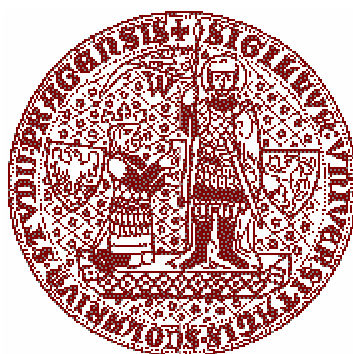


UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV ČESKÉ LITERATURY A LITERÁRNÍ VĚDY



DIPLOMOVÁ PRÁCE

2007

Klára Jelínková

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV ČESKÉ LITERATURY A LITERÁRNÍ VĚDY

DIPLOMOVÁ PRÁCE

K pramenům poezie: teorie geneze literárního díla u Jacquesa
Maritaina

Towards the sources of poetry: theory of the genesis of literary
work by Jacques Maritain

Vypracovala: Klára Jelínková

Vedoucí diplomové práce: doc. Dr. Phil. Josef Vojvodík, M.A.

Akademický rok: 2006/2007

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a že jsem uvedla všechny použité prameny a literaturu.

V Praze dne 10. 8. 2007

podpis studenta

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

Pro: Kláru Jelínkovou

Obor: Český jazyk a literatura

Název tématu: K pramenům poezie: teorie geneze literárního díla u Jacquesa Maritaina

Title in English: Towards the sources of poetry: theory of the genesis of literary work by Jacques Maritain

Zásady pro vypracování:

Diplomová práce Kláry Jelínkové má za cíl představit v Čechách zatím málo známý filozofický odkaz Jacquesa Maritaina se zvláštním důrazem na jeho vztah k literární teorii. Hlavním tématem této práce bude Maritainova teorie geneze literárního díla. Práce se bude opírat o spisy Jacquesa Maritaina z oblasti filozofie umění, zejména o Maritainovo hlavní dílo z této oblasti, Tvůrčí intuici v umění a poezii (Creative intuition in art and poetry, 1953), s přihlédnutím k dílům z dalších oblastí, důležitým pro uchopení zadané otázky, a na jejich podkladě se bude snažit popsat charakteristické rysy geneze literárního díla.

Po krátkém úvodu věnovaném Maritainově epistemologii, v němž by měla být představena autorova teorie poznání per connaturalitatem (soudostí) a jeho jednotlivé typy, mezi něž patří také básnické poznání, a teorie duchovního předvědomí, která tyto různé typy poznání spojuje (pojem, který je u Maritaina inspirován mj. freudovským pojmem podvědomí), a jeho filozofii dějin, která má na nezanedbatelný dopad na jeho pojetí vývoje v umění, se bude práce věnovat specifickým problémům geneze uměleckého díla.

Práce by měla postupovat od obecnější roviny, společné všem odvětvím umění ke specifickým problémům literárních děl. Od definice uměleckého díla vztahem „umění“ a „poezie“ a výkladem Maritainova pojetí těchto pojmů přes pojem básnického poznání a básnické intuice, na jejichž podkladě Maritain definuje umělecké dílo a díky nimž lze také uchopit vztah všech odvětví umění k otázce vlastního vzniku literárního díla s teorií „tří epifanií poezie“ - postupného vyhranění tří typů poezie – poezie básnického díla, poezie dramatu a poezie románu. Zvláštní pozornost by měla být věnována Maritainovu pojetí vzniku básnického díla, kde je představena opravdová teorie moderní

poezie, jež se teoretickému uchopení většinou zpěčuje. Vedle této hlavní osy – od obecné teorie inspirace k jejímu konkrétnímu vtělení v různých typech poezie - by měla být pozornost věnována také otázce vývoje umění, zvláště literatury, s Maritainovou teorií „sebeuvědomění poezie“, vztahu ke krásnu a otázce mýtu v literatuře.

Seznam odborné literatury:

- Jacques Maritain: Art et scolastique, Louis Rouart et fils, 1935
De la connaissance poétique, Revue thomiste, s. 87-98
Frontières de la Poésie, Louis Rouart et fils, 1935
Les Iles , présentation de la collection „Les Iles“, in Courrier des Iles I, DDB, 1932
Intuition créatrice dans l'art et poésie, in OC X
Pour une philosophie de l'histoire, Seuil, 1959
Quatre essais sur l'esprit dans sa condition charnelle, Alsatia, 1956
Quelques pages sur Léon Bloy, Cahiers de la Quinzaine, 1927
Réponse à Jean Cocteau, Stock, 1926
Jacques et Raïssa Maritainovi, Situation de la poésie, Desclée de Brouwer, 1938
 La poésie comme expérience spirituelle, Fontaine, 1943, s.22-25
Jean Cocteau- Jacques Maritain, Correspondance 1923-1963, Gallimard, 1993
Raïssa Maritainová, Les grandes amitiés, Desclée de Brouwer, 1947
 Journal de Raïssa, OC XVI
Henri Bars, Maritain et notre temps, Grasset, 1959
Pierre-Antoine Belley, Connaître par le coeur, La connaissance par connaturalité dans les oeuvres de Jacques Maritain, Téqui, 2005
Georges Brazzola, Lumière de saint Thomas d'Aquin sur l'art et la poésie modernes, in Actualité de saint Thomas, Desclée de Brouwer, 1972, s. 75-103
Georges Brazzola, La poésie et les sources créatrices dans la vie de l'esprit, in Recherches et débats, s. 66-88
Georges Brazzola, La relation de la poésie à l'art selon Jacques Maritain, in Npva et Vetera, 1983, I, s. 46-56
Georges Brazzola, Introduction à la poétique de Jacques Maritain, xxx, s. 62-66
Michel Bressolette, René Mougel, Jacques Maritain face à la modernité, Enjeux d'une approche philosophique, colloque de Cerisy, Presses universitaires de Mirail, Toulouse 1995
Thomas Calmel, Frontières de la poésie, in Jacques Maritain, son oeuvre philosophique, Bibliothèque de la Revue thomiste, Desclée de Brouwer, Paris, 1949, s. 123- 141
Marion Duvauchel, Chemin de poésie et de raison, La théorie de l'art de Maritain, Cahiers Jacques Maritain 48, 2004, s. 2-15
Umberto Eco, Art et beauté dans l'esthétique médiévale, Grasset, 1997
Laura Fraga de Almeida Sampaio, L'intuition dans la philosophie de Jacques Maritain, Vrin 1963
Yves Floucat, Sagesse du Beau, en relisant Jacques Maritain, in Revue thomiste, 1988, s.377-392
Louis Gardet, Olivier Lacombe, L'Expérience du soi, Desclée de Brouwer, 1981
Raoul Gross, L'être et la beauté chez Jacques Maritain, Édition Universitaires Fribourg Suisse, 2001
Ed. Bernard Hubert a Yves Floucat, Jacques Maritain et ses contemporains, Desclée, 1991

Charles Journet, D'une philosophie chrétienne de l'histoire et de la culture, Revue thomiste 1948, s. 33 – 61
Sław Krzemień, J. Maritain, estetika tvůrčí intuice, Estetika, III, 1966, č. 4, s. 360-372
Olivier Lacombe, Jacques Maritain, La générosité de l'intelligence, Téqui, Paris, 1991
René Mougel, Thomiste ou maritainien? Le thomisme de Jacques Maritain, Cahiers Jacques Maritain, 50, 2005, s. 15- 28
M. Sherringham, L'introduction à la philosophie esthétique, petite bibliothèque Payot, 2003
Guillaume de Thieulloy, Le chevalier de l'absolu, Gallimard 2005
Joseph de Tonquédec, Jean Cocteau et Jacques Maritain, Études 1926, s. 56-57
Frédéric D. Wilhelmsen, La théorie du jugement chez Maritain et saint Thomas d'Aquin, La table ronde, č. 135, 1959, s. 34 - 56

Vedoucí diplomové práce: doc. Dr. Phil. Josef Vojvodík, M.A.

.....
(podpis vedoucího práce)

Datum zadání diplomové práce: 20. 11. 2005

Termín odevzdání diplomové práce: květen 2007

.....
Doc. PhDr. Petr Bílek, CSc.

(ředitel ústavu)

V Praze dne

RÉSUMÉ

Práce se zabývá Maritainovou teorií umění z hlediska jejího možného přínosu pro literární teorii. Ten je spatřován především v definici uměleckého díla jako takového na základě specifického básnického poznání. Básnické poznání je zvláštní nepojmový druh poznání, k němuž dochází prostřednictvím emoce, díky níž umělec skrze svou subjektivitu zachycuje nějaký jedinečný aspekt bytí.

Maritainova teorie inspirace zachycuje umělecké dílo od samého počátku, od zrození tvůrčí intuice v umělcově duši až ke konečnému vtělení této intuice v konkrétním díle a naznačuje také cestu předávání smyslu díla vnímateli. V první části práce je představen širší kontext Maritainovy filozofie se zvláštním důrazem na filozofii dějin a epistemologii, oblasti, které s Maritainovou teorií umění úzce souvisí. Epistemologie proto, že Maritain definuje umění právě zvláštním druhem poznání, filozofie dějin především ve vztahu k teorii sebeuvědomění poezie.

Dále je pozornost zaměřena nejprve na obecnou definici krásných umění jako jednoty umění a poezie, na vlastní teorii inspirace a poté na to, jak se inspirace, resp. básnická intuice, jež je společným jmenovatelem všech umění, vtěluje v literárním díle. Z tohoto hlediska je významným Maritainovým přínosem především zachycení principů moderní poezie a teorie „tří epifanií poezie“ – postupného vyhranění tří typů poezie – poezie básnického díla, poezie dramatu a poezie románu.

ENGLISH RÉSUMÉ

This dissertation deals with the Maritain's art theory from the point of view of its potential contribution to the theory of literature. The contribution is considered to concentrate particularly in the definition of the artistic work as such on the basis of the specific poetic knowledge. Poetic knowledge is a special non-conceptual kind of knowledge, which takes place through emotions, through which the artist by means of his subjectivity portrays some unique aspect of the existence.

Maritain's theory of inspiration portrays the artistic work from the very beginning, from the moment the creative intuition is born in the spirit of the artist until the final embodying of this intuition in the given art work. This theory marks also the way of passing the sense of the art work to the spectator. In the first part of the dissertation,

wider context of the Maritain's philosophy is presented with particular emphasis on the philosophy of the history and on epistemology – areas, which are closely connected with the Maritain's art theory. Epistemology – because Maritain defines the art particularly by the special way of knowledge, philosophy of the history – particularly in relation to the theory of self-awareness of the poetry.

The dissertation is furthermore focused first on the general definition of the fine arts as the unity of the art and poetry, on the inspiration theory itself and also how is inspiration, or poetic intuition, which is the common denominator of all the arts, embodied in the literature. From this point of view special Maritain's contribution consists particularly of the identification of the principles of the modern poetry and the theory of the „Three epifanies of the poetry“ - gradual formation of the three types of poetry – poetry of the poetic art, poetry of the drama and poetry of the novel.

OBSAH

Zadání diplomové práce	4
Résumé	7
English résumé.....	7
Obsah.....	9
Úvod.....	11
Filozofická východiska Maritainovy teorie umění.....	14
<i>Od Bergsona k Tomáši Akvinskému</i>	<i>14</i>
<i>Místo filozofie umění v Maritainově filozofickém díle.....</i>	<i>15</i>
<i>Filozofie dějin.....</i>	<i>15</i>
<i>Epistemologie.....</i>	<i>17</i>
Vývoj Maritainovy filozofie umění	21
Cesta zrození uměleckého díla	25
<i>Umění a poezie.....</i>	<i>25</i>
Vztah umění a poezie	25
Umění, ctnost praktického rozumu.....	26
Umění a morálka	29
Role vůle	30
Tvořivost ducha, pravidla umění	31
Tvůrčí já a věc	34
<i>Zdroj poezie.....</i>	<i>37</i>
Proces přibližování se vlastní podstatě v moderním umění.....	37
Poezie jako bláznovství shůry	40
Duchovní předvědomí	40
Jediný kořen mohutností duše	43
Tvůrčí já a ego soustředěné na sebe sama	45
<i>Básnické poznání.....</i>	<i>46</i>
Role emoce v básnickém poznání	46
Obsah básnické intuice	49
Poezie, svobodná tvořivost ducha	50
Básnická intuice a vize díla	51
Poezie jako hra	53
Magie a básnické poznání	53
Poezie, mystika, metafyzika	54
<i>Inspirace.....</i>	<i>55</i>
Básnická zkušenost – odchází platónská Múza, na scénu vstupuje pravá inspirace.....	55
Systole a diastole, dvě fáze básnické inspirace	57
Vtělení inspirace.....	58
Magie, svobodný dar shůry	60

<i>Sdělování básnické intuice</i>	61
<i>O kritice</i>	63
Intermezzo: sebeuvědomování umění a duchovní zkušenost moderní poezie	64
<i>Maritainovo pojetí vývoje umění</i>	64
<i>Poezie a krásno</i>	66
<i>Duchovní zkušenost moderní poezie</i>	67
<i>Žízeň po magickém poznání a vyhnání krásy</i>	69
Vlastní cesta tvůrčí intuice v poezii a v literatuře	73
<i>Interiorizace hudby</i>	73
<i>Cesta básnické intuice od početí k předání v díle</i>	75
<i>Moderní poezie</i>	75
<i>Klasická poezie</i>	77
<i>Klasická a moderní poezie jako dvě různé cesty předání tvůrčí intuice</i>	78
<i>Volná forma moderní poezie</i>	79
<i>Básnický smysl a smysl logický</i>	81
<i>Básnický obraz</i>	83
<i>Trojí epifanie tvůrčí intuice</i>	86
<i>Vnitřní hudba, téma a děj, číslo a harmonická expanze</i>	86
<i>Tři epifanie poezie v uměleckém díle</i>	89
<i>Proces diferenciacie tří epifanií</i>	90
<i>Dante jako završení období nediferencované poezie</i>	90
<i>Báseň</i>	91
<i>Drama</i>	92
<i>Román</i>	93
Závěr	96

ÚVOD

Jacques Maritain (18. 11. 1882 – 28. 4. 1973), francouzský filozof, původně žák Henriho Bergsona, kmotřenec Léona Bloye, který se po své konverzi radikálně rozešel s Bergsonovým idealismem, aby se stal jednou z nejvýraznějších osobností francouzské křesťanské filozofie XX. století jako horlivý dědic filozofie Tomáše Akvinského, přítel mnoha umělců – Charlese Péguyho, Jeana Cocteau, Georgese Rouaulta, Julienu Greena, Françoise Mauriaca, Arthura Lourié a mnoha dalších – a manžel básničky, Raïssy Maritainové, bez níž by podle vlastních slov v poznání umění nikdy nedošel tak daleko, věnoval ve svém filozofickém díle umění značnou pozornost, jeho pohled je však, jak na mnoha místech zdůrazňuje, pohled filozofa, nikoli literárního historika ani uměleckého kritika.

Pro literární teorii však může být přesto podnětné se jeho myšlenkami zabývat. Pohled filozofa, který svoji filozofii umění opírá z velké části o zkušenost spisovatelů a básníků, takže bychom takřka mohli mluvit o určité fenomenologii básnické zkušenosti¹, přináší poznatky, které se literární vědy bezprostředně týkají. Na podkladě reflexe zkušenosti umělce sestupuje Maritain až k samotným pramenům inspirace a přináší pronikavou psychologickou a filozofickou analýzu tvůrčího procesu, která mu mimo jiné umožňuje formulovat opravdovou teorii moderní poezie s její volnou formou.

Podstatným rysem Maritainovy filozofie umění je, že vychází ze zkušenosti umělce. Zmínili jsme již roli Maritainovy manželky Raïssy, která je mimo jiné také spoluautorkou knihy *Situation de la Poésie*. V úvodu k *Tvůrčí intuici v umění a poezii* píše Maritain: „*Raïssa se mnou spolupracovala na celé práci. – Nevěřím, že by se kdy filozof mohl odvážit mluvit o poezii, pokud by se nemohl odkázat k přímé zkušenosti básníka*“². Maritain se však neopírá jen o zkušenost Raïssy. Zmínili jsme některé známé umělecké osobnosti, které se pohybovaly v Maritainově okruhu, významnou roli v utváření jeho filozofie umění sehrál nejprve Georges Rouault, především pro *Umění a scholastiku* s její definicí umění, kterou bude náš autor

¹ srov. Belley, P.- A., *Connaître par le coeur. La connaissance par connaturalité dans les oeuvres de Jacques Maritain*, Paříž, Téqui, 2005, s. 187. Překlady všech citací Maritainových děl a sekundární maritainovské literatury naše, není-li uvedeno jinak.

² Maritain, J., *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*. IN: *Oeuvres complètes*, X, Fribourg, Éditions universitaires, 1985, s. 104.

postupně prohlubovat až do vyvrcholení reflexe umění v Tvůrčí intuici v umění a poezii³, v konečném ustavení Maritainovy terminologie – definice krásných umění jako vztahu umění a poezie - sehrál zásadní roli přínos Jeana Cocteaua, který mezi lety 1923-1928 s Maritainem úzce spolupracoval (plodem této spolupráce je Dopis Jacquesovi Maritainovi a Odpověď Jeanu Cocteauovi) a i poté, co se jejich cesty rozešly, zůstal Maritainovým přítelem, jak o tom svědčí korespondence, která trvala až do Cocteauovy smrti v roce 1963. François Mauriac byl pro Maritaina zdrojem informací o románu, o zrodu literární postavy, ale také polemizujícím partnerem v diskusi o vztahu umění a morálky, jak o tom svědčí Dialogy v Hranicích poezie⁴. Náš autor se však ve svém díle neomezuje na zkušenost bezprostředně sdělenou, jeho dílo se opírá i o široké spektrum umělců reflektujících svou tvorbu počínaje Baudelairem, který je citován už od Umění a scholastiky, přes Eliota až k poválečnému Duchampovi.

Maritain do své reflexe zahrnuje umění celého světa všech dob, od nejstarších umění po nejnovější, od umění evropského po umění Číny a Indie, zároveň však v jeho díle – zvláště v pozdějších dílech, s Maritainovou teorií postupného sebeuvědomování umění – zřetelně vyvstává výsadní místo věnované modernímu umění, jehož pozice hájí Maritain takovým způsobem, že je možné klást si otázku, zda tato filozofie umění a poezie není „příliš závislá na umění a poezii určité epochy a na některých proudech, které filozof považuje za nositele jasnějšího vědomí, schopné svědčit o samotné podstatě umění a poezie“.⁵ Maritainova filozofie umění ale představuje natolik koherentní a argumentovaný systém, že nás tato námitka nemůže odradit od toho, vzít autorovy postuláty vážně.

V naší práci se budeme opírat především o dílo Tvůrčí intuice v umění a poezii, které představuje završení Maritainovy reflexe umění. Zejména otázka geneze uměleckého díla a specifčnosti básnického poznání je zde rozvinuta způsobem, který nemá v předchozích dílech obdoby.

Protože je Maritainova filozofie umění těsně spojená s dalšími oblastmi filozofie, kterým se autor věnoval, zastavíme se v první kapitole nejdříve u dvou oblastí, které nám pomohou lépe pochopit vlastní teorii umění, u Maritainovy teorie poznání a

³ Dílo vyšlo původně v angličtině v roce 1953 pod názvem *Creative Intuition in Art and Poetry*, vychází z Maritainova přednáškového cyklu pro National Gallery of Art ve Washingtonu, který se konal na jaře 1952 a shrnuje výsledky více jak třicetileté reflexe umění. Vycházet budu z autorizovaného francouzského překladu, z vydání v X. dílu sebraných spisů J. a R. Maritainových.

⁴ Maritain, J. *Frontières de la poésie*. Paříž: Louis Rouart et fils, 1935, s. 36.

filozofie dějin. V druhé kapitole se krátce zastavíme u vývoje vztahu poezie a umění v Maritainovy filozofii umění, abychom hlavní pozornost soustředili na to, jak se proces vzniku uměleckého díla jeví v Tvůrčí intuici v umění a poezii. Od obecné teorie vztahu umění a poezie, teorie inspirace a vzniku uměleckého díla, jimž je věnována třetí kapitola přejdeme přes intermezzo věnované vztahu moderní poezie ke krásnu a Maritainově koncepci vývoje v umění v závěrečné ke konkrétní aplikaci na oblast poezie a literatury s rozlišením tří epifanií umění.

⁵ Bars, H. *Maritain et notre temps*. Paříž: Grasset, 1959, s. 167-168.

I. kapitola

FILOZOFICKÁ VÝCHODISKA MARITAINOVY TEORIE UMĚNÍ

OD BERGSONA K TOMÁŠI AKVINSKÉMU

V úvodu jsme zmínili, že Maritainovy filozofické počátky jsou spojeny se jménem Henriho Bergsona. Maritain se s Bergsonem seznámil díky Charlesi Péguymu v době svých studií na Sorbonně, kde od roku 1900 studoval filozofii a přírodní vědy. Sorbonna přelomu století byla zcela ovládána pozitivistickým přístupem a Bergson zapůsobil na mladého Maritaina, podobně jako na mnoho mladých té doby, jako zjevení⁶. Maritain navštěvoval Bergsonovy přednášky na Collège de France mezi lety 1902 a 1904, mj. zde absolvoval Bergsonův cyklus přednášek o Plotinovi a novoplatonismu, což není bez významu pro naše téma, protože vliv novoplatonismu je v pozdních Maritainových dílech věnovaných umění zřetelně rozpoznatelný.

Záhy poté, co Maritain spolu se svou ženou Raïssou v roce 1904 konvertuje, začíná pociťovat nesoulad mezi některými závěry Bergsonovy filozofie a přijatou vírou. V roce 1909 se seznamuje s dílem Tomáše Akvinského a toto setkání bude mít pro jeho další vývoj jakožto filozofa rozhodující význam. Učení Tomáše Akvinského poskytne Maritainovi pevnou bázi, ze které bude nadále ve svém díle vycházet. Jako hlavní cíl si klade úkol promyslet po způsobu Tomáše Akvinského aktuální otázky své doby. S tím, co se u Bergsona neshoduje s jeho realistickým předsvědčením se zprvu vypořádá dosti radikálním způsobem⁷, aby později uchopil Bergsona jako propedeutiku k Tomáši Akvinskému⁸.

Vliv Bergsona zůstane v Maritainově díle přes výhrady vůči některým aspektům jeho filozofie znatelný, bude mít rozhodující dopad na podobu Maritainova tomismu, zvláště v míře pozornosti věnované intuitivnímu poznání.

⁶ Zkušenost pozitivistické Sorbonny přelomu století a objevení Bergsona zachycuje Raïssa Maritainová ve Velkých přátelstvích (Maritainová, R., *Les grandes amitiés*. Paříž: Desclée de Brouwer, 1947, s. 61-149).

⁷ Od roku 1910 publikuje články, kritizující Bergsonův intuicionismus, v roce 1913 vychází jeho kritika Bergsonovy filozofie *La philosophie bergsonienne*.

⁸ *De Bergson à Thomas d'Aquin*, 1944.

Bergsonovská teorie intuice, nepřijatelná v oblasti filozofie poznání, bude pro Maritaina inspirativní mimo jiné v aplikaci na oblast umění, kde vrhá světlo na dynamickou vizi, již má umělec o díle, které má vytvořit. Tvůrčí intuice v umění a poezii, ze které budeme v naší práci především vycházet, je prodechnutá tomistickým způsobem myšlení, ale je zde snad více než kde jinde znát i bergsonistické dědictví.

MÍSTO FILOZOFIE UMĚNÍ V MARITAINOVĚ FILOZOFICKÉM DÍLE

Maritainovo filozofické dílo má široký záběr, náš autor věnoval soustavně pozornost tak vzdáleným oblastem, jakými jsou filozofie dějin, politická filozofie, metafyzika, logika, filozofie vědy, epistemologie, filozofická antropologie, etika, filozofie umění... tyto různé oblasti jeho myšlení jsou spojeny jemnými vztahy a vzájemně se ovlivňovaly. Maritainova filozofie umění zvláště úzce souvisí s jeho filozofií dějin (pojetí vývoje umění jako cesty k sebeuvědomění poezie) a s jeho epistemologií, pro niž je jedním z klíčových pojmů pojem duchovního předvědomí, u jehož zrodu hrála reflexe umělecké zkušenosti nemalou roli.

FILOZOFIE DĚJIN

Maritainova filozofie umění je neodmyslitelně spojena s jeho filozofií dějin, ostatně právě v rámci úvah o umění na sebe Maritainova filozofie dějin začala brát konkrétnější podobu.

Filozofie dějin jako samostatná disciplína má svůj počátek v Hegelově filozofii (i když, jak zmiňuje Maritain ve svém pozdním pojednání o této disciplíně⁹, před Hegelem tu byl mimo jiné sv. Augustin, jehož vliv na křesťanské chápání dějin není třeba připomínat). Látkou filozofie dějin je odvíjení času, sama souslednost času. Oproti filozofiím, které vnímají dějiny jako neustálý návrat, zdůrazňuje Maritain, že odvíjení událostí je vždy naprosto jedinečné, neopakovatelné. Čas lidských dějin má vlastní strukturu, určitý smysl a určité směřování. Je nezvratný.

⁹ Maritain, J. *On the Philosophy of History*. New York: Charles Scribner's Sons, 1957, fr. *Pour une philosophie de l'histoire*. Paříž: Seuil, 1959.

Základní ontologická idea času, o kterou Maritain opírá svou filozofii dějin, je pojetí času jako selhání bytí. Čas je skutečný, ale jen proto, že staví na skutečnosti. Stojí však na ní jen v té míře, v jaké tato uplyývá. Závisí tedy na hmotě a na tom, co je v ní potenciálního, čím se podílí na nicotě. V tomto bodě se Maritain nejradikálněji liší od Bergsona, pro něhož je idea nicoty pseudo-ideou a tím pádem pro něj neexistuje potencialita: vše je čistý akt, neustálý růst a proudění novosti. Maritainovo pojetí času má blízko k aristotelskému generatio – corruptio, čas jako ničitel. Tento pohyb neustálé degradace však vytváří prostor pro nové zrození.

Odtud dvojí pohyb dějin - pohyb vzmachu a úpadku - a dva zákony, které z tohoto dvojího pohybu nutně vyplývají – zákon novosti, nového zrodu, zvláště přítomný v Maritainově filozofii umění, a zákon opotřebení, neopakovatelnosti zkušenosti, zvláště vyzdvižený ve studiích z politické filozofie. Tyto zákony si nijak neprotiřečí, zákon vyčerpání sám nutí člověka k vynalézavosti.¹⁰

Naopak, jak zdůrazňuje Maritain, z filozofického hlediska závisí pohyb vývoje společnosti v čase na tomto zákonu dvojího pohybu úpadku a současné revitalizace: „Zatímco zub času a pasivita hmoty přirozeně rozptylují a znehodnocují věci tohoto světa a energii dějin, kvalita této energie je neustále pozvedána tvůrčími silami, jež jsou dílem ducha a svobody.“¹¹ Oba principy působí v dějinách současně a tak se nám vykresluje pojetí vývoje, které se liší jak od představy nezbytného vývoje, který jde neustále dopředu, podle níž vše nové předčí minulé, tak od skepse k vývoji a jeho popření. Čas je v Maritainově pojetí nezvratný, protože má určité směřování a je prodchnut určitou finalitou; proto je také nesmazatelný.

Jednou ze zákonitostí dějin lidské společnosti je podle Maritaina zákon postupného dobírání se podstaty, který se vyznačuje podivuhodnou pomalostí. Zatímco se objeví v jedné oblasti vývoje ducha, jiná oblast může zůstat úplně nedotčená.¹² Tato tendence objevovat vlastní podstatu svého bytí je vlastní také umění.

Filozofie dějin má zásadní význam pro každé historické pojednání¹³, což platí i pro oblast umění. To si můžeme uvědomit i na srovnání Maritainova pojetí vývoje v umění s pojetím českého estetika Jana Mukařovského. Oběma autorům je

¹⁰ srov. Bars, H. *Maritain et notre temps*. op. cit., s. 85 – 91.

¹¹ Maritain, J. *Pour une philosophie de l'histoire*. op.cit., s. 60.

¹² srov. *ibidem.*, s. 82.

¹³ „Neexistují žádné opravdové dějiny, které by nebyly závislé na filozofii člověka a života, z nichž si propůjčují své základní pojmy, svá výkladová schémata a především otázky, které bude ve jménu poznání člověka pokládat minulosti. Pravda dějin závisí na pravdivosti filozofie uplatněné

společné lineární pojetí času a dějin, ovšem zatímco Maritain se svým personalistickým východiskem klade primární důraz na svobodu lidské osobnosti, která je sice do jisté míry dějinami podmíněna, zároveň má však volný prostor pro své působení, v Mukařovského pojetí, v němž, jakkoli také Mukařovský mluví o významu osobnosti autora, je tento vždy na prvním místě produktem vývoje, činitelem vývoje, který je však vývoji podřízen¹⁴, a ve kterém bez velké námahy rozeznáme hegelovské pojetí dějin, podle něhož jsou dějiny určitým samopohybem, v němž se Věčný Rozum sám aktualizuje v čase, a které takto relativizuje individualitu lidské osoby. Všechna velikost velkých postav dějin spočívá v Hegelově pojetí v tom, že vstoupily do požadavků doby, poznaly, čemu dal čas ve vývoji uzrát. Hegel - a Mukařovský po jeho vzoru - opomíjí svobodnou volbu člověka, to, že člověk může změnit směřování dějin.

Maritain formuluje své stanovisko v opozici k hegelovskému pojetí takto: „*táž formule – člověk tvoří dějiny a dějiny tvoří člověka – znamená, že dějiny mají v určitých základních rysech své směřování určené obrovskou dynamickou masou minulosti, jež je tlačí dopředu, toto směřování však zůstává neurčené co se týče specifického nasměrování a ducha či způsobu, jakým bude nějaká změna, která je v jistém ohledu nezbytná, přivedena k bytí. Člověk je nadán svobodou, díky které může snáze či obtížněji - avšak doopravdy – přemoci sílu nutnosti ve svém srdci.*“¹⁵ A k tomu ještě dodává, že „*jednou z nejhlubších tendencí lidských dějin je právě snaha unikat stále více fatu, osudovosti.*“¹⁶ Otázka svobodné vůle člověka má zde očividně ústřední roli.

EPISTEMOLOGIE

Klíčovým pojmem, kterým Maritain definuje umění je pojem básnického poznání. Postmoderní filozofie umění (Nelson Goodman, Arthur Danto) na možnost existence obecného pojmu umění rezignuje, to, co zahrnujeme pod pojem umění, je pro ni natolik disparátní, že není možné najít pro celou tuto složitou oblast společnou definici. Oproti této, můžeme-li ji tak nazvat, nominalistické tendenci, je

historikem.“ Marrou, H., *De la connaissance historique*. Paris: éd. du Seuil, 1954, s. 237, cit. IN: Maritain, J. *Pour une philosophie de l'histoire*. op. cit., s. 22, pozn. 7.

¹⁴ srov. Mukařovský, J. *Individuum a literární vývoj*. IN: *Studie z estetiky*, Praha: Odeon 1966, zvl. s.322 – 323.

¹⁵ Maritain, J. *Pour une Philosophie de l'histoire*. op. cit. s. 41.

¹⁶ *Ibidem*.

pro Maritaina s jeho realistickými (aristotelsko-tomistickými) východisky charakteristická snaha najít pro umění společný pojem. Ten nachází v určitém specifickém nepojmovém a intuitivním druhu poznání, básnickém poznání per connaturalitatem. Abychom se mohli orientovat v tom, co se pod tímto pojmem u Maritaina skrývá, zastavíme se nyní krátce u Maritainovy epistemologie.

Epistemologie je jednou z nejhorněji zastoupených oblastí Maritainovy filozofie. Maritain jí věnoval pozornost v podstatě od svého rozchodu s Bergsonem. Zprvu ji tento „konvertita k realismu“ rozvíjí zvláště v polemice a to jednak s pozitivismem (Théonas, Antimoderne), s Bergsonovým intuicionismem (La philosophie bergsonienne) a s Descartovým dědictvím (mj. Le songe de Descartes, Les Trois Réformateurs). V těchto dílech se jedná především o obhajobu poznání v jeho nejtypičtější formě, totiž o obhajobu pojmového poznání a přirozeného řádu inteligence proti intuicionistickému anti-intelektualismu a pozitivistickému „dispensu od myšlení“.¹⁷ Pravda má být hledána ve své objektivitě.

V souvislosti s polemikou s Descartovým dědictvím je důležité vyzdvihnout Maritainova realistická východiska. Náš autor radikálně převrací moderní pojetí teorie poznání. Zavrhuje descartovské cogito jako východisko poznání, poznání má vycházet od bytí. První jistotou je pro něj jistota bytí, na místo *cogito ergo sum* staví jako první jistotu jistotu poznání bytí, *scio aliquid esse*. Tím nezpochybňuje reflexivní charakter poznání, ale vymezuje mu určité hranice.¹⁸

V reakci na panující intuicionismus vyzdvihuje Maritain schopnost rozumu hledat pravdu čistě rozumovými prostředky. Zároveň se u něj však už záhy objevuje otázka nepojmového poznání. To je u Maritaina, jak jsme již zmínili, podle všeho dědictvím jeho bergsonistických počátků, ovšem Maritain rozvíjí své pojetí nepojmového poznání nezávisle na svém učiteli, intuitivní, nepojmové poznání u něj nekonkuruje rozumu, ale je uvažováno v rámci intelektu. Maritain své pojetí opírá o tradiční tomistické učení o poznání sourodosti¹⁹, per connaturalitatem, které se stane jedním z klíčových pojmů jeho filozofie.

¹⁷ Belley, P.-A. *Connaître par le coeur*. op. cit., s. 15.

¹⁸ Tento postoj se odráží i v Maritainově teorii umění. Na prvním místě stojí bytí, v případě umění bytí uměleckého díla, pohled vnímatele má svůj význam, každý vnímatel si v díle všimne jiného aspektu, proto může být dílo donekonečna interpretováno (ne nadarmo Maritain zdůrazňuje, že dílo překypuje- surabonde – významy), ale první význam má to, co je v díle uloženo a právě to je určující pro adekvátní interpretaci. Pohled vnímatele tedy vybírá z toho, co je mu v díle předloženo.

¹⁹ Připomeňme zde Claudelovu etymologii slova connaître (znát, poznávat) jako co-naître (narodit se s).

Poznání sourodostí, per connaturalitatem, je poznání, které se děje cestou vcítění či náklonnosti, rezonance v subjektu,²⁰ existenciální zkušeností předmětu poznání. Tradičně bylo rozvíjeno v oblasti mystického poznání a mravního poznání.

Maritain rozlišuje několik typů tohoto poznání: jednak je to afektivní poznání, řádu praktického a etického, které se týká mravního života a spočívá v určité intuici morálních hodnot, dále intelektuální poznání per connaturalitatem, které je konceptualizovatelné a úzce souvisí s Maritainovou koncepcí „intuice bytí“, od kterého se poznání dále odvíjí cestou poznávání, mystické poznání a konečně básnické poznání, čili poznání cestou tvoření.²¹ Básnické poznání je poznáním, k němuž dochází prostřednictvím afektivní sourodosti operativního typu, liší se od poznání pojmového, poznání „cestou poznávání“ a ze své podstaty tíhne k vyjádření v díle.

Teorie poznání náklonností se objevuje již u Tomáše Akvinského (Sum. Theol. II-II, q 45, a 2) rozlišení pojmového poznání a poznání per connaturalitatem, které Tomáš používá pro vysvětlení rozdílu mezi teologickým a mystickým poznáváním skutečnosti. Významně ji rozvinul jeden z komentátorů Tomáše Akvinského, portugalský dominikán Jan od sv. Tomáše (1589-1644), současník Descarta, který o tajemství lidského poznání uvažuje z pohledu nadpojmové mystické zkušenosti, ale také ve vztahu k mravním ctnostem. Tento myslitel, jehož pojednání o darech Ducha svatého přeložila Raïssa Maritainová, hrál ve formování Maritainovy koncepce poznání sourodostí významnou roli.²²

Již Tomášův pojem poznání per connaturalitatem (či per modum inclinationis) je značně vágní, vztahuje se k různým oblastem. Akvinský užívá tohoto pojmu pro tak rozličné skutečnosti jako je poznání smyslové a poznání rozumové, poznání spekulativní a poznání praktické.²³ Maritain ještě rozšířil škálu analogií, vztah těchto poznání je u něj někdy blíže metafoře než analogii,²⁴ takže bychom si mohli klást otázku, zda ještě mají něco společného.

²⁰ Maritain, J. De la connaissance poétique, *Revue thomiste*, 1937, s. 94.

²¹ srov. Maritain, J. *Quatre essais sur l'esprit dans sa condition charnelle*. Paříž: Alsatia, 1956, s. 128 – 138.

²² Jean de Saint Thomas *Les Dons du Saint-Esprit*. překl. R. Maritainová, Juvisy: Éditions du Cerf, 1930.

²³ Srov. Gahizi, J.-M. V. *Engendrer dans la beauté. De l'intuition bergsonienne de la durée à l'intuition poétique et le Soi créateur maritainiens*. Řím: Papežská univerzita Santa Croce, 2000, s. 115-118.

²⁴ Belley, P.-A. *Connaître par le coeur*, op. cit., s. 406.

Odpověď se nachází v tom, co je Maritainovým velkým objevem v epistemologii, totiž v pojmu duchovního předvědomí, který ukazuje hlubokou jednotu lidské osobnosti a řád, podle kterého jednotlivé schopnosti vycházejí z duše. Teorii duchovního předvědomí rozvinul Maritain právě v souvislosti se svou filozofií umění²⁵, svou konečnou formulaci našla ve dvou Maritainových zralých dílech, Tvůrčí intuici v umění a poezii a O milosti a lidství Krista (De la grâce et de l'humanité du Christ).

²⁵ V úvodu k Tvůrčí intuici v umění a poezii píše: „*poezie nás nutí uvažovat o intelektu zároveň v jeho skrytých pramenech v hloubi lidské duše a v jeho ne-racionálním (neříkám iracionálním) či ne-logickém fungování.*“

II. kapitola

VÝVOJ MARITAINOVY FILOZOFIE UMĚNÍ

Maritain ve své reflexi umění vychází od počátku ze zkušenosti umělce. Nemůžeme u něj mluvit o estetice v tom smyslu, v jakém se ustavila v moderní filozofii. Pojem estetika, tak jak je od Baumgartena užíván, odkazuje ke vnímání krásna a nikoli k tvorbě. Maritain se otázky vnímání krásna dotýká jen okrajově v V. kapitole Umění a scholastiky, dále bude v tomto ohledu jen rozvíjet již řečené, hlavní pozornost je soustředěna na tvůrčí proces, jedině ten podle našeho autora umožňuje najít společný pojem umění.

Už v Umění a scholastice se Maritain k problému moderní estetiky vyjadřuje jednoznačně: „*omyl estetiky moderních filozofů, kteří uvažují o umění pouze ve vztahu ke krásným uměním a o krásnu píší jedině jako o předmětu umění, ohrožuje zároveň pojem umění a pojem krásna*“ a H. Bars k tomu podotýká: „*jestliže se filozof umění situuje od počátku vzhledem ke krásnu, připravuje si, dnes více než kdy předtím, neřešitelné obtíže*“²⁶. V umění totiž nejde o vytváření krásna, ale o manifestaci tvořivosti ducha, umění je v kráse počato, na kráse se podílí, ale nikdy ji nemůže pojmout do svých hranic. Krása jako transcendentní prostupuje vším, nemůže tedy sloužit k definici žánru.

Maritainovi půjde o to najít vlastní principy umění, které umožní jeho definici. Tato cesta se završuje v Tvůrčí intuici v umění a poezii, kde je umění ve smyslu, v jakém se toto slovo ustálilo od novověku, definováno pojmy umění a poezie, které nemohou být jeden bez druhého, ale zároveň nejsou ani v náznaku synonymy a každý má ve vytváření díla vlastní nezastupitelnou roli. Maritain se od umění k poezii dostal při úvahách nad kreativitou v člověku. Od počátku vnímal, že umění se váže k tomu nejvyššímu v člověku. A jako filozof věrný svým tomistickým kořenům nevidí v člověku nic, co by mohlo stát nad intelektem. Jak se tedy v jeho filozofii představuje vztah intelektu a kreativity?

V první etapě, kterou reprezentuje Maritainovo první dílo věnované umění - Umění a scholastika²⁷, stojí ve středu pozornosti umění v aristotelském smyslu, jakožto

²⁶ Bars, H., *Maritain et notre temps*, op. cit., s.153.

²⁷ Art et scolastique, časopisecky 1919 v Les Lettres; knižně 1920 v nakladatelství Art catholique ; 2. rozšířené vydání spolu s esejem Frontières de la Poésie 1927 v nakladatelství Louis Rouart et fils ; 3. dále rozšířené vydání 1935 tamtéž; český překlad 2. vydání z roku 1927 pochází z pera Václava Renče a vydala jej Knihovna Filosofické revue jako svůj 5. svazek v roce 1933.

„tvůrčí činnost lidského ducha“, jak je Maritain později definuje v Tvůrčí intuici v umění a poezii²⁸. Role rozumu je uvažována především ve vztahu ke ctnosti²⁹ umění (kap. IV) a k pravidlům umění (kap.VI), pojímaným dosti duchovním způsobem, blízkým intuici, jak je to jen možné. Maritain se opírá o Aristotelovy kategorie a přejímá jeho charakteristiku krásna, ale zachází s nimi mnohem svobodněji než jak to činila klasicistní teorie, takže později nebude muset vyvracet nic z toho, co je zde řečeno. Jak píše Henry Bars, „to, co čtenáře zarazí, není něco navíc, ale to, že něco chybí: něco zásadního ještě není vyřčeno, ale jsou zde bílá místa, která to připravují, a jsou zde už také zárodky, zárodečné myšlenky, někdy částečně rozvinuté v dalších vydáních, jako poznámka 95 o početí díla³⁰ nebo poznámka 130 o básnickém poznání.“³¹ Umění a scholastika má být pojednáním o umění tak, jak vyplývá ze scholastického učení, na podkladě úvah svatého Tomáše a jeho komentátorů, Maritain zde sáhl po až provokativně scholastickém technickém slovníku, ovšem jak upozorňuje mnoho komentátorů, už zde jde mnohem více o Maritainovu vlastní interpretaci umění, živenou zkušeností moderního umění, než o věrné zachycení scholastické teorie³². Ve druhé etapě, kterou zastupují především Hranice poezie³³, reagující na tendence „čisté poezie“, se pozornost filozofa obrací především k tvůrčí ideji, jejíž intuitivní charakter vyvstává stále výrazněji. V této době, pravděpodobně pod vlivem Jeana

²⁸ Maritain, J., *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, op. cit., s. 107.

²⁹ Pojem ctnost (fr. vertu, lat. virtus, řec. ἀρετή) používá Maritain ve významu, v jakém jej užívá antická a středověká filozofie, totiž ve významu určité dokonalosti, permanentní dispozice, „vlastnosti nějaké věci, která je chápána jako zdroj účinků činnosti této věci“ (Dictionnaire technique et critique de la philosophie, Paris, PUF, 1968).

³⁰ „Početí díla je něčím úplně jiným než abstraktní myšlenkou, intelektuálním tématem či tezí, kterou by měl umělec na zřeteli (...). Není ani předem vypracovaným konceptem, či plánem stavby (který je už realizací – v duchu) jak předestírají někteří. Je to prosté, i když virtuálně velmi bohaté, nahlížení díla, které má být vytvořeno, v duši jedince, nahlížení, které je jako duchovním zárodkem (germe spirituelle), či zárodečnou příčinou (raison séminale) díla a které pochází z toho, co Bergson nazývá intuici či dynamickým schématem, které zasahuje nejen inteligenci, ale také imaginaci a senzibilitu umělce, odpovídá na určitý jedinečný odstín emoce a sympatie a není proto vyjádřitelný v pojmech. To, co malíři nazývají „vizí, viděním“ věci, zde hraje zásadní úlohu. Toto početí díla, cele závislé na duchovníma citovém bytí umělce, je především usměrněním jeho touhy s ohledem na krásno a které směřuje k cíli operace. (...) Patří do jiného řádu než prostředky, cesty realizace, které patří do vlastní domény umění (...) a je v každém jedinečném případě pevným bodem, jemuž umělec podřizuje prostředky, které si umění přivlastňuje.“

³¹ Bars, H. *Maritain et notre temps*, op. cit., s. 162

³² srov. Eco, U., *Le problème esthétique chez Thomas d'Aquin*, Paříž, PUF, 1993

³³ vyd. 1927 jako příloha 2. vydání *Umění a scholastiky*, 1935 spolu s dalšími třemi eseji pod titulem *Frontières de la Poésie*.

Cocteau, začíná užívat rozlišení pojmů umění a poezie³⁴. Poezie je „*nebem dělného rozumu*“. V úvaze nad možnou reakcí proti dobrodružství moderní poezie, která by se snažila vrátit umění technice, proslovu či imitaci, pojaté příliš materialisticky, filozof dodává: „*opomíjení metafyzické transcendentnosti poezie a toho, že jestliže v díle stvoření bylo Slovo uměním, Duch byl poezií, bude vždycky vytréstáno.*“³⁵ Na posledních stránkách *La clef des chants*, kde Maritain píše o magii, kterou vykazuje dílo některých velkých umělců, přisuzuje Maritain dílu zároveň duši, tvůrčí ideu a tělo, soubor technických prostředků, které se „*společně, duše jako tělo díla, stávají nástrojem cizího ducha, znakem, kterým prochází nějaká vyšší kauzalita, svátost oddělené poezie, která si hraje s uměním.*“³⁶

Ale zde se zatím jedná o výjimečné případy. Jinak je tomu v eseji o básnickém poznání z roku 1938 (in: *Situation de la poésie*), kde už je jasně položena distinkce mezi uměním a sebeuvědoměním poezie jakožto poezie. Ta se jeví jako „*...skrytá na dně umění, kterou umění nemůže pojmut, podobně jako svět nemůže pojmut Boha, a která vás strhne, že už nevíte, kam jdete*“³⁷.

Situace poezie je společným dílem Jacquesa a Raïssy, Raïssa, která nedávno publikovala básnickou sbírku *La vie donné* a brzy k ní přidá *Lettre de nuit*, se zde věnuje otázce, co je básnický smysl a jakým způsobem je do něj integrován logický smysl. Z tohoto pojednání posléze vychází Maritain v pasážích, které v *Tvůrčí intuici v umění a poezii* otázce básnického a logického smyslu věnuje.

Maritain zde interpretuje výpověď moderní poezie o sobě samé, vstupuje na cestu, která ho povede k definici poezie jako svobodné tvořivosti, která vrcholí v *Tvůrčí intuici v umění a poezii* (*Creative intuition in art and poetry*, 1953), jež představuje završení Maritainovy reflexe umění a proto se u ní zastavíme podrobněji. Zde se tvůrčí rozum odděluje od rozumu dělného, nezbavuje se ho, ale vystupuje k zenitu, zatímco činný rozum zůstává na své vlastní úrovni a zdá se, že sestupuje; první oživuje, inspiruje druhý, není mu podřízen, ale potřebuje jeho služby. Jen poezie je opravdu svobodná, je sama sobě zákonem. Zdá se, že v Maritainových očích je sestup básnické intuice do tvůrčí ideje vždy do jisté míry odcizením, nutným, ale obtížným.

³⁴ Pojem poezie, ve významu oživujícího principu, duše umění, se u Maritaina začíná objevovat od setkání s Jeanem Cocteau, ostatně též užívá tohoto rozdělení mj. ve svém *Dopise Jacquesovi Maritainovi*.

³⁵ Maritain, J., *Frontières de la poésie*, Paříž, op. cit., s. 36.

³⁶ *Ibidem*, s. 214 – 215.

Umění je definováno úzkým vztahem umění a poezie, který je podrobně analyzován na téměř čtyřech stech stranách. Filozof ustanovuje mezi těmito „podivnými společníky“ vztah, který je „systémem přitahování a odpuzování, který vymezuje uvnitř dané sféry dvojitou polaritu: znepokojivé napětí, protože může vyústit v nepřátelství; napětí ale v posledku úžasné: protože poezie je zatížena tíhnutím k dílu, které má být uděláno, dobře uděláno, ke slovu, v němž má být vyřčena ; a umění tíhne ke Krásnu, které v něm má zazářit.“³⁸

³⁷ Maritain, J., *Situation de la poésie*, Paříž, Desclée de Brouwer, 1938, s. 87.

³⁸ Bars, H., *Maritain et notre temps*, op.cit., s. 165.

III. kapitola

CESTA ZROZENÍ UMĚLECKÉHO DÍLA

UMĚNÍ A POEZIE

Vztah umění a poezie

Maritainova reflexe umění vyšla od aristotelské definice umění jakožto tvůrčí činnosti lidského ducha, schopnosti praktického rozumu, spočívající ve správném určení děl, která mají být vytvořena (*recta ratio factibilium*) za pomoci jim vlastních pravidel. Tato definice však nestačí pro vysvětlení toho, jak umělecká díla působí na lidského ducha. Odtud pojem poezie, který se u Maritaina začal objevovat od poloviny 20. let, aby, jak jsme naznačili, postupně získal jasnější kontury.

V Tvůrčí intuici v umění a poezii je poezie představena jako vnitřní princip umění, jeho entelechie, duše. Není tedy chápána jako určitý druh umění, ale ve smyslu platónské *μουσική* v obecnějším a jaksi původnějším smyslu, jako „*dialog mezi vnitřním bytím věcí a vnitřním bytím lidského já, jako určité zbožštění*“.³⁹ Poezie takto uchopená je v podstatě skrytým životem každého umění. Jako umění samo o sobě nemůže vysvětlit a uspokojit tajemný přechod, kterým je někdy pozvedáno ke kráse, tak zase poezie nutně tíhne k vyjádření se v díle, takže „*není básnické zkušenosti bez skrytého, byť sebenepatrnějšího zárodku básně*“⁴⁰, básnická zkušenost totiž „*vyžaduje rozvinutí v umělecké činnosti, protože patří k její podstatě vzít na sebe formu básně, najít v ní své završení a vyjevení, stát se plodem ducha, předmětem vědomí*“.⁴¹

Umění a poezie představují pro Maritaina nerozdělitelnou jednotu, která odpovídá aristotelsko-tomistickému pojetí člověka jako jednoty duše a těla, duše jakožto formy, která dává tělu jeho vlastní bytí, život a těla jako hmoty, přičemž jsou tyto dvě části oddělitelné pouze v pojmové rovině.

³⁹ Maritain, J., *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, op. cit., s. 107.

⁴⁰ Maritain, J., *Situation de la poésie*, op. cit., s. 143.

⁴¹ *Ibidem*, pozn. 1.

Zatímco pojem poezie by bylo možné chápat jako duši uměleckého díla, umění je zde představeno jako jeho tělo, materiální podmíněnost, oživované poezií. Poezie je život umění, ale nemůže existovat odděleně, žádá si svého vyjádření v díle a toho se jí může dostat jedině prostřednictvím umění, jakkoli je sestoupení do umění, které je u Maritaina pojato jako svého druhu věčný zápas o správné vtělení tvůrčí intuice-poezie, pro poezii vždy určitým odcizením.

Rozlišení statutu poezie a umění, poiesis a techné, si všímá Maritain už u Platóna. V Hostině ukazuje, že všechna činnost, která přivádí od nebytí k bytí, je poiesis, umění, ale poezií nazývá to umění, ve kterém je přítomna poezie – mousiké. Ta obývá všechno umění, které závisí na inspiraci Múzou. Ani pro Aristotela však není opravdového umění bez určitého bláznovství: „*poezie si žádá člověka šťastně obdařeného přírodou nebo člověka, který má v sobě stopu šílenství*“⁴² a „*poezie je záležitost inspirace*“⁴³.

Zmínili jsme vztah maritainovské „poezie“ k platónské Múze, ovšem je důležité si uvědomit, že Múza, jež se u Maritaina stala poezií, nepřichází v této koncepci k umělci odkudsi shůry, ale pramení v předpojmovém životě intelektu. Jedním z cílů Maritainovy Tvůrčí intuice v umění a poezii je „*nechat sestoupit platónskou Múzu do nitra lidské duše, kde již není Múzou, ale tvůrčí intuicí; a nechat sestoupit platónskou inspiraci do nitra intelektu spojeného s imaginací, kde se inspirace stojící nad duší stává inspirací stojící před pojmovým rozumem.*“⁴⁴ Básnická intuice tedy nejenže není nadlidská, ale ani nadintelektuální, jak ji viděl Bergson. V celém Maritainově filozofickém díle není v člověku nic, co by stálo výš než intelekt. Ale jeho koncepce význam intelektu výrazně prohlubuje - a jedním z cílů Tvůrčí intuice v umění a poezii je také dovést toto prohloubení ještě trochu dál.

Umění, ctnost praktického rozumu

Na počátku Maritainovy reflexe umění a tvůrčího procesu (Umění a scholastika) stála úvaha o umění v jeho etymologickém významu, umění jako schopnosti praktického rozumu. Umění je pro něj v souladu se scholastickým učením tvůrčí či produktivní činností lidského ducha, z níž vzniká dílo. O vymezení umění

⁴² Aristoteles, *Poetika*, kap. 17, 1455 a 33 – 34, cit. IN: Maritain, J., *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, op. cit., s. 214, č. překlad Petr Rezek

⁴³ Aristoteles, *Rétorika*, III, 7, cit. ibidem, č. překlad Petr Rezek.

⁴⁴ Maritain, J., *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, op. cit., s. 216.

přináležet k praktickému řádu, „*obrácenému k tvůrčí činnosti a nikoli k čisté niternosti poznávání*“⁴⁵ se opírají Maritainovy polemiky s mysticizujícími tendencemi zejména v literatuře 20. a 30. let, jak o tom svědčí zvláště *Frontières de la Poésie* a *Situation de la Poésie*.

Maritain tuto tezi nikdy neopustil, ale jak se jeho teorie utvářela, postupně se vyjasňovalo i vlastní místo ctivosti umění. Ta je nutná pro vtělení tvůrčí intuice, která ze své podstaty tíhne ke spočinutí v díle, ale sama nemá prostředky pro to, aby se vtělila do hmoty. Tyto prostředky jí poskytuje právě ctivost umění. Zatím se zastavme u toho, jak se umění jakožto ctivost praktického rozumu, představuje v konečné fázi Maritainovy reflexe umění.

Aristoteles rozlišuje rozum spekulativní či teoretický a rozum praktický. Stejná schopnost duše, intelekt, vykonává svou aktivitu dvěma různými způsoby. Spekulativní rozum poznává pro poznání. Jeho cílem je vidět pravdu, uchopit to, co je. Praktický rozum poznává s ohledem na činnost. Jeho předmětem je řídit lidskou činnost a plnit lidské úkoly. Je ponořen v tvorbě. Způsob, jakým rozum uchopuje svůj předmět, se zásadě liší, je-li jeho předmětem čisté poznání a je-li jím určitá činnost.

Zatímco v případě spekulativního rozumu se role vůle omezuje na to, že přivádí rozum k vykonávání jeho vlastní činnosti, a ve chvíli, kdy se rozum dostane ke své práci, nemá už vůle s jeho prací nic do činění, v případě praktického rozumu hraje vůle naprosto zásadní roli v samotné činnosti poznávání. Rozum spolupracuje s vůlí. „*Sám o sobě totiž rozum tíhne jedině k poznání, k uchopení bytí, a jen pokud je tak či onak proniknutý pohybem vůle, směřující ke svým vlastním cílům, nezabývá se už pouze uchopením bytí, ale vlastním činem*“.⁴⁶

Zatímco ve spekulativním poznání je pravda shodou rozumu s bytím (*adequatio rei*), praktické či tvůrčí poznání nevychází od již existující věci, věc musí být k bytí teprve přivedena, rozum se tedy nepřipodobňuje bytí, ale správnému směřování dynamismu subjektu ve vztahu k ještě neexistující věci, která má být vytvořena a které se má intelekt připodobnit - podříditi. „*Pravda je tedy v praktickém poznání přiměřenost (adequatio) či podřizení (conformitas) rozumu přímé touze, tak jak směřuje ke svým cílům, skrze něž bude dílo vytvořeno*“.⁴⁷

⁴⁵ Maritain, J. *Art et scolastique*, Paříž, Louis Rouart et fils., 1935, s. 6.

⁴⁶ Maritain, J. *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, op. cit., s. 162.

⁴⁷ *Ibidem*.

Ctnost umění je činností praktického rozumu. Působnost praktického rozumu se vztahuje jednak na doménu jednání, tedy oblast morálky, jednak na oblast tvoření, která je vlastní umělecké činnosti. Oblasti morálky vévodí ctnost opatrnosti (prudentia), která je správným rozumovým určením činů, které mají být vykonány, umění je správným rozumovým určením děl, která mají být vytvořena.⁴⁸ Umělec poznává, aby tvořil.

Umění jako ctnost je určitou dokonalostí duše, tím, co scholastika nazvala habitus a Aristoteles ἐξίς, vnitřní schopností či stálou dispozicí, hluboce zakořeněnou v člověku, stavem držení určitých schopností. Nejedná se o nějaký momentální stav, ale o trvalou schopnost duše. Umělec je člověk, který je držitelem této ctnosti, jež je sama o sobě neomylným určením správných cest umění, zato *„člověk, který je držitelem ctnosti umění, není ve svém umění vždy neomylný, protože někdy jedná, aniž by užil této ctnosti. Ale ctnost umění jako taková je neomylná.“*⁴⁹

Umění není ctností ve smyslu morální ctnosti, ale habitem, vnitřní silou rozvíjenou v člověku. Tezi o habitech, která vylučuje možnost „egalitářství“ v umění, i když *„se poezie může uchýlit, kam chce“*, rozvíjí Maritain zejména v Umění a scholastice. Snad zejména v reakci na dadaistické a futuristické (u nás poetistické) teze, směřující k relativizaci výlučnosti umění, k jeho zevšeobecnění, které v posledku znamená, že umění může dělat kdokoli. Zvláště ve svém prvním díle věnovaném umění tedy Maritain zdůrazňuje určitou výlučnost umění. Habitus má v Umění a scholastice, kde ještě není rozvinuta teorie tvůrčí intuice, širší význam než zde, zahrnuje v sobě i ideu tvůrčí intuice, odtud důraz na to, že co není pojato v habitu, je nutně umění vnější, cizí. V Tvůrčí intuici v umění a v poezii se habitus přiblížil významu nadání, které tvůrčí proces předpokládá, ale které v něm nehraje aktivní roli.

Definovali jsme umění jako ctnost praktického rozumu, vztahující se k vytváření děl. Umění nespočívá u Maritaina v řemeslné zručnosti, ale ve správném určení cesty k vytvoření díla, je ze své podstaty intelektuální. Nejedná se však o aplikovanou teoretickou vědu, intelektualita umění nespočívá v aplikování teoreticky vypracovaných postupů s cílem dosáhnout praktického výsledku. Umění

⁴⁸ srov. Tomáš Akvinský, Comm. In Ethic. ad Nicom., lib. VI, lect. 2: „Rectitudo appetitus per respectum ad finem est mensura veritatis in ratione practica.“

⁴⁹ Maritain, J., *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, op. cit., s. 165.

je ze své podstaty obrácené k praxi, k tvorbě, je vědou vytvářeného díla, využívá vědy sobě vlastním způsobem, prostřednictvím básnického poznání.

Básnické poznání, tak, jak je Maritain představuje, se zásadně liší od poznání teoretických věd, není však o to méně poznáním. Právě rozvinutí teorie básnického poznání v jeho specifičnosti přivedlo Maritaina k hlubšímu poznání metafyziky lidského subjektu, s jeho světem duchovního předvědomí.

Umění a morálka

V rámci praktického rozumu vyděluje Maritain už v Umění a scholastice zvlášť oblast jednání (oblast morálky), která spočívá ve svobodném užití svobodné vůle ve vztahu k dobru lidského života a jejíž královnou je ctnost opatrnosti, a oblast tvoření (kam spadá umění), jejímž cílem je dobro díla a která je na oblasti jednání nezávislá. O toto rozlišení, které má své kořeny ve filozofii Tomáše Akvinského⁵⁰ se opírá Maritainova argumentace autonomie umění.

Umění je podobně jako opatrnost ctnost praktického rozumu, ale na rozdíl od této se týká prospěchu díla, nikoli prospěchu člověka. V tom, že má svůj vlastní cíl, nezávislý na dobru lidského života, se umění podobá ctnostem spekulativního rozumu. Nesoustředí se na správné užití svobodné vůle, ale na správnost určité operativní schopnosti. Umění nevyžaduje dobrý mravní profil autora. Wilde píše, že „*skutečnost, že je člověk travič, neříká nic proti jeho próze*“⁵¹. V Zodpovědnosti umělce Maritain k tomuto výroku poznamenává, že je v něm Wilde „*dobrým tomistou*“⁵². Umění samo o sobě není závislé na morálce. Ale existuje v lidské bytosti - v umělci a skrze umělce, není myslitelné v čisté abstrakci pojmu. „*To, že je člověk travič, nesvědčí proti jeho próze, ale to, že se dlouhodobě oddává droze, může mít pro jeho dílo ničivé následky*“⁵³. O tom ostatně píše už Baudelaire, na kterého zde Maritain odkazuje a který varuje před příliš exkluzivní vášní pro umění, která postupně zničí lidský subjekt a nakonec i jeho umění. „*Když už člověk není ničím, nemůže vznikat ani umění.*“⁵⁴

⁵⁰ Sum. Theol. I-II q 57 a 4 „ Bonum autem artificialium non est bonum appetitus humani, sed bonum ipsorum operum artificialium.“

⁵¹ Wilde, O., *Pero, tužka a jed*, IN: *Intence*, Votobia, 1994, s. 204: „Fakt, že muž jest travičem, neznamená nic pro jeho prosu.“

⁵² Maritain, J., *Responsabilité de l'artiste*, Paříž, Fayard, 1961, s. 16.

⁵³ Maritain, J., *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, op. cit., s. 168.

⁵⁴ *Ibidem*.

Umění jako takové je tedy nezávislé na morálce. Cílem umění je dílo, dobro díla, cílem morálky dobro člověka.⁵⁵ Zároveň však existuje v člověku a, byť druhotně, je s morálkou přeci spojené. Odtud věčný konflikt umění a morálky, který je umění vlastní a který nemůže být překlenut jinak než láskou, jež bude pro Maritaina vlastním rysem křesťanského umění, o kterém však pojednává na jiném místě⁵⁶.

Role vůle

Základní maximou aristotelské filozofie je, že praktický rozum pracuje vždy v těsné spolupráci s vůlí. V umění směřuje vůle k vytvoření díla, v morálce ke správnému jednání, její správnost je v morálce určována morálními ctnostmi. Správnost vůle či touhy v umění spočívá v tom, že tíhne k dobru díla, tak, jak má být vytvořeno prostřednictvím pravidel, odhalených rozumem. „*Každý pohyb, každý úkon v tvůrčí činnosti je správný jen potud, pokud je v souladu s pravidly vlastními tvůrčí ideji, která se narodila v rozumu.*“⁵⁷

Pravdivost uměleckého soudu nespočívá v posouzení díla podle nějakých teoreticky poznanych pravidel, ale v posouzení díla v souladu s touhou, směřující přímo k vytvoření díla (*recta ratio factibilium*) za pomoci jemu vlastních pravidel. Ta nejsou nějakými již hotovými recepty, ale operativními cestami, které musí intelekt teprve objevit ve vztahu k dílu, které má vytvořit. Už samotný umělecký soud implikuje poznání sourodostí, určitý prvek poznání *per connaturalitatem*. Určitý „instinkt“, který se formuje v rozumu je implikován už samotným pojmem pravdivosti uměleckého soudu, protože pravda v oblasti tvoření spočívá ve shodě s touhou zaměřenou na uplatnění vhodných pravidel. Prvním pravidlem zůstává potřeba dostat tomu, co si žádá dílo, které má být vytvořeno, tuto potřebu, tak jak je uchopena rozumem, toto nazření toho, co si dílo samo žádá, nazývá Maritain tvůrčí intuicí. Ta je zdrojem, pramenem celého díla.

Role vůle spočívá ve vyjití z čisté tvořivosti ducha, odstartování tvůrčího procesu, tíhne k cíli, kterým je dílo, prostřednictvím pravidel, odhalených intelektem, z nichž prvním pravidlem je tvůrčí intuice. Tvořivost, schopnost počnout, je privilegiem

⁵⁵ Srov. Yeats, *The Choice*, cit. IN: Maritain, J., *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, op. cit., s. 190: „The intellect of man is forced to chose perfection of the life, or of the work.“

⁵⁶ Zejména v *Zodpovědnosti umělce (Responsabilité de l'artiste)*.

⁵⁷ Maritain, J., *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, op. cit., s. 169.

života duchovních bytostí. Plodnost, schopnost předat a vyjevit, co člověk vlastní, patří k podstatě rozumové přirozenosti.⁵⁸

Ve studii O básnickém poznání⁵⁹ charakterizuje Maritain rozum jako „ze své podstaty manifestativní“: „ze své podstaty tíhne k vyjevení, utváří v sobě mentální slova, která jsou pro něj prostředky poznání, ale zároveň účinky jeho duchovní hojnosti, vyjádření či vnitřní manifestace toho, co zná. A ze svého přirozeného nadbytku tíhne ze sebe k vyjádření navenek, ke zpěvu; nejenže překypuje ve slovo, ale žádá překypovat v díle; přirozená touha, která se, protože přesahuje hranice rozumu samotného, nemůže uskutečnit jinak než prostřednictvím pohybu vůle a apetitivních mohutností, který sama spouští. Tyto umožňují rozumu vyjít ze sebe samého podle jeho vlastní přirozené volby a takto určují jeho původní rozmach a obecně poeticitu (v aristotelském smyslu slova) či operativní prakticitu rozumu. Od tohoto původního určení se činnost umění rozvíjí v mnohem intelektuálnější linii než je linie morální činnosti a lidská vůle se svými vlastními cíli je zde mnohem méně angažována.“

Intelekt v nás tíhne k početí, nemůže se dočkat tvoření, do kterého vkládá něco z naší duše. Ze svého přirozeného nadbytku tíhne rozum k vyjádření se navenek, k vyjevení se v díle. Tato touha, která tíhne k překročení hranic rozumu, se nemůže uskutečnit jinak než prostřednictvím vůle a apetitivních mohutností, které umožňují rozumu vystoupit ze sebe samého a určují takto obecným způsobem operativní prakticitu v jejím původním elánu .

Tvořivost ducha, pravidla umění

„Prvním ontologickým kořenem činnosti umění je tvořivost ducha“.⁶⁰ Ta se v krásných uměních objevuje v čisté podobě, oproštěná od jakýchkoli dalších prvků, ovšem, jak zdůrazňuje Maritain, bylo by omylem domnívat se, že je tato tvořivost ducha, tvůrčí intuice, výhradním vlastnictvím krásných umění. Tvořivost se může přidat k jakékoli lidské činnosti, zvláště významnou roli má v užitém umění, v krásných uměních se však nachází tak říkajíc v čistém stavu. Nepřidává se k nějaké jiné činnosti, jediným cílem je zde vytvořit dobré dílo. „Nejde už o to

⁵⁸ „intelligence jako taková je plodná a tam, kde nemůže vytvořit jiného-sebe, jako v Bohu, chce alespoň počnout dílo, udělané k našemu obrazu a v němž přežívá naše srdce.“ Maritain, J., *Réponse à Jean Cocteau*, IN: *Oeuvres complètes*, III., Fribourg, 1984, s. 707.

⁵⁹ Maritain, J., *De la connaissance poétique*, *Revue thomiste*, 1937, s. 88.

*uspokojit nějakou z potřeb lidského života, potřeba zde tvoří jedno s duchem.*⁶¹ Jde o to podílet se vytvořeným předmětem na něčem, co je také duchovní povahy. Cíl krásných umění spadá do oblasti rozumu, vzniká z potřeby rozumu vyjádřit navenek, to, co v sobě tvůrčí intuicí uchopil – a vyjádřit to v kráse.

Vztah ke kráse má rozhodující vliv na chápání pravidel v krásných uměních. Krása není přizpůsobením se nějakému neměnnému ideálnímu typu. Je nekonečno způsobů, jakými se může krása projevit, protože krása je všude, kde je bytí. *„Všude, kde je něco jsoucího, je také bytí, forma a míra a všude, kde je bytí, forma a míra, je také krásno.*⁶²

Zde se nutně dotýkáme Maritainovy metafyziky. Krásno je totiž pro Maritaina podstatnou vlastností bytí, patří, podobně jako pro Hanse Urse von Balthasara či Etiennea Gilsona mezi transcendentálie, ovšem Maritain jde ještě dále než tito, krása je pro něj *„září všech transcendentálií pohromadě“*⁶³. Transcendentáliemi jsou ve scholastické filozofii nazývány vlastnosti, atributy bytí, které se nacházejí všude, kde je bytí. Překračují všechny žánry a nedají se uzavřít do žádné kategorie. Tomáš Akvinský krásno mezi transcendentálie nezařadil, ale mnoho myslitelů dvacátého století, mezi nimi Maritain, se kloní k tomu, že krása mezi transcendentálie patří.

Podobně jako jedno, pravda či dobro jsou bytím samotným, ale uchopeným z určitého aspektu, tak také krásno není akcidentem, přidaným k bytí, ale jeho podstatnou vlastností. Je přítomné alespoň v některém aspektu ve veškerém bytí rozmanitým způsobem. Podobně jako je bytí ze své podstaty analogické, je všechno svým způsobem krásné.⁶⁴

Krásná umění, která se vším uměním spojuje směřování k vytvoření díla, nejsou na rozdíl od užitých umění podřízená užitečnosti, ale jen kráse. Jakožto krásné je dílo

⁶⁰ Maritain, J., *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, op. cit., s. 172.

⁶¹ *Ibidem*, s. 173

⁶² Maritain, J., *Art et scolastique*, op. cit., s. 225, pozn. 66

⁶³ *Ibidem*, s. 183; zde se, jak upozorňuje Umberto Eco ve své pojednání o estetickém problému u Tomáše Akvinského, Maritain pouští do velmi volné interpretace tradičního tomistického učení o transcendentáliích. Podle Eca je třeba klást si otázku, zda vůbec je možné považovat krásno za transcendentálii, zároveň však Eco, jehož východisko (historiografické) je od Maritainova (usilujícího o určité prodloužení tomistické filozofie) značně odlišné, připouští, že se u Maritaina jedná o „jednu z nešťastnějších formulací“, která ovlivnila další novotomistické pojetí krásna. Srov. Eco, U., *Le problème esthétique chez Thomas d'Aquin*. Paříž, P.U.F., 1993, s. 52-53. K otázce krásna jakožto transcendentálie také Gross, R., *L'être et la beauté chez Jacques Maritain*, Fribourg, Presses Universitaires, 2001, s. 156-188.

⁶⁴ Ovšem lidské vnímání krásy je podmíněné smyslovým vnímáním, proto Maritain rozlišuje metafyzické krásno, transcendentní, a estetické krásno. Pro estetické krásno je relevantní pojem oškřivosti, která je tím, co šokuje naše smysly a která pro čistě duchovní poznání ztrácí smysl.

určitým absolutnem, cílem o sobě, ovšem jakožto dílo, které má být vytvořeno, má svou neodmyslitelnou stránku hmotnou. Jakožto krásné patří do oblasti ducha, je ponořeno do transcendentality a nekonečnosti bytí, směřuje k potěše ducha, která je svého druhu kontemplací, a předpokládá také u umělce určitý druh kontempace, ze které dílo vyjde. Zároveň ale zůstává dílo ze své podstaty v řádu tvoření a k potěše ducha směřuje prostřednictvím otrocké práce. Snažit se tuto specifickou situaci umělce, který pracuje tělem a žije duchem, jehož činnost nespočívá na rozdíl od mystiky v čistém nazírání, ale v tvoření, obejít či překročit, může mít pro umění zhoubné následky.

Pravidla v umění nejsou a nemohou být něčím předem hotovým a daným, v umění (ani v užitém umění) neexistuje žádný předem hotový recept. Pravidla jsou operativní cesty stále nově objevené tvůrčím intelektem přímo při tvůrčí práci. Jednou objevená mají tendenci stát se recepty, hotovými návody, v tu chvíli se ale stávají spíše překážkou života umění. V krásných uměních jsou pravidla podřízena zákonu neustálé obměny a obnovy, rodí se ve vztahu ke kráse, na které se podílí – a krása je nekonečná. Cest, které vedou k podílení se na kráse, je nekonečno. Žádná forma umění, byť by byla sebe dokonalejší, nemůže pojmout krásu do svých hranic. „*Umělec stojí před nesmírným oceánem a zrcadlo, které mu nastavuje, není větší, než jeho srdce.*“⁶⁵

Každé dílo je cílem samo o sobě a každé má svůj vlastní a jedinečný způsob, jak k tomuto cíli směřovat, každé dílo je zcela jedinečným podílením se na kráse. To, co začal Maritain rozvíjet už v Umění a scholastice, totiž teorie jedinečnosti pravidel každého díla, zde dochází svého vrcholu. Každé dílo má svá vlastní pravidla, skryté cesty k dosažení toho, čím má dílo být, a které musí umělec objevit. (To neznamena, že by umělec musel vždy vymýšlet úplně nová pravidla, ale pravidla univerzální, sdělená, musí podřídit vlastnímu cíli svého umění, tomu, co si žádá dílo, které má být vytvořeno.) Tyto cesty jsou obsažené v tvůrčí intuici a jakákoli pravidla, která nejsou tvůrčí intuicí přetavena budou dílu nutně cizí. Umění není nějaký postup, kterému by se dalo naučit, jediné, čemu se člověk-umělec může učit, je naslouchat stále pozorněji své tvůrčí intuici a zdokonalovat se ve své

Zvlášť moderní umění svým způsobem aspiruje na překlenutí rozdílu mezi estetickým a metafyzickým krásnem a extrahuje krásu ze všeho bytí.

⁶⁵ Maritain, J. *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, op. cit., s. 174.

schopnosti vtělit ji do hmoty. Prvním pravidlem zůstává soustředění a zaměření všech sil v člověku k početí díla, k početí v kráse.

Tvůrčí intuice je samotným okamžikem početí díla v lůně ducha, početím díla v kráse. Dílo může být technicky sebedokonalejší, bez tvůrčí intuice nemluví a naopak technicky nedokonalé, ale inspirované a tehdy k nám mluví. Jediné pravidlo v umění tedy zní: „*Bud' věrný své tvůrčí intuici a dělej si co chceš.*“⁶⁶

Nejedná se zde o popření pravidel, naopak, Maritain zdůrazňuje, že je bláznovstvím myslet si, že by se umělec mohl bez pravidel obejít. Umělec se nemůže řídit jen instinktem. Jak píše Coleridge: „*Génius nemá a nemůže být bez zákona, protože to, co dělá génia, je právě schopnost jednat tvůrčím způsobem pod zákonem, který si člověk sám dal.*“⁶⁷ Tomuto zákonu je ale právě vlastní to, že není uložen zvnějšku, ale vychází z vnitřní zákonitosti samotné tvůrčí intuice díla, které má být uděláno.

Není uložen zvnějšku, nejedná se o žádnou arbitrární tyranii, ale zároveň je třeba si uvědomit, že tato zákonitost není absolutně nezávislá na prostředí, ve kterém umělecké sílo vzniká. Žádná intelektuální ctnost totiž nemůže existovat izolovaně a také umění jakožto ctnost intelektu si žádá komunikovat s celým světem inteligence. „*Přirozenou půdou umění je dědictví určité kultury, určitého koherentního systému a jeho přirozeným horizontem nekonečnost lidské zkušenosti osvětlené citovými vjemy či intelektuální ctností rozjímavého ducha.*“⁶⁸ Na jedné straně ukotvení v určité kultuře, tradici a zároveň otevřenost nekonečnosti bytí, tento pohyb dává umění rovnováhu, chrání jej před ustrnutím a zároveň před vykořeněností.⁶⁹

Tvůrčí já a věc

Pro Maritainův přístup je charakteristické, že do své filozofie umění integruje výtvarné moderní doby, zejména objevení subjektivity, kterou osobitým

⁶⁶ *Ibidem*, s. 179

⁶⁷ Coleridge, *Lectures and Notes on Shakespeare and Other Dramatists*, cit. IN: Maritain, J., *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, op. cit., s. 183.

⁶⁸ Maritain, J., *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, op. cit., s. 183.

⁶⁹ „Umění o sobě je supra tempus et supra locum, přesahuje jako inteligence všechny národní hranice, jeho jedinou mírou je nekonečné rozpětí krásy. Podobně jako věda, filozofie a civilizace je svou přirozeností a svým vlastním předmětem univerzální. Nespočívá však v andělské inteligenci, vychází z duše, která je substanciální formou živého těla a která z přirozené nutnosti postupně a obtížně se učít a zdokonalovat činí z tvora, jehož oživuje, tvora přirozeně politického. Umění je takto podstatně závislé na tom, co rasa a obec, duchovní tradice a dějiny předávají tělu člověka a jeho

způsobem umísťuje do tomistické perspektivy, která vidí poezii jako osobité uchopení skutečnosti, bytí. Umění je podle něj vlastní zcela specifický vztah věcí a tvůrčího já.

V uměleckém díle se vzájemně prolíná umělcovo tvůrčí já a to, co umělec uchopil ze skrytého života věcí. Dílo vždy vyjevuje nějaký skrytý aspekt věcí a něco z tvůrčí subjektivity umělce. Umění nevyjevuje celou pravdu, esenci věcí, jak by tomu chtěl Heidegger⁷⁰, který je v tomto ohledu zajatcem romantického paradigmatu, ale jen určitý skrytý aspekt bytí zároveň se subjektivitou umělce. Podstaty jevů se člověk dotýká jediné prostřednictvím pojmů. Jak ještě uvidíme, básnické poznání se týká spíše „*jejich konkrétní existence, proniknutí k nekonečné realitě, která je obsažena v každé jednotlivé věci, o odhalení všech aspektů její existence a funkce, vycítění její spojitosti s jinými věcmi.*“⁷¹

Osvobozený básnický smysl a dvojí zjevení věcí a tvůrčí subjektivity působily v umění svým způsobem vždy. I tehdy, když se poetika záměrně odvrací od tvůrčího já, aby zaměřila svůj pohled pouze na věci, jako je tomu v případě východních umění, proniká ve skutečnosti do díla nejen něco ze skrytého tajemství věcí, ale také – byť mimovolně – určité vyjevení subjektivity umělce.

Objevení subjektivity je neodmyslitelně spjato s křesťanstvím. V západním umění už nebude od nynějška lidská osoba uchopována jako objekt, ale jako subjekt nebo v tvůrčí subjektivitě člověka samého. Ve vztahu umění k subjektivitě sleduje Maritain v evropském umění vývoj. Od lidské osoby pojímané jako objekt, prochází umění procesem subjektivizace, který vrcholí v moderní době. Lidské já je na scéně od středověku čím dál víc přítomné, od renesance pak vstupuje význam osoby a subjektivity do procesu zvnitřňování. Subjektivita už není jen zpodobovaným předmětem, čím dál větší úlohu má subjektivní způsob, jakým umělec své dílo vytváří. Ve stejné době dochází k uvědomění si vlastní síly či schopnosti umění. Progresivní interiorizace, která přešla od pojmu osoby až ke zkušenosti vlastní subjektivity, dochází svého završení ve velkém období moderního umění, připraveném romantismem.

Vlastní subjektivita se zde vyjevuje jakožto tvůrčí a zároveň s ní se ukazuje také intuitivní, zcela individuální způsob, jakým subjektivita komunikuje se světem. Pro

inteligenci. Skrze svůj subjekt a své kořeny patří do nějaké doby a do nějaké země.“ (Maritain, J., *Art et scolastique*, op. cit., s. 129)

⁷⁰ Heidegger, M., *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Stuttgart, 1966.

⁷¹ Krzemień, S., *J. Maritain, estetika tvůrčí intuice*, Estetika III, č. 4, 1966, s. 366.

moderní umění je příroda především věcí-v-člověku, protože skrze básnickou či tvůrčí intuici uchopuje umělec v přírodě skutečnost věcí podle toho, jak rezonuje v jeho emoci či subjektivitě. Maritain zdůrazňuje, že moderní umělec je víc než kdo před ním vnímavý vůči přírodě, ovšem zcela novým způsobem. Vztah k přírodě, k věcem, se tedy proměnil, ovšem nebyl zrušen. Příroda je přítomná v samém středu tvůrčí subjektivity jako zárodek díla, které má vzniknout. A protože se subjektivita stala přímo prostředkem, kterým se proniká do objektivního světa, to, co je takto hledáno ve viditelných věcech, má nutně touž vnitřní hloubku a nevyčerpatelné možnosti zjevení jako umělcovo já. Ve věcech není uložený jen oživující duch jako v čínské malbě, ale mnohem rozlehlejší a skutečnější imanentní neznámo, nespočetné vnitřní aspekty viditelné hmoty. Obraz se stává autorským ideogramem nějakého neuchopitelného aspektu skutečnosti, uchopeného v tajemství smyslového bytí. Tvůrčí subjektivita se nemůže probudit sama o sobě, potřebuje k tomu společenství s věcmi (člověk netvoří ex nihilo). Moderní umění si žádá čím dál větší svobodu ve vztahu k přirozenému zjevu věcí, je však důležité uvědomit si, že se nejedná o „svobodu od“ jakéhokoli znázorňování přirozeného zjevu, ale o to být „svobodný v něm“ a zároveň „pro – transpozici a přetavení tohoto přirozeného zjevu“. Chtít se vyvázat z jakéhokoli vztahu k vnější skutečnosti znamená zbavit se vlastní podstaty umění. Ostatně poezie, jejíž základní jednotkou je slovo, které ze své podstaty značí i něco jiného než sebe samo (na rozdíl od linie, barvy, zvuku), nemůže být na rozdíl od výtvarných umění zcela abstraktní.

Osvobozený básnický smysl a dvojí zjevení věcí a tvůrčí subjektivity působily v umění svým způsobem vždy. Důvod spočívá v samotné podstatě tvůrčího aktu, na jehož počátku stojí podle Maritaina „*zvláštní intelektuální proces, který nemá obdobu v logickém rozumu a kterým jsou uchopeny zároveň věci a já umělce prostřednictvím určité zkušenosti či poznání, která nemá pojmové vyjádření a je vyjádřitelná jen v díle umělce.*“⁷² Toto poznání nazývá Maritain básnickým poznáním. Jeho jasnější poznání bylo umožněno vývojem umění, které si zvlášť s příchodem modernity jasně uvědomilo vlastní podstatu a snaží se vymanit se ze všeho, co této podstatě není vlastní.

⁷² Maritain, J. *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, op. cit., s. 146.

ZDROJ POEZIE

Proces přibližování se vlastní podstatě v moderním umění

Umění je ctnost praktického rozumu, je bytostně zakořeněné v rozumu. Ovšem moderní umění nás staví před zvláštní paradox. Moderní umění usiluje o vymanění se z područí rozumu. Částečným vysvětlením může být reakce na příliš materialistické interpretace umění a pravidel, ovšem to není podle Maritaina ani zdaleka uspokojivým argumentem. Touha po vymanění se z područí rozumu ukazuje k něčemu hlubšímu, k vlastní podstatě vztahu umění a poezie.

V moderním umění vrcholí podle Maritaina proces sebe-uvědomování umění, které v průběhu 19. století v tomto sebe-uvědomění objevilo poezii v čistém a divokém stavu. Moderní umění je „uštknuté poezií“,⁷³ a to je pravý důvod jeho touhy vymanit se z područí rozumu. Umění moderní doby si postupně čím dál víc uvědomovalo svou svobodu ve vztahu ke všemu, co není jeho bytostným zákonem, nutnost ovládnout vše, co není vlastní jeho tvůrčí ctnosti, a určitou věrnost pravdě, která je od umělce žádána a která je věrností jeho vlastní vizi. Proces osvobozování směřuje k osvobození tvůrčího elánu umění od všeho, co k němu nepatří, co brání jeho svobodnému projevu.

Můžeme v něm rozlišit tři etapy, které jsou zvláště nápadné v malbě a v poezii:

V první se umění osvobozuje od přírody a přírodních forem a proměňuje je, nejen deformací přirozeného zjevu, jak tomu je v moderní malbě, ale tím, že z přírody extrahuje a nechává zaznít ve struktuře slov či barev nový svět forem a vztahů. Objevuje ve skutečnosti jiný, hlubší svět než ten, který ukazuje vnější zdání. Nejde o odvržení přírody, ale o jiný, nový přístup k ní. Umělec jako by se snažil ukrást přírodě její skrytá tajemství poezie.⁷⁴

V druhé etapě se umělec osvobozuje od racionálního jazyka a jeho logických zákonů, zbavuje jazyk (ať už malířský či básnický) zatíženosti běžnými významy a představuje nový, osvobozený jazyk, nechává jej říci něco jiného, než co chce říci. Jazyk je osvobozován od svého diskursivního významu, aby vyjádřil jinou skutečnost. Je mu věnováno více pozornosti než kdy předtím, zároveň je zbavován své bezprostřední čitelnosti, logického smyslu, aby mu byl dán smysl nový, jako je tomu například u Joyce.

⁷³ *Ibidem*, s. 192.

⁷⁴ srov. *Ibidem*, s. 193.

Ve třetí fázi se logický smysl úplně ztrácí, nemizí, ale je zcela pohlcen básnickým smyslem, který je poezií samotnou, jejím vnitřním životem. Tento básnický smysl, o němž pojednává Raïssa Maritainová v eseji o Smyslu a ne-smyslu v poezii a k němuž se ještě vrátíme, „je něčím docela jiným než inteligibilní smysl, jako je duše člověka něčím docela jiným než jeho proslov; v básnickém díle je neoddělitelný od formální struktury díla: ať je jasné či nepochopitelné, je zde, nezávisle na inteligibilním smyslu; je podstatně spojena s formou, imanentní organismu slov a básnické formě“⁷⁵, je samotnou esencí díla, jeho bytím. V moderním umění chce být tento básnický smysl osvobozen za každou cenu, osvobozen od logického, diskursivního rozumu, ale nikoli od rozumu jako takového, i když i to se může stát a má to pro umění zhoubné následky.

Tomistická teorie poznání, která zde ostatně rozvíjí Aristotelovu myšlenku intuitivního rozumu⁷⁶, chápe rozum širě než vědomí. Logickému rozumu předchází rozum intuitivní, který je prvním úkonem rozumu. Tento intuitivní rozum má v Maritainově pojetí v umění zcela převažující roli. Při osvobozování umění by mělo jít o osvobozování se od pojmového, logického, diskursivního rozumu, od vnějšího zjevu, racionálního jazyka, sociálních konotací, ale nikoli od intuitivního rozumu.

Moderní umění si žádá úplné osvobození básnického smyslu, za každou cenu.⁷⁷ Tento proces osvobozování, který vyžaduje značný heroismus, s sebou zároveň přináší mnohá nebezpečí, zvláště nebezpečí odvržení inteligence jako takové. Maritain v něm rozlišuje tři základní linie:

Za dobrý směr, zacílený přímo k poezii samé, považuje směr, v němž je v procesu transformace přírody, jazyka, logického či inteligibilního smyslu vše zaměřené jako ke konečnému cíli k básnickému smyslu samotnému, tj. „k čistému svobodnému přechodu tvůrčí intuice, rodící se v hloubi duše, do díla“⁷⁸, jako je tomu u Rouaulta, Chagalla, Satieho, Debussyho, Eliota či Baudelaira.

⁷⁵ Maritainová, R., *Sens et non-sens dans la poésie*, IN: Maritain, J. a Maritainová, R. *Situation de la poésie*. op. cit., s. 14.

⁷⁶ Aristoteles v Etice Nikomachově, VI, kap. 6, 1141 a 2-8 píše o „intuitivním rozumu“, který uchopuje první principy, jež nemůže uchopit ani vědecké poznání, ani praktický rozum. Tyto první principy nejsou nikdy dokazovány, ale NAZÍRÁNY, VIDĚNY, je jim ROZUMĚNO. Toto nazření nazývá Maritain intuicí bytí, bez níž pro něj není opravdového filozofa. Tato intuice bytí má svou analogii v básnickém poznání, obě mají svůj zdroj, jak ještě ukážeme, v témž duchovním předvědomí.

⁷⁷ Maritain, J., *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, op. cit., s. 195.

⁷⁸ *Ibidem*, s. 198.

Jiný směr, kterým se umění ubíralo, směřuje k čisté tvořivosti, důraz je zde položen na tvůrčí moc, tvořivost. Ta však, jakkoli je v umění důležitá, není zcela ústředním prvkem. Čistá tvořivost není člověku dostupná. Jak zdůraznil Maritain zejména ve své kontroverzi s tendencemi čisté poezie ve *Frontières de la Poésie* a v *Situation de la Poésie*, člověk nemůže tvořit „ex nihilo“. Umění, ubírající se touto cestou bylo sice zasaženo poezií, a i velkou poezií, ale jaksi mimoděk, návdavkem.

Třetí cestou, kterou se umění vydalo, tentokrát zcela mylnou, cestou převráceným směrem, je cesta hledání sebe sama, lidského já umělce skrze poezii. Cílem zde není ani osvobození básnického smyslu, ani čisté tvoření, ale poznání sebe sama. Jde tu o určité narcisistické ulpění na sobě. Tato cesta se radikálně odchytila od vlastního dynamismu umění, „*celý dynamismus takto vychýlené poezie směřuje ve výsledku k osvobození všech mohutností člověka a dobývání nekonečna silou pošetilosti*“.⁷⁹

Určitý aspekt tohoto odchylení od vlastní cesty poezie může být znát už u Rimbauda a odtud možné vysvětlení jeho odmlčení, ovšem plně ukázal rozměry básnického prométheismu a narcisismu surrealismus, jehož příklad je pro tyto problémy příznačný. Maritain uznává surrealismu jistou velikost, nepopírá, že se mezi surrealisty nachází mnoho velkých básníků, ovšem velikost jejich poezie není podle něj výsledkem správného určení cest umění, je přítomná jaksi mimoděk, někdy takřka proti vši snaze těchto umělců a proti intenci surrealistické ideologie. „*V surrealismu už se nejedná pouze o osvobození se od pojmového rozumu, ale od rozumu jako takového*“ jak ukazuje příklad automatického psaní⁸⁰, o odvržení rozumu, „*aby byl dán průchod nekonečným silám iracionálna v člověku, s cílem osvobodit nadčlověka v něm*“.⁸¹ Surrealismus podsouvá umění jiné cíle, než jsou vlastní cíle umění. Maritain v něm rozpoznává určité gnostické pokušení, které si klade za cíl sloužit duchovním ambicím člověka a opomíjí, že poezie je cílem o sobě a sama o sobě absolutnem, absolutnem, které ze své podstaty probouzí větší touhu po Absolutnu.

⁷⁹ *Ibidem*, s. 201.

⁸⁰ Představa, že automatické psaní vede ke svobodnému projevu je podle Raïssy M. iluzí, nevede ke svobodě, ale k rozptýlení, není schopné vyjevit něco opravdu nového, protože rozptyluje to, co soustředění a usebranost přivedly k jednotě života. (Maritainová, R., *Sens et non-sens dans la poésie*, IN: *Situation de la poésie*, op. cit., s. 27).

Poezie jako bláznovství shůry

Intuice surrealismu, který se chce osvobodit z područí rozumu a klade důraz na podvědomí umělce, na určité básnické „bláznovství“, není podle Maritaina zcela mylná. Jak jsme již zdůraznili, Maritain v cestě moderního umění, oprošťujícího se od pojmového rozumu, vidí cestu sebe-uvědomění jeho vlastní podstaty. Poeova a Baudelairova snaha učinit z logického rozumu a kalkulu nejvyšší tvůrčí moc je podle Maritaina pouze obrannou reakcí, která chce uchránit svrchovanost rozumu.

Otázka génia, tak, jak se jí dotkl již v předchozích dílech, dokonce implikuje určité bláznovství, jak píše Dryden, „*génius je úzce spřízněný s bláznovstvím*“⁸² a Novalis: „*básník je doslova mimo sebe – a zároveň se vše odehrává v něm*“⁸³. Nejedná se ovšem o bláznovství „zdola“, ale o bláznovství „shůry“. Génius není pomatený snílek, a bláznovství shůry až na výjimky nespočívá v psychologické nevyrovnanosti či psychické nemoci. Bláznovství shůry, které u básníků pozoroval Platón, pochází v Maritainově koncepci ze svobodné a intuitivní tvořivosti intelektu a z imaginace, která má svůj původ v duchovním podvědomí, které je nad rozumem. Ve své koncepci básnické inspirace komunikuje Maritain s Platónovou koncepcí, jak ji představuje mj. dialog *Ión*. Zde je poezie představena jako určité bláznovství shůry, božské bláznovství, které básník předává, podobně jako zmagnetizované předměty přitahují další⁸⁴. Platón klade důraz na nevědomost básníků. Říkají krásné věci, ale nerozumí tomu, co říkají. Inspirace pochází shůry, stojí mimo rozum. Přestože platónská filozofie absolutní imanence a surrealistická filozofie absolutní imanence (která má svůj původ u Hegela) představují v určitém smyslu dva protilehlé póly, je jim společné to, že původ poezie vidí mimo intelekt.

Duchovní předvědomí

Maritain navazuje svým způsobem na platónskou teorii inspirace, ale jak jsme již měli příležitost zmínit, integruje platónskou Múzu do intelektu, kde tato „*již není*

⁸¹ Maritain, J., *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, op. cit., s. 202

⁸² Dryden, A., *Absalom and Achitophel*, cit. IN: Maritain, J., *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, op. cit., s. 207.

⁸³ Novalis, *Schriften*, III, s. 349, cit. ibidem.

⁸⁴ Platón, *Ión*, 534, 536.

*Múzou, ale tvůrčí intuici*⁸⁵. Básnická zkušenost pramení v duchovním předvědomí. Nejedná se o plně nevědomou činnost, ale o činnost převážně unikající vědomí, jejíž špička proniká do vědomí. Rozum nespočívá jen ve svých vědomých projevech a logických postupech: „*Prameny poznání a kreativity, lásky a nadcitových tužeb se nacházejí hluboko pod prosluněným povrchem obývaným pojmy, explicitními soudy, vyjádřenými slovy a rozhodnutími a jasně formovanými hnutími vůle, skryté v prvotní transparentní noci intimní vitality duše.*“⁸⁶

To, co v člověku uniká vědomí bylo ve filozofii dlouho odsunuto mimo centrum pozornosti. Scholastická nauka o člověku chápala lidskou duši jako substanciální skutečnost, jejíž podstata je přístupná pouze metafyzické analýze. Tomášova (ale již Augustinova) teorie poznání, jak uvidíme, předpokládala existenci určitého duchovního předvědomí. Descartes definuje duši samotným aktem jejího vědomí si sebe, intelekt chápe čistě v intenci vědomé činnosti, tento posun ovlivnil pojetí lidské duše na dlouhá staletí. Objevy Freuda a jeho předchůdců nutí filozofy uznat existenci podvědomého myšlení a podvědomé psychologické činnosti. Freud, jemuž Maritain věnuje pronikavou studii ve svých Čtyřech esejích o duchu v jeho tělesné podmíněnosti⁸⁷, má podle našeho autora nezpochybnitelnou zásluhu na znovunastolení otázky existence oblastí života duše unikajících vědomí a není náhodou, že Maritain svou teorii duchovního předvědomí rozvíjí v době rozkvětu psychoanalýzy. Maritainovo duchovní předvědomí se však nepřekrývá s freudovským animálním podvědomím. Podle Maritaina je potřeba rozlišit dva druhy podvědomí. Duchovní či múzické předvědomí, intelektuální povahy, které uniká pojmovému vědomí a svým způsobem mu předchází, a animální, freudovské podvědomí, oddělené od intelektu, hluché a tvořící svět o sobě. Podvědomí krve a těla, instinktů, komplexů, traumatických zkušeností. Obě tato podvědomí jsou v člověku stále zároveň při díle, do jisté míry smíšená, ovšem jsou podstatně rozdílná. Duchovní předvědomí v sobě zahrnuje všechny citové mohutnosti duše, (které nejsou ze své podstaty duchovní), zvláště imaginaci, v té míře, v jaké se podílejí na předvědomém životě intelektu či vůle.

Duchovní předvědomí sousedí s iracionálním podvědomím a „*vydá-li se člověk při hledání vlastního vnitřního světa špatnou cestou, může proniknout do světa*

⁸⁵ Maritain, J., *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, op. cit., s. 216.

⁸⁶ *Ibidem*, 220-221.

⁸⁷ Maritain, J., *Quatre essais sur l'esprit dans sa condition charnelle*, op. cit., s. 55.

*hluchého podvědomí, ve víře, že pronikl do světa ducha a může takto zůstat bloudit v jakési falešné niternosti, kde násilí a automatismus předstírají svobodu*⁸⁸, na což upozorňoval již německý romantik G. H. von Schubert „*existuje nadšení, které táhne duši k vrcholům, a jiný pohyb, spřízněný s nadšením, který stahuje člověka do propasti.*“⁸⁹ Živou půdou pro poezii je však jedině duchovní předvědomí, uvíznutí v hluchém podvědomí krve je pro ni pastí. Freudistická vysvětlení umění, která berou v potaz pouze automatické podvědomí, jež, přestože může hrát v umění a poezii určitou roli, je pouze akcidentální, se úplně mýjí s podstatným, totiž s duchovním předvědomím a ukázala se jako zvláště nešťastná.

Existenci určitého předvědomého života ducha předpokládá už teorie běžného pojmového poznání u Tomáše Akvinského. Předvědomý život předchází každému racionálnímu projevu, ve kterém rozumová činnost získává svou konečnou podobu: První podmínkou poznání jakékoli věci je nebýt totožný s touto věcí. Člověk poznává své tělo, což implikuje existenci ducha, kterým toto své tělo poznává, jehož však, právě z důvodu podmínky nutné distance nemůže poznávat pojmově. Zná jej pouze zkušeností. V očích tomistické filozofie je intelekt duchovní a tím pádem podstatně odlišný od smyslů. Zároveň v intelektu není nic, co by se k němu nedostalo skrze smysly. Otázka je, jak může být určitý duchovní obsah vytažen ze smyslů – z představ a obrazů, které mají původ ve smyslovém vnímání, shromážděných a vytříbených ve vnitřních sensitivních schopnostech. Aby odpověděl na tuto otázku, uvádí Aristoteles existenci čistě intelektuální aktivní energie, *νοῦς ποιητικός*, činného či osvětlujícího rozumu, který proniká obrazy svým čistým aktivujícím duchovním světlem, jež aktivuje či probouzí potenciální inteligibilitu v nich obsaženou. Aristoteles sám uvádí málo indikací k tomuto osvětlujícímu duchu, takže si arabští komentátoři mohli myslet, že se jedná o rozum oddělený od člověka, všem společný. Tomáš Akvinský tento rozum integruje do lidské duše a intelektuální struktury každého člověka. Jedná se o duchovní světlo, které je přítomné v intelektu každého člověka a je zdrojem vší intelektuální činnosti. Proces intelektuálního poznání je nesmírně komplexní proces progresivního zduchovňování. Akt intelektuálního nazření se nemůže odehrát jinak

⁸⁸ Maritain, J., *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, op. cit., s. 221-222.

⁸⁹ Béguin, A., *L'Art romantique*, cit. IN: Brazzola, G., *La poésie et les sources créatrices dans la vie de l'esprit*, Recherches et débats, s. 80.

než ztotožněním duchovního intelektu s objektem, který je sám přiveden do stavu činné duchovnosti. Osvětlující rozum má pouze osvětlující roli, nepoznává.

V intelektuálním úkonu rozlišuje Tomáš dvě etapy⁹⁰. Nejdříve je inteligibilní obsah, přítomný v potenci v obrazech, uveden činností osvětlujícího rozumu do stavu inteligibility v aktu. Ve druhé fázi se inteligibilní obsah vytažený z obrazů stává předmětem intelektuálního nazření. V této fázi intelekt sám, oplodněný vtiskovanou formou, stále aktivován osvětlujícím rozumem, vitálně produkuje vnitřní plod, konečnou duchovní formu (*species expressa*), pojem, ve kterém je obsah vytažený z obrazu konečně přiveden do vlastního stavu duchovnosti v aktu a stává se objektem intelektuální vize.

Jak osvětlující rozum, tak inteligibilní zárodek - vtiskující forma unikají zcela zkušenosti a vědomí. Myšlení se o ně opírá, závisí na nich formování myšlenek, na jejich základě formuje intelekt své pojmy a ideje, ale bez vědomí o nich a o procesu, kterým k tomu dochází. V intelektu tedy dochází i k neuvědomovaným úkonům myšlení a neuvědomělým idejím. Víme o tom, co si myslíme, ale uniká nám, jakým způsobem k tomu dochází.

Osvětlující rozum, který aktivuje intelekt ve všech jeho úkonech, nám zůstává skryt v podvědomí ducha. K procesu osvětlování dochází v podvědomí. Na počátku, než je zformulováno a vyjádřeno v pojmech a soudech, je intelektuální poznání určitým „*oblakem plným očí, který vznikl z dopadu světla osvětlujícího rozumu na svět obrazů (...) a který tíhne k uchopení inteligibilního obsahu*“.⁹¹ Jestliže tedy osvětlující rozum aktivuje intelekt ve všech úkonech, má aktivní roli i v básnickém poznání.

Duchovní podvědomí se jeví jako nutné pro pochopení procesu intelektuálního poznání na podkladě smyslového. Intelekt tedy není omezen pouze na diskurzivní a abstraktivní činnost, na prvním místě stojí rozum intuitivní.

Jediný kořen mohutností duše

Intelekt nežije pouze vytvářením pojmů a přípravou racionálního poznání. Existuje také jiný život intelektu, svobodný od zákonů racionálního poznávání a diskursivního rozumu, život, který je také kognitivní a produktivní a který poslouchá vnitřní zákon rozpínání a štědrosti, který vede intelekt k manifestaci

⁹⁰ Maritain, J., *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, op. cit., s. 224-225.

tvůrčivosti ducha a je formován a ožívován tvůrčí intuicí. „*V tomto svobodném životě intelektu, který obklopuje svobodný život imaginace, u jediného kořene mohutnosti duše, v předvědomí ducha, má svůj zdroj poezie.*“⁹²

„*A protože se rodí v hlubinách tohoto života, kde všechny mohutnosti duše jednají společně, implikuje poezie zásadní požadavek celosti či integrity. Poezie není plodem samotné inteligence či samotné imaginace. Vychází z celého člověka, z jeho smyslů, imaginace, intelektu, lásky, touhy, instinktu, krve a ducha pohromadě.*“⁹³

Básnické poznání se rodí u kořene všech mohutností duše. U tohoto kořene, skrytého v duchovním předvědomí, jsou všechny mohutnosti duše – imaginace, inteligence – nasazeny společně. „*Mohutnosti duše zahrnují jedna druhou – svět smyslového vnímání je pojat do světa imaginace, který je pojat do světa inteligence. Všechny jsou v rámci intelektu stimulovány a aktivovány světlem osvětlujícího rozumu. První dvě jsou podle svého řádu podřízeny světu inteligence a uváděny do pohybu jeho přitahováním.*“⁹⁴

Všechny mohutnosti duše jsou podle scholastické teorie duše přítomné v její podstatě od okamžiku jejího vzniku, v tom řádu, který je jim vlastní: nižší se podřizují vyšším. „*Vyšší jsou principem a důvodem bytí nižších, protože jsou zároveň jejich cílem a jejich aktivním principem, účinným zdrojem jejich existence.*“⁹⁵ (inteligence neexistuje pro smysly, ale smysly existují pro inteligenci). Jak jsme již mnohokrát zdůraznili, v tomistické filozofii nestojí v člověku nic výše než intelekt. Tak „*imaginace vychází z podstaty duše prostřednictvím inteligence a vnější smysly vycházejí z podstaty duše prostřednictvím imaginace, protože existují v člověku, aby sloužily imaginaci a skrze imaginaci inteligenci*“⁹⁶

Poezie se rodí u samého kořene duše, ještě než dojde k rozlišení jejích mohutností na sféru slova- logu, ethosu a obrazu. Odtud jednota, integrita poezie, jež není ničím jiným než substanciální jednotou lidské osoby. Subjektivitu tvůrčího já je však třeba rozlišit od egocentrického zaměření na vlastní individualitu.

⁹¹ *Ibidem*, s. 226.

⁹² Maritain, J., *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, op. cit., s. 238.

⁹³ *Ibidem*, s. 239.

⁹⁴ *Ibidem*, s. 237.

⁹⁵ *Ibidem*, s. 234.

Tvůrčí já a ego soustředěné na sebe sama

Básnické činnosti je vlastní bytostná nezištnost, nezainteresovanost. Nepopíratelný význam subjektivity v tvůrčí činnosti je třeba odlišit od ulpění na vlastním egu. Něco jiného pro Maritain znamená tvůrčí já člověka, osoby, jakožto zdroj vyzařování, jež vychází z umělecké tvorby, něco jiného jeho ego, zaměřené na sebe. Podle Maritain je třeba rozlišit „člověka jako osobu“ a „člověka jako individualitu“.⁹⁷

Individualitou rozumí Maritain to, co nás vylučuje z toho, čím jsou ostatní. Individualita je pro tomistickou filozofii dána látkou, hmotou, ego vykazuje určitou omezenost, zúženost. Naopak osobnost „*má své kořeny v duchu, nakolik se duch udržuje v bytí a překypuje v bytí*“⁹⁸. Osobnost je trvání – subsistence spirituální duše, předávaná celé látce lidského bytí, jehož jednotu udržuje, a vykazuje štědrost či rozpínavost bytí, které vychází z jeho duchovního principu. Je niterností v sobě samé, světem o sobě a zároveň je jí vlastní tendence k vyjití ze sebe, ke komunikaci, sdělování. Protože je každý člověk osobou a má v sobě tyto hlubiny duchovní niternosti, potřebuje komunikovat s druhými v řádu poznání a lásky. Nejvyšší akt osoby jako takové je sebe-darování, láska.

Tvůrčí já umělce je „*osoba jakožto osoba, v aktu duchovní komunikace, nikoli osoba jakožto materiální individuum či ego soustředěné na sebe*“.⁹⁹ Tvůrčí já osoby je substanciální hloubkou živé milující subjektivity, nikoli subjekt-látka egoistického já, ale subjekt jako čin-akt, subjekt, který se dává.

Eliot ve svém eseji o Tradici a individuálním talentu tento aspekt úplně opomíjí. Ztotožňuje individualitu s personalitou a obojí zavrhuje. Básník pro něj není ničím jiným než katalyzátorem, médiem, ale nikoli osobností. Čím větší umělec, tím úplněji je v něm oddělen člověk, který prožívá a duch, který tvoří.

Maritain proti tomu vyzdvihuje jednotu člověka-umělce. Ve skutečnosti je člověk, který prožívá, přítomný v duchu, který tvoří, jakožto tvůrčí subjektivita a promítá se ve vytvářeném díle - nezávisle na egu zaměřeném na sebe samo – v úkonu básnického poznání a tvůrčí emoce.

Básnická aktivita je ze své podstaty nezaujatá. Uvádí člověka do jeho nejhlubších zdrojů, ale nikoli v zájmu jeho ega. Nasazení umělcova já v básnické činnosti a jeho

⁹⁶ *Ibidem.*

⁹⁷ *Ibidem*, s. 278.

⁹⁸ *Ibidem.*

vyjevení v díle spolu s vyjevením nějakého zvláštního aspektu, který uchopil ve věcech, je obojí pro dobro díla. Egoismus je přirozeným nepřítelem tvůrčí činnosti – umělec jako člověk nemůže být zaměstnán ničím jiným, než svou touhou tvořit.

BÁSNICKÉ POZNÁNÍ

Role emoce v básnickém poznání

Básnické poznání je ze své podstaty nepojmové, „*nesměřuje ke zformování nějakého pojmu, ale už je samo o sobě formou či plně determinovaným intelektuálním úkonem, přestože je u svého zrodu obklopeno nocí duchovního podvědomí.*“¹⁰⁰ Toto poznání je poezii inherentní, je s ní soupodstatné, není něčím, co by jí předcházelo. Básnické poznání je ze své povahy tvůrčí. Ovšem zatímco u řemeslného umělce je tvořivost ducha vázána k dílu, které má být vytvořeno, u básníka je svobodnou tvořivostí. Maritain uvádí určitou analogii s tvůrčím ideou Stvořitele, která nic nezískává z věcí, protože ty ještě neexistují, ale je čistě tvůrčí a vytvářející, do všeho, co tvoří vtiskuje svou pečeť. Boží inteligence není určována ničím jiným, než jeho vlastním Bytím. Poznává a tvoří čistě ze sebe, ze svého Bytí, ze své podstaty. Poezie je angažována ve svobodné tvořivosti ducha a jako taková předpokládá „*intelektuální úkon, který není formován věcmi, ale ze své podstaty tvůrčí a vytvářející*“¹⁰¹.

Tvůrčí vize básníka, který na rozdíl od Boha nezná svou esenci, ovšem závisí na vnějším světě, na dědictví předchozích generací, na jazyce, který sám nevytvořil. Zároveň je to však jeho vlastní bytí, jeho vlastní subjektivita, co vyjevuje ve svém díle.

Tvůrčí subjektivita, která se neztotožňuje s povrchními emocemi, subjektivita ve svém hlubokém ontologickém významu, jakožto substanciální totalita lidské osoby, je pro poezii naprosto zásadní. „*Tvorba svým způsobem předpokládá ze strany umělce určité uchopení vlastní subjektivity vzhledem k tvorbě*“. Cílem umělce není poznat se, jeho bytostnou potřebou je tvořit. Ale nemůže tvořit, aniž by prošel branou, jakkoli nejasného, poznání vlastní subjektivity. „*Poezie totiž implikuje především určitý intelektuální úkon, ze své podstaty tvůrčí, který uvádí v bytí něco*

⁹⁹ *Ibidem*, s. 279.

¹⁰⁰ *Ibidem*, s. 249.

¹⁰¹ *Ibidem*, s. 241.

*nového, místo toho, co by byl utvářen věcmi.*¹⁰² Tento úkon vyjevuje v díle, jak už jsme měli příležitost zmínit, vždy bytí samo a substanci toho, kdo tvoří. Vlastní substance však je člověku skrytá. Subjektivita jakožto subjektivita je neuchopitelná, básník se zná jen v té míře, v jaké v něm rezonují věci. (FP 196-198)

Požadavek poznání sebe sama je tedy neoddělitelný od požadavku uchopení objektivní skutečnosti vnitřního a vnějšího světa, a to nikoli prostřednictvím pojmů, a pojmového poznání, ale prostřednictvím poznání citovým sjednocením. Vše, co básník rozlišuje a uhaduje ve věcech, uhaduje a rozlišuje nikoli jako odlišené od sebe, ale jako neoddělitelné od sebe a od své emoce. *„Jeho tvůrčí intuice je tajemné uchopení jeho vlastního já a věcí pohromadě v poznání sjednocením či sourodostí, která se rodí v duchovním předvědomí a která nedává plody jinde než v díle.*¹⁰³ Objektivní skutečnost a subjektivita básníka jsou tedy v básnické intuici neoddělitelné.

V poznání per connaturalitatem intelekt úzce spolupracuje s afektivními sklony a volnými dispozicemi, jakožto řízenými intelektem. Básnické poznání je afektivní poznání per connaturalitatem, které bytostně odkazuje k tvořivosti ducha a tíhne k vyjádření se v díle a jedině v něm je plně vyjádřeno. Jakožto afektivní poznání per connaturalitatem vzniká básnické poznání prostřednictvím emoce. Vychází ovšem z intelektu, přestože neodmyslitelně prostřednictvím citění. Emoce sama o sobě nemůže poznávat, podobně jako ve všech jiných typech poznání je tím, kdo poznává, inteligence. Emoce, kterou prochází básnické poznání je emoce intencionální¹⁰⁴, emoce, proniknutá inteligencí, emoce-forma, která tvoří jedno s tvůrčí intuicí a dává básni formu. Tato emoce je *„intencionálním nositelem skutečnosti poznané náklonností*¹⁰⁵. Nemá nic společného s *„čistě subjektivní emoci v surovém stavu.*¹⁰⁶ Role emoce v umění je role poznávací, v umění nejde o sdělení pocitů, emoce nemůže být látkou či materiálem k vytvoření díla.

Na tuto skutečnost upozorňuje T. S. Eliot ve esejích *Tradice a individuální talent a Dokonalý kritik*: poezie nemůže být posuzována podle emocionálního stavu, který vyvolává, stavu, který může být prostým zalíbením ve vlastních emocích; *„potěšení*

¹⁰² *Ibidem*, s. 242.

¹⁰³ *Ibidem*, s. 244.

¹⁰⁴ Intencionalita v tomistickém smyslu, znovu zavedeném Brentanem a přejatém Husserlem v moderní filozofii znamená určitý čistě tendenční způsob bytí, jakým je věc přítomná nemateriálním či suprasubjektivním způsobem v nějakém nástroji – např. idea tak jak určuje akt poznání.

¹⁰⁵ Maritain, J., *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, op. cit., s. 252, pozn. 17.

z poezie je čistou kontemplací, z níž jsou odstraněny všechny přídavky subjektivní emoce“; „nejde o velikost, sílu emoce, ale o intenzitu uměleckého procesu, tlaku, pod kterým dochází k fúzi“¹⁰⁷ - ovšem za cenu toho, že úplně opomíjí existenci intencionální či tvůrčí emoce.

Tato tvůrčí emoce, jakkoli se liší od čistě subjektivních emocí a pocitů člověka, z nich přece žije a nemůže jim uniknout, jak by si, zdá se Maritainovi, představoval Eliot. Uniknout běžné emoci není možné jinak než básnickým poznáním a tvůrčí emoci v samotném tvůrčím úkonu. Eliot píše: „*Poezie není výlevem emocí, ale v uniknutím od emocí.*“¹⁰⁸ Maritain upřesňuje, že se jedná o uniknutí surové emoci, nikoli emoci tvůrčí. Bez intencionální či tvůrčí emoce není poezie možná. Ostatně, i sám Eliot mluví na jiném místě o významu „*signifikantní emoce, která žije v básni a ne v životním příběhu básníka.*“¹⁰⁹ Rozlišení intencionální emoce a surové emoce úzce souvisí se správným uchopením ega tvůrčího subjektu. Zatímco intencionální emoce vyjevuje tvůrčí já v procesu tvoření, v surové emoci se ego soustředí na sebe sama.

Jak může být emoce vyzdvižena na úroveň intelektu a stát se pro inteligenci určujícím nástrojem k uchopení skutečnosti? Analogicky k mystické zkušenosti, kterou Jan od sv. Tomáše charakterizuje slovy *amor transit in conditionem objecti* (láska se stává intencionálním prostředkem objektivního uchopení), nese v básnickém poznání emoce skutečnost, kterou duše prožívá v hlubině duchovního předvědomí intelektu a v subjektivitě, protože u básníka na rozdíl od jiných lidí, „*zůstává duše jaksí více k vlastní dispozici a uchovává si rezervu duchovnosti, která není vstřebána vnější aktivitou ani činností vlastních schopností.*“¹¹⁰

Tato hluboká nezaměstnaná rezerva je jakýmsi spánkem duše, ovšem jakožto duchovní je ve stavu virtuální bdělosti a vitálního napětí. Když do tohoto stavu duchovního napětí vstoupí emoce, rozprostře se v celé duši, vtiskne se do celého jejího bytí a učiní takto duši sourodé některé aspekty věcí. Emoce se nyní ocitá v živoucích pramenech intelektu, je přijata do virtuality inteligence proniknuté zkušenostmi uloženými v duši. Přijata do neomezené vitality a tvořivosti ducha, kde je proniknuta osvětlujícím rozumem, ale zůstávajíc stále emoci, se stává nástrojem

¹⁰⁶ *Ibidem*, s. 249.

¹⁰⁷ cit. IN: Maritain, J., *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, op. cit., s. 251-252, pozn.

17

¹⁰⁸ Eliot, T. S., *Tradice a individuální talent*, IN: *O Básnictví a básnících*, Praha, Odeon 1991, s. 16.

¹⁰⁹ *Ibidem*, s. 17.

inteligence soudící sourodostí a hraje v tomto poznávání na základě podobnosti mezi skutečností a subjektivitou roli vnitřního nepojmového určení inteligence v její předpojmové činnosti. Je přenesena do stavu objektivní intencionality, ve kterém převádí do nemateriálního stavu věci jiné, než je sama, stává se pro intelekt instrumentálním prostředníkem a určujícím prostředkem, kterým jsou tajemně uchopeny a poznány věci, které tato emoce vtiskla do duše. Prostřednictvím takovéto duchovní emoce se v předvědomí ducha rodí básnická intuice.¹¹¹

Obsah básnické intuice

Básnická intuice je zároveň kognitivní – ve vztahu k tomu, co uchopuje, - a tvůrčí – ve vztahu k vytváření díla. Jakožto kognitivní poznává básnická intuice zároveň skutečnost věci a subjektivitu umělce. Nejedná se o uchopení pojmové, ale o zcela zvláštní uchopení, které „*neuchopuje esenci věci, protože uchopení esence vždy předpokládá pojem, esence je předmětem spekulativního poznání. (...) Básnická intuice míří ke konkrétní existenci nějakého jedinečného bytí jakožto sourodé s duší proniknutou určitou emoci*“¹¹². Vždy se týká nějakého jedinečného bytí, konkrétní individuální a komplexní skutečnosti, vytržené ze svého plynutí v čase. Básnická intuice se snaží tento pomíjivý pohyb zachytit, dát mu nesmrtelnost v čase. Je nad ním, rozpíná se do nekonečna, směřuje ke vší nekonečné skutečnosti, která je přítomná ve všem jedinečném bytí, ať už jde o skryté vlastnosti bytí, jeho vztahy k jiným bytím či jiné skutečnosti. Básnická intuice uchopuje jedinečné bytí, které rezonuje v subjektivitě umělce společně se všemi dalšími skutečnostmi, které v tomto bytí nacházejí ozvěnu a které předává způsobem znaku.

V básnické intuici je zároveň neoddělitelně poznávána věc a umělcova subjektivita. Obě jsou uchopovány v jediné zkušenosti. Věc je uchopena jedině skrze citovou odezvu v subjektivitě. Zatímco to nejbezprostřednější v tomto uchopení je zkušenost věcí (intelektu je vlastní poznávat nejprve věci), to hlavní je zkušenost tvůrčího já. Emoce, zrozená v prosvícené noci svobodného života intelektu se stává intencionální a intuitivní v probuzení se subjektivity sobě samé, stává se určujícím nástrojem poznání sourodostí /per connaturalitatem. Jednota vyjevení subjektivity a věcí také v díle samotném, teprve v díle dochází básnická intuice své objektivace.

¹¹⁰ Maritain, J., *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, op. cit., s. 253.

¹¹¹srov. *ibidem*, s. 253-255.

Dílo je zároveň předmět a znak. Přímý znak tajemství uchopených ve věcech a převrácený znak subjektivního světa básníka.

„Jako věci zachycené básnickou intuicí překypují významy, jako bytí oplývá znaky, tak také dílo bude oplývat významy, bude říkat více, než čím je, a představí duchu naráz celý svět v jediném obrazu. Dílo nám zpřítomňuje zároveň se sebou samým něco jiného a zároveň něco jiného než toto něco jiné a tak dále do nekonečna v nekonečném zrcadle analogií.(...)Takto poezie zachycuje skryté významy věcí a ještě skrytější význam, který zahrnuje všechny ostatní, význam subjektivity, tajemně vyjevené, aby je všechny pohromadě vtělila do látky, která má být zformována. Tyto významy, významy postřehnuté ve věcech a sjednocující, jaksi hlubší a vitálnější význam vyznání tvůrčí subjektivity, tvoří dohromady jediný smysl, úplný a komplexní, ve kterém dílo existuje – totiž básnický smysl díla.“¹¹³

Básnická intuice se projevuje různým způsobem v různých doménách umění, jinak se projevuje v poezii, která je bytostně spjata se světem intelektu a kde je předmětem inteligence sama skutečnost, se kterou je básník konfrontován, jinak je tomu v malířství, kde se umělec pohybuje ve světě viditelné hmoty, ovšem základní zkušenost uchopení nějakého skrytého aspektu bytí ve věcech zároveň s vyjevením subjektivity umělce je všemu umění společná.

Poezie, svobodná tvořivost ducha

Nazvali jsme poezii svobodnou tvořivostí, na rozdíl od vědy či umění, kde je tvořivost podřízena určitému předmětu, poznání či dílu, jež má být vytvořeno, nemá poezie žádný předmět, je zcela svobodná. Jestliže však v poezii svobodná tvořivost ducha nemá žádný předmět, znamená to, že si musí svůj předmět sama vytvořit, žádná mohutnost totiž nemůže přejít k aktu bez určitého předmětu: *„pohyb bez předmětu není ničím jiným než během v kruhu, protože nikam nevede.“¹¹⁴* Poezie je ze své podstaty angažována v dynamickém procesu umění. Básnická intuice je od počátku obrácena k tvorbě, obsahuje v sobě podnět k tvorbě, ke které ovšem nemusí vždy dojít - některé intuice zůstávají pouze virtuální, všechny nemohou být

¹¹² *Ibidem*, s. 258.

¹¹³ *Ibidem*, s. 261.

¹¹⁴ Maritain, J., *Pour une philosophie de l'éducation*, Oeuvres complètes, VII, Fribourg, 1988, s. 781.

realizovány, to však nic nemění na tom, že poezie dochází svého završení teprve v díle a jedině v něm je vyjádřena.

Poezie je nutně angažována v umění, ale je umění transcendentní, ze své podstaty je osvobozením, uvádí v činnost svobodnou tvořivost ducha. Jako taková nemá žádný předmět, protože krása pro ni není předmětem, který by měla vytvořit, ani poznat. Naproti tomu umění je tvořivost ducha vázaná na vytvoření díla, které je předmětem, uzavřeným v určitém žánru a zvláštní kategorii.

„Od chvíle, kdy básnická intuice vstoupí do sféry vykonávání, vstupuje do sféry umění a činnosti vázané k duchu, zároveň však zůstává svobodná, protože to ona poroučí a je prvním pravidlem umění. Neposlouchá pravidla, ale pravidla poslouchají ji.“¹¹⁵

Poezie je svého druhu poznáním, poznáním ze své podstaty obráceným k vyjádření a výkonu, nikoli praktickým poznáním ve striktním smyslu slova, má vztah k praktickému poznání pouze vzdáleně, prostřednictvím umění. Pravda pro ni není jako pro umění či opatrnost připodobnění přímé touze, ale připodobnění bytí – bytí uchopenému emocí. Básnické poznání jakožto poznávání vnitřního života věcí sdílí analogickým způsobem kontemplativní charakter filozofického poznání, na rozdíl od tohoto teoretického je však poznáním zkušeností. *„Jako určité duchovní společenství s bytím je poezie transcendentní umění, které je naplno nasazené v praktickém poznání ve striktním slova smyslu, poznáním, které je určené k vytváření.“¹¹⁶*

Maritain sice zdůrazňuje svobodu poezie, její transcendenci, ale poezie je pro něj svobodná tvořivost, jakožto tvořivost směřuje nutně k tvoření.

Básnická intuice a vize díla

Na rozdíl od užitých umění, kde je básnická intuice pouze akcidentální a představuje určitou péči o krásno, zatímco určující roli má tvůrčí idea – idea factiva, v krásných uměních neexistuje žádná taková idea, vše je podřízeno básnické intuici, která je umění transcendentní. Zahrnuje a obsahuje v sobě svrchovaným způsobem vše, co existuje v tvůrčí ideji řemeslného umělce – a mnohem více, protože je zároveň kognitivní a tvůrčí. Celé dílo, jež má být vytvořeno, je v ní přítomno

¹¹⁵ Maritain, J., *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, op. cit., s. 394.

¹¹⁶ *Ibidem*, s. 395.

jakoby v zárodku, v celé své tvůrčí síle. Když je skutečně vyjádřena, je vyjádřena nevyhnutelně v kráse.

Krása není předmětem ani cílem poezie, krásu pojí s poezií vztah rovnosti. Poezie touží počnout v kráse a krása je pro ni zároveň „*transcendentálním korelativem a cílem, který je za cílem*“¹¹⁷, je s poezií soupodstatná. V díle se projevuje jednak jako integrita, která souvisí s tím jak je básnická intuice zpředmětněna ve vlastním úkonu či tématu, jednak jako záření, které je dáno básnickou intuicí v jejím zárodečném a původním stavu. Proto se může básnická intuice objevit v omračujícím záblesku i v básni, které schází integrita a rozbité fragmenty, jimiž prosvítá záření bytí mohou stačit, aby vyjevily čistou podstatu poezie.¹¹⁸ I fragmenty mohou vyznačovat krásu, jako dar poezie. Básnická intuice od počátku virtuálně obsahuje a objímá báseň jako celek a žádá si vyjít z tvůrčího procesu jako tento celek. Pokud se jí nepodaří zjevit se jinak než fragmentárně, je to proto, že byla zrazena uměním básníka. Každé skutečné vyjádření básnické intuice z ní získává integritu, harmonii a jas. Vše, co se do díla dostává mimo básnickou intuici bude nutně působit rušivě.

Tvůrčí intuici stačí přejít k aktuálnímu operativnímu úkonu a rovnou vstupuje do sféry a dynamismu ctnosti umění, jejíž prostředky, více či méně adekvátní, užívá. Tak by tomu mělo být u opravdových básníků, synů Múzy. Básnická intuice se však může stát také tvůrčí ideou řemeslníka, tehdy, když místo co by tvůrčí intuici naslouchal, umělec tuto intuici potlačuje a předělává si ji po svém (nemluvě o případech, kde žádná tvůrčí intuice není). Takového umělce nazývá Maritain „synem Techné“.

Zatímco tvůrčí idea řemeslného umělce, která je součástí ctnosti umění, roste zároveň s touto ctností, obě dvě cvikem a disciplínou, básnické intuici se nedá naučit ani se nezdokonaluje cvikem a disciplínou, protože vychází z určité přirozené svobody duše a imaginativních schopností a z přirozené síly inteligence. Nemůže být zdokonalována, jediné, čeho si žádá, je, aby jí bylo nasloucháno. Umělec se však může učit lépe jí naslouchat, zbavovat se všeho, co jí brání.

¹¹⁷ *Ibidem*, s. 394.

¹¹⁸ Jan Mukařovský v *Záměrnosti a nezáměrnosti v umění* argumentuje krásou fragmentu nemožnost dobrat se původní intence autora a určitou nezávislost estetického prožitku na této intenci. Maritainova pozice je zásadně odlišná. I ve fragmentu je tím, co působí, síla básnické intuice, přestože jí zde, v důsledku nedostatku tvůrce umění či působením vnějších faktorů (času, prostředí...) chybí integrita. Básnická intuice je, jakkoli ve svém zrodu uniká jeho vědomí, vlastním vkladem autora, je, jak uvidíme, tím, co je uměleckým dílem bezprostředně sdělováno.

Poezie jako hra

Jako svobodná tvořivost je poezie spřízněná s hrou¹¹⁹, jak si všímá Georges Brazzola v jedné ze svých studií o Tvůrčí intuici v umění a poezii: „*svobodné rozvíjení subjektivity, jako plod hojnosti, je společným základním rysem hry a poezie (...) Podobně jako hra odpovídá spontánní touze svobodného rozpínání a je podřízena pouze sobě samé, tak také poezie, hra vitality a intuitivity ducha – hry obrácená, pravda, na prvním místě k tvorbě – nemá před svou první aktivací cíl mimo sebe.*“¹²⁰ Podobně jako hra určuje svobodná tvořivost svá vlastní pravidla, z nichž první je dáno tvůrčí intuicí, která ji probudila a která jí dává všechen smysl. Poezie i hra směřují ve svých nejhlubších aspektech k osvobození subjektivity jako pramene. Zatímco však hra zůstává cílem o sobě, poezie směřuje ke spočinutí v díle, „*svobodná tvořivost nemůže přejít k činu aniž by si pro sebe vytvořila předmět, cíl produktivní činnosti umění.*“¹²¹

Magie a básnické poznání

Svou básnickou zkušenost vyjádřil Rimbaud výrokem „*já je někdo jiný*“. Maritain proti němu staví zdánlivě zcela protichůdný Lautréaumontův výrok „*jestliže existuji, nejsem nikým jiným*“. Když říká Rimbaud „*já je někdo jiný*“, vyjadřuje tím podle Maritaina vztah ke světu poznání, kde je prvním zákonem intencionální ztotožnění já s poznávaným. (*aliud in quantum aliud*). Já je někdo jiný je také prvním zákonem poezie, kde se jedná také o ztotožnění intencionální, ale tentokrát díky básnické intuici, prostřednictvím emoce, skrze subjektivitu a prostřednictvím subjektivity. Na rovině bytí znamená Rimbaudův výrok ztotožnění s druhým v aktuální skutečnosti, což je charakteristickým rysem magie.

Lautréaumontův výrok, který je především vymezením se vůči Jinému, odmítnutím transcendentna se pohybuje na rovině bytí, protože princip identity je prvním principem bytí. Jedině na rovině bytí se tyto dva výroky rozcházejí.

¹¹⁹ Definování umění svobodou od jakékoli účelnosti je jedním z přínosů kantovské estetiky. To, že má svobodná tvořivost blízko ke hře rozvíjí ve svých estetických teoriích zejména E. Fink a H.-G. Gadamer.

¹²⁰ Brazzola, G., *La poésie et les sources créatrices dans la vie de l'esprit*, Recherches et débats, s. 77.

¹²¹ *Ibidem*.

Rozlišení těchto tří rovin – roviny abstraktního poznání, roviny básnického poznání a roviny magie ukazuje místo poezie mezi abstraktním poznáním a magií. „*Básnické poznání je duchovní a intencionální; jako takové nenesé žádné stopy magie stricto sensu (vztahující se k magickému úkonu) a nemá nic společného s rozptýlením já ve věcech ani žádným splynutím s nimi.*“ Zároveň však „*básnické poznání implikuje určitou invazi věci v předvědomé noci ducha, blízko středu duše, díky emoci a citovému sjednocení, jejichž prostřednictvím se rodí básnická intuice, která poznává věci jako jedno - intencionální jedno, ale přece jedno – s já, v jehož subjektivitě rezonují.*“¹²² mimo to se poezie vyjadřuje v obrazech, uniká do jisté míry solárnímu režimu slova a podílí se na nočním režimu imaginace, kde nepůsobí princip non-kontradikce a kde jsou věci zároveň sebou samými a zároveň něčím jiným, v čemž je určitá blízkost s primitivním myšlením a magií. Je snadné sklouznout z roviny intencionální či duchovní jednoty na rovinu materiální či substanciální jednoty. Čím víc si poezie uvědomuje sebe samu, tím víc potřebuje být střežena rozumem a opravdovou lidskou moudrostí.

Poezie, mystika, metafyzika

V diskusích o pravé podstatě poezie v meziválečné Francii byla zvláštní pozornost věnována vztahu básnické a mystické zkušenosti. Maritain sám se tomuto tématu podrobněji věnuje ve dvou dílech, *Frontières de la Poésie* a *Situation de la Poésie*, kde o vztahu poezie a mystiky a vztahu poezie a magie napsala dvě pronikavé studie jeho manželka Raïssa. V *Tvůrčí intuici v umění a poezii* shrnuje Maritain závěry svých a Raïssiných úvah na toto téma ve stručnější syntéze a v dialogu se svou dotvořenou teorií umění.

„*H. Bremond představil na toto téma několik polopravd, Claudel několik přehnaných pravd*“, z kontroverze nakonec vyplynulo rozumný závěr: *básnická a mystická zkušenost se z podstaty liší: „básnická zkušenost se vztahuje ke stvořenému světu, k nesčetným tajemným vztahům bytostí a věcí mezi sebou; mystická zkušenost se vztahuje k principu věci v jeho nepochopitelné jednotě, která je nad stvořeným světem.*“¹²³. Tyto zkušenosti k sobě mají blízko, jakožto poznání

¹²² Maritain, J., *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, op. cit., s. 387.

¹²³ *Ibidem*, s. 392.

per connaturalitatem, jako takové se ale zároveň liší. Oběma je vlastní cesta určitého usebrání, ponoření se do hlubin nitra, liší se však svým cílem.

Básnická zkušenost je poznání per connaturalitatem prostřednictvím tvůrčí emoce a je od počátku obrácena k tvorbě, k vyjádření, završuje se ve vysloveném slovu, vytvořeném díle. Přírozená mystická zkušenost, jaká je vlastní např. hinduismu, je poznání prostřednictvím čistě intelektuálního soustředění, které vytváří určité prázdno v němž se člověk nevyslovitelným způsobem dotýká vlastního já (zkušenost transcendence vlastního já). V nadpřírozené mystické zkušenosti dochází k poznání prostřednictvím lásky (charité), která působí, že se duše stává sourodou Bohu. Mystická zkušenost na rozdíl od básnické tíhne k tichu a k přinesení plodů v imanenci Absolutna. Básnická a mystická zkušenost se tedy podstatně liší, ale zároveň se rodí v těsné blízkosti, blízko středu duše, v nadpojmovém předvědomí a jako takové spolu různými způsoby komunikují a vzájemně interagují. „*Básnická zkušenost připravuje básníka přirozeně zároveň ke kontemplaci a k tomu, aby s ní smísil mnoho jiných věcí a mystická zkušenost dává někdy přetéci ticho lásky v básnické vyjádření. Odtud někdy ty nejlepší básně jaké kdy vznikly a jindy ty nejhorší.*“¹²⁴ Poezie je duchovní stravou, ale stravou, která nesyťí, ale zvětšuje hlad v člověku a v tom spočívá její velikost. Poezie, jakožto nutně vyjádřená v umění, je vtěleným duchovnem – na rozdíl od metafyziky, ve které se jedná o abstraktní poznání duchovního.

INSPIRACE

Básnická zkušenost – odchází platónská Múza, na scénu vstupuje pravá inspirace.

Básnická zkušenost je „*určitý stav duše, ve kterém společenství se sebou samým působí, že se na určitou dobu zastavuje běžný provoz našeho myšlení, stav, který je spojený s určitou zvlášť intenzivní básnickou intuicí*“ Tato zkušenost „*přivádí básníka na skryté místo, k jedinému kořeni všech mohutností duše, kde je celá subjektivita shromážděna ve stavu očekávání a virtuální tvořivosti.*“¹²⁵ Do toho místa vstupuje básník určitým usebráním (nikoli volní snahou o soustředění) všech smyslů a svého druhu sjednocujícím spočinutím. Toto usebrání duše, sestoupení do

¹²⁴ *Ibidem*, s. 393.

¹²⁵ *Ibidem*, s. 397.

hlubin, je první dar, který je třeba přijmout a pěstovat, odstraňováním různých zábran a utišováním pojmů.

Poezii nelze redukovat na čisté vytrysknutí obrazů odděleně od inteligence, ale ani na rozumový diskurz, „není básnické zkušenosti bez zárodku básně, ale není pravé básně, která by nebyla plodem vycházejícím z vnitřní nutnosti básnické zkušenosti.“¹²⁶

Jak jsme již měli příležitost zmínit, jsou v tomto duchovním kontaktu duše se sebou samou všechny zdroje zasaženy naráz, odtud integrita básnické zkušenosti, která si žádá být v této integritě přenesena do díla.

„V tomto duchovním kontaktu duše se sebou samou jsou všechny zdroje zasaženy naráz. První povinností básníka je respektovat integritu této původní zkušenosti“ (398).

O zkušenosti usebrání, sestoupení ke kořeni vitálních sil duše, jako zdroje vši opravdové tvorby píše mnoho autorů – Maritain z nich kromě Raïssy, jež píše o poezii jako o „plodu kontaktu ducha se skutečností, o sobě nevyslovitelnou, a s vlastním zdrojem“, zkušenosti umožněné určitým usebráním, „soustředěním všech vitálních sil duše, ale soustředěním klidným, bez jakéhokoli napětí“, cituje Carlyla, který podtrhuje, že dílo nemůže být pouze něco vyrobeného, ale „potřebuje se narodit“ a rodí se z „poklidných tajemných hlubin“¹²⁷, Hölderlina, který píše, že „v poezii se člověk soustřeďuje či stahuje až do nejzazších hlubin lidské skutečnosti, kam nevstupuje jinak než v určitém pokoji: nikoli v iluzorním pokoji netečnosti a prázdna myšlenek, ale v tomto nekonečném pokoji, ve kterém všechny energie a vztahy vstupují do hry“¹²⁸. Eliot píše o jiném aspektu této vnitřní zkušenosti „podráždění naší běžné osobnosti, jehož výsledkem je inkantace, exploze slov, která stěží uznáváme za vlastní“, inspirace se mu jeví jako „náhlé zhroucení navykých zábran“, ale v Tradici a individuálním talentu píše také o soustředění, o soustředění, ke kterému nedochází uvědoměle ani volní cestou. Důraz zůstává u Eliota položen na určitý negativní aspekt básnické zkušenosti, jako unikající volnímu určení. Jak ale dochází k tomuto náhlému zhroucení zábran? Zde se docházíme k vlastnímu problému inspirace.

¹²⁶ *Ibidem*, s. 398.

¹²⁷ Carlyle, T., *Characteristics*, IN: *Essays*, Boston, 1860, III.sv., s.9, cit. IN: Maritain, J., *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, op. cit., s. 399.

¹²⁸ cit. podle Heideggerova *Hölderlin und das Wesen der Dichtung*, IN: Maritain, J., *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, op. cit., s. 400.

Systole a diastole, dvě fáze básnické inspirace

V básnické zkušenosti rozlišuje Maritain dvě fáze – fázi systole a fázi diastole. Tyto dvě fáze, ve kterých se nejdříve v určitého umělcově duchovním předvědomí rodí básnická intuice (fáze systole), aby mu byla následně naráz vyjevena (fáze diastole), jsou vlastním pohybem inspirace. Jejím jádrem je básnická intuice, všechny ostatní projevy – rozechvění, vytržení -jsou pouze sekundární. Reakcí na určitý pokleslý romantismus, který si z inspirace udělal omluvu pro prosté uvolnění emocí a sentimentalismus je současná nedůvěra k pojmu inspirace, ta je však nutná pro vznik každého velkého díla.

Fáze systole je určitým usebráním (nikoli volní snahou o soustředění), ve kterém básník sestupuje k jedinému kořeni všech mohutností duše, kde je celá subjektivita shromážděna ve stavu očekávání a virtuální tvořivosti. Závisí na určitém psychickém nastavení, ve kterém vnější svět a vnější vnímání ztrácí vládu nad duší, ale vnitřní rovnováha duše a propojení mezi intelektem a vnitřními smysly zůstává nedotčené. Tato fáze je příbuzná snu, ale na rozdíl od něj není inteligence ani svázána ani oproštěna od skutečnosti.

Ve fázi diastole je vše, co bylo v první fázi skryto, dáno naráz a jakoby zvenčí - to je to, co dalo základ Platónovu pojetí inspirace. Podle Maritaina zde není žádná Múza, která by přicházela zvenčí, mimo duši. Je zde však básnická zkušenost a básnická intuice, které se nacházejí uvnitř duše a přicházejí k básníkovi z oblasti, která je nad pojmovým rozumem. První fáze je sjednocujícím odpočinkem. V této fázi jsou, jak už jsme zmiňovali, všechny síly duše shromážděny v určitém klidu ve stavu virtuality a spící energie. Skrytým důvodem tohoto ztišení a usebrání je básnická intuice, která do sebe absorbuje všechny vnější podněty. Na prvním místě tedy stojí básnická intuice od níž se odvíjí básnická zkušenost. Básnická intuice je také příčinou uvedení v pohyb všech sil duše ve druhé fázi, ve fázi diastole, která je vyjevením inspirace, její manifestací.

Co se týče významu díla poskytuje inspirace vše – ale co se týče prostředků vykonávání, je úplně bezbranná a závislá na umění. Poezie je ze své podstaty nadřazená umění jakožto tvůrčí aktivitě a zůstává na ní nezávislá. Jen ona je opravdu svobodná, je sama sobě zákonem, neposlouchá žádná pravidla, ale je naopak prvním pravidlem umění. S uměním je však nutně spojená a na něm závislá.

„Právě proto, že je ze své podstaty transcendentní a zcela nedotknutelná a protože je pouhým dechem, inspirace, vystupující z duchovní noci subjektivity, nemůže dát formu bez operativního rozumu, kterému je transcendentní a jehož užívá jako nástroje“¹²⁹, takže na jednu stranu dává poezie vše a zároveň nemůže být sama o sobě.

Vtělení inspirace

Od chvíle, kdy básnická intuice vstoupí do sféry vykonávání, ocitá se ve sféře umění, tvořivosti ducha, vázané na vytvoření konkrétního díla, přitom však zůstává stále ještě svobodná, protože tím, kdo poroučí, je ona.

Zdá se, že v Maritainových očích je sestup básnické intuice do tvůrčí ideje vždy do jisté míry odcizením, nutným, ale obtížným. Odtud umělcovo „vědomí mučivého rozdělení, roztržení vlastní lidské podstaty, kterou je nucen vést k enigmatické, nestálé, nikdy neuspokojivé jednotě nikoli jednotě vlastní, ale jednotě v díle.“¹³⁰

Každý prvek díla by měl striktně vycházet z básnické intuice, která je inspirací v zárodečném stavu (ve fázi systole). Na druhou stranu dílo nemůže vycházet z celé inspirace v rozvinutém stavu (diastole), která je pohyb, který vše zaplavuje.

Moc inspirace je moc zdroje, zdroje přítomného nakolik je to možné v celém procesu od počátku do konce, mocí, jež si žádá jako prostředku racionální práci ctivosti umění. Neměl by jí uniknout jediný prvek při vytváření díla, inspirace tedy potřebuje být podepřena soustředěním ducha, potřebuje spolupráci inteligence. Poezie nevyhání inteligenci. Tato představa, vlastní zvláště surrealismu s konceptem automatického psaní, je omylem podobného řádu jako iluze mystického osvětlení v poezii. Odmítnutí inteligence je odmítnutím díla. V té míře, v jaké surrealističtí umělci vytvářejí díla – a Maritain uznává velikost mnoha surrealistických básníků, sílu, která je dílem jejich talentu jaksi navzdory vlastním surrealistickým teoriím – užívají inteligence a její schopnosti výběru a takto v podstatě popírají svůj systém. Básníci jsou podle Maritaina prvními, kdo dokládají, že k tvorbě potřebují jasný rozum a svobodu výběru, kterou dává rozum při plném vědomí. Výmluvné jsou Claudelovy texty, které Maritain cituje v „Textech bez komentáře“, přiložených na závěr kapitoly. Ve svém eseji o Dantem píše Claudel: „*Inspirace sama o sobě by*

¹²⁹ Maritain, J., *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, op. cit., s. 407.

¹³⁰ *Ibidem*, s. 412.

nikdy nestačila ke zrození jednoho z velkých básníků. Je třeba, aby dílu milosti odpovídaly ze strany subjektu nejen dobrá vůle, prostota a důvěra, ale také výjimečné přirozené síly, strážené a obhospodařované smělou, opatrnou a zároveň jemnou inteligencí a strávenou zkušeností... Prostřednictvím inteligence se básník, který zpravidla získává z inspirace pouze neúplnou vizi, určitý apel, enigmatické a beztvaré slovo, stává schopným vytvořit za pomoci horlivého a smělého hledání, nesmlouvavého zkoumání materiálu a odmítáním jakékoli ideje počaté před cílem určité sevřené představení, vnitřní svět o sobě, jehož všechny části jsou řízeny organickými vztahy a nerozdělitelnými poměry.¹³¹

V textu věnovaném přímo básnické inspiraci píše týž: „Všechny jsou ve stavu nejvyšší bdělosti a pozornosti, každá připravena dodat to, co může a co je potřeba, paměť, zkušenost, fantazie, trpělivost, neohrožená a někdy heroická odvaha, vkus, který posuzuje, co se přičí a co nikoli našemu zatím ještě nejasnému záměru, a především inteligence, jež sleduje, hodnotí, vyžaduje, radí, zamítá, stimuluje, odděluje, odsuzuje, rozdává a rozlévá všude řád, světlo a proporci. Není to inteligence, která to činí, inteligence sleduje naši činnost.“¹³²

Baudelaire, Poe či Valéry kladou na tento aspekt zvláštní důraz, ale neříkají podle Maritaina celou pravdu. Se svým odmítavým postojem k výlučnému daru klamou sami sebe. U Baudelaira však najdeme i úvahy nad tajemnou mocí poezie, která uniká moci našeho vědomí, které uvádějí úvahy o usměrňování intelektem a o technice na pravou míru : „Jsou dni, kdy se člověk probudí plný mladého a zdatného génia. Jeho víčka jsou sotva zbavená spánku, jež je pečtil, a svět mu ukazuje výrazný reliéf, čistotu kontur a bohatství úžasných barev (...) co je na tomto výjimečném stavu ducha a smyslů, jež bez přehánění mohu nazvat rajským ve srovnání s těžkými temnotami běžného všedního života, nejpodivuhodnějšího, je to, že nemá žádnou zjevnou, snadno určitelnou příčinu.(...) tento zázrak jako by byl výsledkem nějaké vyšší neviditelné mocnosti...(.)tento abnormální stav ducha je opravdovou milostí¹³³ .

Jak píše Benjamin Fondane ve své knize o Baudelairovi, to, že se básník znovu a znovu vrací k básni a opracovává ji, „náleží ještě k inspiraci, kritický duch je čistě

¹³¹ Claudel, P., *Sur Dante*, IN: *Positions et propositions*, Paris, Gallimard 1928, cit. IN: Maritain, J., *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, op. cit., s. 449.

¹³² Claudel, P., *Sur l'intuition poétique*, op. cit., cit. ibidem.

¹³³ Baudelaire, Ch., *Goût de l'infini* IN: *Poème de Haschisch*, cit. IN: Maritain, J., *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, op. cit., s. 448.

*schopností rozhodnout, nikoli cokoli přidat“.*¹³⁴ Role vědomí tedy u básníka spočívá v tom, že neustále dohlíží na to, aby se do básně nedostalo nic jiného, než co bylo darováno básnickou intuicí. Tato zkušenost spolupráce inteligence je zjevnější v poezii, jež má co do činění se slovy, ale je vlastní i výtvarnému umění či hudbě, kde však vnitřní zkušenost zůstává více v oblasti předvědomí. Do jisté míry je básnická zkušenost svobodnější v hudbě než v poezii, hudba ukazuje snad ze všech umění nejvíce vlastní charakter básnické zkušenosti. A, jak ještě uvidíme, i v poezii se první záchvěv básnické intuice projevuje jako určitá melodie, hudba slov. V případě výtvarníka je básnická zkušenost určitým nadšením srdce a je plně absorbována zrakem.

Magie, svobodný dar shůry

Zvláštním typem básnické inspirace je to, čemu Maritain říká „magie“ či „svobodný nadbytek“, odpovídající v jistém smyslu plotinovskému pojmu milosti dané shůry. Maritain nazývá magii „svého druhu milost, oddělenou od poezie díla, nakolik je tato poezie angažována či absorbována významem a substancí díla, vyšší než tato. Jako kdyby se duše díla, které na nás působí, jaksi nad své možnosti stávala nástrojem nějakého cizího ducha, znakem, kterým prochází nějaká vyšší kauzalita, svátostí oddělené poezie, která si hraje s uměním.“¹³⁵

Něco jiného je pro Maritaina umělecká kontemplace získaná, něco jiného kontemplace vlitá. Všechna opravdová poezie vychází, jak jsme viděli z určitého usebrání, kontemplace, jež sjednocuje všechny mohutnosti umělcovy duše, aby z nich dala vytrysknout tvůrčí intuici.

Magie je „svobodný nadbytek poezie“, „nevyčerpatelná intuitivní emoce, rozprostřená po celé básníkově subjektivitě, neuchopená v působení svobodné tvořivosti ducha, počínajícího dílo prostřednictvím instrumentality umění, která však přesto vstupuje do díla“.¹³⁶ Subjektivní rozechvění autora, které bývá obyčejně cele pojato do tvůrčí intuice, je zde tak velké, že se do tvůrčí intuice nevtěsná. Přesto jí však prochází, nikoli jako uchopené tvůrčí intuicí, ale jako svobodný

¹³⁴ Fondane, B., *Baudelaire et l'expérience du Gouffre*, Paris, Pierre Seghers, 1947, s. 139, cit. IN: Maritain, J., *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, op. cit., s. 410, pozn. 29.

¹³⁵ Maritain, J., *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, op. cit., s. 595.

¹³⁶ *Ibidem*, s. 597.

prvek, oddělená poezie, která si „svobodně hraje s uměním a dává více než může dát všechna poezie angažovaná a absorbovaná v produkci a substanci díla“.¹³⁷

Největší prostor má magie v hudbě, která se těší zvláštní výsadě vyjadřovat ty nejsubjektivnější záchvěvy tvůrčí subjektivity, které jsou položeny tak hluboko, že k nim nemůže dosáhnout žádné jiné umění. Blízko k ní má básnická poezie, poezie vnitřní hudby. Básníci, u kterých je tato magie bezprostředně vnímatelná jsou pro Maritain Dante, Racine, Keats, Coleridge, Puškin, Baudelaire, Hölderlin či Rimbaud. Skutečnost, že je magie takto bezprostředně spřízněná s hudbou je také důvodem toho, že se k ní obrací tolik básníků, aspirujících záměrně na magii, která se stává falešnou magií zrazující poezii. Magie je svobodný dar, který si nelze vynutit. Jediný dar, který může a má umělec jakéhokoli umění vyhledávat, a to způsobem, odpovídajícím skutečnosti daru - nikoli volným úsilím, ale nasloucháním, odstraňováním překážek -, je tvůrčí intuice.

Magie nemůže být nijak vynucována, buď je nebo není přítomná, je darem vnějším umění, darem vyššího řádu, který si nelze vynutit. Kdo ji má, aniž by ji hledal, musí se s ní vypořádat, kdo se ji snaží získat, ničí své dílo (jako je tomu podle Maritain v příkladu Wagnera). Velké dílo může vzniknout i bez ní, jde o to, aby umělec sestoupil dostatečně hluboko do hlubin tvůrčí noci.

SDĚLOVÁNÍ BÁSNICKÉ INTUICE

Maritain zastává od počátku názor, že prvním cílem umění není sdělit nějakou zkušenost a že nejhlubší touhou umělce není být pochopen¹³⁸, v čemž dává v podstatě zapravdu osamělému snažení moderního umělce. Dílo je vždy cílem o sobě, jako nové stvoření, nikoli prostředkem komunikace, nositelem sdělení.

Nejedná se tedy na prvním místě o to, sdělit zkušenost, jak by tomu chtěl Bremond: „*čím víc je básník básníkem, tím větší cítí potřebu sdělit svoji zkušenost*“¹³⁹, ale o potřebu napsat báseň, jak tento výrok na pravou míru uvádí T. S. Eliot¹⁴⁰: „*básník nepíše proto, aby něco sdělil, ale protože cítí potřebu napsat báseň.*“

V Zodpovědnosti umělce Maritain, který považuje Eliotovu poznámku za správnou,

¹³⁷ *Ibidem*, s. 598.

¹³⁸ Srov. *Art et scolastique*, op. cit., s. 107-110, 273-274; *Situation de la Poésie*, op. cit., s. 98-99; *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, op. cit., s. 307

¹³⁹ Bremond, H., *Prière et poésie*, Paris, Grasset, 1926, s. 209, cit. IN: Maritain, J., *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, op. cit., s. 479, pozn. 10.

¹⁴⁰ Eliot, T. S., *The Use of Poetry*, 130-131 cit. *ibidem*.

tyto výpovědi ještě upřesňuje: opravdu se nejedná o touhu sdělit zkušenost, ale skutečnost tvoření zároveň implikuje určitou touhu vyjádřit svoji zkušenost. Co jiného je tvorba než vyjádření tvůrce? Umění vyjevuje umělcovo „já“, ale není egocentrické, je vždy nutně osobní, ale zároveň je mu vlastní nezaujatost. Nevyjevuje umělcovo „já“ kvůli němu samotnému, naopak, jakýkoli egocentrismus je pro umění v konečném důsledku zhoubný. Zásadní nezaujatost básnické činnosti znamená, že egoismus je zásadním nepřítelem básnické činnosti. Umělec nemůže mít jinou starost než svou touhu tvořit a lásku k tvorbě.¹⁴¹

Nezaujatost je tedy základní podmínkou tvůrčí aktivity. Základní tendence básnické intuice je být vyjádřena, vzít na sebe podobu v díle. To, že je skrze dílo sdělitelná je určitou přidanou hodnotou, nesmírně důležitou pro básníka jakožto člověka, ale sekundární vzhledem k vlastní podstatě poezie, což je skutečnost nesmírně důležitá pro svobodu umění. Jakkoli sekundární, je však sdělitelnost s uměním neodmyslitelně spojená a má určující roli pro vnímatele. Co tedy dílo vnímateli sděluje?

Protože je dílo zhmotněním básnické intuice, je tím, co předává, právě tato básnická intuice, ovšem už nikoli jako tvůrčí, ale jako kognitivní, jako nekonceptualizovatelné poznání určitého skrytého aspektu bytí, ontologického tajemství, které básník odhalil ve věcech, předávané neoddělitelně od jeho vlastní subjektivity. Dílo je takto komunikací původní intuice, „*přechodem od intuice tvůrčí k intuici receptivní*“.

Při tomto předávání se samozřejmě ztrácí mnoho z toho, co je básníkovi drahé a zároveň dílo říká vždy více, než do něj autor vědomě vložil. „*Z důvodu nejednoznačnosti, která je vlastní bytí a každé velké existenciální realizaci, je význam díla v duchu lidí mnohem širší a rozmanitější než v duchu autora. Velké dílo žije napříč generacemi vlastním životem – obdivované, nesnášené, zapomenuté, znovuobjevené - a různé fasety jeho poselství se neustále mění.*“¹⁴² Je však důležité, aby bylo při vnímání díla vždy uchopeno něco z toho, co bylo – byť virtuálně – přítomno v nevyčerpatelné intuici, z níž vychází. Je důležité učit se dílu naslouchat, což vyžaduje určitý druh otevřenosti, důvěry ve smysl díla a zároveň souhlasu.

Nejde o to sdílet umělcovu subjektivitu či jeho subjektivní pocity, vnímatel si uchovává svou identitu, zajímá jej spíš, co básník uchopil ve věcech než co předává

¹⁴¹ Maritain, J., *Responsabilité de l'artiste*, op. cit., s. 45 – 47.

¹⁴² Maritain, J., *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, op. cit., s. 480-481

ze sebe samého. Jedná se o určitý intelektuální dar, podílení se na básnickém poznání a básnické intuici, jimiž básník uchopil nějaké tajemství bytí. A protože básnické poznání je poznáním prostřednictvím emoce, je nám dáno podílet se také na básnickově emoci – nikoli na jeho pocitech, ale na jeho duchovní či intencionální emoci. Na prvním místě stojí intelektuální charakter a poznávací hodnota básnické intuice, kathartický účinek je vedlejší, sekundární.

O KRITICE

S otázkou vnímání uměleckého díla úzce souvisí otázka umělecké kritiky. Kritik by měl vidět podle Maritaina vidět hlouběji než čtenář, vidět, co v díle dává vstoupit v kontakt s tvůrčí intuicí básníka. Než bude dílo soudit a rozebírat musí objevit tvůrčí intenci, z níž dílo pramení. Aby byl dobrým kritikem, aby mohl sestoupit hlouběji k podstatě díla, potřebuje být kritik vybaven velkou citlivostí, schopností zachytit ozvěnu básnické intuice. Podle Platóna nemůže být kritik dobrým kritikem, není-li přitažen prstenci inspirace a zasažen stejným šílenstvím jako básník.

Pro Maritaina je kritik vždy alespoň virtuálně básníkem. Jakkoli uznává, že jsou kritici, kteří nemají schopnost psát básně, a jakkoli cituje Baudelairův výrok, že není možné, aby se stal kritik básníkem, přesto je pro Maritaina kritik stejného rodu s básníkem. U kritiků, jež nejsou básníci, by tato neschopnost byla důsledkem příliš rozvinutého reflexivního myšlení, jež brání svobodné tvorbě.

Maritain kritice nevěnuje příliš prostoru (více o ní pojednává v *Zodpovědnosti umělce* ve zcela jiném kontextu). Můžeme si klást otázku, zda v tom, co o kritice tvrdí, je Maritain zcela věrný vlastní teorii. Stojí-li vnímání díla opravdu na dobírání se původní básnické intuice jakožto kognitivní, je kritik nadprůměrně vnímavým člověkem, to jej však ještě nepředurčuje k tomu, aby byl tvůrcem, k čemuž je nutný také umělecký habitus.

IV. kapitola

INTERMEZZO: SEBEUVĚDOMOVÁNÍ UMĚNÍ A DUCHOVNÍ ZKUŠENOST MODERNÍ POEZIE

Maritain se svou teorií umění jakožto nerozdělitelného vztahu umění, jež dává formu tvůrčí intuici, a poezie, která je životem umění, ukazuje společnou zkušenost všech umění. Tato teorie, kterou Maritain rozvinul v dialogu s umělci všech domén umění, se vztahuje na všechna umění. Zkušenost básnického poznání jakožto vlastní inspirace sdílí všechna, ovšem každé prochází od tvůrčí intuice ke svému vtělení v díle jinou cestou. Nejužší a takřka nejbezprostřednější vztah k této intuici má podle Maritaina hudba a poezie.

Zkušenost moderní poezie, která se v procesu postupného přiblížení se vlastní podstatě zbavila všeho, co k této podstatě nepatří, a reflexe moderních básníků hrála významnou roli v utváření Maritainovy teorie. Pro Maritaina je moderní poezie ve svém osvobození se od klasických pravidel a z područí pojmového rozumu završením procesu sebeuvědomování poezie, moderní poezie jako by takřka dosáhla k pravé podstatě umění. Maritain však nepřehlíží problémy, které moderní umění přineslo. Jeho ano modernímu umění není slepé a nekritické přijetí všeho nového ve jménu pokroku. Cesta bezprostředního přiblížení se vlastní podstatě umění ve vší jeho duchovní hloubce s sebou nese mnohá nebezpečí a klade na umělce větší nároky než kdy dříve.

MARITAINOVO POJETÍ VÝVOJE UMĚNÍ

Od Hranic poezie (1927) píše Maritain o progresivním procesu sebeuvědomování, ke kterému v umění dochází od renesance, ale zvláště od poloviny 19. století. Moderní poezie zvláště od Baudelaira projevuje podle něj mimořádné úsilí o očištění sebe samé. Nikdo neukázal toto sebeuvědomění poezie v její reflexivní duchovnosti takovým způsobem jako Baudelaire. V Situaci poezie píše Maritain: *„to, co se odehrálo v poezii od Baudelaira má v oblasti umění stejný historický význam jaký mají ta nejvýznamnější období revolucí a obnovy ve fyzice a astronomii v oblasti*

vědy.“ A o něco dále: „*Poezie s Baudelairem dochází k uvědomění si poezie, k uvědomění si sebe samé jakožto poezie*“¹⁴³

Nejedná se o očištění intelektuální či morální, ale o očišťování poezie samotné od všeho, co jí není vlastní, o hledání vlastní esence poezie. Příznačný je pro tento proces příklad francouzské poezie; francouzština je především jazykem prózy a v poezii až na výjimky, jaké představují Villon či Racine, podléhala klasicizujícím tendencím, její podoba byla určována především formálními pravidly. S Baudelairem dochází k sebeuvědomění poezie ve vší její síle, doprovázenému úsilím odhalit za každou cenu vlastní skrytou podstatu poezie a heroickým zápasem s jazykem, který je „*násilím proměněn v básnický nástroj překvapivé síly*.“ Jiná je situace anglické poezie, jazykového prostředí, ve kterém se poezie rozvíjela mnohem plynuleji a nebyla v moderní době nucena uchýlit se k takovým proměnám. I zde došlo k určitému procesu, ale, jak píše Maritain, „*poezie zde nikdy neztratila hlavu při hledání toho, co je poezie*“¹⁴⁴

XVII. a XVIII.století přineslo značný pokrok v sebeuvědomění umění jakožto umění, díky gramatikům a mistrům prozodie a rétoriky. Co se týče sebeuvědomění poezie jakožto poezie, k tomu dochází podle Maritaina teprve v XIX. století, zvláště od Baudelaira. Klíčové místo Baudelaira ve vývoji literatury je ovšem locus communis literární historie i teorie, originální přínos Maritaina můžeme vidět právě v pojetí tohoto vývoje jako dobírání se k vlastní podstatě.¹⁴⁵

V současnosti můžeme zaslechnout mnoho hlasů, které vidí tento vývoj od renesance jako umění osudný postupný úpadek. Extrémním příkladem této tendence může být autor poněkud staršího data, Vladimír Wejdlé, který ve svém monumentálním díle věnovaném údělu umění v moderní době¹⁴⁶ dokládá tento úpadek na mnoha příkladech s téměř prorockou intuicí dalšího nešťastného vývoje, či spíš „umírání“ umění, (výmluvné jsou zejména jeho úvahy nad vzmachem

¹⁴³ Situation de la poésie, cit. IN: Bressolette, M., *L'Aventure de la poésie selon Jacques Maritain*, IN: *Jacques Maritain face à la modernité*, Toulouse 1995, s. 82.

¹⁴⁴ Maritain, J., *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, op. cit., 421.

¹⁴⁵ V českém kontextu píše o sebeuvědomění poezie Přemysl Blažiček, který takto nazval své dílo o poezii Vladimíra Holana (Blažiček, P., *Sebeuvědomění poezie. Nad básněmi Vladimíra Holana*, Pardubice, Akcent, 1991) a který zde sleduje proces sebeuvědomění – tj. přiblížení se vlastní podstatě a zbavení se všeho, co není poezii vlastní - v české poezii od konce 19. stol. od Březiny přes Nezvala k Holanovi.

¹⁴⁶ Wejdlé, W., *Les abeilles d'Aristée. Essai sur le destin actuel des lettres et des arts*, Paříž, Desclée de Brouwer, 1938 (Aristéovy včely. Esej o aktuálním osudu umění a literatury, vyšel v Maritainem řízené literární řadě les Iles).

deníkové literatury, která podle něj nahrazuje, co nahradit nemůže, opravdový příběh, který se vytratil v důsledku ztráty vědomí viny).¹⁴⁷

Na rozdíl od těchto tendencí pojmá Maritain vývoj umění jako čím dál víc se přibližující své vlastní podstatě, (jak jsme zmínili v úvodu, předpokládá tato koncepce lineární pojetí času a úzce souvisí s Maritainovou filozofií dějin). Maritain si je vědom i úskalí, která toto přiblížení se vlastní podstatě umění přináší, „*sebeuvědomění přineslo poezii zároveň neslýchané možnosti cenných objevů a zároveň vážná rizika pokažení, tehdy, když se reflexivní introspekce odvrátila od vlastní podstaty básnického poznání nebo je překroutila.*“¹⁴⁸ Samo o sobě je však toto sebeuvědomění poezie neoddiskutovatelným duchovním ziskem, uvádí do nevídaných oblastí dosažitelných básnickým poznáním a umožňuje sestup do nečekaných hlubin.

POEZIE A KRÁSNO

Sebeuvědomění moderní poezie úzce souvisí se vztahem ke krásnu. Poezie je svobodný život intelektu, svobodná tvořivost ducha, tvoří jedno s intelektem. Zatímco ve vědě a v umění není tvořivost svobodná, protože je podřízena určitému předmětu (poznání či dílu, které má být vytvořeno) nemá poezie žádný předmět, proto může být nazvána svobodnou tvořivostí. Zároveň však patří k podstatě poezie, že je angažována v dynamickém procesu tvoření.

V poezii, kde není nic jiného než potřeba vyjádřit poznání, kterým je básnická intuice, tíhne svobodná tvořivost intelektu nutně k tomu, v čem intelekt nachází svrchovanou radost, k tomu, co působí potěšení a radost intelektu. Krása tedy není předmětem poezie, ale jejím nezbytným usměřovatelem a cílem, který je za vším cílem poezie. Krása nemůže být cílem umění, je spíše životem poezie, která se na kráse může jedinečně podílet, ale nikdy ji nemůže pojmout do svých hranic.

Básnická intuice není podřízena žádnému cíli, chce pouze vyjádřit zároveň vnitřní svět básníka a to, co v něm rezonuje. Když je skutečně vyjádřena, je vyjádřena nevyhnutelně v kráse, aniž by to bylo záměrem básníka, „*protože každé skutečné vyjádření básnické intuice z ní získává integritu, harmonii a jas*“¹⁴⁹. Poezie je umění

¹⁴⁷ Proti této pozici stojí postulát Paula Ricoeura, podle něhož není možné, aby příběh zanikl, je totiž „ontologickou nutností“, patří k podstatě člověka.

¹⁴⁸ Maritain, J., *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, op. cit., 422.

¹⁴⁹ *Ibidem*, s. 313.

transcendentní a zároveň mu je podřízena. Nemůže se obejít bez krásy, protože ta je s ní soupodstatná. Umění počíná v kráse, vytváří v kráse, ale nemůže být řečeno, že vytváří krásno. Krásno je v něm přítomné, protože ctnost umění je uváděna do pohybu milostí poezie. Krásná umění jako všechna umění směřují spíše k tomu vytvořit dobré dílo, než vytvořit krásné dílo, ve chvíli, kdy si udělají z krásy svůj předmět, jsou na cestě k akademismu.

Krásná umění musí být definována dobrem díla, které má být vytvořeno a které je dobrem samo o sobě. Na rozdíl od užitých umění, která jsou podřízena užitečnosti, jinému cíli, než jsou ona sama, jsou krásná umění svobodná, autonomní. Poezie a krása jsou přítomné ve všech uměních, v krásných uměních je však poezie zcela svobodná, schopnější vše ovládat.

Po dlouhou dobu v dějinách umění si umělci, vytvářející v kráse, nebyli vědomi toho, že jsou ve službách krásnu, umělec sám sebe vnímal jako řemeslníka, jedině, o co usiloval, bylo vytvořit dobré dílo – a přece vznikala mistrovská díla. Teprve od renesance dochází k uvědomělé snaze o krásu. Ta se může dostat na sceně v podobě akademismu, který si z krásy dělá předmět. Autentické umění si je vědomo nekonečnosti krásy, na které se svým dílem podílí a kterou má odrážet. Ovšem i zde hrozí zbožštění krásy.

DUCHOVNÍ ZKUŠENOST MODERNÍ POEZIE

Baudelaire si byl vědom této transcendentní nezaujatosti krásna, „*věděl, že je jedním z Božských jmen*“, ovšem, a to je důležité pro celou moderní dobu, toto Boží jméno je od nynějška chápáno odděleně od Boha, „*věvodí odděleně našemu lidskému nebi*“. Zatímco pro Tomáše Akvinského je „*bytí všech věcí odvozeno z krásy Boží*“, Baudelaire a moderní umění v jeho stopách vyvyšuje krásu na místo Boha: „*co záleží na tom, zda jsi z nebe, nebo z pekla?*“.¹⁵⁰ Krása se stává nenasytnou modlou umění.

Počátky procesu, ve kterém si poezie v moderní době do Baudelaira a německých romantiků postupně uvědomila sebe samu, lze vidět už dříve, ale s Baudelairem na sebe vzala svou plnou podobu. Poezie vstupuje do zvlášť příznačného, ambivalentního duchovního stavu: sestupuje do hlubin duchovní zkušenosti, která patří jen jí, ale právě v těchto hlubinách se nevyhnutelně setkává s tajemstvím

osudu a s prvními otázkami bytí. Hluboká duchovní zkušenost moderní poezie vyzývá k určité volbě, ta se ukazuje jako dvojí – a moderní poezie na sebe také podle Maritaina bere dvě různé podoby – buď přijetí, nebo odmítnutí Prvního Bytí. Moderní poezie už tedy „nemůže být posuzována a pochopena v perspektivě klasické estetiky a čisté literatury.(...) Za zdánlivě čistě verbalistickým hledáním Mallarmého či Baudelaira se skrývá rozhodující duchovní zkušenost“¹⁵¹

Na jedné straně tedy stojí odmítnutí Boha, o jakém svědčí např. Valéryho *Můj Faust*, který je pro Maritaina „svědectvím o duchovním boji člověka, který se celý život snažil být chytřejší než Faust a Mefistofeles dohromady“¹⁵², Lautréaumontův vzdor či Mallarmého odmítnutí transcendentna směřující ke zkušenosti prázdna a koketování s magií.

Ale nejedná se jen o negaci. Tato cesta poezie se vyznačuje také potřebou vytvářet nové mýty. Podle Maritaina je však iluzí domnívat se, že poezie spočívá ve vytváření nových mýtů. Něco jiného je symboličnost imaginativního myšlení, které v poezii nemůže nikdy chybět, protože patří k její podstatě a něco jiného metafyzický mýtus, tvořený znaky a symboly určité opravdu žité víry, který těží svou sílu z víry, kterou v ně člověk má. Snaha básníka vytvořit nové metafyzické mýty z vlastní invence, k prospěchu vlastní poezie, si tedy protirečí, protože pokud si je vymyslí, nemůže v ně věřit. Jediný způsob, jak může být básník inspirován nějakým novým mýtem, je víra, kterou v něj vkládá jakožto člověk. Toho dokladem jsou některá nová náboženská křesťanství – jako mysticismus sexu D. H. Lawrence, Yeatsův okultismus, Poundův totalitarismus státu. Mýty tedy není možné vymyslet jako koncept, působí jedinečně jakožto žité. Člověk nepřijímá nový mýtus od básníka, naopak, básník přijímá od člověka novou vitální víru. Metafyzické mýty jsou v poezii nutné, ale nemohou být poskytovány poezií. Poezie s nimi souvisí jen nepřímě, nejsou důležité primárně pro básníka, ale pro člověka. Jedná se o půdu, ze které poezie vyrůstá, nikoli o poezii samu. Moderní literatura představila celou plejádu nových mýtů, ty však vypovídají mnohem spíše o situaci moderního člověka, o jeho snaze „nahradit chybějící půdu“, ze které poezie potřebuje vyrůst, než o vlastní podstatě umění. Mýtus nikdy nemůže nahradit tvůrčí intuici.¹⁵³

¹⁵⁰ *Ibidem*, s. 319.

¹⁵¹ *Ibidem*, s. 321.

¹⁵² *Ibidem*, s. 322.

¹⁵³ *Ibidem*, pozn. 34, s. 323-326.

Druhou možností je cesta jiné duchovní zkušenosti, cesta rozhodnutí se pro skutečnost Absolutna, jak o ní svědčí poezie Hopkinsonova, Eliotova, Claudelova, Péguyho, Maxe Jacoba, Francise Thompsona. K této cestě řadí Maritain i ty básníky, „u kterých nedošlo k rozhodné volbě, ale kteří se při hledání čistoty poezie připravili k tomu, aby je jednoho dne mohl okouzlit příslib jiné čistoty, ne méně náročné“, protože, jak píše Jean Cocteau v závěru Orfea, „Poezie, můj Bože, jsi Ty.“¹⁵⁴ U autorů, u kterých toto hledání nedošlo svého završení, svědčí o hluboké duchovní zkušenosti často utrpení a nostalgie, která se objevuje u Unamuna, Alexandra Bloka, H. Michauxe či P.Reverdyho.

Tyto dvě cesty moderní poezie ukazují ambivalenci její duchovní zkušenosti, jejímž nejvýraznějším dokladem je případ Rimbauda, „který byl světlem zjevení zároveň Paulu Claudelovi¹⁵⁵ a André Bretonovi“¹⁵⁶

ŽÍZEŇ PO MAGICKÉM POZNÁNÍ A VYHNÁNÍ KRÁSY

Tato ambivalence se projevuje i ve vztahu ke krásu. „Moderní poezie, která si čím dál víc uvědomuje, že krása je cílem, který je za cílem, krásu buď zbožštila a zaměřila k ní veškeré své úsilí v nesmírném duchovním vypětí, jako je tomu u Baudelaira či Mallarmého, nebo se zaměřila výhradně na duchovní zkušenost, všeho kvůli ní zanechala a odvrátila se tak od svého cíle za cílem, takže krásu buď opomenula jak je to je možné, nebo šla až k jejímu zavržení, jak o tom svědčí mj. dadaistická poezie.“¹⁵⁷

Nejedná se zde o krásu v tom smyslu, na jaký se tento pojem postupně zúžil – totiž ve smyslu určité elegance, povrchní harmonie - , ale o krásu ve vlastním hlubokém ontologickém smyslu – a v tomto smyslu se odvržení krásy také dotýká něčeho mnohem hlubšího, podstatnějšího než jen vnějšího zdání. Počátky určité tragédie, nikoli tragédie umění či moderní poezie, ale tragédie lidského ducha, který se zvláště projevil v určité malé skupině básníků a příznivců poezie¹⁵⁸, vidí Maritain už u Rimbauda.

¹⁵⁴ *Ibidem*, s. 326.

¹⁵⁵ Claudel konvertoval o Vánocích roku 1886, jedním z rozhodujících okamžiků jeho cesty ke konverzi byla právě četba Rimbaudovy poezie.

¹⁵⁶ Maritain, J., *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, op. cit., s. 328

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ Maritainovským Meudonem prošlo nemálo básníků, kteří vyšli ze surrealistického prostředí, mezi nimiž některé stála zkušenost vypjatého života moderní poezie život – Raymond Radiguet, André Grange...

Básnické poznání, jakožto nepojmové a nekonceptualizovatelné, vyjádřitelné jedině ve znacích a v obrazech v díle, je více z rodu zkušenosti než z rodu poznání. Ale právě proto, že není ani abstraktivní, ani racionální, není omezeno hranicemi poznatelného a roztahuje se svým způsobem donekonečna. Část moderní poezie, počínaje Rimbaudovým „Dopisem vidoucího“ (Lettre du Voyant), ukazuje básnické poznání, které si „nejen uvědomilo samo sebe, ale které si sebe samo určilo za konečný cíl“¹⁵⁹ básník je více než básníkem, je vidoucím, dotýká se neznáma...

Básnické poznání, které je umění transcendentní, je však ze své podstaty určeno k tvůrčí aktivitě umění a angažováno v dynamickém procesu umění, které tíhne k početí díla. Pro poezii je toto směřování naprosto zásadní. „Poezie, která si uvědomila sebe samu a svou schopnost poznávat se však do jisté míry a na nějaký čas zbavuje této dynamické tendence – v té míře, v jaké poznat se znamená uzavřít se do sebe“ a „dostává se takto do určitého konfliktu s uměním, jemuž je podřízena: zatímco umění směřuje k vytvoření předmětu, poezie touží zůstat pasivní, naslouchat, sestoupit ke kořenům bytí, do neznáma, které nemůže popsat žádná idea.“¹⁶⁰

Toto napětí je samo o sobě přirozené a je umění vlastní, problémem se stává ve chvíli, kdy již poezie nechce nic než poznávat, kdy se oddělí od svého přirozeného směřování k dílu. Příznačný je zde příklad Rimbauda, a jeho „rozhodnutím obrátit básnické poznání v poznání absolutní, a udělat z poezie proti její přirozenosti nástroj vědy“.¹⁶¹ Takto vykořeněná poezie, ve které „všechno úsilí směřuje proti přirozenosti a, protože básnické poznání, k němuž nedochází objektivací, nezná žádné objektivní omezení“, rozvíjí „zrůdnou touhu po poznání, vampirickou dychtivost, která vysaje člověka, duši i tělo. Bude si pro sebe žádat všechny životní síly a heroické obětování života...“¹⁶²

Poezie oddělená od svých přirozených cílů se tedy stává nástrojem vědění a absolutního poznání. Odvrhuje své přirozené směřování k dílu, dílo se stává pouze prostředkem komunikace s poznáním. Druhým důsledkem tohoto převrácení je, že „poezie a básnické poznání, které si žádají počnout v kráse, a které nyní odmítají

¹⁵⁹ Maritain, J., *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, op. cit., 330.

¹⁶⁰ *Ibidem*, 331.

¹⁶¹ *Ibidem*, 332.

¹⁶² *Ibidem*.

počnout, ztrácejí jakýkoli zájem o krásu.“ (A. Breton píše v 2. manifestu surrealismu o „*absurdním rozlišování krásy a ošklivosti*“¹⁶³)

Krásu už není cílem za cílem, jediným cílem se stává poznání, pro básníka by bylo ostudou i jen pomyslet na krásu. Poznání, ke kterému takto poezie směřuje už není pouze poznáním náklonností, poznáním, které tíhne k dílu. Vědění, kterého si žádá, se často ztotožňuje s mocí. Básnické poznání není vyjádřeno abstraktními idejemi, ale v obrazech vyvolaných intuitivní emocí. Vědění, získané cestou básnického poznání, je řízeno zákonem obrazů, pro které neplatí princip non-kontradikce a pro které znak obsahuje a zahrnuje samotnou skutečnost značené věci. Jinými slovy „*básnické poznání, které se stalo absolutním poznáním, je poznáním magickým*“.¹⁶⁴ Surrealismus oddělil básnické poznání od krásy a jakéhokoli transcendentního cíle, aby se jeho jediným cílem stalo zjevení o člověku, k němuž dochází prostřednictvím osvobozených sil podvědomí. Na rozdíl od autentického zjevení, ke kterému směřuje poezie, však přináší poselství objektivní náhody, předávané automatickým psaním. Potěšení, které obvykle přináší poezie, je nahrazeno rozkoší ze zkušenosti svobody v noci subjektivity, určité „*magické gnoze*“, „*duchovní zkušenosti prázdnoty*“, která dává člověku zdání jednoty a svobody.

Poezie se takto odvrací od své přirozené cesty, není zničena, ale její zdroj je nyní hledán vně, očekává se od objektivní náhody a zázračnosti světa. Uvnitř v duši umělce už je poezie pouhým vnímáním prázdna. Moc prázdna, z něhož se těší, je schopna vyvolat ve smyslech úžasně ostrý cit – a živit dokonalou beznadějí, zabíjet...

Umění, dokud zůstává uměním, nemůže zabránit svému přirozenému tíhnutí ke krásu. Velcí umělci zajisté podobně jako jejich předchůdci tíhnou ke krásu, ale mnoho mezi nimi trpí vnitřním rozdělením, ke kterému přistupují různě: jedni - a to je příklad velké části moderní literatury – prostě akceptují stav rozdělení, druzí – surrealisté, zavrhnou jednu stranu konfliktu, krásu, takže se z umělce stává zároveň hrdina vlastního díla. Tento fenomén by se dal nazvat „*sklouznutím k lidskému egu*“, které zaměňuje lásku k dílu a lásku k lidskému subjektu a je takto převrácením autentického směřování umění, vyjevujícího v díle a pro dobro díla umělcovo já zároveň s nějakým skrytým aspektem bytí. Ego se takto obětuje světu

¹⁶³ Second Manifeste, Paris, Kra, 1930, s. 11, cit. IN: Maritain, J., *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, op. cit., s. 333, pozn. 40.

¹⁶⁴ Maritain, J., *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, op. cit., 334.

nikoli z lásky k dílu, ale z lásky k lidskému subjektu. To přitom vyžaduje od umělce, který se takto vystavuje možnému zranění, značnou odvahu. Od dob romantismu se umělec stává sám hrdinou svého díla.

Sklouznutí od tvůrčího já k egu zaměřenému na sebe samo, od tvůrčí emoce, která je intencionálním prostředkem či nositelem básnické intuice, k surové, čistě subjektivní emoci, která se stává látkou díla a tím, co má být vyjádřeno.

Moderní umění je napadeno dvojí nemocí : emocionalismem, v němž vyjádření surové emoce nahrazuje tvořivost intelektu, a povrchním intelektualismem, v němž je oslabení intuitivního rozumu opravdové tvořivosti intelektu stimulovaného tvůrčí emoci či básnickou zkušeností nahrazováno čistě konstruktivním či kritickým rozumem.

Cestou umění, jak už jsme na mnoha místech zdůraznili, však není ani rezignace na rozumové usměrnění umění ani jeho podřízení pojmovému rozumu. Umění je vlastní nepojmový druh poznání, jež jsme nazvali básnickou intuicí.

Podívejme se nyní, jakým způsobem se toto básnické poznání dostává do básnického díla.

V. kapitola

VLASTNÍ CESTA TVŮRČÍ INTUICE V POEZII A V LITERATUŘE

INTERIORIZACE HUDBY

Podle Maritaina je poezie spolu s hudbou ze všech umění nejbezprostřednějším způsobem spojená s básnickou intuicí a jako taková sdílí s hudbou i takřka smyslovou zkušenost melodie, jež je vlastním pohybem básnické intuice, hlásící se o slovo. V hudbě je pro Maritaina tím nejpůvodnějším a tím pádem také nejoriginálnějším principem právě melodie. Vše ostatní lze vymyslet, argumentovat, ale melodie se rodí z nejhlubších hlubin inspirace a není možné ji vysvětlit. Také v poezii se básnická intuice vyjevuje jako určitá hudba. Ne nadarmo stála hudba v centru pozornosti tolika moderních básníků (Coleridge, Mallarmé, Valéry) a stala se takřka klíčovým pojmem pro tendence čisté poezie (H. Bremond). Když Albert Béguin ve svém eseji o Poezii a mystice¹⁶⁵ píše o obrazech, jež „vystupují z hlubin bytí a skládají se ve zpěv“, ještě nevyslovený ve slovech, dotýká se společné zkušenosti básníků, toho, co je prvním účinkem básnického poznání a básnické intuice. Od chvíle, kdy se objeví v duši básníka, dříve, než vyjde na světlo, působí básnická intuice určité hudební rozechvění v živoucích pramenech duše. Raïssa Maritainová píše v *Magii, poezii a mystice*¹⁶⁶ o „*zpěvu, který se ještě neformulován skládá na dně duše – a který si žádá vyjít později ven, být zpíván. Podle toho se pozná vlastní básnická zkušenost, od počátku obrácená k vyjádření*“. Básnická intuice je na počátku určitým rozechvěním beze slov, čistým hudebním rozechvěním, ve kterém slova nehrají žádnou roli a které předchází přítok slov, jedná se tedy o jinou hudbu než hudbu slov, není hudbou k slyšení, hudbou je nazvána spíše v analogickém významu, je hudbou intuitivních pulsací uvnitř duše. Tuto hudbu známe, protože také když posloucháme báseň, probouzí se v naší duši podobná hudba.¹⁶⁷

Maritain vysvětluje hudební charakter básnické zkušenosti teorií intuitivních pulsací: Předchozí analýzy ukázaly, že poezie se rodí z určitého aktuálního osvětlení

¹⁶⁵ Béguin, A., *Gérard de Nerval, suivi de Poésie et mystique*, Paříž, Stock, 1936, cit. IN: Maritain, J., *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, op. cit., s.471.

¹⁶⁶ Maritainová, R., *Magie poésie et mystique*, IN: *Situation de la poésie*, cit. IN: Maritain, J., *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, op. cit., s. 472.

¹⁶⁷ srov. Maritain, J., *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, op. cit., s. 476.

poznání, z básnické intuice, prostřednictvím zduchovnělé emoce v předvědomém nepojmovém životě intelektu. Máme zde tedy dva důležité prvky, básnickou intuici či poznání na jedné straně a určité duchovní prostředí duchovního předvědomí aktivovaného osvětlujícím rozumem na druhé straně. Básnická intuice existuje právě v tomto prostředí, nikoli virtuálně, ale jako plně realizovaný akt. Z tohoto prostředí se šíří v čase v určitých vlnách, které vytvářejí dojem hudby. Tento pohyb je dán napětím mezi nedělitelným charakterem básnické intuice a nutností vyjádřit se navenek. Básnická intuice se postupně vyjadřuje v částečných celcích, z nichž každý je souborem virtuálních obrazů a emocí, ale žádný není plným vyjádřením básnické intuice. Všechny závisí na nedělitelné jednotě básnické intuice a jsou spojeny v souvislý pohyb. Kontinuita tohoto pohybu, který vychází z jediného zdroje a je živen jedinou inspirací vytváří již zmiňovaný dojem hudby, svého druhu melodii. Ve fázi systole jsou obrazy, implicitně přítomné v pulsacích, takřka nepostřehnutelné, od chvíle, kdy dochází k expanzi, ve fázi diastole, se tyto intuitivní obrazy postupně probouzejí, hudba se stává od stěží postřehnutelné čím dál zřetelnější a vytváří určitý tlak, který směřuje k operativnímu výkonu, se kterým začíná proces vyjádření.

Hudba intuitivních pulzací je tedy prvním vyjevením básnické intuice v duši básníka, něčím těžko uchopitelným, protože je ještě před slovy. Je vyjádřením básnické zkušenosti, která tíhne ke slovu, ale vyjádřením pouze přechodným. Směřuje k verbálnímu vyjádření, ale liší se od druhé fáze, která je vyjádřením samotným. Můžeme tedy mluvit o dvou podstatně odlišných hudbách. V první - zárodeční fázi se jedná o hudbu intuitivních pulzací v duši, ve druhé fázi, když je básnická intuice vyjádřena, se projevuje jako hudba slov a obrazivosti obsažené ve slovech.¹⁶⁸

Od první fáze, od chvíle, kdy byla dána básnická intuice, začíná operativní výkon – a od této chvíle vstupuje také do hry ctnost umění. V první fázi intelekt naslouchá básnické intuici a tomu, co přináší, hudbě intuitivních pulzací (někdy odtud může vytrysknout první verš). Ve druhé fázi, která je vyjádřením ve slovech, musí být intelekt nesmírně bdělý: zároveň naslouchá básnické intuici a hudby intuitivních pulzací a zároveň odhazuje mezi všemi slovy, jež se vynořují z podvědomí,

¹⁶⁸ Tuto zkušenost zachycuje také Eliot ve své esaji *Hudebnost poezie*, IN: *O básnictví a básnicích*, op. cit., s. 52: „báseň či úryvek básně se obvykle realizuje jako určitý rytmus, a teprve pak dostává slovní výraz. Tento rytmus může vést ke zrodu myšlenky a obrazu.“

všechna, která nesouzní s první intuicí. První úkol intelektu tedy spočívá ve výběru (v naslouchání a výběru), ale intelekt se zde zároveň ukazuje jako dělný rozum a naplňuje vlastní umělecký úkol, totiž aplikaci pravidel. Přitom musí být stále poslušný básnické intuici, které nepřestává naslouchat.¹⁶⁹ Odtud nesmírné napětí, náročnost předat básnickou intuici v básni.

CESTA BÁSNICKÉ INTUICE OD POČETÍ K PŘEDÁNÍ V DÍLE

Básnická intuice se tedy jeví jako určitá hudba, hudba intuitivních pulzací, která si žádá spojení se slovem, vyjádření ve slovech. Maritainova teorie vychází zejména ze zkušenosti poezie a její případ je u něj také nejvíce zpracován, proto se nejdříve zastavíme u toho, jak je tvůrčí intuice předávána v poezii. Zde Maritain odlišuje jako dvě specificky odlišné cesty cestu klasické poezie a cestu poezie moderní, volného verše.

Moderní poezie¹⁷⁰

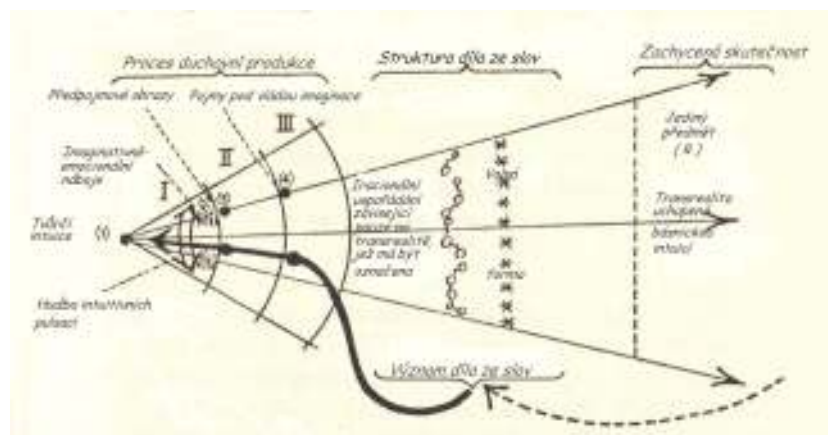
Jak již bylo mnohokrát zmíněno, opírá Maritain svou teorii vzniku literárního díla právě o zkušenost moderní poezie, proto zde představíme na prvním místě právě případ moderní poezie. Pro moderní poezii je v Maritainově pojetí charakteristické úsilí o osvobození básnického smyslu, o odstranění všeho, co nepatří přímo k básnické intuici. Báseň nemá mít dvojí, ale jediný význam, odraz skutečnosti uchopené ve věcech. Všechna pozornost básníka se soustředí na intuitivní pulsace, probuzené básnickou intuicí v oblasti imaginace. Obrazy zde neslouží zrození idejí v procesu abstrakce, ale jsou jako takové nositeli inteligibilního smyslu, který nebude vyjádřen v pojmu a může zůstat implicitní, někdy dokonce nevymezený, stále však zůstává inteligibilním smyslem, schopným dotknout se intelektu a rozechvět jej. Forma básně je v tomto případě zcela podřízena rytmu intuitivních pulzací a obrazů jimi předávaných. V některých případech se básník zcela zřekne pojmů, jeho báseň bude vystavěna čistě z obrazů. Nejedná se však o obecné pravidlo, většinou se pojmů, ať už implicitních, předávaných obrazy, či explicitních,

¹⁶⁹ Vzpomeňme si, jak popisuje básnickou zkušenost E. A. Poe: začátek básnického procesu tvoří naléhavý „tón“ předcházející smysluplnému jazyku, jakási beztvářá harmonie. Aby tomu mohl dát tvar, pátrá autor v jazyce po zvukovém materiálu, který se takovému tónu nejvíc blíží. Zvuky se vážou na slova, ta se pak sdružují v motivy, ze kterých nakonec vzniká smyslová souvislost. (srov. H. Friedrich, *Struktura moderní lyriky*, op. cit. s. 57)

nezbavuje zcela – a jejich přítomnost, pokud jsou myšlenkově bohaté, může být přínosem. Nejvyšším zákonem výrazu však zde není zákon racionálních a logických vztahů, ale zákon vnitřních vztahů mezi intuitivními pulsacemi a nekonceptualizovatelná inteligibilita, jejímiž nositeli jsou obrazy, oživované básnickou intuicí. Báseň má volnou formu, není logicky sevřená, může být jasná, ale také temná, těžko přístupná. Čtenář je v případě moderní poezie bezprostředně konfrontován s vnitřní hudbou intuitivních pulsací, uvedených v pohyb básnickovou imaginací a prostřednictvím této hudby je přiveden k básnické intuici, již tato hudba vyjadřuje.

Zatímco v klasické poezii je tedy hudba vnitřních pulsací pramenem obrazů a vlastním zdrojem básně, ale ve výsledné podobě básně je nahrazena hudbou slov, v moderní poezii je to ona, kdo dává básni formu. Odtud také podřízení verše dynamice intuitivních pulsací ve volném verši, kde se každý verš představuje jako určitá jednota obrazů a emocí.

Proces vtělení básnické intuice zachycuje Maritain v jednoduchém schématu:



V moderní poezii začíná tvůrčí proces zcela svobodně v dynamické jednotě obrazu a myšlenky, své místo zde má hudba duchovních pulsací a rodící se obrazy jsou plně virtuální inteligibility. Tvůrčí intuice přechází přes duchovní zárodky – intuitivní pulsace, přes předpojmové obrazy a pojmy, ať už explicitně formulované či sotva se oddělující od „mateřských obrazů“, podřízené spíše imaginaci než vlastnímu logickému režimu. Báseň značí jen to, co básnická intuice uchopila za skutečností, aniž by musela nejdříve značit determinovaný celek věcí uchopených

¹⁷⁰ Srov. Maritain, J., *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, op. cit., s. 484-496.

jako předměty myšlení, neohlíží se na socializovanou či racionalizovanou sdělitelnost.

Klasická poezie¹⁷¹

Vlastní charakter procesu předávání básnické intuice, od jejího zrození v duši umělce k jejímu předání v díle ukazuje otevřeně moderní poezie, podobný proces zvnitřnění básnické intuice je přítomný také v klasické poezii, kde je však cesta básnické intuice komplikována přítomností pravidelné formy.

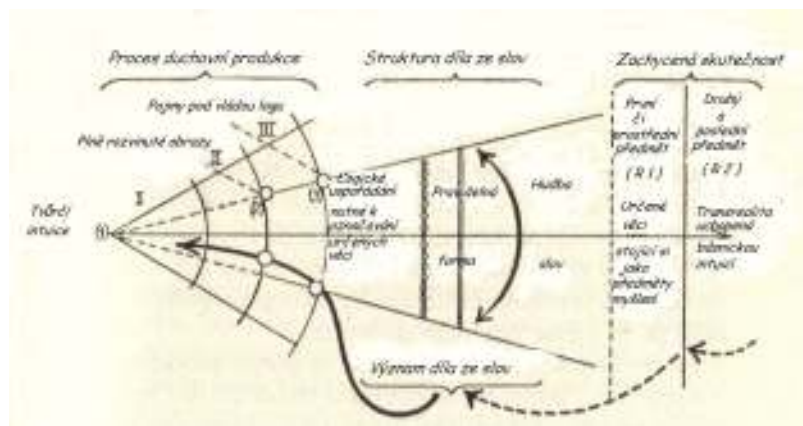
Každá činnost ducha v sobě zahrnuje různé funkce, při vzniku básně jsou důležité tři oblasti, definované funkcí, jež v nich převládá: oblast předpojmového života intelektu, v níž se rodí básnická intuice, oblast imaginace a oblast pojmového či logického rozumu.

Tvorba klasické básně vychází ze zkušenosti sdílené s moderní poezií: blízko středu duše, v duchovním předvědomí se probouzí básnická zkušenost, básnická intuice uchopila ve věcech nějaký záblesk skutečnosti a obrací se k němu, v duši se probouzí první vyjádření této zkušenosti, nejdříve ve formě intuitivních pulsací, zároveň obrazivých a emocionálních. Ve druhé fázi, vlastní klasické poezii, vstupuje tvůrčí příval do sféry pojmového rozumu, v němž je intuitivní obsah přeložen v pojmech, podřizujících se absolutnímu prvenství racionálních vztahů a logické objektivitě. Významy jsou předávány za pomoci sérií racionálních pojmových celků, s explicitním významem a pevnou formou. Hudba intuitivních pulsací je často potlačena či nahrazena racionálním výrazem. Ve výrazu byla tedy hudba intuitivních pulsací potlačena, v duši básníka však zůstává zdrojem básnických obrazů.

Klasická báseň stojí před čtenářem jako jasné sdělení – slova označují pojmy a pojmy označují věci - je však třeba si uvědomit, že báseň není informativním textem, to, co báseň značí, je na prvním místě básnická intuice a to, co uchopila v tajemství světa. Čtenář se v případě klasické básně nachází před dílem ze slov, která v prvním plánu označují určitý vymezený soubor věcí, představených jako předměty myšlení, a teprve v druhém plánu jediný pravý význam básně, tajemný odraz skutečnosti uchopený nepojmovou cestou a v pojmech nevyjádřitelný. Přechodný pojmový význam tedy tvoří v Maritainově pojetí určitou bariéru,

¹⁷¹ *Ibidem.*

překážku v přímé cestě k básnickému významu, k němuž se čtenář v případě klasické poezie dostává jedině díky nadpojmové přitažlivé síle hudby slov, která je schopná uspat náš logický rozum a přenést nás k básnické intuici. Hudba slov, v níž se odráží latentním způsobem hudba intuitivních pulsací je tedy pro klasickou poezii naprostou nutností.



V klasické poezii prochází tvůrčí intuice přes plně rozvinuté a utvořené obrazy a logické pojmy. Báseň bude značit to, co tvůrčí intuice uchopila z toho, co je za skutečností, za pomoci plně určených věcí, které jsou přítomné jako předměty myšlení a představené jako logicky uspořádané pojmy. Slovesné dílo, vázané na toto logické uspořádání má takto dva významy, z nichž první náleží do oblasti racionalizované a socializované sdělitelnosti. Jako protiváha tohoto mimo-poetického břemena je naprosto nezbytná hudba slov. Báseň je konečně podřízena dvojímu usměrnění – usměrnění tvůrčí intuicí a jejími pravidly a usměrnění pravidelnou formou básně.

Klasická a moderní poezie jako dvě různé cesty předání tvůrčí intuice

Maritain vyhrocuje rozdíl mezi básní s pevnou formou a volným veršem, přičemž jednoznačně upřednostňuje volnou formu, která podle něj lépe odpovídá bezprostřednosti básnické zkušenosti. Klasická pravidla jsou zde vnímána jako jakási překážka bezprostřednímu předávání básnické intuice, jedná se totiž o pravidla uložená zvnějšku, zatímco vlastní pravidla uměleckého díla jsou vždy jedinečná, platná právě pro dané konkrétní dílo. Toto vyhrocení protikladu má nejspíš svůj původ jednak ve zkušenosti francouzské poezie, jež byla až do

Baudelaira svázána systémem klasických formálních pravidel, jednak v polemice s Valérym a dalšími autory, kteří ve svých teoriích redukuje dílo na pouhou soustavu pravidel. Názor, že má v ideálním případě každé dílo vlastní pravidla není ani zdaleka nějakým Maritainovým ojedinělým subjektivistickým nápadem. I autor tak zakotvený v klasické poezii jako Emil Staiger zdůrazňuje, že „každý *méličký mistr zpívá, alespoň původně, ve vlastní tónině*“ a jako ideál ukazuje situaci, kdy „nejen každý básník, nýbrž i každá píseň má svou vlastní tóninu, svou vlastní sloku, své vlastní metrum.“¹⁷² Na rozdíl od našeho autora však Staiger vyjadřuje vůči uvolnění formy pochybnosti, obává se ztráty jednoty díla, jeho vnitřního rozpadu: „Řadí-li se jedna nálada k druhé, je-li básník unášen přílivem a odlivem duševního dění a jeho verše limnograficky sledují toto střídání, kde je potom jednotu, kterou umělecké dílo jako takové vyžaduje. Existují básně, psané ve volných rytmech, kde každý řádek působí dojmem bezprostřednosti a kde vše plyne bez břehů, bez počátku i bez konce. Usiluje se tu o ideál nepřetržité lyrické existence, který již přesahuje rovinu umění a vede k úplnému vnitřnímu rozpadu.“¹⁷³ Maritain se naproti tomu staví jednoznačně na stranu volného verše, kde vidí spolu s moderními básníky nikoli upuštění od pravidel, ale naopak náročný požadavek naslouchání specifickým pravidlům díla.

Volná forma moderní poezie

Moderní poezie zcela osvobozuje básnický smysl – básnickou intuici – a zároveň s ním také formu. Hudba slov přenechává první místo jiné, niternější hudbě, hudbě intuitivních pulsací, ke které přivádí také čtenáře. Jediným usměrněním je zde tvůrčí intuice a pravidla tvoření, která jsou ve službě této intuice. Forma básně je volná, to však neznámá, že by byla svobodná od všech pravidel, je svobodná od jakéhokoli předem hotového modelu.

Takto se moderní poezie může obejít bez pravidelné formy, bez nutnosti rýmu a jiných nároků klasické prozodie, aby naslouchala pouze svým vlastním pravidlům. Eliot zdůrazňuje, že jen špatný básník může chápat volný verš jako osvobození od

¹⁷² Staiger, E., *Základní pojmy poetiky*, Praha, Československý spisovatel, 1969, s. 19.

¹⁷³ *Ibidem*, s. 22; zde je však třeba podotknout, že jakkoli Staiger varuje před nebezpečím ztráty jednoty díla, je dalek toho, aby ve volném verši viděl cestu k prozaizaci, podobně jako Maritain ukazuje, že potlačení neutrálního opakování taktu není směřováním k próze, nýbrž dává prostor „rytmu, měnícímu se v souladu s náladou“. (*Ibidem*, s. 24).

formy.¹⁷⁴ Moderní poezie poslouchá náročnější zákony a pravidla, která závisí v každém okamžiku na správném naslouchání, na souznění každého slova s hudbou probuzenou v duši básnickou intuicí. Volný verš byl vzbouřením proti mrtvé formě, aby se udělalo místo formě nové, nesrovnatelně náročnější. Jak píše J. Cocteau, její „*tajemná pravidla se mají ke starým pravidlům versifikace jako deset partií šachů řízených najednou k jedné hře domina.*“¹⁷⁵ Jinde srovnává Cocteau pravidla volného verše s člověkem, který neumí plavat a který se, hozen do vody, snaží objevit pravidla plavání.¹⁷⁶

Toto hledání nových pravidel by podle Maritaina nemělo vést k odvržení hudby slov, protože ta patří k vlastní podstatě poezie, je „*v díle ze slov neodmyslitelnou odpovědí slov na neslyšnou hudbu probuzenou básnickou intuicí.*“¹⁷⁷ To, že se moderní poezie někdy zbavuje či domnívá zbavovat hudby slov, má podle Maritaina dva možné důvody: buď je tomu tak proto, že hledá jinou, náročnější hudbu, hudbu lámanou, která je však ještě hudbou (jako jí je hudba Halasovy poezie), nebo se jedná o mylnou cestu a poezie tak ztrácí jeden ze svých nenahraditelných prvků v domnění, že hudba slov brání čistému vyjádření vnitřních pulsací obrazů. Nejlepší moderní básně nechávají tuto vnitřní hudbu zaznít v té nejčistší podobě. Klasická poezie je podle Maritaina příliš upovídáná, aby jí dala opravdu zaznít, u velkých básníků však tato hudba vnitřních pulsací proniká silou napovrch a působí sílu díla.

To, že se moderní poezie zajímá především o intuitivní pulsace obrazů naprosto neznamená, že by byla poezií čistě afektivní či smyslovou. Bohatství myšlenek, intelektuálního poznání a rozumová hloubka mohou být v moderní poezii stejně velké jako v poezii klasické. Jsou však vyjádřeny jinak, svobodnějšími a intuitivnějšími prostředky.

Poezie se osvobodila od logického uspořádání pojmů, ale nezbavila se pojmů jako takových, protože intelekt se bez pojmů nemůže obejít. Na jedné straně jsou pojmy už v samotném procesu vyjádření, ať už jako virtuálně nesené obrazy, či implicitní,

¹⁷⁴ Eliot, T. S., *Hudebnost poezie*, op. cit., s. 50-51, (cit. IN: Maritain, J., *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, op. cit., pozn. 24, s. 498): Jenom špatný básník může přivítat volný verš jako osvobození od formy. Volný verš byl revoltou proti mrtvé formě a přípravou buď pro novou formu, nebo pro obnovení formy staré. Znamená zdůraznění vnitřní jednoty, které je pro každou báseň jedinečné, v protikladu k jednotě vnější, která je charakteristická pro celý typ poezie.

¹⁷⁵ Cocteau, J., *Le Rappel à l'Ordre*, cit. IN: Maritain, J., *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, op. cit., s. 498.

¹⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁷ Maritain, J., *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, op. cit., s. 499

podvědomé a sloužící čistě k probuzení záplavy obrazů nebo explicitní, uvedené v plném intelektuálním významu, tak jako tak jsou pojmy neodmyslitelnými nástroji označování – v moderní poezii však již nejsou pány díla, jsou zbaveny trůnu. Na druhé straně, nezávisle na tvůrčím procesu, co se týče poznání, které předchází básnickému poznání, je moderní básník jakožto člověk plný pojmů stejně jako básník klasický. Oba mají podíl na nesmírném pokladu paměti, který je virtuálně přítomný v předpojmovém životě intelektu a jehož užívá básnická intuice.

178

BÁSNIČKÝ SMYSL A SMYSL LOGICKÝ

Zde je třeba zmínit se také o Maritainově rozlišení logického a básnického smyslu. Básnický smysl se nepřekrývá se smyslem logickým a odpovídá v díle básnické zkušenosti, je básnickou intuicí tak, jak ji předává dílo. Značí to, co básnická intuice tajemně uchopila v noci duchovního předvědomí ze subjektivity umělce zároveň s nějakým skrytým aspektem bytí, který v ní rezonuje. Tento základní význam dává dílu jeho vnitřní soudržnost, tvárnost a především jeho vlastní bytí. Jak píše Raïssa Maritainová ve Smyslu a ne-smyslu v poezii (*Sens et non-sens dans la poésie*, in *Situation de la poésie*, 1938), „*básnický smysl básně je neoddělitelný od verbální formy, kterou zevnitř oživuje.*“¹⁷⁹ A Maritain dále vysvětluje: „*slova zde již nejsou pojmy či idejemi, ale také předměty nadanými vlastní sonorní kvalitou. Jejich funkce jakožto znaků v jejich vzájemných vztazích závisí zároveň na této fyzikální sonorní kvalitě a na obrazech, které předávají, na mlhovině či auře nevyslovených asociací, které s sebou nesou a na jejich inteligibilním či logickém významu (který je tedy pouze jednou částí celku).*“¹⁸⁰ Básnický smysl je tedy imanentní význam básně, s básní soupodstatný, který čtenář vnímá intuitivně. Maritain o něm píše jako o „*vnitřní melodii poezie*“.¹⁸¹

¹⁷⁸ srov. Maritain, J., *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, op. cit., s. 500.

¹⁷⁹ Maritainová, R., *Sens et non-sens dans la poésie*, cit. IN: Maritain, J., *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, op. cit., s. 423.

¹⁸⁰ Maritain, J., *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, op. cit., s. 424.

¹⁸¹ T. S. Eliot zdůrazňuje, že „hudba poezie není něco, co existuje odděleně od významu. Jinak bychom mohli mít poezii velké hudební krásy, která by nedávala smysl, a s takovou poezií jsem se ještě nesetkal. Zdánilivé výjimky ukazují jen rozdíl stupně: jsou básně, které na nás působí svou hudebností a jejichž smysl pokládáme za něco samozřejmého, stejně jako existují básně, v nichž se soustředíme na smysl, zatímco jejich hudebnost na nás působí, aniž bychom si to uvědomovali.“, viz. *Hudebnost poezie*, IN: *O básnících a básnictví*, op.cit. s. 42.

Raïssa ve Smyslu a ne-smyslu v poezii píše, že poezie má vedle doslovného smyslu také nepřímý význam, analogický hudebnímu jazyku. Tento hudební jazyk poezie „je stejně rozmanitý jako jazyk hudby. Nezávisí na daném rytmu, ale neexistuje bez rytmu. Není vázán na jedinou formu, ale vlastní určitý střed vyzařování a přitažlivosti, který dává básni či skladbě jednotu a formu.“¹⁸²

Básnický smysl, imanentní význam básně, je nesen slovy, znaky, které jsou zatíženy různými významy, takže dílo má vždy i určitý inteligibilní, logický smysl, ten je však v poezii podřízen básnickému smyslu. Inteligibilní smysl působí, že je určitá báseň vnímána jako nejasná a jiná jako čitelná. Je však třeba mít stále na paměti, že to, co působí velikost díla, co dělá báseň básní, je básnický smysl, opozice jasný - nejasný je teprve druhotná. Zároveň platí, že „žádná báseň nemůže být úplně nejasná, úplně temná, protože žádná báseň se nemůže zcela zbavit logického či inteligibilního smyslu“.¹⁸³

Poezie si stále potřebuje uchovat alespoň určitou stopu inteligibilního smyslu, a to nikoli proto, že by bylo jejím úkolem tlumočit nějaké ideje, ale aby si uchovala kontakt se světem intuitivnosti. Báseň se může pohybovat na hranici inteligibility, ale přece zde nutně zůstávají určité stopy logického smyslu, jak dokazují například i určité odmlky, či akcenty při autorském čtení. I v non-sensové poezii zůstává určitá melodie, určitý rytmus fráze, který odkazuje k inteligibilnímu smyslu. A naopak žádná báseň nemůže být zcela jasná, protože „báseň nemůže přijímat všechno své bytí pouze z inteligibilního či logického smyslu.“¹⁸⁴ Báseň, která se rodí v usebrání v noci duchovního předvědomí je vždy nutně do určité míry temná, nejasná. Básně jsou tedy jasné či nejasné-temné vždy v určitém stupni, od jasných básní po básně hermetické.

Mezi nejasnými-temnými básněmi je možné rozlišit několik typů.

Jsou básně, které jsou nejasné-temné především v tom, jak se jeví, básně náročné, hermetické (např. poezie Hopkinse, Valéryho, Eliotova, Poundova, Mallarmého, Březinova) Jejich nejasnost je dána buď přemírou inteligibility, jež je v nich koncentrována a komplexností logických konotací, jež se na ně váží.

¹⁸² Maritainová, R., *La poésie est un langage musical*, Nova et Vetera 3, 1963, cit. IN: Maritain, J., *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, op. cit., Textes sans commentaires, s. 442.

¹⁸³ Maritain, J., *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, op. cit., s. 425.

¹⁸⁴ *Ibidem*, s. 428.

Jiné se jeví nejasné proto, že se jedná o intenzivní hledání významů slova, které směřuje k tomu, udělat z celé struktury básně jediné inteligibilní slovo – mallarméovské totální slovo.

A pak jsou básně, které jsou temné ze své podstaty, jejichž nejasnost je dána intenzitou básnické emoce či hloubkou básnické intuice, která je mnohdy předávána bez explicitního smyslu, často jen nesena obrazy. Logický smysl jako by byl zevnitř spálen žářem básnické intuice a jediň básnický smysl spojuje jednotlivé části. Takové básně se mohou zdát jasnými – jako Baudelairovy či Yeatsovy básně, často jsou sevřené, diskurzivní spojení je nahrazeno aluzivními odkazy. Jasně jsou do té míry, do jaké inteligibilní smysl zůstává přístupný.

Pak jsou básně, kde všechny pojmové výroky mizí či jsou čistě aluzivní a inteligibilní smysl je čistě implicitní, ale je ještě vymezen, odkazuje k určitému předmětu.

Někdy zůstane implicitní inteligibilní smysl zcela nevymezen, neukazuje k žádnému předmětu. V takovém případě v básni nic nevidíme, ačkoli vnímáme, že je zde něco k uchopení, je zde určitý inteligibilní význam, nevíme však, co znamená. Teprve zpětná úvaha po přečtení básně nám v takovém případě může přinést určité světlo. Zpětná úvaha je ale něčím bytostně odlišným od přímého vnímání básně. Při vnímání takovéto básně s nevymezeným implicitním inteligibilním smyslem si je naše inteligence vědoma určitého označovaného, to však zůstává nepoznáno – ale to stačí pro to, aby měla báseň určité vyzařování, je „znakem, který označuje neznámo“.¹⁸⁵

Podstatné tedy je, aby zde byl nějaký znak a nějaké označované. Protože „*třebaže se poezie pokouší sdělit něco co nemůže vyjádřit rytmus prózy, přesto zůstává rozhovorem člověka s člověkem.*“¹⁸⁶

BÁSNICKÝ OBRAZ

Maritain nerozvíjí ve svém díle nějakou komplexní teorii metafory, ale v rámci svých úvah o vyjevování tvůrčí intuice a jejím vtělování v dílo pojednává také o problematice obrazu. Již jsme měli příležitost vidět, že podle našeho autora umělecké dílo musí celé vycházet z básnické intuice, která mu dává nahlížet věci

¹⁸⁵ *Ibidem*, s. 435.

¹⁸⁶ Eliot, T. S., *Hudebnost poezie*, IN: *O básnictví a básnících*, op. cit., s. 43.

zcela novým, neotřelým způsobem a jež nemůže být nahrazena pojmovým postupem. Tuto tezi aplikuje Maritain i na problematiku básnického obrazu.

Obraz, který se na rozdíl od ideje těší bezprostřednosti a primitivní novosti, na jakou si idea nikdy nemůže činit nárok, nelze vymyslet, obraz je třeba nazít: „*Idea je odvozená a ochočená. Obraz se nachází v přirozeném či divokém stavu, je třeba jej objevit přímo v tomto stavu a ne jej do něj uvádět, naslouchá svému vlastnímu zákonu, nikoli našim.*“¹⁸⁷

Maritain rozlišuje podle jejich původu tři druhy obrazů. Tyto mohou pocházet z běžného všedního života mimo imaginaci nebo být jen povrchně imaginativní. Pak jsou tu obrazy vycházející z oblasti automatického podvědomí, které je, jak jsme viděli, odříznuté od intelektu, obrazy angažované ve struktuře a dynamismu odděleného světa, v němž vedou vlastní život instinkty, vzpomínky a skryté sklony, sny a libido. A pak jsou tu obrazy vycházející z předvědomého života intelektu, kde jsou osvěcovány osvěcujícím intelektem, aby sloužily buď jako základ zrození pojmů a abstraktních idejí, nebo aby byly rozechvívány a aktivovány básnickou intuicí. Tyto poslední jsou opravdovými silnými a novými básnickými obrazy.

„*Obraz je živým výtvořem ducha*“, píše Pierre Reverdy v textu, který ve své době sehrál mezi francouzskými básníky významnou roli (cituje jej mimo jiné André Breton v prvním manifestu surrealismu), „*nemůže se zrodit z přirovnání, nýbrž ze sblížení dvou skutečností více či méně vzdálených. (...) Obraz se netvoří sblížením dvou nepoměrných skutečností. Silný obraz, nový pro ducha, se tvoří naopak bez přirovnávání sblížením dvou rozdílných skutečností, jejichž vztah uchopil jen duch.*“¹⁸⁸

Maritain zde upřesňuje poněkud nešťastnou opozici srovnání-přiblížení: i v přiblížení se vždy jedná o určité srovnání, nemůže se však jednat o srovnání volní, uvážené, které vychází z hledání podobností, jež jsou v přírodě dané, za účelem ilustrování nějaké ideje, hledání srovnání se skutečností, která je přirozeně spojená se skutečností ideje, protože jsou obě propojené v nějakém obecnějším pojmu. Jejich přiblížení bylo už provedeno v přírodě, duch nic nevytváří, ale spíše konstatuje. Takovéto uvážené srovnání zůstává nutně na povrchu rozumu a na

¹⁸⁷ Ransom, J. C., *The Word's Body*, s. 115, cit. IN: Maritain, J., *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, op. cit., s. 503.

¹⁸⁸ Reverdy, P., *Image*, Nord-Sud, 13, březen 1918, cit. IN: Maritain, J., *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, op. cit.. Textes sans commentaire č.20, česky in André Breton, *Manifesty surrealismu*, Herrmann & synové, 2005, s. 32-33.

povrchu imaginace, je vlastním postupem rétoriky a nemá nic společného s tvůrčím postupem vycházejícím z intuitivních cest poezie.

Intuitivní cesta poezie má svůj zdroj v předpojmové (a tedy nepojmové) činnosti intelektu, kde se rodí básnická intuice, od níž se dostávají obrazy do vědomí cestou intuitivních pulsací, zároveň imaginativních a emocionálních. Obrazy, jež se takto vynořují z hlubin duchovního předvědomí, kde jsou bezprostředně ozařovány jasem „osvětlujícího rozumu“, jsou nástroji určité inteligibility, ale zároveň si uchovávají vlastní nezkrocený život, určitou míru nekonceptualizovatelnosti, aby vyjádřily v exaltaci básníka něco, co nemůže být pojato do pojmů. Obrazy, které vycházejí tímto způsobem přímo z tvůrčí intuice, ať už přímo z centrální intuice či z každé intuitivní pulsace zvlášť, a které působí bezprostředně, bez prostřednictví jakéhokoli pojmu nazývá Maritain *bezprostředně osvětlující obrazy*. Osvětlující proto, že jsou ozářené zároveň světlem „osvětlujícího rozumu“ a básnickou intuicí či paprskem této intuice.

Proces básnického poznání, který se promítá v obrazech, se odehrává v hlubinách duševního předvědomí, kde k poznání nedochází logickým srovnáním jedné známé věci s jinou známou věcí, ale spíše dochází k tomu, že je jedna věc poznávána prostřednictvím jiné. *„Nepřibližujeme jednu již známou věc k jiné také již známé. Věc, která byla neznámá - byla známá jen v nejasnosti emotivní intuice - je odhalena a vyjádřena prostřednictvím jiné, již známé a takto je objevována jejich podobnost.(...)Druhá věc je přibližována k první (nevyslovitelné, ještě nepoznané ve rozcitlivělosti spáče či v exaltaci básníka) ne proto, že by se jednalo o předměty dvou pojmů přirozeně spojených, ale protože v předvědomém oceánu obrazů je obraz druhé věci poháněn a pozvedán společnou činností intuitivní emoce a osvětlujícího rozumu, hledajících intuitivní vyjádření pro nějakou naléhavou a nejasnou inteligibilitu.“¹⁸⁹* K celému procesu dochází nezávisle na logickém uspořádání věcí podle jejich přirozené podoby, tato nezávislost svobodného působení intelektu na přirozeném logickém řádu je důvodem neustálé novosti a nepředvídatelnosti obrazů.

Jejich primárním zdrojem je tvůrčí intuice, ale někdy může být v poezii užito i obrazů přinesených automatickým podvědomím, či obrazů, které vůbec nepocházejí od básníka, ovšem pod podmínkou, že budou přetaveny básnickou intuicí a takto integrovány do celku díla.

TROJÍ EPIFANIE TVŮRČÍ INTUICE

Hudba a poezie zrcadlí podle Maritaina básnickou intuici nejbezprostřednějším způsobem, básnická intuice je však zdrojem všech umění¹⁹⁰ a veškeré umělecké inspirace: výtvarných umění, umění tance, dramatu i románu.¹⁹¹ Veškerá umělecká hodnota závisí podle Maritaina právě na síle poezie přítomné v tom kterém díle, celá podrobně popsaná teorie inspirace platí pro všechna umělecká díla, to co mezi sebou jednotlivá umění a umělecké druhy odlišuje je způsob, jakým se tato poezie vtěluje.

V tomto kontextu rozvíjí Maritain teorii trojí epifanie tvůrčí intuice, jež se vyjevuje trojím způsobem: v básnickém smyslu či vnitřní melodii, v tématu nebo ději a v čísle nebo harmonické expanzi. Tyto tři epifanie jsou vlastní každému dílu¹⁹², podílejí se však na něm různou měrou. Jsou Maritainovy klíčem pro rozdělení literárních druhů, v němž se neřídí klasickým rozlišením na lyriku, epiku a drama, nýbrž v souladu s tendencemi moderní literatury rozlišuje poezii poezie, dramatu a románu.

Vnitřní hudba, téma a děj, číslo a harmonická expanze

Básnická intuice, jež je vlastní esencí uměleckého díla, vychází na světlo postupně ve třech fázích. Dílo se postupně osamostatňuje a odcizuje básnické intuici, ta však nutně zůstává jeho jednotícím prvkem, vlastním životem díla. Tvůrčí intuice se vyskytuje ve třech různých stavech, podle duchovních sfér, ve kterých působí.

I. V duchovní sféře, která je jejím vlastním prostředím, v tvůrčí noci předvědomého života intelektu, se tvůrčí intuice nachází v čistém, původním stavu, „*ve stavu*

¹⁸⁹ Maritain, J., *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, op. cit., s. 508.

¹⁹⁰ srov. Staiger, E., *Základní pojmy poetiky*: „Lyrično je posledním dosažitelným základem všeho básnictví, (...) hlubinou, z níž pramení“ (op. cit., s. 146).

¹⁹¹ v dopise ze 26. května 1926 píše Fr. Mauriac Jacquesovi Maritainovi v reakci na Odpověď Jeanu Cocteau, ve Maritain v dialogu s Jeanem Cocteau formuluje určitý program obnovy křesťanské literatury: „Patřím k těm jež váš „dopis“ nepohoršil, ani nepřekvapil (není nás mnoho). Myslím, že se mi nejvíc líbí jeho božská neopatrnost; a přece tam píšete o jediné věci, která mě opravdu zaměstnává, totiž o vztahu poezie a Boha. Jsem jenom romanopisec, ale **román je románem jedině je-li Poezií**: proto jste ten dopis, aniž jste to věděl, psal také pro mne.“ (zdůrazněno námi). A ve svém eseji o Romanopiscích a jeho postavách (*Romancier et ses personnages*, 1933, OC, II, Pléiade, s. 859) píše Mauriac: „divadlo neunikne smrti jedině jestliže objeví svůj pravý základ, jímž je poezie.“

¹⁹² Srov. Staiger, E., *Základní pojmy poetiky*, op. cit., s. 11: „každé pravé básnické dílo se podílí na všech druhových ideách rozdílnou měrou a rozdílným způsobem“.

božského daru“. Do díla se dostává prostřednictvím básnického smyslu. Tento stav, i to, jak se v něm básnická intuice dostává na světlo, byl dostatečně popsán v předchozím výkladu. Básnický smysl bude v básni první intencionální hodnotou, má nejbližší k tvůrčímu zdroji a značí bezprostředně subjektivitu básníka vyjevenou v noci nepojmové emotivní intuice. Esence básně, zdroj její intuitivní sdělitelnosti a její schopnosti nadchnout intelekt, své vlastní bytí, získává báseň právě z básnického smyslu.

II. V té míře, v jaké se zintenzivňuje výkon operativní činnosti, tvůrčí intuice postupuje od rodícího se logu k tématu a k ději. Zde již není ve svém sourodém stavu, ale ve stavu odcizeném, jakoby o krok dál, ve stavu díla zvláště uchopeného v myšlení. Určitá objektivní virtualita, která byla obsažena v tvůrčí intuici, se od ní odděluje a přechází k činu. Básnická intuice se zde dostává do díla prostřednictvím děje a tématu. Děj či téma je druhou intencionální hodnotou, vyplývající z básnické intuice. Předpokládá básnický smysl a doplňuje jej, je druhým úkonem, ve kterém báseň vstupuje do bytí.

Báseň má svého druhu transitivní děj, vnější a přidaný, své působení na čtenáře. A má také děj imanentní, vnitřní a zásadní, děj, který je její vlastní substancí – vlastní pohyb, který se v ní odvíjí a kterým zevnitř utvrzuje sebe samu. V tomto ději se ukazuje jeho vlastní význam, téma, které je vrcholem a významem děje. Pojem tématu se zásadně liší od pojmu teze, téma je v básni neoddělitelné od děje, je imanentní životu básně, protože je významem děje. Jako takové předpokládá básnický smysl a má svůj původ v básnické intuici.

Vlastní účinek děje je přenesení básnického poznání z jeho původního stavu, ve kterém jsou emoci neoddělitelně uchopeny věci a básnické já, do objektivnějšího a univerzálnějšího stavu, kde nadále není uchopitelné konceptuálními pojmy, ale kde se částečně zbavuje noci subjektivity. Již nejsme konfrontováni s básnickým poznáním a emoci v čistém stavu, jako je tomu v básnickém smyslu, tvůrčí emoce se zde objektivizuje. Téma je tedy objektivizací či intelektualizací obsahu tvůrčí emoce. Není redukovatelné na čistě logický výrok, nicméně může být do takového výroku přeloženo, i když takto ztrácí svou vlastní podstatu.

Téma je v díle prvkem nejbližším intelektuální racionalitě, představuje objektivní obsah s univerzálním významem. Bohatství a hodnota tématu závisí na intelektuální výbavě básníka, na tom, co je uloženo v jeho paměti, ale hlavní přesto zůstává básnický smysl, od něhož se děj a téma, jež jsou doplňky a objektivními odrazy

básnického smyslu odvíjí a do něhož musí být integrovány. Mají svůj původ v básnické emoci a představují se duchu neoddělitelně od ní. Téma samo o sobě tedy nemá vlastní tvůrčí moc, ale potřebuje ji získat z básnické intuice. Nikdy nemůže stačit k vysvětlení tvůrčí síly básně, protože ta je dílem intuitivní emoce.

Předchozí znalosti a intelektuální výbava umělce tu hrají svou roli jako materiální podmíněnost, ale formální roli, pro dílo určující, získávají teprve prostřednictvím básnické intuice. Bez ní jsou i ty nejúžasnější myšlenky a znalosti dílu vnější a tím pádem z díla ční, ruší. Aby se staly koherentní součástí jednoty díla musí být přetaveny v předvědomé noci básnického poznání.

III. Třetí stav je stav, ve kterém tvůrčí intuice proniká do sféry intelektuálního vidění na denním světle utvořeného logu - slova, zde se ocitá ve sféře ctnosti umění, v odcizeném stavu. Operativní síly, které byly v díle přítomné virtuálně, jsou uvedeny v činnost, básnická intuice oživuje ctnost umění a střeží operativní cesty a dostává se do díla prostřednictvím počtu a harmonické expanze, ty jsou však podřízeny básnické intuici.

Harmonická expanze je básnickým prostorem, ve kterém se jednota duchovně počatého díla rozvíjí ve vzájemné extrapozici částí a roztahuje se v prostoru či v čase. Každá část i vzájemné vztahy částí závisí na celku, který jim předchází v duši umělce a určuje každé části vlastní nároky jednoty. Když se ztratí smysl počtu, jinak řečeno když přestane působit jednotící síla básnické intuice, dochází k nietzscheovské „anarchii atomů“.

Počet znamená u Maritaina komplexní orchestrální jednotu částí, vitální souhrupolupráci rozmanitého. Harmonická expanze je nejsnáze vnímatelná smysly, nejzjevnější, je tím, co se v díle vyjeví jako první, totiž rozdělení částí, proporce. Jakkoli důležitá, zůstává přece harmonická expanze svého druhu vnějším odrazem básnického smyslu a děje v živoucí matematice smyslového zjevu. Prostřednictvím harmonické expanze má dílo určitou vnější hudbu, jež působí na smysly. Harmonická expanze se řídí zákonem proporce, ale v každém díle je realizována zcela svébytným způsobem. Zdrojem proporce, která je obecně platným zákonem, je v uměleckém díle proporce hlubší a původnější, skrytá v duchovní struktuře díla.

Tři epifanie poezie v uměleckém díle

Tři epifanie, trojí vyjevení básnického smyslu, jsou nutně přítomné v každém uměleckém díle, jde však o to, jaký prostor jim bude dán. V uměleckém díle odpovídají třem charakteristikám krásna: básnický smysl jasu, záření, děj či téma integrity, počet či harmonická struktura souladu, konsonanci. Zároveň však tyto tři hodnoty charakterizují tři různé literární druhy – básnický smysl, první intencionální hodnota, která se vyjadřuje ve vnitřní melodii a je vlastní esencí díla, je charakteristický pro poezii, druhá intencionální hodnota, děj či téma, je vlastní dramatu a projevuje se v tématu, třetí intencionální hodnota, číslo či harmonická expanze, doplňující básnický smysl a děj a určující harmonickou strukturu, je vlastní románu. Zároveň je také převaha jedné z těchto hodnot určující i pro jiné, neliterární druhy, básnická smysl pro hudbu, na jejíž paralelu s poezií již bylo poukázáno, děj či téma pro tanec, počet či harmonická expanze je vlastní výtvarnému umění. Tím vyvstávají zajímavé paralely mezi různými oblastmi umění.

Ovšem stále je mít třeba na paměti důraz, který Maritain klade na to, že zdrojem všeho umění je básnický smysl, která je esencí díla. Ve všem bytí podle aristotelsko-tomistické metafyziky platí, že esence vždy předchází akci. Stane se, že řemeslo zradí básníka a převáží natolik, že přebije básnický smysl. Děj i téma se mohou z tvůrčí intuice vyvléci, degenerovat, zmocnit se vlády nad uměleckým dílem, proto je důležité, aby stále zůstával na prvním místě primordiální vztah děje a básnického smyslu, od kterého se odvíjí vše další. Podřízení všeho básnickému smyslu je přeci tím, co odlišuje krásná-autonomní umění od umění užitých. Zázrak všeho velkého umění je podle Maritaina dán tím, že je zde ctnost umění „*zcela proniknuta básnickým smyslem, že z díla vyzařuje sdělitelnost plná básnického poznání, které žije tak svobodným a autonomním způsobem, že děj, ačkoli oživuje vše, se jeví jako čistý pohyb, zviditelnění vnitřního zpěvu díla, kterým prochází duše básníka.*“¹⁹³ Dobré drama ani román nejsou podle Maritaina rozhodně na prvním místě dílem dobře vykonstruovaného děje či zápletky, jsou dány hloubkou tvůrčí intuice.

¹⁹³ Maritain, J., *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, op. cit., s. 520.

Proces diferenciacie tří epifanií

Tvůrčí intuice proniká do každého díla ve třech epifaniích, ale tyto nehrají ve všech žánrech stejně určující roli. Moderní poezie učinila veliké objevy v oblasti obrazů a jejich tajemného života v duši. S jejím uvědoměním si vlastní podstaty a básnického poznání, s osvobozením básnického smyslu a odhalením cesty zvnitřnění melodie bychom mohli říci, že opravdu dospěla ke své podstatě. A zároveň mnoho kritiků XX. století (mj. V. Vejdlé, Chodasevič) vyzdvihuje jako problém moderní poezie ztrátu tématu. Ve srovnání s Danteho poezií, která zahrnuje celý kosmos, vizi světa s významnou časovou dimenzí a vystavěním postav, jako by jim v moderní poezii něco chybělo. V moderní poezii hraje čas vedlejší úlohu a postavy mají většinou význam naprosto marginální, pokud jsou zmíněny, pak většinou pouze v nástinu. Maritain ztrátu tématu v moderní poezii neinterpretuje jako nějaký nedostatek, ale naopak jako završení procesu uvědomování si vlastní podstaty, završení procesu vyhraňování literárních žánrů.

Viděli jsme, že Maritain chápe vývoj umění jako cestu postupného sebeuvědomování. S tím úzce souvisí také jeho pojetí literárního vývoje jako postupného vyhraňování tří specifických typů poezie, které po určitou dobu působily v literatuře nerozděleně a k jejichž vydělování dochází teprve postupně, jako mezník – či spíše dílo, v němž se završuje nerozlišené působení tří epifanií tvůrčí intuice, aby od nynějška každá začala na sebe brát vlastní specifickou podobu v rozlišení literárních žánrů, uvádí Maritain Danteho Božskou komedii, které v Tvůrčí intuici v umění a poezii věnuje zvláštní místo.

Dante jako završení období nediferencované poezie

Dante je pro Maritaina básníkem – géniem, který se zcela podřídil hlasu tvůrčí intuice, zaznívajícím z výjimečné hloubky a nechal ji zaznít v plné síle a svobodě, je mu vzorem „básnické nevinnosti“¹⁹⁴. Výjimečnost Danta je však podle Maritaina

¹⁹⁴ Tvůrčí nevinnost souvisí se zásadní nezaujatostí básnické intuice, která má svůj původ v bytostné ontologické jednoduchosti, vlastní oblastem, ze kterých básnická intuice vychází. Maritain ji přirovnává k pohledu dítěte, prostě udiveného nad bytím a odsuzujícího tak naše zájmy s jejich ubohostí. Tvůrčí nevinnost se neztotožňuje s mravní nevinností. Je ontologické, nikoli mravní podstaty. Bytostně souvisí s tvůrčí intuicí básníka, nikoli s jeho láskou. Zároveň však není intuice podřízena všem druhům iluzí a mravní degradace, jako láska, protože patří do řádu poznání a jakožto intuice se nikdy nemíjí se svým cílem.

dána také jeho zcela jedinečnou pozicí ve vývoji literatury, kterou náš filozof vnímá jako pozici na přelomu dob.

Středověká literatura představuje poezii ještě nedospělou, v nerozlišeném stavu: „*ještě nedosáhla etapy, ve které si vnitřní růst poezie žádá rozdělení poezie samotné do několika základních forem*“. Dante se objevuje na scéně v okamžiku, kdy středověká poezie dosahuje vrcholu svého růstu, již na pokraji rozlišení, ale ještě nerozlišená. K rozlišení žánrů dojde teprve po Dantovi, v Božské komedii jsou přítomné všechny zároveň – zároveň intenzivní skutečnost zpěvu, poezie divadla, poezie příběhu či románu, tři epifanie skládají jedinečnou entelechii tohoto díla. Proto nemůže být Dantova Božská komedie zařazena do žádného žánru.

Zpěv, vnitřní melodie prochází celým dílem, v podobě písně zpívané milované ženě. Dílo se zároveň jeví jako drama, dílo oživované artikulovaným a definovaným intelektuálním elánem, který je vlastní ději, a sjednocující mocí tématu, značícího výjimečně působivý děj, jak je znát zvláště v Očistci. Božská komedie představuje zároveň příběh či román o životě zde na zemi a na onom světě, souvislou a komplexní vyprávění, ve kterém je jednotlivých příhod dvou protagonistů využito k tomu, aby byl v existenci a v pohyb uveden svět příběhů a osudů, představených tak, že se každá lidská bytost, jež se zde vyskytuje, uchopená ve své nevýstižné jedinečnosti, jeví jako střed zájmu básníka. Dante zná své postavy zevnitř, skrze sebe sama, sourodostí, jako je tomu u romanopisce. Všechny jeho postavy mají vlastní život a bytostnou niternost. Zpěv je nejvýrazněji přítomný v Ráji, drama především v Očistci, román v Pekle. Božská komedie spojuje trojí epifanii poezie, román, drama a zpěv nerozdělitelným způsobem v rovné plnosti.

Po Dantovi dochází k oddělení tří specifických typů poezie, nejedná se jen o rozdělení na literární žánry, ale o opravdové vyhranění tří typů poezie. Poezie básně, poezie divadla a poezie románu. Nejedná se o umění psát verše (každé veršované dílo není poezií), dramatické umění a umění románu. Umění je, jak jsme viděli, v Maritainově pojetí podřízené poezii, ta má rozhodující úlohu pro to, čím dílo je.

Báseň

Co se týče básně, byl proces diferenciací plně završen teprve v moderní době, zároveň s tím, jak si poezie uvědomovala sebe samu. Poezie básně je poezie vnitřní

hudby, báseň existuje z moci básnického smyslu, který je první epifanií tvůrčí intuice. V něm spočívá intencionální hodnota struktury básně. Básnický smysl je bezprostředním, nejčistším vyjádřením tvůrčí intuice, protože ještě zůstává ponořen v intuitivní noci subjektivity. Básnický smysl je zdrojem všech tří typů poezie, ale v poezii vnitřní hudby, v básni, je básnický smysl, vnitřní melodie, tím jediným, co dává básni její esenci. Básnický smysl je zde formou či ustavujícím vnitřním principem, entelechií básně. Děj a číslo, ve kterých básnický smysl překypuje, jakkoli důležité a neodmyslitelné, jsou vlastnostmi navíc.

Velikost básně se neměří intelektualitou či univerzalitou tématu, jaké je přítomno v Božské komedii. Básni není vlastní ani příběh, jak píše Maritain, román jí umožnil osvobodit se od funkcí, které jí nejsou vlastní. Důležité je předání básnického smyslu – intuitivní noci subjektivity a nekonceptualizovatelných významů uchopených prostřednictvím této noci.

Drama

Poezie divadla je poezií děje. Básnický smysl předává dílu esenci inchoativním způsobem, tohoto účinku nemůže plně dosáhnout jinak než prostřednictvím druhé epifanie básnické intuice, prostřednictvím děje. Drama spočívá v jednání, duši dramatu je děj.

Ten, jak píše Francis Fergusson v *The Idea of Theatre*, „*neznamená události dějin, ale přístřeší či centrum přitažlivosti, z něhož vyplývají události konkrétní situace*“¹⁹⁵, nelze jej zaměňovat za zápletku (jež je pouze určitou realizací děje), je něčím mnohem hlubším a zároveň mnohem prostším, jednodušším, podstatně duchovnějším. Dramatický děj je pro Maritaina „*duchovním pohybem, elánem, vycházejícím z konstelace lidských činitelů, shromážděných v určité dané situaci, který určuje odvíjení událostí v čase*“¹⁹⁶.

Postavy jsou zde sice nadány svobodnou vůlí a mohou měnit průběh hry, zároveň však dílo samo nemá žádnou svobodnou vůli a vychází z vnitřní nutnosti.¹⁹⁷

¹⁹⁵ cit. IN: Maritain, J., *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, op. cit., s. 538.

¹⁹⁶ *Ibidem*.

¹⁹⁷ Emil Staiger ve svých Základních pojmech poetiky definuje drama právě a především nezvratným směřováním k cíli, každá část zde přichází v úvahu jen jako funkce celku, vše je podřízeno určitému „aby“. Zdůrazňuje jednostrannost postav, které jsou mnohem spíše ztělesněním určitého charakterového rysu, nositeli určité vlastnosti, než psychologicky odstíněnými aktéry děje. (srov. op. cit., s. 111- 126)

V tom spočívá paradox divadla, který je nutným důsledkem transpozice živého bytí do díla. Odtud aristotelská „imitace děje“, která platí pro všechno drama. Nejedná se o kopírování souslednosti událostí tak, jak se odehrály ve skutečnosti. „*Imitace děje je sama dějem*“, analogickým ke skutečným událostem, který je po svém přetavuje, takže se z nich stává vlastní autonomní děj, děj díla.¹⁹⁸ Děj je takto imanentní vlastností díla: „*Dramatický děj je vlastností dramatického díla, nikoli věci, jež toto dílo představuje.*“¹⁹⁹ Dílo nejen že existuje, ale jedná, koná.

Děj je v dramatu nadřazen postavám, jednající osoby slouží ději, jak k tomu poukazuje již Aristotelova Poetika: „*Tragédie jest napodobení nikoli lidí, nýbrž jednání a života a štěstí a neštěstí; štěstí a neštěstí bývá v jednání a účel a cíl jest druh jednání nikoli vlastnost.*“²⁰⁰ A jinde: „*tragédie, jest nápodobou jednání, a hlavně proto jednajících osob.*“²⁰¹ „*Bez jednání by tragédie ani nebyla,*“ píše dále Aristoteles, „*bez povah by však mohla být.*“²⁰² V případě románu je tomu podle Maritaina naopak, „*můžeme říci, že v románu je jednání napodobováno především vzhledem k jednajícím osobám.*“²⁰³

Román

Poezie románu je poezie portrétu člověka. Ani básnický smysl, ani děj nestačí ke vzniku takového díla. Je zde zapotřebí třetí, konečné epifanie tvůrčí intuice, čísla či harmonické expanze, zaplňující básnický prostor částí ve vzájemném napětí, jimiž jsou tentokrát lidské postavy, svobodní činitelé. Román dostává svou básnickou esenci z harmonické expanze. Číslo je duší románu, román je a jedná jakožto zaplňující prostor. Velcí romanopisci, kterých není mnoho, jsou básníky. Aby byl román poezií je zapotřebí zvlášť silné tvůrčí intuice, schopné dovést svůj proud až k vnitřnímu záznamu jiných lidských já, žijících v díle. To je možné jedině prostřednictvím poznání afektivní sourodosti (per connaturalitatem), které umožňuje romanopisci proniknout do vnitřního světa postav a předvídat jejich činy prostřednictvím vlastní náklonnosti.

¹⁹⁸ srov. Maritain, J., *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, op. cit., s. 539

¹⁹⁹ *Ibidem*.

²⁰⁰ Aristoteles, *Poetika*, kap. VI., 1450 a 16-19, překlad P.Rezek

²⁰¹ *Ibidem*, 1450 b 3-5., cit. IN: Maritain, J., *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, op. cit., s. 590, pozn. 39.

²⁰² *Ibidem*, 1450 a 24

²⁰³ Maritain, J., *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, op. cit., s. 590, pozn. 39.

Na rozdíl od dramatu nesměřuje zájem romanopisce na prvním místě k ději, ale k postavám. Dobrý romanopisec je ten, který je schopný vdechnout samostatný život postavám, jehož postavy nejsou jen odpozorované ze světa, ale žijí vlastním životem, jak podrobně rozebírá François Mauriac ve svém pojednání o romanopiscovi a jeho postavách.²⁰⁴ Postavy jednou stvořené se již neřídí pouze romanopiscovými záměry, nesdílí jeho názory a zpěčují se tomu, stát se jeho mluvčími. Romanopisec vypouští své postavy do světa, kde si tyto žijí po svém. „Čím více naše postavy žijí, tím méně jsou nám podřízené.“²⁰⁵ Neodvratná nutnost, vlastní ději dramatu, přenechává v románu místo rozvíjení, ve kterém hraje nahodilost mnohem větší roli.

Jak dále píše Mauriac, „cílem románu je poznání lidského srdce, jeho předmětem je komplexita lidského života“²⁰⁶, „hlavní je dotknout se pravdy o člověku“²⁰⁷. V tom se liší od dramatu, jehož privilegiem zůstává katarze: „Přetavení lidské podstaty ve stavbě díla je v románu méně radikální než v dramatu. Proto je očištění vášní – katarze – privilegiem dramatu a zvláště tragédie, ve které rozjímáme své vášně, pohybující se ve vyšším řádu, oddělené od nás a řídicí se zákonem vlastní fatality.“

U největších romanopisců je román pomalým procesem vyjevování lidského já. Zatímco pro některé autory (jako např. pro již citovaného V. Vejdlého) je moderní román rezignující na děj dokladem umírání umění, Maritain vidí v zaměření na introspekci postavy prohlubování charakteristického rysu románu. Moderní román dovedl podle něj vyprávění k bodu duchovní niternosti, který přesahuje všechny předchozí formy. I zde, jako v poezii, platí, že je romanopisec umělcem, a odtud že poznání lidského srdce je pro něj zahrnuto v prvním účelu, který je z řádu tvoření, totiž vytvoření určitého díla. A toto dílo, román, existuje jedině jako zaplňující prostor, existuje jedině díky kohezi mezi vnitřním rozvíjením a vývojem událostí a uspořádáním reakcí individuálních činitelů. Když je, jako v některých Greenových či Bernanosových románech, pozornost soustředěna na jedinou postavu, má tato postava takový reliéf a pohyb jejího vnitřního života takové rozpětí, že se zdá, že

²⁰⁴ Mauriac, F., *Le Romancier et ses personnages*, 1933, IN: Mauriac, F., *Oeuvres complètes*, II, Paříž, Gallimard, collection de la Pléiade, 1979, s. 839 – 861. Mauriac zde od počátku zdůrazňuje dvojí zdroj vzniku literární postavy, ta se rodí z „manželství jež romanopisec uzavírá se skutečností“, z „tajemného spojení umělce se skutečností.“ Postavy jsou zároveň neoddělitelně pozorováním druhých a básníkem samým. Nemohou být pouze odpozorovány, potřebují být přetaveny v nitru romanopisce.

²⁰⁵ *Ibidem*, s. 850.

²⁰⁶ *Ibidem*, s. 846.

²⁰⁷ *Ibidem*, s. 854

vyplňuje celou zemi. Román nemusí mít, jako je tomu u Proustových románů, téměř žádný vztah k ději, má tak mnohem blíže k orchestrálnímu uspořádání volných členů, z nichž každý je světem o sobě.

ZÁVĚR

V dnešní době, kdy se pokusy uchopit podstatu uměleckého díla jeví jako marná práce a kdy převládá skepse k možnosti existence společného pojmu umění, představuje Maritainova filozofie umění, vycházející primárně z reflexe zkušenosti tvůrce a uvažující o tvorbě z hlediska ontologie díla a teorie poznání, ojedinělou snahu.

Maritainovi, jehož reflexe umění se opírá zároveň o zkušenost moderních umělců a zároveň o pevnou bázi tomistické ontologie, se v Tvůrčí intuici v umění a poezii podařilo vytvořit koherentní systém, dostatečně otevřený, aby mohl být aplikován na umění v celé jeho šíři a zároveň dostatečně přesně vymezený, takže umožňuje jasnou definici umění.

Umění v tom smyslu, v jakém je dnes chápáno, je zde definováno jako nerozdělitelná jednota umění a poezie, jež se k sobě mají jako duše k tělu. Poezie jakožto duše díla, blízká platónské mousiké, ovšem s tou výhradou, že se do díla nedostává odkudsi shůry, ale pramení ze zvláštní – básnické – zkušenosti, v níž je svébytným způsobem neoddělitelně od subjektivity tvůrce a jejím prostřednictvím uchopen nějaký skrytý aspekt bytí, ze své podstaty tíhne k tomu, aby byla zachycena v díle, umění pak umožňuje její vtělení. Umění není pro Maritaina primárně řemeslnou zručností, ale intelektuální schopností (ctností praktického rozumu), jež spočívá ve správném určení cesty k vytvoření díla, je ze své podstaty intelektuální, přičemž nejde o aplikaci předem daných pravidel, ale o objevení pravidel, která jsou pro každé dílo jedinečná, a jež jsou v souladu s jedinečnou tvůrčí intuicí, která je zárodkem díla, jež má být vytvořeno.

Každé dílo je tedy chápáno jako zcela jedinečné, nelze nastavit nějaká předem daná pravidla, která by zaručovala, že bude mít dílo estetickou hodnotu, jež podle Maritaina závisí jen na síle tvůrčí intuice.²⁰⁸ Tvůrčí či básnická intuice nebo básnické poznání je v podstatě synonymem k poezii. Maritain v Tvůrčí intuici v umění a poezii věnuje tomuto zvláštnímu nepojmovému poznání, jež je víc zkušeností než poznáním ve vlastním slova smyslu, nemálo prostoru, není bez

²⁰⁸ Maritain se v tomto svém pojetí jedinečnosti každého díla shoduje mj. s názorem Wolfganga Kaysera, podle něhož je jedinou možností, jak se estetické hodnoty toho kterého díla dobrat, interpretace. viz. Wolfgang Kayser, Literární hodnocení a interpretace, in Revolver Revue, 2003, č. 52, duben, s. 136-151.

významu, že právě rozvinutí teorie básnického poznání v jeho specifičnosti přivedlo Maritaina k hlubšímu poznání metafyziky lidského subjektu, s jeho světem duchovního předvědomí. Pojem duchovního předvědomí, který se u Maritaina poprvé objevuje právě v Tvůrčí intuici v umění a poezii a představuje jakýsi svorník dosavadních Maritainových úvah o nepojmovém myšlení, je bezesporu Maritainovým významným přínosem k úvahám o fungování lidského intelektu.

Jakkoli se Maritain neomezuje na zkušenost moderního umění, je to podle něj přeci právě ono, které dává nejbezprostřednějším způsobem nahlédnout podstatu umění v její čisté podobě. Maritain pozoruje v umění proces progresivního uvědomování si vlastní podstaty, jíž je básnická intuice, a zbavování se všeho, co k této podstatě nepatří. Stranou jeho pozornosti nezůstávají ani úskalí této cesty sebeuvědomování, zvláště zrádná tehdy, když umělec zapomene, že cílem básnického poznání není poznání jako takové a duchovní zkušenost pro ni samu, ale tvůrčí akt.

Básnická intuice je u Maritaina určujícím principem pro všechna umění, ovšem výsadní místo v jeho teorii umění zaujímá poezie a literatura. Jak jsme v úvodu připomněli, byla to zejména zkušenost moderních básníků, jež dala Maritainovi nahlédnout do nitra tvůrčí zkušenosti. Snad právě proto je proces vtělování tvůrčí intuice nejpodrobněji ukázán na příkladě slovesného umění, a to zejména na příkladě poezie.

Ta je podle Maritaina nejbezprostřednějším předáním básnické intuice, což platí zvláště v případě moderní poezie s její volnou formou, která se řídí pouze sledem obrazů a intuitivních pulzací, jež s sebou básnická intuice přináší. Maritain ukazuje, že volná forma moderní poezie není a nemůže být v žádném případě náhodná, ale že musí vycházet z hloubi tvůrčí zkušenosti. Volný verš není bez pravidel, naopak, jeho pravidla, jež musí být vždy nově objevována, kladou na básníka vyšší nároky, než jak tomu je u systému klasických pravidel.

Básnická intuice, jež je vlastní esencí uměleckého díla, se vyjevuje trojím způsobem: v básnickém smyslu či vnitřní melodii, v tématu nebo ději a v čísle nebo harmonické expanzi. Tyto tři epifanie jsou vlastní každému dílu, podílejí se však na něm různou měrou. Jsou Maritainovy klíčem pro rozdělení literárních druhů, básnický smysl, první intencionální hodnota, která se vyjadřuje ve vnitřní melodii a je vlastní esencí díla, je charakteristický pro poezii, druhá intencionální hodnota, děj či téma, je vlastní dramatu a projevuje se v tématu, třetí intencionální hodnota, číslo

či harmonická expanze, doplňující básnický smysl a děj a určující harmonickou strukturu, je vlastní románu.

Jednotícím prvkem, vlastním životem díla, tím, co činí z uměleckého díla umělecké dílo a co je v uměleckém díle dále předáváno však vždy nutně zůstává básnická intuice, klíčový pojem Maritainovy teorie umění, který snad může pomoci vnést do současných úvah o umění nové světlo.

LITERATURA:

Prameny:

JACQUES MARITAIN :

Art et scolastique. Paříž: Louis Rouart et fils, 1935

Carnet de notes. IN: MARITAIN, J. *Oeuvres complètes*, XII, Fribourg-Paříž: Éditions universitaires- éditions Saint Paul, 1992, s. 127- 427

Court traité sur l'existence et l'existant. IN: MARITAIN, J. *Oeuvres complètes*, IX, Fribourg-Paříž: Éditions universitaires- éditions Saint Paul, 1990, s. 9 - 140

De la connaissance per connaturalitatem. IN: Maritain, J. *Oeuvres complètes*, IX, Fribourg-Paříž: Éditions universitaires- éditions Saint Paul, 1990, s. 980 - 1001

De la connaissance poétique. *Revue thomiste*, 1937, s. 87-98

Frontières de la Poésie. Paříž: Louis Rouart et fils, 1935

Les Iles, présentation de la collection „Les Iles“. IN: *Courrier des Iles I*, Paříž: Desclée de Brouwer, 1932

Intuition créatrice dans l'art et poésie. IN: MARITAIN, J. *Oeuvres complètes*, X, Fribourg-Paříž: Éditions universitaires- éditions Saint Paul, 1966, s. 103 - 601

Pour une philosophie de l'histoire. Paříž, Seuil, 1959

Quatre essais sur l'esprit dans sa condition charnelle. Paříž: Alsatia, 1956

Quelques pages sur Léon Bloy. Paříž: Cahiers de la Quinzaine, 1927

Réponse à Jean Cocteau. Paříž: Stock, 1926

Umění a scholastika. Olomouc: Knihovna Filosofické revue, 1933, přel. Václav Renč

JACQUES A RAÏSSA MARITAINOVI:

Situation de la poésie. Paříž: Desclée de Brouwer, 1938

La poésie comme expérience spirituelle. *Fontaine*, 1943, s.22-25

RAÏSSA MARITAINOVÁ:

Les grandes amitiés. Paříž: Desclée de Brouwer, 1947

Journal de Raïssa. IN: Oeuvres complètes, XV, Fribourg-Paris: Éditions universitaires- éditions Saint Paul, 1994

Korespondence:

COCTEAU, J.; MARITAIN, J. *Correspondance 1923-1963*. Paříž: Gallimard, 1993

GILSON, E.; MARITAIN, J. *Deux approches de l'être. Correspondance 1923-1971*. Paříž: Vrin, 1991

GREEN, J.; MARITAIN, J. *Une grande amitié. Correspondance 1926 –1972*. Paříž: Plon 1979

Sekundární literatura k Maritainovi:

ALMEIDA SAMPAIO, L. F. *L'intuition dans la philosophie de J. Maritain*. Paříž: Vrin, 1963

BARRE, J.-L. *Jacques et Raïssa Maritain, les mendiants du ciel*. Paříž: Stock, 1995

BARS, H. *Maritain et notre temps*. Paříž: Grasset, 1959

BELLEY, P.-A. *Connaître par le coeur. La connaissance par connaturalité dans les oeuvres de Jacques Maritain*. Paříž: Téqui, 2005

BRAZZOLA, G. *Lumière de saint Thomas d'Aquin sur l'art et la poésie modernes*. IN: *Actualité de saint Thomas*. Paříž: Desclée de Brouwer, 1972, s. 75-103

Id. La poésie et les sources créatrices dans la vie de l'esprit. *Récherches et débats*, s. 66-88

Id. La relation de la poésie à l'art selon Jacques Maritain. *Nova et Vetera*, 1983, I, s. 46-56

Id. Introduction à la poétique de Jacques Maritain. *La table ronde*, 133, 1959, s. 62-66

BRESSOLETTE, M.; MOUGEL, R. *Jacques Maritain face à la modernité, Enjeux d'une approche philosophique*. Toulouse: Presses universitaires de Mirail, 1995

CALMEL, T., *Frontières de la poésie*, IN: *Jacques Maritain, son oeuvre philosophique*. Paříž: Bibliothèque de la Revue thomiste, 1949, s. 123- 141

- COTTIER, G. De Bergson à la philosophie de l'être. *Nova et vetera*, 1, 27-45
- Id. Les voies de l'esprit. Création artistique et recherche spirituelle. *Notes et Documents*, 57/58, 2000, s. 29-34
- CURTIUS, E. R. *Jacques Maritain und die Scholastik*, IN: *Französischer Geist im zwanzigsten Jahrhundert*, Bern: Francke- Verlag, 1960, s. 424 - 436
- DUVAUCHEL, M. Chemin de poésie et de raison. La théorie de l'art de Maritain. *Cahiers Jacques Maritain*, 48, 2004, s. 2-15
- FLOUCAT, Y. Sagesse du Beau, en relisant Jacques Maritain. *Revue thomiste*, 1988, s.377-392
- GAHIZI, J.-M. V. *Engendrer dans la beauté. De l'intuition bergsonienne de la durée à l'intuition poétique et le Soi créateur maritainiens*. Řím: Papežská univerzita Santa Croce, 2000
- GARDET, L. Poésie et expérience mystiques. L'apport de Jacques et Raïssa Maritain. *Notes et Documents*, 7, 1977, s. 16- 24
- GROSS, R. *L'être et la beauté chez Jacques Maritain*. Fribourg: Édition Universitaires Fribourg Suisse, 2001
- GUÉNA, S. Inconscient spirituel et création artistique. *Nova et vetera*, 3, 1999, s. 75-86
- HUBERT, B.; FLOUCAT, Y. *Jacques Maritain et ses contemporains*. Paříž: Desclée de Brouwer, 1991
- JOURNET, Ch. D'une philosophie chrétienne de l'histoire et de la culture. *Revue thomiste*, 1948, s. 33 – 61
- KRZEMIEN, S. J. Maritain. Estetika tvůrčí intuice. *Estetika*, III, 1966, č. 4, s. 360-372
- LACOMBE, O. *Jacques Maritain. La générosité de l'intelligence*. Paříž: Téqui, 1991
- MOUGEL, R. Thomiste ou maritainien? Le thomisme de Jacques Maritain. *Cahiers Jacques Maritain*, 50, 2005, s. 15- 28
- NICKL, P. *Jacques Maritain. Einführung in Leben und Werk*. Paderborn: Schöningh-Verlag, 1992
- PHILIPPE, M. D. L'esthétique de Jacques Maritain. *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, 41, 1957, s. 245-248

RITZLER, B. *Freiheit in der Umarmung des ewig Liebenden. Die historische Entwicklung des Personverständnisses bei Jacques Maritain*. Bern: Peter Lang, 2000

THIEULLOY, G. DE *Le chevalier de l'absolu*. Paříž: Gallimard 2005

TONQUÉDEC, J. DE Jean Cocteau et Jacques Maritain. *Études*, 1926, s. 56-57

VAN DEN HEEDE, PH. *Réalisme et vérité dans la littérature. Réponses catholiques Léopold Levaux et Jacques Maritain*. Fribourg: Édition Universitaires Fribourg Suisse, 2006

Další použitá literatura:

ARISTOTELES *Rétorika, Poetika*. Praha: Petr Rezek, 1999

BAUDELAIRE, CH. *Intimní deníky*. Praha: Kra, 1995

BLAŽÍČEK, P. *Sebeuvědomění poezie. Nad básněmi V. Holana*. Pardubice: Akcent, 1991

BRETON, A. *Manifesty surrealismu*. Praha: Herrmann & synové, 2005

CLAUDEL, P. *Art Poétique*. Paříž: Gallimard, 2002

COCTEAU, J. *Le Rappel à l'Ordre*. Paříž: Stock, 1926

Id. *Réponse à Jacques Maritain*. Paříž: Stock, 1926

ECO, U. *Art et beauté dans l'esthétique médiévale*. Paříž: Grasset, 1997

Id. *Le problème esthétique chez Thomas d'Aquin*. Paříž: P. U. F., 1993

ELIOT, T. S. *O básnictví a básnicích*. Praha: Odeon, 1991

FRIEDRICH, H. *Struktura moderní lyriky*. Brno: Host 2005

GADAMER, H.-G. *Aktualita krásného*. Praha: Triáda, 2003

GARDET, L.; LACOMBE, O. *L'Expérience du soi*. Paříž: Desclée de Brouwer, 1981

HEIDEGGER, M. *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Stuttgart: Reclams Universal-Bibliothek, 1960

MAURIAC, F. *Dieu et mammon a Romancier et ses personnages*. IN: MAURIAC, F., *Oeuvres complètes II*. Paříž: Gallimard, collection de la Pléiade, 1979, s. 777-835 a 839 – 861.

MUKAŘOVSKÝ, J. *Kapitoly z české poetiky*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1948

Id. *O motorickém dění v poezii*. Praha: Odeon, 1985

Id. *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966

SHERRINGHAM, M. *Introduction à la philosophie esthétique*. Paříž: Éditions Payot & Rivages, 2003

STAIGER, E. *Základní pojmy z poetiky*, Praha: Československý spisovatel, 1969

WEJDLÉ, W. *Les abeilles d'Aristée. Essai sur le destin actuel des lettres et des arts*. Paříž: Desclée de Brouwer, 1938

WILDE, O. *Pero, tužka a jed*. IN: *Intence*. Praha: Votobia, 1994

ZÁBRANA, J. *Jak se dělá báseň*. Praha: Československý spisovatel, 1970

