

Nápodoba patří k estetickým kategoriím, jimiž se v minulosti estetika pokoušela objasnit podstatu umění. Její historický výklad nám proto umožní nastínit, jak se vyvíjely představy o tom, v čem podstata umění záleží a jaký má umění vztah k přírodě a činnosti člověka. Význam nápodoby lze těžko vystihnout jediným slovem. V každé vývojové etapě byl jí totiž v souladu s tím kterým systémem filozofických a estetických názorů připisován odlišný smysl.

Antická estetika označovala podstatu umění pojmem „miméze“ (mímésis). Co jí rozuměla? Doslova lze tento pojem přirozeně vyložit velmi snadno. Neznamená nic jiného než všeobecně známé antické *napodobení*. Problém však spočívá v tom, co tímto napodobením míní například Aristotelés. Dosavadní překlady zarážejí svou bezduchostí a nevynalézavostí. Překladaelé obvykle s naprostou samozřejmostí kladou za řecký termín všude mechanicky „napodobení“. Někteří ovšem usilovali o to, aby se vymanili z pout tradice, ale ani ti se neodvážili příliš daleko — buď k termínu „napodobující zobrazení“ (Susemihl, Gompertz)<sup>1</sup>, anebo „napodobující reprodukce“ (Zacharov)<sup>2</sup>. Vzdáme se raději pokusů o překlad tohoto složitého a nejasného termínu a rovnou se budeme snažit si ujasnit jeho obsah.

Musíme sice hned na počátku konstatovat, že jak v řečtině, tak i u řady řeckých filozofů se tohoto termínu užívá mimo jiné i v jeho běžném významu. Zároveň je jasné, že tím se nemůžeme spokojit. Mnoho slov má totiž

<sup>1</sup> F. Susemihl, *Aristoteles' Poetik*, Leipzig 1865; Th. Gompertz, *Aristoteles' Poetik*, Leipzig 1897.

<sup>2</sup> V. I. Zacharov, *Poetika Aristotelja*, Varšava 1885.

v běžné řeči jeden význam a ve filozofii a estetice význam naprosto jiný (duše, obraz, vědomí atd.). Proto se musíme i v našem případě dopátrat vskutku filozofického pojetí termínu v antické estetice.

Setkáváme se s ním už u předsokratiků. Ti jej ovšem neužívali ve smyslu speciálně estetickém a kromě umění jím označovali i všechny ostatní lidské činnosti a v napodobování spatřovali podstatu nejen řemesla, ale i vědy. Termín mímésis znali i pythagorovci: například hudba podle jejich názoru nevzniká mechanickým výběrem stupnic nebo melodií, ale je odposlouchávána z „harmonie sfér“ — z hudby, jejichž tónů je plný vesmír.

Démokritos definoval mimézi z hlediska živelného materialismu. Viděl v ní základ jakékoli činnosti člověka, umění nevyjímajíc. Zachoval se třeba tento fragment jeho výroku: „...My jsme se stali žáky zvířat v největších věcech: pavouka ve tkaní a šití, vlaštovky v stavitelství, zpěvavých ptáků, totiž labutě a slavíka ve zpěvu, a to jejich napodobením“ (68 B 154).

Za napodobení, mímésis, považoval umění i Sókratés. Podle Xenofontova svědectví hlásal tento názor v rozhovoru s malířem Parrhasiém. „Je malířství zobrazováním viděného, Parrhasie? Ať jde o tělesa malá, nebo velká, ve stínu, nebo ve světle, tvrdá, nebo měkká, drsná, nebo hladká, nová nebo stará, vy je napodobujete tím, že je zobrazujete pomocí barev“ (Vzpomínky na Sókrata, III 10).

Dále byla teorie nápodoby rozvinuta a systematicky vyložena v estetice Platónově. Musíme si však být vědomi toho, že termín „napodobení“ používal Platón v různých souvislostech a také v různém smyslu. Ve *Faidrovi* je například zmínka o básníkovi (v jiném čtení — o herci, 248 E), zabývající se napodobováním. Mímésis je zde tou obecnou sférou, k níž přináležejí i poezie. Totéž nacházíme i v *Ústavě*, kde město je plné „všelijakých lovců, dále napodobitelů, zabývajících se ve vel-

kém počtu jak tvary a barvami, tak i hudbou, pak básníků a jejich pomocníků jako rapsódi, herci a tanečníci, řemeslníků a výrobců všelijakého nářadí, zvláště na ženské strojení a zdobení“ (II 373 B). Z této zmínky lze vyvodit, že přinejmenším epos, drama a dithyramb řadí Platón spolu s hudbou k uměním „napodobivým“.

Zcela jiné pojetí nacházíme na dalším místě *Ústavy* (II 392 D). Tam se rozlišují tři druhy podání literární látky — básník buď vypráví něco sám nebo přenechává slovo druhým osobám anebo používá v jediném díle obou těchto způsobů. První z nich je potom „prosté vyprávění“, kdežto ve druhém případě se snaží co nejvíce připodobnit tomu, jehož ústy mluví. Tak například *Ílias* začíná vyprávěním básníka o tom, jak Chrysees uprošuje Apollóna, aby mu vrátil dceru — a pak se přímo uvádějí i Chrysova slova. V prvním případě máme před sebou vyprávění, ve druhém „napodobení“. To je samozřejmě jiné pojetí nápodoby. Jestliže se na počátku k napodobivým uměním řadí epos, lyrika, drama a vůbec téměř všechny druhy umění, na tomto místě vystupuje jako čistá nápodoba pouze drama, tedy komedie a tragédie.

Přesto je ale nápodoba pro Platóna základem vši umělecké tvorby. Za východisko pro pochopení jeho učení o nápodobě musíme považovat tuto jeho úvahu: „Muž rozumný, zdá se mi, kdykoli přijde ve vypravování k nějaké řeči nebo k nějakému činu muže dobrého, rád je bude podávat v první osobě a nebude se za takové napodobování stydět, přičemž bude nejraději napodobovat dobrého, je-li jeho jednání opatrné a rozumné, řidčeji však a méně, je-li jeho pevnost zviklána buď nemocí nebo láskou nebo snad i opilostí a jiným podobným dopuštěním osudu. Kdykoli mu však přijde mluvit o někom, kdo není pro něj dost dobrý, nebude chtít vážně se připodobňovat tomu horšímu, leda nakrátko, když by šlo o něco řádného, nýbrž bude se stydět, jednak že

není cvičen napodobovat takové lidi, jednak že má odpor proti tomu, aby na sebe bral ráz lidí horších, kterými v mysli pohrdá, leda že by se to dalo jen žertem“ (*Ústava*, III 396 CD).

Platón tedy v zásadě nikdy neodmítal nápodobu jako takovou. Odmítal pouze napodobování toho, co je pomíjivé, špatné a zahanbující. Když ale básník pojednává o předmětech závažných a vznešených, které uznává, napodobuje pravdu a dobro.

V *Zákonech* nacházíme další text o nápodobě, tentokrát v múzických uměních: „Každý ovšem souhlasí s tím, že v múzickém umění jsou všechny výtvoření napodobením a zobrazením; nesouhlasili by snad s tím všichni básníci i posluchači a účinkující“ (II 668).

V Desáté knize *Ústavy* lze konečně nalézt ještě jeden text, kde se charakterizuje vztah umělce k pravdě. Podle Platónova názoru rozeznáváme 1. věčné ideje, 2. jejich odlesky v hmotných předmětech, 3. reprodukci smyslového světa; nápodoby jsou tedy až třetím odrazem pravdy. Platón to objasňuje na příkladu lavice. Lavice (jako ostatně každá věc) existuje ve třech podobách: skutečným tvůrcem její ideje je bůh, napodobením této ideje vytváří svůj výrobek řemeslník; malíř, který lavici kreslí, je už v pořadí druhým napodobovatelem, neboť napodobuje nápodobu a nezobrazuje už podstatu věci, ale pouze její viditelnou podobu. Proto si malíř — podle filozofova názoru — nezasluhuje ve vztahu k lavici název „umělce a tvůrce“, ale „napodobovatele toho, co vytvořili jiní“. „Napodobovací umění má daleko k pravdě (...), z každé věci totiž zachycuje jen něco málo, a to vnější obraz. Tak například malíř nám namaluje ševce, tesaře i jiné řemeslníky, i když nerozumí umění žádného z nich; a přece, pokud je to dobrý malíř, namaluje tesaře a bude ho zdálky ukazovat, mohou se děti a nerozumní lidé dát oklamat a myslit si, že to je skutečný tesař“ (*Ústava*, X 598 B). Nápodoba tedy snižuje

umění na úroveň kejklřství, takže je jako každý podvod z morálního hlediska odsouzenhodné a škodlivé.

Jak je z tohoto textu patrné, Platón neobjasňoval teorii míméze jen podstatu umění, ale dokazoval jí i jeho slabiny, nedokonalost a poznávací i estetickou nedostatečnost. Vždyť umění nenapodobuje věčné a neměnné ideje, ale pomíjivé, proměnlivé a nepravé smyslové věci. Jelikož však smyslové věci jsou samy pouhými kopiemi idejí, není umění, které napodobuje smyslový svět, nic jiného než kopie kopií, stín stínů. Z toho důvodu se Platón rozhodl klást na umění přísné požadavky a některé druhy umění a umělecké žánry dokonce odmítal, považoval je za škodlivé a vytýkal jim, že kazí mládež a klamou lidi zdáním, iluzí.

„Stínová malba (skiágrafiá) nevynechává jediný kouzelnický trik, zrovna tak jako zaklínačství a mnoho jiných podobných umění... Malířství a napodobování umění vůbec koná své dílo daleko vzdáleno od pravdy a v družném přátelství se stýká s tím, který je daleko vzdálen rozumu a všeho zdravého a pravdivého účelu...“ (Ústava, X 602—603).

Uvedené texty snad stačí k důkazu, že Platón se ve sféře umění k pojmu „napodobení“ hojně uchýloval. Aristotelés na něho v tomto ohledu nepochybně navázal tím, že odstranil nejasnosti, které byly s užitím daného termínu u Platóna spojeny. Podle zjištění německého badatele Finslera<sup>1</sup> Aristotelés vůbec vtiskl některým pojům poetiky, a také „napodobení“, větší přesnost a určitost. Nápodoba navíc dostává u Aristotela zcela jiný smysl, protože se od nápodoby Platónovy zásadně liší v tom, co se napodobuje. Jestliže u Platóna šlo o nápodobu „věčných idejí“, Aristotelés, který — jak známo — Platónovo učení o idejích kritizoval, mluvil o napodobování jsoučna věcí. Ideje jsou podle něho obsa-

ženy ve věcech, jedině věci je tedy možné napodobovat. Všechny druhy umění dostaly nápodobu do vínku jako svůj příznačný rys.

V 1. knize *Poetiky* Aristotelés píše: „Epika i básnictví tragické, mimoto i komedie a tvorba dithyrambická a většinou i hra na flétnu a kytaru, to všechno znamená v podstatě znázornění (mímésis).“ Netvrdí se tu vlastně nic jiného, než že každé umění je založeno na nápodobě. Tato myšlenka se pak ještě rozvíjí. „Sklon k napodobování je totiž lidem vrozen od dětství, a právě tím se liší člověk od ostatních živočichů, že je nejdokonalejším napodobitelem a že své první zkušenosti získává napodobováním.“ Nápodoba je tedy za prvé lidem vrozena, za druhé se jí člověk odlišuje od ostatních živých bytostí a za třetí jejím prostřednictvím nabývá nových poznatků. Dále čteme: „(...) také mají z reprodukcí všichni potěšení. Důkazem toho je, co se stává ve skutečném životě: věci, které samy o sobě vidíme s nelibostí, pozorujeme v obzvláště věrném vyobrazení s potěšením, např. podoby nejposlednějších zvířat a mrtvol.“ A konečně má nápodoba ještě jeden moment. „Proto se totiž lidé se zálibou dívají na obrazy, protože při pohledu na ně se poučují a dohadují, co každá věc představuje.“ S analogickou myšlenkou se setkáváme i v *Rétorice*: „Ježto pak učit se poznávat a divit je příjemné, bude nutně příjemné, i co se tomu podobá, například všechno, co svou činností napodobuje, jako malířství, sochařství a básnictví a rovněž všechno, co je dobře napodobeno, i když napodobený předmět sám o sobě nevzbuzuje zálibení. Neboť v něm nedojde ukojení libost, nýbrž úsudek, který říká, že to a to (nápodoba) je ono a ono (její objekt), takže jde o druh poznání, učení“ (1371b).

Když shrneme všechno, co jsme o nápodobě našli v *Poetice*, můžeme říci asi toto. *Nápodoba* je za prvé činnost, k níž má člověk od přirozenosti sklony, jíž se odlišuje od ostatních živých bytostí a s jejíž pomocí —

za druhé — získává své první poznatky a za třetí pociťuje potěšení z nazírání, reprodukování a pozorování věcí.

Aristotelovo učení o umění jako nápodobě těsně souvisí s jeho pojetím tvorby — technické i umělecké. Abychom správně pochopili jeho *Poetiku*, musíme proto nahlédnout i do řady dalších jeho prací, především do *Metafyziky*. Všechno, co má látku, čteme tam, vzniká dvojitým způsobem: přirozeným vznikáním nebo působením umění.<sup>1</sup> To, co vzniká přirozenou cestou, je tvořeno přírodou a přírodou se také řídí. Umělecké dílo naopak vzniká tak, že se látka uvede do určitého vztahu s tvarem obsaženým v lidské duši. „Působením umění však vzniká všechno, čeho tvar je v duši“ (*Metafyzika*, VII 7). Kovová koule se například skládá z kovu a formy koule a vzniká tak, že člověk vtiskuje tvar určité látky.

Tím, že člověk vytváří nějakou věc, však nevytváří samu formu. Tvar se netvoří, ale pouze realizuje v určitém materiálu. „Vytvářet kulatý kov neznamena dělat kulatost (...), nýbrž něco jiného, totiž (realizovat) tento tvar v něčem jiném (v substrátu)“ (tamtéž). Proto Aristotelés nechápe tvůrčí činnost člověka jako vynalézání něčeho, co tu nebylo, ale jako pouhou realizaci toho, co už je přítomno v jeho duši.

Aristotelova koncepce je výrazem v antice běžného názoru na podstatu tvorby. Učení o umění jakožto mímézi bylo pouhou konkretizací této koncepce na uměleckou činnost. Odrazilo se v něm i pojetí vztahu umění a přírody, obvyklé v antickém světě.

Zbývá dodat, že Aristotelés spatřoval v nápodobě nejen podstatu všeho umění, ale hledal v ní rovněž zdroj osobitosti všech jeho druhů. Umění se podle něho dělí na druhy podle toho, v čem spočívá nápodoba, co se napodobuje a konečně, jak se napodobuje. A to je

<sup>1</sup> Za „umění“ (na rozdíl od přírody) pokládá Aristotelés každou produktivní činnost lidí.

o Aristotelově učení o nápodobě v podstatě asi všechno.

Aristotelova teorie míméze značně ovlivnila celou pozdější antickou estetiku. Podržela si svůj význam i v estetice helénistické a římské. O umění jakožto nápodobě napsal třeba Lucretius Carus:

„Ptáků lahodný hlas člověk napodoboval  
ústý o mnoho dřív, než dokázal zpívat  
a s libostí naslouchat hladce se linoucí písni...“  
(O přírodě, V 1379—1381)

V duchu stoické filozofie vykládá uměleckou nápodobu Cicero. Příroda je nadřazena umění. Žádné umění se jí rozmanitostí nedokáže vyrovnat. „Žádné umění nedovede napodobit vynalézavost přírody“ (O přirozenosti bohů, I 33, 92). A přitom právě nápodoba je jedním z hlavních poslání člověka — v životě i v umění. „Člověk sám však je zrozen k tomu, aby pozoroval a napodoboval svět“ (tamtéž, II 14, 37).

„V každém předmětu pravda nepochybně vítězí nad nápodobou. Kdyby se však (pravda) sama ze sebe projevovala dostatečně svým působením, nepotřebovali bychom umění“ (O řečnicku, III 57, 215).

Plútarchos v traktátu *Jak mají jinoši naslouchat básníkům* rozvíjí antické učení o mímézi takto:

„Ještě více (jinocha) poučíme, když uvádějíte ho do básnického díla, zdůrazníme, že poezie je uměním nápodoby a vlohou, která je protějškem malířství. A ať neslyší jen onen omílaný výrok, že poezie je mluvčím malířstvím a malířství mlčící poezí, ale poučme ho kromě toho, že když vidíme namalovanou ještěrku nebo opici nebo tvář Thersitovu, radujeme se a obdivujeme se tomu nikoli proto, že je to krásné, nýbrž proto, že se to podobá (své předloze). To, co je ošklivé, nemůže se totiž ze své podstaty stát krásným. Chváří se však nápodoba, dostihuje-li shody, ať již se špatným, nebo s dob-

rým. A naopak, poskytne-li krásný obraz nápodobu škaradého těla, neodevzdává to, co se sluší a patří. Někteří malují i nenáležitě skutky, jako Tímomachos zabíjení dětí Médeiou, Théon zabíjení matky Orestem, Parasios předstíráni šlenství Odysseem a Chairefanés prostopášné obcování žen s muži. Tu je třeba nejvíce všípiti jinochovi v paměť poučení, že chválíme nikoli skutky, které se staly předmětem nápodoby, nýbrž umění, jestliže daný výtvar napodobuje přiměřeně (svou předlohu). Když tedy i poetické umění často líčí na způsob nápodoby špatné činy a nešlechtné vášně a zvyky, je třeba, aby jinoch ani nepřijímal za správné to, co tu vzbuzuje podiv a co se tu úspěšně provádí, ani to neuznával za krásné, ale aby to chválil pouze jako něco, co odpovídá líčenému výjevu a co je mu přiměřené. Stejně jako se na jedné straně znepokojujeme a jsme stísněni, když slyšíme křik svině, rachot rumpálu, svist větru a burácení moře, a na druhé straně máme radost, když to někdo přesvědčivě napodobuje, jako Parmenón svini a Theodóros rumpály, a od nemoeného člověka plného hnisu utíkáme jako od nepřijemné podívané, kdežto při pohledu na Aristofontova Filoktéta a Silaniónovu Iokastu, vytvořené jako zpodobení lidí hynoucích a umírajících, se radujeme, tak i jinoch, který čte, co slovy a skutky způsobil šprýmař Thersítés nebo ponurý Sísyfos nebo kuplíř Batrachos, ať se naučí chválit schopnost a umění toto zpodobovat, avšak myšlenky a skutky, které se tu zpodobují, (ať se naučí) zavrhovat a kárat. Není přece totéž, že něco je krásné a že se něco krásné napodobuje. „Krásné“ (tu) totiž znamená „vhodné a přiměřené“. Vhodné k ošklivému a jemu přiměřené je však zase ošklivé“ (Jak mají jinochi naslouchat básníkům, 3).

Plútarchos si v této úvaze kladl za cíl zdůvodnit, proč je nezbytné rozlišovat mezi předlohou nápodoby a způsobem jejího napodobení. Právě ušlechtilé umění se musí dopracovat souladu mezi způsobem nápodoby a rá-

zem toho, co se napodobuje. Jinak povede nápodoba k vnějšímu kopírování věcí anebo k pouhé zvukomalbě.

Teorii nápodoby ve vztahu k malířství rozvíjel rovněž řecký spisovatel Filostratos Starší v traktátu *O obrazech*: „Chce-li kdo lépe poznat, z čeho vzniklo umění, nechť tedy ví, že počátek vzalo z nápodoby; takové je od nejstarších dob, že totiž nejvíce odpovídá přírodě. Moudří lidé objevili tento zákon a jednu část tohoto umění nazvali malířstvím, druhé dali jméno sochařství.“

Nesmíme přitom zapomenout, že přes vysoký stupeň rozvoje, jehož učení o nápodobě v antice doznalo, nezná klasická antická estetika vůbec pojem „napodobování přírody“. Antická miméze nemá s teorií „napodobování přírody“ nic společného už proto, že klasická éra si nedokázala přírodu představit jako tvořivou a tvůrčí sílu, která by byla schopna umělce vést. Analýzou mnoha textů bylo zjištěno, že příroda se v nich chápe především jako „souhrn vnějších nebo vnitřních příznaků věcí“, jako její „podstata“ nebo „princip“ (její „přirozenost“), anebo nanejvýš jako „substance“ či „původ“. Sovětský badatel J. M. Borovskij<sup>1</sup> tvrdí na základě různých pojetí tohoto termínu, že až do Lucretia se v antické literatuře koncepcí přírody jako tvořivého principu vůbec nevyskytuje. Lucretius jako první dospěl ke koncepci živé, tvořivé, „živorodé“ přírody, ačkoli s jednotlivými složkami této představy se v helénismu můžeme setkat už dříve. I zde musíme ovšem připojit výhradu, že ani u Lucretia nemá tvorba ještě osobní ráz. Příroda tu zůstává principem sice tvořivým, avšak přesto neosobním. Individuální tvorba se i v tomto případě omezuje na nápodobu hotové přírody a nepramení ani ze síly představivosti nebo z umělecké fantazie, tedy z nějaké osobní iniciativy. Přesto se ale v závislosti na

<sup>1</sup> Viz J. M. Borovskij, *O termíně natura u Lukrecija, ve sb. Voprosy grammatičeskogo stroja i slovarnyj sostav jazyka, sv. 2, Leningrad 1952, str. 223–228.*

pojetí přírody jako tvořivého principu objevuje učení o „nápodobě přírody“ poprvé právě v helénistické estetice. Malíř Eupompos, zakladatel sikyónské školy, místo odpovědi na otázku, z kterého ze svých předchůdců vycházel, ukázal na shluk lidí a prohlásil, že napodobovat se má příroda, a ne umělci (Plinius, XXXIV 19).

Druhá zvláštnost antických učení o mimézi spočívala v tom, že staří Řekové nespatořovali v umění tvorbu, vytváření něčeho nového, ale především napodobování kosmu. Myšlenka individuální tvořivosti byla antickému světu cizí. A to platí jak o působení člověka, tak o činnosti přírody. Tuto myšlenku nezná ani antická kosmogonie. Kosmos jako svého druhu umělecký, plastický celek vznikl podle představ starých Řeků chaotickým smíšením fyzikálních prvků. Na všech etapách svého vývoje pohlížela antická filozofie na kosmos jako na určitý celek a jednotu konečnou v čase i v prostoru — jako na ohromné umělecké dílo, které je zdrojem harmonie a krásy. Prostým napodobením této „božské harmonie“, jež vládne v celém světě, může umění tuto míru a krásu jediné postihnout. Celá činnost člověka, výrobou věcí počínajíc a uměním končíc, není ničím jiným než napodobováním krásy v kosmu. V této koncepci se odráží nerozčleněnost práce v antické společnosti, těsné sepětí výrobce (drobného řemeslníka nebo rolníka) s výrobními prostředky a pracovními podmínkami.

Rozklad antického otroctví se na konci antiky odráží v mystické filozofii novoplatónismu a projevuje se také v estetických teoriích, především v pojetí nápodoby. U Plótína nabývá světové božstvo podoby demiurga, jehož prostřednictvím celá příroda pomocí řemeslných postupů vytváří předobrazy a formy (eidos) všech věcí. Jestliže celá klasická estetika antiky spatřovala v umění a technické činnosti člověka vůbec nápodobu přírody, stala se v této době naopak činnost přírody symbolickým obrazem práce řemeslníka nebo umělce. Proto u Plótína

nenapodobuje už umění přírodu ani viditelné věci, ale právě tyto ideální formy (eidos), jejichž zdrojem je světový rozum nebo činnost demiurga.

„Pohrdá-li někdo uměním proto, že ve svých dílech napodobuje přírodu, je třeba (mu) předně říci, že i přírodně jsoucí napodobuje něco jiného. Potom je třeba mít na zřeteli, že umění nenapodobují prostě to, co je viditelné, nýbrž že se povznášejí až k myšlenkám tvořícím přirozenost věcí. A také, že mnohé tvoří umění sama. A tomu, čemu něco chybí, také přidávají, protože jsou vlastníky krásy. Proto i Feidiás vytvořil Dia, aniž by přihlížel k (nějaké) smyslové předloze, a pojal ho tak, jak by se Zeus jevil našim očím, kdyby chtěl“ (Enneady, I 6, 1).

Zde se Plótinos ocitá zřejmě na rozhraní mezi světovým názorem antickým a křesťanským. Umění už není pouhou nápodobou přírody. Pokud vůbec něco napodobuje, tedy už nikoli kosmos, ale ideje a podstaty. A nejen ono — i kosmos sám ve svém věčném pohybu po kruhových drahách napodobuje božský rozum (nús) jako symbolický obraz činnosti demiurga, řemeslníka. „Proč se (nebe) pohybuje po kružnici? Protože napodobuje rozum. A čemu patří tento pohyb? Duši nebo jeho tělu? (Ovšemže duši)“ (tamtéž, II 2, 1).

Středověká křesťanská filozofie vystoupila ve znamení myšlenky osobní tvorby, individuálního tvůrčího principu. Stvořitelem celé přírody a světa je bůh. Umění je pouze nedostatečným smyslovým odleskem božské krásy, smyslovým závojem, jímž je zahalena pravá ideální krása světa. Středověká estetika proto chápe umění převážně jako alegorii a symbol. Po celý středověk si však zároveň alespoň ve skryté podobě udržuje svou platnost i antická představa o umění jako nápodobení.

Středověcí myslitelé se na rozdíl od antické estetiky domnívali, že umění nenapodobuje přírodu ani krásu

kosmu, nýbrž racionálně poznatelný božský princip. Skutečným umělcem, tvůrcem celé přírody, je bůh, umělec pouze napodobuje jeho činnost nebo některé její symbolické atributy — například světlo (Dionýsios Areopagités) nebo ideální číslo (Augustin).

Pojetí umělecké tvorby, příznačné pro středověk, formuloval Tomáš Akvinský. Vyšel z Aristotelovy myšlenky o podstatě činnosti umělce či řemeslníka a dále ji rozvinul — reálný dům se rodí z formy, která existuje v rozumu řemeslníka, a látky, na niž se tato forma přikládá. Stejně jako antičtí filozofové se i on domníval, že umělci formy nevytvářejí ani nevymýšlejí, ale že jsou obsaženy v jejich duši už hotové.

Tvar má „byť rozumové, jako podoba domu je napřed v mysli stavitelově (...). Neboť tvar domu v mysli stavitelově je něco od něho rozuměného, podle jehož podoby utváří dům ve hmotě.“<sup>1</sup>

Tato koncepce se přitom nevztahuje jen na takzvaná raná „mechanická“ umění, která vytvářejí předměty, ale i na tak spekulativní umění jako hudba. Podle představ středověkých myslitelů jsou totiž podstatou hudby čísla a jejich vztahy. Čísla jsou věčná a neměnná. Krása hudby, síla zvuku a rytmy i takty závisejí na uspořádání čísel, jejich vzájemných proporcích a vztazích. Středověcí teoretici z toho vyvozovali závěr, že hudební skladatel nevytváří nic nového, nic netvoří, nevynalézá ani nevymýšlí. Přidrží se pouze matematických zákonů, kombinuje a obměňuje už existující prvky, a tak vytváří melodie a nápěvy. Podle středověkých představ je smysly vnímaná, slyšitelná hudba navíc pouhou slabou nápodobou takzvané „hudby nebeských sfér“ (musica mundana), jejímž projevem je pohyb nebeských těles, stavba předmětů, střídání ročních dob atd. (viz kapitolu Harmonie). Tato neslyšitelná, smysly

<sup>1</sup> Theologické summy svatého Tomáše Akvinského, sv. 1, přel. E. Soukup, Olomouc 1937, str. 157–158.

nevnímatelná hudba se pokládala za nejvyšší druh umění, za výraz univerzální harmonie světa a magické síly číselných vztahů. Hudba vyluzovaná hlasem nebo hrou na hudební nástroj je pouhým odrazem této univerzální hudby vesmíru.

Představitelé renesance se v boji proti středověkým estetickým teoriím vrátili k uměnovědným učením antiky a oživilo antické představy o umění jako napodobování přírody. Filozofickým základem těchto názorů byl panteistický výklad přírody, představa o přírodě jako o aktivním, činném principu, schopném samopohybu a vývoje. Příroda se stala předmětem a zkušebním kamenem lidského poznání. Na umění se ve vztahu k ní nepohlíželo už jako na „závoj“ či „přikrov“ skrývající pravdu, ale jako na „zrcadlo“, které poskytuje adekvátní obraz skutečnosti.

Představy o umění jako zrcadle přírody rozvíjejí všichni nejvýznamnější renesanční myslitelé a umělci — Leon-Battista Alberti, Albrecht Dürer a další.<sup>1</sup>

„Malířův tvůrčí duch se chce podobat zrcadlu, jež se vždy promění v barvu oné věci, která je jeho předmětem, a plní se tolika podobnými znaky, kolik je věcí před ním postavených. Tedy Ty, malíři, dobře si buď vědom toho, že nemůžeš být dobrý, nejsi-li všestranným mistrem v uměleckém napodobování všech vlastností tvarů, jež vytváří příroda...“<sup>2</sup>

Charakteristickým rysem renesanční estetiky — na rozdíl od estetiky antické a středověké — je to, že jako první pojala princip nápodoby v duchu individuální tvorby

<sup>1</sup> O principu nápodoby v renesanční estetice viz B. Hathaway, *The Age of Criticism, The Late Renaissance in Italy*, New York 1962; F. Landsberger, *Die Naturnachahmung in der italienischen Renaissance*. — *Zeitschrift für bildende Kunst*, N. F. 26, 1915.

<sup>2</sup> Leonardo da Vinci, *Rady malířům*, přel. J. Krčálová, v kn. J. Pečírka, *Leonardo da Vinci*, Praha 1975, str. 56, 58.

Jestliže v antické a středověké filozofii byla každá tvorba, tedy i umělecká, pouhým uplatňováním formy, která už byla jako hotová připravena v umělcově duši, na jistou látku, zrodila se v renesanční filozofii poprvé myšlenka, že umělec tuto formu sám vytváří. Jestliže u Aristotela a Tomáše Akvinského vybudovat dům neznamenalo nic jiného, nežli že stavitel přiloží ideu „domu“ k materiálu, z něhož bude postaven, u novoplatónského filozofa 15. století Marsilia Ficina vybudovat dům znamená především stvořit si ideu domu. „Zprvu stavitel vytváří v duši pojem domu, jakousi jeho ideu, a pak se podle svých sil snaží postavit dům, jak si jej vymyslel. Kdo by chtěl popírat, že dům má hmotné tělo a zároveň že se podobá netělesné ideji mistra, k jejímuž obrazu byl vytvořen? A je tomu tak spíše pro jeho netělesný řád než pro hmotu. Odvrhni tedy hmotu, můžeš-li (a to můžeš alespoň pomyslně) a ponechej řád. Nezbude ti nic tělesného, nic materiálního. Pak zůstane jedině řád, který pochází od tvůrce a v něm přebývá.“<sup>1</sup>

Ficino tedy nepokládá tvorbu za pouhé usouvztažnění tvaru a látky — tvorbou je mu především vytvoření formy samé. Nachází se na předělu mezi středověkými učenými o tvorbě absolutna a myšlenkou o individuální tvorbě. Tvrdí, že kdyby měl člověk dost sil a materiálu, dokázal by znovu stvořit celý vesmír — jako kdysi bůh. Člověk však nevytváří jen formy věcí, ale dokonce i svou vlastní podobu. Podle slov italského humanistického filozofa Pika della Mirandoly je člověk „svobodným a slovutným“ tvůrcem své podoby. Vytváří ji jako sochař sochu, vybírá si pro ni nejdokonalejší tvar a dokáže se vymodelovat do podoby boha. „Člověk nesnese nic většího, než je sám, ani nic, co by mu bylo rovno, a nepřipustí, že je něco nad ním, co by bylo

<sup>1</sup> M. Ficino, *Commentarium in Convivium*, V 5, v kn. M. Ficino, *Opera*, Basileae 1561, str. 1337.

nezávislé na jeho moci. To místo vyhradil pouze Bohu. Snaží se všude být první, přeje si, aby ho všichni chválili a také usiluje být jako bůh všudypřítomný. Dokonce i žít by chtěl věčně jako Bůh“ (*Theologia platonica*, 1482).

V umělecké tvorbě spatřovala renesanční filozofie nejvyšší stupeň lidské tvořivosti. Umělec se stal ideálním modelem jakékoli jiné tvůrčí činnosti, neboť v jeho tvorbě nacházela pokroková filozofie zprostředkující článek mezi prací duševní a fyzickou.

Díky tomu, že se umělecká činnost v této době jevila jako harmonické spojení teorie a praxe, stal se umělec ideálem hodným následování, univerzálním nositelem estetických i etických hodnot. Etický pojem ctnosti (virtu) nabývá estetického významu. Začíná se jím označovat umělec, který ovládá svou profesí virtuózně a suverénně (il virtuoso). Středověký ideál lidské dokonalosti, ztělesněný v umělci, který dokáže vše nazírat a o všem meditovat, vystřídal ideál člověka, který dokáže všechno udělat.

Zatímco středověcí filozofové používali srovnání se řemeslníkem (demiurgem) nebo umělcem k vysvětlení tvůrčích možností boha, staví renesance umělce na roveň bohu. Nikoli náhodou se k jeho jménu tak často připojuje přídomek „božský“ (il divino).

Je-li umění projevem tvůrčích schopností umělcových, nemůže být pouhou otrockou napodobeninou, kopíí přírody. Renesanční estetika chápe princip nápodoby tak velkoryse, že ponechává dostatek prostoru pro „božské“ vytržení, inspiraci i fantazii. Umělec jako bůh od základu tvoří všechny formy věcí, celou přírodu a prostřednictvím harmonie a míry jí vtiskuje ideální podobu. Orgánem umělecké nápodoby se stává fantazie, která tvoří obecné formy věcí. Díky jí právě malířství zaujímá čelné postavení mezi ostatními uměními a činnostmi.



Umělec vládne fantazií — a ta mu dovoluje znovu-vytvářet formy věcí zcela svobodně. „Chce-li malíř vidět krásu, která ho okouzluje, je v jeho moci vytvořit si ji; chce-li vidět hrozné věci, které mu nahánějí strach, anebo věci směšné a hloupé anebo politováníhodné, může si je vytvořit a být jejich pánem a bohem. Chce-li vytvořit pouště a pustiny, stinné háje v létě a slunečná místa v zimě, ať si je představí (...). Ve skutečnosti tedy to, co je na světě podstatou, přítomností nebo imaginací, má nejprve v mysli a potom v ruce.“<sup>1</sup>

Nápodoba se v renesanční estetice stala univerzální kategorií. Podle názoru tehdejších filozofů z ní vycházejí všechna umění. Proto se jako nápodoba přírody za renesance vykládá i poezie a hudba. Nejvýznamnější teoretici této doby — Salinas, Zarlino, Vincenzo Galilei a další — aplikovali učení o nápodobě na hudbu, v níž spatřovali nápodobu řeči, jejího obsahu, smyslu nebo intonace. Zarlino například tvrdí, že hudba „za pomoci vhodně uplatněných akordů napodobuje slova“ — a vyjadřuje tak určitou emocionální náladu různých vyprávění nebo slovních projevů. Bez toho by hudba nebyla schopna dosáhnout svého cíle, totiž vyvolat v člověku určité vášně a afekty o estetickém významu.

Poněkud jiného rázu nabývá učení o nápodobě u dalšího významného hudebního teoretika Vicenza Galileia, otce slavného italského astronoma. V traktátu *Dialog o antické a moderní hudbě* dokazoval, že hudba je nápodobou živých intonací, a požadoval proto, aby hudebníci studovali lidovou řeč se všemi jejími rozmanitými intonacemi.

„Ať si tedy, prosím, sami také všimají, jak mluví (herec), totiž jakým hlasem: zda s vysokým nebo nízkým timbrem, s jakým počtem dlouhých a krátkých hlásek,

s jak důraznými přízvuky a gesty, nebo jak se vyjadřuje rychlost a pomalost pohybů při klidné rozmluvě jednoho šlechtice s druhým. Ať věnují trochu pozornosti rozdílu ve všech těchto věcech, když jeden z nich hovoří se svým sluhou nebo když mluví s někým, kdo je mu roven; ať se zamyslí nad tím, jak to vypadá, když kníže rozmlouvá se svým poddaným a vazalem; když mluví s tím, kdo prosí o ochranu, jak se zase chová rozhněvaný nebo rozčilný člověk, jak vdaná žena a jak dívka, jak naivní dítě a jak prolhaná prodejná holka, jak promlouvá milenec ke své milé, když ji chce obломit, aby mu byla po vůli, a jak ti, kdo si stěžují, nebo ti, co křičí, jak jednají zbabělci a ti, kteří jásají radostí. Budou-li vnímavě pozorovat a důkladně zkoumat všechny tyto případy, mohou si z nich odvodit normu toho, co se hodí pro vyjádření jakékoli situace...“<sup>1</sup>

Nauka o nápodobě se rozvádí i v četných a za renesance neobyčejně rozšířených pojednáních o poezii. Velmi známý byl tou dobou názor na poezii jako nápodobu, který rozvíjel už Boccaccio ve slavné *Obraně poezie*: „Tento výraz (napodobení přírody) by měl vzbudit menší námitky (než napodobení filozofů), jelikož básník se snaží ze všech sil vyjádřit ušlechtilým veršem buď projevy přírody samé, nebo její věčnou a neměnnou činnost (...), tvary, zvyky, hovory a skutky všech živých bytostí, dráhy nebes a hvězd, ničivou sílu větru, hučení a praskot plamenů, burácení vln, vysoká horstva a stinné jeskyně i řeky plynoucí mezi břehy (...) a vylíčit je tak živě, že se bude zdát, jako by tyto věci opravdu existovaly (...) v psané básni.“<sup>2</sup>

S představou o tom, že i poezie je nápodobou,

<sup>1</sup> V. Galilei, *Dialogo della musica antica e moderna*, 1947, str. 89.

<sup>2</sup> K. Gilbertová - H. Kuhn, *Dějiny estetiky*, přel. P. a H. Kovályovi, Praha 1965, str. 153–154.

<sup>1</sup> Leonardo da Vinci, *Z myšlienok a dopisov*, v kn. *Antológia z diel filozofov*, sv. 4 (Humanizmus a renesancia), Bratislava 1966, str. 501.

se setkáváme rovněž u slavného italského básníka Torquata Tassa: „Aristotelés se vskutku nemýlil, když říkal, že každá poezie je napodobením. Není opravdu jediného žánru, který by něco nenapodoboval, jak dosvědčí pouhý jejich výčet. Napodobují i žánry, které nevyprávějí nebo kde není vyprávění tím hlavním, stejně jako díla většiny rozsahu — hrdinský epos, tragédie nebo komedie. A nemusíme ani uvádět žádný další argument — už názvy těchto básnických druhů postačí jako důkaz. Říkáme-li ‚básník‘, říkáme zároveň ‚napodobovatel‘, a jsou-li napodobovateli básníci, není nic než pouhé napodobení ani celá poezie. Tak jako historikovi patří vyprávět, přísluší básníkovi napodobovat, neboť jedno odpovídá historikovi, druhé zase básníkovi.“<sup>1</sup>

V 16. století oživila Aristotelovo učení o nápodobě řada učenců jako Paolo Beni, L. Castelvetro, G. Trissino, F. Robortello, D. Carpiano, J. C. Scaligero a další. Použili ho pak k analýze podstaty a významu poezie, jejich výrazových prostředků atd. Jejich traktáty jsou většinou komentáři k Aristotelově *Poetice*, přesto v nich ovšem kromě reprodukce a výkladu Aristotelových názorů vyslovují i vlastní myšlenky o poezii a dalších uměních, které jejich rámec překračují a jsou příznačné pro 16. století. Jednu z tradičních definic poezie, založených na teorii nápodoby, uvádí v této souvislosti Alessandro Lionardi:

„Poezie spočívá v napodobování věcí nebo lidí a všeho, co má nějaký vztah k tělu a rozumu podle jejich vlastností, činů, okolností a situací. Proto musí básník pečlivě a důkladně znázornit řeč, činy, chování i city“ (Dialoghi della invenzione poetica, 1554, str. 50—51).

Základem tohoto pojetí nápodoby je nepochybně živé, reálné zaujetí skutečností, snaha poznat a v umě-

lecké podobě vyjádřit nejrůznější stránky lidského života.

Nejsystematičtěji z poetik 16. století rozvíjí nauku o nápodobě Lodovico Castelvetro v proslulých *Komentářích k Aristotelově Poetice*. Definuje v nich poezii jako nápodobu a podle toho, co se napodobuje (zda objekt, způsob nebo prostředky nápodoby), rozlišuje tři její druhy. Toto dělení odpovídá Aristotelovu rozčlenění poezie na základní druhy podle toho, v čem dochází k nápodobě, co se napodobuje a jak.

Na základě toho dospěl Castelvetro k této definici poezie: „Poezie je nápodoba, jejímiž objekty jsou lidé buď lepší, horší nebo takoví, jací jsou, prostředky pak — jazyk, rytmus a harmonie, a způsobem — vyprávění nebo drama“ (Poetica d'Aristotele, 1576).

Castelvetra neuspokojuje, jak Aristotelés vykládá učení o nápodobě. Podle jeho názoru nedovedl autor *Poetiky* své výchozí předpoklady až do důsledků. Protože jsou celkem (a Aristotelés to věděl) tři objekty nápodoby (lidé lepší nebo horší než ve skutečnosti a takoví, jací opravdu jsou), pět různých prostředků a tři způsoby nápodoby, měl podle Castelvetra popsat celkem jedenáct jejích druhů. Na základě permutací dospěl pak k závěru, že musí existovat devadesát pět způsobů nápodoby, i když se jich v praxi vyskytuje mnohem méně.

Komentáře k Aristotelovi sloužily Castelvetrovi i řadě jeho dalších současníků za základ svérázných interpretací a bývaly rovněž často doplňovány. Nikoli náhodou se v 16. století objevují i kritické útoky na teorii nápodoby. V roce 1586 uveřejnil svou dvousvazkovou *Poetiku* stoupenec Plóťínovy filozofie na univerzitě ve Ferrare Francesco Patrizzi. Z Aristotelova pojetí poezie jako nápodoby si vybral šest tezí, které pak jednu po druhé vyvracel:

I. Vše, co existuje, je napodobením věcí.

<sup>1</sup> T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, v kn. T. Tasso, *Opere*, sv. 1, 1775, str. 165.

2. Výmysl je napodobením skutečnosti.
3. Na scéně se napodobuje život.
4. Totéž platí o nápodobě v dithyrambech a v epické poezii.
5. Totéž platí o hudbě.
6. Nápodobou se dosahuje toho, že umělecké obrazy vystupují jako reálné.

K nápodobě v poezii Patrizzi poznamenává: Jestliže poezie napodobuje slova, harmonie a rytmy, a slova sama jsou přitom nápodobou, je každé užití slova rovněž mímézi a všichni, kdo užívají slov, jsou vlastně básníky. Proto, uzavírá Patrizzi, není míméze podstatou umění.

V duchu manýrismu, který vycházel ze subjektivního chápání umělecké tvorby a stavěl do protikladu záměr a realizaci, myšlenku a umělecký obraz, kladl Patrizzi proti nápodobě pojem výrazu. Podle jeho názoru není pro poezii a umění vůbec příznačné „napodobení“, ale „výraz“ niterného duchovního světa umělce. „Výraz není nápodoba a není také rozhodně příznačný jen pro básníka, ale i pro řečníka a spisovatele“ (Della poetica, 1586).

Rovněž v traktátu sochaře Vincenza Dantiho se setkáváme s rozlišováním pojmu „ritrarre“ (zobrazovat skutečnost, jaká je) a „imitare“ (zobrazovat skutečnost, jaká má být) (Trattato delle perfette proporzioni, I 15).

Protiklad „obrazu“ a „výrazu“ si podržel platnost i v dalších epochách, v nichž vůdčí postavení náleželo tvůrčímu subjektu, například v 17. století v estetice baroka a v 18. století v estetice „bouře a vzdoru“ (Sturm und Drang) v Německu, později pak u německých a francouzských romantiků.

Značné popularitě se princip nápodoby těšil v estetice francouzského klasicismu, který jej chápal jako napodobování racionalisticky pojmané přírody. Protože klasicismus podřizoval umění regulám „dobrého vkusu“, kráse a „pravé přirozenosti“, omezoval v něm

zároveň význam fantazie a představivosti. Známý francouzský klasicistický malíř Poussin například tvrdil, že podstatou umění je „nápodoba všeho, co se nalézá pod sluncem“<sup>1</sup>, ba dokonce, že „umění se neliší od přírody a nemůže překročit její hranice“.<sup>2</sup>

Osvícenci založili na nápodobě celou svou teorii umění. Promyšlenou koncepci nápodoby vypracoval především francouzský osvícenec J. B. Du Bos. V *Kritických úvahách o poezii a malířství* vyšel ze senzualistických hledisek a na jejich základě prohloubil tradiční klasicistické učení o „nápodobě přírody“. Jejím úkolem není vytvářet vymyšlený ideální svět obrazů, v němž bychom pak mohli zjišťovat jakousi podobu se skutečností a z jejího poznání čerpati požitky. Du Bos spatřuje poslání umění v něčem jiném — má v nás totiž vyvolávat vášně, probouzet city a rozšiřovat prostor pro uplatnění fantazie.

„Napodobenina musí, abychom tak řekli, v naší duši probouzet vášeň podobnou citu,“ píše Du Bos, „jaký by v nás mohl vyvolat sám napodobovaný předmět.“<sup>3</sup>

V tomto smyslu působí umění na člověka stejně jako skutečnost sama — pouze s tím rozdílem, že dojem, vyvolaný nápodobou, je povrchnější a pomějnější než dojem z předmětu, který umělec napodobil. „Lze snadno pochopit, v čem spočívá rozdíl mezi dojmem, jímž působí sám předmět, a dojmem, který vyvolá jeho nápodoba. I nejideálnější nápodoba je přece jen cosi umělého a ve srovnání s aktivní silou přírody, jež se skrývá v napodobovaném předmětu, žije vlastně jen

<sup>1</sup> N. Poussin, *Lettres* (dopis de Chambrailovi z 1. března 1665), Paris 1945.

<sup>2</sup> Viz G. P. Bellori, *Vite de' i pittori, scultori ad architetti moderni*, Roma 1728, str. 300.

<sup>3</sup> J. B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, sv. I, Dresde 1760, str. 26.

vypůjčeným životem. Reálný předmět však na nás působí ve jménu síly, kterou mu propůjčuje přirozenost věcí.“<sup>1</sup>

Du Bos tedy pohlíží na vztah umění a skutečnosti v procesu jejich působení na člověka realisticky a na rozdíl od mnoha svých předchůdců přiznává prvenství skutečnosti. Připouští, pravda, že umělecká a básnická nápodoba zmírňuje a očišťuje dojmy, které působí ve skutečnosti příliš tíživě nebo nepřijemně. Přitom však hloubkou ani intenzitou působení na city a vášně člověka nemůže se skutečností soupeřit. „Vzrušení nastane, dá-li se to tak říci, na povrchu srdce a my dobře víme, že proudy našich slz vyschnou, jakmile zmizí představa geniálního výmyslu, který je vyvolal.“<sup>2</sup>

Jiný představitel francouzské estetiky 18. století Charles Batteux pokládá v práci *Krásná umění svedená na jeden princip* (1746) nápodobu za princip společný všem druhům umění. Tvrdí přitom, že nápodoba se neobejde bez jistého přikráslení přírody a že umění je svou podstatou vlastně „příjemná lež“.

Batteuxovo pojetí nápodoby svědčí o tom, že estetika 18. století a estetika renesanční se zásadně rozcházejí v otázce umělecké tvorby. Jestliže renesance pohlížela na umělce jako na božského tvůrce, který je schopen přírodu znovuvytvářet, žádá klasicistická estetika, aby se umělec přísně přidržoval „přírody“ ve významu, jaký do ní vkládá klasicismus. „Génius potřebuje opěrný bod, aby stál pevně na nohou,“ říká Batteux, „a tuto oporu mu poskytuje příroda. Nemůže ji vytvořit a neměl by ji ničit, a tak mu nezbyvá, než ji následovat a napodobovat; vše, co vytváří, je tedy plodem napodobování.“<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Tamtéž, str. 27.

<sup>2</sup> Tamtéž.

<sup>3</sup> Ch. Batteux, *Les Beaux Arts réduits à un même principe*, I 2, Paris 1746, str. 35.

Princip reprodukování skutečnosti chápe Batteux takto: „Napodobovat znamená kopírovat nějakou předlohu. Tato teze zahrnuje dvě premisy: 1. předlohu, jejíž rysy mají být napodobeny, a 2. kopii, na níž jsou tyto rysy zachyceny. Za předlohu nebo vzor slouží v umění příroda, tedy všechno, co existuje, nebo všechno, co si bez vynaložení zvláštní námahy dokážeme představit jako možné (...). Z toho vyvozují, že každé umění je v čistě uměleckém smyslu slova nápodobou, portrétem přírody, a že cílem krásných umění není pravda, ale pravděpodobnost. Tento závěr je dosti závažný a vyžaduje proto dalšího rozvedení a zdůvodnění.“<sup>1</sup>

Taková nápodoba nepřináší ovšem nic nového ani reálného. Tím, že umění vytváří ideální kopie věcí, produkuje pouhé fikce, představy a výmysly. A právě to je podstatou malířství.

„Co je vlastně malířství?“ ptá se Batteux. „Napodobování viditelných předmětů. Není v něm nic reálného, nic opravdového, všechno je v něm přizračné a jeho dokonalost závisí na tom, do jaké míry se shoduje se skutečností. Řečník promlouvající z katedry stejně jako laik, který začne v rozhovoru něco líčit, si ovšem mohou vypůjčit gesta a tóny od hudby a tance, to však ještě není umění v pravém slova smyslu. Různá umění se někdy mohou dát falešnou cestou: hudba může propadnout rozmarům fantazie, které povedou k chaotickému hromadění tónů, v rétorice se mohou objevit náhlé přechody a neočekávané myšlenkové skoky, překročí tím však hranice, které jim byly vymezeny. Aby se staly tím, čím mají být, musejí se vrátit k napodobování a vytvořit portrét lidských vášní. Pak nám přinesou požitek a vyvolají v nás pocity uspokojení.“<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Tamtéž.

<sup>2</sup> Tamtéž, str. 35–36.

Nápodoba je podle Batteuxova mínění pramenem požitku a uspokojení, které pociťujeme z umění. Tím, že vytváří iluzorní, vymyšlené obrazy, které se přírodním předmětům pouze podobají, klame lidské smysly — a ty pak zaměňují fikci za realitu. Čím je tento klam zdařilejší, tím více uspokojení a požitku umění člověku přináší.

„...umělecké dílo je dílem vskutku mistrovským jen tehdy, když je lze v důsledku zdařilého napodobení přírody za tuto přírodu zaměnit. A tak napodobování, k němuž máme všichni přirozený sklon, neboť lidský rod se vzdělává na vzorech a jimi se řídí (vivimus ad exempla), tedy nápodobou, je jedním ze základních pramenů požitku z umění. Rozum se srovnáním modelu s portrétem tříbí a vynáší soud, který mu působí potěšení jako svědectví jeho vlastní pronikavosti a bystrosti (...). Z toho vyplývá, že napodobení je základem poezie stejně jako malířství, tance a hudby; na uměleckých dílech není nic reálného, všechno je v nich fantazijní, vymyšlené, okopírované, umělé. Tím se také především odlišují od přírody.“<sup>1</sup>

Nápodoba přírody není nijak bezprostřední. Nemůže se obejít bez vnitřní cenzury „dobrého vkusu“. Umění nenapodobuje přírodu jako takovou, ale přírodu „vylepší“, upravenou podle pravidel vkusu a norem ideálu. „...pokud umění napodobuje přírodu, musí ji napodobovat rozumně a osvíceně, nesmí ji otrocky kopírovat, ale naopak z ní vybírat nezbytné předměty a rysy a zobrazovat je co nejdokonaleji. Stručně řečeno, jde o napodobování, v němž by se odrážela příroda, ne však sama o sobě, ale taková, jaká by měla být a jakou si ji dovede představit náš rozum.“<sup>2</sup>

Teorie nápodoby podřizovala tedy v případě francouzského klasicismu „přírodu“ ideálu a sloužila jako

argument pro normativismus a racionalismus klasicistického umění.

V klasicistické a osvícenské estetice tak populární koncepce umění jako nápodoby se ovšem nerozvíjí jen ve Francii, ale i v Anglii, Německu, Itálii a Rusku. Italský teoretik manýrismu E. Zanotti v roce 1766 napsal: „Podle mého názoru lze tvrdit, že se nám nelíbí ani tak živý předmět jako spíše jeho napodobení. Dosáhne-li však napodobování takového stupně, že nás přiměje, abychom napodobeninu považovali za něco pravého, připraví se o své pravé kouzlo — o půvab nápodoby.“ Zanotti se domníval, že napodobení nesmí být naprosté, že se musejí zachovávat hranice mezi objektem nápodoby a jeho vyobrazením. Kdybychom antické sochy natřeli tělovými barvami, bylo by možné zaměnit sochařské vyobrazení Láokoonta za nahého člověka a pohled na něho by nám rozhodně neposkytl velký estetický požitek. „Příčinu toho nelze spatřovat v ničem jiném než v tom, že napodobení by pak nabylo takové dokonalosti a že už by na ně nebylo možné pohlížet jako na napodobení, a tak by ztratilo všechn půvab.“

V anglické estetice 18. století formuloval princip nápodoby v nejvýraznější podobě E. Burke, jenž napodobování označoval za jednu z nejdůležitějších sociálních vášní vedle sympatie a ctižádosti.

„Napodobování nám přináší mnohem lepší poznání než poučování,“ píše Burke, „a tento způsob poznávání je nejen účinnější, ale i mnohem příjemnější. Napodobování určuje naše zvyky, názory i způsob života. Je jedním z nejpevnějších spojů uvnitř společnosti a jistým druhem ústupnosti, kterou si lidé navzájem projevují. Právě napodobení je jedním z hlavních důvodů sugestivní moci malířství a mnoha dalších krásných umění.“<sup>1</sup>

<sup>1</sup> E. Burke, *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London 1958, str. 50.

<sup>1</sup> Tamtéž, str. 36–39.

<sup>2</sup> Tamtéž, str. 43.

Koncepce umění jako „napodobování přírody“ došla značného rozšíření i v Německu. Určitou zásluhu na tom měly i německé příklady prací Batteuxových.<sup>1</sup>

Napodobení přírody hraje velkou úlohu u zakladatele klasické německé estetiky Alexandra Baumgartena. Už ve své doktorské disertaci *Filozofické úvahy o některých otázkách týkajících se básnictví* (*Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, 1735) vyzdvihoval nápodobu jako hlavní princip umění: „Poezie je napodobování přírody a dějů na ní závislých.“

Oč vlastně podle Baumgartena při napodobování přírody jde? Tato nápodoba nemá nic společného s pouhým reprodukováním bezprostřední smyslové reality věcí. Umění napodobuje přírodu v tom smyslu, že umělcova tvorba je napodobením činnosti přírody. Poezie se podobá přírodě, přírodní zákony proto platí i pro umělecká díla. A jelikož Baumgarten v Leibnizových stopách pokládal za ústřední princip vesmíru jednotu v rozmanitosti, vycházejí z ní ve své činnosti také umělci.

Nápodoba přírody tedy Baumgartenovi splývá s principem jednoty v rozmanitosti. Principu nápodoby přírody se přidržuje i v pozdější práci, ve své proslulé *Estetice* (1750–1758).

„Podstatu mnohých předmětů lze právě tak jako celé umění krásného myšlení vyjádřit jediným pravidlem: napodobovat přírodu“ (*Aesthetica*, § 104).

J. J. Winckelmann postavil proti teorii „napodobování přírody“ požadavek napodobovat antiku, v jejíchž dílech byl podle jeho názoru plně realizován ideál čisté krásy. „I kdyby napodobování přírody skutečně mohlo umělci poskytnout vše, nemohl by od ní rozhodně

převzít správné kontury; těm je možné naučit se jedině u starých Řeků.“<sup>1</sup>

Z toho Winckelmann usuzoval, že „jediný způsob, jak se stát velkým a nenapodobitelným, je napodobovat antiku“<sup>2</sup>.

Myšlenkou „napodobování přírody“ je prodchnuta celá estetika D. Diderota. Na základě premisy, že „příroda nevytváří nic nesprávného“, vyzýval Diderot malíře, aby studovali přírodu, proporce a pózy lidského těla, příznačné sociální, životní a profesionální rysy lidí. „Každý přírodní výtvar zasluhuje pochvaly, odpovídá-li ve všem a všude „přirozenosti“.“<sup>3</sup> V *Eseji o malířství* se o malířství pojednává jako o nápodobě, ba dokonce jako o „přísném napodobování přírody“.<sup>4</sup>

Ve stopách Diderotových vykládal nápodobu jako realistickou reprodukci a poznání života v celé jeho plnosti Lessing. Podle jeho názoru rozšířilo novodobé umění své hranice do té míry, že už nenapodobuje celou viditelnou přírodu, z níž krása tvoří jen malou část. V *Laokoóntovi* si položil otázku o hranicích mezi jednotlivými druhy umění a jejich vzájemných vztazích jako problém specifického předmětu a specifických forem nápodoby v malířství a poezii.

Zároveň však poukázal i na nedostatečnost principu nápodoby přírody jako takové. O zjednodušeném chápání nápodoby psal: „Napodobování přírody by tedy vůbec nesmělo být uměleckou zásadou, nebo, kdyby jí přece jen zůstalo, přestalo by tím umění být uměním, nebo by aspoň nebylo o nic vyšší než umění napodobit pestré žilky mramoru na sádre.“<sup>5</sup>

<sup>1</sup> J. J. Winckelmann, *Ausgewählte Schriften*, Leipzig, b. r., str. 33.

<sup>2</sup> Tamtéž, str. 19.

<sup>3</sup> D. Diderot, *Esej o malířství*, přel. O. Kubík, v kn. D. Diderot, *Vybrané spisy*, Praha 1953, str. 213.

<sup>4</sup> Tamtéž.

<sup>5</sup> G. E. Lessing, *Hamburská dramaturgie*, přel. J. Pospíšil, v kn. 253

<sup>1</sup> F. C. Tubach, *Die Nachahmungstheorie: Batteaux und Berliner Rationalisten*, *Germanisch-romanische Monatschrift*, 1963, č. 3, str. 262–280.

Lessing rovněž odhalil rozpory v klasicistické estetice, která se pokoušela princip napodobení přírody spojovat s principem napodobování ideálu. „Jsou lidé, kteří nechtějí slyšet o přírodě, která by se dala příliš věrně napodobit; i to, co se nám v přírodě nelíbí, říkají, líbí se ve věrném napodobení, je schopno napodobení. Jsou jiní, kteří považují zkrášlování přírody za vrtoch; příroda, která chce být krásnější než příroda, není prý právě proto přírodou. Obojí se prohlašují za ctitele jediné přírody, jaká je; jedni myslí, že z ní není třeba nic vylučovat, druzí, že ji není čím doplňovat.“<sup>1</sup>

Podle Lessingova názoru nemá být umění ani přesnou, realistickou kopií přírody, ale také ani jejím vylepšeným idealizovaným obrazem. Umění je spojeno s lidskou schopností abstrahovat a zaměřovat pozornost podle vlastního uvážení. Bez této schopnosti bychom byli zbaveni možnosti pocítovat estetický požitek, neboť naše vědomí by se utápělo v nekonečné rozmanitosti přírody. „Posláním umění je, aby nás v oblasti krásna povzneslo k tomuto rozlišování, aby nám usnadnilo soustředění naší pozornosti. Všechno, co si v přírodě oddělujeme, nebo co si přejeme oddělit od nějakého předmětu nebo od spojení různých předmětů v čase nebo v prostoru, umění skutečně odděluje a podává nám tento předmět nebo toto spojení předmětů tak jasně a výstižně, jak to jen dovoluje pocit, který má vzbudit.“<sup>2</sup>

V souvislosti se svou kritikou omezených a rozporných koncepcí napodobování přírody podává Lessing, jak z uvedeného patrně, obsažný výklad nápodoby.

Stejně jako Lessing prohloubil princip nápodoby i Goethe. Právě z něho vyvozoval i nejvyšší formy umě-

G. E. Lessing, *Hamburská dramaturgie – Laokoón – Stati*, Praha 1980, str. 198.

<sup>1</sup> Tamtéž.

<sup>2</sup> Tamtéž, str. 199.

lecké tvorby. Takzvaná „prostá nápodoba“ byla mu prvotním výchozím bodem umění, po němž teprve následují hlubší metody uměleckého poznání — manýra a styl. „Prostá nápodoba,“ uvádí Goethe, „působí v jakési předšní stylu (...), kde se zatím učí srovnávat podobné věci a podřazovat jednotliviny obecným pojmům (...). Manýra je pak cosi na polovině cesty mezi ní a stylem. Čím více se lehkostí svého podání blíží věrné nápodobě, čím horlivěji se na druhé straně snaží svými výrazovými prostředky uchopit charakter jednotlivých předmětů, čím větší měrou obojímu propůjčuje ráz čisté, živoucí a činné individuality, tím vyšší, větší a chvályhodnější bude.“ Už předtím konstatoval: „Když pak umění napodobováním přírody, snahou o vytvoření společného jazyka a přesným a hlubokým studiem předmětů dosáhne, že se přesně a stále plněji naučí chápat vlastnosti věci a způsob jejich existence, až dokáže vysledovat poslušnost forem i konfrontovat a zopakovat nejpříznačnější z nich — pak styl bude tím nejvyšším stupněm, jehož může dosáhnout.“

Jestliže prostá nápodoba vychází z pokojného spočinutí a příznivé doby a manýra se zmocňuje jevu s lehkou myslí a talentem, spočívá styl na základech nejhlubšího poznání, na podstatě věci, pokud je poznatelná ve svých viditelných a hmatatelných podobách.“<sup>1</sup>

Německá idealistická estetika rozhodně netrpí nedostatkem kritických hlasů na adresu nápodoby. Kant, Schelling, Fichte, Schleiermacher i romantici věnují jejímu vyvrácení a dokazování její teoretické i praktické neopodstatněnosti nemálo času a námahy. Tento vztah k nápodobě byl také v jejich případě naprosto pochopitelný. Jak jsme viděli, měla teorie nápodoby za sebou mnohasetletou tradici (ačkoli z ní vycházela i estetika

<sup>1</sup> J. W. Goethe, *Sämtliche Schriften*, Stuttgart — Berlin, b. r., sv. 33, str. 56–59.

idealistická). Proto se kolem ní v 19. století odehrály hlavní srážky materialismu a idealismu v estetice.

Známa je vášnivá polemika, kterou proti principu nápodoby vedl Hegel. V úvodu ke své *Estetice* rozebírá dosti obšírně důvody, pro něž podle jeho názoru nelze považovat umění za nápodobu. Především princip nápodoby proměňuje — podle Hegela — umění v činnost zbavenou účelu, ve svého druhu technický trik, jestliže se jeho cílem stává uspokojení z obratnosti, s níž se vytváří něco podobného přírodě. Navíc je pak princip nápodoby principem povýtce formálním, neboť řídíce se jím, neklademe si už otázku, jak je uzpůsobeno, co napodobujeme — a snažíme se jen, aby to bylo napodobeno správně. Na základě toho dospívá Hegel k závěru, že nápodoba rozhodně nemůže být účelem ani obsahem umění.

Přesto je ochoten přiznat nápodobě schopnost vrátit umění ze sféry mlhavých fantazií k „určitosti přírody“. „V tomto směru byl též vskutku hlavně v novější době znovu odkryt princip napodobení přírody a přirozenosti vůbec, aby vedl umění, pokleslé do slabosti a mlhavosti, zpět k síle a určitosti přírody, nebo aby na druhé straně proti tomu, co se dělá jen libovolně a konvenčně a co je vlastně prosto umění neméně než přírody, když do něho umění zabloudí, byla získána opora v zákonité bezprostřední a pro sebe pevné důslednosti přírody.“<sup>1</sup>

V odporu proti romantickému umění a romantické estetice byl Hegel nucen uznat praktickou užitečnost principu, který teoreticky popíral. Jeho kritika nápodoby obsahovala však též jisté racionální prvky. Odhalil slabost metafyzické estetiky 17. a 18. století a bouřil se proti tomu, aby se z umění dělalo formalistické a naturalistické napodobování. V zápalu polemiky redukoval

ovšem nápodobu na obyčejné kopírování přírody, ačkoli tak ji nechápala žádná z předchozích známých estetických teorií. Jak jsme viděli, i dřívě zahrnoval princip nápodoby mnoho dialektických momentů. Hegel ignoroval jeho daleko do minulosti sahající historickou tradici — a snadno se pak vypořádával s „nápodobou“ v její klasicistické podobě. Uniklo mu, že v antice a renesanci se nápodoba spojovala s tvorbou jako zásadním problémem umění.

Přestože od Hegelových dob se polemika s teorií nápodoby stala v buržoazní estetice módou, zůstala nápodoba i nadále vůdčí materialistickou koncepcí v estetice.

V Rusku byl princip nápodoby vyložen už v jedné z prvních domácích poetik — v latinsky psaném traktátu Feofana Prokopoviče *O umění básnickém*, vydaném roku 1705. Autor v něm projevuje sčtetlost, odvolává se na *Poetiku* Aristotelovu i na italské poetiky 17. století, především na Scaligera. Ve shodě s tradicí vychází ve svém výkladu z tvrzení, že výmysl a nápodoba je jedno a totéž. „První, čeho si především žádá každé dílo, je výmysl aneb napodobení.“<sup>2</sup>

Podle Prokopovičova názoru není nápodoba otrockou kopií básnických vzorů. „Vážné napodobení nespočívá v tom, abychom rozvíjeli nějaké téma naprosto stejně jako Vergilius. Zachovat se tak by znamenalo psát parodii nebo se nadměrnými výpůjčkami dopustit plagiátu.“<sup>3</sup>

Pravým smyslem napodobování je podle Prokopoviče shodný způsob myšlení s některým vzorovým autorem. Tak rozvíjí ve svém výkladu jednu z hlavních tezí klasicistické estetiky — o napodobování antických vzorů.

Jiný teoretik klasicismu, V. K. Trediakovskij, spatřo-

<sup>1</sup> Feofan Prokopovič, *Izbrannyje sočiněnija*, Moskva — Leningrad 1961, str. 347.

<sup>2</sup> Tamtéž, str. 383.



val charakteristickou zvláštnost poezie v napodobování „přirozenosti“. Nápodoba přitom nevzdaluje umělce pravdě, ale chrání jej naopak před chybami a omyly. „Napodobovat znamená přidržovat se ‚přirozenosti‘ tím, že věci a fakta líčíme ve shodě s věrností a pravdou (...). Tvořit básnicky znamená napodobovat podoby věcí možných v jejich pravé tvářnosti.“<sup>1</sup>

Podle jeho mínění je napodobování obvyklé ve všech druzích a formách umění — rozdíly jsou pouze ve způsobech a prostředcích, jimiž se děje. „Poezie jako napodobení přirozenosti a podoba pravdy je svou podstatou jedna a táž ve všech dobách a na všech místech, co je lidstvo lidstvem; avšak mluva nebo verš, jímž se obvykle zobrazuje komedie, jsou u různých národů různé.“<sup>2</sup>

Známý ruský spisovatel, teoretik a vůdčí duch sentimentalismu, N. M. Karamzin, definoval umění jako „napodobování přírody věcí“ a samo napodobování považoval za vrozený rys lidské povahy. „Co nás však přimělo napodobovat přírodu věcí a dalo pak vzniknout umění? Všem lidem vrozená snaha zlepšovat svůj život a rozmnožovat jeho příjemné stránky. A tato snaha vedla člověka od první chatrče, kterou si postavil, ke kolonádě Louvru, od prvních tónů prosté pastýřské píšťalky k Haydnově symfonii, od prvních neumělých kreseb k obrazům Raffaelovým, od první písně k eposu Klopstockovu.“<sup>3</sup>

V 19. století teorii nápodoby podrobně rozvinul N. G. Černyševskij. Ve stati *O poezii. Spis Aristotelův* vylíčil historický vývoj tohoto učení a stanovil jeho význam pro soudobou teorii umění.

<sup>1</sup> V. K. Trediakovskij, *Sočiněníja*, sv. 1, Petěrburg 1849, str. 188.

<sup>2</sup> *Tamtéž*, str. 756.

<sup>3</sup> N. M. Karamzin, *Několik slov o vědách, uměních a osvětě vůbec*, v kn. N. M. Karamzin, *Sočiněníja*, sv. 7, Petěrburg 1848, str. 24.

Vyzdvihl Platónovo a Aristotelovo učení o mimézi především proto, že v něm byla objevena niterná podstata umění jako „zobrazení“ skutečnosti. Tento naprosto správný názor antických filozofů na umění byl podle názoru Černyševského překroucen v estetických učeních 18. a 19. století, jež řeckou mimézi vykládala jako „napodobení přírody“ a poslání umění omezovala na pouhé kopírování skutečnosti. Černyševskij bral v úvahu rozporný charakter teorie nápodoby a kritiku, které byla podrobena, a navrhoval proto nahradit termín „nápodoba“ termínem „zobrazení“ — což podle jeho názoru umožňuje hlouběji pochopit podstatu umění, počítat s tvůrčí silou umělecké fantazie atd. „... že by bylo podle našeho názoru správnější nazývat umění zobrazením skutečnosti (a nahradit tak současným termínem slovo ‚napodobení‘, které nezdařile reprodukuje smysl řeckého mímésis), než si myslit, že umění uskutečňuje ve svých dílech naši ideu dokonalé krásy, která prý není ve skutečnosti.“<sup>1</sup>

Na závěr přehledu estetických koncepcí nápodoby nezbyvá než především konstatovat, že nápodoba byla v různých historických epochách vykládána naprosto odlišně. Záviselo to především na proměnách představ o *osobnosti* člověka a o *podstatě* přírody. V antice, jak jsme se měli příležitost přesvědčit, byl za předmět nápodoby považován „dokonalý“ kosmos, ve středověku ontologizované božství, za renesance panteisticky chápaná příroda, v nové době racionální příroda klasicistů. V 19. století se za něj pokládal vnitřní svět člověka — a nápodobě se tak dostalo ryze individualistického výkladu. Nelze si nepovšimnout toho, že základem těchto proměn je stále dokonalejší ponětí o individualitě umělce, které nakonec vedlo až k pochopení umělecké nápodoby jako aktu *individuální* tvorby.

<sup>1</sup> N. G. Černyševskij, *Vybrané filozofické spisy*, přel. M. Cibula, Praha 1963, str. 206.

Pro druhou polovinu 19. století a počátek 20. století byla příznačná nová koncepce nápodoby, v níž ústřední místo nezaujímal ani antický kosmos, ani středověký božský princip, ani racionalisticky zabarvená příroda klasicistů, ale jisté psychické ladění, jemuž má odpovídat tvářnost umění nebo uměleckého díla. Tak pojímali nápodobu především představitelé tzv. „psychologické“ estetiky, která došla značného rozšíření v buržoazní filozofii druhé poloviny 19. století. Například německý psycholog K. Groos proklamoval v *Úvodu do estetiky* (Einleitung in die Ästhetik, 1892) koncepci „niterné nápodoby“ (innere Nachahmung), podle níž je umělecký obraz výsledkem niterné nápodoby, reprodukcí našeho duchovního vědomí. Při nazírání předmětů nebo jevů vnějšího světa obkresluje totíž jejich podobu a přenášíme ji do svého nitra. Proces umělecké tvorby předpokládá její osamostatnění, její objektivování ve vnějším světě. K němu dochází niternou nápodobou — tedy nápodobou obrazu, jehož matné obrysy chováme v tajemných hlubinách své psychiky. Podle Groosova názoru je dojem, že v procesu umělecké tvorby se napodobují vnější věci, pouhý klam. Podstatou tvorby je naopak niterná potřeba. Tanec není například ničím jiným než niterným prožitkem hudby, jemuž se dostalo vnější formy.

Tím, že se za předmět nápodoby prohlásila nikoli objektivní skutečnost, nýbrž niterný psychologický prožitek jedince, dospělo učení o niterné nápodobě ke krajnímu subjektivismu — a stalo se tak ryze idealistickým výkladem teorie nápodoby, jež byla zbavena jakéhokoli materialistického obsahu. Toto pojetí nápodoby není ničím jiným než přirozeným projevem subjektivismu a individualismu v buržoazní estetice nové a nejnovější doby, vycházejících z hypertrofovaných představ o úloze subjektu ve vztahu k ostatnímu světu.

*Marxisticko-leninská estetika* naopak pohlíží na umění jako na odraz, na zobrazení objektivní skutečnosti. Ačkoli se s termínem „nápodoba“ v současné estetické literatuře nesetkáváme, je jasné, že pojetí umění jako odrazu a zobrazení světa vychází ze staleté historie učení o umění jako nápodobě. Samo sebou se rozumí, že marxistické pojetí umění není myslitelné bez osvojení dávných tradic materialismu, které jsou s rozvojem učení o nápodobě spojeny.

Neméně zřejmé ovšem je rovněž to, že se materialistická estetika ve výkladech umění zásadně rozchází s metafyzickými teoriemi minulosti. Umění z marxistického hlediska nejen odráží a zobrazuje skutečnost, nýbrž na ni také působí, revolučně ji proměňuje a přetváří. Princip odrazu skutečnosti v dialektickém pojetí zahrnuje i proměňování této skutečnosti, její revoluční přetváření. Proto chápe marxistická estetika proces odrazu skutečnosti v umění v nedílné jednotě s historickou společenskou praxí, s tvorbou „podle zákonů krásy“.