

Krása , skutečnost a iluze

=====

Filosofické pojednání

Stanislav Hofírek

Moderní člověk ,který má nyní nevídané možnosti obohacovat se poznatky přírodních věd, technickými vymoženostmi a často i hmotnými statky , se sám nezřídka vnitřně ochuzuje mnoha způsoby. Mocenské zájmy zatlačují pravdu, ideologie filosofii, sobectví nadpřirozenou oblast, a zábava, která je zaměřena na plýtký emocionalismus a sensualismus, zábava,která se stala oborem výnosného podnikání, vytlačuje krásné umění.

Člověk,který žije pod takovým náporom "modernosti", ztrácí vnitřní rovnováhu, což se pak projevuje ochuzením v životě osobním, ale i v celé společnosti, kde pravda a krásné umění se považují za neužitečné zbytečnosti. Tuto vnitřní ochuzenost vyjádřil jeden z našich nejlepších básníků slovy : "Vy hvězdy jasné, vy hvězdy ve výši! k vám já toužím tam světla ve říši, ach a jen země bude má !"/ K.H.Mácha: Márinka/.

Lidské poznání

Člověk poznává jednak smysly a jednak intelektem. Smysly poznáváme jednotlivosti, jako na příklad tento strom, tento pes, tento člověk. Intellektem poznáváme obecniny, jako na příklad strom vůbec, pes vůbec, člověk vůbec. Znalost poznávacího procesu je důležitá pro pochopení krásného umění a pro objasnění krásy, skutečnosti a iluze. "Jak je to všechno jiné, než si lidé myslí ! Bože můj, jaká je asi pravá tvář světa." / Jan Čep: Sestra úzkost/.

Smyslovým vnímáním se vytvářejí smyslové obrazy, které jsou prostoupeny materiálností, jsou však osvětleny činným intelektem, který činí materiálnost pochopitelnou nemateriálním intelektem, který se zmocňuje informací ve smyslovém obrazu a vytváří do intelektu vtisknutý vzorek. Tento vtisknutý vzorek má již povahu nehmotnou a je to duchovní forma smysly vnímané věci/ species impressa/. Tento činný intelekt, kterému se říká také intelekt osvěcující, je podílením na nestvořeném božím světle a vytváří svůj vlastní vnitřní plod, jenž je plněji vyjádřenou duchovní formou , které říkáme pojem/koncept/. Pojem,který je poznatkem intelektu- na rozdíl od smyslového vjemu- je vyjádřením obecniny a vznikl v procesu abstrakce. U reálných věcí je pojem v prvním stupni abstrakce, kde se odhlíží od individuálních znaků, ovšem intelekt chápe, že podnětem k vytvoření konceptu byla jednotlivina, a to tím,že se zpětně vrací ke smyslovému obrazu.

Člověk má jen jeden intelekt, kterému však dáváme různé názvy k oz-

načení jeho rozličných funkcí, a tak mluvíme o intelektu činném, osvěcujícím, pasivním, spekulativním a praktickém, a také o rozumu. Intelekt má schopnost poznávat i schopnost tvořit a pojem je právě výtvozem tvořivého intelektu. Intelekt a rozum je tatáž schopnost. O intelektu mluvíme, když chceme poukázat na jeho základní funkci vidět dovnitř věcí / intus lego- uvnitř čtu/. Smysly poznáváme vnější projevy případků /akcidentů/ a fenomény, tedy to, co je pozorovatelné a případně měřitelné, intelekt však proniká za tuto vnější hranici pozorovatelných jevů do oblastí podstaty věcí, která je právě poznatelná jen tím intelektem.

Intelekt tedy nejen osvětluje smyslové obrazy a tvoří pojmy, ale proniká do podstaty věcí a zde pak někdy mluvíme také o intuici. Dalším stupněm poznávání je tvoření úsudků, definicí a argumentů a zde pak mluvíme o rozumu.

Intuice má jednak schopnost poznávací /kognitivní/ a jednak schopnost tvůrčí a obě z nich se uplatňují význačným způsobem v krásném umění. Na světě poznáváme ovšem jen nedokonale, touha po dokonalém poznání je však neuhasitelná. " Až se mu oči zavrou posledním spánkem země, spánkem, z něhož se procítá už jen k poznání skutečnosti." /Jan Čep : Zeměžluč/.

Transcendentální pojmy

Zatímco smysly poznáváme jednotliviny, poznává intelekt v prvním stupni abstrakce obecniny, když odhlíží od singulárních znaků. Zde jsme v oblasti poznávání přírodních věd a filosofie přírody. V druhém stupni abstrakce se odhlíží od veškeré smyslové hmoty a přihlíží se jen ke kvantitě, což je oblast matematiky. Poněvadž dnešní přírodní vědy jsou do značné míry matematizovány, patří jako mezičlánek do prvního i do druhého stupně abstrakce. V třetím stupni abstrakce se odhlíží od jakékoli látky i od kvantity a zabýváme se výhradně jsoucnem jako takovým, což je oblast metafyziky.

Je nutno zdůraznit, že ve smyslovém poznání jednotlivin a v poznávání obecnin intelektem jsme stále ve styku s extramentálním jsoucnem, vždy ovšem jiným způsobem. Kdybychom tento styk přerušili, pak bychom již nebyli v oblasti poznávání vůbec, tedy v oblasti pravdy, v opravdové skutečnosti, ale v říši umělých výtvorů lidského rozumu, tedy v říši iluzí. " Když lidé nemají žádný skutečný život, živí se svými iluzemi." / A.P. Čechov : Strýc Váša/.

Metafyzika se zabývá mimo jiné transcendentálními pojmy, které jsou společné všemu jsoucnu, neboť přesahují každou kategorii, třídu a individualnost. Rozsah transcendentálních pojmů je vždy stejný, protože

vyjadřují jen jasněji z různých hledisek pojem jsoucna jako takového.

Většinou se rozeznává pět transcendentálních pojmů: 1. Věc /res/, kde se klade důraz na esenci. 2. Jedno /unum/ zdůrazňuje nerozdělenost, tedy jednotu jsoucna, 3. Něco /aliquid/ upozorňuje na oddělení od jsoucna druhého. 4. Dobré /bonum/ poukazuje na shodu s vůlí, která tíhne k dobru, neboť dobro je to, co si každý přeje. 5. Pravé /verum/. Jsoucno je pravé, když odpovídá představě Stvořitelově a je v souladu s lidským intelektem, asi tak, jako dům je v souladu s myšlenkou architekta.

Těchto pět transcendentálních pojmů vyjadřuje vždy jen jiným způsobem jsoucno jako takové, a proto všechny transcendentální pojmy jsou zaměnitelné, neboť vyjadřují jen jiná hlediska. Transcendentální pojmy se tedy týkají každého jsoucna.

Do této roviny transcendentálních pojmů patří také krása, i když není zvláštním transcendentálním pojmem výslovně, neboť je zahrnuta především do pojmu dobro. Z metafyzického hlediska je tedy každé jsoucno pravým, dobrým a krásným. "Co ještě na mne dělá dojem, je krása. K té nemohu být lhostejným". / A.P.Čechov: Strýc Váňa/. Největší myslitelnou iluzí je popírání pravdy, dobra a krásy, což je z hlediska transcendentálních pojmů popíráním jsoucna.

Nesmírně důležité je uvědomit si, že všechny transcendentální pojmy obsahují nesmírné bohatství vztahů/ relací/, neboť uvnitř esence jsou vnitřní struktury vztahů, "jedno" je neoddělitelná jednota vztahů, "něco" je vztahem odlišností od druhého, dobro je vztahem k lidské vůli, lásce a kontrolovaným emocím, a "pravé" je vztahem k Tvůrci a k lidskému intelektu. "Do jakých obzorů se otevrou oči mé duše, až překročím práh... Jaké bude setkání se Skutečností svrchovanou". / Jan Čep: Poutník na zemi /. Krása je nejen určitým aspektem dobra, ale podle J.Maritaina je také aspektem všech transcendentálních pojmů dohromady. Krása je zejména také vztahem k lidské osobě, neboť sv. Tomáš definuje správně krásu jako to, co se líbí, když je viděno. /Id quod visum placet/.

Krása

Jestliže krása patří do oblasti transcendentální, pak vede lidskou duši za hranice říše stvořené k Absolutnu. "Lidé si vyberou ze slov básnických významy, které se jim líbí; jejich poslední význam však poukazuje k Tobě". / Rabíndranáth Thákur:: Gitanjali/. Bůh je nejkrásnějším jsoucnem a zdrojem veškeré krásy a ostatní jsoucna mají jen podíl na absolutní kráse, participují na ní, neboť On je Pravda, Dobro, Láska a Krása. On je příčinou veškeré krásy, zářivosti a harmonie, On je ve všem. Pro sv.Františka z Assisi celý svět, včetně hmyzu a neživé pří-

rody, byl připomínkou boží pravdy, vše k němu volalo, že Bůh je stvořil pro člověka. "Když mysl moudrého člověka spočine v kontemplaci v našem Bohu mimo čas, který neviditelně přebývá v tajemství věcí a v lidském srdci, pak povstává nad rozkoše a nad smutek". /Katha Upanišad/. "On byl, On je a On bude na věky. Je ve všem a vše vidí". /Svetasvatara Upanišad/.

Tato úvaha je na úrovni třetího stupně abstrakce, tedy na úrovni metafyzické, kde vše je krásné a kde každá krása je odleskem neb zrcadlením Kráasy absolutní. Tuto transcendentální krásu nevnímají naše smysly, chápe ji však intelekt. Pojem krásy je totiž pojmem analogickým a analogie neznamená totožnost, ale podobnost. Když sestoupíme z oblasti ducha do oblasti smyslové, kde krása je vnímána smysly, pak nemluvíme již o kráse transcendentální, ale o kráse estetické. V kráse vnímané smysly jsou pak věci více a méně krásné, a dokonce i ošklivé, tedy smyslům nepříjemné, které již netěší člověka, když na ně patří.

Estetická krása- vnímaná smysly- je tedy krásou partikulárního a individuálního jsoucna, je to krása partikularizovaná. Transcendentální krása konfrontuje jen intelekt, estetická krása partikulární věci konfrontuje předně smysly a jejich prostřednictvím intelekt. Kde nepůsobí smysly, tam není ošklivost, proto ošklivost neexistuje pro čiré duchy. V Genesi čteme, že Bůh stvořil zvířata různého druhu a pak člověka a viděl, že to bylo dobré, což znamená také, že to bylo krásné.

Krása věcí není vnímána jen smysly, ale je také chápána intelektem, a tak krása uchovává svou transcendentální esenci i smyslovou kvalitu jako pojem analogický, což znamená, že smyslová krása má svou hranici a není krásou absolutní. Krása je harmonické potěšení smyslů a intelektu, má tedy příchuť ráje, kde všechny nižší a vyšší mohutnosti byly v naprostém souladu. "Polovina hudby se ztrácí ve vánku od řeky a polovina v oblacích. Avšak jeho píseň patří pouze nebi". /Tu Fu: Generálově Huaovi/. Jaroslav Durych nepsal, že dívčí krása je to, co nám zbylo z ráje. On se ovšem jako umělec soustředil na partikulární jsoucno, ve skutečnosti však veškerá krása člověka je zbytkem krásy rajské. "Nějaká božská podobnost se zrcadlila ve vás všech". /Dante, Božská komedie, Ráj, zpěv III/. "O milá ruko rajská ty, zář nebe tebou vpadá do chaty". /Goethe: Faust, 114,2/.

V každé kráse jsou tři prvky neb podmínky, bez kterých by krása nebyla krásou.

1. Celistvost / integrity/, poněvadž intelekt je potěšen plností bytí.
2. Proporce neb soulad, poněvadž intelekt je potěšen existencí řádu a jednoty v jsoucnu.
3. Zářivost neb jasnost, poněvadž intelekt je potěšen světlem, tedy

tím, co vyzařuje ze jsoucná a činí je poznatelným.

Tomistická filosofie rozeznává látku a tvar /*materia et forma*/ a látka se chápe jako možnost /*potentia*/ a forma jako uskutečnění. Poněvadž jen uskutečnění je poznatelné, je forma zdrojem našeho poznávání. Ontologická forma, forma podstatná, je poznatelná intelektem a vnější manifestace případků /*akcidentů*/, zejména velikost a kvalita, jsou poznatelné smysly.

Zářivost a jasnost podstatné formy je odleskem neb zrcadlením krásy boží esence, tedy krásy absolutního jsoucná. Tato zářivost stvořeného jsoucná - *splendor formae* - je vyzařováním formy do lidské inteligence, čímž se stává jsoucná intelektem poznatelná. "Jitro přichází se svým zlatým košíkem ve své pravé ruce a nese věnec krásy tiše, aby korunovalo zemi". /Rabíndranáth Thákur: *Gitanjali*/. "A do vlasů mi zase napadly střepinky ráje ze stromů, jež spaly". /Jan Zahradníček : básně Neklid ze sbírky *Jeřáby*/.

Definici sv. Tomáše, že krása je to , co těší , když je viděno, je nutno chápat tak, že intelekt intuitivně proniká za hranici fenoménů a tam vidí podstatnou formu stvořeného jsoucná a její zářivost , čímž je potěšen. "Radujte se v Pánu vždycky". /Fil 9,4/. My však chápeme i v intuitivním poznání nedokonalé, což znamená, že ta zářivá krása formy je pro nás stále tajemstvím. "Nyní vidíme jako v zrcadle, mlhavě, ale v budoucnu tváří v tvář". /1 Kor 13, 12/.

V rovině estetické krásy, tedy smysly vnímané krásy individuálního jsoucná, jsou potěšeny naše smysly a jejich prostřednictvím náš intelekt. Skládáme se z duše a z těla, jsme tedy bytostí spirituální i hmotnou, poznáváme tedy jako složený celek ,jako subjekt, tedy osoba, což je také velkým tajemstvím . Při poznávání krásy se tedy setkávají dvě tajemství. Poznávání krásy je tedy vztahem krásy poznávající a krásy poznávané a obojí je odleskem neb zrcadlením absolutní krásy a participací na absolutní kráse. Vlastně se tedy zde setkávají tajemství tři : tajemství poznávajícího subjektu, tajemství poznávaného objektu a tajemství první příčiny, jsoucná absolutního, a to vše se uskutečňuje v nesmírném bohatství vztahů.

Starým estetickým ideálem Japonců bylo uskutečnění "yugen", což znamenalo "hluboké", "vzdálené" a "tajemné". "Yugen " může být pochoopen myslí, ale nemůže být plně vyjádřen slovy. Dá se však vyjádřit obrazy, jako lehký mráček zakrývající měsíc , nebo podzimní mlha zavínající nachové listí na svazích hor. Slovo "yugen" se dá těžko přeložit, ale v podstatě znamená tajemství.

---Poetická intuice---

Umění je tvořivá činnost, jejímž výsledkem je uskutečněné dílo, jako na příklad u užitého umění vyrobený stůl a u krásného umění namalovaný obraz, napsaná báseň nebo složená symfonie. Poesie v této filosofické úvaze neznamena jen básnictví, ale základnější proces, který se týká všech druhů krásného umění. Poesie je totiž vzájemný styk a vzájemné sdílení mezi nitrem lidského já a nitrem jiných osob neb věcí, je to tajemný vnitřní život všech druhů krásného umění, kterému říkal Plato mousiké, je to vzájemné pronikání přírody a člověka. "A naše kroky a hodiny odhodlání jsou z téže látky jako hvězdy a víno, jak víno los náš je k proměně určen". / Jan Zahradníček: Zpěv o víně, Jeřáby/.

Poznáváním vtahujeme imateriálním způsobem poznávanou věc do sebe a láskou spějeme za věcí, čímž se stáváme imateriálně tím druhým, aniž bychom ztratili své ontologické jsoucnost a svou existenci jako jednotlivce, ono "jedno" na rovině transcendentálních pojmů. "Malý prostor uvnitř srdce je tak velký jako tento nesmírný vesmír. Nebesa a země jsou v něm, a slunce a měsíc a hvězdy; oheň a blesk a větry jsou v něm; a vše co nyní je a vše co není; neboť celý vesmír je v Ném a on přebývá uvnitř našeho srdce". / Čandogya Upanišad/. Uplatňují se zde plně vztahy, o kterých jsme uvažovali na rovině metafyzické, a vztahy, které se projevují před procesem abstrakce na rovině existenciální, to jest vztahy mezi individuálními jsoucnostmi. "Brokátové struny a rákosí tkají denně hudbu, polovinu z ní s oblaky a polovinu s vánkem od řeky". / Tu Fu: Pro mladého generála Hua Čing-tinga/.

Intuicí proniká intelekt do nitra věcí za hranici smysly poznávaných vnějších jevů. V krásném umění se však neuplatňuje intelekt izolovaně, ale ve spojení s imaginací, emocemi a láskou. Tímto spojením je intuice vzpružena, posílena a bohatě oživena.

Proces vzájemného stýkání a sdílení mezi nitrem poznávajícího subjektu a poznávaného objektu je mnohotvárný a probíhá v předkonceptuálním stadiu poznávání, ve stadiu před tvořením logických pojmů, a tam právě se poesie a všechny druhy krásného umění rodí, tam jsou ve stavu zrodu, tam intelekt obohacený imaginací, emocemi a láskou vidí a začíná tvořit. V druhém stadiu se pak tento proces vynořuje aspoň částečně do oblastí konceptů. Nesmíme zapomínat na to, že konceptuální činnost intelektu je v procesu abstrakce, v oblasti obecnin, kde se pak poznatky prohlubují tvořením úsudků, definic a argumentů. V umění, a to i v krásném umění, nejde o vztahy abstraktní, ale o vztahy v oblasti exi-

stenciální, tedy o vztahy mezi konkrétním subjektem a konkrétním objektem, mezi konkrétním umělcem a jím vnímanou věcí neb osobou.

"Jsme si vždycky vědomi, že se ocítáme s básníkem v jiné rovině nežli v rovině skutečnosti tak zvané empirické, a chceme od něho něco jiného, něco víc než zkušenost, kterou nám mohou poskytnout události, o kterých jsme slyšeli, jichž jsme byli svědky, nebo které jsme dokonce prožívali sami... Něco jiného a něco víc; totiž právě to, co se zdálo ve skutečnosti empirické jenom jakoby začato a napovězeno, co volalo do zařazení do jakési perspektivy, do jiné vnitřní souvislosti; právě onu melodii, která se chtěla zrodit ze zmatku zpřeházených a skřípajících zvuků". /Jan Čep: Poutník na zemi/.

Umělec nepoznává věci jako něco naprosto odlišného od sebe- což se děje v poznání spekulativním, tedy metafyzickém a vědeckém- ale v neoddelitelném vztahu k sobě. Sv. Benedikt zdůrazňuje ve svých Pravidlech povinnost řeholníků: " Musejí se dívat na majetek kláštera a na celé jeho vlastnictví tak, jako kdyby to byly posvátné nádoby na oltáři". " Ti, tak mnozí jako kopce, kteří bez dechu přihlíželi, si mysleli, že obloha a samá země se pohybovaly podle jejího rytmu". /Tu Fu potom, když viděl tanec paní Li r. 767/.

Každá věc je unikátem, každá osoba je jedinečnou a nenapodobitelnou a subjekt v bohatství své jedinečnosti je nepoznatelný plně abstraktními pojmy, ve skutečnosti je subjekt nekonceptualizovatelný. Představme si umělce, který má namalovat tvář jiného člověka, nebo celého člověka neb skupinu osob. Umělec vnímá především vnější rysy tváře, ale jeho intelekt se s tím nespokojí a proniká za vše, co je smysly pozorovatelné a co je měřitelné, proniká za fenomény.

V oblasti metafenomenální se umělec setkává s nesmírným bohatstvím konkrétní lidské osoby, které může pronikat jen nedokonale, neboť ta osoba je a bude pro něj vždy tajemstvím. Tím tajemstvím jsou nahromaděné životní zkušenosti a poznatky, zásoby zážitků příjemných i nepříjemných, zákulisí vnitřních mravních bojů, mravních vítězství i pádů, vnitřních vztahů všech mohutností konkrétní osoby, tedy vztahů mohutností vegetativních, smyslových, imaginace, emocí, paměti, rozumu, vůle a lásky, případně i nenávisti, a poznávacích a tvůrčích schopností intelektu. K tomu přistupuje dále tajemství vnějších vztahů k rodině, jiným osobám, k národu, k určitému historickému období se všemi přednostmi a nedostatky, vztahů k místu narození, k místům životního úsilí, a ne v poslední řadě jsou zde tajemné vztahy k milosti boží.

Do toho všeho se snaží umělec pronikat svou poetickou intuicí, a to

bez jakéhokoli rozumového logického zkoumání, posuzování a analyzování, nýbrž ve stavu předkonceptuálního vidění. Poněvadž intuice nejen vidí, ale také tvoří v tomto předkonceptuálním stavu, tam se začíná rodit umělecké dílo.

Na druhé straně osobnost umělce má také podobné vnitřní bohatství zkušeností, zážitků, sklonů, vztahů vnitřních a vnějších, ale má také větší neb menší dar Ducha Svatého, dar umění. Když pak umělec proniká svou intuicí vnější a vnitřní bohatství tváře druhého a vidí tam nedokonalé onu celistvost, proporci, soulad, zářivost a jasnost, ony prvky a předpoklady krásy, pak nalézá jakousi vnitřní melodii druhého. Umělec poznává toto vše ovšem z hlediska svého vnitřního bohatství, z hlediska své vlastní melodie, pak dvě životní melodie se dostávají do styku a vzájemného sdílení, a tak vzniká nová melodie, které říkáme poesie. "Skrytá přítomnost věcí neviditelných hrála Rozárku". /Jan ČEP : Sestra úzkost/. Tato poesie je pak vnitřním životem všech druhů krásného umění, tedy básnictví, malířství, sochařství, hudby atd. Zde umělec vyjadřuje sebe a svým způsobem, jak on vše vidí, chápe a cítí. Tak do umění vstupuje poznávající, cítící a tvůrčí subjekt a tak se uplatňuje a projevuje poetická intuice.

Při malování krajinek je situace podobná. Když umělec maluje místo, kde se narodil, nebo kde žil, pracoval, radoval se a trpěl, takové místo je pro něho nabitó emocionálními náboji a imaginací, vzpomínkami a zážitky. "U tohoto tekoucího potoka mohu šťastně snášet hlad". /Konfucius: Tyto hrubé dveře, Kniha písní/. Maluje-li jiné krásné místo, pak se svým způsobem dostává do styku a sdílení s oním kusem přírody. "Divoké bambusy však protínají jasné mraky, vlající malé vodopády visí z jaspisových vrcholků". /Li Po v básni napsané po hledání mistra Tai- tiena v horách/.

Představme si dva turisty, kteří navštíví Forum Romanum a athénskou Agoru. Jeden antickou civilizaci nezná a nezajímá se o ni, nemá tedy k těm místům vztahy. Pro něho obě místa jsou jen hromadami kamení. Druhý turista je znalcem a milovníkem antické civilizace, a proto ty kameny a zříceniny budou mluvit k němu vnitřní řečí. On si bude uvědomovat, že na těch místech chodili Ovidius, Vergilius a Cicero, neb v Athénách Sokrates, Plato, Aristoteles a Euripides. Jeho intuice bude pronikat tyto vztahy, uplatní se imaginace, připojí se emoce a ty kameny k němu začnou mluvit vnitřní řečí a on bude vidět ta místa z hlediska své vlastní subjektivity. Když tento druhý turista bude mít dar umění, pak o svých zážitcích může napsat báseň, anebo ta místa může namalovat

a jeho obraz vystihne vnitřní krásu jeho vztahů k těm místům.

K.H.Mácha vyjádřil krásně své vztahy ke své zemi ve svém Máji slovy: "Ach zemi krásnou, zemi milovanou, kolébku mou i hrob můj, matku mou, vlast jedinou i v dědictví mi danou". V hinduistické klasické literatuře najdeme mnoho hlubokých postřehů, jako na příklad: "Fjhle, vesmír ve slávě boží; a vše co žije a hýbe se na zemi. Opomíjej přechodné a hledej radost ve věčném !"/ Isa Upanišad/. Vlivy taoismu v čínském umění se projevovaly tím, že pro umělce harmonie lidského ducha a ducha přírody byla nejvyšším ideálem umělecké tvorby. Oni říkali, zdali nemá moudrý člověk, hory a řeky mnoho společného. Podle autorů z pátého století /Tsung Ping a Wang Wei/ má malířství vyjadřovat nejen vnější přírodní formy, ale má také uchopit a vyjádřit vnitřního ducha, který poutá člověka ke světu hor a řek v mystické harmonii. Tato zásada se stala základnou pro malování krajinek v době pozdější. Wang Wei ve svém Úvodu do malování napsal: "Takové krajinky se nedají namalovat jen pohybem prstů a ruky, ale především duchem, který do nich vstoupil. Toto je přirozená povaha malířství".

---Umění---

Intelekt se projevuje jednak poznáváním a jednak praktickou činností, a v této souvislosti pak mluvíme o spekulativním intelektu a o praktickém intelektu, což jsou dva výrazy pro tutéž mohutnost duše s dvěma různými funkcemi.

Spekulativní intelekt poznává za jediným cílem, a tím je získávání poznatků. Pravda je pak přiměřeností a shodou intelektu s poznávaným existujícím jsoucnem v řádu spekulativním. Praktický intelekt také poznává, ale za tím účelem, aby nějaká akce byla správně řízena, a nikoli jen proto, aby jsoucno bylo pochopeno.

Praktický intelekt se uplatňuje ve dvou oblastech. Jednak mu jde v jeho tvůrčí práci o jsoucno, které se má teprve vytvořit uměleckou činností/ factibilia/. Spekulativní intelekt ovšem také tvoří, neboť vytváří pojmy, zde je však tato tvůrčí práce podřízena poznávání. V umění poznává praktický intelekt za tím účelem, aby mohl tvořit.

V druhé oblasti svého působení praktický intelekt usměrňuje jednání /agibilia/ a nic nevytváří. Zde poznává praktický intelekt za tím účelem, aby mravními zásadami usměrňoval lidské jednání správným způsobem k etickému cíli, kterým je rozvoj mravních ctností. Cílem ctnostného života je poslední cíl, a tím je Bůh, jinými slovy účast dítek božích na životě absolutna. Poněvadž mravní zásady jsou obecné, nestačí jen je poznávat, ale je třeba je aplikovat na danou situaci a zde se pak uplatňuje mravní ctnost opatrnost/prudentia/. Opatrnost determinuje

lidské mravní jednání konkrétním způsobem v konkrétním případě.

Praktická činnost intelektu v oblasti tvoření je konkrétně determinována intelektuální ctností, které říkáme umění. Umělecká činnost je zase dvojího druhu, a tak mluvíme o umění jen užitkovém a umění krásném. V činnosti praktického intelektu se totiž projevuje žádostivost dvojím způsobem. V užitkovém umění se uspokojují praktické konkrétní potřeby, na příklad výrobou stolu nebo člunu. V krásném umění je však žádostivost zaměřena jiným směrem, a to k tvořivosti lidského ducha v jeho touze po kráse. Krásné umění usiluje o vyvolání krásy. Oblast užitkového a krásného umění není však nepřekročitelná, ba právě naopak, poněvadž užitkové předměty by měly být také krásné, tak na příklad můžeme mít krásný dům, krásný nábytek, a i auto a letadlo mohou vyzařovat svou formou krásu. Podstatně však jsou užitkové umění a krásné umění odlišnými oblastmi tvůrčí práce.

Cíl za cílem

Poněvadž krása patří do roviny transcendentálních pojmů, které nemohou být vymezeny druhem ani třídou, ani limitovány individualitou, nemůže být krása předmětem poesie. Na druhé straně však poesie tíhne ke kráse, nemůže existovat bez krásy a je korelativem krásy.

Poetická intuice nemá předmět, neboť je volnou tvořivostí ducha, je zde jen vnitřní nutkání dát výraz tomu poznatku, ve kterém styk a sdílení subjektivity umělce a vnitřní reality poznávaného světa se projeví jako jednotlivé probuzení. V tomto probuzení, které je povahy intelektuální, ale je spojeno s mocnými projevy imaginace a emocí, kterému J. Maritain říká "connaturalitas", se projevuje neuhastitelné tíhnutí ke kráse, ke kráse, které není možno plně dosáhnout v tomto životě, poněvadž krása je jméno boží, jelikož Bůh je Krása.

Existence věcí stvořených je participací na absolutním jsoucnu, na tom, který je sám o sobě Bytím, od kterého jsou všechna ostatní bytí odvozena. Krása stvořených věcí a krása věcí umělcem vytvořených je odleskem Krásy nekonečné, je vyzařováním první příčiny a věčného Udržovatele stvoření, je participací na Kráse. Jan Pavel II. ve své encyklice Redemptoris Mater cituje dokument II. vat. koncilu Dogmatická konstituce o Církvi Lumen gentium: "Jediné dobro Boha je ve skutečnosti sdíleno různým způsobem jeho tvorům". "Lístky broskvových květů odnášejí jejich proudy tajně k jiným oblohám a zemím, které již nepatří smrtelníkům". / Li Po : V horách, Odpověď vulgárnímu člověku /.

Správně filosoficky řečeno, umělec tedy nevytváří krásu, ale tvoří participaci vytvářeného díla na Kráse, a to tak, že z toho díla participovaná krása vyzařuje.

Umělcovo tíhnutí ke Kráse nemůže být nikdy na tomto světě uspokojeno, proto umělec při tvoření krásných věcí stále více cítí žízeň po Kráse, žízeň neukojitelnou na zemi. Poněvadž krása je to, co těší, když je viděno, těší intelekt i smysly, má umělec při své práci potěšení, dokonce se dostává někdy i do stavu jakéhosi vytržení, extáze, ale na druhé straně trpí, neboť jeho velká žízeň po Kráse není ukojena. Proto můžeme říct, že Krása je cílem za cílem, neboť umělecké dílo pouze participuje na kráse, ale Krásou samou není.

Sv. Tomáš Aquinský napsal, že krásné a krása se liší od sebe podobně jako to, co participuje, od toho, na čem participuje. Krása stvořených věcí je participací na první příčině, která dělá vše krásným. On je začátkem /principium/ všech krásných věcí. Umělcovo tíhnutí k vytvoření krásného díla je tíhnutím k sekundárnímu cíli, které je však ve vztahu k tíhnutí k poslednímu cíli, ke Kráse samé. Poznávání krásy těší a cílem lidského života je štěstí, které spočívá v dosažení Kráasy samé. "Člověk tíhne k Bohu, svému poslednímu cíli". /Karol Wojtyła : Znamení odporu/.

Podílení na životě Kráasy samé přesahuje možnosti sil přirozených a nedá se uskutečnit přirozenými prostředky. Zde lidská přirozenost musí být pozvednuta a zdokonalena milostí boží v nadpřirozeném řádu, aby mohla dosáhnout nadpřirozených cílů.

Umělec, který tvoří krásné dílo, i člověk, který vnímá krásu věcí stvořených i krásu uměleckého díla, jsou stvoření k obrazu božímu. Vztah člověka k obrazu božímu je nezničitelný, tyto vztahy jsou však mnohotvárné. Určitá extáze při tvoření a vnímání participované krásy a extáze ve stavu mystickém jsou analogické pojmy, rozdíl je však nesmírný. Mystická zkušenost je v řádu nadpřirozeném, kde lidská duše je ve styku a sdílení se svým Stvořitelem, s Krásou samou, a dosahuje zvláštního sjednocení při zachování identity lidské osoby, což je záležitost náboženská.

Extáze v krásném umění je záležitost vztahů přirozených, proto umění, a to i to nejkrásnější, nemůže nahradit náboženství. Jakákoliv snaha nahradit náboženství uměním, to jest prohlásit sekundární cíl umělcovy práce za cíl prvotní, je velkou iluzí v oblasti krásného umění. Rovněž pokus eliminovat onen cíl za cílem, tedy Kráasu věčnou a tíhnutí k tomuto poslednímu cíli, a hledat plné uspokojení v kráse participované, je zase velkou iluzí. Cíl sekundární a cíl poslední se nedají oddělit, neboť jsou v nutném vztahu, a tak Krása nestvořená je vždy cílem, který je za cílem umělecké tvorby.

Předkonceptuální život intelektu

Filosof, vědec a umělec poznávají každý jiným způsobem. Jestliže místem zrodu krásného umění je předkonceptuální oblast intelektu, pak je třeba objasnit více problém nevědomí.

Lidské mohutnosti vegetativní, sensuální a intelektuální můžeme studovat z hlediska časové priority nebo priority přirozeného řádu. Časově se v embriu uplatňuje mohutnost vegetativní, zejména výživa a růst, a pak u dítěte mohutnost sensuální a intelektuální. Priorita přirozeného řádu je však jiná. U člověka se vyroní z esence duše mohutností vyšší před nižšími, což znamená, že intelekt má přednost, za ním následuje imaginace, která prochází oblastí intelektuální, a konečně přicházejí vnější smysly, které procházejí oblastí intelektu i oblastí imaginace.

V hloubi duše jsou společné kořeny pro intelekt, imaginaci, inklinace, emoce, touhy a lásku. Vnější smysly slouží imaginaci a obojí pak intelektu. Ve svém vynořování z esence duše je oblast smyslů obsažena v oblasti imaginace a obojí pak v oblasti intelektu. V tomto vzájemném vztahu vyvíjí intelekt svou intuitivní činnost a vše je ve stavu zrodu v oblasti předkonceptuálního nevědomí. Je zajímavé, že ve starých čínských básních se používalo jen slovních obrazů bez spojovacích a přirovnávacích slov "jako", "podobně", "a tak", která jsou již na rovině konceptualizace vědomé a rozumového usuzování.

Mimo toto předkonceptuální nevědomí existuje také automatické nevědomí, kterým se zabýval Freud, které však nesprávně vysvětloval svým pansexualismem. Automatické nevědomí je oblast potlačených- nikoli tedy vědomě kontrolovaných- instinktů a obrazů a zážitků zapadlých do nevědomí, ale z pozadí ovlivňujících lidské vědomí a jednání.

Celá předkonceptuální oblast intelektu, imaginace a vnějších smyslů vyrůstá do oblasti vědomé, a to tak, že intelekt vytváří pojmy, imaginace zřetelné a zjevné obrazy a vnější smysly přinášejí smyslové vjemy. Důležité je, že výtvořiny imaginace mohou být v předkonceptuálním nevědomí, v automatickém nevědomí, a pak i ve vědomí. Poetická intuice intelektu spolu s obrazy imaginace a se smyslovými vjemy na hranici konceptualizace vyúsťuje v umělecké dílo a je tím dílem vyjádřena. Poetická intuice se projevuje nejdříve jako kognitivní, a to se zaměřením na konkrétní individualitu v řádu existenciálním, ovšem ve sdělovacím spínání objektu a subjektu, kde v jeho nitru vibruje a kde také subjekt poznává poetický smysl a získává poetickou zkušenost.

Praktický intelekt tíhne přirozeně k tvoření, proto poetická intuice je nutně také tvůrčí. Kognitivní a tvůrčí poetická intuice nemůže být zaměřena jen na sebe, nemůže být egocentrickou, poněvadž vyžaduje

sdílení v poznávání a v lásce. Nutně tedy tíhne k cíli za cílem, k plnosti krásy, ke Kráse samé, která štědře rozdává celému stvoření krásu jakožto participaci na ní samé. Egocentrismus není tvůrčí a vede ke konečnému stavu pocitů promrhanosti a nesmyslnosti lidského života.

Narcisus pil vodu z jezírka a viděl v ní svůj vlastní obraz a byl tak okouzlen svým vlastním obrazem, že se stal zbožňovatelem a zbožňovaným v jedné osobě. Marně se snažil uchopit ve vodě svůj vlastní obraz, který mu stále unikal. Tuto scénu líčí Ovidius ve svých Metamorfózách a těmito obrazy skvěle vystihnul neužitečnost a neproduktivnost egocentrismu. Tendence k narcisismu se projevují v některých literárních dílech krajního romantismu.

"Den a noc se cítím dušen myšlenkou, že můj život byl nenahraditelnou ztrátou. Nemám žádnou minulost- vše to byla jen stupidnost promrhaná malichernostmi- zatímco přítomnost je hrozná... protože je tak nesmyslná. / A. Čechov: Strýc Váňa, výrok Vojnického/. " Dnes málem přílišná je moc mé fantazie: když to, co vidím, vše je já, mé já jak v blázinci je"./Goethe: Faust/.

Tvůrčí intuice a přirozené vnější jevy

Vnější projevy partikulárního jsoucna v existenciálním řádu poznáváme smysly a jejich prostřednictvím pak intelektem, který se však ve své touze po poznání nespokojí s vnějšími jevy a proniká za ně do vnitřní reality substance a vnitřních a vnějších vztahů bytí."

V oblasti smyslové krásy- ne tedy v oblasti transcendentálních pojmů- poznáváme participovanou krásu tak, jak se zrcadlí v konkrétním jsoucnu. Zde pak mluvíme o kráse estetické, která má svůj řád, který je ovšem podřízen řádu transcendentálnímu, kde krása má tři základní prvky a podmínky, to jest celistvost, proporce neb soulad, zářivost neb jasnost.

V řádu estetickém, ne tedy již filosofickém, jsou dva druhy prvků krásy a pravidel pro tvoření a vnímání krásného díla. V první skupině se obvykle uvádějí :1. Společný apel na smysly / zrak nebo sluch/ a na mysl, tedy na intelekt, imaginaci a emoce. 2. Apel na srdce, tedy na lásku . 3. Pochopení a vyjádření faktů, kde umělecké dílo něco představuje.

V druhé skupině je to hlavně: 1. Perspektiva v malířství. 2. Řád, tedy kompozice, kde se zdůrazňuje hlavní bod zájmu, barva, světlo a stín. 3. Zručné uplatnění techniky tvoření. 4. Podřízenost, což znamená, že vše ,co není v kompozici středem pozornosti, ustupuje do pozadí, což se projevuje odstíny barev a jínou souhrou světla a stínu atd.

Zásady v této druhé skupině se týkají malířství, zatímco zásady pro básnictví, hudbu, sochařství, zpěv, balet atd. jsou přiměřeně odlišné, ovšem jsou vždy podřízeny výše uvedeným třem základním prvkům a podmínkám krásy v řádu transcendentálním. To znamená, že prvky a pravidla estetické tvorby, včetně estetické techniky, jsou v podřízenosti k řádu transcendentálnímu a mají nástrojovou povahu v kognitivní a tvůrčí poetické intuici.

V této souvislosti je poučná zkušenost japonská. Fudžiwara no Teika napsal začátkem dvanáctého století ve svém Průvodci ke skládání básní, že se smí používat jen výrazů starých básníků. Tento Průvodce byl všeobecně přijat a výsledek se projevil jako zkostnatělost a sterilita básnické tvorby. Ve vyjadřování emocí se sice měla uplatňovat originalita přístupu, ale smělo se používat jen výrazů starých básníků.

Nová básnická forma se vyvinula v Japonsku později, odpoutala se od strnulosti převládající od dvanáctého století, od oné vázanosti na staré výrazové formy, a tak vznikla nová forma zvaná haiku. Matsuo Bašo prohlásil v 17. století, že nové básnictví neuznává žádné předchůdce jako své vzory. Po několik století tedy estetická pravidla pro básnictví ztratila svou nástrojovou povahu v poetické intuici.

V krásném umění se nekopírují vnější přirozené jevy, poněvadž s tím se tvůrčí intuice, která právě za tyto vnější jevy proniká, nemůže spokojit. Na druhé straně však poetická intuice přirozené vnější jevy respektuje a používá jich, ovšem používá jich svým tvůrčím způsobem v onom tvůrčím sdílení nitra subjektu a objektu, kterému říkáme poesie. Vnějších přirozených jevů se používá k náznakovému vyjádření vnitřní poesie individuálnosti a personálnosti, kterou právě nelze uspokojivě vyjádřit koncepty.

Umělec tedy používá přirozených vnějších jevů, ne aby kopíroval, ale aby vyjádřil část svého vnitřního bohatství a vnitřního bohatství objektu, které vibruje v subjektu a kde svým způsobem uskutečňuje onu participaci na Kráse. V básnictví musí umělec používat konceptů, poněvadž intelekt se nakonec bez konceptů nemůže obejít po vynoření z předkonceptuální oblasti, ovšem používá jich jiným způsobem než filosofie, věda, anebo běžná řeč, kde koncepty návykovou zaběhaností ve službách komunikací, tedy užitkovou funkcí v povrchních asociacích, ztrácí svou hloubku. Básník používá konceptů jako náznaků, obrazů neb symbolů ve službách poetické intuice. "Černí draci mýtů požírají slunce". / Jan Zahradníček: Čtyři léta/.

Výroku, že umělec napodobuje přírodu, musíme správně rozumět. On

nenapodobuje vnější jevy přírody, ale napodobuje ve své tvořivosti vnitřní bohatství partikulárního jsoucna, které není zcela vystižitelné, ale vždy poukazuje k růstu, tedy k dotváření, k celistvosti a harmonickému řádu. Zážitek umělců i diváků či posluchačů se stává aspoň částečně zážitkem tvořivosti a pocitem tíhnutí ke Kráse absolutní, které nebylo dosaženo, a proto stále zbývá prostor k intenzivnější participaci, k rozvoji a růstu. Skladatel hudebního díla používá zvuků, melodie, harmonie a rytmu, aby něco tvůrčím způsobem vyjádřil. Celkově je možno říci, že umělec přetváří vnější přirozené jevy ve svobodné tvůrčí intuici ve svém tíhnutí ke kráse.

Ono přetváření a používání obrazů vyjádřil výstižně Jaroslav Durych těmi to slovy: "Dívka opřená o duhu nahlížela do jeho chlapeckých snů". Duha je obrazem krásy a ono vzájemné sdílení subjektivity a objektivity je vyjádřeno přetvořenou formou. Běžně bychom řekli, že chlapec viděl krásnou dívku ve svých snech. Takové logické spojení konceptů však nevystihuje hloubku a bohatství poetické intuice. Lidové písně také používají obrazů a přetvářejí vnější jevy, jako na příklad: "Černá vlna na bílém beránku".

Poetická intuice je svobodná tvořivost, která se vyznačuje třemi druhy osvobození: 1. Osvobození od vnějších forem přírody, a to tak, že se vnější smyslové vjemy fenoménů svobodně transformují, aby se vystihla a vyjádřila vnitřní realita. 2. Osvobození od racionální řeči s užitkovou potřebou konceptů, často ochuzených obnošenou významovou zaběhaností výrazových návyků. 3. Osvobození od logického smyslu vhodného pro vědy a filosofii, aby se mohl lépe vyjádřit poetický smysl individualnosti.

V žádném případě však nejde o osvobození od intelektu, poněvadž umělecká tvorba je především tvorbou intelektu ve spojení s imaginací a emocemi. V dramatu se vyjadřuje poetický smysl činností neb jednáním, v tanci pohybem, v hudbě zvukem, melodií, harmonií a rytmem, v novele a v románu jde o poetické vyjádření hloubky lidského srdce, ze kterého pak jako něco druhotného vyrůstá děj.

Hudba osvědčuje nejjasnějším způsobem metafyzické požadavky chápání krásy, je nejintelektuálněji formou umění a je méně vázána na lidové ideje a na formy a obrazy věcí.

Poetická intuice je vnitřní hudbou beze slov, kde se tvoří hudební čerání, píseň nezformovaná, bez zvuků a neslyšitelná, kterou vnímá umělec jen srdcem a poznává v záblesku intuice jako poetickou zkušenost. "Do audienční síně u bezedné propasti, kde se zvedá hudba strun bez tónů, tam vezmu tuto harfu svého života". / Rabíndranáth Thákur : Gitanjali/. Toto hudební čerání s dynamickým nábojem spiritualizované

emoce se rodí ve fluidu bývalých zkušeností nahromaděných v paměti jako melodické, harmonické a rytmické vztahy poetických vzruchů a vynořuje se do vědomí. Tam je pak umělec vyjadřuje obrazy a symboly, které jsou emocionálními a imaginativními náboji, je to tep poetických záchvěvů. Melodie je čirá zkušenost s poetickou intuicí a každá melodie prozrazuje vnitřní pravdy, skutečnost spirituální i psychickou.

Celý svět se odráží ve skladatelově hudbě s jeho zážitky, které jsou uskladeny ve vědomí, ale také v předkonceptuálním nevědomí a v automatickém nevědomí, s jeho zážitky příjemnými i nepříjemnými. Kulturní prostředí, lidé, poznaná literatura i politické zkušenosti, to vše se může zrcadlit v poetickém zážitku.

U kořenů každého poznání a tvoření je údiv. Funkci údivu a neodolatelné krásy melodií objasnil latinský básník v mýtické pověsti o Orfeovi a Euridyce: "Ani královna ani její velký pán temnoty nemohli odolat Orfeovým kouzlům a jeho nepředstížitelé lyře". /Ovidius: Metamorfozy/.

Integrální realismus

Krása je jen v jsoucnu, v jsoucnu absolutním i participovaném, a nemůže být v nicotě. Je důležité si uvědomit v této souvislosti, co vše je skutečnost. Existuje skutečnost absolutní, skutečnost odvozená či participovaná, to jest skutečnost stvořená, a to hmotná i spirituální, vnější a vnitřní, skutečnost v oblasti fenomenální i substantiální. K tomu přistupují skutečné vztahy, vnitřní struktury jsoucna se všemi vztahy vnitřními, dále vztahy vnější, vztahy člověka k člověku a celé společnosti, k přírodě, k první příčině a Udržovateli jsoucna, ke Kráse a ke konečnému cíli, kterým je podílení na životě absolutně. Člověk má vztahy biologické, psychické a morální, neboť žije v oblasti přirozené i nadpřirozené. Toto vše je skutečností a takové chápání reality můžeme nazývat integrálním realismem.

V dějinách lidstva se chápání reality rozvíjelo a prohlubovalo, ovšem také často ochuzovalo a stávalo se plýtkým a povrchním. Chápání reality ovlivňuje každého člověka, také umělce a jeho uměleckou tvorbu, neboť poetická tvůrčí intuice je ono sdílení vnitřní reality subjektu a objektu. Není nutné, aby umělec byl filosofem, neboť on může svou intuicí pronikat do tajemství reality.

Nedostatky v integrálním chápání reality se nutně projevují v umělecké tvorbě, a tak umělec s virtuózní technikou tvůrčí činnosti, mistr estetiky, může ztratit styk, uvědomovaný styk, s krásou jako transcendentálním pojmem. Každý umělec je dítětem své doby a je ovlivněn kulturním prostředím, proto není často ani jeho vinou, že se nedopracoval k integrálnímu pojetí reality. Nebudeme ho proto odmítat a odsuzovat,

můžeme přesto obdivovat jeho dílo, neboť víme, že participovaná krása na tomto světě je vždy nedokonalá. Můžeme však na jeho nedostatky poukazovat, abychom objasnili problematiku krásného umění.

Vztahy citové, prostorové i časové vyjádřil K.H.Mácha opravdu krásně slovy: "... pradávných bojů hluk, dávná severní zář, vyhaslé světlo s ní, zbortěné harfy tón, ztrhané struny zvuk, zašlého věku děj, umřelé hvězdy svit, zašlé bludice pouť, mrtvé milenky cit, zapomenutý hrob..." Toto jsou nesporně krásné obrazy a symboly, ovšem další slova vyjadřují beznadějný a egocentricky zaměřený smutek: "... věčnosti skleslý byt... toť jestiž zemřelých krásný dětský čas". / K.H.Mácha: Máj/. Další citát z Máje je stejné povahy: "Tam žádný- žádný cíl- bez konce dál- bez konce jen se na mne věčnost dívá". Temný a bezútěšný pesimismus se také projevuje v Máchových Cikánech: "Tichá krajino... propastí se mi zdáš, strašné myšlenky budíc v nepokojné mysli, hrůzné mi na paměť uvádíš pověsti a již nikdy neuvedeš pokoj v prsa má".

Je nesporné, že básník má sdílet své nitro, a to jeho nitro může být zatíženo beznadějným smutkem a zoufalstvím. Je také pravda, že objekt v poetickém sdílení projevuje podobné stavy, neboť umělec nepojednává jen o světcích a dokonalých lidech. Něco jiného je však, když se beznadějnost a sklíčenost stane trvalým vůdčím motivem umělecké tvorby a když pak se cíl za cílem soustavně eliminuje, čímž se porušuje zásada celistvosti, proporce a zářivosti.

Krásné umění musí být svobodné a nesmí být dirigováno žádnými nařízeními, mohou se však vytvářet předpoklady a podmínky pro umění, které je výslednicí svobodné tvůrčí poetické intuice a které vyrůstá z pojetí integrálního realismu. Nemám pochybností o tom, že jedno kulturní období končí a celé historické klima doznívá a že je nutno připravovat výchovu podmínek pro uměleckou tvorbu novou.

Umělec může používat také tematiky mytologické a pohádkové jako prostředku pro vyjádření poetického smyslu reálného jsoucna. Jiným problémem je otázka utrpení, mravního zla a smysly chápáné ošklivosti. Absolutní zlo neexistuje a zlo v lidském životě je nedostatkem dobra, které by v určitém jsoucnu mělo být. Lidské zlo a ošklivost nezničily vše dobré v člověku. Člověk stvořený k obrazu božímu může mít ten obraz pošpiněný a znetvořený svou vlastní vinou a zlo a utrpení mohou vyvolávat pocity soustrasti a lítosti v poetickém sdílení, neboť hříšník má mít vždy naději na odpuštění a dosažení onoho cíle za cílem, tedy věčné krásy. Básník to může vyjádřit slovy jako na příklad, zde by měly kvést sedmikrásky, růže neb orchideje, ze kterých vždy vyzařuje tajemství. "A třebali smrt, nauč nás lámat její hroty". /Jan Zahradníček: Svatý Václav/.

Umělec nedává krásnou formu zlu, onomu nedostatku dokonalosti, ale padlé a trpící lidské osobě, morálně často znetvořené, ve které jsou však stále základy lidské důstojnosti. Tyto stíny mohou v umělecké kompozici přispět ke zdůraznění hlavního bodu zájmu a k vyjádření tématické podřízenosti. "... obrazy výšek pijí z kalužin." /Jan Zahradníček: Ježáby/. V beletrii je hřích a utrpení prvkem v lidském srdci, ze kterého vyrůstá jednání, a v dramatu je prvkem, který zdůrazňuje intenzitu konfliktů v lidském jednání.

Lucifer se nechtěl spokojit se svým participovaným bytím a chtěl být nezávislým na absolutnu. Byl prvním tvorem, který chtěl absolutizovat relativno, když řekl: "Nebudu sloužit". Tato nereálná iluze ho zbavila jeho původní krásné formy a stal se tvorem znetvořeným. Vergilius ličí peklo ve své Aeneidě jako sály bez slunce plné agonie a výčitek svědomí a jako "místo zmatků". Dante ve své Božské komedii znázorňuje peklo jako místo, kde není žádné krásy, ale je tam jen znetvoření, i pravda tam vypadá jako lež. "Naše vzezření je tak znetvořeno, tak oloupeno o důstojnost". /Dante: Božská komedie, Peklo, osmý okruh/.

Eliminace cíle za cílem znamená zničení participované krásy, tedy krásy na tomto světě, která těší. V lidových písních se často projevuje smutek, což je přirozené, ale nenajdeme tam absolutizaci participované krásy a absolutizaci lidské lásky. Je známo, že jednou z básnických ozdob je nadsázka, což musíme vzít v úvahu v každém filosofickém pojednání o krásném umění, ovšem nadsázka a systematické absolutizování relativních hodnot jsou dvě různé věci, stejně jako nadsázky v líčení pocitů smutku a beznaděje na jedné straně a soustavné pocity chmurné beznaděje a zoufalství na straně druhé.

Lidové povídky a filmy, ve kterých vystupují dvě skupiny lidí, skupina lidí naprosto zlých a skupina lidí naprosto dobrých bez jakýchkoli mrevních zápasů, je povrchní naivnost, která nemá nic společného s poetickou tvůrčí intuicí. Rovněž dívčí romány, které končí tím, že se vzali a byli trvale šťastní bez jakýchkoli dalších problémů, je kýč, který je v naprostém rozporu s integrálním realismem.

Nebezpečné tendence

Ve vývoji umělecké tvorby můžeme pozorovat celou řadu škodlivých tendencí. Poněvadž umělecká práce je především záležitostí tvůrčího intelektu, jakékoli eliminování intelektuální složky a její odtržení od imaginace a emocí vede nutně ke zničení tvůrčí poetické intuice, k lacinému emocionalismu a k degradaci krásného umění na zábavu a kratochvíli. Z organizované zábavy se stalo obchodní podnikání, kde jde jen o zisk.

Rytmičtý hluk, kterému se říká "rock music", může na chvíli zehnat nudu mládeže a způsobit nějaké povyražení, poetická intuice se však zde neuplatňuje, je to tedy umění užitkové. Citové vzrušení, senzační bizarnost, předem vypočítaná na vyburcování ohromení, nemá nic společného s krásným uměním. Výroba písniček, hudby a obrazů, zaměřená jen na trh a na využívání psychické a kulturní nezrelosti mládeže a nevyrovnanosti mnohých dospělých, se stává výnosným obchodem.

Potlačení intelektu a pouhé zdůraznění imaginace a emocí vede k iracionálnosti a k narušení vnitřní harmonie lidské osoby. I když umělec pracuje s náznaky, obrazy a symboly, jeho dílo musí být podstatně pochopitelné a musí vyzývat k dalšímu tvůrčímu pochopení, a nikoli k pasivní odevzdanosti egocentricky zaměřených emocí.

Dalším nebezpečím je otrocké netvůrčí kopírování vnějších přírodních jevů bez intuitivního pronikání za ně a bez přetváření forem jako nástrojů pro vyjádření vnitřní melodie jsoucna. Samozřejmě musí každý umělec zvládnout techniku estické tvorby, to však je jen příprava pro opravdové umělecké tvoření, poněvadž technika nesmí mít primát, ale má být ve službách poetické intuice. To pochopili Japonci již v 11. stol. a vyjádřili to slovy: "Můžeme být přesvědčeni spisovateli, abychom přijali nejhrubší absurdnost, když náš úsudek byl omámen pouhou nádhrou řeči". /Murasaki Šikibu: Povídka o Džendžioví/.

Z umění se nesmí stát náhražka náboženství nebo metafyziky, ani se nesmí představovat jako nějaká magie, která by byla schopna slovním, pohybovým neb barevným znamením přetvářet přirozenost jsoucna. Umělec má pronikat do vnitřní reality jsoucna a nemá se snažit vyrábět nějakými kouzly jsoucno falešné.

Mravnost umění je složitý problém. Často se říká, že estetická pravidla a umělecká tvorba jsou mimo oblast morálky, zapomíná se však na to, že umělec je také člověkem a že žádná lidská bytost a žádná její činnost a tvorba nejsou osvobozeny od mravních povinností. Mimo to ovšem nemorálnost narušuje ono tíhnutí k cíli za cílem, ke Kráse samé, tedy k Bohu, a konečně hrubě také rozkládá prvky a předpoklady krásy, to jest celistvost, soulad a zářivost. Nemravné umění nemůže těšit intelekt, může jen omámit smysly a odtrhnout je, stejně jako imaginací a emocí, od intelektu.

Přerušování vzájemného sdílení subjektu a objektu se projevuje jako extrémní subjektivismus nebo extrémní objektivismus. V prvním případě se subjekt odtrhuje od reality partikulárního jsoucna a od jeho participace na kráse a v druhém případě vede ke kopírování vnějších přírodních jevů. V obou případech utrpěla poesie smrtelnou ránu.

Abstraktní umění

Čirá tvořivost je nemožná pro člověka, poněvadž on nemůže tvořit z ničeho a v jeho díle je vždy nějaký obsah, který je součástí jsoucnosti. Abstraktní umění, které usiluje o projevy čistého já, nemůže ve své důsledné snaze dosáhnout cíle. Může vyjádřit symbolicky význam jen v prázdnější a ochuzenější formě, neboť utíká od věcí a od intuitivního pronikání do jejich nitra, a nesnaží se o to - a ani o to usilovat nemůže - aby přeskupovalo přirozené vnější jevy. Tímto způsobem nelze ovšem uvolňovat ducha tvořivé subjektivity ve vzájemném stýkání a sdílení s objektivitou, což je vlastně poetická tvořivost, z níž pak vyrůstají všechny druhy krásného umění.

Pojem nereprezentativního umění ovlivnil zakladatele školy abstraktního umění, které přehání důraz na subjektivitu, neodmítá ovšem tíhnutí ke kráse, odlučuje se však od věcí přírody a od participované krásy, čímž vhání člověka do intelektuální pouště, kde jedině cítění se považuje za realitu. V této odpoutanosti a nadřazenosti nemají vnější jevy přirozených objektů žádného smyslu. Cítění se izoluje a pěstuje se nezávisle na souvislostech, které ve skutečnosti to cítění vyvolaly.

I když se v abstraktním umění projevuje smysl pro krásu harmonie a rytmu, je zde jakási vnitřní agresivní nevole a vzdorný odpor, když se nabízejí určité prvky pro meditaci, prvky často zatemnělé, a proto nepochopitelné. Za tyto prvky meditace se ovšem platí nesmírná cena tím, že se opouští říše reality existenciální, říše živého, a tedy tím i říše lidská. Filosofickou základnou je zde nesporně Platonův idealismus, který se projevuje v malířství geometrickými útvary a rekonstrukcí samé reality z drátů nebo dřeva v bídné náznakové řemeslnické tvořivosti. Pocit údivu nad krásou je nahražen pocitem údivu nad vynalézavostí.

Malováním odhmotněných předmětů se abstraktní umění odtrhává od přírody a odmítá patřit do nitra viditelného hmotného jsoucnosti. Poněvadž poetická intuice je společným uchopením svého nitra a nitra věcí prostřednictvím toho, čemu J. Maritain říká "connaturalitas", nemůže abstraktní umění vyrůstat z tvůrčí poetické intuice.

Určitá poesie může v abstraktním umění existovat jen tehdy, když ten odmítnutý svět je v skrytu v umělcově vědomí neb nevědomí, což je pak nedůslednost. Důsledně prováděné abstraktní umění je novou formou akademismu na rovině estetické, odtrženého od pojetí krásy na rovině transcendentální.

Abstraktní umění má vyzeřovat malířovu originalitu a specifčnost jeho subjektivity, kupodivu se však často neliší abstraktní obrazy mnoho jeden od druhého. Nezřídka se imituje a malíř se podřizuje nové módě a ziskovým zájmům obchodníků s obrazy. V praxi se ovšem často základní požadavky abstraktního umění nedodržují důsledně.

Surrealismus

André Breton / 1896 - 1966/, francouzský básník a autor tří surrealistických manifestů, byl ovlivněn Freudovou naukou o "podvědomí", o snech a iracionálních silách automatického nevědomí. Automatické kreslení a psaní se stalo ideálem umění pod vlivem nevědomí. Správně má v poesii nastat uvolnění a osvobození od konceptuálního intelektu, nikoli však od intelektu vůbec a nikoli uvolnění iracionálnosti v člověku. André Breton věřil ve vyřešení dvou protichůdných věcí, to jest snu a skutečnosti, a v jejich spojení v "absolutní" realismus, zvaný surrealismus.

Psychologický automatismus "podvědomí" má vyjádřit reálné fungování myšlenky, zbavené jakékoli kontroly rozumu a jakýchkoli zájmů estetických a morálních. Naslouchá se pak jen psychickému automatismu, a tím se uvolňují divoké síly nevědomí, imaginace a emocí, oddělené od inteligence.

Psychický automatismus ovšem neznamená svobodu a nemůže zjevit nic nového. Pokud najdeme v surrealismu nějakou poesii, tak je to jen proto, že se zradily samé základy surrealismu. Odstranění estetiky a morálky vyúsťuje v jakési zjevení magických sil v lidském myšlení, které prý jsou spojeny s kosmickým celkem. Pro surrealisty je básnictví pouhým nástrojem zkoumání, a tak se potom předkládají jakési klamné zábleskové náhražky vědy, metafyziky, mysticismu, a dokonce i svatosti. Je to jakási prázdná "poetická" perspektivnost, jakási hladová prázdnota, které se nabízí uspokojení pseudozázraky. Pro surrealisty je člověk jediným cílem a jediným absolutnem.

Podle J. Maritaina nemají surrealisté skladatele, ale mají malíře, kterým nejde o krásu subjektivnosti, ale o její hrůzu, a používá se triků, aby se upoutalo oko, ranilo srdce, aby se jím otřásl a aby bylo polapeno do pastí obludným úskokem. Tajemství se nevidí v nitru jsoucna, ale pouze v namalovaném obrazu. Často se jedná o velmi promyšlené umění, které je ve skutečnosti velmi vzdáleno od vyhlášeného čistého psychického automatismu "podvědomí", a tak je surrealismus ve skutečnosti surrealistickou iluzí a prázdnou poetickou perspektivností, která se omylem považuje za poesii. Jsou to zruční řemeslníci iluzí, i když případně projevují mistrovství estetické techniky. Surrealismus nemluví pravdu, když předstírá osvobození od rozumu.

Podle Platona patří poesie do říše nerazumu, je to jakési bláznovství seshora, dar posedlosti od Múz, což je jasné oddělení od intelektu. Kdyby nad námi byly nějaké platonické samy o sobě existující ideje, které by tvořily říši krásy, pak by pro člověka zbývala jen smyslová krása, oddělená od intelektu v této naší říši stínů. Platonovi ovšem vděčíme za to, že nás naučil rozlišovat mezi "poièseis" neboli "mouzikè" na jedné straně a uměním na druhé straně.

Pro surrealisty je umělecké dílo jen prostředkem pro sdělování vědění, a poetické vědění se přetvořuje na absolutní vědění, kde neexistuje již žádný princip nonkontradiktce. To je pak magické vědění, kterým se má dosáhnout vrcholku pravdy, kde ano a ne splývají v jedno magickými silami "podvědomí". Surrealisté odsunují krásu pro uplatnění magického vědění a pak člověk zbavený krásy se utíká jen k potěšení smyslovému, což je proces dehumanizující.

Surrealismus nabízí genia automatického "podvědomí", ze kterého se má vynořovat nová mocná "pravda". V těchto nabízených nových dimenzích lidského života mizí přirozené lidské vztahy a morálka a v konečném stadiu pak převládají jen vášně, neboť magické prostředky nahrazují síly nadpřirozené. Lucifer chtěl také kdysi dosáhnout všeho jen svými silami. Každé magické opojení musí vyústit jen v kocovinu, a nikdy v chápání krásy, která těší.

Romantismus

Romantismus není jednoznačným pojmem a může znamenat různé věci pro různé lidi. Chápeme-li romantismus jako zdůraznění funkce imaginace a emocí - ovšem bez odtržení od intelektu - a zdůraznění podílu subjektu na vzájemném vnitřním sdílení s objektem, pak takový romantismus je přijatelný, neboť přispívá ke zvnitřnění estetického smyslu, který se nespokojí jen s fenomény. Jestliže však romantismus znamená odtržení smyslovosti, emocí a imaginace od intelektu a vyúští v jakési orgie sentimentality, pak jsou takové tendence opravdu nebezpečné.

Nemůžeme tedy odsuzovat ten romantismus, který klade důraz na subjekt v poezii. Subjekt bychom však měli chápat nikoli jen z hlediska individuality, která bere v úvahu jen prvky biologické a materiální vůbec, ale především z hlediska personality, což je aspekt spirituální. Hledisko personalistické má tedy převládat nad hlediskem individualistickým, což vyplývá z nauky o integrálním realismu.

Špatný romantismus bere v úvahu jen individualistický aspekt subjektu, což vede k odtržení imaginace a emocí od intelektu a k absolutizaci emocí. Nastává přesun od tvořivého já k egocentrickému já a emoce již nejsou nositelem tvůrčí intuice, neboť egocentrické já se uzavírá do

sebe a tím narušuje vzájemné sdílení s objektem, což vede k plýtkému sentimentalismu, k oslabení intelektualismu, a konečně k beznadějnosti a k depresivním stavům neb k rozervanosti.

Goethe, zklamáný láskou k Šarlotě Buffové, napsal Utrpení mladého Werthera, které je ve skutečnosti studií patologických stavů citlivosti a glorifikací emocí. Po vydání této knihy a pod jejím vlivem spáchal v Německu značný počet mladých zamilovaných lidí sebevraždu. To jsou důsledky glorifikace emocí a absolutizace estetické krásy a pozemské lásky a jejich odtržení od absolutní Krásy a absolutní Lásky. Láska znamená vztah k druhému a nemůže být projevem egocentrismu. "Láska ... nehledá svůj prospěch". /1 Kor 13, 5/.

J. Kvapil v libretu Dvořákovy opery Rusalka vyjádřil skvěle neuspokojivost estetické krásy a pozemské lidské lásky a pocit tíhnutí k transcendentální Kráse a Lásce: "Celý svět nedá ti nedá...byť měl tě člověk stokrát rád, navždy ho nemůžeš upoutat". Výstižně vyjádřil autor tohoto libreta osud těch, kteří se honí za iluzemi, neboť iluze může jen ničit. Rusalka zpívá: "Láska má zmrazí všechno cit - musím tě, musím zahubit, musím tě v lednou náruč vzít". A iluzí omámený princ odpovídá stejně výstižně: "...zmírám šťasten ve tvém objetí".

Krása nejen těší, ale také zabolí a zraní, poněvadž je svou podstatou touhou po ztraceném ráji a po transcendentální Kráse. Individualistické pojetí krásy je bolestné vnímání krásy participované, která se mylně považuje za neparticipovanou, což je velkou iluzí individualismu s jeho aspektem převážně materiálním, což vede k beznadějně prožívanému bolestíinství do sebe uzavřenému.

Shakespeare pochopil ve své intuici problematiku absolutizované relativnosti: "Tvé nádherné já, které je bohem mé modloslužby". "Pověs filosofii, pokud by filosofie nemohla vytvořit Julii". Zde vidíme jasnou snahu po magických prostředcích. Výsledek tohoto pojetí je vyjádřen slovy: "Ať jsem uchvácen, ať jsem usmrcen; jsem spokojen, tak to můžeš chtít". /Romeo a Julie/.

Goethe měl dar podobného intuitivního chápání problému. Když Faust spatří Helenu, říká: "Bohyni mé oko zří". A na jiném místě čteme: "Ovlád statky, ovlád krev této krásy mocný jev". Anebo dále: "Před velebnou krásou krás sám slunce schlad a zhas, před tím krásnem nejvyšším vše je liché, vše je stín". Osud této zabsolutizované krásy vystihnul Goethe jasně výrokem Heleny: "Lupem a svodem, bojem, kouzly, únosy mě štváli polobozi, rekové, ba démoni a bozi, sem a tam". To je ovšem

divné "potěšení" z krásy zabsolutizované v duchu individualistickém. V opeře Tosca odmítá umělec Cavaradossi kněze před svou popravou a říká, že jedinou bytostí pro něho je Tosca. A Scarpia se přiznává, že pro Toscu zapomíná při bohoslužbách v kostele na Boha.

Na rozdíl od tohoto individualistického pojetí zabsolutizované krásy nabízí Dante pojetí personalistické s příslušným duchovním aspektem krásy participované, když vysvětluje, že krása Beatrice vzrůstala tím více, čím výše vystupovali z nižší sféry do vyšší, a konečně Dante prohlašuje, že "věčná radost září z očí Beatrice"./Božská komedie, Ráj/.

Klamné sebevědomí subjektu, že on sám má v sobě nekonečnou plnost niternosti, která nepotřebuje sdílení, vede k ochuzení a vyprázdnění té niternosti. Klamná krása ideálu odtrženého od reality, hledání krásy ve světě platonských idejí je velkým klamem, eskapismem, útekem do říše snů, hledáním psychické kompenzace za plně neuspokojující pozemskou realitu, maskárním plesem emocí a vášní, útekem od existenciální lidské situace a hledáním magických prostředků.

Láska není již obrácena k jiným a pěstuje se jen pro klamné uspokojení egocentricky zaměřených neuspokojených a neuspokojitelných tužeb individuality. Radost z krásy je pak intelektuálně okleštěna a morálně vykleštěna, není to radost lidské osoby z krásy. I zvíře má radost, když dostane žrádlo. Vzárušení návštěvníků prostitutek, opojení alkoholiků a drogomanů, které vyústí v intelektuální otupení, vede k rozpolcení lidského subjektu a ke zničení krásy a radosti z ní. Iluze a magie přerušují přirozené vztahy uvnitř subjektu a jeho vztahy k vnějšímu světu, který zrcadlí transcendentální krásu. Slavný čínský básník Li Po prý vypadnul z ložky na jezeře, když v opilém stavu se snažil vylovit z jezera krásný odlesk měsíce, a utopil se r. 762.

Lidské hodnoty nelze vyrábět libovolně ze vzduchu; tato cesta vede k popření nadpřirozena a k oslabení přirozených sil v nás, vede k psychologické projekci, to jest k promítání části sebe, svých tužeb a snů nerealistickým způsobem na jiné, což je nasazováním svých vlastních představ na realitu. Lidská bytost není vtělením fantazie a nafouklým subjektem nereálného deformovaného očekávání. Psychologickou projekcí ztrácíme příležitost k rozvinutí toho, co podle reálných možností je potenciálně naším největším vnitřním bohatstvím. Promrhané možnosti rozvíjet opravdové vnitřní bohatství se stávají vnitřní smrtí snů, smrtí vzájemného sdílení v tvůrčí poetické intuici v duchu integrálního realismu. Je to nešťastné nepochopení lidské reality, hledání radosti a potěšení v nejsoucnu a v tragickém omylu. Posvátné bylo obětováno neposvátnému,

reálné nereálnému, pravda a dobro snu a sebeklamu. Přehnaný romantismus je ve své podstatě iracionální.

Iracionálnost se projevuje v tom, že uzemněná melancholie stále jen pitvá lidské nitro a mrzačí tvůrčí poetickou intuici. Krása smrtelně raněná beznadějností, krása ve stavu vykrvácení po odtržení od oblasti transcendentální, je nereálné omámení iluzí. Nereálno vysává celé nitro reality. Krása a láska extrémního romantismu nahražují náboženství svým pojetím scény lidského dramatu, kde lidé hledají životní smysl v extazi ve sféře přirozené. To vše je kombinací přirozené víry, ideálů, názorů, přístupů a neuspokojených nereálných očekávání. Vnitřní rovnováha zmizela a byla nastolena tyranie jedné složky našeho nitra.

Jediným řešením je návrat k integrální realitě člověka se všemi jeho vnitřními a vnějšími vztahy a úsilí o celistvost, soulad a jasnost.

Hlavní použitá filosofická literatura:

Jacques Maritain : Art and Scholasticism. Sheed and Ward, Londýn, 1946.

Jacques Maritain : Creative Intuition in Art and Poetry. The Harvill Press, Londýn, 1953.
