

„KRÁSA JE ZÁŘE PRAVDY“¹

O klasických paradigmatech krásy: Plótinos – Augustin – Schelling

Werner Beierwaltes

Spojení krásy s dobrem a pravdou, jak je poprvé myslel Platón, bylo nepochybně od 19. století vícekrát uhazeno k příliš neproblematickému souladu, prezentováno jako zcela prázdné tvrzení, a navíc ideologicky zneužito. To se nutnějevilo jako „lež“, která příkrášlením vlastního světa zamlčuje svět protikladný nebo vnucuje ideální svět proměněný v nátlakový prostředek. Proto se rozpadla původní souvislost „pravdy, dobra a krásy“, *živá* jen v pojmu kvalitativně chápané jednoty, a mnoho lidí o ní dokáže mluvit už jen ironicky. Domnívám se, že uvažování o teorii krásy, které by ukázalo její původní smysl – pronikající za předsudky, jimiž je zakryta a znetvořena –, by mohlo otřást zdánlivě neproblematickou legitimitou, jíž se těší zásadní podezření vůči této myšlenkové stavbě. Pokud dobová, tj. naše současná, filosofie nebo teorie prohlašuje uvažování o kráse za zbytečné a tento pojem sám za nemožný či nesmyslný – pak to pokládám za mylný postoj, který prostě jen přitakává běhu času.

Z velkého množství klasických paradigmat krásy či krásna vybírám tři myšlenková pásma k filosofické a teologické otázce po kráse, jak ji rozvinuli Plótinos, Augustin a Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling.

1.

Plótinos (205–270) je nejintenzivnější myslitel v kontextu pozdně antického filosofování, který se těšil velkému bezprostřednímu i dlouhodobému dějinnému vlivu. Může pro nás být svědkem metafyzického myšlení, které vnitřně diferencovanou skutečnost rozvíjí jako celek z jediného

¹ W. Beierwaltes, „*Das Schöne ist der Glanz des Wahren.*“ *Über klassische Paradigmen der Schönheit: Plotin – Augustinus – Schelling*, in: C. Mayer – Ch. Müller – G. Förster (vyd.), *Das Schöne in Theologie, Philosophie und Musik (Beiträge des IX. Würzburger Augustinus-Studententages vom 16./17. Juni 2011)*, Würzburg 2013, str. 25–36.

počátku a které zároveň představuje filosofii jako určující motivující a „uzdravující“ životní formu. Jeho pojetí *krásky* rozhodujícím způsobem ovlivnilo zejména renesanční filosofii a umění.

Jako počátek veškeré skutečnosti předpokládá Plótínos – v navázání na Platóna – *Jedno*, které myslí jako totožné s *dobrem*, jež na sobě všemu dává účast. Proto je chápe jako čirou, vnitřně nediferencovanou jednotu a *zároveň* – paradoxně – jako „ještě“ nerozvinutou plnost všeho, co svým seberozvinutím zakládá a tvoří.

Krása je pro Plótína myslitelná teprve v oblasti mnohosti a vzájemné souvztažnosti. To znamená v tom bytí, které se jako první z *Jedna* rozvíjí: v bezčasém myšlení, které Plótínos nazývá $\nu\omicron\upsilon\varsigma$, duch či Intelekt. Ten je třeba chápat jako reflexivní sebe-adekvaci, jako myšlení sebe sama ve svých vlastních předmětech. Sebe-adekvaci ducha, který se v myšlení sám prosvěcuje, myslí Plótínos jako absolutní *pravdu a krásu* zároveň. Krása v absolutním duchu nebo jako absolutní duch je bezčasý základ veškeré v čase myslitelné a myšlené pravdy i veškeré v čase a prostoru zakusitelné a zakoušené krásy.

Ve svém pojednání *O duchovní krásě* (V,8[31])² rozvinul Plótínos tuto myšlenku v celou teorii *ducha*, v níž krása představuje určující moment. Celé své *první* pojednání, *O krásě* (I,6), věnoval Plótínos prvkům teorie *krásky*, jejímu metafyzickému založení a důsledkům, které z toho plynou pro filosofickou formu lidského života. Tento fascinující začátek Plótínovy spisovatelské činnosti je podstatně určen jeho filosofickou intencí, kterou jsem naznačil. Nyní se chci soustředit na základní myšlenku rozvinutou v jeho pojednání o krásě.

Pro plótínovskou myšlenku krásy je v mnoha ohledech inspirujícím východiskem Platónovo *Symposion*. To se ukazuje hned na začátku tohoto pojednání: Stejně jako Platón ve svém dialogu o Erótu a krásě,

² Plótínovy texty citované v tomto článku jsou přejaty z překladu: *Plotins Schriften*, přel. R. Harder, vyd. R. Beutler – W. Theiler (Philosophische Bibliothek 211–215; 276), Hamburg 1956–1971. *Enneade* I,6: sv. I,2–25 (1956); *Enneade* V,8: sv. III, 34–69 (1964). Kritické vydání: *Plotini Opera*, I–III, vyd. P. Henry – H.-R. Schwyzer, Paris – Bruxelles 1951–1973 (*editio maior*). *Editio minor* týchž vydavatelů: Oxford 1964–1982 (Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis). [Český překlad byl pořízen podle řeckého originálu s přihlédnutím k německému překladu, jak jej Beierwaltes cituje – pozn. překl.] Podrobněji k tomuto tématu viz můj příspěvek W. Beierwaltes, *Plotins Theorie des Schönen und der Kunst*, in: *Plato Revived. Essays on Ancient Platonism in Honour of Dominic J. O’Meara*, vyd. F. Karfík – E. Song, Berlin 2013; a dále W. Beierwaltes, *Das wahre Selbst. Studien zu Plotins Begriff des Geistes und des Einen*, Frankfurt a. M. 2001, str. 53–70; 211–227 (v rámci kapitoly Plotins Gedanken in Schelling).

rozdlišuje také Plótínos mnoho významových odstínů pojmu „krásný“. Podle výstupu platónského Eróta odlišuje *stupně* krásy, v nichž se tento pojem a jeho bytí stále intenzivněji uskutečňují až k ideji krásy jako nejvyšší formě krásy.

Plótínos tak přemýšlí o kráse v oblasti smyslového vnímání, viditelného a slyšitelného – to znamená v obrazech a barvách, v hudbě a rytmu –, ale také v oblasti duchovních činností, kupříkladu ve vědách, a konečně v oblasti obecné lidské praxe. V ní se krása uskutečňuje jako její vnitřní formující forma nebo jako etická struktura duše. Tento náčrt možných významů krásy již napovídá, že *podstata* krásy nemůže spočívat v tom, co se jeví, totiž co se jeví smyslům, tedy ani v bezprostředně přitažlivé kráse tělesných věcí. Tento způsob bytí či konkretizace krásy mají sice samy v sobě nespornou hodnotu, avšak „být krásný“ spočívá pro to, co se smyslově jeví, na bytí, které je vůči němu transcendentní a které je *zakládá* svou vlastní inteligibilitou jako „duchovní bytí“. Plótínos se ptá: Co to je, co je přítomno smyslově vnímatelným – tj. zde tělesným – věcem a co jim jako krásné propůjčuje formu? Co je tato krása, která je jim přítomna a ukazuje je jako krásné? Na konci svých úvah o těchto otázkách Plótínos uvádí upřesňující informaci, která ovšem zcela odpovídá platónskému myšlení i jeho vlastnímu rozvinutí tohoto pojmu v *Enn.* V,8: Krása, která se zračí ve smyslově vnímatelných věcech, je obraz či odlesk, jakási světelná „stopa“, která tryská ze samotné ideje krásy a jakoby se vrhá do látkové oblasti. Krása sama však pořádá či formuje to, co se smyslově jeví, a ukazuje se v něm jako ve svém odlesku. Proto již pohled na ně působí ořes, nebo přinejmenším údiv, okouzlení a touhu po základu takového zjevu. Krása podle Plótína – který je také v tom následníkem Platónovým – není předně *estetická* kategorie, nýbrž je ve svém spojení s pojmem dobra do ideálu *καλοκάγαθία* („být krásný a dobrý“ v mravním smyslu) *mravní normou*. Krása jistě může mít význam také pro teorii umění – tedy estetický význam –, avšak právě proto, že je třeba ji myslet jako názorné určení veškeré skutečnosti přístupné smyslům. Tu totiž jako společný referenční bod předpokládá umění ve svém *bytí* samém.

V odpovědi na otázku, co činí smyslově se jevící krásu krásnou, Plótínos napřed odmítá běžné určení krásy, které je ve svém potenciálním smyslu navíc redukováno: totiž že je krása totožná se *symetrií*. Symetrií se zde míní vnější, mechanicky pojaté, neživé seskupení částí do jednoty, která má být celkem. Podle Plótínovy vlastní teze spočívá smyslový zjev krásy v jeho – pro jednotlivé případy různé – účasti na inteligibilním tvaru, na jakési „mimosvětské“ a zároveň vnitřní formující formě,

na strukturním principu, který se v jednotlivých zjevech krásy konkretizuje a zakládá v nich smysluplnou souvislost, tedy uspořádanost a vnitřně diferencovanou jednotu. Odpovídá Plótiínovu pochopení Platóna, že díky přítomnosti *ideje* – jako oživující vnitřní duchovní formy – také krása přístupná smyslům *je* krásná a může být takto pojmenována. „Přístupuje tedy idea; pořádá to, co se složením více částí má stát jedním, přivádí to k jedinému dokonalému spojení a činí jedním díky souladu.“³ Jde o jakousi zevnitř živoucí symetrii.

Být krásný se tedy zakládá v účasti na inteligibilním tvaru či duchovně formující formě, díky níž vzniká relacionálně uspořádaná *jednota*. Tato Plótiínova myšlenka je předpokladem a východiskem jeho diferencovaného a nereduktivního docenění symetrie a jejího smysluplného spojení s krásou. Jednota zahrnující pohyb a živoucí, reflexivně světelná povaha, která vytváří pravou krásu, může pak být pochopena jako *symetrie v pravém a vlastním smyslu* a jako sebe-adekvace v myšlení a vyslovování bytí, tj. jako absolutní čili bezčasá *pravda*, přítomná „jen“ v myšlení. Toto spojení „na způsob pravdy“, které samo sebe myslí, je jako symetrie, živoucí díky myšlení, zároveň krása sama.

Absolutní sebe-adekvace myšlení *je* tedy jeho *pravda* a zároveň jeho inteligibilní (nikoli formálně logická, nýbrž jsoucí, ontologická) *krása*. Forma bytí *smyslového zjevu* krásy jako krásy kosmu nebo výsledku lidské umělecké tvorby se zakládá právě v této absolutní kráse a pravdě ducha, Intelaktu (νοῦς). Intelakt v Plótiínově smyslu jako jednota myšlení a bytí je zároveň chápán také jako *světlo*, reflexivní sebe-*prosvícení* ducha: „Všechno je (v oblasti absolutna) průzračné (διαφανή) ... Světlo je totiž pro světlo světlem. ... A zář je nekonečná (καὶ ἀπειρος ἢ αἴγλη).“⁴ Tento vztah krásy, pravdy a světla lze proto vhodně vyjádřit větou: „Krása je záře pravdy.“ *Pulchrum est splendor veri*. Konečná krása přístupná smyslům, tj. krása zachytitelná smyslovým vnímáním a zkušeností, *ukazuje* absolutní, nekonečnou, inteligibilní krásu v jevu, v obraze, ve světelné stopě. Analogicky to platí i pro obrácený směr tohoto pohybu: smyslově zachytitelná krása se stává pobídkou (*incitamentum*) a začátkem rozumějícího přístupu k pravdě, která se prosvětluje myšlením, a k její vnitřní kráse.

Uvažování o bytostných momentech absolutního ducha (νοῦς), jako pravda, krása a světlo, je pro Plótiína všechno jiné než abstraktní cvičení; je to ve své podstatě směřodatný impuls pro filosofickou *formu života*.

³ Plótiínos, *Enn.* I,6(1),2,18–21.

⁴ Tamt., V,8(31),4,4–8.

Jejím určujícím základem je „vnitřní krása“ člověka. Tu vytváří člověk sám tím, že se intenzivně osvobozuje od toho, co je vůči němu „jiné“ či vnější, přístupné smyslům, tedy že obrací myšlení a emocionalitu zpět do svého nitra, podobně jako pracuje sochař, který z dosud neopracovaného kamene nechává vystoupit jeho imanentní tvar („ideu“) tím, že „zde něco odsekne, tam něco zarovná, toto uhladí a jiné vyleští, až se na soše ukáže krásná tvář“.⁵ Tak má člověk „pracovat na vlastní soše“ tím, že uvažuje o kráse, dobru a Jednu, a tak se mu připodobní neboli v sobě odhalí podobu vůči bytí inteligibilních věcí a vůči prvnímu počátku, která mu propůjčuje formu, a uskuteční ji v sobě jako nejvyšší formu ἄρετή, jako míru vlastního života – „až ti zasvitne božská záře ctnosti, až spatříš Σωφροσύνη (Uměřenost) trůnící na jejím posvátném místě“. Zření „veliké krásy“ proměňuje vidoucího v její záři: „Staneš se zcela a veskrze čirým, pravým světlem.“⁶ V míře, v jaké se člověk vědomým soustředěním na svůj vlastní základ sjednotí sám se sebou i s ním, dosáhne vnitřní krásy a sebe-prosvětlení jako podmínky *a zároveň* uskutečnění filosofického života.

2.

Uvažování o kráse křesťana Augustina (který se narodil čtyřiaosmdesát let po Plótnově smrti, tj. roku 354, v Tagastě a zemřel roku 430 jako biskup v Hippo) vychází z pojmu tvaru neboli vnitřní, aktivně utvářející formy, *species et forma*.

Krásu jako implikaci či dokonce samu podstatu tvaru či formy se Augustin pokouší hlouběji pochopit a odlišit od jiných kategorií pomocí pojmů *similitudo*, *convenientia* / *congruentia* / *correspondentia* (= *harmonia*), *aequalitas* a *numerus*. „Podoba“, „soulad“, „adekvace“, „harmonie“, „rovnost“ jako pojmy určující a označující jsoucno a jako věcný obsah, který má být dosažen nebo je již dán, vycházejí ze situace rozmanitosti či mnohosti.

Pokud rovnost, adekvace, soulad či podoba pojmenovávají povahu bytí jednotlivé věci, pak pozvedají vztah jejích jednotlivých prvků nebo částí ke spojující jednotě. Teprve adekvace či soulad částí v jednotném celku vytváří *tvar*, který právě díky své vnitřní souvztažnosti a jednotě může být myšlen a označen jako *krásný*. Tato vnitřní relationalita je již

⁵ Tamt., I,6(1),9,8–11.

⁶ Tamt., I,6(1),9,13–18. Srv. Platón, *Phdr.* 252d7.

podmínkou vnější krásy přístupné smyslům: *congruentia partium rationabilis*; kupř. matematicky uchopitelná úměrnost je důvodem, proč se geometrické útvary jeví krásné. Na tom je zároveň patrné, že krása jevící se smyslům jako tělesný tvar má duchovní základ, který ji určuje a díky němuž teprve je krásná. Tomuto základu náleží vyšší míra krásy, protože může relationalitu uskutečnit zcela, aniž by mu v tom bránilo prostorové nebo časové rozpětí. Vzhledem k tomu, že jevící se krása je založena na tomto vztahu, nelze *symetrii* jako estetickou kategorii chápat pouze jako vnější uskupení částí, nýbrž musí být odvozena z vnitřního, tj. inteligibilního, „ideálního“ tvarujícího principu, který zakládá dynamickou jednotu celku. Analogicky nelze ani rovnost jako bytostný moment „symetrie“ ztotožňovat s nudnou „uniformitou“; je to spíše souvztažnost spojující se v jednotu díky vyváženým, racionálně určeným a racionálně uchopitelným „veličinám“ (tomuto principu přesně odpovídá kupř. gotická architektura). V tomto zdůvodnění jevící se krásy či *congruentia* Augustin zřetelně sleduje Plótiнову intenci.

V pomyslném rozhovoru s architektem, jak je obsažen v jeho pojednání *O pravém náboženství*,⁷ Augustin vychází z architektova konstatování, že stavbu provedl určitým způsobem, protože je to tak krásné či vhodné a pozorovatele to *těší*. Klade si otázku, *proč* se nám taková stavba líbí – tedy co je kritériem pravdivosti ve výpovědi o kráse stavby. Je nebo nazývá se krásná proto, že se nám *líbí*, anebo se nám líbí a nazýváme ji krásnou *proto*, že je krásná? Lze tedy říci, že v jistém smyslu libovolný, nepochybně relativní a relativizující vkus a subjektivistický, dobově či společensky podmíněný estetický soud odporují *bytí* krásy? Pokud platí, že se nám něco líbí, *protože* to je krásné, a „krásné“ se zakládá na jsoucím souladu (*una convenientia*) či jednotě, na uspořádaném vztahu částí celku, pak se stále klade otázka, „kde“ či „díky čemu“ usuzující tuto jednotu, a tedy krásu „vidí“ nebo na čem se zakládá jeho soud, že je něco krásné. V oblasti tělesných věcí, přístupných smyslům, lze odhalit pouze stopy této jednoty, nikoli ovšem díky těmto stopám samým. Identifikovat je jako stopy jednoty a být tak schopen říci, že něco tělesného a přístupného smyslům je krásné, předpokládá vhled do pravé jednoty. Skutečná jednotu jako princip vši jevící se jednoty je přístupná pouze mysli (*mens*), tedy pochopení či chápacímu myšlení, avšak toto pochopení zárodečně působí již ve smyslovém vnímání. Tato zásada obsahuje požadavek, aby ten, kdo chce legitimně, a tedy přiměřeně usuzovat o kráse, dosáhl jako apriorní míry takového soudu poznání pravé jednoty, a tedy nejvyšší či

⁷ Augustin, *De vera religione*, 32,59 nn.

nejniternější krásy (*summa pulchritudo*). Takový náhled je však dosažitelný jen díky abstrahování ze smyslové oblasti (zapletené v klamu); toto abstrahování se ovšem již zakládá na dosud nezřetelném *předvědění* o různé intenzivním bytí krásy: že totiž ve smyslové kráse působí krása duchovní jako důvod právě tohoto jevu. Duše provádí toto abstrahování v kontextu všeobecného pohybu k jednotě, který je přítomen a působí ve všem jsoucnu. To je věčné východisko i časový začátek návratu myslící duše k sobě samé, který je zároveň výstupem k bezčasému počátku. Tento pohyb tedy, metaforicky řečeno, míří zvenku dovnitř, zevnitř vzhůru. Z hlediska krásy začíná tento návrat u krásy, která se jeví smyslům, u reflektujícího pohledu na ni. Předpokladem správného vidění je proto odhalovat všude *vestigia rationis* a skutečně je také nechat působit jako stopy, připomínku či východiska dalšího uvažování. Cílem tohoto pohybu je ujistit se o nejvyšší, božské formě krásy, kterou Augustin chápe jako absolutní sebe-adekvaci nebo – z hlediska Božího tvoření – jako *ars ipsa*, „umění samo“. Tuto zdrojovou krásu ztotožňuje Augustin – pod Plótiňovým vlivem – s pravdou, kterou je třeba myslet jako čiré odpovídání si. K ní dospějeme, uposlechneme-li příkaz: *Noli foras ire, in te ipsum redi; in interiore homine habitat veritas*. „Nechoď ven, vrať se sám k sobě; pravda sídlí ve vnitřním člověku.“⁸ S touto pravdou má člověk v návratu k sobě samému souznít. V poznávajícím sjednocení s absolutní božskou pravdou v *sobě* a zároveň *nad sebou* jako se zdrojem osvětlení a náhledu má dosáhnout své vlastní „pravdy“, znovuzrození vnitřního člověka, překonání otroctví ve svobodě.

Určením pravdy jako absolutní sebe-adekvace, v níž není žádná nepodoba, je podmíněno *ztotožněním pravdy s krásou*. Na základě tohoto určení může Augustin – jak jsem naznačil – myslet božský počátek právem jako absolutní pravdu i jako absolutní krásu. Pokud tedy ujišťující se návrat myšlení vede k náhledu do samotné pravdy, pak v něm zároveň získáváme „půdu usuzování“, na níž lze provést legitimní soud, že je něco krásné. Jinak řečeno, bez návratu myšlení k sobě samému, bez ujištění o absolutní pravdě (kráse či jednotě), která veškeré poznání teprve umožňuje, bez vhladu do vnitřního a zároveň transcendentního měřítka veškerého *jevícího se* řádu (které je přístupné jen vnitřnímu člověku) je každá výpověď o kráse ve jsoucnu i v umění nepravdivá, je to jen nezávazné zdání, pouhý doklad subjektivního, dále nepodloženého vkusu. Teprve v ujišťujícím se návratu je tedy pro myšlení evidentní božský počátek jako *absolutní* měřítka, které umožňuje *vlastní* soud.

8 Tamt., 39,72.

3.

V poslední části svých úvah o klasických paradigmatech krásy se ještě jednou vrátím k Plótinovi a spojím ho se Schellingem, abych mohl přemýšlet o vztahu mezi uměleckou *mimésis přírody a krásou*.

Pokud umění napodobuje přírodu, argumentuje Plótinus pod vlivem aristotelské poetiky, pak to neznamená, že pravou skutečnost zakrývá zdvojováním. Nemá na mysli přírodu jako nějakou ryze empiricky dosažitelnou předmětnost, nýbrž přírodu jako proces kontemplace, která dává vzejít racionálním formám (λόγοι) a která se k těmto formám vztahuje. V tomto smyslu lze základní aktivitu samotné přírody chápat jako *mimésis* či jako představení racionálních forem, které v ní imanentně působí. Proto Plótinus – implicitně proti Platónovi – rehabilituje koncept umění jako *mimésis přírody*, který s velkou naléhavostí předkládá ve svém pojednání *O duchovní kráse*:

„Pokud si někdo neváží umění, protože ve své tvorbě napodobuje přírodu, pak je třeba na prvním místě odpovědět, že také příroda ve všech svých podobách je napodobitelkou něčeho jiného. Krom toho musíme vědět, že [umění] nenapodobuje prostě to, co se naskýtá pohledu [tj. nezpodobuje veristicko-realisticky ‚předměty‘ přírody podle jejich empirického zjevu], ale vystupuje k formám (λόγοι), z nichž příroda [sama] sestává. Umění navíc mnohé tvoří samo ze sebe a přidává, kde něco chybí, protože je mu krása vlastní. Tak ani Feidias nevytvořil Dia podle nějakého smyslového předobrazu, nýbrž pojal jej tak, jak by snad mohl vypadat, kdyby se chtěl zjevit našim očím.“⁹

Umění jako „nápodoba přírody“ tedy proniká k tomuto „teoretickému“ procesu, který je přírodě imanentní a který ji zakládá, a v racionálních formách postihuje vyzářování či způsoby zprostředkování absolutního, bezčasého ducha a inteligibilní krásy, která ho určuje. Krása uměleckého díla je tak obrazem, reprezentací, smyslově zachytitelným individuálním výrazem duchovní, na reflexivitu založené absolutní krásy. Jako smyslově se jevící forma idejí či „ideálu“ má umění pro diváka (a posluchače) *anagogickou funkci*: Díky své kráse v oblasti smyslovosti a díky své schopnosti napodobit nitro přírody se umělecké dílo *může* stát specifickým východiskem, či dokonce provokací k návratu vědomí, které myslí to, na co se dívá a co poslouchá, k sobě samému. Jako jevový obraz, zjev

⁹ Plótinus, *Enn.* V,8(31),1,32–40.

či smyslová stopa inteligibilní skutečnosti se dílo může stát „rozpomínkou na pravdu“, totiž na pravdu svého předobrazu. Zahajuje tak pohyb abstrahování, v němž se myšlení stále více osvobozuje od smyslovosti, učí se „vidět“ čirou inteligibilitu a stává se v sobě jednodušší s výhledem k Jednu samotnému. Podle Plótínova přejného ocenění umění jako možného východiska vnitřního výstupu může tak umění bez nadsázky platit jako aktivní zprostředkovatel, díky němuž je pozorující (a naslouchající) myšlení v *obraze a jeho prostřednictvím* pozvednuto nad obraz samotný a přivedeno na cestu k počátku, který je bez jakéhokoli obrazu: k Jednu samému, které již zobrazit nelze.

Plótínovo pojetí duchovní krásy a umění nezůstalo bez vlivu. Bezprostředně a velmi intenzivně působilo díky renesanci platonismu ve spisu *De amore* Marsilia Ficina z roku 1468, kde autor v plótínovském smyslu vykládá Platónovo *Symposion*, tedy vztah Erótu, krásy a *furor poeticus*. Zprostředkovane, díky Ficinově transformaci, se Plótínova myšlenka duchovní krásy stala základem a pozadím kupříkladu Botticelliho malby (*Zrození Venuše, Primavera*) nebo Michelangelových sochařských děl. Poslední z výše citovaných Plótínových textů, týkající se anagogické funkce umění, přeložil Goethe v létě 1805 v Lauchstädtu a později je zahrnul do materiálů „Z Makariina archivu“¹⁰ i s kritickým komentářem, který měl pro jeho pojetí umění velký význam. O dva roky později, 1807, rozvinul Schelling ve své řeči o svátku bavorského krále Maxmiliána I. Josefa pojetí umění jako nápodoby přírody, které je věčně veskrze určeno základními Plótínovými myšlenkami, jak ve svém pojmu *přírody* jako viditelného ducha, v sobě tvůrčího organismu, tak i v pochopení *nápodoby*, která musí znázornit tvořivou působnost přírody a jí imanentní „pojem“.

Jedna z myšlenek, které Schelling v této řeči¹¹ rozvíjí, představuje smysluplnou možnost navázání na Plótínův pojem umění: Obě pojetí jsou si věčně velmi blízká tím, že vycházejí z pojmu přírody jako v sobě tvořivé činnosti rozumu či kontempace a představu umění jako nápodoby přírody zřetelně interiorizují. Tak Schelling vzdaluje umělecký počín

¹⁰ Tento text je připojen na konci Goethova románu *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden*, v druhé verzi z r. 1829 (J. W. Goethe, *Sämtliche Werke*, I, 10, vyd. G. Neumann – H.-G. Dewitz, Frankfurt a. M. 1989, citáty z Plótínova pojednání V,8(31), I a Goethova poznámka k nim viz str. 748–750, §17–27; srv. také poznámku vydavatelů na str. 1257). V českém překladu Kamily Jiroudkové *Viléma Meistera léta tovaryšská aneb Odříkání* (Praha 1961 a 2018) tento závěr není. – Pozn. překl.

¹¹ Text je k dispozici ve výboru F. W. J. Schelling, *Texte zur Philosophie der Kunst*, vyd. W. Beierwaltes, Stuttgart 2004², str. 53–95.

od znázornování pouhého vnějšku. Nemá být „služebnou nápodobou“, která skutečnost s otrockou věrností zrcadlí jako pouhou vnějškovost; v takovém opakování, které skutečnost pouze kopíruje, ale nijak neproměňuje, vznikají jen veristické „masky“, nikoli umělecká díla. Příroda pro Schellinga není syrovou, bez-duchou, ryze mechanicky „uchopitelnou“ látkou, nýbrž je sama duchem: *viditelným duchem*, „jevením či zjevením věčného“, ba „právě tímto věčným samotným“, živoucím, tvořivým organismem, jednotou výtvoru a tvorby či tvorbou samou. Proto se „nápodoba“ přírody v umění musí vztahovat k takto strukturovanému fenoménu „přírody“. Proti „služebné“ nápodobě tak Schelling vznáší požadavek, že umění musí znázornit „pojmem“ imanentní přírodě či její tvůrčí činnost. Jen pokud umělec „v živé nápodobě uchopí ... ducha přírody, který působí v nitru věcí a prostřednictvím formy a tvaru mluví jen jakoby v symbolech“, pokud svou vlastní myšlenku učiní „zábleskem a výrazem ducha přírody, sídlícího uvnitř“, může se mu zdařit autentické umělecké dílo. Duchovní struktura přírody je tak nekonečnou zásobárnou pro rovněž tvůrčí, protože poznávající a přetvářející fantazii umělce. Normou umělecké tvorby tedy není příroda ve své vnější uchopitelnosti, nýbrž spíše *poznání její vnitřní struktury*, jímž se umocňuje tvůrčí síla umělce oproti pouhé „služebné“ nápodobě: Přírodě imanentní živoucí pojem určuje umělecké dílo skrze proměňující obrazotvornost; proto dílo ukazuje svému recipientovi „přírodu“ způsobem, jak ji z ní samé dosud nezakusil, ani nemohl zakusit.

Chápeme-li „nápodobu přírody“ jako akt přetlumočení a přetvoření organismu přírody, který se sám utváří díky reflexi, pak se umělecký výtvor nemůže spokojit s realistickým zpodobněním; obrací se jednoznačně k *ideálnímu*, aby je objektivně zpřístupnil v časové, dějinné podobě. Jako je příroda „žebříkem k duchovnímu světu“, podobně i umění otvírá pohled do „intelektuálního světa“ – to lze u Plótína srovnat s racionálními formami (λόγοι), k nimž se mimesis přírody v umění obrací, a tak může nalézt přístup k dimenzi *inteligibilní krásy*. Díky tomuto pohybu, který je různým způsobem imanentní jak přírodě, tak i umění, ukazuje *obojí* bytostně nad sebe, toto odkazování je jejich bytí. Pro Schellinga to znamená: Umění se stává „symbolem“ v původním smyslu toho slova, neboť spojuje idealitu a realitu v jednotu, v níž se jedna druhé „jeví“. Nápodoba přírody v umění tak není pouhou reprodukcí nebo opakujícím zrcadlením přírody, nýbrž její *transformací* založenou na poznání struktury a na podnětu fantazie. Tím umění skutečnost jako takovou rozhodným způsobem „překonává“. Schelling vznáší na pojem a funkci umění extrémní metafyzický nárok, podle něhož má být umění „výronem“

či zrcadlením božského absolutna: zahrnutím nekonečna do konečna v uměleckém díle. Proto pokládá umění zároveň za individuálně rozmanité *dějinné* jevení *absolutní* krásy. Proti tomuto ocenění umění protestoval už Hegel ve své tezi o „konci umění“, pokud by totiž umění mělo být chápáno jako nejvyšší způsob, jak se pravda projevuje v čase a v dějinách – a tak by překonalo i filosofii.

*

Právě s ohledem na rozmanité současné tendence, které se snaží umění radikálně vyvázat z metafyziky, se mi zdá nutné přemýšlet o nadčasovém významu a produktivním smyslu platónské estetiky i jejích dějinných proměnách ve starém i novém umění. Platón, Plótínos, Augustin a Marsilio Ficino by přitom mohli i nadále hrát roli paradigmat projasňujících tuto metafyzickou tradici.

Přeložila Lenka Karfíková