 155, 156, 159, 162
– pôžitok, úžitok, vzrušenie – 158
– pravda – 376
– zázračnosť – 244
Cieľ umenia – 70, 71, 146
– pôžitok – 343
– vzrušenie – 367
Cieľ umení – 176, 185, 211
– pôžitok a úžitok – 176
Ciele poézie
– pôžitok, úžitok, katarzia – 150
– pôžitok, úžitok, vzrušenie – 154
– pôžitok, poučenie, vzrušenie, prekvapenie – 162
Ciele poézie a umenia – 71
Ciele poézie a funkcia poézie – 162, 166
Ciele umenia – 53, 83, 142
Cit pre dobro a zlo – 189
– pre krásu prirodzený – 315
– pre krásu a škaredosť – 183, 189
Conceptismo – 328
Concetti – 162
Concetto (pojmem) – 178, 233, 234, 328, 331, 332
– del mente (rozumový pojem) – 198
Consonantia et claritas – 80
Culturanismo – 328
Decor – 45
Decoro – 82, 157, 181, 186, 241, 242, 285, 289, 328
– , bienséance – 327
Decorum – 82, 369
– (bienséance) – 300
– (elegancia) – 125
– (primeranosť) – 150, 158
Decorum a modus – 365
Definícia acutum (pointy) – 329
– harmónie – 209
– hudby – 210
– krásy – 22, 80, 90, 161, 166, 170, 191, 213, 268, 371
– maliarstva – 288, 343, 350
– poézie – 14, 19, 152, 155, 162, 163, 165, 301
– tragédie – 152
– umenia – 120, 174, 198
Dejiny estetiky – 7–9, 12, 16, 25–29, 53, 63, 69, 121, 124, 125, 132, 133, 198, 215, 219, 223, 242, 254, 267, 332, 352, 353, 356, 357, 362, 364, 384
– – novovekej – 8, 27, 254
Dejiny hudby – 239
Dejiny umenia – 124, 125, 132, 175, 198, 216, 267

- Dejiny vkusu – 207
 – a umení – 207
- Delenie hudby
 – humana – 210
 – inštrumentálna – 207
 – kozmická, ľudská – 210
 – mundana, humana – 204, 206
 – mundana, humana, instrumentalis – 204
 – prirodzená a umelecká – 206
 – theoretica a practica – 204
 – teoretická a praktická – 206, 209
- Delenie umení – 120, 174–175, 258
- Delirio (opojenie) – 374, 378
- Devíza – 200, 202
- Dielo (opera) – 198
- Dielo umelecké – 57, 63, 71, 83, 85–87, 112, 119, 122, 127, 133, 134, 136, 142, 161, 171, 178, 182–184, 218, 233, 264, 285, 317, 326
 – dokonalé – 133, 341
 – ako metafora – 331
- Disegno – 35, 57, 83, 87, 89, 100, 177–178, 181, 182, 184, 233, 234, 285
 – (kresba) – 35, 84, 99, 122, 177, 187, 233
 – (projekt) – 35, 84, 85, 89
- Disharmónia – 329
- Disonancia – 209, 312, 320, 329
- Disproporcja – 329
- Divadlo – 239, 295
 – klasické – 295
- Dokonalosť – 121, 199, 241, 323, 326, 347
 – diela umeleckého – 178
 – umenia – 135, 136
 – v umení – 253
- Doktrína akademická – 286, 337
 – estetická – 315
 – klasická – 8, 216, 234, 274, 285–287, 294, 296–298, 301, 337, 338, 352, 355, 362, 376
 – umenia klasického – 274
- Eklekticismus – 241
- Elegancia – 36, 45, 71, 125, 142, 156, 199, 224, 274, 282, 327–329, 343, 351
- Elegancia chladná – 113
 – jazyková – 328
- Emblém – 195–198, 200, 202
- Emblematika – 195–198, 200, 332
- Erb – 195, 200, 202
- Estetika – 7–9, 13, 16, 17, 21, 22, 25–29, 34–36, 40–42, 44, 49, 54, 58, 62–64, 67, 69, 72, 73, 79, 85, 86, 95–101, 109, 113, 114, 119, 124, 132, 136, 141, 145, 150–153, 159, 160, 164, 179, 186, 207, 215, 217, 219, 233–235, 239, 242, 245, 246, 256, 259, 265, 267, 272–275, 289, 310–312, 314, 316, 317, 330, 332, 352, 357, 362, 365, 373, 376, 381
 – akademická – 340, 352
 – Albertiho – 87, 100
 – antická – 24
 – aplikovaná – 328
 – architektúry – 352
 – baroka – 239, 277, 278, 282, 382
 – baroková – 9, 278, 282, 382
 – Cicerónova – 45
 – eklekticismu – 240, 241
 – eklektická – 240, 241
 – emblematiky a ikonológie – 196, 198
 – emocionálna – 316, 381
 – expresívna – 215, 216
 – Ficinova – 100
 – filozofická – 312, 315
 – formalistická – 384
 – francúzska 16. stor. – 225
 – helenizmu – 98
 – hudby – 204
 – hudobná – 205
 – humanistov – 95
- Estetika idealistická – 63
 – iluzionistická – 98
 – klasicizmu – 241, 275, 278, 282
 – klasická – 28, 109, 113, 141, 145, 153, 239, 240–242, 256, 267, 275, 278, 282, 285, 300, 315, 352, 381–384
 – renesančná – 208, 216
 – a manieristická – 330
 – lásky – 114
 – literárna – 329
 – literatúry – 223
 – manieristická – 28, 36, 275, 278, 330, 331
 – manierizmu – 145, 239, 275, 331, 382
 – metafyzická – 97
 – mysticko-platónska – 114
 – naturalizmu – 240, 241
 – novoveká – 8, 12, 21, 22, 26–28, 64
 – objektivistická – 135
 – objektívna – 381
 – platonizmu – 98
 – platónska – 242, 289
 – pôvabu – 384
 – primeranosti – 384
 – psychologická – 377
 – quattrocenta – 100
 – relativistická – 239, 257
 – renesancie – 15, 29, 44
 – renesančná – 9, 35, 45, 71, 114, 212
 – klasická – 112, 113
 – romantická – 28, 239
 – romantizmu – 256
 – staroveká – 8, 24, 87, 204
- Estetika stredoveká – 8, 21, 22, 23, 24, 27, 34, 87, 204
 – subjektivistická – 357
 – subjektívna – 381
 – subtilnosti – 330
 – transcendentná – 215
 – Vitruviova – 45
 – všeobecná – 150, 173, 311, 362, 364
 – života – 113
- Eurytmia – 45, 178, 193, 289, 293
- Fantázia – 35, 37, 286
- Figúra – 85, 121, 233, 234, 382
- Figúry – 194, 331
 – alegorické – 196
 – básnické – 150, 156, 161, 166, 170, 331, 335
 – harmonické – 331, 335
 – poetické – 367
 – rétorické – 335
- Fikcia – 155, 159, 167, 168, 202, 224, 229, 234, 243, 257, 266, 284, 299, 302, 350, 379
 – básnická – 262
 – poetická – 234
- Fikcie básnické – 120, 155, 228, 330, 335, 383
 – divadelné – 296, 306
 – v umení – 368
- „Filozofia obrazov“ – 200
- Filozofia renesančná – 46, 48, 49
 – umenia – 184
- Forma – 15, 24, 34, 44, 57, 62, 65, 66, 103, 104, 111, 112, 118, 135, 161, 162, 170, 171, 176, 180, 182, 192–194, 199, 234, 287, 290, 291, 382
- Forma (idea) – 178
- Forma (podstata) – 180
- Forma básnická – 156
 – dokonalá – 109, 189
 – intencionálna – 178
 – krásna – 192, 213, 286, 292

- poézie - 153
- Formy - 135, 142, 144, 218, 292, 353, 359
 - architektonické - 280
 - barokové - 240
 - básnické - 163, 228
 - gotické - 34, 215, 217
 - ideálne - 118
 - klasické - 52, 108, 216, 217, 278
 - - a barokové - 208
 - krásy - 226
 - literárne - 226
 - manieristické - 217
 - umelecké - 208, 278
 - umenia - 118, 145, 207
 - umenia výtvarného - 238
 - ušľachtilé - 240
 - videnia - 288
 - a proporcie - 354
- Funkcia poézie - 152, 154, 155
 - umenia - 62, 122
- Furor divinus - 47, 98, 170, 280, 299
- Furor poeticus - 50, 71, 72, 73, 74, 149, 198, 243, 249, 373
- Génus - 51, 72, 225, 229, 280, 283, 299, 301, 302, 368
- Giudizio dell'occhio - 133, 134, 135, 136, 145, 183
- Gotika - 22, 33, 40, 51, 53, 62, 112, 144, 212, 215, 259
- Grazia - 111, 114, 141, 179, 180, 182, 198, 233, 364, 382, 383
- Harmónia - 73, 80, 82, 85, 87, 90, 91, 96, 97, 99, 100, 109, 113, 114, 116, 118, 121, 122, 127, 141, 143, 146, 147, 155, 178, 179, 181, 191, 199, 204, 205, 208, 209-211, 213, 217, 288, 308, 312, 358, 381, 383
 - častí - 352
 - dokonalá - 240
 - duchovná - 204
 - formy - 87
 - klasická - 289
 - kozmu - 204
 - slov - 160, 201
 - , správna proporcia častí - 82
 - subtilná - 334
 - tvarov - 178, 258, 264
 - vesmíru - 97, 210
 - zvukov - 178
- Harmónia prirodzená (naturalis) - 204
 - a disharmónia - 329, 333
- Harmónie abstraktné - 204, 205
 - kozmické - 205
- Hedonizmus - 161
- Heraldika - 195, 332
- Hierarchia maliarstva - 242
 - umení - 22
- Hieroglyfika - 197, 332
 - renesančná - 197
- Hieroglyfy - 197, 200
- Hodnota básnická - 157
 - diela umeleckého - 122, 182
 - estetická - 157
- Hodnota hudby - 208
 - krásy - 15, 16, 72, 97
 - - a umenia - 313
 - poézie - 15, 16, 153, 157, 228
 - umenia - 83, 121, 122, 175, 280, 341
- Hodnotenie umenia - 136
- Hodnoty estetické - 353
- Horror vacui - 142
- Hudba - 34, 45, 60, 61, 72, 80, 83-85, 98-100, 105, 108, 121, 122, 127, 203-211, 235, 239, 255, 258, 263, 265, 272, 276, 279, 356
 - antická - 239
 - gotická - 203
 - inštrumentálna - 210
 - kontrapunktická - 203, 206, 207, 239
 - kozmická - 210
 - ľudská - 210
 - novoveká a staroveká - 239
 - renesančná - 206
 - umelá (artificialis, napodobujúca) - 204
 - a poézia - 207, 208
 - a umenie výtvarné - 206, 208
 - a veda - 207
 - ako matematika - 204
 - ako umenie - 203, 205, 206, 208
 - ako umenie slobodné - 207, 210, 211
 - ako veda - 203-206, 208
 - ako vyjadrenie pojmov - 207
- Hyperbola - 312, 330, 333
- Idea krásy - 63, 64, 155, 167, 287, 289, 290, 292
 - - vrodená - 97, 99, 103
- Ideál esteticko-etický - 327
- Idealizmus - 185
- Ideológia klasická - 285
- Idey estetické renesancie - 186
- Ikon (obraz) - 196
- Ikonológia - 195-200, 202, 239
- Ilúzia - 121, 175, 184, 248, 256, 257, 280, 283, 314, 343, 368, 383
- Imitatione fantastica - 219
- Intelektualizmus estetický - 54
- Interpretácia poézie - 14
- Invencia - 158, 159, 162, 385
- Io non so ché - 234, 317
- Je ne sais quoi - 313, 317, 328, 330, 365, 383
- Jednota deja (tragédia) - 157
- Katarzia - 149
- Katarzis - 152, 158, 161, 301
- Kategórie estetické - 157
 - - (Bouhoursove) - 330
 - umelecké - 57
- Klam (predmet poézie) - 154, 155
- Klasicizmus - 80, 125, 136, 141, 174, 179, 181, 184, 216, 223, 240, 267, 286, 289, 338, 342, 352, 357
 - barokový - 240, 289
 - eklektický - 238
 - francúzsky - 278, 337, 352
 - taliansky - 216
 - a barok - 267
 - a manierizmus - 267
 - a romantizmus - 267
- Klasifikácia umení - 235
- Kódex estetický - 327
- Komédia - 265, 266, 276, 332, 336
- Kontrapunkt - 203, 207
- Krása - 12-16, 19, 21-23, 35, 36, 45, 59, 62, 64, 66, 70, 72, 73, 75, 76, 79, 80, 82, 84, 85, 87, 89, 90-93, 96-100, 102, 103, 109, 113-118, 122, 123, 128, 129, 132-139, 146-148, 154, 155, 157, 161-163, 166, 170, 171, 178-181, 183, 186, 190-192, 196, 198, 199, 201, 213-215, 221, 222, 226, 230, 233, 245, 246, 250-252, 255, 258, 264, 275, 284, 288, 292, 310, 312-315, 318, 321, 325, 338, 340, 346, 347, 352, 353, 356, 358, 359, 360, 364, 365, 370, 371, 383, 385
 - absolútna - 24, 66
 - diela umeleckého - 178, 184, 341
 - dokonalá - 82, 127, 214, 264, 337
 - duchovná - 15, 96, 99, 114, 180
 - formálna (pulchrum) - 45

- funkcionálna (decorum) - 45
- ideálna - 241, 289, 337
- klasická a baroková - 284
- ľudská - 363
- morálna a zmyslová - 363
- objektívna - 80, 285, 288, 353, 354, 356, 362, 363, 365
- - a subjektívna - 356, 363
- poézie - 156, 166, 230
- podstatná - 363, 364, 370, 378
- pozitívna (objektívna) - 354, 355, 359, 360
- prírody - 89, 133, 183, 214, 226, 261, 289
- prirodzená - 354, 355, 356, 358, 360, 363, 370
- - a pridaná - 157, 168
- - a umelecká - 180
- proporcií - 72, 354, 355, 359, 360
- , pulchritudo - 97
- Krása racionálna - 365
- relatívna, subjektívna - 226
- subjektívna - 354, 362
- subjektívna (ľubovoľná) - 354, 355, 356, 359, 360, 363, 370
- telesná - 15, 19, 96, 97, 117
- telesná a duchovná - 15, 45, 114, 118, 180, 181, 245
- umelecká - 118
- umenia - 226, 289, 341
- vesmíru - 179
- viditeľná - 135
- vnútorná - 373
- všeobecná - 373
- zmyslová a duchovná - 370
- zvukov - 205
- a dobro - 21, 102, 115, 192
- a poriadok - 245, 250
- a pravda - 262, 378
- a pravidlá - 258
- a príroda - 132
- a proporcia - 72, 190
- a subtilnosť - 331
- a škaredosť - 315, 324, 381
- ako cieľ umenia - 82, 87
- ako dobro - 87
- ako forma - 73
- ako harmónia - 80, 113, 222
- ako harmónia častí - 80, 87, 90
- ako harmónia foriem - 285
- ako kvalita - 73, 76, 181
- ako „non so ché“ - 179, 188
- ako pôvab - 178, 180
- Krása ako primeranosť - 82, 113
- ako proporcia - 82, 100, 113, 135, 180, 381
- - - častí - 162, 171, 181, 285
- ako súlad a harmónia - 179
- ako vzťah objektu a subjektu - 23, 312
- v architektúre - 353
- v prírode a v umení - 285
- v umení - 176
- Krásoduch (bel esprit) - 328, 330
- Kresba - 70, 84, 85, 89, 93, 124, 128, 134, 140, 142, 175, 177-178, 181, 182, 184, 187, 191, 193, 194, 195, 201, 233, 235, 285, 286, 289, 340-343, 351, 352
- dobrá - 242
- elegantná - 363
- fantastická - 194
- umelecká - 194
- vnútorná - 184, 193, 194
- - a vonkajšia - 178, 184
- vonkajšia - 184, 193, 194
- a farba - 344, 345, 349, 350, 382
- Kritériá krásy - 310, 311, 341, 349
- - a umenia subjektívne - 385
- všeobecné - 341
- Kritérium umenia - 133, 136
- Maliarstvo - 16, 17, 33-35, 37, 51, 53, 56, 57, 61, 63, 64, 70, 72, 74-76, 79, 82-86, 88, 93, 99, 100, 108, 111, 116, 120, 121, 122, 124, 126, 127, 130, 132, 134-136, 139, 140, 144, 146, 147, 154, 155, 175-177, 181, 183-187, 190, 193, 194, 198, 200, 214, 215, 221, 235, 242, 246, 248, 253, 258, 276, 279, 283, 284, 287, 288, 290, 291, 339, 343, 347, 348, 350, 367, 382
- antické - 52, 216
- Maliarstvo figurálne - 207
- naturalistické - 242
- perspektívne - 56
- renesančné - 16, 52, 53, 108
- stredoveké - 51, 53
- a hudba - 283
- ako slobodné umenie - 120
- Maniera - 16, 26, 37, 124, 141, 144, 182, 183, 228, 231, 233, 242, 339, 348
- dobrá - 183
- gotická - 339
- grande - 141, 183
- historická - 183
- individuálna - 183
- krásna - 115
- la bella maniera - 112
- veľká - 183, 287, 291
- a vkus - 340, 341, 348
- Manierizmus - 36, 40, 53, 100, 141, 143-146, 174, 179, 183, 184, 208, 216, 238, 240, 256, 267, 278, 286, 298, 328, 330, 331, 332
- literárny - 329
- neskorý - 181
- raný - 144
- taliansky - 328
- „Mechanika poézie“ - 367
- Metafora - 312, 321, 329, 330-333, 335-336
- Metafyzika - 376, 380
- básnická - 375, 376, 380
- filozofická - 376
- platónska - 214
- poetická - 375
- a poézia - 375
- Miera - 57, 59, 60, 97, 109, 123, 133, 137, 178, 182, 183, 190, 213, 214, 234, 275, 287, 288, 290, 292, 308, 318, 364, 370, 381
- (modus) - 45
- dobrá - 214
- krásy - 213
- objektívna - 214
- presná - 179, 280
- primeraná - 280
- správna - 97, 161, 170, 182, 192, 199, 213, 214
- Minimalizmus estetický - 245, 246
- Model (vzor) krásy - 313, 321, 322
- Monofónia - 207
- Moralizmus - 185
- Myslenie estetické - 9, 27, 28, 177, 357
- Mysticizmus - 205, 215
- Napodobovanie - 53, 58, 63, 71-73, 82, 83, 85, 92, 99, 100, 104, 112, 113, 121, 132, 133, 140, 147, 149, 152, 155, 156, 158-163, 167-169, 172, 176, 177, 182, 186, 189, 204, 214, 229, 243, 244, 248, 249, 253, 261, 265, 266, 268, 269, 280, 288, 291, 296, 299, 343, 350, 378, 380, 385
- antiky - 224, 225
- básnické - 335
- , imitatio - 53, 71, 154, 158, 161
- krásne - 156
- , mimesis - 158

- nepravdy – 300
- skutočnosti – 154, 155, 176, 366
- vzhľadu prírody – 177, 242
- vzorov – 71, 72
- zákonov prírody – 177, 242
- Napodobovanie prírody – 9, 35, 59, 71–73, 76, 82, 83, 89, 90, 98, 104, 112, 122, 132, 133, 176, 177, 183, 187, 191, 194, 202, 225, 282, 299, 341, 349, 350, 351, 383
- Napodobovanie a alegória v poézii – 155, 172
 - a pravda – 167
- Naturalizmus – 215, 217, 240, 278
- Názory estetické – 7, 26, 28, 29, 41, 64, 70, 112, 198, 219, 226, 242, 275, 278, 364, 381
 - - renesancie – 86
- Neoplatonizmus – 46, 98, 184
- Non so ché – 142, 179
- Objektivismus – 311, 316, 317, 355
 - estetický – 23, 317, 353, 354
- Objektívnosť krásy – 365
 - proporcií – 353
 - a subjektívnosť krásy – 16
- Obraz – 200, 302, 348
 - symbolický – 200, 202
- Obsah a forma – 23, 82, 83, 85, 87, 109, 156, 185, 223, 224, 285, 294, 302, 339, 345, 366, 367, 373
 - poézie – 156
 - v umení – 227
- Opera – 207, 239
- Ordo, modus, species – 97
- Pankalia – 21, 24, 114
- Paragón umení – 120, 121, 124, 135, 139, 175
- Periodizácia dejín estetiky – 25–27
 - renesancie – 44
- Personifikácia umení a krásy – 199
- Perspectiva naturalis a artificialis – 56
- Perspektíva – 55–58, 79, 83, 84, 87, 120, 121, 123, 128, 142, 175, 212, 276, 343, 351
- Perspektíva geometrická a maliarska – 55
 - renesančná – 56
- Picta poesis – 197
- Platonizmus – 46, 47, 62, 63, 84, 95, 96, 98, 99, 101, 182, 184, 289
 - renesančný – 46, 96
- Pluralizmus estetický – 123
- Poesia per musica – 207
- Poetica, Ars poetica – 151
- Poetika – 13, 14, 34, 44, 49, 78, 85, 99, 149–157, 159, 160, 162–164, 173, 174, 185, 186, 208, 223–225, 228, 233, 234, 336, 243–246, 253, 255, 266, 294–296, 300, 301, 310, 317, 337, 342, 344, 345
 - akademická – 296
 - antická – 86, 149, 151
 - Aristotelova – 49, 149, 151, 158, 161, 185, 235, 324
 - aristotelovská – 151
 - Campanellova – 163
 - filozofická – 150
 - francúzska – 294, 295
 - Horatiova – 149, 225, 243
 - horatiovsko-rétorická – 149
 - iracionálna (Patriziho) – 243
 - klasická – 225, 228, 295, 296, 298, 299, 300, 301, 303, 311
 - neskororenesančná – 159
 - racionálna – 362
 - renesančná – 50, 149, 150, 154–160, 162
 - stredoveká – 14
 - Tassova – 162–163
 - 16. stor. – 149, 152, 247
 - - - talianska – 153
- Poézia – 12–19, 26, 34, 35, 37, 50, 63, 67, 68, 70, 71, 73–75, 77, 78, 83–85, 97–100, 105, 108, 120–122, 127, 149, 150, 152–156, 158–165, 170, 172, 173, 185, 187, 190, 196, 198, 200, 202, 207, 208, 224–228, 230–232, 235, 238, 243, 244, 246, 247, 249, 252, 254–258, 260, 262, 263, 266, 267, 269, 277, 279, 294, 295, 298–300, 302–305, 309, 310, 313, 315, 323, 348, 367, 373, 374, 376, 378, 379, 380
 - , história a filozofia – 254, 262
 - renesančná – 12, 68, 157
 - staroveká – 163
 - a alegorickosť – 14
 - a fikcia – 154
 - a filozofia – 153, 174, 375
 - a história – 153, 162
 - a hudba – 99
 - a krása – 14
 - a maliarstvo – 162, 183
 - a napodobovanie – 172
 - a poznanie – 265
 - a pravda – 14, 15, 169, 224, 375
- a príroda – 230
- a umenia výtvarné – 99, 161
- a umenie – 99
- a veda – 247
- ako napodobovanie – 172
- ako poznanie – 153, 246–247, 257, 263, 294
 - ako umenie – 13, 19, 152, 153, 158, 159, 228, 266, 298, 305
- Pojem alegórie – 14
 - disegno – 35, 175
 - fantázie – 35
 - formy – 287
 - obrazu – 200
- Pojem umení krásnych – 197
- Pojem krásy – 13, 80, 82, 85, 133, 181, 233, 245, 316
 - - (pulchritudo) – 233
 - - (pulchrum) – 316
 - poézie – 255
 - umenia – 174, 175, 181, 198
- Pojmy abstraktné – 196
 - estetické – 9, 233, 275
- Poriadok – 182, 183, 188, 190, 192, 287, 290
 - a miera – 182
- Postoj estetický – 79, 227
- Póvab – 13, 15, 16, 35, 83, 90, 92, 93, 97, 102, 103, 109, 111–117, 123, 127, 136, 141, 144, 147, 157, 172, 176, 179, 180, 182, 183, 186–188, 190, 196, 199, 201, 233, 241, 258, 275, 282, 284, 286, 288, 301, 302, 310, 338, 340, 345, 347, 353, 364, 370, 382, 383, 385
 - formy – 16
 - krásy – 180
 - reči – 166
- Pôžitok – 301
 - duchovný – 311, 319
 - a úžitok – 224
- Poznanie – 325
 - krásy – 317
- Poznávanie prostredníctvom umenia – 246
- Pravda – 71, 75, 133, 160, 161, 167, 186, 214, 228, 286, 344, 350, 351, 373
 - alegorická – 155
 - básnická – 224
 - ideálna – 343, 344, 350, 351, 376, 379, 380
 - jednoduchá – 343, 350, 351
 - metafyzická – 380
 - objektívna a subjektívna – 343

- Pravda umelecká – 72, 159
 – umenia – 293
 – zložená – 350
 – a fikcie v poézii – 155, 158
 – a fikcie v umení – 176
 – a klam v poézii – 155, 169
 – a pravdepodobnosť – 159, 160, 292, 294, 300, 304, 305, 374, 383, 385
 – v poézii – 15, 167
 – v umení – 133, 176, 339
- Pravdepodobnosť – 159, 163, 172, 224, 265, 296, 297, 298, 300, 301, 302, 306, 308, 366, 367, 373
 – fikcie – 300, 308
- Pravidlá – 13, 98, 99, 123, 125, 134, 135, 142, 143, 156–158, 161, 164, 172, 176, 182, 183, 187, 190, 227, 230
 – absolútne – 296, 310
 – abstraktné – 341, 369
 – architektúry – 358
 – básnické – 157, 159
 – klasické – 223, 228
 – krásy – 258
 – poetiky – 298
 – poézie – 246
 – racionálne – 180
 – umelecké – 218, 282
 – umenia – 9, 123, 170, 279, 286, 288, 297, 337, 346, 351, 373
 – – racionálne – 299
 – všeobecné – 134, 135, 256, 285, 300, 344
 – a poézia – 14
 – a predpisy v umení – 71
 – v poézii – 298
 – v umení – 72, 227, 280, 305, 339, 347, 355
- Pravidlo krásy prirodzené – 226, 230
 – perspektívy – 348
 – všeobecné – 312
- Predpisy kresby – 340
 – poézie – 296, 305
 – umelecké – 265
 – umenia – 222
- Predstavivosť – 224, 256, 257, 262, 263, 316, 324, 325, 378, 385
- Prépon – 384
- Prépon, aptum a decorum – 82
- Prijemnosť v poézii – 160
- Priemeranosť – 45, 116, 157, 178, 188, 191, 192, 282, 294, 298, 300, 303, 309, 327, 341, 363, 364, 366, 367, 370
 – (bienséance) – 294
 – (decorum) – 158
 – básnická – 300
 – proporcií – 358
 – a miera – 363, 364
- Princíp výberu – 132
- Program eklektický – 241
- Projekt – 134, 140
- Proporcja – 23, 52, 53, 55–60, 63, 65, 70, 73, 76, 79, 80, 84, 85, 87, 90, 91, 96, 100, 102, 109, 113, 116, 117, 121, 123–125, 128, 130, 134–136, 139, 141–145, 157, 171, 174, 176, 178, 180, 181, 183, 187, 191, 192, 201, 205, 208, 210, 212, 214, 220, 319, 346, 359, 381, 383
 – častí – 87, 176, 178
 – číselná – 56, 85, 109, 385
 – primeraná – 213, 280
 – správna – 180, 182, 184, 190, 220, 282, 284, 353
 – a jas – 22, 99
 – a miera – 178, 179, 186, 191, 198, 199
- Proporcja a miera skrytá – 191
- Proporcie – 186, 258, 341, 353, 354, 355, 359, 360, 365, 385
 – absolútne – 63
 – architektonické – 353
 – architektúry – 186
 – dobré – 45, 113, 115, 180, 184, 355, 373
 – dokonalé – 45, 56, 57, 80, 100, 112, 114, 123, 134, 183, 214
 – geometrické – 264
 – harmonické – 80, 204
 – jednoduché – 146, 147, 178, 179
 – klasické – 52, 142
 – kozmu, hudobné – 186
 – krásne – 63, 100, 174, 184, 355, 365
 – manieristické – 36
 – matematické – 135
 – pravidelné – 341
 – primerané – 180, 201, 317
 – reálne – 142
 – správne – 63, 134, 353
 – v architektúre – 123
- Prvky maliarstva – 286, 288
 – umenia – 181
- Psychológia prijímateľa – 368
 – umelca – 368
 – umenia – 184, 368
- Pytagorizmus renesančný – 205
- Racionalizmus – 311, 317
 – estetický – 299, 310, 313
 – klasický – 338
- Realizmus – 142
- Realizmus idealizujúci a ornamentálny – 142
- Relacionizmus estetický – 354, 364
- Relativizmus – 226, 246, 353
 – estetický – 364
- Relatívnosť krásy – 313
 – súdov estetických – 363
 – a subjektívnosť krásy – 227
- Renesancia – 12, 16, 17, 26, 27, 33, 40–44, 45–48, 52, 53, 56, 62, 67, 70–72, 80, 87, 98, 99, 108, 109, 111, 114, 119, 120, 123–125, 132, 135, 136, 141, 149–151, 153, 155, 157, 158, 162, 163, 175, 176, 180, 195, 203–205, 207, 208, 212, 219, 223, 224, 238, 267, 272, 341, 342
 – francúzska – 227
 – klasická – 44, 108, 109, 112, 114, 125, 141, 143, 158
 – neskorá – 141, 159
 – talianska – 40, 79, 88, 212, 215
- Renovatio hominis a renovatio antiquitatis – 42
- Reprodukovanie prírody – 217
- Rétorika – 57, 67, 68, 71, 72, 85, 86, 149, 150, 156, 159, 162, 200, 225
- Romantizmus – 267
- Rozdelenie umení – 162, 275, 331
 – – krásnych – 291
- Sochárstvo – 16, 17, 34, 51–53, 57, 63, 64, 70, 72, 75, 76, 79, 80, 82–85, 99, 108, 111, 119, 120–122, 124, 132, 134–136, 139, 140, 146, 147, 154, 155, 175, 176, 183, 187, 190, 235, 248, 253, 276, 382
 – antické – 279
- Spiritualizmus – 185, 215
- Spojenie hudby s poéziou – 239
 – maliarstva a sochárstva – 187
 – umení – 17, 331
 – – (belle arti) – 17
- Subjektivizmus – 312, 316, 355, 365
 – estetický – 16, 134, 214, 317, 353, 354
 – v estetike – 313, 314

- Subjektívnosť súdov estetických – 316
- Subtilnosť (subtilitas) – 146, 147, 208, 228, 267, 286, 288, 302, 322, 330, 331, 334, 382
- myšlienok – 328
 - symbolická – 331
- Súd – 134, 136, 139, 179, 187, 213, 314, 318, 325
- Súd (giudizio) – 179, 180, 181
- Súd dobrý – 194, 210
- estetický – 84
 - oka – 133, 134, 180, 182, 225, 260
 - rozumu (objektívny) – 299
 - uši – 205
 - zraku – 136
 - o kráse – 91, 103, 213, 221, 314
 - – racionálny – 312
- Súdy – 226
- estetické – 312, 367
 - hodnotiace – 36, 316
 - teoretické – 226
 - vkusu – 226, 227
 - všeobecné – 312
 - o kráse – 311, 312, 315
 - o kráse a umení – 227
- Symbol – 332
- Symbolika – 197
- Symbolizmus – 185
- Symboly – 185, 194, 195, 197, 200, 202, 219
- Symetria – 45, 58, 60, 139, 196, 199, 201, 217, 252, 345, 354, 359, 381
- Symmetria – 57, 80, 113, 245
- Sympatia a dispatia – 318–319
- Syntéza estetická (ikonológia) – 199
- Systém estetický – 174
- kategórií estetických – 199
 - umení – 352, 353
 - umení krásnych – 235
- Škaredosť – 97
- Štýl – 33, 34, 114, 132, 141, 156, 206, 234, 277, 278, 287, 291, 294, 304, 352, 367
- (maniera) – 234
 - barokový – 132, 206
 - básnický – 367
 - dokonalý – 114, 116
 - elegantný – 35
 - gotický – 144
 - klasický – 206
 - krásny a primeraný – 152
 - lyrický – 163
 - manieristický – 328, 332
 - negatívny – 277
 - poetický – 224, 296
 - taliansko-francúzsky – 259
 - taliansky – 216
 - tragický – 206
 - veľký – 200, 228, 241
 - – klasický – 357
 - života estetického – 328
 - – – klasický a manieristický – 328
 - životný – 327
 - v poézii – 367
- Štylizácia – 142
- Štýly poézie – 150
- tri štýly poézie – 150
- Talent (ingenium) – 70, 84, 145, 214, 224, 315
- Teória architektúry – 51, 173, 186, 352, 353
- deléria (opojenia) – 374, 377
 - estetická – 289, 332, 338, 375, 384
 - – všeobecná – 369
 - hudby – 203, 204, 205, 208
 - – antická – 205
 - – matematická – 205
 - – tradičná – 204, 205
 - hudobná – 206, 207
 - klasicistická – 7, 296
 - klasicizmu – 183, 289
 - klasická – 136, 241, 267, 286, 287, 288, 297, 302, 338, 367, 383, 384
 - krásnych umení – 173
 - krásy – 22, 96, 98, 365, 383
 - – selektívna – 258
 - – a umenia – 119
 - maliarstva – 124
 - poetická – 153, 223
 - poézie – 12, 16, 35, 68, 163, 185, 228, 254, 256, 259, 266, 285, 294, 344, 345, 373
 - – klasická – 302
 - – manieristická – 330
 - – a umenia – 376
 - racionálna – 242
 - rétoriky – 185
 - sochárstva a maliarstva – 173, 185
- Teória verša – 223
- vzoru estetického – 313
- Teória umenia – 12, 25, 34, 35, 41, 44, 47, 51, 52, 54, 55, 63, 64, 83, 85, 87, 96, 111, 119, 124, 133, 134, 135, 141, 145, 179, 180, 182, 183, 185, 186, 200, 233, 245, 256, 267, 272, 273, 274, 289, 337, 338, 357, 366, 383
- akademická – 344
 - funkcionalistická – 258
 - iluzionistická – 256
 - klasicistická – 344
 - klasická – 112, 125, 145, 338
 - Leonardova – 119
 - matematická – 135
 - novoveká – 12, 177, 208
 - renesančná – 45, 57, 87, 135, 177
 - všeobecná – 366
- Teória umenia výtvarného – 12, 16, 29, 34, 35, 40, 79, 85, 86, 152, 157, 173, 174, 185, 204, 282, 287, 344, 345, 352
- – – renesančná – 50
- Teória umení krásnych – 173
- Teórie estetické – 373
- – redukcionistické – 332
- Terminológia estetická – 316
- talianska – 233
- Termíny estetiky talianskej – 234
- Theatrica a paedeutica – 276
- Tragédia – 154, 157, 158, 160, 164, 165, 169, 266, 267, 283, 296, 300, 311, 332, 336, 337
- Tvorba umelecká – 63, 368
- Úlohy hudby – 205
- Umenia, artes – 51
- Umenia básnické – 99
- čisté a remeselné – 275
 - hedonické – 258, 263
 - hlavné a vedľajšie – 275
 - inštrumentálne – 275
 - krásne – 17, 22, 23, 75, 99, 153, 155, 161, 175, 235, 340, 343, 353, 384
 - kresby – 175, 178, 187, 189, 190, 235
 - kresliarske – 99
 - múzické – 99
 - napodobujúce – 82, 154, 161, 164, 165, 167
 - pamätové – 235, 384
 - plastické – 135, 382
 - reálne (vytvárajúce) – 153
 - reprodukčné – 207
 - reprodukčné a produkčné – 62, 63
 - reprodukuje – 120, 122, 214
 - rozumové – 70
 - slobodné – 51, 55, 68, 70, 75, 76,

- 99, 258, 263, 276
- slobodné a mechanické - 50, 120, 238, 276
 - tvorivé - 99, 120, 121
 - ušľachtilé - 146, 155, 167, 234, 235, 384
 - vizuálne - 83
 - vytvárajúce - 275
 - výtvarné, plastické - 235
 - zobrazujúce - 277
 - zrakové - 70
- Umenie - 12, 13, 15-17, 19, 21-26, 33, 37, 40-45, 50, 51, 54-57, 62-66, 70-73, 76, 78-80, 82-87, 90-94, 97-100, 104, 105, 108, 109, 111-116, 119-123, 125-129, 133-138, 141-146, 152, 153, 161, 168, 171, 172, 174-177, 180, 182, 184, 187, 196-198, 201, 202, 205, 207, 208, 213-220, 230, 233, 235, 240-242, 254, 256, 258, 260-263, 265, 268, 272-275, 279, 280, 286, 288, 329, 331, 341, 348, 366, 368, 382, 383
- Umenie alegorické - 341
- antické - 51, 87, 177, 286
 - barokové - 145, 242, 278, 279, 282, 339, 382
 - básnické - 169, 311
 - byzantské - 51
 - dramatické - 265
 - emblémov a devíz - 197
 - estetické - 120
 - filozofické - 216
 - gotické - 22, 33, 34, 51, 62, 86, 125
 - hudobné - 207
 - klasické - 109, 111, 112, 136, 141, 142-145, 242, 256, 278, 338, 382
 - - a barokové - 282
 - - a manieristické - 282
 - - a romantické - 256
 - maliarske - 214, 221, 346
 - manieristické - 141-145, 218, 242, 332, 382
 - napodobujúce - 284
 - naturalistické - 278
 - nizozemské - 216
 - novoveké - 12, 26
 - perspektívy - 212
 - pre umenie - 142, 301
 - renesančné - 42, 51, 53, 54, 87, 212, 226, 278
 - - klasické - 56, 108
 - románske - 51
 - stredoveké - 24, 33, 241
 - subtilne - 382
 - svetské - 34
- Umenie talianske - 109, 112
- - klasické - 111
 - transcendentné - 34
 - 17. stor. - 277, 278
 - a krása - 79, 83, 245, 255, 285
 - a poézia - 198
 - a poznanie - 120, 125
 - a pravda - 256
 - a pravidlá - 125, 126, 246
 - a príroda - 82, 83, 112, 116, 122, 125, 132, 133, 176, 182, 214, 245, 255-256, 261, 265, 268, 279, 280, 285, 333
 - a rozum - 63, 132
 - a veda - 119, 120, 247-248, 285
 - a výber - 133
- Umenie ako dispozícia - 275
- ako hra - 267
 - ako metafora - 332
 - ako napodobovanie - 176, 177
 - ako napodobovanie prírody - 57, 145, 176
 - ako poézia - 186
 - ako poznanie - 22, 87, 98, 122, 341
 - ako pravidlo - 174
 - ako príroda - 177, 256
 - ako tvorba - 64, 120, 267
 - ako veda - 54, 87, 186, 204
 - ako výtvar (dielo) - 275
 - ako zázračnosť - 267
 - (Kunst) ako znalosť, zručnosť - 214
- Umenie výtvarné - 12, 16, 17, 26, 33, 40, 41, 44, 50-52, 70, 72, 85, 86, 108, 120, 122, 146, 173, 174, 176, 178, 185, 203, 238, 246, 248, 258, 272
- - a poézia - 248
- Un non so ché - 179, 191
- Užitočnosť poézie - 301
- Úžitok poézie - 154
- Úžitok a pôžitok - 76, 166, 171
- - - poézie - 154, 161, 166
 - - - v poézii - 154, 156, 301
- Vaghezza - 180, 233, 382
- Veda, história a poézia - 257
- a poézia - 375
 - o perspektíve - 53
 - o proporcii - 214
 - o umení - 79
- Venustá - 180, 198, 233, 383
- a grazia - 180
- Venustas - 161, 175, 275
- Videnie - 63, 64, 120, 134, 343
- Vkus - 9, 18, 35, 36, 52, 69, 92, 119, 124, 134, 138, 157, 181, 196, 207, 215, 219, 228, 258, 265, 266, 268, 273-275, 277, 287, 291, 300, 310-312, 314-315, 317, 319, 322, 323, 334, 339, 341, 348, 349, 355-360, 365, 368, 372, 384
- antický - 339
 - barokový - 374
 - dobový - 125
 - dobrý - 227, 297, 306, 315, 321, 328, 330, 334, 343, 351, 365, 373, 384
 - dobrý, správny - 323
 - dobrý a zlý - 315, 323
 - dokonalý - 323
 - klasický - 366
 - literárny - 113
 - manieristický - 36, 366
 - prirodzený - 189
 - umelecký - 62
 - vedecký - 9
 - veľký - 347
 - vyberaný - 297
 - „vysoký“ - 337
- Vlastnosti poézie - 15
- Vyberanosť - 328
- Vznešenosť - 90, 114, 121, 157, 200, 334, 341, 347, 351, 352, 376
- poézie - 316
- Vzor krásy - 313, 314, 322
- Závoj - 13, 14, 18, 19, 153
- (sub velamine - 224)
- Zázračnosť - 244, 249, 301, 308
- Zážitok estetický - 156
- Zážitky estetické - 156, 310, 311, 316, 369, 381, 384
- umelecké - 311
- Zjednotenie umení - 200
- Zložky krásy - 199
- maliarstva - 241
 - poézie (invencia, dispozícia, elokvencia) - 224
- Zmysly vonkajšie, materiálne a zduchovnené - 117
- Zručnosť (artificio) - 198
- Život estetický - 327

OBSAH

PREDHOVOR 7

I. ÚVOD

1. PREDZVEŠŤ NOVEJ ESTETIKY 12
- A. PETRARCOVE A BOCCACCIOVE TEXTY 18
2. DEDIČSTVO STAREJ ESTETIKY 21
3. OBDOBIA NOVOVEKEJ ESTETIKY 25
4. LITERATÚRA O NOVOVEKEJ ESTETIKE 29

II. ROK 1400

A-1. CENNINIHO TEXTY 37

III. PÄTNÁSTE STOROČIE 39

1. RENESANCIA 40
2. RENESANČNÁ FILOZOFIA 46
3. JEDNOTLIVÉ UMENIA A ICH TEÓRIE 50
- B. TEXTY TEORETIKOV UMENIA 15. STOROČIA 59
4. ESTETIKA MIKULÁŠA Z CUSY 62
- C. TEXTY MIKULÁŠA Z CUSY 65
5. ESTETIKA HUMANISTOV 67
- D. TEXTY HUMANISTOV A SAVONAROLU 74
6. ALBERTI 78
- E. ALBERTIHO TEXTY 89
7. ESTETIKA FLORENTSKEJ AKADÉMIE 95
- F. FICINOVE TEXTY 102

IV. ROK 1500

1. TEÓRIA UMENIA KLASICKEJ RENESANCIE 108
- G. TEXTY RAFFAELA, CASTIGLIONEHO, BEMBA, PICA, LEONEHO EBREA 115
2. ESTETIKA LEONARDA DA VINCI 119
- H. TEXTY LEONARDA DA VINCI 126

V. ŠESTNÁSTE STOROČIE	130
1. MICHELANGELOVA ESTETIKA	132
I. MICHELANGELOVE A DA HOLLANDOVE TEXTY	137
2. ESTETIKA MANIERIZMU	141
J. PONTORMOVE A CARDANOVE TEXTY	147
3. POETIKA 16. STOROČIA	149
K. TEXTY Z POETÍK 16. STOROČIA	165
4. TEÓRIA VÝTVARNÝCH UMENÍ V 16. STOROČÍ	173
L. TEXTY TEORETIKOV UMENIA 16. STOROČIA	187
5. EMBLEMATIKA A IKONOLÓGIA	195
M. RIPOVE A MENESTRIEROVE TEXTY	201
6. TEÓRIA HUDBY	203
N. TEXTY RENESANČNÝCH MUZIKOLÓGOV	209
7. DÜREROVA ESTETIKA A TEÓRIA UMENIA V STREDNEJ EURÓPE	212
O. DÜREROVE A ERAZMOVE TEXTY	220
8. ESTETIKA 16. STOROČIA VO FRANCÚZSKU – BÁSNICI A MONTAIGNE	223
O-1. TEXTY PLEJÁDY, MONTAIGNA A MALHERBA	229
9. PREHLAD ESTETIKY 16. STOROČIA	233
VI. ROK 1600	
1. UDALOSTI ROKU 1600	238
2. ESTETIKA TALIANOV	240
P. PATRIZIHO, BRUNOVE, ZABARELLOVE A GALILEIHO TEXTY	249
3. ESTETIKA ANGLIČANOV	254
Q. SIDNEYHO, SHAKESPEAROVE A BACONOVE TEXTY	260
4. ESTETIKA ŠPANIELA A POLIAKA	265
R. TEXTY CERVANTESA, LOPEHO DE VEGA A SARBIEWSKÉHO	268
VII. SEDEMŇASTE STOROČIE	
1. NOVÉ PODMIENKY	272
2. ESTETIKA BAROKA	277
S. RUBENSOVE, BALDINUCCIHO A CHARRONOVE TEXTY	283
3. OBNOVENIE KLASICKEJ ESTETIKY – POUSSIN	285
T. POUSSINOVE A BELLORIHO TEXTY	290
4. POETIKA 17. STOROČIA	294
U. TEXTY Z FRANCÚZSKYCH POETÍK A BÁSNIKOV 17. STOROČIA	304
5. ESTETIKA FILOZOFOV 17. STOROČIA	310
V. TEXTY FILOZOFOV 17. STOROČIA	318
6. ESTETIKA LITERÁRNEHO MANIERIZMU	327
W. TEXTY SARBIEWSKÉHO, GRACIANA, BOUHOURSA A TESAURA	333
7. TEÓRIA MALIARSTVA V 17. STOROČÍ	337
X. TEXTY TEORETIKOV MALIARSTVA OD FÉLIBIENA PO DE PILA A SANDRARTA	346

8. TEÓRIA ARCHITEKTÚRY 17. STOROČIA	352	
X.-1. TEXTY TEORETIKOV ARCHITEKTÚRY 17. STOROČIA	358	
VIII. ROK 1700		
1. ESTETIKA FRANCÚZOV	363	
Y. TEXTY ANDRÉHO, CROUSAZA A DUBOSA	370	
2. ESTETIKA TALIANOV	378	
Z. TEXTY MURATORIHO, GRAVINU A VICA	378	
IX. KONIEC EPOCHY		381
TRADÍCIE A INOVÁCIE V NOVOVEKEJ ESTETIKE (EVA BOTŤÁNKOVÁ)	386	
OBRAZOVÁ PRÍLOHA ZA	392	
ZOZNAM ILUSTRÁCIÍ Z OBRAZOVEJ PRÍLOHY	393	
ZOZNAM ILUSTRÁCIÍ V TEXTE	405	
REGISTER MIEN	407	
REGISTER POJMOV	415	

DEJINY ESTETIKY III

VŁADYSŁAW TATARKIEWICZ
NOVOVEKÁ ESTETIKA

Z poľského originálu Vladysław Tatarkiewicz: Historia estetyki III, Estetyka nowożytna – Wrocław – Warszawa – Kraków, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wydawnictwo Wrocław 1967 preložil Jozef Marušiak. Vyšlo vo Vydavateľstve Tatran v Bratislave 1991 v spolupráci s vydavateľstvom Arkady vo Varšave ako 4722. publikácia, mimo edície. Strán 432. Vydanie prvé. Doslov a register pojmov Eva Bottánková. Prebal a väzbu navrhla Miluše Oravcová. Zodpovedná redaktorka, korigovala a register mien zostavila Viera Šetinová. Výtvarná redaktorka Zuzana Bahnová. Technická redaktorka Zlatica Magalová. Vytlačili Východoslovenské tlačiarne, š. p., Košice AH 57,25. VH 58,92. VHS 41,39. VHI 17,53. TS 09.01

ISBN-80-222-0186-3