

PRÁVEL FLOSS: ARCHITEKTI KRISTĀNSKĀ  
STĒDĀVĒKĀ VEĀDĒM'

ODDĪL ČTVRTÝ:

## Středověká renesance ve dvanáctém století

UJŠĀDĀD, 2004

(CĀRTY EVRĀPSKĀ MĀCĀJĀ  
1.)

### I. SOCIÁLNÍ A DUCHOVNÍ CHARAKTERISTIKA DOBY

V obecném smyslu slova nazýváme renesancí, jak již bylo řečeno ve druhém oddíle, ono období rozvoje evropské kultury, které prostřednictvím poznání a zhodnocení pokladů antické vzdělanosti samo kreativně přispělo k obohacení umění, literatury a vědění a představovalo i emancipaci sociální a politickou. V úseku evropských dějin, o nichž pojednávám v *Cestách evropského myšlení*, lze hovořit o trojí renesanci: o renesanci karolinské v 9. století, o středověké renesanci ve 12. století a o velké renesanci (v podstatě od roku 1350 do roku 1600), které termín „renesance“ přísluší nejvlastnějším způsobem.

Dvanácté století je obdobím, v němž se dosud pomalý ekonomický a sociální rozvoj středověké společnosti urychlil a kdy ve vyspělých zemích západní Evropy začínají hrát významnou ekonomickou, společenskou i kulturní roli města. Drsná středověká mentalita a ještě dosti barbarské mezilidské vztahy jsou (především u šlechty a částečně i měšťanstva) kultivovány spiritualitou nových mnišských řádů (ve 12. století především cisterciáků, ve 13. století pak františkánů a dominikánů) i působením tzv. minnesängerů, kteří přispěli ke zjemnění citových a erotických vztahů. Ve 12. století dosahuje svého vrcholu též první velký sloh křesťanské středověké kultury, který byl až v 19. století nazván slohem románským, a rodí se i nový styl gotický, v němž se duchovní emancipace středověkého člověka zračila mimořádně působivým způsobem.

V této době se nerozvíjí jenom trubadúrská lyrika, ale objevují se i velké eposy, jež jsou předehrou evropského románu, což dosvědčuje Cervantesovo zpracování rytířských příběhů, jež v jejich artušovské podobě vylíčil Chrétien de Troyes. U gramotného obyvatelstva byl v té době vedle Bible nejčtenější knihou *Román o růži* Jeana de Meung, ve kterém se kromě

zábavných líčení objevují i vyhraněné sociálně kritické názory. Ty ještě vystupňoval Meungův následovník Anonymus de Troyes, který popisuje vznik státu a vlastnictví způsobem, jenž byl blízký některým patristickým autorům (např. Ambrožovi). Ačkoliv represivní moc vznikla podle Anonyma k nastolení pořádku, byla kráží a knížaty zneužívána k vysávání lidu. „Náramně tenkrát vzrostly bolesti neblahých ubožáků, takže nikdy potom nebyli bezpeční, neboť co předtím bývalo společné jako slunce a vítr, to si z chtivosti přivlastnili, když přišli k bohatstvím...“<sup>41</sup> Oba autoři nepovažovali dobový společenský řád za neměnný a navěky daný.

Intenzifikace civilizačního procesu, která je charakteristická pro 12. století, se projevuje také vzmachem vědění a myšlení. Míru touhy po vzdělání dokazuje relativně hustá síť významných škol, jež byly rozsahem vyučované látky předchůdky univerzít. Ve Francii k nim kromě dvou nejproslulejších středisek vzdělání v Paříži a Chartres patřily školy v Bec, Laonu, Le Mans, Lyonu, Montpellieru, Orleansu, Reměši, Tours; v Itálii pak v Bologni, Modeně, Montecassinu, Parmě, Pabii, Reggiu a Salernu (jež bylo nejproslulejším a nejstarším centrem medicíny). V Německu se nacházely školy v Brémách, Erfurtu, Freisingu, Kolíně nad Rýnem; ve Svatcarsku v Sankt Galenu a v Rakousku ve Vidni. V ostrovní Anglii byly proslulé školy v Lincolnu a v Oxfordu, kde pak vznikla nejstarší anglická univerzita.<sup>42</sup>

Oproti předchozím staletím se může „středověká renesance“ vykázat nejen množstvím filosofických a teologických myslitelů, nýbrž může se pochlibit i věhlasnými filosofickými školami, k nimž patřily především „chartreská škola“ (v městě Chartres) a „svatoviktorská škola“ (v klášteře před branami Paříže). K protagonistům první z nich patřili Bernard a Thierry ze Chartres<sup>43</sup> a „doctor universalis“ Alanus ab Insulis.<sup>44</sup> Zakladatelem školy u Sv. Viktora byl Vilém ze Champaux a jejím hlavním představitel Hugo od Sv. Viktora,<sup>45</sup> považovaný za „druhého Augustina“. K dalším významným aktérům této školy patřili Richard od Sv. Viktora<sup>46</sup> a Gottfried od Sv. Viktora. O dalších filosofických školách tohoto období se zmíním na jiných místech této kapitoly.

Rozvoj vzdělanosti byl podněcován i větším kontaktem západokřesťanské středověké civilizace s kulturou a vědění Byzance a islámu, který prožíval – především na území dnešního Iberského poloostrova – svůj největší civilizační rozmach. Kontakt s těmito dvěma kulturami nebyl ovšem jen pokojný a mírový, i když v řízení zbraní, mj. za křížáckých výprav usilujících o osvození Kristova hrobu v Jeruzalémě (a vyproštění tohoto „svatého místa“ z moci „nevěřících“), mýzy zcela neutichly. Zvláště španěl-

ské Toledo, sicilské Palermo a svým způsobem i Kalábrie a Neapol se staly místy plodných kontaktů a spolupráce učenců křesťanských, židovských i islámských.

Mluví-li se o křesťanských učencích, pak se myslí především autoři západokřesťanskí. Na tomto místě je však nutné připomenout, že vedle scholastiky arabské a židovské (o níž krátce pojednáám v pátém oddílu) existovala i scholastika byzantská a že byzantsí spisovatelé měli na rozvoji teologického a filosofického myšlení v západní a střední Evropě svůj významný podíl. Myslitelé tohoto kulturního okruhu se zabývali řešením vztahu teologie a filosofie; přičemž v jedenáctém století se zde objevuje výrazná tendence k osamostatnění filosofie vzhledem k teologii. U pozoruhodného myslitele Jana Itala byl tento proces motivován jeho krajním novoplatonismem.<sup>47</sup> Většina byzantských autorů se však snažila Plótinovo a Proklovo myšlenkové dědictví christianizovat, přičemž docházelo k rozvětlení formování metafyzických výkladů objevuje v západní Evropě výrazně až u Bradwardina, setkáváme se s ním u Michaela Psella (1018–1079).<sup>48</sup> I určité formy raného humanismu, jež se na latinském západě projevují ve dvanaáctém století, lze u Psella konstatovat již ve století jedenáctém. Duchovní vzájemnost byzantské a západoevropské scholastiky dokumentuje mj. fakt, že v Byzanci byla překládána díla „západních scholastiků“, např. Boethia, Anselma nebo Tomáše Akvinského (o šíření jeho myšlenek se zaopatřil Georgios Scholarios<sup>49</sup> a Démétrios Kýdónés). Byzantsí učenci sloužili patnáctému století (mezi nimi především Górgios Gemisthos Pléthon<sup>50</sup> a kardinál Bessarion) prostředkovali pak na počátku renesance nejen plátónskou tradici, ale i znalost pozdně antických náboženských textů (včetně hermetických textů, chaldejských orákulí a zoroastrizmu).

Hlavním předpokladem rozvoje vědění ve dvanaáctém století byly překlady naučné a filosofické literatury z řečtiny a arabštiny do latiny. Překlady z řečtiny pocházely od učenců z Konstantinopole a Itálie, zatímco centrem překladačské činnosti z arabštiny bylo španělské Toledo. V sicilském Palermu, kde, jak již víme, působili učenci arabští, židovští i křesťanští, existovalo při normanském dvoře skriptorium, kde se pořizovaly řecké, arabské a latinské rukopisné texty. Ještě před tím, než byly překládány arabské filosofické a přírodovědné spisy, začal již v jedenáctém století překládat Constantinus Africanus (1020–1087) arabsko-perské medicínské rukopisy, čímž přispěl k formování lékařské terminologie. Ve dvanaáctém století byly v latinském překladu k dispozici všechny Aristotelovy spisy

logické a postupně se latinský Západ seznamoval i s dalšími částmi Stagiritova díla. Byly přeloženy některé části Aristotelovy *Metafyziky* a *Etiky Nikomachovy*, přičemž přírodovědné a kosmologické spisy (např. *Fyziku*) překládal z arabštiny Dominik Gundissalinus nebo z řečtiny Jakub z Benašek. V Palermu přeložil ve druhé polovině dvanáctého století Henricus Aristippus (zemřel okolo 1162) nejen části Aristotelova spisu *Metorologická*, nýbrž i Plátónovy dialogy *Menón* a *Faidón*. Díky radě překladatelů se seznámil latinský Západ i s díly předních arabských filosofů od al-Kindího až po Avempaceho.

Pro povahu středověkého *imago mundi* mělo velký význam i poznání jednoho z pilířů pozdně antického vědění, jímž byl Ptolemaiov *Almagest*. Toto astronomické veledílo, jež bylo až do vydání Koperníkova spisu *De revolutionibus orbium coelestium* (1543) jakýmsi kánonem astronomie a kosmologie, přeložil žák Thierryho z Chartres Hermannus z Carinthie, přičemž astronomická díla překládal v Barceloně i Plato z Tivoli.

Myslitelé a učenci 12. století se zasloužili o rozšíření souboru poznatků, na nichž se zakládala tzv. svobodná umění. Oproti svým „kolegům“ ze století předchozích vykazují doboví učenci široké zájmy a mnohem více než jen problémy teologické připoutávají jejich pozornost psychologické a přírodovědné nauky (z nichž dobovou optiku a alchymii podpořily znalosti arabských kompendií, sepsaných Alhazenem a Geberem). Žízeň po vědění, jež je pro tuto dobu charakteristická, manifestačním způsobem vyjadřuje Hugonova „Výzva“ v jeho spise *Didascalicon* (který byl nejen příručkou jak se učit, ale též jak vyučovat jiné): *Omnia discere videtur postea nihil esse superfluum* („uč se všemu, později uvidíš, že nic není zbytečné“).<sup>12</sup> Nejen ve dvanáctém století, ale i v jiných obdobích křesťanské civilizace (u nás např. u Blažoslava a Komenského) vyvolával tento postoj nevoli a odpor těch, kdo se domnívali, že ve jménu spásy by mělo být množství vědění (zvláště světského) sníženo na minimum. Ovšem ani Hugo, jak o tom budu ještě dále hovořit, nechápal vědění samoúčelně a podřizoval je naplnění duchovního poslání člověka. Proto před řešením otázky, v jakém pořadí a jakým způsobem číst naučné texty, řešil na prvním místě otázku, co se má číst.

Na závěr tohoto úvodního oddílu si představme hlavní důvody, jež nás opravňují hovořit o 12. století jako o renesanci „středověké“ (tedy po renesanci karolinské a před „vlastní“ renesancí ve 14. až 16. století). V oblasti vědění a kultury je doba charakteristická až vášnivou touhou po „novém“, což vyjadřuje jeden z nejvýznamnějších historiografů tohoto období Jan ze Salisburie ve svém *Metalogiconu* slovy: *Ecce nota fiebant omnia* („He, vše je

teď nové“).<sup>13</sup> Vzniká i řada nových škol, protože studenti odcházejí z oněch učilišť, jež jim podle jejich názoru poskytovala jen tradiční a nikoli kvantitativně a kvalitativně nové poznání. Jeho oporou je především vědění antické, které je považováno za základ vši vzdělanosti. Účence 12. století považuje proto Bernard ze Chartres (samozřejmě včetně sebe) jen za trpaslíky, kteří mohou vidět dále nikoliv proto, že by jejich duchovní zrak byl ostřejší, nýbrž proto, že „sedi“ na ramenou velikánů antiky, kteří je zvedli do výše.<sup>14</sup> Touha po antické vzdělanosti je tak mocná, že se dokonce začínají hledat ztracené nebo dosud neznámé rukopisy.

Renesanci 14. a počátku 15. století anticipuje v této době i zvýšený zájem o antropologickou problematiku, pročež se mluví o humanismu, který má v té době dvě podoby: scholastickou, kterou ztělesňuje např. Alain z Lille (Alanus ab Insulis), nebo monastickou, kterou představuje především Bernard z Clairvaux. Vystoupili ovšem i kritické především prvního typu humanismu; zatímco *doctor universalis* Alanus ab Insulis představil ve svém *Anticlaudianovi* harmonický ideál dobrého a vzdělaného člověka (který je opakem Klaudiánova zlého muže Rufina), kritizuje básník a encyklopedista (v čemž se Alanovi podobal) Alexandr Neckham (1157–1217) až přílišnou péči o pěstování přirozených ctností a vědecké zvědavosti, jež odvádějí od hlavního poslání člověka na tomto světě, jímž je příprava na posmrtný život a blažené nazírání Boha.

Humanismus a renesanci 14. a 15. století předjímá i větší respekt k lidské přirozenosti, který se projevil i příznivějším hodnocením „nejnižší“ složky tehdejšího schématu věd, totiž tzv. mechanických umění. S duchem pozdějšího humanismu souzní i požadavek na formální dokonalost naučných textů, jejichž elegance je zvyšována bohatstvím metafor a poutavých vyprávění a čtivost naučných spisů zvyšuje i jejich dialogická podoba. S pozdějším humanismem souzní i zvýšený zájem o historii, a tak na příklad rozsáhla práce Jana ze Salisburie *Metalogicon* je pro nás významným zdrojem poznání dobové vzdělanosti a filosofie.

Jeden z nejpozoruhodnějších myslitelů této doby Alanus ab Insulis († 1202), na jehož hrobě bylo napsáno, že obsáhl veškeré vědění (*totum scribite scribit*),<sup>15</sup> svým způsobem anticipuje a připravuje nástup renesančního ontologického paradigmatu tím, že zpochybňuje oprávněnost přesvědčení o konečnosti univerza.

Tuto úvodní kapitolu lze ukončit konstatováním, že obohacení vědění, k němuž ve 12. století došlo, vytvořilo předpoklady pro vznik velkých myšlenkových systémů 13. století.

nosti, jež považuje za oblasti, které jsou dosud zanedbávány. Zatímco Abaelardova filosofie soustředila (a jistě velmi potřebně) zájem na „subjektivní“ stránku poznání, Jana ze Salisburie přitahuje spíše „předčtější“ našeho poznání. Chce zabránit tomu, aby nadšení Abaelardovi následovníci přeměnili filosofii v logiku, a v obavách před formalismem „dialektiků“ akcentuje to, co člověka vztahuje ke skutečnosti nejvíce – zkušenost.

Jana ze Salisburie se vzpírá slepé víře v autority, neopírá se však o kritičnost logicko-analytického rozumu, nýbrž o trpělivé, střizlivé a věcné pozorování skutečnosti. Tento anglický filosof se tak v následujících stoletích stane pro své kolegy nejen prototypem spojení role učence a veřejného činitele, ale anticipuje také tradiční empirickou tendenci anglického filosofického myšlení. Tento empirický vztah ke skutečnosti získává humanistický rozměr v tom smyslu, že Jan se nezajímá jenom o zkušenost přírodní, nýbrž rozšiřuje ji především o zkušenost společenskou a dějinnou. Na rozdíl od řady scholastiků píše elegantní latinou, která z něj dělá jakéhosi středověkého Cicérona, jehož styl je již charakteristický „tradičním“ jazykem anglickým humorem. Literární hodnota jeho tvorby byla patrně důvodem, proč byl předemět úcty pozdějších antischolasticky zaměřených renesančních humanistů.

Myslitelé, opírající se výrazněji o zkušenost a znalost života a společnosti (čerpající z autopsie) byli vždy poněkud skeptičtí k suverénnosti velkých metafyzických systémů a abstraktnosti jejich tvrzení. V době, kdy metafyzika byla jádrem filosofie, je Salisburého snaha věnovat se spíše zkoumání faktů získaných ze zkušenosti než metafyzickým úvahám o podstatě Boží, o bytosti čistě duchovních bytostí a o Boží prozřetelnosti, něčím mimofádným. Jeho spis *Entitatus de dogmate philosophorum* (Úvod k naukám filosofů) má neobvyklou literární formu, neboť je filosofickou básní, k níž jsou připojeny jedny z prvních středověkých dějin starověké filosofie. Spis *Polytatticus*<sup>24</sup> je pak jednou z prvních prací státovědných, která si získala značný vzhlas.

Rozdílnost filosofických názorů Abaelardových, Bernardových i Janových je, jak poukázal již před léty E. Gilson, důkazem myšlenkové plurality středověké kultury. Jedno však mají tyto myslitelé přece jen společné – jejich dílo je dokladem vzrůstající specializace vědění ve 12. století, o které píše na různých místech této kapitoly. Vedle společného zájmu o problémy teologické a náboženské se Abaelard zajímal především o témata logická, gramatická, noetická a etická, Bernard se věnoval psaní mysticko-kontemplativních, obohacujících psychologii a filosofii náboženství,

a Jan ze Salisburie se věnoval ve svém spise *Metadogmaticus*<sup>25</sup> problémům logickým a metodickým, jakož i historii filosofie a politiky. Toto dílo, stejně jako kniha *Polytatticus*, jsou dodnes cenným zdrojem poznání filosofie a výuky filosofie v 11. a 12. století (v této kapitole jsem řadu předkládaných informací čerpal z těchto Janových prací).

## V. SYMBOLY A DĚJINNOST V DÍLE HUGONA OD SV. VIKTORA

Dosavadní výklad věnovaný třem myslitelským osobnostem této doby rozšířím ještě itavou o některých aspektech díla Hugona od Sv. Viktora. Ve spisech tohoto teologa, biblického exegety a filosofa<sup>26</sup> sehrává významnou roli historie, avšak jiným způsobem, než je tomu v případě Jana ze Salisburie. Zatímco u Jana je historie chápána jako sled dějů, z nichž může člověk čerpat poučení o uspořádání lidského společenství, je u Hugona vesměra známá lidská historie pochopena jako součást dějinných spásy od pádu člověka přes jeho vykoupení Kristem až k Poslednímu soudu. Tento přístup byl obvyklý u mnoha křesťanských teologů, včetně Augustina. Způsob, jakým Hugo uchopuje tradiční koncept spásy a jak jej propojuje se svými názory antropologickými, estetickými, etickými a exegetickými, však vytváří v pohybu středověkého myšlení novou kvalitu. Obdobně jako jeho velcí předchůdci Augustin a Eriugena vyjadřuje Hugo své názory v dialogicky psaných textech, které jsou příznačné psychologickým vhlédem do dramatických stavů lidského nitra a estetickou hodnotou líčení obrazů, jimiž chce učinit své meditace srozumitelnými a čtivými. Navzdory tomu, že současný lidský život představuje jako vyňmanství a opravdový domov vidí až v životě po smrti, má Hugo vytříbený smysl pro krásy přírody a pítvaby života.

Svět a život, jehož krásy jsou pomíjivé, rozkoše a radosti neuspokojující a přisliby šalebné, jsou pro člověka jakousi trvalou potopou, před jejímiž dravými a temnými vodami se může zachránit jen v Noemově arše svého nitra. V duchu augustinovské tradice chápe Hugo hlubinu lidského nitra jako místo, v němž se nám odhaluje pravda a jež je v cizině tohoto světa předzvěstí pravého domova, v němž nás očekává náš nebeský Otec.

I u Hugona si můžeme připomenout známý výrok Augustinův: „Vejdi do sebe, pravda bydlív hlubině“ – totiž v hlubině lidské duše. Hugonovy

dialogicky psané spisy jsou průvodci pravdou, skrytou v našem nitru, která je již pevninou nebeského světa, jež není zasažena ničivou „poupou“ proměnlivosti, nedokonalosti, zklamání a šalby všeho druhu.

Pravdu v sobě však nejsme schopni uchopit dost dobře sami, a proto na této pouti potřebujeme zasvěceného průvodce, který tajemství, uchovávaná v hlubíně naší bytosti alegoricky interpretuje jako poučnou cestu archou či chrámem dějin světa a lidstva. Když Hugo popisuje interiér takového chrámu, nechá se inspirovat staletou tradicí úvah o velikosti, vzhledu a vnitřním uspořádání chrámu Salomounova či archy Noemovy, o nichž se vypráví v Bibli. V duchu těchto meditací, které najdeme u řady patristických a raně scholastických autorů, líčí Hugo – např. ve spise *De vanitate mundi* – jak „Rozum“ provádí „Duši“ chrámem, v němž se jí odhalují všechny skutky, jež se udály od počátku světa, ale zvěstují i události budoucí, předešlým konec všech věků a Poslední soud. Hlavním Hugonovým tématem, jak ukazují i jeho spisy *De Archa Noe morali* a *De Archa Noe mystica*, je výklad smyslu běhu lidských dějin v rámci základních křesťanských pravd o stvoření, pádu v Ráji, o Vtělení a Vykoupení, o Posledním soudu a věčné blaženosti.

Z hlediska filosofické interpretace Hugonova díla jsou relevantní především jeho výklady o významu uspořádání chrámu Božího či archy Noemovy. V *De vanitate mundi* vykládá Rozum, když se chystá vstoupit s Duší do budovy Božího chrámu, že jeho průčelí je situováno na východ proto, že i počátek lidstva nastal na východě, neboť tam sídlila „zahrada Eden“, odkud pak směrem na západ „proudilo celé pokolení lidského rodu“. <sup>57</sup> Proto prý i nejmocnější národy sídlily nejprve na východě (např. Asyřané) a až teprve posléze „sestoupila moc k Římanům usedlým na západě“. <sup>58</sup> Již tento výklad naznačuje, že délka chrámové lodi manifestuje časovou osu dějin. Zásadním způsobem se Hugo vyjadřuje k významu tří rozměrů sakrálních budov v *De Archa Noe morali*. Délka archy dle něj představuje limii probíhajícího času od stvoření člověka do konce dějin (a manifestuje tudíž *ordo temporis*), šířka lodi dává příležitost k zachycení prostorové lokalizace v dějinách probíhajících událostí (*ordo loci*) a pomocí výšky se vyjadřuje ontologická dignita aktérů v dějinném čase a prostoru probíhajících dějů (*ordo dignitatis*). <sup>59</sup> V duchu narativní povahy středověkého umění Hugo předpokládá, že všechny hlavní události dějin světa, lidstva a církve jsou v arše vyjádřeny obrazy (doprovázenými jmény a názvy), čímž je jakousi galerií křesťanské spirituality (Hugo sám hovoří o „mapě světa“). <sup>60</sup>

V intencích dlouhé křesťanské tradice rozděluje Hugo dějiny lidstva na tři etapy: na období zákona přírody (*tempus naturalis legis*), jež probíhalo od

Adama až po patriarchy (a týká se i historie orientálních pohanských národů); období psaného zákona (*tempus scriptae legis*), který se týká starozákonních židovských dějin; a konečně období milosti (*tempus gratiae*), jímž končí věk patriarchů a otevírá se Kristem založené křesťanské období dějin. Poslední dvě jsou v obrazově-textové „výbavě“ archy vyjádřeny jednášedesáti jmény biblických postav od Seta k Josefovi<sup>61</sup> a jednášedesáti jmény papežů od svatého Petra k papeži Honoriovi II.<sup>62</sup> (tj. do doby, kdy Hugo koncipoval svůj spis), jakož i portréty dvanácti starozákonních patriarchů a dvanácti Kristových apoštolů.<sup>63</sup> Zatímco sled jejich jmen, namalovaných na stěně archy ubíhající od východu k západu, vyjadřuje temporální následnost, zachycuje šířka jejího prostoru „topografii“ v čase probíhajících dějinných událostí, např. 42 názvů míst, v nichž Židé pobývali na svém úteku z Egypta cestou do „zaslíbené země“.<sup>64</sup>

U Hugona lze zajisté mluvit o opozici „vnějšího“ a „vnitřního, přičemž „vnější“ představuje hmotný svět a naši tělesnost, jakož i onu část duše, jež je skrze smyslové vnímání strhávána do proměnlivosti a pomíjivosti všeho pozemského. „Vnitřní“ je pak reprezentováno hlubinou lidského nitra, která se od smyslového a světského odvrací ke svému původu a cíli, tedy k Bohu a jeho říši věčné blaženosti.<sup>65</sup> V této Hugonově koncepci bychom mohli spatřovat vzdálené echo gnostické triády *sóma, psyché, pneuma*, která byla znovu aktualizována například v postmoderním neognosticismu konce dvacátého století.<sup>66</sup> Hlubší vzhled do Hugonova díla nám však ukáže, že za diádou „vnější – vnitřní“ stojí dvojice „svět“ (respektive „příroda“) a „dějiny“. Příroda sama o sobě je jen stálým vznikáním a zanikáním, tedy koloběhem, v němž lidská duše nemůže nalézt nejen spočinutí, ale ani trvalý cíl (moderně bychom řekli smysl). Teprve příroda, jež se stává součástí křesťanský interpretovaných dějin, směřuje k vyvrcholení a je z koloběžného pohybu stržena do vzestupného proudu dějin od časů zákona přirozenosti do časů zákona milosti a příchodu posledního požehnaného věku lidstva. Podle Hugona člověk do svého nitra neutíká ze světa proto, aby se uzavřel v tišíně svého srdce, v níž bytuje Bůh, nýbrž uchyluje se do něho proto, aby se z něj otevřel jinému „vnějšku“, kterým není příroda, nýbrž dějiny stvoření a spásy, v nichž se projevuje a vládne Bůh. Sestup do nitra je tak prostředkem vstupu do „archy“, v níž jsou koncentrovány dějiny stvořeného světa. Člověk, který svoji tělesnost a smyslovost neopustí, chápe jen koloběh přírody, nikoliv dějiny, jichž je ona součástí. Pouhé poznávání přírody odvádí od pochopení toho základního, kterým je dějinné spění všeho stvořeného. Proto také Hugo mluví o tom, že ten, kdo prochá-

zeje „archou“ proniká k pravdě, má občas pohlédnout z jejich oken ven, aby si uvědomil, že tento pohled nepřináší nic jiného než „podivuhodnou změť lidské proměnlivosti“.<sup>67</sup>

Ačkoliv mají Hugonovy úvahy (zvláště v oněch dvou jmenovaných spisech) význam především etický, neboť mají věst člověka k hlubšímu způsobu života, promlouvá z nich naléhavě rovněž nové ontologické poselství. Neprojevuje se jen v prioritizaci dějin oproti přírodě, ale v důsledku toho i času vůči prostoru. Ve všech *kosmocentricky* orientovaných systémech, k nimž inklinoval aristotelismus a stoicismus, a částečně i novoplatonismus (s nímž se určitým způsobem setkáváme i u Eriugeny), byl čas pojat konec konců jako určitá funkce prostoru. Na rozdíl od času chápaného jako *chronos* mělo křesťanství od svého počátku smysl pro *kairologický* rozměr času, kdy čas není jen nějakou mírou pohybu věcí v prostoru, nýbrž je zráním hodnot, obohacujících jak jednotlivá lidská individua, tak lidské duchovní společenství.<sup>68</sup> Spolu s Augustinem je Hugo od Svatého Viktora dědicem a rozmnožitelem této tradice, která pak dále žije ve zvláště mysticky orientované – teologii a oné linii scholastiky, jež byla rozvíjena především františkánskými mysliteli. Ve výše jmenovaných Hugonových spisech je „šifra“ funkcí „dělky“, neboť zobrazované události, odehrávající se v zeměpisném prostoru, jsou jen viditelnými projevy dějinného zrání. V tomto smyslu se tedy prostorovost stává funkcí kairologicky chápaného času.

Zmíněné ideové intence se ovšem neobjevily až u Hugona (neboť patří ke specifickým rysům křesťanské filosofie, zvláště v jejím patristickém období) a byly výrazně tematizovány také některými jeho současníky. Hugo je však akcentuje, staví je do středu svých meditací a obrací k nim tak pozornost nejen teologů, ale i uměleckých tvůrců.

Pro další vývoj evropské křesťanské kultury bylo významné, že autoři jako Hugo, Hildegarda z Bingen nebo Adam Scotus (například ve svém spise *De tripartito tabernaculo una cum pictura*) či Joachim z Fiore (např. v *Liber figurarum*) vylíčili „dům Páně“ jako mikrokosmos, v němž je koncentrován makrokosmos dějinně pojaté reality. Hugonova „archa“ je jakýmsi zpřítomněním minulosti a budoucnosti a skrze toto zpřítomnění přibližuje člověka k Bohu, který je jedinou, do dimenzí času nedělitelnou přítomností. Člověk, který byl též chápán jako „svět v malém“<sup>69</sup>, se pohybem v mikrokosmu „archy“ (a posléze i křesťanského chrámu) určitým způsobem zbožšťuje, protože je, byť nesrovnatelně nedokonaleji než Bůh, schopen obsáhnout dějiny jakoby jediným pohledem.

Hugonovy názory o „arše“ jako o spirituálním mikrokosmu dějin světa, lidstva a církve rozvíjely a formovaly představy o umělecké výzdobě katedrál. F. Ohly,<sup>70</sup> zabývající se touto tematikou, demonstrovuje tuto pozoruhodnou skutečnost evropských kulturních dějin na domu v Sieně, který je exemplární manifestací křesťanského výkladu dějin. Desítky soch na průčelí i interiéru chrámu, malby na stěnách, ale i obrazové výjevy na dlažbě, líčí dějiny světa, lidstva a církve od jejích počátků až k Poslednímu soudu v duchu onoho pojetí, s nímž se setkáváme mj. v Hugonových spisech. Chrám je ovšem pozoruhodný také tím, že jeho jednotná umělecká výpověď vznikla v průběhu čtyř staletí (od konce třináctého století, kdy se počalo s budováním chrámu, až do šestnáctého století, kdy byla vnitřní výzdoba zhruba dokončena). Desítky umělců, jež se podílely na výzdobě sienského dómu, sice žily a tvořily v různých stylových obdobích, avšak jejich umělecká kreativita a obrazivost vyrůstala z oné, mezi umělci v těch časech společně sdílené spirituality, která se napájela též z díla mužů, jakým byl Hugo od Sv. Viktora. Tento vliv byl potencionován rovněž faktem, že Hugonovy názory o kráse, jež u nás systematicky zkoumala L. Karfíková, patří k nejvýznamnějším a nejpůsobivějším pokladům středověké estetiky.<sup>71</sup>

## VI. POZNÁMKY K NĚKTERÝM VÝZNAMNÝM TĚMATŮM DVANÁCTÉHO STOLETÍ

Pro dokumentaci významného příspěvku dvanáctého století a k obohacení popisu středověkého myšlenkového pohybu jsem vybral tři témata: proměny struktury sedmi svobodných umění, rozvoj atomismu a dobový panteismus, především v podání Davida z Dinantu.

### I. *Metamorfózy struktury sedmi svobodných umění*

Wlitem překládů řeckých, židovských a arabských filosofických a přírodovědných děl se základna vědomostí rozšířila natolik, že jejich zařazení do struktury sedmi svobodných umění bylo stále obtížnější. Vystavala tak otázka, kam zařadit nové vědomosti lékařské, farmaceutické, alchymistické a optické, jež v podstatě nepatřily do žádného ze sedmi svobodných umění (ostatně již dříve se uvažovalo o tom, zda by medicína neměla být považována za osmou disciplínu svobodných umění). Proto se řada myslitelů

## L T

1	is: Der Sinn des Bildes im Weltbild der Renaissance . . . . .	5
	era: Die Einladung für Komenský nach Frankreich im Jahre 1642 . . . . .	20
	ský: Komenskýs Vermächtnis — die Inspiration des experimentalen 75	31
	: Die Urkunden des Großpolnischen Archivs der Böhmischer Brüder von er Proventence . . . . .	39
	ášpar: Die spanischen Grammatik- und Wörterbücher im böhmischen 54	54
	elka: Die Funktion und Charakteristik des Hochzeitsliederrepertoires . . . . .	60
	<b>hau und Rezensionen</b>	
	tsche Mähren (1440—1620) von Josef Válka (František Kavka) . . . . .	73
	Literatur über den böhmischen Anteil im gegenosmanischen Kampf lav Pánek) . . . . .	80
	Studien über Mittelalter, Revolutionen, Utopismus, Tschechen und -hen (Josef Válka) . . . . .	86
	ené Descartes (Petr Horák) . . . . .	90
	apková: Das philosophische und erzieherische Vermächtnis des J. A. tský (Boris Uher) . . . . .	96
	nský In den neuesten Studien des bulgarischen Forschers (Josef Cach) hische humanistische Drama (Markéta Křosová) . . . . .	98
	ček: Rudolf II. und seine Zeit (Jaroslav Pánek) . . . . .	99
	sche Geschichte des 16.—17. Jahrhunderts im Sammelheft für Josef -k (Jiří Pešek) . . . . .	100
	hische Übersetzung der Gedichten des Elisabethinischen Bards (Anto- stlán) . . . . .	104
	ner Städte im 16.—18. Jahrhundert und ihre kulturelle Aktivitäten im neue Anthologie (Michaela Horáková) . . . . .	106
	neuer Synthese (Antonín Kostlán) . . . . .	109
	s: Die italienischen Künstler im Prag (Jiří Kroupa) . . . . .	110
	Historisches Sammelbuch (Markéta Husková) . . . . .	113
	es Dekameron, sog. größeres (Milan Kopecný) . . . . .	116
	117	117
	<b>les</b>	
	iner: Lebensjubiläum von Doz. PhDr. Jule Nouáková, DrSc. . . . .	119
	ecký: Jubiläum der ersten tschechischen Perioché . . . . .	124
	ová: Doz. Dr. Jaromír Červenka, CSC., gestorben . . . . .	126
	ová: Doz. Dr. Karol Jarábek, CSC., gestorben . . . . .	126
	tichallčka: Das kommentologische Werk von Evduvít Bakos . . . . .	130
	i: Václav Hollar im Rheinland . . . . .	134
	a-říšek: Das wissenschaftliche Symposium in Kroměříž . . . . .	136
	usková: Bericht über das XV. internationale kommentologische Kollo- 137	137

## SMYSL OBRAZU V RENESANČNÍM OBRAZE SVĚTA

PAVEL FLOSS

Antika prožívala svět jako kosmos, křesťanský středověk prezentoval stvořený celek Isoucího jako řád (ordo), renesance jej viděla jako univerzum. Univerzalita renesance, tj. souvislost všeho se vším, spočívala i v úzkém a důvěrném spojení filozofie, speciálních věd, technické dovednosti (techné) a umění — především výtvarného. Výtvarné umění (zvláště malířství) sehrálo v genezi renesančního životního stylu a mentality iniciační a kreativní roli. Renesanční a protorenesanční malířství bylo duchovní revolucí, jež objevila svět, který se pak stal předmětem nové filozofické reflexe. Malířství učilo nově vidět skutečnost, a bylo tak materiálním základem nového prožívání i chápání světa. Renesanční malířství je radikálně novým obrazem skutečnosti a inspiruje celou renesanci jako epochu "světa obrazu". Zatímco pozdně středověká architektura nachází svůj vlastní výraz v gotice, je italské malířství 13. století pod silným vlivem byzantského malířství, které, jako ostatně všechny složky byzantské kultury (včetně teologie a vědy), jsou produkty statické byzantské společnosti.

Byzantská společnost patřila ke stále více stagnujícím feudálním společnostem tehdejší epochy. Vyjadřovaly to i její teologie a umění. Východo-křesťanská byzantská teologie vyhraňovala postupně dualismus boha a světa, divinálního a profánního. Zatímco v západním křesťanství figuroval Kristus spíše jako prostředník boha a člověka a událost vtělení Krista byla vysvětlována jako boží akt zhodnocující lidské, východní ortodoxie oslabovala lidské a kristovské už ve svém pojetí Trojice, tj. v chápání základního článku víry. Duch svatý nevychází z ortodoxní koncepce též z Boha Syna, bohočlověka Ježíše, ale jen z Boha Otce. Kristus jako prostředník byl zde zastíněn bohem na nebesích. Ne ima-

nance vtělení, ale transcendence Boha Otce byla jádrem východní teologie.

Proto i byzantiští malíři malovali Krista častěji jako boha vladaře, jak Pantokratora, méně pak Krista na kříži, zmučeného, s obnaženým, krvavým tělem. Z byzantských obrazů dýchá na nás strnulý, nadnesen hierarchismus této konzervativní společnosti, v níž větší měrou než v západním křesťanství vládá rigorózní teocentrismus v teologii a tuhou cen tralismus ve správě říše. Tváře osob na freskách v chrámu San Vitale v Ravenně nejsou tváře konkrétních osob, ale symboly: vladaře, velitel vojska, dvořanů, dvorních dam. Jednotlivina nemá cenu, je jen manifestací, známkou ideje. Koncepce i kompozice obrazu je teocentrická a symbolická. Ikony nebyly považovány za obrazy viditelných věcí, neboť byly „okny do nebe“. Velikost objektů na obraze je dána důležitostí v hodnotovém systému tehdejší kultury a myšlení, nikoliv reálným umístěním v prostoru. Byzantské umění nezná ani reálný prostor, ani individualitu vyznačuje ovšem hlubokou spiritualitu.

Ne pouze umění byzantské, ale i malířství celé křesťanské epochy, o svých prvních projevech v katakombách až do poloviny 13. století, má přemnohé proměny v čase i prostoru jisté konstanty. Výrazným a všude přítomným znakem je vertikální kompozice obrazu. Tato vertikální kompozice, potlačující horizontální aspekt zobrazení, tj. jakoukoli hloubku prostoro-rostov, ideálně ztělesňovala hierarchickou stavbu středověké přírody i společnosti. Malíř je tak osvobozen od veškeré závislosti na smyslově vnímatelných aspektech jsoucího (a zobrazovaného) a uvolněn k postžení a vyjádření duchovního obsahu (sdělení).

Tento duchovní obsah je ovšem dán, není záležitostí individuálních mínění, ale společně „věšené“ a vyznávané pravdy. Smyslová jsoucnos všech zobrazovaných věcí (res) má jen symbolizovat jejich skrytou podstatu, což je manifestováno mimo jiné velikostí, barevnou výrazností a umístěním věcí na obraze. Velikost věcí či osoby není na obraze dána vzdáleností této věcí či osoby od pozorovatele (malíře), ale významem který má v obraze (a tím i v realitě). Barva nebyla předmětná, ale symbolická. I použití barev na obraze bylo předeepsáno přísným kánonem.

Díváme-li se na malby Vivianho bible z 9. století nebo na ilustrace Apokalypsy z 11. století či na fresky baziliky San Marco v Benátkách: z 12. století, téměř všude nalézáme potlačený horizontálního rozměru a převedení všeho viděného do vertikální roviny. Kupříkladu centrem obrazu anonyma malířské lombardské školy z konce 11. století (Kristus Král trůnů v městě božím) je uprostřed sedící postava Krista, který je „nezasaditelný“ do architektury města, vyplňujícího celou zbylou plochu obrazu. Zpodobnění jednotlivých architektonických objektů „města bo-

žního“ postrádá jakoukoli vzájemnou prostorovou vazbu, ač autor naznačuje, že je horizontálního zobrazení schopen (do „hloubky“ obrazu ubíhající hradba v levém horním rohu). Celková kompozice obrazu vyjadřuje hierarchickou (ne reálně prostorovou) vazbu zobrazovaných entit, vzhledem ke Kristu bohu jako středu všeho jsoucího. Další jednotlivosti, bez vzájemného prostorového vztahu, manifestují, každá za sebe a skrze sebe, krásu a dokonalost „města božního“ (Lombardův obraz je ilustrací idejí největšího ideologa křesťanstva před Tomášem, Augustina Aurelia, a jeho dějinné koncepce o zápasu „obce boží“ a „obce ďáblův“).

Vertikální kompozice obrazu je manifestací uspořádání světa, v němž rozhodující je vztah nadřazenosti a podřazenosti, supremacie a subordinaace. Ztělesňuje však také substanční pojetí světa, které je v hlubokém rozporu s funkcionalismem obrazu renesančního (a samozřejmě i s funkcionalistickou ontologií Kusánovou a „funkcionalistickou praxí“ matematických přírodních věd Galilea Galileiho). Věci manifestují svou podstatu, své „nitro“, nikoliv vazby mezi sebou. Tuto „oddělenost“ věcí sugeruje ostatně aristotelsko-scholastické pojetí „místa“. Středověká filozofie (a s ní i malířství) nezná univerzální prostor, ale jen jednotlivá místa věcí, jež jsou konstituována hierarchickou stavbou univerza.

Předměty a postavy na obraze jsou především symboly, nikoliv reálná individua. Malířství tak vyjadřuje „realismus“ scholastické filozofie a až do Cimabua a Giotta se účinně brání pronikání „nominalismu“, tj. spojení podstaty věcí s jejich individuální existencí. Individuum nic neznamená, je jen případem obecného. Na obraze Vražední nevířáček (Egbertův kodex z 10. století) mají dvě nařikající matky ve tváři děs, zoufalství a smutek, ale jejich tváře se sobě téměř k nerozeznání podobají.

I Giottoův učitel Cimabua je ještě tísněn touto tradicí, ale nechce se jí již beze zbytku poddat. Nechce malovat Krista na kříži i v nadlidské, bolestí a utrpením nedotčené strnulosti, jakou nacházíme u jeho vrstevníka Coppo di Marcovaldho. Cimabuovo Ukřižování (před 1270) předznamenává obrát. Kristus na kříži v kostele sv. Dominika v Arezzu je, jak soudí historikové umění, jediný ze všech dobových Ukřižovaných vsutku ukřižovaný, umírající Kristus.<sup>1</sup>

Dvojnásobný, vertikální, středověký obraz vyjadřoval „nehmotnost“, spirituálnost základů všech věcí: realita věcí nebyla založena v jejich materiálnosti a individuálnosti, ale v jejich ideji. Být „realistou“ znamenalo uchopovat ideje věcí, nikoliv hmotné, smyslově vnímatelné věci samy.<sup>2</sup> Vertikalita obrazové kompozice je symbolem spění k nadzemskosti, transcendentality, je známkou teocentrickosti středověkého Imago mundi. Zájem o horizontálnost, touha po prostoru symptomatizuje obrát. Je znamením touhy po přirozeném, světském, lidském — byt pod zor-



už uhlitem nadpřirozeného a božského. Nebe se však nevznáší nad zemí a nevyplňuje horní část obrazu, ale rozprostírá se v jeho zadní části, na horizontu. Nebe je „položeno“ na zemi, je horizontem světského. V obrazech, jež jsou koncipovány v perspektivní síti (15. století), se otvírá svět nekonečnosti a má tak dimenzi, jež předtím byla určena jen božskému

Renesance svou touhou po horizontalitě, plasticitě a prostoru nevznává ovšem materialismus nebo protináboženský antropocentrismus (i když se v ní projevují jisté paganistické tendence). Renesance domýšlí ideu vtělení. Nebe není odmítnuto, avšak sestupuje na zemi, Kristus i svatí stávají partnerem božím. Má být spoluvlastníkem přírody a soutěžitelem boží kreativity. Člověk nemá o řádu světa jen pokorně kontemplantovat, ale má jej — v intencích Stvořitele — dotvářet. Kreativita člověka, která je nejobdivnější myšlenkou renesance, má své předpoklady v přimknutí se ke smyslově reálnému, což sledujeme již u Giotta a jeho školy. Tento obrat přichází dříve než porovnatelný filozofický akt v podobě nominalismu 14. století.

Cimabuev žák Giotto vytváří svá první díla v ohnisku františkánského řádu — v Assisi. Už zde, ale zvláště v jeho vyzrálých dílech ve Florencii, Padově, se nezadržitelně prosazuje nový životní styl. Giotto se odvrací od byzantské tradice, která formovala část západoevropského malířství,<sup>3</sup> a vykračuje na nové cesty. Jako první se pokusil vyjádřit hloubku prostoru a vztahy osob a věcí v něm. Individualizuje tváře a gesta, rozlišuje osoby, potlačuje středověkou anonymitu, věnuje se detailu. Útoč na střežný principy staleté struktury obrazu. Již v obrazech malovaných na přelomu 13. a 14. století prolamuje vertikální stavbu obrazu a snaží se různými prostředky jej „prohloubit“, získat mu prostor, rozvinout jeho horizontální rozměr a dát zobrazovaným objektům iluzi plasticity pro

Jeho obraz Stigmatizace sv. Františka má sice ještě celkově vertikální kompozici, ale hloubka prostoru je zde už naznačena: průhledem vchodu do domu pod skalou a odstupňovanou modří nebe na pozadí obrazu. Architektonické objekty na jeho obrazech vytvářejí přesvědčivou iluzi hloubky. Obraz Konfirmace františkánského řádu papežem Honoriem III. je vkomponován do architektonického objektu, který již sám vymezuje hluboký prostor, v němž se scéna konfirmace odehrává. I ve svých pozdějších freskách „prohlubuje“ Giotto tento prostor pohyby a gesty svátých postav. Giottova figurální malba je ovlivněna dobovým sochařstvím. Architektura i skulptura pomáhají Giottovi v jeho snaze podřídit strukturu obrazu našemu vidění. Obrazy mají většinou náboženský charakter, ale jejich forma manifestuje nový postoj ke skutečnosti.

Po cestě nastoupené Giottem kráčí jeho početní žáci a následovníci, kteří se také více odklánějí od „obsahové“ kompozice a touží vyjádřit reálný prostor. Giottem jsou ovlivněni nejen jeho žáci T. Gaddi, B. Daddi, Andrea de Firenze, zvaný Bonaiuto, ale i představitelé slenské školy, která v pojetí kompozice a barvy setrvala často ještě na předgiottovských tradicích. Simone Martini, který přenesl vliv nové italské malby do jihofrancouzského Avignonu, prohlubuje horizontální rozměr obrazu Cesta na Kalvárii (1342) do dálky ubíhajícími hradbami Jeruzaléma.<sup>4</sup> Ambrogio Lorenzetti se částečně věnuje již profánním námětům. Jeho obraz Výsledek dobré vlády v obci v sienském Palazzo Pubbico z r. 1338 kombinuje panorama města a okolí krajiny. Lorenzetti mu jde o reálné zobrazení prostorové hloubky a namísto náboženských výjevů oslavuje lidskou práci. Je prvním malířem města a krajiny, které mu už nejsou kulisou, ale samostatným předmětem obrazu.<sup>5</sup> Z hlediska našeho zkoumání je pozoruhodný i obraz dalšího významného představitele sienské školy, Duccia di Buoninsegny, Zjevení se Krista zavřenými dveřmi, který byl malován už v letech 1308—11. Buoninsegna chce vyjádřit mimoprostorovost a božskost zjevujícího se Krista — a tu si pomáhá tradicí byzantské vertikální malby. Zatímco dveře, jimiž Ježíš prošel, i apoštolové, shromáždění v místnosti, jsou komponováni do horizontální osy (jsou v prostoru), je Kristus, aby byla vyjádřena jeho nadprostorovost a nadsvětlost, komponován přísně dvojnásobně, vertikálně. Cítíme, že do nové kompozice proniká cizí prvek. Kristova tvář, na rozdíl od „individualizovaných“ apoštolů, má nadindividuální, symbolický charakter (v duchu byzantské ikonografie). I tohoto prvku Buoninsegna vědomě užil k rozlišení lidí a boha. Tímto obrazem vyznal, co nové malířství nalezlo a co opustilo.<sup>6</sup> Úsilí o nové uchopení prostoru a vyjádření plasticity nastává a věci projevuje se i mimo Itálii, například se na kultivovaném burgundském dvoře v tvorbě tzv. bratří z Limburka, jejichž dílo představuje vrchol tvorby západoevropského okruhu před vystoupením bratří van Eycků. Iluze prostorovosti je v jejich obrazech navozována lehkostí a vzdušností nebe na pozadí obrazu.<sup>7</sup> I sienskou školou ovlivněný a v pojetí barvy ještě středověký Sassetta dosahuje iluze hloubky obrazu vysokou horizontální čarou svých krajin (Sv. Antonín v poušti).<sup>8</sup>

Vrátíme se však k zakladateli nové malířské tradice, Giottovi, jehož přínos byl tak revoluční, že byl plně zhodnocen až ranou florentskou renesancí (přímou na něj navázal protagonista florentského disegna Massacio). Giotto se už nespokojuje s vizí spirituálních základů věci, která v malířství sugeruje aperspektivnost, figurální deformaci a symbolické pojetí barvy. Giotto nechce svět už jen niterně prožívat, ale chce se jej dotknout, uchopit jej a zobrazit předešlým v jeho hmatatelnosti,

plasticitě. Postavy na jeho obrazech dostávají reálný objem, který její nůží vyjadřovat i horizontální rozměr a objevovat tím prostor.

Tento prostor, objevený malíři, se stane pro filozofy základní novou kategorií, neboť středověká aristotelsko-scholastická filozofie neznala homogenní prostor (spatium), ale jen systém vertikálně určených míst (loci). Nauka o „místech“ byla významnou ideologickou komponentou středověkého ordo a hierarchického uspořádání světa a společnosti. Boj o prostor, který renesance objevila, je výrazem zápasu o nové, nehierarchické, demokratičtější pojetí celé skutečnosti. Namísto hierarchicky uspořádaných míst nastupuje prostor, v němž je vše „demokraticky“ vzájemně k sobě vztaženo. Tento prostor se stává pro renesanční filozofy první substancí všech věcí. Podle zakladatele renesanční kosmologie Telesia je prostor určitá „facultas“ — schopnost něco pojmout. U Aristotela byl prostor, lépe řečeno místo jen hranicí, oddělující obsažené od toho, co je vně. Místo jakožto jakousi hranici (v duchu původního antického peratismu, kde peras znamenalo mez, tj. něco vymezujícího věc) definuje výstředně a úsporně Scotus Eriugena: „Locus est terminus atque definitio cuiusque finitae naturae.“<sup>9</sup> Pro Telesia je prostor něco, co umožňuje konstituování se věcí; v aristotelské tradici takový prostor neexistuje. Mohl by být nanejvýš zbaveností, privací všeho jsoucího — jak učil Maimonides.<sup>10</sup>

V Telesiově nové iniciativě v pojetí prostoru pokračuje F. Patricius, pro kterého není spatium synonymem vakua (jako například pro Maimonida nebo pro arabské Motakalimovce), ale prostor se stává jedním z principů zakládajících věcí — vedle tepla a světla. Patricius, který patří k novoplatonismem formovaným renesančním kosmologům, navázal tím na novoplatónskou nauku o prostoru, který je konstituován z nejmenějšího světla (Proklos). Patriciova „principializace“ prostoru je předešlou jeho „substancializací“ u Campanella a Bruna.

Campanella ještě ponechává pojmu substance jeho původní aristotelský význam, ale už v druhotném smyslu. Campanella rozlišuje trojí způsob substance: „Út prima substantia, basis omnium quae propriae principialiter et maxime substatre dicitur nulloque est in subjecto, esset spatium universitatis, corporum substans.“<sup>11</sup> Druhotně je pak substance „matéria prima corporea moles“,<sup>12</sup> v kterémžto pojetí lze vidět aristotelský termín hypokeimenon v renesančním kosmologickém hávu. Ve třetím způsobu substance pak lze konstatovat vlastní aristotelské pojetí substance, které však Campanella vědomě oslabuje. „Tertia substantia est quae propriae, sed non principaliter, nec maxime substat, sed certo subsistit, ideoque non in subjecto sed in basi subiectorum aliqua est, ut lapis et Petrus.“<sup>13</sup> Campanella, který se snažil spojit aristotelsko-to-

mistickou tradici s novými výboji renesanční filozofie, dává častlo i tradičním pojmům bez rozpaků nový obsah: „Locum dico substantiam primam incorporam, immobilis, aptam ad receptandum omne corpus.“<sup>14</sup>

V této Campanellově formulaci mohli bychom spatřovat opatrné vyjádření toho, co o prostoru bez skupulí napsal Giordano Bruno. Brunovi není prostor jen něčím nehmotným a nelybným, ale především nekonečným. Aristotelsko-scholastický hierarchický kosmos opíral se o pevný střed a termíny „dole“ a „nahore“ měly absolutní axiologický význam, Kusánův ne-konečný vesmír neměl žádný pevný střed a všechny tradiční pojmy (i s jejich axiologickými určeními) byly relativizovány.<sup>15</sup> Heterogenní aristotelsko-scholastický kosmos (se svým pod- a nadměsíčním světem) byl nahrazen homogenním nekonečným univerzem. Nejvýstižnější vyjádření Brunovy nauky o prostoru jako substanci všeho nacházíme v jeho spise *De immenso*: „Est ergo spatium quantitas quaedam continua physica triplici dimensione constans natura ante omnia corpora et citra omnia recipiens, citra actionis passionisque conditiones, invisibile, impenetrabile, non formale, illocabile, extra et omnia corpora comprehensibile et incomprehensibile et incomprehensibiliter intus omnia consistens.“<sup>16</sup> Bruno dospívá až k jakémusi zbožnění prostoru, v kterém se spojují a kulminují tři linie renesančního duchovního vývoje: objevu prostoru a perspektivy, kusánské nauky o nekonečnosti univerza a „substancializace“ prostoru.

„Construzione albertina“ nebyla jen pomůckou malířů, ale modelem vidění, které odhaluje ducha pravou povahu skutečnosti. Perspektiva byla i prostředkem v boji proti uzavřenému, hierarchickému, vertikálně komponovanému kosmu (myslíme-li na jeho zobrazení v dobovém výtvárném umění) a otevřením se prostoru v úběžníku nekonečna.<sup>17</sup> Giordano Bruno zcela logicky využil renesanční nauku o perspektivě v obhajobě nekonečnosti univerza a v zápasu se všemi přežitky aristotelské nauky o místě.<sup>18</sup>

Brunova nauka o prostoru je v jistém smyslu předešlou Descartovy koncepcí res extensa. V kontextu našeho výkladu je však relevantní především to, že Kusánova nauka o kontrakci i renesanční substancializace prostoru vytvořily podmínky k vývoji exaktních přírodních věd, protože akcentovaly vazby, vztahy, tedy vinculus a relatio. O Kusánově nauce o kontrakci a jejím významu pro konstituování ontologie přírodních věd jsem psal ve speciálních studiích a nebudu se zde tímto problémem zabývat.<sup>19</sup> Co se týká renesanční „substancializace“ prostoru, nutno poznamenat, že ta neskýtala tak radikálně nové možnosti relačního chápání světa jako Kusánova filozofie, ale jistě podmínky pro jejich rozvoj vytvořila. Všechny části renesančního univerza jsou pojety vztahově, priz-

matem nauky o makrokosmu a mikrokosmu. Renesance dává této staré doktríně výrazně relační charakter. Žádnou věc nelze pochopit jen z ní samé (tj. substančně), ale pouze skrze funkci, již má v celku univerza. Každá část lidského těla je vztažena k určité části vesmíru (makrokosmu). Každá věc je poznatelná skrze analogii, tj. připodobnění k jiné věci. Univerzum je ještě pojato jako celek substančně, jednotlivé věci v něm však vztahově — ovšem v duchu analogie, nikoliv přímé kauzality.

Renesanční chápání prostoru, které stojí v pozadí nového pojetí substance, nezůstalo bez vlivu i na tzv. druhou scholastiku. Jeden z jejích největších představitelů, F. Suarez, se snaží aristotelické pojetí místa v jeho nehlubších intencích ospravedlnit, připouští však, že „locus“ si nelze představit jako mez (terminus) věci nebo jako něco, co věc nějak objímá.<sup>20</sup>

Stal-li se substancí prostor, pak věci v něm jsou postaveny na stejnou úroveň a lze je vidět ve vzájemných vazbách. Zatímco v aristotelické nauce o místech byly věci od sebe odděleny, renesanční idea prostoru je uvolnila z jejich izolovanosti (v místech) a „vydala“ sobě navzájem. Renesance se obrací od substancí (esencí) k „proporcím“, které nejprve odhaluje v objeveném prostoru malířství, podporované naukou o perspektivě. Z nauky o perspektivě se přenáší zájem o proporce do matematiky a odtud nakonec i do přírodních věd.<sup>21</sup> Galileo Galilei je sice začátkem nové éry v dějinách přírodních věd, ale nelze (stejně jako u Keplera) nevidět i souvislosti s vývojem vědění v renesanci.

Oko se stalo v objeveném prostoru základním pojtkem člověka a ostatního jsoucího a to formovalo vztah člověka (mikrokosmu) a reality (makrokosmu). Oko a jeho mohutnost — vidění stávají se centrem lidské bytosti. Zrak má vše pronikat, všeho se dotýkat, nic před ním nesmí být skryto, všechny „roušky“ zastírající věci musí být strženy. Nahota lidských těl, kterou obnažili renesanční sochaři a malíři, je symbolem tohoto odhalování, pronikání k „nahé“ skutečnosti, k nezastřené příro-zenosti, „ad fontes“ přírody. Oko se stává středem, z něhož je svět pozorován. Člověk vnímá svět ve své perspektivě. Tradiční „obsahová“ kompozice obrazu je vystřídána v renesanci kompozicí perspektivní, která je zároveň potvrzením antropocentrických tendencí rinasciti.<sup>22</sup> Lidské oko, z něhož se rozbíhá perspektivní síť, staví člověka do středu všech věcí. Oko, které bylo postaveno do centra všech věcí, se stává modelem všech duševních mohutností člověka. Oko je pochopeno jako zrcadlo, v němž se zračí svět, je centrálním orgánem člověka (mikrokosmu), který je stavbou svého těla „zrcadlem“ velkého těla kosmu. Oko „zrcadlí“ však svět vznešenější než tělo. Analogií oka je lidská duše, pře-

devším její nejvyšší mohutnost — rozum. Rozum je chápán jako „vnitřní oko“, jako „speculum interior“. I intuice a mystické zření je určitou formou vidění. Proto renesanční filozofové tvrdí, že mezi smyslovým a rozumovým poznáním není hluboký předěl a že rozumové poznání je jen dovršením poznání smyslového.

Základem poznání se stává pozorování. Svět je divadlem (theatrum), v němž člověk má být pozorným a trpělivým divákem. Ostatně byl to opět Glotta, kdo první komponoval své obrazy jako výjevy na scéně. Svět je scénou, divadlem, protože je přehlédnutelný a proniknutelný okem. Mundus sicut theatrum je svět viditelný anebo na viditelnost převeditelný. I to, co vidět nelze (qualitates occultae), projevuje se v nějaké viditelné formě anebo je vyjádřeno symbolem, jemuž lze rozumět. Až v pozdní renesanci a manýrismu nastupuje skepse, jež otfese vírou v moc vidění a rozumění symbolům, jež se stanou těžko dešifrovatelnými znaky, pochopitelnými jen zasvěceným. Na konci 16. století se stává z přehledného a průzračného (nebo aspoň transparentního) divadla temný, klamavý labyrint. Zamysleme se však ještě nad podstatou trans-parence renesančního univerza.

Jedna z nejstarších filozofických představ lidstva (o makrokosmu a mikrokosmu) je v renesanci akceptována a transformována v duchu renesančního obdivu k obrazu. Člověk a vesmír se navzájem v sobě „zrcadlí“, a tudíž zobrazují, jsou si navzájem obrazem. A skrze tuto základní analogii (člověka a kosmu) jsou si navzájem obrazem všechny jejich části. Každá věc se může tak — v určité rovině srovnání — stát obrazem jiné věci, vše může být všemu obrazem, vše může být všemu zrcadlem, vše vnímá všechno, vše je živoucím obrazem života všeho. Toto zrcadlení a zpodobování však není chápáno jako „kopírování“, jako jakási fotografie, abychom užili moderního výrazu. Jde o podobu ne věrnou, ale analogickou, obdobnou. Jde o podobu bytostnou, nikoliv povrchovou, neboť i renesanční obraz nebyl jen věrnou podobou zobrazovaných věcí, nýbrž i zobrazením a apoteózou dialektického univerza, jehož jsou věci součástí. Už Glottovi našlo jen o plasticitu postav, hloubku prostoru, individuálnost tváří a graciézní pohyb postav, ale o specifický obrazový řád, budovaný harmonií kompozice, kresby, linií a barev.<sup>23</sup> Obraz není jen výsečí věrně zpodobené reality, ale harmonickým celkem, zobrazujícím touto harmoničností krásu univerza. Obrazy Glotta a jeho pokračovatelů ve 14. století, jakož i představitelů florentského disegna a svým způsobem i benátského colore jsou živoucí mikrokosmy, učící vidět renesanční univerzum. Mikrokosmos lidský (člověk) uchopuje makrokosmos skrze svůj výtvar, mikrokosmos obrazu. Proto je obraz nejen zobrazením reality, ale i modelem jejího vidění a nástrojem jejího

průživání, uvědomování a hodnocení. Proto umění přestalo být řemeslem a malířství bylo vyhlášeno za vědu věd. Malířství je vědou, protože vychází z bedlivého pozorování a studia skutečnosti a snaží se výsledky tohoto úsilí zpřesnit a zobecnit aplikací jedné z nezávažnějších věd — geometrie — a vznikající nauky o perspektivním zobrazení. Již oxfordští scholastikové<sup>24</sup> ve 13. století vyhlášovali, že všechna dějství v přírodě mají být převedena na geometrické obrázky. Ale ani nominalisté v tomto programu s výjimkou Mikuláše z Oresme příliš nepokročili. Geometrie se však stává neodmyslitelnou součástí renesančního umění. Pro aktéry florentského disegna byly perspektivní síť a geometrické kompoziční struktury předpokladem dokonalého obrazu. Malíři víc než přírodovědci činí geometrii, perspektivu a nauku o proporcích, matematiku, nezbytnou součástí tvůrčího vyrovnání se s realitou. Jestliže tvůrčové florentského disegna komponují přírodu do geometrické sítě, zobrazují ji vlastně pomocí „matematických“ věd a předjímají tím — byť zvláštním způsobem — vědeckou matematizaci přírody od 17. století dále. A jestliže k tomu přidáme zájem o optiku a šíření světla, pak chápeme „vědecké“ ambice dobového malířství. Umělci jsou však hrdí i na to, že malířství, na rozdíl od některých matematických věd, neztrácí přírodu kvalitativního bohatství, vyjádřeného především barvou (dokonalou harmonií ském colore), a že odhaluje skrytý řád univerza (vystupňovanou v benát-obrazových prostředků). Obraz tak vyjadřuje v jednotě vše, co vědy, filozofie a teologie vypovídají o skutečnosti odděleně. Malířství přestává být řemeslem, komentujícím teologické pravdy a ideologické postoje a stává se sebevědomým, tvořivým obrazem univerza. Renesanční obraz přestává být „komentářem“ knih a stává se živoucím zážitkem světa. Odklon od středověkého knižního autoritativního vědění a příklon k vlastní zkušenosti, který charakterizuje renesanci, byl také podnícen novým uměním.

Je signifikantní, že ideová hnutí, která chtěla tak či onak paralyzovat renesanční humanismus, reformace a protireformace, zaútočila na renesanční pojetí obrazu. Vůdčí osobnost německé reformace, Martin Luther, se nestavěl negativně proti výtvarnému projevu jako takovému, ale vytýčil postuláty, které musí každý křesťanský tvůrce respektovat. Obraz hodnotí v duchu nominalistického chápání obecných pojmů: pojmům i obrazům prý ve skutečnosti v podstatě nic neodpovídá. Obraz je u Luthera „wertfrei und religiös neutral“. „Die Bilder sind also nicht heilsnotwendig, wie Wort und Sakrament.“<sup>25</sup> To ovšem neznamená, že umělec je zbaven jakýchkoli závazků. Protože obraz je ideově neutrální, neboť si jej lze vykládat různě, a je tudíž jaksi bytostně svobodný (je produktem určité svévolie), musí být spoután slovem. Obraz má být opět,

jako ve středověku, přikován ke komentáři, který vymezuje jeho smysl, neboť Luther se domnívá, že teologovo slovo musí omezit nebezpečnou svobodu obrazu a dát mu pravý smysl. I protireformace vyhlašuje práva církve zasahovat do umělecké tvorby, jak dokazují mj. i dekrety trident-ského sněmu z roku 1563. Dokonce i liberální teoretik „katolického“ malířství kardinál Gabriele Paleotti omezuje práva tvůrčí fantazie, ač v duchu italské renesance. Ve svém *Discorso intorno alle imagine sacre e profane* považuje člověka za bytost, jež se podobá bohu schopností tvořit. Umění staví na významné místo, neboť dává dokonalý výraz myšlení i citu. Umění je prý obsáhlejší než poezie a historie — tedy dva obory, jichž si renesance velmi vážila. Paleotti jde dokonce tak daleko, že autoritu umění podpoří výrokem, že výtvarná tvorba je starší než Písmo svaté. Při glorifikaci umění neopomene poznamenat, že psané knihy se obracejí jen na privilegovanou část společnosti, kdežto v „knihách“ umění může „číst“ každý vidoucí. „Knihou“ je v renesanci rozuměna i příroda; vše, co poučuje, může být tudíž „knihou“ — tedy i umělecké dílo.

Avšak i tento osvícený kardinál, vyjadřující se tak výrazně „renesančně“, klade tvoření meze, jež tato epocha ve svých největších projevech překročila. I on chce „ohnout“ renesanční tvořivost zpět k respektování křesťanské ideologie, a chce tudíž učinit umění závislé na textu (nebo realitě), který „dokumentuje“. Kritizuje malíře, kteří myslí při zpodobování Krista, Marie a svatých příliš na krásu barev a ladné proporce těla a libují si v nádehe, jež byla protagonistům křesťanství cizí. Maria nemá být malována v komnatách bohatých paláců a svatí v drahých šatech z vzácných látek. Zato prý se malíři nemají vyhýbat barvitěmu líčení mučení a smrti svatých mučedníků, která mají divákem oříst (tím se již ohlašuje barokoj).<sup>26</sup> Kardinál omezuje umělcovu fantazii požadavkem, aby vždy šetřil „realta naturale e storica“. V tomto požadavku neprojevuje se však jen vysoký církevní hodnostář, obávající se přílišné umělecké svobody, ale spíše teoretik, hledající východisko z problémů, jež vytvořila renesance jako epocha, jež se chtěla vrátit ke zdrtvům lidské přirozenosti, tedy k přírodě.<sup>27</sup>

Teoretikové renesance mluví často o tom, že výtvarné umění je jen napodobením přírody, které je ve své božské dokonalosti člověku fascinující vzorem a trvalou inspirací. Přírodou (natura) rozuměla renesance (na rozdíl od pozdějších epoch) veškeré bohem stvořené jsoucí, včetně člověka a všech duchovních sil, jimiž právě ona „naplnila“ univerzum. Renesanční umělec nebyl fascinován jen smyslovou, pomíjivou krásou světa, ale především podstatou této krásy, která se mu vyjevovala v dokonale proporcionalitě věci a bytostí v dokonale vyjádřeném prostoru.

Prostor sám byl něčím božským (proto byl první substancí věcí) a porcionalita byla přítomností božského v jednotlivých jsoucnech. Zvládnutí perspektivy a proporcí bylo základem tvorby nejen pro teoretiky florentského disegna (Brunelleschi, Alberti, P. Ucello, P. della Francesca, Leonardo da Vinci), ale ještě i pro teoretika benátského malířství L. Dolce.

Touha napodobit přírodu v jejím řádu vede renesanční umělce k praktickému překonání staleté nauky o mimesis. Řád přírody je ve florentsko-římském disegnu manifestován především specificky malířským řádem obrazu. Zatímco pozdněgotický naturalismus propadá až „nominalistické“ popisnosti, zaplavuje obrazy i sochy množstvím realisticky deskribujících detailů,<sup>28</sup> jsou Massaciovy fresky v kapli Brancacciovi<sup>29</sup> (v kostele S. Maria del Carmine) pro generace italských umělců příkladem, jak podřídít všechny výtvarné prostředky i všechny zobrazované detaily dokonalé kompozici obrazu, která je „obrazem“ renesanční objeveného božského prostoru a řádu věcí (spočívajícím ve vazebnosti a porcionalitě všeho). Dílo Massaciovo, ale především pak fresky Pierra Bruneleschiho<sup>30</sup> přídávají k apoteóze prostoru a porcionalitě i oslavu druhého principu všech věcí — světa. Světlo je spolu s prostorem nejen konstitutivním principem umění, ale i celé přírody, kterou renesanční umělec napodobuje v jejích principech. Proto renesanční mimesis není „sensualistickým realismem“, ale tvůrčím napodobením, jež napodobování přerůstá v specifický tvůrčí akt. Obdobně se v renesanci proměňuje i pojetí techniky.<sup>31</sup>

Tento vývoj je patrný u mnoha protagonistů pozdní renesance. Michelangelo, ovlivněný navíc florentským novoplatonismem, považoval své fresky a sochy nikoliv za ztělesnění reálně existujících věcí, nýbrž za „obrazy“ idejí, podle nichž byly jednotlivé věci stvořeny. Michelangelo věřil, že „vnější“, smyslový zrak v něm jen rozpoutává vzrušení, jež otevře jeho „vnitřní“ zrak k strhujícímu pohledu. Do nebeského světa idejí, jež jsou „pečetěmi“, jež dávají tvář beztvaremú vosku hmoty. Malířství je proto pro Michelangela „vědou věd“, protože jen nenapodobuje povrch jsoucňho, ale zobrazuje věci v jejich základech. Předmětem umění nejsou konkrétní věci, ale jejich ideje. Protože však ideje, jak učil florentský novoplatonik Marsilio Ficino a Pico della Mirandola, jsou dokonalejší a krásnější než věci, dává i umění zakusit větší dokonalost a krásu, než jakou nacházíme ve smysly vnímatelné přírodě. Umění není jen mimesis, nýbrž je stále více překonáním přírody. A také i překonáním lidské přirozenosti, která v přírodě koření, avšak uměním je strhávána k božskému, jež lidské překračuje. Florentští novoplatonici ostat-

ně věřili, že umění dává člověku okusit více božskosti než náboženství. Pěstování výtvarného umění bylo v té době formou intelektuálního náboženství krásy.

Rovina mimesis je překročena i praxí benátské školy. Její autoři podřizují náměty (někdy i ideologicky choullostivé) požadavkům kompozice, v níž je, ve srovnání s florentsko-římským disegnem, posílána pozice barvy, která už nemá jen předmětnou, modelující plastickou funkci: barevná skladba obrazu není už nástrojná, ale stává se sama smyslem obrazu; případně bylo řečeno o největším představiteli benátského colore Tizianovi, že jeho obrazy „nejsou malovány barvami, ale z barev jakoby vznikají“.<sup>32</sup>

Renesanční malířství svým smyslem pro specifčnost obrazu jako „obrazu“ světa překračuje tradiční teorii o umění jako mimesis naturae a zakládá vlastní svébytnost estetického světa. Manýrismus, usluňující někdy poněkud křečovitě a exaltovaně o „deformaci“ zobrazované reality, je z tohoto hlediska tvůrčím dovršením renesance a prvním obdobím v dějinách umění, které programově praktikovalo princip tvůrčí deformace a překonalo vědomě a programově horizont mimesis.

Od oslavy smyslů (především vidění) dochází renesance k apoteóze tvůrčí fantazie, která byla postavena nejen nad „sensus“, ale i nad rozum.<sup>33</sup> Umělecká díla nejsou jen napodobením přírody, ale spíše vytvořením „přírody“ nové, nejsou jen napodobením jejích děl, ale tvůrčím dílem „soutěžitele Stvořitelova“ — člověka. Uměleckou (ne ještě technickou) tvorbou přibližuje se člověk bohu a zpřítomňuje na zemi to, co je nejbožštější, tj. krásu (která v renesanci dominuje nad pravdou, kterou hledala antika, i nad dobrem, jehož pochopení bylo smyslem stře-dověkého vědění).

Obraz (a umělecké dílo vůbec) nelze v renesanci považovat především za realistické napodobení přírody. To bychom velmi oplotšili její vnitřní svět. Umělecké dílo je obrazem nitra bytosti, která se jakožto mikro-kosmos postavila do středu makrokosmu. Je obrazem obrazu, který universum vyvolává, když je specificky lidským způsobem koncentrováno v lidské duši. Obraz (a dílo vůbec) je projektem, modelem vidění a chápání světa — a jak zdůraznil Michelangelo — tím nejzávažnějším. Proto lze renesanci nazvat kulturou především estetickou a s jistou euforíí i „epochou obrazu“. Namísto středověké narativní funkce dostává umění funkci formující. Výtvarné umění není doplnkem textu, ale stává se samo specifickým, v sobě oprávněným textem, jímž duše člověka, postaveného do středu univerza, vyjadřuje své nehlubší poznání a touhy.

POZNÁMKY

- 1 P. Francastel, *The Middle Ages*, Londýn, 1969, s. 106.
- 2 *Inedita Mare Dvořáka*. In: *Umění, ročník XIX*, Praha 1971, s. 622.
- 3 J. Pijoan, *Dějiny umění*, Praha 1976, díl 3., s. 61 nn. Pijoan podává podrobné vylíčení podstaty a vývoje byzantského umění, vycházející z nejnovějších výzkumů, které máže sloužit jako korelativ k příliš stručnému a rigoróznímu hodnocení v našem textu.
- 4 P. Francastel, c. d., s. 128.
- 5 Týž, c. d., s. 138.
- 6 Týž, c. d., s. 120.
- 7 Týž, c. d., s. 169-170.
- 8 Týž, c. d., s. 188.
- 9 Jan Scotus Erigena, *De divisione naturae*, I, 26.
- 10 E. Eisler, *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*, Leipzig 1999, s. 614.
- 11 T. Campanella, *Universitatis philosophiae seu metaphysicorum...*, Patiz 1638, I, 6, s. 72.
- 12 Týž, c. d., s. 75.
- 13 Tamtéž.
- 14 Tamtéž.
- 15 P. Floss, *Mikuláš Kusnanský*, Praha 1976, s. 75 nn.
- 16 G. Bruno, *De immenso*, s. 740.
- 17 J. White, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, Londýn 1957; B. Schweslitzer, *Vom Sinn der Perspektive*, Tübingen 1933.
- 18 J. Patoka, *Aristoteles, jeho předchůdci a dědicové*, Praha 1984, s. 244 nn.
- 19 Nejnovější o problému kontrakte: P. Floss, *Proměny vědění*, Praha 1987, s. 189 nn.
- 20 R. Eisler, c. d., s. 317.
- 21 První soubornou studii o proporcích, které působily i na výtvarné uměnce napsal Lucca Paccioli. (Summa de arithmetica, geometria, proportionibus et proportionalitate, Venezia 1494.)
- 22 A. J. Gurevič, *Kategorie středověké kultury*, Praha 1976, s. 33 nn.
- 23 M. Dworak, c. d., s. 625.
- 24 M. Juškevič, *Dějiny matematiky ve středověku*, Praha, Academia 1978.
- 25 Sborník: *Die Kunst und die Kirchen (der Streit um die Bilder Heute)*, Mnichov 1984, tam viz: W. Hofman, *Luther und die Folgen für die Kunst*, s. 67-82.
- 26 Tamtéž.
- 27 Tamtéž.
- 28 Pozdněgotičtí malíři zachycují na svých obrazech velmi podrobně např. dobovou květinu a stejně tak sochaři provádějí téměř kopie tvard listů, různých druhů ovoce (např. hroznů) anebo i živočichů (např. housenek). Henry de Morant, *Dějiny užitého umění*, Praha 1993.
- 29 J. Pijoan, *Dějiny umění*, Praha 1976, díl 5., s. 179 nn.
- 30 Uměleckou oslavu světa „provedli“ ve svých dílech např. F. Brunelleschi a P. della Francesca. J. Pijoan, c. d., s. 112 a. s. 214.
- 31 J. A. Komenský, *Consultatio catholica*, Praha 1986, s. gradus Fensofie - Mundus artificialis.

- 32 A. Mórassi, *Tiziano*, Milán 1964; R. Palluschini, *Tizian*, Bergisch Gladbach, 1964; F. Valcanover, *Tutta la Pittura di Tiziano*, Milán 1980.
- 33 P. Floss, *Proměny vědění*, Praha 1987, s. 178.

RÉSUMÉ

*Der Sinn des Bildes im Weltbild der Renaissance*

Die Epoche der Renaissance ist mit der Verbindung der Kunst und des Wissens charakterisiert. Die bildende Kunst stellt die Basis der geistigen Begegnung mit der Realität dar. Darum spielt die bildende Kunst, besonders die Malerei, die wichtige Rolle bei der Entstehung und Selbstgestaltung der Renaissancewissenschaft. Renaissance ist die Epoche des Bildes, und darum ist die Analogie ihr Erkenntnisprinzip. Jede Sache kann das Bild der anderen Sache sein. Die Kunststücke (besonders Bilder) sind die vollkommensten Formen der Bildhaftigkeit aller Dingen. Der Mensch (Mikrokosmos) ist durch die Struktur seines Körpers und seines Geistes nur ein passives Abbild des Universums (Makrokosmos), aber das Kunstwerk erhabeneres, das heißt aktives Bild des Universums ist. Die bildende Kunst ist dann ein kreatives Bild des Abbildes des Kosmos, das heißt des Menschen.

## K TYPOLOGII RENESANČNÍHO MYŠLENÍ

PAVEL FLOSS

Stěžejním spísem prvního období Komenského duchovního zrání je *Theatrum universalitatis rerum*, v němž svět je pochopen jako divadlo, člověk v něm jako divák a hlavním spojením mezi světem a člověkem jsou smysly (mezi nimi především vidění, zrak). Ve druhém období Komenského vývoje stává se z divadla světa labyrint, který je negací důvěřivého vztahu člověka a světa. Člověk se stává nešťastným poutníkem, aby nakonec, ve třetím období, pochopil svůj úděl v potřebě změny světa, který se z labyrintu stává dílem nápravy. Emendovaný svět je negací původního světa, světa jako divadla. Ve třetím období, kdy Jan Amos považuje svět za dílo nápravy a člověka za reformátora (Eliáše), ustupuje původní substanční koncepcí světa koncepci, která má výrazně předsystemové rysy. Svět i věci v něm jsou chápány jako struktury.

Pojetí světa jako divadla i pozdější koncepcí struktury nelze nevidět v souvislostech vývoje renesančního myšlení a renesanční kultury. Zvláště Komenského pojetí struktury úzce souvisí s novým renesančním pojetím pojmu *spatium*. Revize tradičního aristotelského substancialismu, se kterou se setkáváme v 17. a 18. století, je předznamenána renesančním pojetím prostoru jako první substance věcí! Tato studie má přispět k pochopení obecných souvislostí, v nichž uzrává idea světa jako *theatra* a později i strukturního pojetí skutečnosti, jehož počátky nacházíme mj. i v díle učitele národů.

Literární a historické „quattrocenta“ a „cinquecenta“ chápali 15. a 16. století v Itálii jako znovuzrození (renesanci) klasické kultury a vzdělanosti, zničené a zapomenuté „barbarským“ středověkem, který začíná pádem západoférické říše. Vzkříšením antické literatury, umění a vědy

mělo se soudobé lidstvo probudit k „novému životu“ (*vita nova*), v němž by byly plně rozvinuty všechny dary lidské přirozenosti. „Blaženství“ přirozenosti však stojí v cestě ideály „gotického věku“, které odvracejí člověka od plného radostného života a povznášejí jeho pohled jen ke slasti a radostem „onoho“ světa, do kterého člověk vstupuje branou smrti. *Boccacciův Dekameron* (abychom citovali literární dokument známý široké veřejnosti) je na prahu renesance přímo programovým odmítnutím středověkého supranaturalismu (podřizování řádu věcí požadavkům nadpřirozeného, božského) a asketismu a bujarým přitakáváním pozemskému životu, tělu a smyslům.

Chmurné vize konce světa [na nichž měly podíl nejen politické a náboženské rozbroje, ale i řádění „černé smrti“ — moru, který vyhubil podle odhadu historiků ve 14. století třetinu evropského obyvatelstva] osiře kontrastují s optimistickými a sebevědomými výroky a gesty aktérů rané renesance. Zatímco Petrarca vyzývá k pěstování a kultivování osobnosti a nabádá k okázalému individualismu v myšlenkách, slovech a gestech, hlásá dominikánský mnich Vincenc Ferrerský (1350—1419) v různých městech Evropy přísné pokání před blížícím se koncem zkaženého světa. *Flagelanti*, kteří se veřejně bičují, aby ponižili svá hříšná těla a vykonali tak přede všemi akt pokání, zaplavují evropské metro-pole.

Soustředění na extrémní projevy pozdního středověku a začínající renesance vedly k extrémnímu rozlišení „teocentrické“ (bohostředné) epochy středověku od „antropocentrické“ (člověkostředné) epochy renesance. Podle některých autorů byla renesance až „posedlá mystickou závratí po této zemi“, již znal, mlouval a zušlechťoval [odtud slovo *cultura* — šlechtění] člověk antiky, kterou však středověký člověk neznal, nemiloval a zpustošil.

Tak jako vzdorovití adolescenti hledají proti svým přísným otcům oporu u moudrých a zkušených dědů, hledá renesance, v úsilí o vlastní identitu, oporu v antice, kterou středověk podezíral z pohanské zkaženosti. Renesance nebyla antické kultuře oddána tou měrou, jak sama požadovala, žila ze středověku více, než si mohla připustit. Ostatně kritika barbarského středověku je vyslovována spíše literáty a učenci, jako byl Petrarca či Laurentius Valla, nebo historiky, jako Vasari, než výtvarnými umělci, kteří se k mnohým tradičním výtvarnému umění 13. a 14. století vracejí (a jsou to právě výtvarní umělci, kteří položí základy toho, co je na renesanci vsutku speciálního).

Renesance nebyla jen znovuzrozením antiky, ani jen popřením středověku. Nezískala však ani obdivný titul „le grand siècle“, který přisou- dila historikové prvnímu porenesančnímu století (začínajícímu v Itálii,

Volbere renesance, neslavným upálením Giordana Bruna v roce 1600). Byla tedy renesance jen koncem "barbarské" epochy a předzvěstí epochy nové, posluhující se vzpomínkou na "zlatý" klasický věk? Byla jen přechodem mezi středověkem a novověkem, jehož slavnobránou je dílo Galileova, Descartova a Newtonova? V populárních pracích je tento názor značně rozšířen; i o největších osobnostech renesanční filozofie a vědy, Kusanovi, Paracelsovi a Brunovi, se dozvídáme, že až se o vývoj vědění mimořádně zasloužili, je jejich dílo jen svědeckým přechodem epoch. Pozitivnější hodnocení originality a novátorství renesance najdeme právě v dějinných umění, ale i zde se dozvídáme, že renesanční architektura byla méně originální než gotická, že renesanční sochařství je příliš zahleděno na své antické předlohy a malířství je dovršením italského malířství 13.–14. století.<sup>2</sup> V nejnovějších pracích o výtvarném umění renesance se podtrhuje význam středověkého malířství a sochařství a nepřeceňuje se již význam antických podnětů.<sup>3</sup> Značně problematická je i periodizace renesance. Zatímco v oblasti literatury je předěl mezi středověkem a renesancí dosti ostrý a lze jej se staršími badateli položit do poloviny 14. století, zdráhají se moderní historikové výtvarného umění vidět počátek renesance před polovinou 15. století.<sup>4</sup> Subtilní otázky periodizace i historie jednotlivých oblastí vzniku a vývoje renesanční kultury jsou ovšem velmi důležité i pro výklad vývoje vědění, které je zvláště v renesanci s vývojem umění mimořádně úzce, ba osudově spjata. Musíme však přihlídnout k obecnému hodnocení renesančního umění a z něho vyjít k našim specifickým úvahám o iniciační roli výtvarného umění při vytváření vědního paradigmatu renesance.

Ať už jsou jednotlivá detailní hodnocení renesančního výtvarného umění jakkoli protikladná, v nejobecnějších rysech a vzhledem k celkovému vývoji evropského umění výtvarného od gotiky po 19. století je renesance hodnocena jako triumf realismu nad středověkým symbolismem. Epochální objevení perspektivy však renesanční malířství výrazově poněkud omezilo a zavedlo do přílišné závislosti na architektuře a skulptuře a specifické malířské výtvarné prostředky malířství rozvinula až období pozdější (části) baroka, především však romantismus a impresionismus). Po "burckhartovském" nadšení pro renesanci jako by se dostavovala až příliš chladná střelivost. V renesanční kultuře (výtvarném umění, literatuře a vědě) najdeme jistě hodně epigonství, avšak nepochybně dějinné souvislosti nás nasmějí vést k nepochopení renesančního novátorství. Renesance není ovšem bytostně věkem "antropocentrickým", avšak svou podstatou je rozhodně spíše počátkem velkého dějinného obratu, nežli jen koncem "starého světa" a předešlou (a to skvělou) moderního věku, který například P. Hazard datuje až kolem roku 1680.

Náš výklad o renesanci zahájíme charakteristikou „paradigmatického“ obrátu v díle René Descarta, který svou novou filozofii koncipoval jako radikální rozehod s jakoukoli předcházející filozofickou tradicí. S „čtánkovou“ názorností o povaze karteziánského „obratu“ píše G. W. F. Schelling: „Traduje se, že řecký Thales se lázal: Co je tím prvním a v přírodě nejstarším? Zde (tedy v takovém prvním — pozn. P. F.) je počátek myšlení objektivně. Descartes se pouze ptá: Co je tím prvním pro mne...?“<sup>5</sup> (rozumějí pro člověka, pro poznávající já). Jak známo, je oním prvním podle Descarta akt mého myšlení, které potvrzuje mou existenci (ego cogito, ergo sum). Z mého myšlení, jež mi potvrzuje mou existenci, otvírá se cesta k jsoucímu. Východiskem poznání není toto jsoucí (jak tomu bylo od časů Thaletových), ale moje „myslící já“, před které je svět postaven (objekt = to, co je před-staveno). Otázka po podstatě světa je spojena s otázkou, jakým způsobem tento svět poznávám, jak ho myslím.

Řada odborných filozofickohistorických studií prokázala, že onen Descartův obrat má svou prehistorii v díle Mikuláše Kusánského<sup>6</sup> a florentských novoplatoniků a že právě u nich leží základy toho, čemu říkáme novodobá filozofie. Při zkoumání povahy renesančního vědění neobrátně však pozornost ke spisům florentských filozofů, nýbrž k dílům florentských umělců, protože ve svých obrazech připravují onomu obrátu, který je počátkem moderního věku reflexe a překonání naivního realismu antiky a středověku, cestu.

Z hlediska dějin umění je renesanční malířství úsilím o „mimesis“ (napodobení) přírody, o pokud možno věrné vyrovnání se díla s jeho předlohou, originálem. V širším historickém kontextu bylo renesanční malířství sice nutným vyrovnáním se se zobrazovanou realitou, zároveň však přílišným lpěním na objektivistickém realismu, především na věrném zobrazování prostoru a prostorových proporcí. Protagonista moderního malířství Paul Cézanne, usilující o „sebenalezení“ malířství a rozvinutí jeho vlastních výrazových prostředků (dominace barvy nad kompozicí a kresbou), vyhlašuje programové zřeknutí se renesančního prostorového objektivismu, který svazuje malířovu kreativitu. Asi o dvě desetiletí později zřká se newtonovské představy prostoru, která je přirodovědecko-filozofickým domyšlením renesanční nauky o prostoru jakožto první substanci všech věcí, i moderní fyzika.<sup>7</sup> Ačkoli se tedy moderní výtvarné umění i moderní přírodní věda cítí tradiční představou prostoru spoutána a dezorientována, žije, jako součást moderní kultury, z duchovních důsledků emancipace, kterou renesanční pojetí prostoru podnítilo. Neboť právě zmocněním se prostoru končí éra anticko-středověkého naivního realismu a začíná epocha kreativního realismu, jehož



Je zmíněná cézannovská malířství i moderní fyzika legitimním, byť kritickým dědicem.

Vývoj moderní vědy je podmíněn reflexí metod zkoumání a myšlení. V tom je moderní věda přímou pokračovatelkou Descartovy „rozprav o metodě“ a karteziánského paradigmatu *ego dubito, ergo sum*. V duchu nejobecnějších paradigmatických úvah mohli bychom postoj renesančních umělců k realitě vyjádřit *ego dubito, sed ego video, ergo sum*. Renesanční umělec se vzpívá kánonu tradičního malířství, pochybuje o jeho oprávněnosti, chce „objektivně“ vidět, vyrovnat se s prostorem a skrze nové, realistické vidění být i novým člověkem. Jde o událost, která má mimořádný význam především pro nové pojetí světa a vědění. Z tohoto aspektu se budeme výtvarným uměním renesance také zabývat.

V úvodních větách této studie bylo řečeno, že renesance chápala sebe samu jako „znovuzrození“ klasického věku. Ve skutečnosti však byla něčím mnohem víc: nikoliv znovuzrozením něčeho, co už zde bylo, ale zrozením něčeho nového a originálního — a vlastně samozřejmě — zrozením vidění. A opět nejen zrozením, ale i jeho první reflexí. Je-li „veliké století“ první reflexí myšlení, pak je renesance první reflexí vidění. Tím ovšem netvrdíme, že karteziánská koncepce „*ego cogitans*“ má svou přímou předehru v renesančních naukách o vidění a zobrazení skutečnosti. Lze přece namítnout, že Cartesiovo „*ego dubito*“ se týká i bytostného zpochybnění smyslového vnímání, včetně vidění. „*Cogitatio*“ (myšlení) jakožto jedinou jistotu uprostřed klamavosti smyslů a světa, odhalil před Descartem ostatně již Campanella, poslední velký filozof renesance. Descartovské „*cogito, ergo sum*“ je bytostně v rozporu s každým „*video, ergo sum*“. Proti tomuto výkladu nelze nic namítnat. Souvislost není obsahová, ale metodická: Dva stupně poznání, dva orgány poznání jsou postaveny do středu pozornosti. V renesanci je středem pozornosti oko a vidění, v 17. století rozum a myšlení. V 17. století jde o reflexi filozofickou (Descartes) a psychologickou (Locke), v renesanci o reflexi výtvarnou a opticko-geometrickou. V Schellingově formulaci je pro Descarta principiální to, co je „první“ pro „mé myšlení“. Pro renesančního umělce je principiální to, co je první, původní pro „mé oko“. Karteziánská filozofie buduje svůj systém z pozice „*ego cogitans*“, renesanční umění a pak i věda z pozice „*ego videns*“. V karteziánské filozofii je soudcem pravdivosti (jasnosti a zřejmosti) aktivita myslícího já: pro renesanci je soudcem pravdivosti vidoucí oko. Středověká malířská tvorba jeví se „vidoucímu oku“ jako popření vidění, které vyžaduje zcela jinou kompozici obrazu. Na rozdíl od kompozice „obsahové“ žádá kompozici perspektivní, která staví oko do středu jsoucího.“

V postoj renesančních malířů, v jejich zápase se starým výtvarným kánonem a v úsilí o perspektivní kompozici projevují se tedy první náznaky změn, které se ukáží být epochálními.

Nejprve však musíme vyložit, co rozumíme renesančním „zrozením a reflexí“ vidění (videre) bylo v antice i středověku, ale i v renesanci „nejvznešenějším“ aktem smyslového poznání. Zrak nás informuje o hmotném jsoucím mnohem úplněji než sluch, čich, chuť či hmat (který však byl, aspoň v aristotelské tradici považován za základ všech smyslů, což moderní psychofyziologie vnímání potvrzila). Avšak, jako všechny ostatní smysly, i zrak „klame“. Zvláště středověké filozofické školy zdůrazňovaly nespolehlivost smyslového vnímání, které je jen materiálním předpokladem poznání (nic není v rozumu, co dříve nebylo ve smyslech). Platné poznání je aktem rozumu, spojením nehmotného rozumu a duchovní formou poznávané věci. Smysly zajišťují nezbytnou orientaci ve světě, náš duch, spojený s tělem, je používá jako nedokonalého síce, ale nezbytného nástroje. Avšak u smyslů nelze setrvávat, je třeba co nejdříve přchnout do vyšší říše ducha. Filozofické „podceňování“ smyslů je v křesťanské civilizaci „doplněno“ podceněním morálně-teologickým. Smysly, jakožto orgány „hříšného“ těla, jsou nejnáslednějším místem úspěšných svodů ďáblůvých.

Pojem vidění (videre) měl však širší platnost — nebyl vyčerpán jen viděním smyslovým, neboť se mluvilo i o vidění duchovním nebo vnitřním. Zvláště mystikové se zasloužili o rozpracování nauk o „videre spirituale“. Toto vidění nebylo nazíraním věcí vnějších, ale duchovním zřetěním, vizi (visio). Novoplatónsky orientovaní filozofové přenesli mystickou nauku o „visio“ do filozofie právě na konci středověku; a začátkem renesance je „visio“ nejvyšší formou filozofického poznání skutečnosti. Tyto tendence jsou systemizovány v díle prvního velkého filozofa renesance Mikuláše Kusánského, který tvrdí, že rozumem poznáváme jen „podobnosti, druhy a symboly věci, nikoliv však věci samy“.<sup>9</sup> Rozumem poznáváme jen způsoby existence, ale nikoliv vlastní existenci věcí, která je „přímá“ a s nejvyšší jistotou zjevná našemu „intelektuálnímu zraku“ (visum mentis intellectualae). A ve spise *De aplice theoriae* (O vrcholu moudrosti) Mikuláš prohláší: „Posse igitur videre mentis excellit posse comprehendere.“<sup>10</sup>

Vlivem skotismu a nominalismu byla ořezána víra v reálnou existenci druhových a rodových pojmů, které byly cílem rozumového poznání středověké „realistické“ filozofie. Rozum se už nezmocňuje přímo podstat věcí, ale jen „označení“ (signa, nomina) věcí. K věcem samotným již rozum neproniká. Na jeho místo nastupuje visio. Vidění (ovšem v tomto případě duchovní) proniká tam, kam nemůže proniknout rozum. Rozum

je postaven za vidění, které vidí věc v celku, zatímco rozum vidí jednotlivou věc (res) skrze síť pojmů, jimiž ve skutečnosti nic reálné a samostatně jsoucího neodpovídá.

Zrak byl mezi smysly tak vysoko hodnocen právě pro svou schopnost uchopit celek vnímaného. Teorie o duchovním vidění jsou přenesením této představy do roviny intelektuální. Upřednostňováním duchovního a intelektuálního zraku před pojmovým poznáním (rozumem) přpravoval půdu k „renesanci“ vidění vůbec.

Renesance přenesla vysoce pozitivní hodnocení „visio intellectualis“ i na vidění „sensualis“, vidění oka jakožto smyslového orgánu. V renesanci dostává tak zrak novou, kladnou hodnotu. Vidění už není jen pasivním dějem, přijímáním „smyslových“ obrazů věcí, které se podle scholastických teorií „odpoutávají od věcí, vstupují do oka a působí tak vidění. Vidění není pasivním přijímáním „povrchových“ obrazů věcí, které je odděleno od následujícího, hlubšího, rozumového poznání. Ostatně již skotická škola ve 14. století učila, že mezi smyslovým a rozumovým poznáním nelze stanovit příkré meze a že rozumové poznání je již přítomno v poznání smyslovém, z čehož renesance později vyvodí, že lidské smysly (například oko) vnímají jinak než smysly zvířecí, protože již ve vnímání je přítomna vyšší duchovní přirozenost, takže člověk si již při vnímání uvědomuje např. počet vnímaných věcí. Vidění je pro renesanční umělce a učence nejen prostým, smyslovým poznáním povrchů věcí, ale zároveň i viděním hlubším, vnímáním krásy, kterou již scholastikové definovali jako „vyzatování formy“, vnitřní podstaty věcí skrze její hmotnou podobu.“ Vidění je oním tradičním vnímáním (pasivním reprodukováním) i hlubším viděním (visio) zároveň. Vidění není jen prostým obrazem skutečnosti, ale zároveň i viděním krásy. Vidění krásy. Pravdu získává rozum abstrakcí od hmotného, krásu však lidský duch vnímá skrze hmotu, skrze smysly. V aktu poznání je duch od smyslového oddělován, v aktu krásy je s hmotou skrze smysly spojován. Krása jakožto transcendentální vlastnost všeho jsoucího spolu s pravdou a dobrem, je centrem zájmu renesančního člověka. Ostatně skrze krásu vyjevuje se mu i pravda a dobro věcí. Krása je pro renesanci základem „modus essendi“ (způsob bytí) všeho jsoucího. Vidění není povrchovým, nedokonalým poznáním věcí, ani aktem poměrného a tak šalebného potěšení „smyslové duše“, ale, jak vyhláší jeden z tvůrců renesanční „teorie“ umění Leone Battista Alberti (1404–1472), aktem uchopení harmonie a proporcionality, která je základem jsoucnosti i krásy věcí.<sup>12</sup> Ve vidění, které je v renesanci vlastně jakýmsi druhem vize, spojuje se smyslová a duchovní povaha člověka a obě se kochají na společném objektu — kráse. Krása neodděluje jako pravda smyslově

od duchovního, ale je příslibem „ráje“, v němž člověk bude opět žít v jednotě těla a ducha, kterou podle bible ztratil „prvním hříchem v zahradě Eden“.

Renesanční umělec není pronásledováván myšlenkou, že smysly, především zrak, klamou a přivádějí na scestí. Renesanční člověk smyslům věří. Pokud nás smyslové vnímání klame, pak tento klam nepochází principiálně z jeho přirozené nedostatečnosti. Smysly neklamou, protože by to bylo v jejich povaze; co způsobuje klam, je jejich nedostatečné využití, jejich oslabování, jejich maření. A celý středověký způsob života je takovým mařením a oslabováním smyslů. Odstřánit klam neznamená utíkat od smyslů, ale naopak zabýdlet se v nich, oddat se jim a sklídit bohatou úrodu, jež nám nabízejí. Je to právě spíše duch, kdo nás vede do říše klamu. Pro renesanční malíře bude důkazem takové šarby a klamu ducha symbolistní středověké malířství, malující symboly věcí, jak je „vidí“ niterná kontemplace nebo duchovní moc (církev), nikoliv však „otevřené“ oko tvůrce, který je pyšný na svou individualitu (ego video). „Zrození vidění“ je vlastně „otevřením“ vidění. Smysly neklamou, ale byly klamány, protože skutečnost byla před nimi zahalována. Renesanční umělec odstraňuje roušky, jimiž je zastřena „tvář“ skutečnosti. Impozantní nahota těl na obrazech a sochách vrcholné renesance je manifestem touhy doby po odhalení přirozenosti (světa a člověka), která byla středověkem zastírána.<sup>13</sup>

Renesanční člověk chce pohlédnout otevřenýma očima na odhalenou skutečnost. Přestává klopit cudné zrak a pozvedá jej odvážně před sebe, aby užel nahou realitu. Středověký člověk neviděl, neslyšel, nematal. Renesanční člověk „znovuzrodil“ své tělo a smysly k životu.

Tam, kde středověký člověk kladl závoj, nastává renesanční člověk zrcadlo. Pro Leonarda da Vinci, ale později i pro šířitele renesanční „estetiky“ na sever od Alp Albrechta Dürera je malíř člověkem, který dovede přírodě nastavit zrcadlo a dokonale zobrazit, co v zrcadle, kterým je jeho otevřené, nezaujaté oko, vidí. V *Trattato della pittura* Leonardo napsal: „Ty, malíři, budeš dělati své malby podobné obrazům, jevícím se v zrcadle a viděným jedním okem.“<sup>14</sup> Malířství je tedy přetlumočením skutečnosti, zrcadlící se v oku. Obraz je tak zrcadlem zrcadla. Ovšem i středověk užíval termín „speculum“ (zrcadlo): lidská mysl prý je zrcadlem, nastaveným stvořenému světu. Středověké encyklopedie věděním byly nazývány „specula“ (zrcadla). Ve středověku je však zobrazitelem skutečnosti něhmotný duch (intelekt), nikoliv smyslové oko, a zobrazována je spíše duchová podstata věcí než jejich smyslový povrch. Středověké „speculum“ a zobrazování v něm má smysl spíše literární, slovní, ideový než výtvarný, malířský.

Tvůrci renesanční výtvarné teorie Brunelleschi, Alberti, Uccello, Leonardo da Vinci aj. požadovali na umělci věrnost přírodě (realitě). Alberti vyzývá malíře, aby omezovali portrétní malbu a věnovali se více látkám historickým a žánrovým, které je přivádějí k potřebě dokonalého vyrovnání se s prostorem a reálnými proporcemi věcí. To nás však nemůže vést k tvrzení, že renesanční umění je především triumfem zdravého realismu a „mimesis“ (napodobení) přírody. Takovým tvrzením bychom snížili především význam renesančního umění pro cítění, myšlení a vědění oné doby.

Je třeba poznamenat, že renesanční idea „mimesis“ má určitá specifika, která musíme vzít v úvahu. Renesanci jde o realistickou objektivitu. Té však v obrazech dosahuje umně zkonstruovanou luzí prostorou. Obraz je projekcí subjektivních podmínek našeho vidění. Zobrazované předměty, které by ve skutečnosti ležely za sebou na rovnoběžkách, objevují se na obraze v liniích, jež se sbíhají v iluzorním nekonečnu. Objektivita je dosahováno poznáním subjektivních podmínek vidění, které antika ani středověk neznaly, ač i pro ně byla mimesis základem všech umění (v tehdejší pojetí ovšem i techniky). Poznání subjektivních podmínek vidění umožňuje pochopit specifickou smyslovou poznání vůbec. Právě v renesanci dostává slovo „objekt“ svůj dnešní význam, tj. něco, co existuje mimo nás a působí na naše receptory. Středověk dával slovu objekt většího jlný význam (bylo to něco, co existuje v naší mysli, obraz poznávané věci, tj. subjektu). Objekty však, podle mnohých renesančních filozofů, nepůsobí v nás poznání přímo, ale nepřímě. Smyslové poznání už není vstupem věci do smyslu (skrže jakési hotové obrazy, jež věc vysílá), ale vyvolávají v našich smyslech reakci, která je specifickým zpodoběním věci v nás.<sup>15</sup> Ovšem až vědecká zkoumání Keplerova, Galileova, Newtonova a Lockova povznesla renesanční filozofické formulace na vědeckou bázi (např. Descartova teorie nervového reflexu).

Je třeba také vzít v úvahu, že renesanční pojetí „mimesis“ se vyvíjelo a že postupem doby sílí přesvědčení, že umění z napodobení přírody jen vychází, že je však skutečností o stupeň vyšší než příroda. Umělec nemá být vláčen konkrétností reality. Lze citovat Fracastora (i když je to především estetika literární), že má zpodobovat realitu v její podstatnosti, nikoliv nahodilostí.<sup>16</sup> Ale i u přísných zastánců umění jako mimesis, kterými byli Alberti a Leonardo, najdeme formulace, jež naznačují, že mimesis neznamená otroctvé, ale tvůrčí napodobení reality. Tuto tvorivost zastupuje na obraze především barva, nikoliv kompozice (která byla naukou o perspektivě k realitě pevně přikována). Perspektivní kompozice obrazu má věrně sledovat odraz reality v zrcadle: avšak barva a stíny mohou být mocnější než přirozená kolorace originálu.

Uvědomění si subjektivních podmínek vidění a geometrická konstrukce perspektivy dělá z renesančního obrazu model reality, respektive pravdivého vidění světa. Obraz je viděním viděného, je pravdivým obrazem obrazu v lidském oku. V tomto smyslu je reflexí vidění, neboť je zobrazením zobrazovaného v zobrazujícím. Středověká teologie, filozofie, ale i umění a svým způsobem i věda zvěštovaly člověku obsah a smysl božské epifanie, zjevení se nadrozumové a nadsmyslové Pravdy (Skutečnosti). Renesance je epifaní přirozenosti (přírody a člověka): je zjevoována, zvěstována uměleckým dílem.

Výtvarné umění přestává být nástrojem poučení či naučení (často i dosti pozemského!) a ilustrací slova (ideje) či nějaké události (dějinné nebo sakrální). Přestává být hodnotou narativně naučnou a je aktem vyrovnávání se člověka se skutečností; je rekonstrukcí i verifikací reálného (zpodobovaného). Vytvořit (sochu či obraz) znamená poznat. Umění je znovustvořením stvořeného. Člověk je tak „soutěžitelem Stvořitele“, „malým bohem světa“.<sup>17</sup>

Umění přestává být řemeslem, umělci řemeslníky. Umění přestává být něčím pomocným: prostředkem poučení či potěšení (bonum delectabile). Výtvarné umění se stává vědou, umělci tvůrci, stojícími výše než učenci a básníci (kteří v rané renesanci korunovali na Kapitulu vavřínovými věnci). Micheiangelo odmítá stát se poetou, protože má vyšší ambice, totiž být malířem. Malířství je pro něho vědou věd. Tradice pěstované vědy i nové renesanční vědní obory mají ústřední vědě — malířství — pomáhat co nejvýstižněji zachytit tvář reality. Geometrie (planimetrie, stereometrie, nauka o perspektivě), optika, alchymie (především nauka o výrobě barev), anatomie, mechanika, ale i astrologie a magie se stávají pomocnými disciplínami výtvarné tvorby.<sup>18</sup> Renesance je epochou „člověka tvůrce“ (homo faber).

O antice bylo řečeno, že její věda byla formována normami uměleckého díla, že její vědění je jakousi estetikou Jsoucího.<sup>19</sup> I renesanční vědění je „estetické“, avšak v jiném smyslu než vědění řecké (i když přítomnost estetických hodnot v obou systémech vědění byla asi i jedním z důvodů obdivu a úcty renesančních učenců k odkazu antiky). Neboť renesanční umění inspiruje ke zcela jinému obrazu světa než umění antické. Revize starého „obrazu světa“ začíná na obrazech malířů dříve než ve spisech filozofů. Pozdněstředověké a renesanční výtvarné umění zdá se být kadlubem, v němž se utváří nový duch doby. Výtvarné umění má v celku renesanční kultury radikalizující a inspirující roli. Jeho vliv na jiné oblasti kultury a na povahu vědění je zesílen i tím, že mnozí renesanční vědci a filozofové byli zároveň umělci (Alberti, Piero della Francesca, Leonardo da Vinci), nebo se s umělci stýkali a zajímali se o jejich tvor-

ho (Kusánus, Florentští novoplatonikové), nebo duchovní výboje umění dále domýšleli (G. Bruno); spojení renesanční vědy a teorie umělecké tvorby představují např. úvahy Pomponia Gaurice nebo Tizianova přítele Ludovica Dolce. Sem bychom mohli zařadit i P. Pina, který viděl vrchol renesančního malířství v syntéze florentského římského „disegno“ a benátského „colore“. Tato syntéza je patrná v díle Tintorettové.<sup>20</sup>

S renesanční koncepcí vidění souvisí nauka o analogii a renesanční interpretace dva tisíce let staré doktríny o makrokosmu a mikrokosmu. Renesanční svět je „theatrum“, tj. vše v něm musí být předvedeno před zrak. Jednotlivé věci jsou obrazy jiných věcí. Věc se zrcadlí ve všem. Principem viditelnosti je světlo, jež je v renesanci spolu s prostorem principem všech věcí. Proto je také logické, aby zážito uprostřed vesmíru (takže i „kopernikánský obrát“ má své specificky renesanční důvody). S konceptem vidění a vnímání souvisí i renesanční nauka o kvalitách, která je báží renesanční kosmologie. V novém uchopení a pojetí prostoru je překonáváno antické paradigma, především jeho finitismus (nauka o nekonečném univerzu) a statismus (renesance zplodila myšlenku dějného pokroku). Namísto antického a středověkého substancialismu pro-sazuje se buď již nové, systémové pojetí skutečnosti (Kusánus), anebo je tradiční substancialismus nahrazen substancialismem „strukturním“ (substancí univerza je prostor). To všechno jsou mimořádně závažné proměny v pojetí světa, revidující paradigmatickou strukturu antického vědění (dualismus, statismus, finitismus, substancialismus) a jeho mocného odkazu, který byl renesancí znovu vzkríšen.

Mnohé převratné myšlenky a postoje renesance mají své kořeny v pozdním středověku, který někteří aktéři renesance považovali za dobu největšího úpadku lidstva. Jak bylo již řečeno, nenacházíme tento milantní tón u výtvarných umělců, kteří zvláště v počátcích renesance navazují spíše na pozdněstředověkou malbu, než na zdroje antické. I Ghiberti, který koncipoval v duchu renesanční koncepce dějiny umění, podceňuje sice středověk a pojednává o něm jen letmo, avšak počátky „novověkého umění“ klade do 13. století, které bylo pro Petrarca a Laurentia Vailu ještě obdobím temnoty ducha (barbarského mrzačení slova, kterému teprve renesanční básnictví dalo křídla). Je jakousi ironií dějin, že renesanční malířství, lpějící ze všech oborů nového umění nejvíce na středověké tradici, dalo novému obrazu světa nehlubší duchovní podněty.

Komenský neměl smysl pro výtvarné umění renesance (o němž se vyjádřil stejně pohoršeně jako například Luther) a pro výtvarné umění vůbec. Jeho duchovní zrání je však hluboce poznamenáno filozofickými myšlenkami, jež se zrodily z reflexe renesančního výtvarného umění.

Renesanční nauka o prostoru, o kvalitách věcí, o makrokosmu a mikrokosmu, o lidské mysli jako zrcadlu a světě jako divadle, o tvořivosti a hodnotě individua je neoddělitelná od zkušenosti výtvarných umělců, kteří ve svých dílech vypracovali program nového vidění a chápání univerza. Je úkolem dalšího bádání odhalit všechny souvislosti mezi Komenského dílem a renesanční kulturou, i když Jan Amos nakonec mezi renesančního myšlení a vědění překonává.

#### POZNÁMKY

1. P. Floss: *Pojem substance a struktury v renesanci a v 17. století*. In: *Sborník z filozofické konference UJEP Brno v r. 1985* (v tisku).
2. Max Dvořák: *Idealismus und Realismus in der Kunst der Neuzeit*. Viz: R. Chadraha: *Inedita Maxe Dvořáka*. In: *Umění* (časopis Ústavu teorie a dějin umění ČSAV Praha), 1971, s. 618nn.
3. V posledních letech se objevují studie, jež se snaží prokázat mimoevropské vlivy, působící na vývoj výtvarného umění v Itálii ve 14. století i v renesanci. Viz např. R. Chadraha: *Význam mongolského upádu 13. století pro dějiny umění*. Příspěvy z vědeckého zasedání (2.—14. 12. 1981), OTDO Praha 1983, s. 515—528; též, *Reflexe „Urbünde“ als Prüfstein der Methode*. In: *XXV. Internationaler Kongress für Kunstgeschichte*, CIHA, Wien 1983, s. 105—109.
4. A. Marindake: *Člověk a renesance*. Praha 1972, s. 8—42.
5. Tato citace Schellingova výroku je převzata z Předmluvy M. Sobotky k vydání Descartesových *Úvah o první filozofii*. Praha, Svoboda 1970.
6. P. Floss: *Mikuláš Kusánský. Život a dílo*. Praha, Východní 1977, s. 101.
7. K. Floss: *Čas, dějinnost a Aurelius Augustinus*. Střolopis disert. práce, Olomouc 1969: ... tak jako předjel svým „prostorovým viděním skutečnosti Giotto či Leonardo da Vinci Giordano Bruna či Descarta, tak předjel na prahu našeho věku Cézanne svým „neprostorovým“ zivárněním univerza Einsteina či Heisenberga. Cézanne tedy znamená průlom, po němž se celé malířství stále více vzdaluje od perspektivy a tedy předmětnosti (s. 105). K Floss rozobírá v této souvislosti práci Lilliane Guerroyové *Cézanne et l'expression de l'escape*, Paris 1950, a píše: {Autorka — pozn. P. F.} „ukázala, že zorné pole jednoho z Cézannových obrazů [podobně je tomu ovšem i u jeho ostatních děl], který pochází z roku 1870 a jemuž byla dáována různá jména {Pastorale, Idylle, Don Quichote sur les rives de Barbarie}, je sférické, kompozice obrazu buduje na „zakřivení“. Podle Guerroyové je Cézannův svět kulovitý, jeho prostor stojí v protikladu k renesančnímu (a z renesance vycházejícímu) pojetí „kontinua“: Cézannův prostor již nevyvrstává z renesančních přímek, nýbrž z křivek.“ (Cit. d., s. 104—5.)
8. A. A. Gurevič: *Kategorie středověké kultury*. Praha 1978, s. 33nn.
9. T. van Velthoven: *Gottesschau und menschliche Kreativität*. Leiden 1977, s. 35.
10. N. Cusanus: *De aplice theoriae*, I. 220. Edit. v: Nicolai Cusae Cardinalis opera. Paris 1514, reedit Frankfurt a. M. 1862.

11 Středověk hledá skrytou formu (morfé), duchovní podstatu věci, kterou uchopuje nehmotný rozum. Renaissance zkoumá „viditelné“ formy, které demonstrují řád přírody svou proporcionalitou. Slovně akcentar: tvaru mezi 3 složkami obrazu u teoretiků renesanční tvorby:

L. Dolce: disegno  
inventivione  
colorito

P. d. Francesca: disegno  
commensuratio  
colorito

Viz: W. Tatarskiowicz: *History of Aesthetics*. Warszawa 1974, III, s. 57.  
12 A. Janitschek: *Leone Battista Albertis Kleinere kunsthistorische Schriften*. Wien 1877, s. 93.

13 Tím ovšem nijak neumenšujeme realistické tendence gotického umění a smysl stře-dověkého umělce pro detail a pozorování reality, jak prokázal již počátkem tohoto století Max Dvořák (*Idealismus und Naturalismus in der gotischen Plastik und Maierel*, 1918). Gotika je realistická v detailu, ale celek je symbolický. Renaissance usiluje o realismus celku, tj. vztahů, a nevěnuje pozornost detailu jednotlivých věcí. Disegno (tvar) je v renesanci vždy úzce spojen s kompozicí a s proporcionalitou celku obrazu (Alberti mluví o významu „compositione“, Piero della Francesca o „commensuratio“). Leonardo vidí vztahově i barvy; nevidíme vlastní, lokální barvy věcí, ale vnímáme je v souvislosti barev okolních věcí a ovzduší.

14 Leonardo da Vinci: *Uvahy o malířství*. Praha 1941, s. 177—8.

15 P. Floss: *Proměny vědění*, kap. III. (v tisku).

16 K. E. Gilbertová - H. Kuhn: *Dějiny estetiky*. Praha 1965, s. 157—8, 181—2.

17 J. A. Komenský: *De rerum humanarum emendatione consultatio catholica*. Praha 1966, T. I, 425 (677).

18 Podle Leonarda pomáhají vědy (geometrie a perspektiva) poznávat kvantitativní podstatu krůsy je však kvalita věcí, k níž promíká tvorba. Viz W. Tatarskiowicz:

19 F. Zeller: *Die Philosophie der Griechen in ihrer geschichtlichen Entstehung*. Leipzig 1919, I, 1, s. 55—7.

20 I. Krsek: *Tizian*. Praha 1970, s. 56.

## SUMMARY

### To the Typology of the Renaissance Thinking

Antiquity considered a truth, a beauty and a goodness the three forms of being. The Middle Ages accentuated the goodness from these transcendental notions (effective knowledge was determinant), modern times — the 17th and 18th centuries — the truth (moral dealing was determinant) and Renaissance accentuated the beauty.

A teaching of salvation (theology) was the fundamental science of the Middle Ages, mathematics was the same in modern times (taken as a methodology of knowledge). Visual arts were considered the most recognized science of the Renaissance (painting ceased to be a craft and it became a noble knowledge — ars aritium). The products of the Renaissance art, especially the pictures, are projects of a new sight on reality, which discovers itself and realizes itself.

The modern age of reflection starts with the Renaissance "video, ergo sum", which proceeds to the Descartes "cogito, ergo sum". The Renaissance painting "discovers" space (spatium) and through perspective enables also a new "Renaissance" conception of the world. Things are not painted in their "locl" in hierarchical vertical construction of the world, but in real space relations in geometrically constructed perspective system. Sight is the basic medium of all the human senses for catching the reality. The world is what is seen (analogy is the scientific method). Every thing is the analogic picture of some other thing (microcosm in macrocosm).

Comenius was deeply influenced by the Renaissance conception of the world and that is why the search into the Renaissance paradigm is so important for understanding of Comenius's early production.

Artikel

Pavel Floss, <i>Kynismus als die philosophische und kultu-soziale Tradition und das Werk J. A. Komenskys</i> . . . . .	5
Erwin Schadel, <i>J. A. Comenius Sapientiae trigonus — ein Modell universaler Selbstverwirklichung</i> . . . . .	29
Jaroslav Kolár, <i>Komenskys Labyrinth der Welt und Moudrost starých Čechů</i> . . . . .	41
Jan Škutil, <i>Homo faber in Komenskys Labyrinth</i> . . . . .	50
Josef Čach, <i>Internationale Friedensinitiative während des ersten Weltkrieges</i> . . . . .	55
Robert Kalivoda, <i>Um die Theorie der europäischen Revolution</i> . . . . .	61
Petr Horák, <i>Michel Foucault und die Welt der klassischen europäischen Kultur im 17. und 18. Jahrhunderts</i> . . . . .	71
Pavel Popelka, <i>Hochzeit im sozialen System eines Dorfes und die sozialen Funktionen der Hochzeitsfeier</i> . . . . .	84

Rundschau und Rezensionen

<i>Zur Ausgabe der Komenskys antiozinianischen Schriften</i> (Pavel Floss) . . . . .	98
<i>Bibliotheca trinitarium</i> (Karel Floss) . . . . .	105
Noemi Rejchrtová, <i>Václav Budovec von Budov</i> (Robert Kalivoda) . . . . .	111
A. Fechtnerová, <i>Katalog der Graphiken an den universitätssthesen, hintergelegten in der Staatsbibliothek in Prag</i> (Stanislav Soušedík) . . . . .	121
J. A. Komenský und Balthasar Gracián (Josef Polišenský) . . . . .	123
Bruno Bellerate, <i>Comenio conosciuto</i> (Amadeo Molnár) . . . . .	127
<i>Die Edition des Manuscriptis Nr. 42 von Vyšší Brod</i> (Vyšebrodský rukopis č. 42) und <i>Fragen der faksimilierten Ausgaben</i> (Eduard Petřů) . . . . .	129

Variables

Josef Polišenský, <i>Die Polemik über J. A. Komenský in Polen</i> . . . . .	131
Jiří Beněš, <i>350 Jahre seit dem Wolfgang Rathes Todestage</i> . . . . .	132
Milan Kopecký, <i>Die Konferenz über Humanismus in Walberbergu</i> . . . . .	133
Jiří Gabriel, <i>Jitřna Popelová - Otáhalová</i> (29. 2. 1904—14. 6. 1985) . . . . .	134

Kynismus jako filozofická a kulturně sociální tradice a dílo J. A. Komenského

PAVEL FLOSS

V evropském kulturním a sociálním vývoji sehrál „obnovený“ kynismus významnou roli. Dosud nebyla věnována dostatečná pozornost významu, jaký měl tento antický filozofický směr a jeho v renesanci a humanismu „oživená“ forma u J. A. Komenského.

Východiskem naší studie bude znovuzamyšlení se nad hrou *Diogenes Cynicus redivivus*, kterou Komenský koncipoval v letech 1638—9 a která se hrála v Lesně v roce 1640 třikrát — jak svědčí sám autor. O tomto Komenského dílku existuje rozsáhlá odborná literatura, jak v samostatných studiích, tak v úvodech k četným vydáním hry, která je i pro moderní jeviště atraktivní.<sup>1</sup> Většina studií a výkladů hry se však zabývá jen pedagogickými nebo literárními hodnotami hry, nevíšim si příliš filozofických aspektů dílka, což vedlo k tomu, že středem pozornosti se stala především formální stránka kusu, méně již jeho obsah. Hra *Diogenes Kynik*, která nepostrádá též kvalit ryze divadelních, byla taxována především jako nejpovedenější realizace Komenského ideje „schola ludus“. Z hledisek pedagogicko-literárních (obě složky jsou ve hře vzájemně podmiňeny) zdá se přirozené, proč si Komenský k výuce filozofie vybral právě postavu Diogena Kynika. Životní styl, způsob filozofování a kousavá vtipnost tohoto představitele kynické školy, nabízely vhodnou materií ke zpracování ve „školské“ hře. Avšak to je především stanovisko formální. Bylo rozhodující i pro Komenského? Lépe řečeno — mohlo být pro něho rozhodující? Je přece přinejmenším pozoruhodné, že k výuce filozofie na gymnáziu v Lesně, kde byl Komenský již několik let (a zvláště v roce 1638—9, kdy na hře pracoval) sledován nedůvěřivým znakem ortodoxních souvěrců, kteří jej podezírali z kažení mládeže a destrukce pravé křesťanské víry, protože jeho pansofie mate dohranady věci lidské a božské, pohanství a křesťanství. Vždyť dramatickou látku skýtal i život Sókratův nebo Plátónovy filozofické dialogy! Diogénova sakrasličnost a ostrovtipnost, divadelně dobře zpracovatelná, nemohla přece rozhodovat při volbě mezi filozofy, jejichž život a učení by mělo být předváděno ve škole, dbající přísně křesťanské věrouky a navštěvované především syny aristo-

kracie. Proč není klíčovou postavou hry, vyučující filozofii některý z mohykánů řecké systematické filozofie, jejichž nauky už byly tak či onak syntetizovány křesťanským učením, tj. Platón nebo Aristotelés? Proč je mluvčím filozofie Diogenés Kynik, který byl — a s ním samozřejmě celá kynická filozofie — nejen v opozici vůči platonismu, ale vůči řecké idealistické filozofii vůbec? Jak je možné, že učitelem moudrosti je muž, který znevažuje dva základní ideové pilíře celé křesťanské filozofie, Platóna a stou? A není ještě podivnější, že ve hře, která má být také mravním naučením, je učitelem etiky filozof, který si při chvále Platónovy nauky o erótu veřejně masturboval? Ve všech Komenského spisech je přítomno mnoho idejí Platónových (často v novoplatónské interpretaci), Aristotelových (většinou ve scholastickém výkladu nebo v duchu renesančního aristotelismu) i myšlenek stoických. Ve hře Diogenés Kynik jsou však hlasateli moudrosti dva největší kynikové, zakladatel školy Antisthenés a jeho nejslavnější žák, Diogenés ze Synope, tedy protagonisté oné školy, která byla výraznou opozicí proti základním ontologickým a sociálním naukám „Akademie“ a de facto i „Musaionu“.

Nemůžeme přece považovat jen za literární licenci a dramatický trik, že nositeli pravdy a ctnosti jsou v Komenského hře Diogenés Kynik Antisthenés a Diogenés, zatímco platonici a stoici, Filip a Alexandr Makedonský, a představitelé moci a práva a s nimi všichni athénské občané, slušně oblečení a slušně vychovaní jsou uráženi, zesměšňováni a napomínáni.

Je to o to pozoruhodnější, že Platón byl i pro Jana Amose „nejkřesťanštějším“ myslitelem starověku. Aristotelés přes otevřenou kritiku přece jen „magnus philosophus“ a stoikové (především římského období) nejcitovanějšími oporami ve věcech morálky a lidské přirozenosti (vedle církevních autorů ovšem!).

Pro pochopení funkce kynismu v Komenského díle budeme nyní sledovat, jak se vyvíjel vztah k Diogenovi ve srovnání s hodnocením jiných antických filozofů. Úcta k Platónovi a závaznost jeho myšlenkového odkazu je u Komenského přítomna trvale, mj. i v recepci novoplatónských myšlenkových impulsů. Mimořádně výrazným hodnotícím soudem o řecké filozofii je „scéna“ příchodu krále Salomouna na hrad královny Moudrosti ve druhém vydání *Labyrintu světa a lushtauzu srdce*. V komonstvu krále Salomouna, nositele pravé moudrosti, jsou kromě starozákonních proroků a apoštolů i čtyři antičtí filozofové: Sókratés, Platón, Epikitétos, Seneka. Jsou to ti z „pohanských“ myslitelů, kteří hlásali etiku blízkou křesťanské a kteří za své filozofické přesvědčení trpěli (Sókratés byl popraven, Platón prodán do otroctví, Epikitétos vypovězen z Říma, Seneka spáchal sebevraždu, aby unikl pronásledování). Bylo by sice možno namítnout, že „martyrské“ rysy života těchto mužů se hodily Komenskému do jeho literární kompozice, když na konci mise Salomouna v hradu královny

Moudrosti jsou všichni nositelé pravdy pobíjeni a mučeni. To však nic nemění na tom, že tyto antické myslitele považoval Jan Amos za nejlepší příklady spojení pravdy s činy, za muže oddané pravdě za každou cenu. Proti nim je Diogenés v *Labyrintu* jen pofouchlým vtipálkem, který „z sudu vykukuje, všechny kolemjdoucí haněl...“<sup>3</sup> Druhý díl *Labyrintu* vznikl sice později než hra *Diogenés Kynik*, nemáme však důvodu domnívat se, že Komenský smýšlel o inkriminovaných filozofech, především pak o Platónovi jinak na konci třicátých a pak na počátku šedesátých let. Scéna v *Labyrintu* jen mimořádně jasně ukazuje, jak si Komenský těchto filozofů cenil. Jejich přítomnost v komonstvu Salomounově je osvědčením jejich „křesťanské legitimity“.

Ve hře *Diogenés Kynik* nestaví však Komenský do středu žádného z řeckých „mučedníků“ pravdy a ušlechtilých učitelů moudrosti, nýbrž se obrací k učení školy, v níž starořecký bůh osvícení a vědění Dionýsios ukazuje svou druhou tvář, v níž se zjevuje jako myslící satyr, jako pokušitel, jako komediant. Kynismus navazuje na moudrost počátků řecké filozofie, která spojovala realismus materialistického pohledu na skutečnost s původní optimistickou a průzračně ironickou religiozitou (neproměněnou ještě orfismem, který výrazně ovlivnil filozofickou spekulaci pythagorejců a jejich prostřednictvím i nauky Platónovy). Lze namítnout, že Komenský tuto „druhou“ tvář Dionýsia v kynismu neviděl, nímž jiné proto, že mu kynismus zcela splýval se stoicismem, který byl křesťanský interpretován již církevními otci a učiteli v prvním tisíciletí našeho letopočtu. A není proto lázáni a zkoumání této studie zbytečné? Jde de facto vůbec o vztah Komenského ke kynismu? Byl kynismus pro Komenského vůbec něčím specifickým?

Než se pokusíme na tyto otázky odpovědět, začneme konstatováním, že ve hře Diogenés Kynik dostává cynický posměváček z *Labyrintu* zcela jinou tvář. Ustatně už v *Centrum securitatis* není Diogenův posměch již jen aktem svévolného hanobení, ale výzvou ke kritickému sebezpoznání zesměšňovaných.<sup>4</sup> V *Labyrintu* je Diogenův sarkasmus a kritičnost ještě jen činností destruktivní, korespondující s marným počínáním všech ostatních filozofů, v *Hlubině bezpečnosti* je však již hodnocena jako pobídka k mravnímu zdokonalení, které však sama nemůže provést. Ve hře *Diogenés Kynik* přestává být její protagonista jedním z příkladů umravňovatelů společnosti a stává se dokonce jejím ústředním vykonavatelem. Aby mohl této úloze dostát, musí autor hry prokázat, že jeho hrdina je pro takovou úlohu legitimní. Komenský tak činí, když v prologu ke hře nechává herce odříkat text, v němž je Diogenés představen jako muž, který si zaslouží pozornost pro krásu svých činů a výroků a je důkazem, že ač o věcech božských byli antičtí myslitelé zavedeni „v prázdnotu rozumování“, ve věcech lidských, tj. mravních, ekonomických a politických „si zaslouhují obdivu a následování“. Komenský jde v apoteóze Diogena

žak daleko, že Diogenés je jakousi antickou analogií Krista.<sup>5</sup> Snad tak Komen-  
 ský učil i na základe. Práv raných křesťanských autorů, které naznačují, že  
 římskou nobilitou a ryzími Římany byli křesťané pohrdáni stejně jako toulavé  
 tlupy kyniků. V této souvislosti stojí za poznámku, že Juliánus Apostata, sna-  
 žící se znovuoobnovit moc „pohanského“ Říma, vsadil do boje proti křesťanství  
 právě Diogena, jehož učení slučovalo podle něj askézi a pohanství, od kterého  
 svatýzy si sliboval návrat ke starému, ctinostnému a hrdinskému Římu. Na-  
 sadil Komenický Diogenovi, který měl podle Juliána Apostaty zachraňovat po-  
 hanský Řím. „Křesťanskou“ masku, aby jej mohl, kvůli jeho nikým nezastupi-  
 telné vtipnosti, učinit pedagogicky přitažlivým učitelem „nepřitažlivé“ mravnosti  
 a moudrosti? Může se dokonce zdát, že Komenického christianizace zbavila Dio-  
 gena natolik jeho vlastní tváře, že se stává jakousi hlásnou troubou všeho, co  
 v antické klasické literatuře mohlo být pro křesťana poučné a mravoliché.  
 Vtipné a zábavné, a tudíž pedagogicky působivé postavy Diogena Komenický  
 zcela prokazatelně vložil do úst nejen její vlastní výroky, ale i výroky jiných  
 autorů antiky, které se mu hodily jednak k propedeutice křesťanské etiky, jed-  
 nak k výuce klasických literárních výroků (v duchu humanismu). Jak proká-  
 zal především zasvěcený komentář J. Nováková, doprovázející její edici Diogena  
 v *Opera omnia* J. A. Komenického, autor hry nechává promlouvat ústy Diogena  
 ze Synope kromě Seneky i Cicérona, Publia Syra, Juvenála, Lukriána ze Samo-  
 saty, Aeliana, aj. Docela dobře bychom mohli, v duchu této plejády jmen,  
 prohlásit Diogena za mluvčího stoické morálky, používající k poslednímu  
 duchovního arzenálu slavných satirických autorů klasického věku. Podivní se  
 nad kynickým protagonistou Komenického kusu mohli bychom pak normalizovat  
 vysvětlit, že Diogenés byl pro Jana Amose (stejně jako na začátku hry  
 Antisthenés) jen vhodnou „divadelní“ postavou, již vložil do úst myšlenky, po  
 jejichž kynickým původu nepátral a že — a to je zvlášť důležité — vůbec ne-  
 chapal podstatu kynismu a považoval jej pouze za součást stoicismu, který se  
 mu stal především díky modifikaci stoiků křesťanství blízký. Takový výklad  
 podává J. Hendrich, když píše, že Komenického hra je oceněním stoického dů-  
 razu na pěstování ctnosti a upřednostňování morálky před věděním.<sup>6</sup> Viděli  
 tedy Komenický kynismus prismaticem morálce před věděním, proč  
 se rozhodl učít filozofii a morálce prostřednictvím Diogena ze Synope. Toto  
 vysvětlení by se zdálo z řady důvodů přijatelné. Komenického znalost autentické-  
 ho učení jednotlivých řeckých škol byla — což je v jeho době pochopitelné —  
 malá, a proto mu mohla unikat jejich specifika a rozlišnosti. A nejen znalost  
 učení, ale i znalost fakt, což dokazuje skutečnost, že si plete Zénóna z Eleje  
 a Zénóna z Kíta.

Musíme nyní obrátit pozornost k problematice „stoizace“ kynismu v inkrimi-  
 nované hře, kterou zde ovšem nelze popřít. Bude však záležet na její míře

a formě. Navíc „stoizaci“ kynismu lze opravdu dokázat, například na těch-  
 místech textu hry, kde Komenický Diogenovi vkládá do úst výroky Senekovy,  
 jehož učení (jak je tomu často i v případě jiných antických filozofů a spisova-  
 telů) recepuje neztřídka prismaticem raně křesťanských a patristických autorů.  
 Senekovy výroky „křesťanský“ mírně upravené, vyslovuje Diogenés především  
 tam, kde mluví o vztahu života a smrti. Zvlášť patrné je to ve scéně, v níž  
 se Diogenés vypořádává se smrtí svého milovaného učitele Antisthená. Truchlil  
 by, kdyby se však již nebyl naučil, že život se podstupuje kvůli smrti a smrt  
 zase kvůli životu. Tato formulace se velmi podobá Senekovu výroku v *Diálo-  
 zích*, který uvádí J. Nováková (Vivere tota vita descendum est: et quod magis  
 fortasse miraris, tota vita descendum est mori).<sup>7</sup> Tam, kde Diogenés promlouvá  
 o morálce, duchovním životě a bohu, tam nacházíme téměř všude stoické ideje  
 v příslušné křesťanské interpretaci, kterou Jan Amos důvěrně poznal již v mládí  
 u milovaných církevních otců. To však neznamená, že by kynismus byl ve hře  
 zcela poleben stoicismem a že by Komenický oba směry ztotožňoval. Proto se  
 dá Hendrichův výrok vztáhnout je na část hry, nikoliv na celek.

Komenický totiž postupuje ve „stoicizaci“ a „christianizaci“ diogenovské le-  
 gendy s pozoruhodnou opatrností a šetrností — nezachází příliš daleko, tak da-  
 leko, aby zcela přebročil fakticitu zpráv Diogena Laertského a Plutarcha o ži-  
 votě a učení tohoto slavného Kynika. Projevuje se to zvláště v závěru hry, kdy  
 právě „problematika“ výkladu smrti je výrazně tematizována. Ze dvou  
 legend o Diogenově smrti (přirozená smrt stářím a sebevražda) si vybírá pocho-  
 pitelně první verzi, ale reprodukuje ji podle literární předlohy na scéně téměř  
 věrně. Diogenés se chová vůči blížící se smrti klidně — v duchu svého učení  
 — a neprojevuje žádný zájem o to, co se bude dít s jeho tělem. Toto pohrdání  
 mrtvým tělem není však, jak by se dalo u Komenického očekávat, vyváženo  
 žádnou metafyzickou útečkou. Komenického Diogenés vyslovuje pouze jedinou  
 větu, která by snad mohla naznačovat protokřesťanskou víru v posmrtnou  
 existenci, když říká, aby jej pohřbili tváří dolů, „neboť zakrátko co bylo dle,  
 octne se nahore“. Tuto větu Jan Amos do textu sám nepřidal, ale nalézáme ji  
 již v Diogenovi Laertském; Komenický ji pouze izoluje od dodatku, který při-  
 pojil Diogenes Laertický a který má smysl ryze politický.<sup>8</sup> Posunutí smyslu vý-  
 roku z roviny politické do roviny morálně metafyzické je jediným Komenického  
 přizpůsobením strážlivého líčení Diogenovy smrti křesťanské mentalitě. Komen-  
 ský jako by chtěl — v této scéně snad výrazněji než kdekoli jinde ve své hře  
 — zůstat na půdě kynismu, který nehlásal posmrtnou existenci duše. Na klí-  
 čovém místě nechal Jan Amos kynismus kynismem, neodvázil se žádné výrazné  
 christianizace textu. Diogenés mluví jen o budoucnosti svého těla, které, nebu-  
 de-li roztrháno divokou zvíř, bude stráveno věcmi nejkrásnějšími, sluncem, ro-  
 sou a deště. Z tohoto místa zaznívá nanejvýš ještě stoická fyzika, učící, že při-



roda je věcným koloběhem, v němž se nic neztrácí a vše se opakuje. V této závěrečné a pro „poslední věci člověka“ klíčové scéně není řečeno nic výrazně křesťanského (a ani stoického) o budoucnosti duše. Celá scéna je mimořádně autenticky kynická (až na několik formulací, které jsme výše rozebrali). Nevěřím, že kynické popírání nesmrtnosti duše, kterou učil stoicismus nebo křesťanství, bylo Komenskému sympatické. Zůstal však přesto věren vlastním učení kynické školy s jeho pochybovačností o posmrtném životě a s jeho ataraxií vůči zániku člověka, aby mohl využít jiných kynických idejí v jejich autentičnosti, která, jak se nám snad podaří prokázat, mu byla drahá. Jestě než se obrátíme k těm kynickým názorům, které byly Janu Amosovi sympatické a, jak se domníval, blízké, všimneme si, jak recipoval kynické výroky o bozích. Stoické autory citoval Jan Amos tak často mj. i proto, že v jejich výročích o bohu nacházel mimořádně mnoho paralel s křesťanskou naukou. U kyniků se však setkával jen s ironizací víry v bohy. Protože zesměšňovali víru v pohanské bohy, obrátil Komenský jejich „ateismus“ vůči pohanským bohům v prope- deutiku víry v jednoho boha. V *Clamores Eliae* staví Diogena na roven staro- zákonů a novozákonních proroků (k sociálnímu aspektu tohoto faktu se vrátíme na konci studie).<sup>9</sup>

Když Komenský překlenul, podle našeho soudu velmi citlivě vůči původní diogenovské tradici, nejhlubší propasti mezi svým filozofickým a náboženským přesvědčením a kynismem, exploatoval pro své cíle především sociální a antropocentrické ideje kynismu.

Komenského Diogenés Kynik nechtěl stoicko-křesťanskou morálku, neboť mu vlastní intence kynismu nebyly lhostejné. Spíše naopak. Kynismus mu umožňoval vyslovovat názory, jež v hlavních duchovních proudech antiky nenalézal, nebo které v nich byly přítomny jen nedostatečně. Hra *Diogenés Kynik* je pro Jana Amose příležitostí, aby vyjádřil svůj kritický vztah k antické filozofii, především k jejím hlavním tvůrcům — Platónovi a Aristotelovi. Komenský se pro kynismus, který byl kritikou antiky v antice, rozhoduje vědomě a programově. Nechápe ovšem specifikum kynismu v celé jeho šíři a hloubce, dokonce (jak ještě rozebereme) si určité ideje a praktiky kynismu oškliví či o nich mlčí, ale určité podstatné stránky tohoto hnutí jasně chápe, ztotožňuje se s nimi a využívá je při budování vlastního systému.

Způsob, jakým využívá materiál diogenovské legendy při koncipování své hry, odhaluje, co mu bylo na Diogenu i kynismu sympatické. Zdá se, že Diogenés mu byl, aspoň v mládí, blízký i svým osudem (ztráta rodičovského domu v útlém mládí, pozdní přístup ke vzdělání). Ve hře akcentuje Komenský případně specifika kynického učení: kladný poměr k práci, sociálně kritickou ironií, odpor k elitářství, demokratismus ve výchově, nahrazení akademické vážnosti tvořivou plebejskou prostotě. Kladně hodnotil Komenský i Diogenův

kosmopolitismus a světoobčanství. Komenskému je sympatická i důslednost, s níž kynikové realizují své učení. Antisthenovi ani Diogenovi nemusel vytýkat nedůslednost svého, jinak tak oblíbeného stoika Seneky, který opěvoval chudobu, ale ležel přitom na pytlech zlata. V této souvislosti by se dalo říci, že Komenský „nestoizuje“ kynismus, ale spíše „kynizuje“ stoicismus: stoicismus je hodnotou, protože hlásá morálku, jejímž nejlepším představiteli jsou kynikové (Antisthenés a Diogenés).

Platón má Akademii, Aristotelés Musaion, stoikové stou, Diogenés však neučí v „uzavřené škole“, ale na otevřeném náměstí.<sup>10</sup> a jeho škola nemá „stěny“, je otevřena pro všechny. Tento symbol má v době, kdy Komenský buduje svou pansofii, hluboký smysl.

Kynická filozofická praxe je blízká Komenského zásadě z *Velké diadokly*: omnes, omnia, omnino. „Vševýchovnost“ kynismu je zdůrazněna v druhé scéně hry, v níž Antisthenés předává Diogenovi filozofický „thesaurus“ svého učení. V tomto textu hry zazněla vlastně i Komenského kritika platónského elitarismu. Spolu s kyniky odmítá Komenský Platónovu nauku, že ve filozofii mají být vzdělávání především ti, kteří mají vládnout. Filozofické poznání má být dáno všem. Jedině pak bude obec dobře sporádána. Nikoliv vlada osvícené elity přivede lidskou společnost k dokonalosti, ale osvícenost, vzdělanost všech. Komenský v této scéně nechtává vyslovit Antisthenův myšlenku,<sup>11</sup> kterou mnohem později bude formulovat v *Panorthosii*: „každý sobě filozofem“. Tato formulace je v *Panorthosii* součástí triády: „každý sobě filozofem, každý sobě knězem, každý sobě králem“. V tomto požadavku je vyslovena nejen idea zrušení sociálních výjimečností kněží a vládců, ale i požadavek rovnosti všech ve vzdělání. Do své hry vybírá Komenský i líčení, jak Diogenés ponižuje „pýchu“ platónské školy a činí to s gusem, které zcela vystihuje sarkastický kriticismus kynické filozofie. Diogenés pošlapává Platónovu podušku a demonstruje tím svůj odpor k Platónově povznešenosti.<sup>12</sup> Po čem všem šlape autor hry, když tuto epizodu vybírá do hry a zdramatizovává ji? A vůbec — jaký smysl má, že Komenský zatazuje do hry líčení Diogena Laertského, v němž Diogenés zesměšňuje platónskou logiku, vlastně to nejcecutnější na ní, umění definice? To, že Komenský staví proti sobě Platónovo a Antisthenovo pojetí úlohy filozofie, je jakýmsi úvodem k Diogenově kritice platónského a — jak ukazuje scéna se „zénónisty“ — antického intelektualismu vůbec. V této souvislosti by bylo zajímavé vědět, zda a jak Komenský jednotlivé scény svým žákům vysvětloval. Zesměšnění Platóna ve hře bylo v jistém rozporu s kladným hodnocením tohoto „nejkřesťanstějšího“ antického filozofa, jak o něm jistě i záci lešenského gymnázia slyšeli. Scéna setkání Diogena s Platónem a Zénónem je svým způsobem plytká. Platónská nauka o definici je zploštěna, důmyslné Zénónovy argumenty jsou odhazovány ranou holí. Nelze však tvrdit, že by jistá argumentační povrchnost zmi-

něných scén byla výrazem Komenského filozofické povravnosti. Komenský byl schopen subtilních logicko-metafyzických úvah (alespoň v duchu obnovené scholastiky), ale ve třicátých letech se od metafyzických spekulací vědomě vzdaluje. Tento duchovní trend vyjadřuje později v maximě: poznání, které nevede k činu, ať zhyne. V tomto smyslu je třeba pochopit i scény ve hře, v níž je zesměšněna platónská (ale s ní i scholastická) logika a elcatská argumentace proti pohybu, který Komenský již ve *Fyzice* (1633) považoval za základní entitu přírody. Obě vzpomínuté scény jsou manifestací určitého způsobu filozofování, ba řekl bych více, manifestací určitého životního postoje. Komenského hra totiž výstižně zpřítomňuje způsob kynické filozofické konfrontace. Zdá se, že kynikové a především Diogenés ze Synope si uvědomovali, že proti svému nocenému protivníkovi, Platónovi a jeho škole, nemohou bojovat stejnými prostředky, na stejné úrovni. Kynikové se domnívali, že platonici disponují působivou pojmovou argumentací, která nemůže být překonána jen slovní argumentací, ale argumentací novou, ne slovní, ne pojmovou, ale o to bližší realitě, od níž se platónská spekulace odvrátila. Je-li Antisthenés jakýmsi prvním nominalistou, pak je Diogenés protagonistou moci konkrétního. Sókratés zesměšňoval protivníky ironizací chabrné logické stavby jejich důkazů a důvodů. Diogenés naproti tomu neuronizoval a nepotíral protivníky jen logikou, ale i gesty. Kynismus vypracovává jakýsi nový druh argumentace – slovy spojených s gesty, jež slova „nominalisticky“ konkretizují. Tato kynická gestičnost má dvojitý podobu: jednak poukazuje na fakta, která jsou průkaznější než jakákoliv spekulace (Diogenova reakce na Zénónovy výklady o neexistenci páhybu, zesměšňování Platónovy definice člověka příměsným kohoutem), jednak poukazuje na existenci těla vedle rozumu (duše). Tato druhá forma manifestace kynické filozofické nauky je více symbolická než forma první, ale právě proto pozoruhodnější. Ukazuje, že kynická „gestičnost“ nebyla jen prostou názorností, ale že obsahovala i jakousi rafinovanost a pofochlost. Způsobem často sokratickým dával Diogenés najevo, že člověk není jen bytost s hlavou, ale že má i tělo. Neukazoval na existenci těla proto, že by chtěl z jeho opozice vůči hlavě (duchu) vyvozovat nějaké hédonistické závěry. Ba naopak, Diogenés je hlasatelem etnosti, která spotívá na minimalizaci tělesných nároků, čímž člověk získává nezávislost na vnějších věcech, stává se svobodnějším, a proto šťastnějším. Tělo není principem slasti, ale principem reality. Má „gnoseologickou“ hodnotu. Je principem strážlivosti, je kotvou hlavy, která v platonismu vzlétá do mimo-světské říše idejí a blouzní. Tělo je i výrazem lidské konečnosti a manifestací lidské smrtelnosti; kynikové nevěřili v nesmrtelnost duše. V tomto smyslu je třeba chápat diogenovskou „manifestaci tělem“. Jež byla působivá právě u filozofa, který tělesné potřeby minimalizoval. Jeho manifestace tělem, to, když v odpověď na různé filozofické nauky psouká, močí, masturbuje, jsou aske-

tičností jeho života zhaveny pohoršlivostí a stávají se symboly: symboly keřke spekulace realitou, symboly jednoty těla a ducha, existence a poznání, konkrétní a abstraktní, vnímání a myšlení.

Působnost diogenovských filozofických manifestací (v obou jejich podobách) spočívala v jejich spojení s konkrétní situací, v níž byly konány. Diogenés ne- učil v uzavřeném prostoru omezený počet žáků, ale vyslovoval své výroky a prováděl své manifestace v reálném životě, dokonce bychom mohli říci, že je inscenoval. Sokoval vykonáváním nějaké činnosti kolemjdoucí a vtáhl je tím do situace, v níž mohl vyslovit určitý výrok. Když se procházel ve dne se svítilnou a něco bedlivě hledal, věděl, že upoutá pozornost a že si pro své výroky připraví vhodnou půdu.

Vyroky, vyslované v těchto konkrétních situacích, jsou stejně jako jeho manifestace spíše provokací než odpověďmi; proto se Diogenovi říkalo, že především „kouše“. Diogenés nedává odpovědi, neuzavírá svůj dialog na misiě, v němž jej rozpoutal. Diogenés „kousne“; tj. šokuje svého posluchače a diváka, otrěse jím a popudí ho nebo rozesměje, a tím zaseje do jeho duše pochybnost, nejistotu, otázku. Jestliže Sókratés před aténským soudem tvrdil, že nikdy nic neučil, nýbrž že jen dokazoval, že vědění většiny lidí je nevěděním, jestliže tedy učil lidi se tázat, pak totéž, ovšem v jiné formě, provozoval Diogenés. Diogenova výpnost, jizlivost, sarkasmus, drzost jsou jen do nového šatu převlečenou sókratovskou ironií.

Je asi stále přetrvávajícím omylem prezentovat Platóna jako autentického nebo hlavního pokračovatele sókratismu; pravdě byl zřejmě blíže Karl Popper, když napsal, že Platónova interpretace Sókratova učení je nejen jeho desinterpretací, ale dokonce jednou z největších duchovních zrad v dějinách, protože využívá Sókratovy autority k prosazování vlastního učení. Platónovo „ovládnutí“ sókratovského dědictví je také důvodem, proč je i dosud poněkud ve stínu učení „malých“ sókratovských škol. I z tohoto hlediska je cenné, že Komenský, ač samozřejmě neznal fakta, přinesená až moderním historicko-filozofickým bádáním, dal svým dramatem promluvit dvěma „neplatónským“ dědicům Sókratova učení.

Ačkoliv „manifestace tělem“ měly zvlášť výrazný smysl v kynické filozofii, chápala celá antika, středověk i renesance lidské tělo jako budovu mikrokosmu, která je v malém analogií velké budovy makrokosmu, vesmíru. Poukazy na tělo a jeho funkce měly tudíž vždy i smysl obecný, kosmický.

Jestliže srovnáme všechny prameny, z nichž Komenský při koncipování *Diogeny Kynika* vycházel, pak je až obdivuhodné, jak působivý celek z citací antických, středověkých i renesančních autorů vytvořil.<sup>12</sup> Působnost hry *Diogenés Kynik* však není jen v umné syntéze nescetných Diogenových výroků a činů, ale ve vystižení „gestické“ síly kynické filozofie. Kynická ironie, tj.

kynická drzost, sarkasmus a zemité humoty, které jsou formou manifestace reality a zároveň zpochybňujícím dosavadním míněním o ní, byly Komenskému symbolické, byly blízké jedné z poloh jeho vlastního ducha, která se neprojevuje v jeho spisech „odborných“, ale především v jeho dílech literárních. Avšak nejde jen o nějakou duchovní tendenci Komenského, ale o významný kulturní fenomén.

Kynismus v 16. a 17. století je symptomem hledání pravé lidské přirozenosti; takové, která by byla akceptabilní pro novou společenskou vrstvu — měšťanstvo. I Komenského zájem o kynismus je nutno uvažovat v souvislosti s Komenského úsilím učit pravou lidskou přirozenost. Bez tohoto určení nebylo pro Jana Amose možné konstituovat „didaktiku“, jakožto nauku o rozvíjení lidské přirozenosti, ani vypracovat koncept nápravy společnosti, která má být prostředím tohoto správného rozvoje člověka. Komenský, jehož sociální smýšlení bylo radikalizováno domácí husitsko-bratrskou tradicí a hernoborským „levicovým“ kolvinismem, nacházel souznějící myšlenky v antické tradici především u stoiků. Ostatně přirozenoprávní doktrína J. Althusia a H. Grotia, kteří měli na Komenského sociálně politické smýšlení (a v souvislosti s tím i na jeho „antropologičtí“) značný vliv, vycházely mj. ze stoického učení o přirozené rovnosti všech lidí a o původu práva především v lidské přirozenosti (nikoliv v moci panovníka či jakékoli tradici). Skrze stoicismus je Komenský přiveden až ke kynismu, který problém přirozenosti a jejích práv (včetně rovnosti) řeší ze všech antických škol nejradikálněji, a byl proto Komenskému nejsympatictější. Jak jsem se pokusil prokázat v jiných studiích, je podle Komenského základem lidské přirozenosti nikoliv především racionalita, ale schopnost činu. Na rozdíl od zvířat je člověk obdařen vůlí a díky tomu má i budoucnost. Všechno je poddáno fátu (nutnosti), jen člověk proměňuje fátum v prostor svobody (libertas). Proto není odsouzen k bídě, nevědomosti, útisku a válce. Lidská přirozenost je schopna nekonečného zdokonalování, proto je reálný program nápravy lidských věcí. Idea změny člověka a společnosti je hlavním motivem vrcholných děl Komenského: *Obecné porady* a *Clamores Eliae*. A právě v *Clamores Eliae* kulminuje i diogenovská tradice, k níž se Komenský tak programově přiblížil ve hře *Diogenés Kynik*. Komenský zde líčí Diogena jako jakéhosi „antického“ Eliáše. Diogenés je nu v *Clamores Eliae* především kritikem mocných a ohlašovatelem nápravy. Jestliže se Komenský sám představuje jako jeden z Eliášů, jestliže se tedy identifikuje s Eliášem, jehož antickou podobou je Diogenés, můžeme tuto rovnici uzavřít tvrzením, že Komenský se ztotožňuje s Diogenem. V *Clamores Eliae* se také přihlašuje ke své hře Diogenés Kynik, když upomíná na scénu vystoupení Diogena v táboře makedonského krále Filipa.<sup>13</sup> Konstatovali jsme, že Komenský prošel třemi základními stadii vývoje: obdobím světa jako theatru, v němž je člověk divákem; obdobím světa jako labyrintu, v němž je

člověk bloudícím poutunkem; a obdobím světa, který má být emendován, v němž má být člověk Eliášem, tj. reformátorem. Duchovní součástí tohoto „eliášství“ je i „diogenství“, resp. tradice kynismu.

Souznění s kynismem, jakožto filozofii hledající pravou lidskou přirozenost, je třeba spatřovat i v Komenského chápání školy jako hry. Hra je něco, co uvolňuje přirozenou lidskou spontaneitu, která není uložena v intelektu, ale spíše v neracionálních složkách lidské psychiky. Hra uvolňuje nehlubší motivace, spojené s tělem (jako psychofyzickou strukturou) a s „tělesnými“ složkami lidské přirozenosti. Komenský ze své praxe znal, jak jsou tyto složky lidské přirozenosti, ovlivňující zájem o pozornost, v dosavadní škole podceňovány, respektive ubíjeny. Žák není k pozornosti veden skrze svou přirozenost, ale zvržensku, násilím, tj. veřejným napomináním, tresty a bitím. Učitel stál proti dětské přirozenosti, kterou odtazil, akademicky mistroval. Idea školy hrou je pokusem přiblížení se přirozenosti dítěte nebo adolescenta (prostě žáka), pokusem, který v praxi nemusel vést k očekávaným výsledkům (nebo sám mohl být prováděn ještě dosti akademicky), ale který manifestuje Komenského praktický antropologický smysl. Jan Amos odhalil jednu z podstatných antropologických konstant. UVědomil si, že člověk není jen „animal rationale“, ale i „ludens“.

To, že ve školní hře se snaží Komenský pojednávat o hledání pravé přirozenosti, je proto dvojnásob signifikantní. Neboť hra a pochopení fenoménu hry je něčím, co s odhalením struktury lidské přirozenosti bytostně souvisí. Jan Amos stojí však jen na začátku velkého procesu uvědomění si významu hry. Relevantní však je fakt, který Komenský pochopil v celé jeho závažnosti — že na procesu výchovy a výuky se musí podílet i neracionální složky.

Ve hře *Diogenés Kynik* odhaluje Komenský kynickou inspiraci svého pojetí přirozenosti, tj. co největšího příklonu k vnitřním, lidskou přirozenost zevnitř konstituujícím prvkům a až manifestační odklon od všeho vnějšího, co pravou přirozenost a její síly jen oslabuje. Síly přirozenosti máří přebytečná závislost na vnějším světě: nejen na hmotných statcích, společenských zvyklostech a zákonech, ale i na akademické, odtazité výuce, která se protíví přirozené evidenci lidské přirozenosti. Komenský, někdy ovšem až příliš prakticisticky, svědčí plebejskou diogenovskou prostorořekostí proti složitě metafyzické argumentaci (ve hře především ve scéně, v níž Diogenés ze Synope vyvrací Zénónovy paradoxy pohybu).<sup>14</sup>

Komenský zde, jako i v jiných svých spisech, dává slovu prostorořekost jeho původní, kladný smysl: prostě, jednoduše, evidentně říkat pravdu (stálo by za samostatnou studií ukázat, proč, jak a kdy většina původně kladných pojmů dostala nakonec pejorativní význam). Diogenova prostorořekost i „holost“ jeho gest je pro Komenského vhodnou příležitostí demonstrovat „sílu“ přirozenosti, neboť, jak praví později v Pansofii Konzultace, vše se v přírodě děje „vi innata“,

neboli přirozeností věcí a živých bytostí. *Diogenés Kynik* je hrou o lidské přirozenosti, jak se jeví v různých situacích, když je konfrontována se silami „vnějšími“: s lidmi, žijícími nevládním životem, s usurpátorskou mocí, s argumenty rozumu, jež jsou cizí zkušenosti, s akademickým vzděláním neučícím, jak nalézat štěstí. V *Diogeni Kynikovi* je „přirozeně“ pojednána „přirozenost“, která se zde ukazuje ve své vlastní fenomenalitě.

Řekli jsme, že diogenovská tradice je v *Clamores Eliae* vyzdvížena na nejvyšší místo v Komenského axiologickém systému. Nikoliv již Platón, Sókratés, Epiktétos či Seneka jsou postaveni na roven starozákonním prorokům, ale Diogenés ze Synope. Konstatovali jsme také, že jisté narážky na diogenovskou legendu najdeme i v *Obecné poradě*. Jde například o citaci Diogenova výroku „bij, ale uč“, kterým se údajně tento filozof bránil vůči Antisthenovi, který jej od sebe zpočátku zabíhával. V *Pampaedii Konzultace*, však najdeme Komenského výrok, který velmi negativně a velmi příkře hodnotí kynickou filozofii jako takovou. Jan Amos zde nazývá kynismus filozofií psovskou a necistou,<sup>15</sup> která škodí při hledání pravé moudrosti. Kdybychom neznali *Clamores Eliae*, mohli bychom snad v krajním případě soudit, že Komenský zaujal v pozdějším období svého života ke kynismu zcela opačný vztah než v době, kdy psal svou hru. Úcta, s níž Komenský mluví o Diogenovi v *Clamores Eliae*, i příležitostně citace výroků z arzenálu diogenovské legendy v *Pansofii Konzultace* však připouštějí jen jeden výklad: Komenský rozlišoval Diogena a kynismus. Věděl ovšem o přítomnosti „necistých“ skutků v Diogenově životě, ale odhlížel od nich, tak jak odhlížel od podobných faktorů u jiných oblíbených antických autorů, například u Platóna a Seneky. Slovem „necistý“ mínil Jan Amos pravděpodobně volně sexuální mravy kyniků, kteří považovali omezování sexuálního projevu za potlačování přirozenosti. Se sexuální pohoršujícími skutečnostmi se setkávali ovšem Komenského současníci téměř u všech antických autorů. Křesťanská morálka se v tom s antickými ideály bytostně neshodovala. Byly-li však zprávy o homosexualitě či sexuální promiskuitě některých antických filozofů „vyváženy“ jejich úctou k duchovním hodnotám a byli-li tito myslitelé upřímně oddáni hledání dobra, spravedlnosti a pravdy, bylo možno od jejich „necistoty“ odhlédnout a využít ji navíc jako důkaz, že před zjevením „pravého světla“ byly duše mužů jinak tak vzácných a ryze před zjevením „pravého myšlenkami a mravy“ sálajícími z moci temnot, nezkracených ještě Vykupitelovou obětí. Jisté praktiky kynismu považoval tudíž Komenský za necisté, ale Antisthena a především Diogena si navzdory tomu vážil, protože určité nepřijatelné prvky kynického učení a životní praxe byly vyváženy myšlenkami a činy, které měly trvalou hodnotu.

Z celého kontextu Komenského díla by se dalo tvrdit, že inkriminovaný a ve své negativitě zcela ojedinelý výrok o kynismu se nevztahuje na přední před-

stavitelé kynické školy, tj. na Antisthena a Diogena, ale především na jejich následovníky, kteří původní nauku spíše zpovrchnili než tvořivě rozvíjeli. Negativní vztah k sektiářským kynikům se snoubil s hlubokým a kladným porozuměním k velikánům počátků kynismu ostatně již v antice a nebyl zvláštností Komenského nebo dokonce projevem jeho nedůslednosti. Stran ambivalentního hodnocení kynismu v dějinách kultury dlužno učinit ještě následující poznámku, aby byl celý kontext ještě jasnější.

Již na konci samostatnosti řeckých městských obcí, pak v helénismu a na konci i v Říme a opět v křesťanském středověku i v renesanci bylo kynické hnutí považováno za něco záporného a odporného zároven. Platón nazval Diogena Sókratcem zbaveným rozumu. Odhlédneme-li od rivalit, která mezi kyniky a Diogenem na jedné straně a platoniky a Platónem na straně druhé panovala, vyjádřil Platón touto ironickou maximou fakt, že Diogenés přivedl některé části vlastního Sókratova učení do extrému — především asketický ideál osvobození se od závislosti na vnějších dobrech. Zdá se však, že to byl právě Diogenés spíše než Platón, kdo byl praktickým dědicem ideje jednoduchého, nenáročného života, který Platón sám ústy Sókratovymi postuluje v *Ústavě*.<sup>16</sup> Ad absurdum přivádějí však požadavek nezávislého života Diogenovi následovníci, především nesčetní příslušníci tlup potulných kyniků, kteří bloudí Alexandrií a pak i ostatními městy římské říše. Už v pozdní řecké kultuře nazývali řádní občané tyto špinavé, zbrající a sarkasticky žvanící antické „hippies“ „brabochy“ pravé morálky a urození Římané jimi pohrdali stejně jako křesťanů a přivrženců různých exotických orientálních náboženských sekt. Lukianos ze Samosaty, Sýřtan z povodí Eufratu, který se po nezdaru svých sochařských počátků stal majitelem nejostřejšího jazyka v římské říši a jehož slavná literární dráha vyrůstá v tradici jasnozřivé prostorekosti kynického intelektualismu, obrátil jeho ostří proti blouznivým následovníkům dávného mistra. Od Lukiana se zachovala jízlivá a nemilosrdná historika o veřejném sebeupálení jednoho z vůdců potulných římských kyniků, rétora Peregrina. Lukian nechová k okázalé Peregrinově statečnosti žádné sympatie, neboť považuje Peregrinovu sebevraždu nikoliv za důkaz ryzího asketismu a pohrdání smrtí, ale za úchylnou realizaci touhy po slávě. S bezohledným realismem neúprosného satirika a v důchu „prostořekého“ ryzího kynismu zakončuje své svědeckví o Peregrinově smrti konstatováním, že na naléhání kolemstojících opustil místo „nesmrtelné“ smrti Peregrina, protože prý nebylo nic příjemného dívat se na „usmaženého starého chláпка, kdy se navíc všude kolem linul nesnesitelný pach“.<sup>17</sup> Uvádíme tento text proto, abychom si uvědomili, že i „duchovní“ dědicové kynismu už v pohanském světě pohrdali extrémnostmi kynického hnutí a že tedy Komen-ský, myslící při svém odsouzení kynismu především na mravní „necistotu“ (asi sexuální promiskuitu), řadil se do velké řady pohanských i křesťanských myslitelů.

telů, kteří si sice vážili Diogena, avšak odmítli konsekvence, k nimž kynismus, často ovšem jeho jménem, dospěl.

V jistém smyslu má negativní výrok o kynismu v *Pampaedii* ještě jeden význam. Dokazuje, že Komenský si byl vědom jistých specifických kynismů a že jej neztotožňoval zcela se stoicismem. Kynická filozofie byla pro něho, jako pro mnoho jiných myslitelů 16. a 17. století velmi ambivalentní: mimořádně jej přitahovala tím, co na ní bylo pro něho pozitivní, a mimořádně jej odpuzovala tím, co pro něho bylo nepřijatelné. Pozitivní hodnoty kynismu viděl koncentrovány především v učení a životě zakladatelů kynismu, negativní pak u jejich epigonů pokročivatelů. Ale i to, co jej zcela určitě dráždilo u Diogena, jako by jen rozpalovalo plamen sympatií, které měl k tomuto „psovskému“ učitelé moudrosti, který žil „sine domo, sine tepto, sine supellectile“<sup>18</sup> Komenský nemohl jistě pochopit, jak muž, který hlásá etnost oproštěnosti, prostoty a chudoby, mohl veřejně provádět sexuální úkony a vyzývat k sexuální promiskuitě — jak se o tom dočel v Diogenovi Laertském. Důslednost, s jakou realizoval svou nauku o životě podle přirozenosti, a odhodlání, s jakým bojoval proti nešvarům „nefilozofického“ života, jej však naučily hledat v Diogenovi nejvyššího pohanského učitele moudrosti. Výstižná jsou v této souvislosti slova Russellova, když říká, že v dějinách světové kultury můžeme vidět duchovní správnost stoicismu s taoismem a později pak s Rousseaum a Tolstým, že však nikdo nebyl ve vyvozování důsledků ze svých tvrzení tak důsledný jako Diogenés.<sup>19</sup>

Stoická filozofie se rozvíjela mj. vlivem kynismu. Nelze však přejmout výše citované stanovisko Hendrichovo, že hra *Diogenés Kynik* je vlastně tlumočením stoické morálky a životní moudrosti, která učila smíření se s realitou a učila ataraxii vůči životu i smrti. Takto chápe Komenského hru i J. Nováková (která se ovšem mimořádně zasloužila o hlubší poznání pramenů a předloh hry), když píše, že „drama má svou gradaci... a harmonický konec, v němž umírající filozof odkazuje budoucím věkům svůj největší výboj, lhostejnost k věcem tohoto světa. V tom je také idea kusu“.<sup>20</sup> Pro Komenského byl Diogenés nikoli stoik, učící ataraxii a smíření se s realitou, ale neustavý kritik všeho samozřejměho, zaběhnutého, etablovaného, jak nejmarkantněji dokazuje pojetí Diogena v *Clamores Eliae*. Praxeologický charakter Komenského filozofie kynická tradice posilovala a dodávala mu odvahu vyrovnat se kriticky se vším, co bránilo uzrání jeho dynamického konceptu reality, který je plodem třetího období Komenského života. Z tohoto hlediska je pozoruhodné, že kynická (diogenovská) tradice se u Komenského prodírá ke slovu na počátku a pak zase na konci tohoto období. Na začátku (v době koncipování hry) povzbuzuje ho kynismus k odpoutání se od tradic aristoteleovských a platonůvých, které hrají významnou roli v jeho obraze světa v prvních dvou obdobích jeho tvorby. Kynismus je jedním z du-

chovných popudů na cestě hledání pravé lidské přirozenosti, která je pak centrem jeho pedagogiky a později emendace. A v závěru života je Komenskému kynismus povzbuzením v jeho eliáské epopeji, v jeho kritickém boji „proti všem“, v jeho pohoršujících emendačních výzvách. Tam, kde je nejdůležitější a neautentičtější, tj. v *Clamores Eliae*, obrací se i k nejdůležitějšímu filozofu antiky a sdílí s ním i patetičnost a jednostrannost každé důslednosti.

Dosud jsme si nepoložili otázku, v jakém vztahu je Komenského zájem o Diogena ze Sýnope (a kynismus) se sociálním a kulturním děním v Evropě. V 15. a zvláště 16. století jsme svědky znovuožívání kynismu v evropském kulturním vědomí.<sup>21</sup> Komenského název „*Diogenés Kynik redivivus*“ není tedy slůvkem v názvu hry, ale vědomým poukazem na znovuoživení toho, co bylo zapomenuto, toho, co bylo zatlačeno do pozadí, toho, o čem se vědělo, ale co nebylo tematizováno. Neznáme dosud všechny prameny, z nichž Komenský skládal svého Diogena, ale i zjištěný rozsah použité literatury dokazuje, jakou péči Komenský sestavení hry věnoval. Právě tato pozoruhodná snaha o syntetický obraz Diogena je novým kulturním fenoménem, který se objevuje s nástupem měšťanstva. Kynické plebejství se stává novodobým plebejským vstřívám nástrojem boje proti aristokratismu, proti vznešenosti mocných, stává se řečí rabů, bojovníků proti svým pánům. Prostořeká, vtipná, útočná a realistická filozofie kyniků je pro nové sociální síly vítanou formou, jak vyslovovat své názory na život a skutečnost, když v té době existující systematické filozofie (aristotelismus a novoplatonismus) jsou neustále strhávány na stranu mocných a nedávají plebejským silám dost prostoru pro formulaci jejich vztahu ke světu. Z toho důvodu se také mluvčími obnoveného kynismu, lépe řečeno kynické drzosti a kynického realismu, nestávají filozofové soutěžící s novou formou interpretace Aristotela, Platóna, Plotína, Augustina či Tomáše, ale literáti a výtvarní umělci. Primát Aristotela a Platóna, který se prosadil už v helénistické filozofii, trvá ve filozofii dál a tak se opozice proti těmto mocným systémům, kterou zahájili kdysi již kynikové a která ožívá v renesanci, rozvíjí na půdě literatury a výtvarného umění, kde diktát systematické antiky a středověku nemá svou moc.

Výtvarné umění a literatura v 16. a 17. století vytváří často jakousi protiváhu filozofickým systémům, v nichž je myšlení sevřeno v tradičních kadlubech. Nové myšlenky a nové pojmy, různými novátory do těchto systémů zavedené, dostávají brzo opět starou podobu a tradiční význam. Netradičnost nových životních postojů projevovала se v evropské kultuře, filozoficky a vědecky formované antikou, především výboji uměleckými. Středověká scholastika, přes mnohé pozoruhodné myšlenkové přínosy, nemůže soupeřit s originalitou gotické architektury, kterou přísní historikové umění považují za jediný, vsutku nový sloh (ve srovnání s renesancí a barokem). Také italské malířství 13.—14. století, počínaje Cimabou a Giottem, připravuje velký duchovní obrat, přesahující

hranice malířství, který otvírá cestu k renesanční malbě, jež je revolučnějším fenoménem než renesanční filozofie a věda. Snad jen Mikuláš Kusánský, Paracelsus a Pico della Mirandola došli ve svých filozofických koncepcích tak daleko jako Massaccio, van Eyck, Leonardo da Vinci a Michelangelo na svých obrazech. Michelangelo pojímá malířství dokonce jako základní vědu. Umění přestává být řemeslem a stává se formou našeho nového vidění skutečnosti.

„Objev prostoru“ (spatium) a destrukce aristotelsko-scholastické nauky o místě (locus) byla prakticky provedena dříve na obrazech malířů 13. a 14. století než teoreticky v traktátech filozofů. Obrazy od Cimabua po Massaccia, van Eycka a Paola Ucella jsou bitevním polem prvního řádu, na nichž jsou staré hodnoty nahrazovány novými, jež zakládají renesanci. Nejde však jen o nové hodnoty ryze umělecké, nýbrž i filozofické a sociální.<sup>22</sup> V této studii není místa na potřebné rozvedení a osvětlení těchto tezí, ač by to bylo nezbytné i pro pochopení Komenského vztahu k renesanci. Konstatujeme aspoň, že nové pojetí prostoru (spatium namísto locus), které bylo nejprve probíjováno, resp. realizováno malíři, bylo předpokladem zrodu nesubstančních a protosystémových idejí a názorů v díle Komenského.

Výtvarné umění renesance, které bylo nejpronikavější manifestací nejrevolučnějších myšlenek renesance, zaujalo i k oživenému kynismu pozitivnější vztah než filozofičtí myslitelé téhož období. Protože výtvarná tvorba tohoto období byla nejsilnějším zdrojem duchovní iniciace, protože malířství bylo, jak řekl Michelangelo, základní vědou, sledujme recepci kynismu nejprve v této oblasti. Mnoho malířů zpodobnilo na svých obrazech Diogenovy filozofické anekdoty. V třicátých letech 16. století vytváří italský grafik, rytec (na dvoře polského krále Sigismunda I. i architekt), rodák z Parmy, G. J. Caraglio (1498 nebo 1500–1570),<sup>23</sup> inspirován k tomu manýristou Parmigianinem, rytinu „Platónští lidé“, jednu z hlavních epizod Diogenovy konfrontace s Platónem. Obraz však není jen malířským tlumočením známé historky a zesměšněním platónského pojmového formalismu. G. J. Caraglio jde dál: nemaluje jen Diogena, tvčícího se nad člověkem, který má podobu slepice, Diogenés se dotýká svou holí, která se v renesančních a postirenesančních alchymistických traktátech stala symbolem zkoumajícího rozumu (tj. pravou oporou člověka), rozzevené knihy, na níž je nakreslen dvanáctistěn. Za Diogenem je vidět bohatý, divoký přírodní porost. Protikladem bujné přírody za Diogenovými zády je nesporně další kniha, rozzevená a opřená před Diogenem na mohutném podstavci. Autorství knihy rozzevené před Diogenem není patrné. Zcela jasně je však autorství knihy, o níž zavadil svou holí. Jen v Platónově díle se dochovávala renesanční vědomost o ztožnění čtyř živlů (země, vody, vzduchu, ohně) se čtyřmi „dokonalými“ tělesy, která se objevuje už u Pýthagorejců, kterou však rozpracoval Platón ve svém Timaiovi. Tam Platón zastává názor, že základní stavební kameny světa

— prvky — mají podobu dokonalých geometrických těles, kterých je pouze pět. Dvanáctistěn, na který poukazuje Diogenés, nebyl spojován s žádným tělesem. Diogenés na Caragliově obraze naráží holi na jedno z „dokonalých“ těles a zároveň se zkoumavě dívá na „slepíciho“ člověka ve svém náručí. Jeho gesto, učněné na pozadí bohaté přírody, může znamenat; je Platónova nauka o přírodě, respektive o elementech, které ji tvoří stejně nedostatečná jako Platónova definice člověka, která dovoluje počítat i slepice mezi lidi?

V Caragliově obraze však může jít ještě o něco více než jen o poukaz na rozdíl mezi jakoukoli naukou o přírodě a plnosti její konkrétní existence. Dvanáctistěn v otevřené, na zemi ležící knize by mohl být symbolem éteru, z něhož, na rozdíl od čtyř „zemských“ elementů (země, vody, vzduchu, ohně), měla být konstituována nebeská tělesa. V Platónově kosmologii dozrává tendence starší řecké geocentrické kosmologie a kosmogonie chápat část vesmíru nad Měsícem jako sféru dokonalé existence. Nebeská tělesa, složená z jemnější látky než je pozemská hmota (složená ze čtyř jmenovaných živlů), nepodléhají změně, která je vládky kni na věci pozemských. Jsou neměnná a mají dokonalou formu pohybu, pohyb po kruhu, který opisují kolem středu, jímž je Země. Toto dělení kosmu na sféru „nebeskou“ (vyšší) a sféru zemskou (nižší) bylo základem hierarchického hodnocení veskerenstva, které mělo pak ve středověku své analogie antropologické i společenské. V lidském těle jsou ztělesněním nižší části kosmu orgány ležící pod bránicí, zatímco mozek a srdce ztělesňují „vyšší“ v kosmu, tj. to, co vše řídí (ducha sídlícího v mozku), a to, co vše oživuje (srdce je Sluncem těla, zdrojem životodárného tepla a pohybu). V lidské společnosti jsou analogií dvou sfér kosmu páni a poddaní. Tak jako prý hvězdy a planety vládnou nad Zemí tím, že formují lidské osudy a dění v přírodě, tak mají i vládcové věst a formovat své poddané. Je možné, že vzdorný Diogenés, o němž bylo v renesanci známo, že se protivil moci i ovládnání, se stal Caragliovi vhodným symbolem protestu proti onomu „dvoupsochodovému“ kosmu, který stál v cestě nejen renesanční vědě (Galileo Galilei vycházel z názoru o jediné materii, z níž se vše skládá: věci tohoto světa i planety), ale i novým sociálním silám: měšťanstvu a plebejským údům církve. Je dvanáctistěn elementu éteru, ležící na zemi, symbolem jeho „svržení“ z nebes? Diogenés pravdu rád jen ukazoval. Jeho hůl je výsměšně namířena na dvanáctistěn éteru, neboť jeho nadpozemská dokonalost je směšná jako slepíci podoba „Platónových“ lidí. Caraglio může klást i otázku: co s pátým dokonalým tělesem — na niž geniálně odpověděl Kepler.

Zajímavého zpodobnění a myšlenkového prohloubení se dostalo i jiným diogenovským epizodám, především jeho hledání člověka. Tuto tematiku najdeme jak v renesančním umění (například Giovanni Castiglione), tak i v baroku (G. Ehinger). Se vskutku provokující diogenovskou naléhavostí zpracoval legendu „quaero homines“ ještě Francisco Goya. Podobně jako na obrazech Castiglio-

nových, Schönfeldových či Ehingerových, hledá i na Goyově obraze shrbený muž lucernou lidí, jenž Goya nenazval tento obraz „Hledám lidi“, ale „Nikdy je nenajdeš“. Francisco Goya je již dokladem toho, jak slovo kynismus přechází v termín cynismus. U renesančních malířů a ani u spisovatelů typu Hanse Sachse a E. Rotterdamského, ba ani u Komenského není kynická prostota (v onom původním významu jako vyřčení prosté pravdy) aktem cynismu, tj. konstatováním něčeho tragického a neodvolatelného, něčeho, co drtí, co však nelze odstranit. Je-li už v Lutherově učení a především vyjadřování přítomen znovuoživený kynismus (jak tvrdí někteří autoři), pak je Luther jedním z prvních aktérů cynické prostoty. U humanisty Erasma Rotterdamského a Komenského má však kousavá ironie a zemitý humor osvobodivou, nikoliv deplativní moc.

Obraťme nyní pozornost od zpracování diogenovské tradice ve výtvarném umění a zaměříme se na literaturu. I v této oblasti umělecké tvorby „znovužívá“ kynismus v 16. století, především v humanistické tvorbě. Komenský prokazatelně čerpal z *Apofthegmat* Erasma Rotterdamského. Některé výroky, jež vložil ve své hře do úst Diogenovi, vzbuzují dosud rozpaky editorů; známe pramen, z něhož Komenský „cituje“. Stálo by jistě za to, srovnat například Dialog o Diogenovi, jehož autorem je Hans Sachs, s Komenského hrou. Erasmus Rotterdamský uvádí Diogenovy výroky mezi výroky jiných filozofů. Nevěnuje mu žádné zvláštní dílko. Je však pozoruhodné, že „norimberský slavík“ Hans Sachs na počátku německé „plebejské“ literatury věnuje Diogenovi zvláštní pozornost.

Sachsův zájem o Diogena odhaluje i kořeny, z nichž kynismus „znovužil“. Je to tradice bláznovství. Podobné podhoubí kynismu nacházíme i ve výtvarném umění, například jednou z hlavních postav „lodi bláznů“ (*Narrenschiff*) je filozof Diogenés (spolu se „smějícím se“ filozofem Démokritem).

Oživený kynismus navázal na starší evropskou kritickou tradici, na tradici prostáček nebo bláznů vyslovujících pravdu. Tradice prostáčka, mluvčího pravdu spíše než učení člověk začíná ve 12. století, kdy františkánské lnutí chce svou prostou, jednoduchou a naivní vírou (která má zároveň důvěřivý vztah k přírodě a lidské přirozenosti) obnovit ryost křesťanského učení, zatímžného přemírou teologické učené spekulace. Později se stává neučení prostáček nositelem boje za nové vědění, které by překonalo nejen vědní scholastické, ale i antické. Mluvcím tohoto nového „neučeního vědění“ se stává „idiota“ Kusánových filozofických dialogů. Idiota, neučení, avšak pravého vědní chutivý muž, vyslovuje své názory v opozici proti učencům, kterým tradiční vědní zabráňuje skutečně vědět. Kusánův „idiota“ je protagonistou jednoho z nejpozoruhodnějších a nejradikálnějších pokusů o překonání antické filozofické tradice,

totiž antického substancialismu a dualismu. Na univerzitách nestudující badatel se stává nositelem poznání i v dialozích Galileových.

S tradicí vědouceho prostáčka nebo neučeního vědouceho je v renesanci spřízněná tradice bláznů, kterým bylo už od dávných dob dovolováno na císařských, královských a knížecích dvorech vyslovovat pravdu, která byla pro uši mocných nepřijímatelná. V renesanci se stalo „bláznovství“ jakousi oblibenou a křečnou duchovní pozicí. Bláznovství uzavřelo pakt s pravdou, zatímco „normalita“ byla spojením klamu a lži. Tento fenomén má své hluboké dimenze (všeobecně lidské), které v této studii nemůžeme analyzovat. Bláznovství ztratilo svou pejorativnost a renesance je až do 19. století jediným obdobím v evropských dějinách (od konce antiky), kdy i duševně nemocní nejsou pronásledováni a mučeni, ale zacházi se s nimi lidštěji.

Kynismus ožívá na úrodné půdě těchto dvou tradic a vzájemně se s nimi prolíná. V německé satirické knize *Narrenschiff* z roku 1497 nacházíme obraz Diogena ve společnosti „smějícího se“ filozofa Démokrita a dvou bláznů, kteří vystrkují hlavy za postavami dvou filozofů, mimo jiné — což je v souvislostech této studie významné — dvou velkých protivníků filozofické tradice. Diogenes je symbolem sociálně etické opozice vůči platóuskému učení, Démokritos pak opozice „kosmologické“ (atomismus je zbrani v boji proti scholastické aristotel-ské fyzice). Kynická tradice (spojená zde s „démokritovskou“ mocí smíchu) je manifestace spojena s „bláznovstvím“, kterému je dovoleno říkat i tu nejotřesnější pravdu.

Sarkastický kynismus (především prostřednictvím Lukiana) i smíchem ulevující Démokritos jsou oporami vzkříšení moci humoru ve *Chvále bláznovství* Erasma Rotterdamského. Erasmus Rotterdamský i Komenský se nehlásí k humoru, protože by byl blízký jejich letoře. Pro oba byl „vázný humor“ a bodavá vtipnost výrazem nového humanistického a kritického smýšlení. Jak výstižně napsal J. V. Novák, Komenský se rozhodl pro hru o Diogenovi, protože byl „svou vtipností novému věku nejbližší“.<sup>24</sup> Signifikantem aristokracie byla vážnost a vznešenost, signifikantem nové vrstvy měšťanstva humor, vtipnost, ironie. Novým měšťanským vrstvám byl kynismus blízký svým sociálním kriticismem, svým příklonem k plebejství, svým příklonem k přirozenosti, svým odporem k privilegovanosti a okázalé vzněšenosti, svým odporem k přetváře, svým odporem k etablované moci a jejím kulturním projevům: jejím zvykům, jejím jazyku, jejím hodnotám a ideálům. Klade-li si komeniologie otázku o třídě-sociálním povědomí Komenského, pak by analýza významu kynismu v 16. a 17. století a Komenského přihlášení se k němu mohla pomoci na ni najít odpověď.<sup>25</sup> Jen v málo Komenského spisech nacházíme tak úzké sepětí mezi hledáním nové filozofické koncepce (pansofie) a sociálně kulturním smýšlením.

Kulturně sociální smysl měla i Komenského snaha zbavit vtipnost a humor

jeho nezávazné zábavnosti. Kynický humor je mu sympatický, protože má sociálně kritické ostri. Zato humor Plautův je mu samoúčelný, protože jen uspokojuje nejnízší potřeby naší přirozenosti. Komenskému jde tedy o humor a vtipnost, které jen „nelechlají“, které nevedou jen k veselí, smíchu a dobré náladě, ale které jsou ve svých důsledcích závažné. Obdobný smysl se snaží dát jizlivé vtipnosti i Erasmus Rotterdamský. V předmluvě ke *Chvále bláznovství* pouští námitku, že pro teologa se budou zdát jeho „hrůčky“ příliš prostoduché či kousavé (kynický — pozn. P. F.). Vyslovuje dokonce myšlenku, že ho současní pohoršlivě nazvou „novým Lukianem“. Nemíni však od svého „literárního útvaru“ ustoupit, protože jej užíval i tak velký muž jako Homer a protože je adekvátní k vyjádření myšlenek, jež pro svůj obsah a formu nemají místa v soudobých filozofických a teologických spisech.

Hra byla dosud posuzována především v kontextu školních her Komenského, od nichž se však liší nejen úrovní literární, ale především myšlenkovou. Bude třeba hledat spojitosti mezi Komenského spisy pansofickými a Diogenem, ale přihlédnout i k takovým dílům jako *Faber Fortunae*. V Komenského tvorbě třicátých let zaujímá hra významnější postavení, než jsme posud byli ochotni připustit. Hra sehrála významnou roli v duchovním zrání Komenského v třetím období jeho vývoje, tj. po roce 1628. V prvních letech prvního lešenského pobytu formuloval Jan Amos (především ve *Velké didaktice* a *Fyzice*) první základní ideje svého pojetí člověka, přírody a společnosti. Už zde je v základních, byť zatím v hrubých obrysech načrtnuto aktivní pojetí člověka a dynamické chápání univerza. V pansofických spisech třicátých let, na jejichž konci vzniká skladba *Diogenés Kynik*, snaží se Komenský stanovit principy vědění, které by syntetizovalo jeho myšlenkové výboje se základy dosavadní vzdělanosti, s tím, co se ve filozofii, teologii a vědách ukazuje jako pozitivní dědictví historie. V této době konfrontuje Komenský zvlášť citlivě principy a cíle své vševedy i s tradicemi antické filozofie, především s dědictvím aristotelismu a novoplatonismu, které modelovalo nejen myšlení středověku, ale i renesance, která se ovšem snaží antický horizont překročit. V tomto úsilí hledali již renesanční učenici pomoc u těch antických filozofických směrů, které spadají do období předsokratovského nebo těch, které se proti mocné tradici aristoteléské a platonéské už ve starém světě stavěly. Jeden z prvních renesančních kosmologů B. Telesio, chce obnovit přírodní nauky na základech Parmenidovy filozofie. Křesťanství se odvolává při explikaci své nauky o kontrakci (která patří k nejvýznamnějším filozofickým výbojům renesance) na Anaxagora, renesanční mechanisme se obrací k Démokritovi, francouzští předosvětcenci Montaigne a Charon obnovují „pyrrhonismus“, řecký skepticismus, který byl sympatický i Diogenovi Laertskému, z jehož *Životopisů slavných filozofů* čerpal Jan Amos větší látky pro svou hru. I Komenský pocituje ve třicátých letech, kdy se konsti-

tuují základy jeho „konzultačního díla“, potřebu konfrontace s aristotelickou, platonickou a stoickou tradicí, jež stále výrazně formuje evropské myšlení. Je to doba naléhavého volání po novém systému vědění, po nové metodě myšlení. Jsou to léta velkého očekávání, jež pro mnohé vyplní dílo Descartovo. V ovzduší onoho očekávání jsou proto tak sledovány i pansofické snahy Jana Amose, které především u jeho anglických přátel vzbuzovaly velké naděje. V době hledání nového systému myšlení, v době ohlazení se po možné inspiraci, v době kritického vyrovnávání se s myšlenkovými soustavami vládnoucími tisíciletí, píše Jan Amos svého Diogena.

*Diogenes Cynicus redivivus* je přihlášením se Komenského k významné evropské kulturní tradici a nikoliv jen umnou školskou hrou, prokazující stoickou inspiraci Komenského myšlení. Ta je zde jistě mocně přítomna, ale částečně i jako zástěrka hlubokých sympatií s kynismem. Komenský si svou hrou dovolil i tak příliš mnoho, a sáhl proto k láce biblické (Abrahamus Patriarcha), aby upokojil reptající příslušníky jednoty.<sup>26</sup>

Komenský se ovšem nestává kynikem a ani mu nejde o obnovení této filozofie jako takové. Kynismus je jen prostředkem k odpoutání se od tradičních systémů aristotelických a novoplatónských a povzbuzením na cestě k vlastnímu praxeologickému a sociálně nápravnému konceptu skutečnosti.

Tato práce je jen úvodem do studia filozoficko-etických a sociálně kritických aspektů hry (ostatně i na poli literárně vědeckém zůstává leccos nevyřešeno).<sup>27</sup> M. Kopecký v podnětné studii hodnotí hru jako vyvrcholení vývoje českého renesančního divadla a zároveň jako překročení jeho formální struktury. Lze položit otázku: pokračuje hra svou dobu především filozoficky a nepromlouvá i k nám? Vzdýť v souvislosti s eklogickými problémy a s potřebou překonávat měšťácké konzumní ideály mohla by hra, v patřičné úpravě, oslovit i moderního diváka. Kynismus spojil tři významné faktory: hledání štěstí, snížení potřeb a kritickou racionalitu, hledající spíše pravé hodnoty než toužící jen zkoumat fakta. Komenský tyto aspekty kynismu ve své hře neoslabil, ba naopak. I pro nás platí jeho varování z *Pansofie Konzultace*, že vědeckotechnický pokrok je sice nezbytný, ale člověk nemůže jen od něho očekávat vyřešení svých lidských problémů.



- 1 Literatura o hře *Diogenes Cynicus redivivus* viz: DJAK, sv. 11, s. 480nn.
- 2 V tomto punktu není pro nás významné, že Komenský zaměňoval Zénoua z Eleje a Zénoua z Kitia (kteroužto záměnu provedl už Sextus Empiricus); relevantní je, že se kriticky vypořádává s intelektualismem (domněle stoickým).
- 3 J. A. Komenský, *Labyrinth světa a luththauz srdce. Věškeré spisy JAK* (dále jen VSJAK) sv. XV., Brno 1910, s. 227.
- 4 Týž. *Centrum securitatis*. VSJAK, sv. XV., s. 439.
- 5 Týž. *Diogenes Cynicus redivivus*. DJAK, sv. 11, s. 480.
- 6 „Diogenovo pohrání všemi statky tohoto světa, ovládnutí vášní a vyvyšování mravnosti nad vědní připomínka křesťanskou morálku... Seény ze života Diogenova jsou Komenskému jen přiléhavostí, aby se hlásala s jevitě stoická životní moudrost, blízká křesťanské.“ J. Hendrich, *Komenský dramatik*, In: *Jan Amos Komenský. Soubor statí o životě a díle učitele národů*, Usp. J. V. Klima, Praha 1947, s. 134.
- 7 Text Senekv cit. J. Nováková, viz poznámky k edici hry: DJAK, sv. 11, s. 488.
- 8 *Diogenes Laertský, Životopisy slavných filozofův*. Bratřislava 1954, díl. I., s. 295.
- 9 J. A. Komenský, *Clamores Eliae*, Kastellaun/Hunsrück 1977, s. 35 (dále jen CE).
- 10 Týž. DJAK, sv. 11, s. 465.
- 11 Týž. *De rerum humanarum emendatione consultatio catholica*, T. 2. Praha 1966, s. 26, art. 16.
- 11a Vgl. Comenius, Pansophia IV, 7 [CC I, Sp. 593]: „(Homo)  $\mu\epsilon\pi\alpha\theta\eta\sigma\epsilon\sigma$ ... dicitur merito, k čí. místu je nezáhm (ibid., s. 496b).
- 12 Komenský, jak ukázala J. Nováková, užíval Traversariova vydání *Životopisů slavných filozofů Diogena Laertského*. Viz DJAK, sv. 11, s. 485.
- 13 J. A. Komenský, CE, s. 65.
- 14 Týž. DJAK, sv. 11, s. 469—470.
- 15 Týž. *Vševějšova*. Praha 1948, s. 65.
- 16 Platón, *Ústava*. Praha 1924, kniha III.
- 17 Cit. podle A. Bernay, *Lukian und die Kyniker*, 1879. Výstižná charakteristika Lukianova pojetí kynismu viz v citaci, uváděné v *Slovníku antické kultury*, Praha 1974, s. 357—8. Podle Lukiana poučuje Diogenés kupce, který se chce nechat zasvětit do jeho učení: „Především z tebe sejmou zhyčkanost, ... donutím tě pracovat, spát na holé zemi, pít vodu a jíst cokoli. Svě bohatství hodíš do moře. Nebudeš se starat ani o manželství, ani o děti, ani o vlast, Opustíš otcovský dům a budeš žít ve sklepení... nebo v hlíněné nádobě. Povedeš-li takový způsob života, budeš se nazývat šťastnějším než veliký král.“ K historii a významu kynismu viz: Heinrich Niehues-Pröbsting, *Der Kynismus des Diogenes und der Begriff des Zynismus*. München 1979. Jako zdroj „moderního cynismu“ hodnotí kynismus ve své knize *Kritik der zynischen Vernunft*, Peter Sloterdijk (Frankfurt a. M. 1983).
- 18 J. A. Komenský, CE, s. 35.
- 19 B. Russell, *History of Western Philosophy and its Connection with Political and Social Circumstances from the Earliest Times to Present Day*. London 1946, s. 255.
- 20 J. Nováková, DJAK, sv. 11, s. 484.
- 21 Diogenés nebyl ani ve středověku zcela zapomenut. Nedostává se mu ovšem takové úcty jako Platónovi (philosophus famosissimus) nebo Aristotelovi (summus philosophus) či Ciceronovi (kterého například Konrad von Hirschau nazval „nobilissimus auctor“), ale

prece jen najdeme zámky i o jeho životě a díle — dokonce již ve 12. století v excerptech „pohanských“ autorů. Viz: M. Gramann, *Die Geschichte der scholastischen Methode*. Bd. II, s. 63.

22 P. Floss, *Průběh vědní*. Rukopis, kapitola *Vědní renesance*.

23 Autobiografické údaje o tomto méně známém renesančním umělci viz: *Allgemeines Künstlerlexikon*, Bd. 1, s. 223, 1922.

24 J. V. Novák - J. Hendrich, *J. A. Komenský. Jeho život a spisy*, Praha 1932, s. 281.

25 J. Válka, *Problém výkladu revelací v Komenského životě a díle*, SČeH, 7, 1977, č. 17, s. 114—119.

26 J. A. Komenský, *Abrahamus patriarcha*, DJAK, sv. 11, s. 503nn.

27 J. Nováková přiznává, že „drama... má svou gradaci... a harmonický konec“; ale zároveň poznamenává, že o „vzoru“ hry není nic známo. Vyjadruje tím nevíru, že Komenský byl schopn sestavit kus sám? (J. Nováková, DJAK, sv. 11, s. 484).

28 M. Kopecký, *Die Komposition des Stückes von Diogenes*. Acta Comeniana 5 (XXIX), 1983, s. 85—100.

#### ZUSAMMENFASSUNG

*Kynismus als eine philosophische und kultursoziale Tradition und das Werk J. A. Komenskýs*

Bereits früher widmeten manche Komienologen ihre Aufmerksamkeit den literarischen und dramatischen Werten des Theaterstückes, J. A. Komenskýs „Diogenes Cynicus redivivus“. Heute wissen wir relativ genug über die Form, Komposition und literarische Struktur dieses Stückes, im Schatten der Vergessenheit ist jedoch der Inhalt, besser gesagt die philosophischen Intentionen des Werkes geblieben. Die Erklärung, daß Komenský durch das Drama nur die Ideale des Stoizismus verkündigen wollte, wobei die Beherrschung der Leidenschaften und die Erhabenheit der Ethik über das Wissen den Stoizismus mit dem Christentum annähern sollte, ist ungenügend, ungenau und sogar falsch. Das Drama ist nicht nur eine Plattform zur Verkündigung der stoischen Lebensweisheit (J. Hendrich), sondern eine noch nicht analysierte Gelegenheit Komenskýs zur Auseinandersetzung mit den Grundgedanken des Kynismus, welcher in der Antike den ersten grossen Versuch zur Überwindung der imposanten philosophischen Systemen der Griechen dargestellt hat, d.h. Platonismus und Aristotelismus. Komenský hat die Grundgedanken des Kynismus relativ klar erkannt und damit auch den Unterschied zwischen Kynismus und Stoizismus begriffen. Komenský hat das Drama am Anfang der dritten Epoche seiner geistlichen Entwicklung geschrieben, wenn er auch die kritische Auseinandersetzung mit den Grundideen der „alten“ Philosophie trieb und brauchte. Die Philosophie des Antisthenes und besonders des Diogenes aus Sinope bekräftigte ihn nach dem Suchen der wahren menschlichen Natur, derer grundlegendes Bild er schon in der *Didactica magna* skizzierte und in der *Physicae synopsis* naturphilosophisch begründete. Kynismus ist für Komenský die realistische, gestische Philosophie (durch diese „Gestigkeit“ ist sie für die szenische Bearbeitung praedestiniert), welche ein gutes Werkzeug bei dem Suchen des wahren Menschlichen, und durch dasselbe auch wahren menschlichen Gesellschaft bedeutet. Das Theaterstück müssen wir auch wie einen Ausdruck des Neo-Kynismus (welcher der frühbürgerlichen Mentalität ihre lustige Ironie und die kritische Frechheit gewährt hat und besonders in der Renaissance sich erweitert in bildender Kunst — wie auch im Humanismus (Erasmus von Rotterdam), sowie auch in der frühbürgerlichen Literatur (H. Sachs)) betrachten. In der Renaissance und im Humanismus haben die neuen Gedanken (und die neuen Werte) nicht so stark direkt in der Philo-