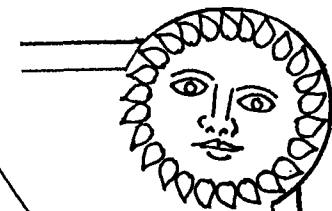


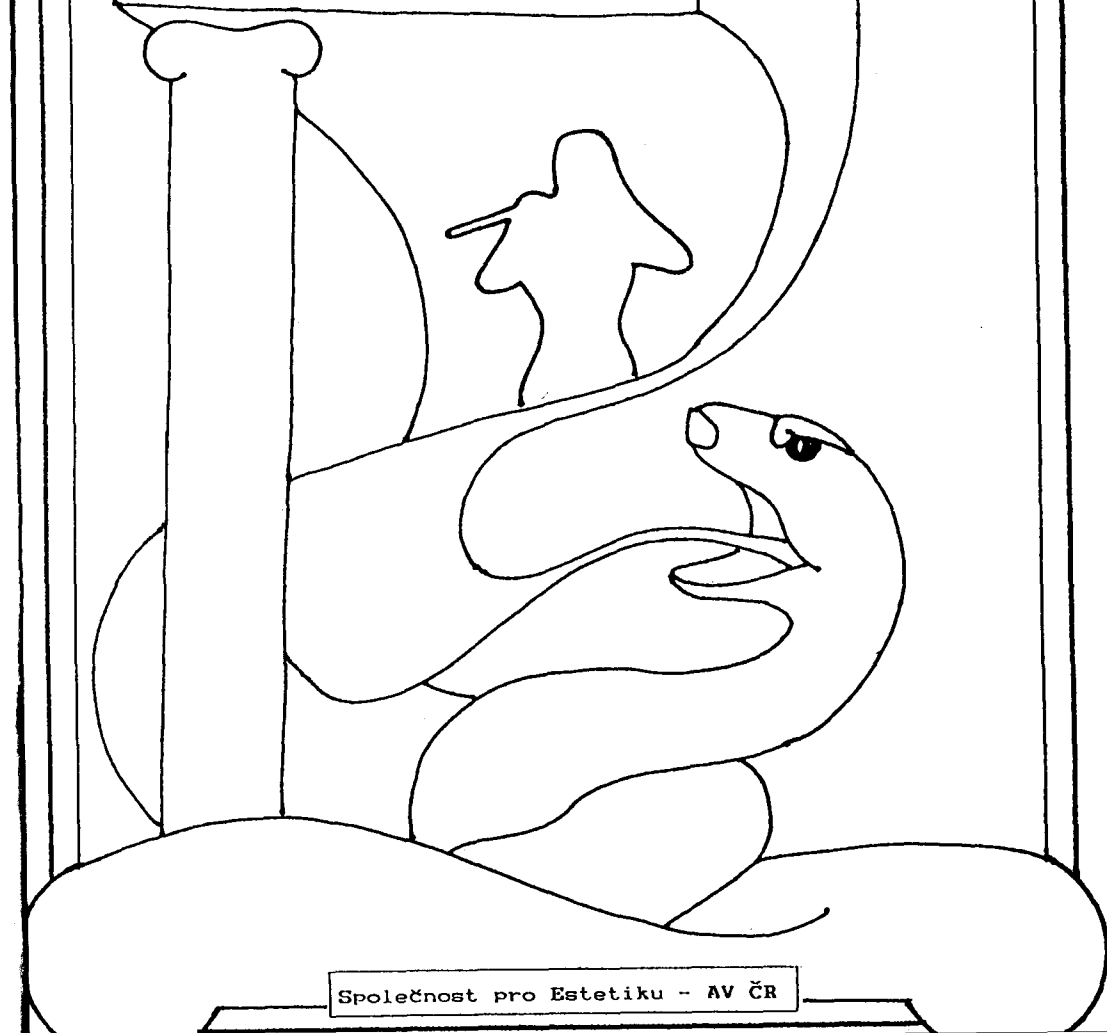


2 5 7 9 6 0 7 4 0 6



František Tomáš  
Bratránek

*K explikaci  
pojmu krásna*



Společnost pro Estetiku - AV ČR

## PŘEDMLUVA PŘEKLADATELE



Bratránek

František Tomáš Bratránek se narodil 3. listopadu 1815 v rodině panského úředníka v Jedovnici na jižní Moravě. Jeho otec byl moravský Čech, jeho matka rakouská Němka. Sám se považoval za Moravana a Hanáka, arcíř jazykově a kulturně německého. Po gymnazijních studiích v Brně vstoupil Bratránek do augustiniánského kláštera na Starém Brně, jehož opat Cyril Napp ho poslal za dalším vzděláním na univerzitu do Vídně, kde se vědychtivý novic věnoval hlavně studiu filosofie a literatury. Vedlejším ziskem jeho vídeňského pobytu bylo seznámení a přátelství s Goethovou rodinou, s básnickovou snachou Ottilií, roz. von Pogwisch, a jejími syny Walterem a Wolfgangem von Goethe. To mu umožnilo přístup do patricijských salónů a otevřelo svět vyšší literární a umělecké kultury. Po dosažení doktorátu filosofie v roce 1839 působil Bratránek krátce jako opatův sekretář, ale už v roce 1841 byl jmenován asistentem profesora Ignáce Jana Hanuše na filosofické fakultě univerzity ve Lvově. Nebylo jistě náhodou, že v témže roce vyšla jeho filosofická prvotina, kterou zde předkládáme v překladu českému čtenáři; měla ho zřejmě legitimovat pro akademickou dráhu. Ve styku se svým představeným a přítelem Hanušem Bratránek světonázorově dozrál, stal se vyznavačem spekulativní filosofie ducha (Hegel, Schelling, leví hegelovci), kterou se pokoušel tvořivě rozvíjet a aplikovat zejména v oblasti estetiky a literatury. Byl to filosofický směr tehdy v Rakousku zakázaný, a že to nebyla planá hrozba, měl se Bratránek přesvědčit z nejpětší blízkosti. V roce 1844 byl kvůli „hegelianismu a slavomanii“ v Brně sesazen z profesury jeho klášterní druh František Matouš Klácel a na jeho místo byl povolán zlou ironií osudu — Bratránek! Už tak byl v nesvobodných poměrech rakouského školství a kultury hluboce nespokojen a nešťasten. Svědčí o tom skutečnost, že už v roce 1843 vážně uvažoval o útěku za hranice. Tehdy se vypravil do Berlína s tajnou, a ovšem falešnou nadějí, že najde uplatnění na tamní univerzitě. Prusko bylo jen jinak nesvobodné než Rakousko a mělo dost starostí se svými nekonformními intelektuály. Berlínská cesta však rozšířila Bratránkův obzor a doporučující dopisy Ottilie von Goethe mu umožnily navázat osobní styky s předními osobnostmi německé vědy a kultury (F. W. J. Schellingem, T. Mundtem, W. Grimmem, A. Trendelenburgem, K. A. Varnhagenem, bratry Bauery aj.). Doma ho přátelství s Klácelem opět sblížilo s českým národním hnutím, a zejména s utopickým Českomoravským brátrstvem (B. Němcovou, F. M. Klácelem, J. Helceletem, I. J. Hanušem aj.). Porážka revoluce roku 1848 a nedýchateľné politické ovzduší v Brně za neoabsolutismu přiměly Bratránka, že přijal v roce 1851 profesuru německého jazyka a literatury na univerzitě v Krakově. V politicky výbušném prostředí Krakova se mu podařilo získat důvěru polských kolegů i studentů, takže mohl setrvat na krakovské univerzitě i po její polonizaci v šedesátých letech. Pokračoval zde ve svých filosoficko-estetických a literárně-historických pracích. Ke goethovským studiím a edicím (Goethova rodina mu svěřila vydávání korespondence J. W. Goetha) přistoupily překlady a interpretace děl polské literatury (J. Szujski, A. Mickiewicz, W. Pol, A. Odyniec). V roce 1881, po 30 letech

osamělého a nenápadného působení v Krakově, odešel Bratránek do výslužby; konec života strávil v ústraní starobrněnského kláštera, kde 2. srpna 1884 zemřel.

Bratránek je u nás na poli estetiky zjev průkopnický a — přechodný. Nezapomínejme, že estetika se jako samostatná vědecká, či lépe filosofická disciplína konstitovala vlastně až na konci 18. století (A. C. Baumgarten, I. Kant). Bratránkovy pokusy je třeba vidět na pozadí tohoto předcházejícího vývoje. Bratránek hledal orientaci u koncepcí v jeho době teoreticky produktivních a směřodatných (G. F. W. Hegel, F. W. J. Schelling, F. Th. Vischer), které zjednodušeně označujeme jako estetiku hegelovskou. Byla to estetika obsahová, nikoli však v tradičním pojetí, podle něhož byla smyslem a kritériem umělecké tvorby služba mimouměleckým (náboženským, mravním, politickým aj.) cílům, nýbrž v tom smyslu, že krásno v umění interpretuje jako jednu z forem manifestace duchovní podstaty všeho bytí; Bratránek pro ni razí pojem „niternost“ („Innigkeit“). Hojně užívá hegelovské třídy, jeho přístup k uměleckým dílům je spekulativní (sám ho označuje jako „genetický“). Je v tom nepochybně dost schematismu, ale zároveň — zejména ve srovnání se ztrnulým metafyzickým idealismem filosofie Leibniz-Wolffovy — to obsahuje i prvky imanentně evoluční dynamiky umění, jež sehrály inspirativní roli v dalším vývoji estetické teorie. Bratránkova stat „K explikaci pojmu krásna“ stojí na počátku tohoto vývoje — obecně, i v jeho díle — a nezapře proto některé začátečnické rysy. Tím věrohodněji však dokumentuje úpornou snahu navázat přes oficiální zákazy produktivní kontakt s rozvíjejícím se estetickým myšlením evropským.

Hlavní díla F. T. Bratránka:

Zur Entwicklung des Schönheitsbegriffs, Brünn 1841.

Erläuterungen zu Goethes Faust (1842), Klosterneuburg 1957.

Handbuch der deutschen Literaturgeschichte, Brünn 1850.

Des Lebens Urworte (1851), Praha 1971.

Beiträge zu einer Ästhetik der Pflanzenwelt, Leipzig 1853.

Ästhetische Studien, Wien 1853.

Goethes Egmont und Schillers Wallenstein, Eine Parallele der Dichter, Stuttgart 1862.

Sturm und Drang-Periode, Brünn 1864.

Das mährische Volkslied, Österreichische Revue, Wien 1865.

Die romantische Schule, Brünn 1866.

Das Junge Deutschland, Brünn 1866.

Zwei Polen in Weimar, Wien 1870.

Česky vyšlo dosud pouze:

Výklad Goethova Fausta, Odeon, Praha 1988. (Tam viz bližší životopisné údaje a literaturu.)

Jaromír Loužil

## K EXPLIKACI POJMU KRÁSNA

„Stasten ten, koho milují múzy.“ Homér<sup>1</sup>

Veledůstojnému, blahorodému pánu, panu

**Cyriľovi Františkovi Nappovi,**

rytířii c. k. Leopoldova řádu, opatovi a prelátovi augustiniánského kláštera sv. Tomáše u Brna na Moravě [...]

v úctě a vděčnosti věnováno.

### Předmluva

Následující stránky jsou nezměněným otiskem „Poznámek o krásnu a umění“ rozptýlených v jednom žurnále;<sup>2</sup> podnět k němu dalo veřejně vyslovené přání, aby to vše bylo vydáno jako celek. Vyznačují se proto také všemi nedostatky vlastními časopiseckým příspěvkům. Neurčitost termínů, volnější metoda, občas i zlomkovitost výkladu se objevuje všude tam, kde je publikum co do své povahy víceméně agregátem různých elementů, ještě více však tam, kde většina čtenářů očekává vše jiné než vědecký přístup k tomu, co se nám v životě bezprostředně nabízí. Nicméně těm, kdo sledovali pokroky vědy až po naše dny, neunikne snad přísnější vnitřní členění skrývající se za touto vnější neurčitostí, a proto snad u nich dojde určitého uznání i to nové, co přináší vytčení momentů [krásny] v historické a genetické části. Kéž je tato knížka vůbec považována jen za to, zač se sama vydává, totiž za pouhý příspěvek k rozvinutí, nikoliv k provedení celé geneze krásna, k jejíž úplnosti chybí kromě vědeckého zpracování toho, co je jen momentánní, navenek také objektivní a absolutní geneze umění. Mým úmyslem bylo spíše projeviti snahu, než podat hotový výkon; nechť je proto jen tento záměr prubířským kamenem této knížky.

### 1. Polemicky

K charakteristickým rysům naší doby ve srovnání s nedávnou minulostí patří mj. zvýšený zájem o umění a jeho různé výtvořky. Nejenže se ve větší míře denně zaplňují divadla, koncerty, výstavy, ale všude tam, kde se objeví nějaká nová umělecká snaha, nebo kde byly objeveny dávno zapomenuté umělecké formy — ať už náhodou, nebo na základě soustavného výzkumu —, jsou s to dát přinejmenším na čas zaniknout v nazírání krásna nejrůznějšími jiným zájmům.

Tento obecný příklon k umění, tento vždy čerstvý podnět probouzený každým novým tvarem přicházejícím z říše krásna, všechny ty rozmanité hovory o umění a jeho dílech směřují ke zkoumání posledních základů krásna. A opětovně zabývání se obecnou podstatou umění, jeho zárodky i vývojem, je jen důsledkem stále bohatěji se rozvíjejícího jevu umění.

I když jsou ale nejrůznější rozhovory o krásnu a umění na denním pořádku, má přece jen vážné a soustavné rozvíjení principů umění mnoho odpůrců; především všechny ty, kdo se bojí, že by je tato vážnost rušila v jejich omezených snahách. Bylo by prý jen plýtváním drahocenným časem, kdybychom věnovali krásnu víc než ony chvíle, které nemůžeme — unavení tvrdou prací dne — strávit jinak, ano, bylo by prý naprostým zneuznáním života a jeho nejdůležitějších vztahů, kdybychom se zabývali věcmi, které — jsouce samy o sobě zcela bezúčelné — slouží jen k rozmnožování zahálky. Avšak shlížejte

si sebeopovržlivěji na ty, kdo se zabývají uskutečňováním ideálů, které se vám zlíbilo nazývat přeludy; ať si vaše výtky doprovází, a ještě je zesiluje příšerný hlomoz vašich kol a vřeten, strašidelné vzdychání a sykot vašich strojů; pachtěte se po libosti kvůli žvanci chleba! My postavíme proti všem vašim předhůzkám prostou otázku: je snad člověk živ jen chlebem? A co je nakonec praktičtější: práce kvůli obživě, nebo práce kvůli pravdě ducha? Není to snad jen „duch, jenž [vše] oživuje“?<sup>3</sup> Umění, které uskutečňuje ducha v krásném tvaru, přece jen není docela bez vážnosti — a podíváme-li se na to důkladně, mohli bychom snadno vytknout maření času těm, kdo věnují všechny své síly jen hmotným zájmům, a tak marní svůj život v pouhé vnějškovitosti.

Avšak takových opovrhovatelů duchem, kteří vidí v krásnu jen prázdné zdání a v umění jen zahálčivou hru, je bohudík velmi málo, a jestliže se někdo už pustí do hovoru o umění, mnohem spíše mu nějaké jiné, jeho podstatě cizí účely podstrkuje, než aby mu jakýkoliv účel upíral.

Dříve než se podíváme, jaké různorodé názory o účelu umění jsou v oběhu, vyslechneme ty, kdo sice přiznávají umění samému o sobě veliký význam a důstojnost, zároveň ale tvrdí, že o podstatě umění nelze mluvit buď vůbec, nebo aspoň ne s obecnou platností. Neboť poznání krásna je prý pouze věcí vkusu nebo citu nebo nějakého smyslu pro ně, jedním slovem: jednotlivec může mít sice nějaké názory na umění, má se však předem vzdát myšlenky, že by mohly platit obecně.

Říká-li se, že poznání krásna a chápání umění závisí na nějakém zvláštním smyslu pro ně, samo sebou se rozumí a uznává, že podstata krásna nevyžaduje nějaký svůj vlastní smysl [tj. smyslový orgán], jako ho vyžaduje podstata světla, zvuku nebo vůně atd., nýbrž tvrdí se, že pro poznání podstaty krásna je nezbytná zvláštní duchovní vlohá. Je ovšem pravda, že ne každý, kdo vidí a slyší, vidí a slyší již i krásno, jako například psi mají zvláštní antipatii k harmonii tónů. Že touto hledanou vlohou pro krásno je sama podstata lidskosti, duch jako takový, nevyvolá asi pochyby, jakmile ji podrobíme hlubšímu zkoumání. Kdybychom totiž popřeli, že každý člověk jako takový, neboli co do své obecné podstaty, je vnímavý pro podstatu krásna či ducha, neodvážili bychom se ani uvést mravně nebezpečné důsledky takového výroku; naznačíme jen to, že takové rozdělení lidstva na několik lidí, kteří mají vlohy pro ducha, a ostatní, kteří je nemají, by zničilo vše stávající v jeho kořenech — tj. v náboženství. Má-li být řeč o nějakých zvláštních vlohách pro umění, mohou se tím myslit pouze vlohy pro jeho provozování, pro tvorbu uměleckých děl, nikoliv vlohy pro chápání existujícího krásna. Protože nám jde právě jen o poznání krásna a umění, nemusíme se takovými námitkami dále zabývat.

Podobně je tomu, chtěl-li by někdo zabránit diskusí o krásnu a umění tím, že je prohlásí za záležitost pouhé *vkusu*. Jestliže jsme se v předcházejícím odstavci mohli jen lehce dotknout nedorozumění vyplývajícího z materiálního pojetí řečeného [smyslu], pak slovo „vkus“ svádí, jak se zdá, právě o takovém materiálním pojetí. Neboť zůstalo výsadou barbarského osvěcenství, které hájilo vkus jako zkušební kámen umění, že mluvilo o nejvyšších výtvořech umění, jež obdivujeme jako květy zbožné niternosti středověku, stejně přizemně, jako kdyby byla řeč o tom, zda nám chutná víc toto nebo ono jídlo; snadno se o tom lze přesvědčit v Sulzerově „Teorii krásných umění“ pod heslem „gotický“.<sup>4</sup> — Kdyby se přenechal soud o krásném a ošklivém v poslední instanci vkusu, nebo lépe řečeno zvláštnímu stupni vzdělání každého jednotlivce, stala by se brzy sama existence krásna vůbec velice problematickou. Neboť co se jednomu člověku vzhledem k jeho vzdělání líbí, nemusí vždy vyhovovat duchov-

nímu vývoji ostatních, a protože by potom platilo *„chacun à son goût“*, směl by černoch uplatňovat svůj fetiš jako umělecké dílo stejně jako Řek svou bohyni zrozenou z pěny.<sup>5</sup> Na těchto nárocích vkusu je pravdivé leda to, že pro krásno musily být původní obecně lidské vlohy vypěstovány právě tak jako pro každou jinou skutečnost ducha; právě tím je však privilegium vkusu zrušeno. Neboť vyžaduje-li se bezpodmínečně pouze vlohá pro ducha, jejímž rozvinutím lze nabýt vnímavosti pro krásno a umění, pozbývá vkus na výlučnosti, protože možnost ducha je statek, který náleží rovnou měrou všem lidem, a protože k vzdělání patří vzor založený v sobě samém a nezávislý na kolísání vkusu.

Konečně bylo i za našich dnů porůznu prohlašováno, že co je krásné, musí každému říci jeho vlastní cit; s obecnou platností se prý o tom nedá nic tvrdit. Avšak přesto, že cit a srdce, toto pulzující centrum citů, jsou často prohlašováno za poslední instanci v záležitostech ducha, je přece jen duch ve všech svých projevech něco tak povzneseného nad pouhý *přirozený* hlas srdce, že se mu v žádném případě nemůže podrobit. Je ovšem pravda, že každý duchovní obsah musí být pojat do nejněvnitřnějšího nitra člověka, má-li platit za lidské vlastnictví, přesto však *není pouze v tomto nitru*. S krásnem a s duchem vůbec by to vypadalo špatně, kdyby byla jejich existence závislá na citech jednotlivce. A i když rychleji tlukoucí srdce, mocněji se vzdouvající řadra, různověji planoucí tvář, silněji se napínající sval podávají svědectví o duchu, který vstoupil do srdce jednotlivce, nejsou city, které tyto příznaky ohlašují, tvůrci, nýbrž výtvořové ducha, jenž je v nich skryt. Nechceme se zde však ani šířit o tom, že ne všechny city, ne všechna hnutí srdce jsou dobrá již jen skrze sebe sama a že v tomto ohledu stojí v Knize knih psáno, že „z vnitřku, z srdce lidského zlá myšlení pocházejí, cizoložstva, smilstva, vraždy“;<sup>6</sup> chceme jen upozornit na to, jak opovržlivě nakládají s krásnem a uměním ti, kdo je činí závislými na *náhodě* citu a jeho vzniku v jednotlivci, a ještě se domnívají, že jim tím prokazují úctu.

Jestliže jsou tedy krásno a umění prohlašováno za výlučné vlastnictví nějakého zvláštního smyslu pro ně, vkusu nebo citu, projevuje se v takových tvrzeních vlastně jen ješitnost jednotlivce, který si chce zajistit krásno jako výlučnou ozdobu jen pro sebe tím, že předem popírá jeho obecnou platnost i obecnou platnost jeho poznání. Mohli bychom tyto názory přejít mnohem rychleji, kdybychom se s nimi v životě nesetkávali tak často a kdyby si svým arogantním vystupováním samy neříkaly o vyvrácení.

Obrátíme-li se nyní od těchto výroků, uzavřených uvnitř pouhé subjektivity, k názorům na krásno a umění, kterým se jejich hlasatelé pokoušejí získat uznání tím, že je předkládají jako názory, jež nacházejí odezvu v jiných lidech, setkáváme se často s tvrzením, že účelem umění je *napodobení přírody* a že krásné je to, co splňuje tento předpokládaný účel. — Avšak takové pouhé napodobování přírody by byla především velice zbytečná práce. Ihned nás zde napadá Aristotelův výrok, „že je lhostejné, je-li nějaká věc vyslovena jednou, nebo dvakrát“.<sup>7</sup> Podobně by nám nepřineslo žádný prospěch, kdyby tu příroda byla jednou v originále a desetkrát jako kopie. Věrné napodobení přírody, jako např. portrét, může sebevíc zajímat jednotlivce, ostatní lidé je minou zcela chladně a bez účasti, ledaže by znali i sám originál. K čemu napodobovat něco, co lze vidět *in natura*, a k tomu *lépe*? Neboť že umění s veškerým bohatstvím svých prostředků musí zůstat pozadu za přírodou, se nám ihned ozřejmí, když zkoumáme umělecká díla, která jsou vychvalována jako takové napodobení přírody, ačkoliv mají uměleckou hodnotu díky něčemu docela jinému než kvůli své věrnosti. Onu plnost života, jejíž bohatý rozvoj a věčná

proměna dodávají přírodním předmětům tolik půvabu, nedokáže umění při veškerém vypětí sil vyvolat; jeho nejvyšším výkonem v tomto ohledu bude. Že zachytí nějaký moment přírodního života, nebo jinými slovy, že vytrhne nějaký přírodní předmět z jeho živoucí souvislosti a takový mrtvý předmět napodobí. Pro větší srozumitelnost zde můžeme poukázat na výborná ztátiší holandské školy nebo na květiny takového de Heema nebo Breughela či na zvířata takového Hamiltona. Přírodní víno se netřpytí jen chladně v poháru, nýbrž chce taky v tom, kdo je požívá, rozntit svým buketem vřelejší život; přírodní kapka rosy nezůstává na růži stále v téže poloze, nýbrž chvěje se v mírné hře barev, když tichý vánek pohne její měkkou podložkou, a růže, lilie, narcis nejsou pouze krásně zbarvené přírodní tvary, nýbrž mají k člověku díky své vůni ještě i zcela jiný, niternější vztah. Umění by se muselo zpodobování zvířat a lidí docela vzdát, neboť celá jejich přirozenost je v každém okamžiku jiná a v tomto ohledu naprosto nenapodobitelná. — Rozhodující však je, že díla, která usilují o přírodní věrnost, jsou tím méně krásná, čím více se tomuto svému cíli blíží. Fráze „ten je si podobný, až je ošklivý“ se stala u portrétů takřka přislovecnou. S takovou podobností, vzbuzující až ošklivost, se setkáváme ve velmi výrazné míře u Dennerových hlav, které reprodukují do nejmenších podrobností každou bradavici, každý vlas.

Zde však před námi již vystává jiná podoba principu napodobení přírody. Říká se totiž: ne vše přírodní má být v umění napodobováno, nýbrž jen krásná příroda je hodna takového úsilí. — Tak tomu říkám uhodit hřebík na hlavičku: účelem umění je napodobení krásné přírody, a to, co tento účel uskutečňuje, je krásné — neboli *jinými slovy*, krásno spočívá v napodobení krásna!

V napodobení přírody jsme tedy nenašli žádný bezpodmínečný účel umění, a tudíž ani žádné podstatné určení krásna, nehledě na to, že přírodu jako takovou nelze nikdy nazvat krásnou a že již z tohoto důvodu nemůže příroda sloužit umění za vzor. Nemusíme proto brát velký ohled na ty, kteří takovou zásadou snižují umění na opíčení se po přírodě. — Za důležitější považujeme výroky těch, kteří sice popírají, že by umění mělo nějaký *jemu vlastní účel*, avšak podsouvají mu taková určení, která, protože se vztahují k duchu, přece jen těsněji souvisejí s podstatou umění. V tomto ohledu je třeba blíže prozkoumat tato tři určení krásna: že je máme pěstovat za účelem probuzení všeho lidského, nebo za účelem poučení, nebo za účelem očištění od vášní.

Umění má tedy znázorňovat *vše*, co lze nazvat *lidským*, aby tímto znázorněním diváka přivolávalo zpátky z rozmanitých rozptýlení života a *probouzelo jeho nitro k lidskosti*. Na podporu toho býval uváděn výrok starého básníka komedí: *homo sum, nil humani a me alienum esse puto*,<sup>8</sup> a v tom, že něco vytrysklo z lidského nitra, bylo shledáváno oprávnění existence umění. — Umění mělo znázorňovat celou škálu lidských pocitů, od lehkého záchvěvu duše, v němž se ještě navzájem mísí blaženost a bolest, až k onomu křečovitému třasu, jímž končí divoké vzepětí vášně; — tiše skanuvší slza, jež vytryskla z oka toho, kdo se cítí se svým žalem uprostřed bujného života sám, právě tak jako radostné zavýsknutí přeplněných prsou, kterým je celý svět příliš těsný; — první úsměv dítěte i poslední zjasněný pohled starce, který se ještě jednou ohlíží zpět na zlaté červánky mladosti a na květy a plody, které přinesl muži den; — konečně ale také všechny ty mezistavy, které spojují oba extrémy lidskosti, v nichž je jednou ozařována nebeským jasnem, a podruhé strhávána temnými mocnostmi podsvětí, tyto krajnosti stejně jako strašlivý stav pochyb, v němž si musí člověk přiznat, že v něm jsou dvě různé vůle, to vše se má stát předmětem uměleckého znázornění. — V základech tohoto

názoru leží především ten nekonečně hluboký smysl, že vše lidské je jako takové hodno oslavení uměním. Jelikož ale za takový důstojný předmět může být prohlášeno každé náhodné hnutí v lidské hrudi, ocitá se tím umění v nebezpečí, že znázorní jako krásno nejen ducha pravdy, nýbrž i ducha lži, neboť obě se nacházejí v lidském srdci těsně vedle sebe, a že tak umění zahyne v bahně neřesti. Neboť označení „lidské“ v sobě obsahuje také dvojsmysl, že znamená taky nelidské, a jestliže se domníváme, že v rozněcování lidských citů přiznáváme umění důstojné poslání, ocitáme se v nebezpečí, že je dokonale zneuctíme, pokud určitěji nevymežeme, co z té lidskosti má platit jako čistě a obecně lidské, neboli jako pravá lidskost.

Jestliže dáváme umění příliš široký obsah, když mu ukládáme znázorňování a rozněcování lidských citů, pak se dopouštíme opačné chyby, když tvrdíme, že účelem umění je *poučování* člověka a že krásné je tedy to, co zahaluje holou nauku příjemnou slupkou, jak to vyjadřuje básník:

„*Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci.*“<sup>9</sup>

Zde je ale třeba především vyvrátit představu, jako by úkolem umění bylo přibližovat učícímu se docela obyčejné věci, asi tak, jako když se z perníku tvarují písmena a číslice, aby se dítěti uspořila i ta nejmenší námaha a aby se v něm předem vyvolala nechuť k jakémukoliv úsilí. Tak triviálně filantropicky to ovšem nemyslí ti, kdo chtějí, abychom v umění viděli učitele života. Když umění předkládá divákovi svůj obsah, pravdu ducha, v smyslové formě, tedy nenuceněji, seznamuje ho s ní o to důvěrněji, že toto chápání je námahy prostým seberozpomínáním se člověka, a je tedy *důsledkem* umění, že ti, kdo se mu oddávají, se poučují o nejdůležitějších záležitostech života — a protože každé obírání se duchem zatlačuje přírodu do pozadí, konejší její hrubé síly a brání jejich překypění, můžeme umění, jehož jediným zaměstnáním je duch a jeho znázornění, nazvat krotitelem divokosti a hrubosti. Toto velkolepé pojetí bezprostředního důsledku umění, jeho blahodárné působnosti, vyslovili již Řekové, u nichž každá pravda na sebe brala šat mýtu, v oněch obecně známých pověstech, podle nichž Amphion zvuky své lyry pohyboval kameny a sestavoval je do pravidelných obrazců, Arión vděčil za záchranu svého života delfinům zkroceným pomocí umění a Orfeus přemohl sladkostí svého zpěvu nejen lidi, zvířata, stromy a kameny, nýbrž i temné síly života, mocnosti podsvětí.

Jestliže je však poučení, jež je nutným důsledkem plynoucím z podstaty umění, prohlášeno za *hlavní věc*, je-li umění považováno jen za jeden z mnoha prostředků, které mají podporovat poznání, pak jsou krásno a umění brzy ty tam. Krásno potom není ničím víc než zcela libovolně přidanou ozdobou, která jen volně zahaluje jádro „*haec fabula docet*“. Tak jsme dospěli k oné jednostrannosti umění, kdy rozumný obsah a smyslová forma jsou spolu spojeny jen zcela náhodně a netvoří v sobě uzavřenou a pevnou jednotu, jak jsme toho svědky v případě umění Římanů či ve francouzském umění v době Ludvíka XIV.

Pokud pak jde o tvrzení, podle něhož by účelem umění bylo *mravní očištění*, spojuje jen hledisko rozněcování citů s hlediskem poučování a přibližuje se nejvíce právě podstatě umění, i když jí ještě zcela nedosahuje. Názor, který umění připisuje moc vést člověka od zla k dobru, je jistě hodný umění a svědčí jistě více o správném postižení ducha a jeho moci než názor, který od umění vyžaduje poučování. Tato mravní síla umění má však svoji příčinu v tom, že když jsou před ducha postaveny jeho vlastní výtvořky jako cizí jevy, dokáže duch tyto projevy uchopit v jejich pravdě, a tudíž je i přemoci. — Běžně se přece říká, že slzy ulehčují bolesti — to ale proto, že bolest pak již nevyplňuje

tupě veškeré lidské nitro, nýbrž odpoutává se od tohoto nitra a nebrání u  
uplatňování jeho prapůvodní síly. Na tom je založen mrav antických plače  
i našich moderních kondolenčních návštěv. Tím totiž, že člověk zkrúšený bo  
lestí vidí moc, která ho hrozí přemocí, i vně sebe, a tím, že v rozhovoru  
podněcován, aby svou bolest pozoroval z různých stran, tedy jako něco vně  
šího, získává jeho duch opět svou zvláštní moc nad tím, co ho hrozilo rozdrtit  
a nabývá schopnosti roztrhnout pouta, do nichž ho hrozila uvrhnout bolest  
tato přemoc přirozenosti. — Když tedy umění před člověka předvádí postavy  
na nichž se uskutečňuje vítězství ducha nad mocí osudu, připomíná mu jeho  
vlastní moc nad pouhým vnějškem, takže dokonce i v smrti hrdiny vidí pouze  
triumfální přechod ducha z přírodní omezenosti do jeho věčné vlasti. Proto  
označil jeden starý znalec umění srážku hrdiny s osudem za božské divadlo.<sup>10</sup>  
V tomto ohledu bychom rádi připomněli hrdiny Shakespearových dramát. Ani  
v největší bolesti se nesnižují k pouhému hořekování, nýbrž zachovávají si  
vždy převahu nad osudem tím, že ho vyslovují ve všech jeho vztazích, a právě  
v tom, co bylo Shakespearovi nejvíc předhazováno, totiž, že jeho hrdinové  
dokonce i v krajní tísní ještě vtipkují, zjevuje se skvěle jeho pochopení pod  
stavy ducha, který vždy zůstává nekonečnou mocí nad přirozeností — takže  
si s ní jen pohrává, a to i tehdy, když ona vynakládá všechny své síly, aby ho  
zničila. — Ale nejen v oblasti tragická má umění tuto umravňující sílu, nýbrž  
protože všechny jeho výtvoary znázorňují vítězství ducha nad přirozeností, a  
v tomto vítězství tkví podstata mravnosti, nelze žádnému uměleckému dílu  
upřít mravní tendenci.

Přesto ale nepředstavuje mravní očištění člověka od nadvlády přirozenosti  
a jejího krajního působení, vášně, bezpodmínečný a podstatný účel umění,  
nýbrž je to — podobně jako u poučování — pouze důsledek nutně plynoucí  
z jeho podstaty. Velmi snadno to nahlédneme, když uvážíme pravý smysl  
požadavku, který od umění očekává pouze mravní očištění. — Jestliže bychom  
totiž trvali na tomto požadavku v jeho jednostrannosti, pozbylo by umění svou  
zvláštní podstatu, neboť by bylo — při umravňování stejně jako při poučová  
ní — jen jedním z mnoha prostředků, od nichž můžeme podle okolností oče  
kávat příznivý účinek, a po této cestě bychom snadno dospěli k bodu, kde by  
se na umění požadovalo dokonce i neumění, jen kdyby nám to slibovalo  
mravní prospěch. Vidíme, že v dramatu zasahuje takový směr dokonce až do  
našich dnů; Schiller o tom přílehlavě praví: „Wenn sich das Laster erbricht,  
setzt sich die Tugend zu Tisch.“<sup>11</sup>

Veškerá nenucenost uměleckého díla se ztrácí jak tam, kde jím má být  
znázorněno nějaké mravní pravidlo, tak tam, kde má sloužit k snadnějšímu  
vstřípení nějaké poučky, a krásno je tady jako tam jen odkudsi náhodně sebra  
nou ozdobou, svévolným přídavkem, který by mohl právě tak dobře odpadnout.

Mravní způsob nazírání na krásno je však zároveň mostem, který vede bez  
prostředně v jeho pravou oblast. — Neboť očekáváme-li od krásna působení,  
které by bylo s to upevňovat veškerou lidskou pospolitost v jejím základě,  
mravnosti, dáváme přece jen krásnu, byť nevědomky, takový obsah, který  
stojí nad mravností, protože jinak by v něm mravnost nemohla hledat oporu.  
Tušíme přitom v umění ono jádro, které je v lidském životě tím nejvyšším. —  
Tímto pravým účelem a středem krásna však není nic jiného než pravda  
ducha, nikoliv ale tak, jak je sama pro sebe, nýbrž tak, jak se ještě jeví jako  
jednota sebe samé a přirozenosti. Toto poznání krásna je však vysloveno, tře  
baže nejasně, ve všech dosud zkoumaných tvrzeních o účelu umění. Tato ne  
jasnost pojetí pochází jen z různosti stanovisek, z nichž je krásno zkoumáno.

...té totiž vidí v krásnu uskutečnění toho, co právě jemu platí jako to nej  
vyšší, a počínaje názorem, podle něhož chce omezené sobectví přikřknout  
krásnu (jakožto závislé na zcela zvláštní vloze) sobě samému, až po názor,  
podle kterého má krásno mravně podporovat obecnou souvislost lidstva, mluví  
každý o krásnu jako o takové skutečnosti, která znázorňuje jeho nejvyšší  
poznání života v smyslovém jevu. Tím, že shrneme tato různá určení účelu  
krásna v jejich pravdu, v níž jejich jednostrannosti zmizí, obdržíme proto  
důvěrnější a bohatší poznání našeho určení krásna. —

Podle všech těchto různých určení, která jsou jen různými stránkami jedno  
ho jediného určení, je tedy krásno jako mravnost skutečným vítězstvím ducha  
nad jeho přirozeností, a pravda ducha je proto jeho poučným jádrem stejně,  
jako je znázorněním všech citů tryskajících z lidského nitra a jejich místa  
v obecně lidském podněcovajícím okolí; a protože krásno vystupuje jako smyslo  
vý jev, je třeba chápat také přirozenost — jakožto jeho podstatný moment —  
v její pravdě. — Tato v přirozenosti se jevící pravda ducha sama se však má  
osvědčit jako obecná, a musí se tudíž stát nejniternějším vlastnictvím jednot  
livce v citu, který se stane vnímavým pro krásno tím, že se u něho vloha vlast  
ní všem lidem očistí pěstováním od strusky nahodilosti. — Člověk, který vidí,  
jak se v krásnu zjevuje jeho nejniterněji pocífovaná pravda, nachází v něm  
takové uspokojení, jaké mu vesměs odpírají zájmy tzv. praktického života,  
které se až příliš často týkají jen nahodilosti; takové uspokojení, jež tkví  
v čistém zření, o kterém Aristoteles praví, že je ze všeho nejsladší a nej  
lepší.<sup>12</sup>

## 2. Historicky

Všechny ty názory na krásno a umění, které jsme právě probrali,<sup>13</sup> patří  
vlastně do předkantovského období, ale protože si ještě i za našich dnů dělají  
nárok na platnost, nehodláme je prostě odbýt hrozným obviněním z nemoder  
nosti. Chceme mít nadále to potěšení poučovat se na živých příkladech o zma  
tenosti doby, která se s takovou arogancí prohlašovala za osvícenou, a zachá  
zíme proto s nositeli oněch názorů tak, jako by se mohly vykázat trvalou  
životností.

Již Goethe ve svém Götzovi z Berlichingen, Schiller v Loupežnících, Lenz,  
Klinger a mnozí jiní z básníků Bouře a vzdoru uvolnili do značné míry půdu,  
na níž se pak vedle sebe rozvíjela rozmanitá určení krásna a umění. — Proti  
Gottschedovi, jenž chtěl v Německu zavést umění vzniklé na dvoře Ludví  
ka XIV., jehož ráz tak rozkošně zesměšnil Bürger ve své Mamsell la Règle,  
směr, který se nám přitřítý znovu předkládá jako rokoko, vystoupili Švýcaři  
v čele s Bodmerem dokazující původnost německého umění na nejstarších  
jazykových památkách. Stolberg s Göttingenským básnickým kruhem uplatnili  
znovu lyrický moment krásna; Lessing pokračoval v zavádění antické kla  
sičnosti, zahájeném Winckelmannem, do jednotlivých oblastí umění; Wieland  
se pokoušel realizovat krásnou přirozenost v radostných postavách; Klopstock  
sestoupil do hlubin ducha a vynesl z těchto šachet na povrch ušlechtilé, i když  
ne zcela pročištěné rudy; Hamann, Hemsterhuis a Jacobi se snažili zdůraznit  
v krásnu moment citu. A vedle těchto různorodých kritických a uměleckých  
snah si mohl Campe bez obav dovolit prohlašovat se suchou a prázdnou  
rozumností, že vynálezce kolovratu se zasloužil o lidstvo víc než tvůrce Illiady,  
čímž bylo dostatečně dokázáno, že tehdejší umění nenašlo ještě své pravé  
těžiště. — Nakonec učinil všem těmto protichůdným tendencím konec kate  
gorickou přisností své kritiky Kant; můžeme jím proto jako se zdrojem mo  
derních uměleckých názorů zahájit také svoje historické náčrtky.



„Krásné je, co není předmětem zájmu, co je bez pojmu obecné a nutné se líbí.“<sup>14</sup> Ano, to je ono! Tímto Kantovým slovem bylo rázem vneseno světlo do temného kvašení názorů o krásnu. Podívejme se blíže, co tvoří jádro těchto Kantových určení krásna.

Předně má být zalíbení plynoucí z krásna nezajímavé neboli prosté každé žádosti. Neboť i když je slovo ‚zájem‘ používáno v různých významech, vždy vyjadřuje žádost něco si přisvojit, touhu po požitku, takže řeč sama pravně vyjadřuje toto zvýšené úsilí slovem ‚zajímavé‘. Krásno však není ničím, co by mohlo být — ať už jakýmkoliv způsobem — požíváno nebo proměněno ve výlučné vlastnictví jednotlivce; nemůže být ani almužnou darovanou potřebnému, neboť to vše znamená zničení krásna, protože je strhává ze slunečné záře ducha do chladných bažin smyslové potřeby. Vztah člověka k umění je vztahem čistého, sobě samému postačujícího nazírání, a tím také povznesením se nad vše konečné a pozemské k nekonečnu, neboť jen to je vyňato z moci žádosti a zájmu.

Toto nezajímavé nazírání již tedy předpokládá v krásnu obsah povýšený nad obyčejnou potřebu — tento obsah však má zároveň obecně poutat. Obecně ovšem nikoliv v tom smyslu, že by — když se vynášejí soudy o umění — při tom musil být se svým hlasem také ten či onen jednatel. Opravdová obecnost není totiž nic, co by bylo závislé na všech jednotlivcích, ano jednotlivost jako taková je přímým protikladem obecného, které je právě něčím svobodným a nezávislým na veškeré nahodilosti jednotlivého. Obecné zalíbení v krásnu je proto zalíbení, jež tryská z nazírání podstaty, společné všemu lidskému stvoření, ve skutečnosti uměleckého díla; znamená tedy znovuvzevznutí člověka z jeho konečnosti a omezenosti do bezmezné sféry nekonečnosti. Toto obecné neboli z obecné lidskosti plynoucí zalíbení je vzplanutím člověka, zasaženého v krásu bleskem nekonečna. Krása nepotřebuje zprostředkování rozvažováním, ani suchého rozboru svých forem k tomu, aby se líbila, neboli, jak to vyjadřuje Kant, krásna se líbí bez pojmu čili bez vědomí forem ducha, jež jsou v ní otištěny.

Krásno je tak ale předmětem nutného, tzn. takového zalíbení, které musí člověka naplnit, protože cítí, že v krásném tvaru je konfrontován se svou nejnižší pravdou a nazírá v něm skutečně mír, který vyzařuje z nekonečna.

Pozdrželi jsme se poněkud déle u tohoto výkladu, neboť to, co Kant v těchto větách říká, totiž že obsahem krásna je absolutno, nekonečno, je od nynějška kánonem veškerého zkoumání umění. Už není možno — jako kdysi — mluvit o účelu umění nebo o nějakém výlučném porozumění jednotlivce podstatě umění, nýbrž po Kantovi se klade pouze otázka, co je to to nekonečno, které má umění znázorňovat.

Dalšího upřesnění se dostalo Kantovu principu u *Schillera*, který jej také básnický realizoval v řadě uměleckých děl. V první řadě Schiller rozvíjí určení krásna ve svých *Dopisech o estetické výchově*. Na základě předpokladu, že každý člověk v sobě chová zárodky ideálního člověka, jenž není než to rozumné a obecně lidské v něm, klade si výchova za úkol přibližovat jednotlivého přirozeného člověka stále více jeho ideálu, tj. rozumnosti jako podstatné vlastnosti lidskosti. Konečným cílem výchovy je pak krásno a výchova jakožto utváření celého člověka spočívá v jednotě obecného, rozumného, a přirozeného, individuálního.

Zápas o ideál charakterizuje všechny Schillerovy básnické skladby a dodává jim onu éterickou čistotu, již může být dosaženo jen povznesením se nad pozemskou omezenost. Jakmile se postavíme na půdu, na níž se pohybují hrdino-

vé, kteří svým svobodným projevem probouzejí i v našem srdci obecně lidské city a naplňují je blaženým mírem nekonečna, rázem se ocitají všechny pozemské zájmy, všechny nízké žádosti daleko za námi. Ať nás rozněcuje žár markýze Posy, ať se pozvedáme s titánským úsilím Valdštejnovým nad moc osudu, ať v chóru klidně komentujeme život a jeho konflikty, nebo se radostně připojujeme k chvalo zpěvu vítězství — všude k nám zaznívá jako čistý hlahol zvonů hlas ducha vyzývající nás k hlubokému chápání lidskosti.

Jakkoliv nám ale Schillerovy umělecké výtvořiny v zjasněné skutečnosti ukazují, co to znamená učinit absolutno jako takové účelem krásna, jsou na druhé straně zároveň, zvláště ty starší, dokladem nedostatku Kantova principu. V tomto ohledu lze nazvat Schillerův vlastní život estetickou sebevýchovou.

Kantův princip totiž stanoví jako obsah krásna absolutno, nepostupuje však dál až k uvedení nekonečna v konkrétno; nekonečno je spíše jen jakýmsi obalem formujícím zvnějška smyslové tělo než utvářejícím proudem tryskajícím z jeho nitra. To je nedostatek, který se umělecké dílo snaží zakrýt především bohatou reflexí; právě tím ho však prozrazuje. Neboť reflexe je duchem výtvořiny, který se domáhá plastické životnosti zatím jen slovy; je zvěstováním ideálu, protože tento ideál ještě není s to prokázat svou skutečnost skrze své ztělesnění. Don Carlos jako první Schillerův výtvořina vzniklý pod vlivem Kantovy filosofie reprezentuje tuto nedostatečnost nejvýrazněji: musí výslovně proklamovat to, co ještě nedokázalo nalézt tělo, jež by mohlo být nástrojem činu. A ačkoliv se každé pozdější dílo blíží stále více principu vyslovenému jeho mistrem, přece jen se ani v tom nejdokonalejším utvářejícím rozum zcela nerozpustil v smyslové látce. I když snad toto plus zajišťuje některým uměleckým dílům v určitém ohledu přednost před jinými harmonickými výtvořinami, přece jen nám vždy znovu připomíná *hlavní nedostatek Kantovy definice krásna*, totiž že krásno pojal příliš jednostranně z hlediska obecnosti, nedostatek, který byl označen — protože obecné je formující mocí zvláštního, smyslového — jako Kantův *formalismus*.

Dalšími definicemi krásna vzešlými z *Kantovy školy* se zde nebudeme dále zabývat, neboť jednak pouze opakují slova mistra, jednak jsou to návraty k dřívějším stanoviskům, jednak konečně přehánějí formalismus patrný již u Kanta tak, že krásno (například u Kruga) již svým přesazením do těchto pustín odumírá.

Důležitější pro vývoj umění právě tak jako pro hlubší postižení a určení krásna je Fichte, a sice hned první zásady jeho *Vědosloví*. Fichte, který vychází bezprostředně z Kantových principů, chápe Já neboli jednotlivce sjednoceného s absolutnem jako počátek, jehož sebekladením vzniká celý vesmír. Na počátku je toto Já naprosto nepodmíněnou, své vlastní bytí kladoucí mocí. Tím však, že Já klade sebe samo, stává se toto kladené okamžitě něčím jiným, než je to, co je klade; je to Ne-já, svět postavený a setrvávající v postavení proti Já. Neboť jelikož je Ne-já kladeno skrze Já, nemůže se s ním toto Já sjednotit, protože každé takové sjednocení může být uskutečněno pouze činností Já neboli kladením Já, které vyvolává na místě zmizelého Ne-já jen nějaké nové Ne-já. Ne-já představuje tedy věčně „onen svět“ Já, nezahladitelnou mez, kterou nemůže nikdy překročit, a tak si ono zprvu nepodmíněné Já svou vlastní nepodmíněností zastrčilo závoru, kterou už není s to odstranit.

Tento Fichtův princip, který je zdánlivě v rozporu s bohatým životem umění, obsahuje nicméně zárodky jedné z neplodnějších uměleckých epoch. Šedivý plášť filosofie se zde ukázal — jako už častěji — pravou kouzelnou lodí přenášející člověka ze zcela vyčerpané půdy na bohaté nivy nového světa. —

Fichte se totiž stal východiskem moderní romantiky, a to tím, že se jeho teorie v oblasti umění proměnily v *ironii* a *touhu*, jež představují dva póly romantického umění. — Za jaké bohatství uměleckých tvarů, za jaké rozšíření určité krásy, především však za jaké nové důkazy o zdroji umění, o nejvnitřnější základu krásy vděčíme právě *moderní romantice*, to máme všichni ještě a příliš v živé paměti.

*Ironii* romantikové velmi často prohlašovali za princip veškerého umění, přesto jsme od nich dosud nezískali definici ironie, která by postihovala její skutečné nitro. — *Friedrich Schlegel* ji nazývá „křehkou, okřídlenou a svatou věcí“; nám by však bylo milejší, kdyby ji místo této apoteózy přesněji vymezil a kdyby zřetelněji ukázal, co mu především platí za nejvyšší krásu. Teprve jeho další výrok, že v ironii je „všechno žert a všechno vážnost, vše bezelstně odhalené i hluboko skryté“, obsahuje pro nás poukaz na to, co *Schlegel* ironií rozuměl. — *Solger*, jehož *Erwin* byl romantiky přijat s takovým nadšením jako dílo uskutečňující ironii v různých oblastech umění, nám neřká, co to vlastně ironie je, ačkoli ji nazývá „nejvnitřnějším zárodkem života veškerého umění, vše obzírajícím, nade vším se vznášejícím, vše ničícím pohledem“, nýbrž ukazuje jen, jak se činně projevuje v tom, co je jí naplněno, když praví, že „ironie je ona nálada, v níž se rozpory navzájem ničí, a přece právě to podstatné pro nás uchovávají“. — Nejvíce se přiblížil opravdové definici ironie *Jean Paul*, když ji nazval svým paradoxním způsobem „zdáním vážnosti a vážností zdání“.

Skutečného porozumění podstatě ironie dosáhneme rozbořením první *Fichtovy* věty, která byla výše uvedena. „Já klade původně pouze své vlastní bytí“, to je ten zdroj, v němž pramení všechny potůčky a bystřiny, ale i bažiny ironie. Díváme-li se totiž na Já jako na naprosto nekonečnou moc, je následkem toho ostatní svět skutečný jen potud, pokud je kladem tímto Já, nebo pokud je Já chce klást, a protože Já může své výtvořiny opět vzít zpět, je veškerá skutečnost hříčkou Já, a tudíž ve srovnání s Já jen prázdným zdáním. Pro absolutní Já není nic vpravdě jsoucí, neboť Já dokáže na všem nalézt nějaký rozpor ve srovnání se svou vlastní suverenitou a dokonalostí. A tak nikdy nevíme, kdy Já něco skutečně klade, nebo kdy skutečně jedná, neboť není jisté, zda Já v přístupu okamžitku neprohlásí za zdání to, co předtím vydávalo za pravdu, a zda nebude podle okolností pouhé zdání opět hájit jako pravdu. Já se tak vznáší jakožto jediná podstatná moc nad pouhým zdáním a pouhým nepodstatným zdáním je vše, protože vystoupilo — jelikož vzniklo kladením Já — ze svého podstatného středu. — V ironii záleží tudíž vždy pouze na Já a podle jeho povahy bude ironie buď jen lehkým žertem nad pošetilostmi života, anebo prohlásí se zpupnou drzostí lež za pravdu, a sice za jedinou pravdu. A tak má ironie ten nejširší okruh působnosti, jehož středem je však vždy Já vydávající se za nepodmíněné.

*Ludwig Tieck* jako mluvčí všech romantických tendencí zavedl také svým *Williamem Lovellem* ironii poprvé do umění. Tenhle *Lovell* je ale při vši své tzv. dobromyslnosti skrz na skrz ničemný subjekt, takže nás hned první vystoupení ironie v umění zarazí. Na charakter *Williama Lovella*, který se stejně snadno nadchne pro špinu neřesti jako pro nejvyšší hodnoty života, kterému jde tedy v podstatě jen o požitky vlastního drahého Já, padají stíny, které se v *Schlegelově Lucindě* a *Heineových* jedovatých Písních mění v temnou noc, v níž ostré zášlehy blesků ozařují již jen úplnou zkázu mravnosti.

Byli bychom právem váhali přiznat ironii platnost uměleckého principu, kdyby se realizoval jen v těchto *pokřivených útvarech*, a ještě víc bychom se

rozpakovali uvádět tyto karikatury, kdybychom nechtěli právě na nich ukázat, že do krajnosti vystupňovaná ironie musila vyvolat jako protilek druhou, nepoměrně důležitější a hlubší stránku romantiky, totiž *touhu*, neměla-li zcela zajít na svou vlastní zkaženost.

*Oprávnění* získává ironie v umění totiž tím, že se obrací proti nepravdě a zdání, že je ničí odhalováním jejich nicotnosti a osvobozuje tak nepodmíněný obsah umění od strusek nahodilosti. Touto svou prací třibící vše smyslové a očišťující je pro přijetí ducha představuje ironie druhou stránku oněch uměleckých snah, které usilují o uvedení absolutna v smyslovou látku. A opět to byl *Tieck*, jemuž se nepřekonatelně povedlo toto zničení všeho o sobě nicotného, toto zrušení všeho jednostranného zdání. Jestliže v *Kocourově* v botách vydal všanc zničujícímu posměchu zabeđenost a tupost tzv. zdravého rozumu, který se děsí sebemenšího náznaku něčeho zázračného, anebo v *Palečkovi* onen směr, který můžeme podle jeho původce stručně nazvat *vossovským*,<sup>15</sup> protože jeho detaily jsou příliš různorodé, než aby je bylo možno shrnout pod jedno předmětné pojmenování, nebo ve *Světě* naruby šosácký názor na umění — nikde zde nevidíme, že by bylo napadeno něco pravdivého, nýbrž vždy je to jen chvástavé zdání, jehož větrem nadmutá velikost velice rychle splaskne, když narazí na ostny ironie. Totéž veselí vyvolává jedna z nejpozdnějších *Tieckových* novel *Nadbytek života*, v níž se odhaluje nicotnost běžných potřeb tím, že jejich nedostatek naprosto není s to vyvést z míry člověka dostačujícího sobě samému. Sem patří i hluboké básnické skladby svobodného pána *von Arnim*. A jestliže se v nich ironie občas přiblíží až na dotek k trpké vážnosti, jako v *Dolores* a *Strážcích koruny*, jsou předmětem jejího útoku vždy jen vnitřně vyprázdněné a zanikající poměry. Stejně je tomu u *Brentana*, jehož *Godwie* se kromě toho vyznačuje velkými přednostmi scénérie a stylu.

Jestliže však někde ironie vystupuje dokonale nevinně, pak je to v *Darmošlapovi* svobodného pána *von Eichendorfa*. *Darmošlap* je člověk, který si sám naprosto stačí, takže se ani nemůže dostat do konfliktu se světem. S lehkou myslí opouští otcovský dům, neboť je zcela nepřístupný starostem o živobyty, jen nuda ho vyhání z místa, kde se mu dobře vedlo, a když se na jasném nebi začínají stahovat mraky, stačí veselý hlas jeho nitra zaplašit všechny chmury. Co nám ale především činí tohoto darmošlapa drahým, jsou „lehké záchvěvy“ touhy, které „ozařují jako blýskání na časy jeho nitro“, právě když nejvíc překypuje soběstačností, touto základnou ironie. Když je darmošlap tak spokojen sám se sebou, že se mu zdá, „jako by mu narůstaly nohy dlouhou chvílí a nos se mu prodlužoval nicneděláním“, když tedy dosahuje jeho pohoda z pouhé jsoucnosti nejvyššího stupně, pak ho vyhání z této sladké nečinnosti touha za dávno vysněným ideálem a darmošlap táhne s jásajícími skřivany do Itálie.

Ani v nejprostších útvarech ironie tedy nechybí *touha*, protože ve svých nejhlubších základech jsou obě navzájem srostlé — a zde musíme ještě jednou sestoupit do ponurných hlubin *Fichtových* vět. — Já, které svým vlastním kladením od sebe odlišuje to, co klade, jako Ne-já, má totiž v tomto Ne-já mez, za kterou nemůže, a čím více se samo klade jako naprosto nepodmíněné, tím těsněji se samo omezuje oním ze sebe vyprodukovaným Ne-já. Vědomí Já o tomto omezení je jakožto vnímání rozporu bolesti, která, protože vychází z vědomí počáteční nepodmíněnosti, se mění v touhu vrátit se přes pozdější omezení do původního stavu. Tato touha je tím prudší, čím užší jsou ony meze neboli čím více se Já svou vlastní činností omezilo.

Kde tedy vystupuje činně ironie neboli vědění o nepodmíněnosti Já, tam



se musí zcela zákonitě objevit i touha a působit tím pronikavěji, čím víc se člověk skrze ironii stahuje do sebe sama a čím více se pokouší popírat skutečnost světa. Právě tam, kde se zdá, že si ironie sama dokonale stačí, když s nekonečnou drzostí popřela veškerou pravdu skutečnosti, proráží s neodolatelnou silou také proud touhy a žene člověka bez oddechu vpřed za pokojem a smířením s hluboce uraženými mocnostmi života.

Byla to ale právě tato touha, tato hluboká rozervanost člověka vzešlá z temné půdy ironické svévole, z kalných vod sobeckého požitku, jež se rozvinula v nejnádhernější květy moderní romantiky.

Významné je, že brzy po Lovellovi uvedl Tieck do umění touhu spisem Sternbaldovo putování. *Putování* samo je již výrazem touhy, nespokojenosti s přítomností. Na poutníka „volá z dálky povzbudivě tisíc hlasů; táhnoucí ptáci, kteří se mihnou nad jeho hlavou, mu připadají jako poslové dalek, každý oblak mu připomíná jeho cestu, každá myšlenka, každý úder srdce ho pohání vpřed; jak by zde mohl klidně sedět a čekat, až uzraje obilí?“ — A co teprve putování umělce, malíře, který cítí jako dva póly stejně vzdálené od německého středu Albrechta Dürera tu Lukáše z Leydeny, tam Raffaela, jimiž je střídavě přitahován, neboť „duše umělce je často v zajetí podivuhodného snění, každý přírodní předmět, každý kývající se květ, každý plující oblak je mu vzpomínkou nebo pokynem do budoucna“.

Jakmile touha jednou zdomácněla ve skutečnosti umění, rychle se osvobodila od svého trpkého kořene, ironie, a tak vidíme řadu uměleckých děl vyjadřujících jen tuto *touhu*, jež se *svobodně vznáší v povětří a při každém závanu větru se znovu rozechvívá*; jejich prototypem je *Uhlandův* Pastýř. — Je to především *hudební živel*, jenž dokáže lidské srdce z hloubi rozbourit tichým nástupem, pronikavým rozeznáním i povzdechem pomalého dozívání. Tón lesního rohu, který k nám doléhá z nezměrné dálí tajemným tichem noci, z hlubin tryskající písně slavíků, ale i jen štěkot psů a klapání mlýna tlumené dálkou, dokáží probudit v osamělém nočním chodci nekonečnou touhu a tajuplné tušení budoucnosti, jež mu přinese pokoj a mír. Vidíme proto, že všechny výtvořiny romantiky zdůrazňují a oslavují tesklivou měkkost a roztouženou laskavost hudby.

Avšak touha nezůstává u prázdného toužení, usiluje bytostně o *ukojení*, o smír rozdvojení, které ji vyvolalo v život, a proto se obrací na všechny strany, odkud by, jak se domnívá, mohla čekat vyléčení.

To, s čím se nejprve střetává člověk neuspokojený sám v sobě, je však *příroda* se svým tajuplným životem. Tváře květů se dívají na roztouženého tak spanile a nevinně, bublání potůčku je tak zkolébávající, listy šeptají a ševelí jako šťastné děti při setmění, ptáci pohlížejí ze svých výšin tak udiveně na člověka zmítaného neklidem, kámen se třeptá tak vesele v slunečních paprscích a nad vši touto životní pohodou rozpínají nebesa svou měkkou, zlatem protkanou příkrývkou z azuru. Celek přírody se jeví jako kouzelně líbezná *pohádka*, kterou se romantika nadšeně pokouší převyprávět v domnění, že tímto ponořením do tajemných hlubin přírodního života musí touha dospět k svému konečnému cíli. V tom nás však příroda klame; jenom její povrch je tak hladký a veselý, když ale prozkoumáte hlubiny pod jásavě kvetoucím růžovým keřem, určitě vytáhnete s nejspodnějšími kořeny prastarého Mefista a zhroutíte se ochromeni jeho chechtotem. Tato *děmoničnost*, jež na nás číhá všude v hloubi přírodního života, se ozývá již v přízracích našich prvních dětských pohádek; romantika, která si chtěla ponořením do přírody vydobýt mír, si odtud přinesla strašidla a děs. Již v Rusalce svobodného pána *von Fouqué*, jedné

z nejlíbeznějších pohádkových skladeb, nechybí tento mrazení a hrůzu vyvolávající prvek, který představuje jen temný rub oněch radostně hravých a svůdných *elementárních mocností*, jež jsou ve všech pohádkách *jednajícími osobami*. Ještě výrazněji vystupuje do popředí tato noční stránka přírody v Tieckových pohádkách, jejichž námětem je oddání se přírodě. Plavovlasý Ekbert, Runový vrch, Kouzlo lásky vyúsťují v *šilenství*, v tuto nejhlubší roztržku člověka se sebou samým, která je nutným následkem jeho odpadnutí od duchovního středu. Nejcharakterističtější se projevuje tato strašidelná tendence u básníka, který i jinak učinil *noční stranu přírody* v mnoha ohledech předmětem svého bádání, totiž u *Justina Kernerera*, jemuž se i ti nejplnokrevnější spolutestující proměňují v „spolustíny“.

Příroda se všemi svými půvaby není tedy s to ukojit touhu člověka po světě míru a pokoje, neboť člověk si nemůže být nikdy jist, zda „lesní samota, jež ho blaží“, neskrývá nějakého draka, který může navždy zničit všechno jeho štěstí, zda strýček Kühleborn<sup>16</sup> nevytřepe nečekaně ze svého důstojného plnovousu s chechtotem pustošící proudy vod, zda ona vznešená paní, potom co mu byla odhalila celou svou krásu, proti němu nevyšle z tabulky plné změtených čar, v nichž probleskují v podivné směsici její tajemství, smrtící blesk šilenství. — Bezprostředním důsledkem neukojené touhy byla snaha hledat pokoj, který člověku odepřelo nejbližší okolí, ve vzdálených končinách světa. Jednak se básníci pokoušeli *nalézt* v souznějících *výtvořech jiných národů* písně, v nichž by mohli utišíť svou touhu; této tendenci vděčíme za řadu děl, která — ačkoliv patří spíše do historické vědy — přece jen nezůstala bez vlivu na umění, především rozšířením jeho obzoru; zejména *Schlegelova* Moudrost Indů, *Creuzerova* Symbolika a *Goerresovy* mytologické práce měly pro romantiku dalekosáhlé následky. Na druhé straně se daly pokusy *uměleckou reprodukcí* výtvořů jiných národů odstranit pocit cizosti toho, co přichází odjinud, a tak utišíť domácí touhu jejím spojením s uměním celého světa. Byly to především *umělecké výtvořiny* vykvetlé na *jihu*, které lákaly k přesazení na domácí půdu svým blaženým klidem, svou nepřestajnou veselostí, jež je výrazem mírnějšího, bezstarostnějšího a plnějšího života těchto šťastných končin. Avšak *i sever* se svými gigantickými formami, nespoutanou přírodou, nepřemožitelnými drsnými reky a tajemnou moudrostí skaldů musil lákat k přejímání svých uměleckých výtvořů, a právě tak daleký *východ*, jehož velkolepé přírodní scenérie a rozvoj života tvoří neustále se vracející prvek v pověstech všech národů. Zde je třeba zmínit se především o obou *Schlegelech*, o *Tieckovi* a *Rückertovi*, pokud se umělecká reprodukce týká také látkové stránky těchto výtvořů. Pokud se však touto reprodukcí miní formální stránka, nezůstal v tom pozadu žádný romantik a jazyk zdolal vítězně téměř neuvěřitelné překážky; jmenovitě *Tieckův* Císař Oktavianus představuje takový úspěch v užití všech možných jižních forem, že se zdá, jako by si básník jen pohrával s obtížemi tercín, sonetů, kanzón, redondilů atd., ba že se jimi rozkošnický opájí. — Avšak ať už se básníci snažili sebevíc o zdomácnění cizích látek a forem, jejich nejhlubšímu nitru zůstaly přece cizí, a sotva dozněl jásot nad zvládnutím přesídlovacích potíží, brzy se znovu ozvala neukojená touha.

Jakkoliv již hlubší zkoumání života přírody a čilejší pronikání do cizích uměleckých forem činily z romantiky *pěstitelku umění co do jeho jevové stránky*, ještě ve vyšším stupni jí byla v onom směru touha, který jí samé poskytoval niternější mír než obě předchozí snahy. Máme zde na mysli *navrat romantiků k uměleckým výtvořům středověku*. Středověk zůstává a musí vždy zůstat zdrojem, k němuž se vrací touha do hloubi rozrušená neuspokojením s přítomností. Členění lenního řádu, síla a zároveň citová měkkost rytířství, bohatý roz-

voj měšťanstva činí středověk beztoho obdobím, jež poskytuje umění neotřesitelnou půdu a ryzí postavy. A jdeme-li až ke kořenům, z nichž organismus středověku vyrostl, snadno si vysvětlíme nadšení uměleckých tvůrců pro toto období, s jehož vznešeností se setkávali v mohutných katedrálách a jehož niternost na ně vyzařovala z hlubokomyslných maleb; v reprodukci středověkých forem vykonalo umění tolik, že se odtud právem může nazývat romantickým. — Jako všude v romantice stojí i zde v čele *Tieck*. Kromě toho, že téměř v každém jeho díle z tohoto období nacházíme odkazy na středověk jako na základ veškerého moderního vývoje, přiblížil nám svým převodem nejkrásnější milostné písně minnesängřů, jako například *Ulricha von Lichtensteina* Službu paní, a duchaplným přepracováním středověkých pověstí ve *Fantasovi*, *Jenověfě* a *Císaři Oktavianovi* nám otevřel samo srdce středověku. Dále je třeba zmínit se ještě o *Fouqué*m, který ve svém *Sigurdovi*, *Koroně* a *Kouzelném prstenu* poprvé opět vyličil rytířství podle pravdy, když bylo předtím nejubožejším způsobem znetvořeno v *Cramerových* a *Spiešových* románech. Konečně musíme uvést *Zachariáše Wernera*, který poukázal v *Synech Thaletových*, *Kříži u Vyčhodního moře* a ve *Vandě* na tajemně hluboký střed středověkého života. — Avšak mnohem důležitější bylo pro umění probádání, osvětlení a dokonalé seznámení se s uměleckými památkami středověku. Zde stačí poukázat na *Görresovo* vydání *Lohengrina*, básně patřící k tajuplnému okruhu svatého grálu, a na jeho výbornou studii *O knížkách lidového čtení*, na *Brentanovu* a *Arnimovu* sbírku nejkrásnějších národních písní *Chlapcův kouzelný roh*, na *Hagenovo* první úplné zveřejnění *Písně o Nibelunzích*, jakož i na *Staroněmecké lesy* a *Německou mytologii bratří Grimmů* jako na hlavní reprezentanty tohoto směru, abychom se neuputili v nezměrném množství prací, v nichž se tato tendence uplatnila. — Tomuto směru, kterým se ubírala touha, vděčí tudíž moderní názor na umění za seznámení s materiálem, na který moderní umění ve svém prvním období pohlíželo jako na svůj vlastní, jakož i s oněmi formami, které považovalo za vhodné k vyjádření těchto látek. — Všechny směry, jimiž se touha dala při hledání míru, sbíhají se v svobodném pánu *von Hardenberg*, jehož žel jen krátký život se rovná pouti za modrým květem poezie. V *Jindřichovi z Ofterdingenu* uložil *Novalis* všechny prvky, v nichž hledá ukojení touha, která se zde jeví jako putování z domácké přítomnosti do oněch končin, kde život již postoupil na vyšší stupeň, a skrze tyto pokusy o ukojení touhy zasvěcuje rodícího se básníka stále více do bohatství poetické látky. — Tak je v tomto románě o básníkovi vysloven umělecký význam touhy vůbec, totiž: napomoci ideálu skrze *poznání látky*, v níž má být vyjádřen (jak se vyskytuje v přírodě: jako lehký náznak niternosti, v národní různorodosti: jako široký proud vzdělání, konečně v domácích kořenech dějin: jako jejich ostře narýsovaný půdorys), k tělu, jež by nebylo ničím jiným než vnějším výrazem nepodmíněného ducha panujícího v jeho nitru. Uvážíme-li nadto, že úkolem ironie je, jak jsme poznali, *očistit smyslovou látku* umění od prázdnoty a nicotnosti zdání a nechat z ní platit jen to, co se svou pevností osvědčilo jako skořápka důstojná svého nepodmíněného jádra, potom jsme pochopili skrze shrnutí obou směrů, které představují tyto dvě stránky romantického umění, význam romantiky pro umělecký vývoj. — *Moderní romantika je tedy všestranným nahromaděním a propracováním uměleckého materiálu a představuje jen rub ideálního způsobu nazírání na umění, který byl — jak jsme poznali — charakteristický pro období Kant-Schiller*. Moderní romantické umění je tudíž naplněním *Fichtova* požadavku na umělce, „aby učinil transcendentální hlediště obecným“, nebo aby uvedl nepodmíněnou podstatu umění do smyslového jevu, protože veškeré úsilí romantického umění směřovalo k tomu, aby

dalo absolutnu pevnou, širokou a čistou smyslovou základnu, neboli aby připravilo ideálu důstojné tělo. — Tím byl zlomen takzvaný formalismus Kantova principu, neboť obecnost nepodmíněného se zbavila díky všestrannému zrcadlení v smyslovém materiálu svého abstraktního postoje a krásno může být správně poznáno jak ze své podstatné, tak ze své jevové stránky, a jejich význam může být dokonale zhodnocen v jeho jednotě.

Ještě se musíme zmínit o tom, že romantické umění se samo vyslovilo o svém postavení a významu, a to v Prologu k *Tieckovu Císaři Oktaviánovi*, ve známém příchodu romance. V lese, v této tajemné náruči elementárního života, který je všestranně oslavován sborem rytířů, pastýřů a pastýřek, začíná výstup charakterů, které představují různé směry romantického umění rozbíhající se na všechny strany. Básník představuje touhu cílevědomou, poutník touhu bez oddechu a cíle bloudící, zamilovaný zcela konkrétní touhu, jež mu přichází vstříc v postavě pastýřky, rytíř touhu po sobě samém v středověkém dovršení. Trio dvou cestujících a kostelníka má nejprve význam seznamování se s cizím světem, vytváří ale také samo v sobě ironický protiklad a jeho rozřešení skrze zánik nicotných momentů. Na takto připravenou půdu přichází nyní romance neboli romantické umění samo doprovázeno vírou a láskou jako svými zploditeli a udatností a žertem jako svou služebnou družinou — neboli středověkou niterností v jejích různých směrech. Její dokonalé zjevení řeší pak zbývající otevřené otázky tím, že přijímá do svého doprovodu všechny pravdivé snahy. To vše končí seskupením všech charakterních postav provázeným hudbou a hlavní představitelé glosují neustále se vracející téma romantiky:

Noci, která opájíš  
smysly náměsíčnou hrou!  
Probuď se vši nádherou,  
starou pohádkovou říši!

Co hájili na jedné straně Kant a na druhé romantikové, co Schiller tušil jako ideál a romantikové ve svých nejkrásnějších chvílích označovali jako cíl umělecké touhy, vyslovil poprvé *Schelling*. Je známo, jaké nadšení vyvolalo objevení jeho filosofie zejména v uměleckém světě; tento jásot se stane pochopitelným, když řádně uvážíme obsah a význam jeho vět pro poznání krásna a umění. — „V absolutní shodě vědomé a nevědomé činnosti je zrušen veškerý spor; inteligence skončí tudíž v uměleckém výtvoru v dokonalém sebenázoru. Cit, který tento názor doprovází, bude citem nekonečného uspokojení; všechny rozpory jsou zrušeny, všechny hádanky rozřešeny. Estetický názor je pouze zobektivizovaný intelektuální názor. Umění je pro filosofa právě proto tím nejvyšším, že mu jakoby otvírá to nejsvětější, kde ve věčném a prapůvodním sjednocení jako v jednom plameni hoří to, co je v přírodě a dějinách odděleno.“<sup>17</sup> Vzhledem k těmto *Schellingovým* názorům ze *Soustavy transcendentálního idealismu* představují jeho ostatní výroky o krásnu a umění jen různé obměny; musíme proto blíže zkoumat, co je obsaženo v právě uvedených větách, abychom dobře porozuměli *Schellingovu* pojetí umění.

Nejprve se tu říká, že v uměleckém výtvoru se sjednocují vědomá a nevědomá činnost. Vědomá činnost je však konání ducha, neboť jen duchu je vlastní vědomí, kdežto příroda vytváří své tvary bez vědomí, a proto představuje nevědomé konání. Tím již je krásno určeno jako jednota duchovního a přírodního, a totéž je obsaženo v tvrzení, že umění sjednocuje to, co je v přírodě a v dějinách odděleno; neboť dějiny jsou vývojem ducha, který se uskutečňuje v čase, jejich opravdovým obsahem je tudíž duch — a umění je opět pojato jako jednota duchovního a přírodního. Tato jednota je pak ještě přirovnávána

k plameni, a případnost tohoto přirovnání se nám stane okamžitě zřejmou, jakmile uvážíme, že podstata plamene tkví právě v zrušení protikladu prvků, jimž plamen vděčí za svůj vznik. A je-li krásno označeno jako takový věčný plamen, je tím naznačeno právě zmizení protikladu mezi přírodou a duchem, úplné sjednocení a vzájemné proniknutí momentů konstituujících krásno. — V této nekonečné jednotě člověk před sebou skutečně vidí to, co poznal ve svém nitru, v myšlení, jako nejvyšší pravdu. Co intelektuálně nazíral nebo myšlením poznal jako to nejvyšší, to nyní vidí v objektivní skutečnosti, a tak myšlení neboli inteligence nazírá v uměleckém díle sebe samu, a toto sebe-nazírání se jí musí jevit jako rozluštění všech záhad a poskytovat jí pocit dokonalého ukojení.

Pro svou potřebu bychom se mohli s touto definicí krásna spokojit, kdyby z celého zaměření Schellingova systému nevyplývalo, že oním nejvyšším, jež je v umění skutečně, je míněno jenom veškerenstvo přírody. Nehledě na další nebezpečné důsledky bezpodmínečného přijetí takového předpokladu ocitáme se tak najednou, pokud jde o vnitřní podstatu krásna, v temnotách, protože Schellingovo absolutno není nic jiného než prázdné, „nedostatku prostě bytí“, v němž už nelze rozlišit žádný předmět; je to tedy prázdné nic, ve kterém se musí utopit každý, kdo hledá pravdu a život v pouhé přírodě.

Můžeme tedy sice nadále podržet Schellingův výraz pro krásno, musíme se však ještě pokusit najít to, co tato slova učiní pravdivými, to znamená určit předmět, o němž by mohla výlučně a bezpodmínečně platit. Maně se nám přitom vtírá vzpomínka na východ slunce: mlhy klesly, na východě se ohlašuje světlo přechodem protikladných barev v sebe navzájem, tu vystupuje ona sama, královna dne. Znalec však ví velmi dobře, že to není slunce samo, nýbrž jen jeho odraz zrcadlící se v přízemních parách, co diváka uvádí nejdřív u vytržení, a že pravý zdroj světla počne přecházet přes obzor, až když se bude jeho oslňující záře již jen spodním okrajem dotýkat lemu hor.

Právě tak jako se prohlubovalo poznání krásna cestou sjednocování předcházejících názorů až k bodu, na němž chybí již jen jeho završení duchem, dosáhlo i umělecké tvoření posléze takového vývojového stupně, kdy se snahy z obou stran sbíhají v jeden vrchol.

Nejprve nám přichází vstříc *Jean Paul* jako jedna taková sjednocující a smírující postava, v níž jednak žhne hloubka ideálu, jednak plápolá ironicky ničivý i toužebně vzhůru šlehající plamen romantiky. Titan, Hesperus, Siebenkäs představují právě tolik pokusů o spojení ideálu s bohatou proměnlivostí jevů. Jsou to však přece jen pokusy; k naprosto uspokojivému řešení nedospívá žádný z nich. Vždy zůstává na jedné straně ideál příliš vznešený a na druhé jevový svět příliš bohatý, než aby jejich smíření mohlo být něčím víc než přátelským, ale krátkým stiskem ruky. *Jean Paul* stojí jako ukazatel cesty na rozcestí pouhého zprostředkovatelského úsilí a dokonalého zprostředkování — je postaven mezi ně a rozprahuje ruce rovnou měrou na obě strany.

Jestliže *Jean Paul* označil — jejich snešením — všechny předpokládané prvky jako stavební kameny chrámu moderního umění, *Goethe* tuto stavbu skutečně provedl. *Goethe* byl jedním z prvních, kdo měli vliv na vývoj moderního umění; a když byl s tímto vývojem ušel sám krok za krokem kus cesty, sjednocuje přitom všechny jeho dílčí snahy, našel v této jejich jednotě východisko nové etapy utváření krásna. Již jednou jsme naznačili místo, které zaujímá *Götz z Berlichingen*; přidali bychom k němu ještě *Werthera*. Na *Schillerův* idealismus nás upomíná *Torquato Tasso*, *Ifigenie*, zejména však *Emgont. Bahrdt*, *Občanský generál*, *Trh v Plundersweilern* patří k ironickému

směru a činí z *Goetha* představitele romantiky. Že ho však romantikové nepovažovali jen za jednoho ze svých, nýbrž přímo za svou hlavu, o tom svědčí snahy obou *Schlegelů* odvolávat se k němu po všech stránkách jako k poslední instanci. A když uvážíme, co *Goethe* vykonal také v oblasti touhy, musili bychom ho bezpodmínečně počítat k romantikům, kdyby se tato jeho díla nevyznačovala závěrem, který je s to vytvořit jen ten, kdo stojí nad jednostranností každé tendence. Skvělým příkladem toho jsou *Viléma Meistera* léta učednická a první díl *Fausta*. Zprvu se zdá, že v nich není skutečně nic jiného než obecná touha; protože je ale *Goethe* sám označil jako fragmenty a později dokonale doplnil, pozvedl je vysoko nad jednostrannost touhy. — Tak je tomu i v případě *Spříznění* volbou; na první pohled se jeví jako naprosté sebeponoření v život přírody, ve skutečnosti však je něčím mnohem vyšším, neboť v něm je oslaveno právě vítězství ducha nad zasahováním temných přírodních mocností do říše mravnosti, a to záhubou všech těch osob, které patří i jen vzdáleně pouze k přírodnímu směru. — Podobně se to má se *Západo-východním divánem*; zprvu se zdá, že jde jen o reprodukci orientálního básnictví, popravdě je to však právě překonání jednostranného orientalismu, protože nejvyšší výtvořiny snižuje na pouhé schránky ducha vzešlého na Západě. A tak je to vesměs i s menšími díly; stojí již nad jednostrannou tendencí, jelikož jí vynášejí co do její nejnuitnější podstaty na denní světlo a jejím prozářením ji pozvedají nad půdu, která jí zplodila. Jen tam, kde běží o opravdové snahy romantiky, kde jí jde o návrat ke kořenům umění ve středověku, jsou i *Goethovy* práce tím, čím se zdají být, protože již tento směr sám není jednostranný. V tomto ohledu musíme vděčně ocenit, že *Goethe* pozvedl svůj hlas na obhajobu duchovní hloubky středověkého umění již tehdy, kdy vše, co k středověku patřilo, platilo ještě za barbarství a temnotu, a že jeho články o německé architektuře byly prvním podnětem k dalšímu bádání v této zanedbané oblasti. Všechny tyto směry však vrcholily v celém *Vilému Meisterovi* a v celém *Faustovi*; námětem prvního díla je člověk formovaný k nejvyššímu stupni vzdělání působením světa, námětem druhého člověk dosahující toho skrze sebe sama, a tak jedno doplňuje druhé. Druhý díl *Viléma Meistera* neboli jeho *Léta tovaryšská* je pro nás důležitý především proto, že obsahuje již zárodky *sociální novely*,<sup>18</sup> ony zárodky, které byly k nepoznání znetvořeny takzvanými rozervanci, hlasateli světobolu unavenými Evropou, nebo jak jinak se ještě tito blasés či roués nazývají.

Podobnou pružnost ducha svědčící o skutečné genialitě pozorujeme také u *Tiecka*, který nedávno skvěle dokázal, že i starý lev je ještě lvem. Nenalézáme u něho ovšem onoho plastického zaokrouhlení jako u *Goetha*, a i když stále ještě stačí zvýšeným uměleckým nárokům, přece jen nemůže zcela zapřít — podobně jako je tomu u *Goetha* — onu půdu, na níž nejdříve zdomácněl, takže i z jeho nejnovějších děl zaznívá ještě tón, kterým se vyznačoval jako mistr romantiky.

Když jsme prozkoumali zprostředkování krásna jako jednotu vzniklou splnutím ideálu a jevu v oblasti tvorby, bylo by na místě odpovědět ještě na otázku, která vyplynula z *Schellingovy* definice krásna, totiž jaký by to měl být předmět, aby pro něj tato definice opravdu platila. Má-li ale krásno podle oné definice předmětně představovat intelektuální názor neboli nejvyšší stupeň poznání, je tím již i naznačeno, kde je třeba toto nejvyšší hledat. To, že je *Schelling* sám nenašel, že hledal absolutno v temných hlubinách přírody, bylo způsobeno tím, že se — vyčerpán shromažďováním a v domnění, že si může po toliké námaze odpočinout — náhle zřítíl ze strmého vrcholku v prázdnou hlubinu nicoty. — Nejvyšším stupněm poznání totiž vůbec není

pravda přírody, nýbrž *pravda ducha*, a má-li být umění předmětným sebenázorem tohoto poznání, může být v této předmětnosti také jen to, co platí v poznání jako to nejvyšší, neboli *předmětem, jenž má být uměním znázorněn, může být pouze pravda ducha*.

Duch je nepodmíněným středem umění a příroda — očištěná a v celém svém bohatství shrnutá — je jeho jevovým tělem, které dává v každém bodě svého obvodu prosvítat svému středu. A tak je krásno ryzí jednotou, jež jako plamen září a zahřívá.

Chceme-li ale zvědět, jak naše doba pochopila po tolikerém bloudění konečný cíl umění, necht' nám to poví *Bettina*, toto hlubokomyslné dítě: „Umění je posvěcení smyslové přírody [...]. Co je milováno, má lásce sloužit: duch je milované dítě boží, Bůh jej povolal k službě v smyslové přírodě, a to je umění. Umění je zjevení ducha v smyslech.“<sup>19</sup>

### 3. Geneticky

Třebaže jsme vyšli ze dvou různých stran, dospěli jsme k modernímu pojmu krásy jako k smírnému slovu po skončeném boji a k vrcholu nejnovějšího vědeckého vývoje.

Toto poznání bylo ovšem jen uchopením toho, co se nám z vnějška nabízelo, a výrok, že krásno je pravda ducha znázorněná v přirozené látce, zůstává mrtvou formulí, nepokusíme-li se jej poznat z jeho vlastního nitra.

Každé opravdové poznání se totiž musí ponořit až do nejniťernějšího základu věcí a odtud sledovat krok za krokem její vývoj; musí zkoumat, jak tato věc srostla ze svých prvků do své nynější podoby. Tak je každé pravé poznání, jelikož jde až k podstatě věci, *podstatné*, a jelikož sleduje genezi poznávané věci z její vlastní podstaty a z jejího vlastního materiálu, *genetické*.

Naším úkolem je tudíž probádat momenty pojmu krásy, především pak její srůstání v živý umělecký tvar, to znamená vznikání krásna z jeho momentů jedním slovem *genezi krásna*.

Avšak dříve, než vstoupí konkrétní umělecký tvar do vnějšího života, musí se zrodit v nitru člověka jeho pravzor, a proto je první genezí krásna jeho *subjektivní geneze*. Tvůrce musí totiž nejprve sám vědět, co chce vytvořit, musí dát v sobě samém vzniknout pojmu krásna, a to tak, že jej zkoumá v jeho momentech a ty poznává jako své vlastní. Musí v sobě jasně vidět to, co chce světu předložit k nazírání, a proto musí v sobě samém překonat zmatek protiklady pudovosti a musí v sobě i v momentech krásna zjednat dokonalo jednotu. Toto vznikání je právě tak přijímáním do nitra jako rozvíjením nitra v živou, pojmu odpovídající skutečnost; je to *vznikání ideálu* jako vzájemného prostupování momentů krásna, přiměřeného jeho pojmu a uskutečňovaného v nitru člověka. Této subjektivní genezi se dostává nejvyššího potvrzení tím, že člověk poznává v momentech krásna prvky svého vlastního života, v ideálu nachází pravzor sebe sama, když jeho vznikání vyústilo v klidnou jednotu a duchovnost a přirozenost zrušily v ideálu svůj protiklad. Momenty krásna jsou tytéž momenty, které vytvářejí život člověka, a tak je genezí ideálu povznesením člověka do sfér, v nichž se veškerý boj a protiklad stává usmířeným životem, je to povznesení, jež je zároveň ponořením v jeho nehlubší podstatu, jak to říká Goethův Faust:

Nuž: propadni se! Nebo: stoupej k výši!  
Tot zcela jedno. Prchej ze stvoření  
k obrazů odpoutaných volně říši!

(Překlad Ot. Fischera)

Jedním slovem — počátek geneze krásna tvoří rozpomenutí se člověka na sebe sama, a v tomto přiznání se k niternosti dosahuje člověk jistoty, že žije v duchu a z ducha. Proto stojí v subjektivní genezi na prvním místě potvrzení duchovnosti zřeknutím se konečných zájmů; je to povznesení člověka k vznešenosti duchovna. Duchovno je totiž to, co je o sobě i pro sebe *vznešené*, povznesené nad veškerou konečnost; před ním a jeho čistou září mizí kolísání pouhého jevu, tak jako před prvním kuropěním prchají přízraky noci. Tak pozvedá člověk skrze rozpomenutí se na svou duchovnost sebe sama nad konečnou mez a cítí v duchovnu svou vznešenost. Právě tak ale tuší ve všem, co převyšuje omezenou každodennost a obyčejnost, ve všem, co se pozvedá nad své okolí, něco opravdu vznešeného a věří, že když k tomu přistoupí blíže, najde ducha v jeho klidné nezkalenosti a neotřesitelné vznešenosti.

*Vznešené* je tudíž *prvním momentem* v subjektivní genezi krásna, v zrodu ideálu, protože každé překročení sférické vnějškovosti poukazuje k duchovnu jako k niternému středu a říši ideálu. Vše, co člověka povznáší nad běžný život, je pro něho výzvou, aby se odpoutal od hroudy konečnosti a vstoupil do ničím netřsněné a nesvírané říše ducha. Každé, i sebemírnější stoupání prošlapané stezky je pokynem člověku, aby se rozpomněl na ducha, je prvním stupněm k výsostnému tvaru ideálu, a jeho postup po této dráze ho stále více vzdaluje stínové říši konečnosti, až dosáhne nezkaleného duchovna jako absolutní vznešenosti.

Avšak první podněty získává člověk vesměs z přírody, a proto je také to, co se v přírodě nějak výrazně pozvedá nad její obyčejné útvary, první výzvou člověku, aby se vyšvihl nad svůj konečný život ke zkoumání vznešeného. *Přírodní vznešenost* je prvním vrcholem, který člověku ukazuje jeho každodenní shon z ptačí perspektivy.

Vše přírodní je především prostorové, a proto jsou to v první řadě přírodní útvary přesahující omezenost obvyklých rozměrů, jež v člověku vzbuzují úctu a podněcují ho k povznesení se nad každodennost. Takovou *vznešeností prostoru* je především *rozloha* překračující obvyklou míru, jež vystupuje proti divákovi jako mohutná hráz, která způsobuje, že zadržovaný proud jeho myšlenek se vzdme a přelete. Tak se ztrácí před velehorami, které jako skuteční giganti míří vzhůru do nebes, tvorové malicherně se hemžící v pozemském prachu. A jako oprostuje pozorovatele nekonečná prázdna poušť, do dálí se rozlévající moře, ano i jednotvárná pláň setřením drobných rozdílných forem i barev od rozmanitých konečných zájmů, vybízejí ho navršené hradby hor k sebe-povznesení.

Rozsáhlé nevyžaduje ani šíře, tím méně masy k dosažení tohoto účinku, stačí již jen *lineární* velikost, a působí dokonce ještě intenzivněji, protože je jen ukazatelem cesty a ponechává souputníkovi dost volného prostoru pro jeho samočinnost. Také proud řeky, která — přicházejíc z nedohledna a ztrácejíc se v nedohlednu — plyne volně a široce krajinou a míjí lhostejně bujná pole, vonnou zeleň lesů a bohatý život měst, vyvolává v přemýšlivém člověku rozpoložení pomíjející bez zájmu konečné projevy života a povznášejí se nad jejich zdání. Hloubka, která sama táhne k základu pozemskosti, vede i člověka k tomu, aby se pohroužil v pravý základ a tak unikl plochosti jevů, konečným tvarům bez základu, a proto nestálým a kolísavým. Ještě více nás uchvacuje *lineární* velikost, když směřuje přímo vzhůru v čirý éter a pozvedá různě stoupajícího člověka nad malicherné hemžení až tam, odkud vidí pozemský život jen v jeho velkolepých obrysech. — Zde, na konci výšin, vrcholí *lineární* velikost v jediném bodu; tento bod, který spojuje člověka se životem na zemi právě jen potud, pokud potřebuje oporu pro své nohy, je tou pravou vzneše-

ností prostoru, neboť představuje v stažení všech dimenzí výzvu k člověku, aby odhodlaně odvrhl i tuto svou poslední pozemskou podložku a povznesl se nad veškerou prostorovou omezenost.

Když ale prostorovost zmizí v bodu, je to její okamžité, její časové zmizení. Prostorový bod je právě tak časovým bodem a vede proto i člověka od vznešenosti prostoru k *vznešenosti času*. Zdála-li se však prostorová velikost vznešená spíše sama o sobě, ztrácí se toto zdání stále více u velikosti časové. Z toho je zřejmé, že pravdou přírodní vznešenosti je pouze přírodními jevy vyvolaná nálada člověka. Tak hned u *časové délky* to není řada uplynulých století, co imponuje člověku, nýbrž zvětralé hřbety hor, tlející lesní obří, rozpadávající se zříceniny chrámů mu vyprávějí, že i veliké věci se hrouť působením stálého, byť nezmatelného hlodání času, a že dlouhá časová období sama sebou vyvolávají velké účinky, takže má sklon představovat si velké jen jako vzniklé v nekonečných časových obdobích a zpětně z toho odvozovat nezměrnou posloupanost věků.

Ještě vznešeněji působí na člověka *krátkost času*. Jestliže se mezi záblesk příčiny a zahřmění účinku sotva vejde časový okamžik, jestliže za prostým slovem následuje vzápětí mocný čin a mezi počátkem a koncem se rozkládá jen čas jeho vyslovení, rozněcuje to člověka, a to i nejhrubšího, aby se povznesl nad konečné snahy, jimiž je naplněn.

Pravou vznešeností času je však *bezčasovost*, v níž se sjednocuje nekonečná délka času se zánikem jeho jednotlivých momentů. A jak pohřbívá klidný tok času nezadržitelně vše ve svých vlnách, procitá v pozorujícím člověku snahu povznést se nad okamžitý půvab jevu, nad povrchnost časného požitku k vyrovnanému, ničím nezkalenému, u sebe zůstávajícímu jsoucnu. A podobně jako u prostorové velikosti, kde se může stát každé místo vrcholem sféry, je i v případě časové velikosti, v níž může člověk zaznamenat v každém okamžiku přítomnost tohoto plynutí, tou pravou vznešeností *mizení přírodních určení*.

Proto také je *vznešenost pohybu*, v němž se spojují čas a prostor, aby v svém klidném kladení vždy znovu zanikly, v přírodě tím nejvznešenějším. Nejprve je to *prudkost přírodních procesů*, v nichž se viditelně uskutečňuje vznik i zánik jednotlivých přírodních útvarů, co člověka burcuje k sebepovznášejícím rozhledu po jeho okolí. Tak na něj působí bouře a výbuch sopky, které mocně otřásají pozemským jsoucnem, nebo hukot vodopádu či moře, v němž zaniká každý jiný zvuk, dokonce i řev lva, který rozechvívá za nočního ticha půdu pouště — v tom všem odhaluje zachvění jevu jeho vnitřní nepevnost a vyblácení člověka, aby se pozvedl do nehybných a nepohyblivých sfér.

Když se však ohlašuje *síla* jako taková a mohutností pohybu jen hrozí, i toto vzrušené tušení pro člověka ještě víc než skutečně se projevíví prudkou pohybu podnětem k útěku z půdy, na níž není nic živého jisto před záhubou Zeus, jemuž stačí, aby zatřásl svými kadeřemi, a celý vesmír se rozkolísá obří a skřítkové, tyto mocnosti země personifikované v severských mýtech. Duch země v Goethově Faustovi — to vše jsou představy mocností, v jejich nejvyšším klidu dřímá nejprudší hybná síla a které člověka podněcují, aby se pozvedl nad hrozící zánik všeho pozemského.

Když konečně člověka obklopí ze všech stran dokonalý *klid*, který vzniká tím, že všechny jednotlivé pohyby se slévají v jednu harmonii, jak to pythagorovci formulovali v nauce o harmonii sfér, anebo protože — jak to Sappho v okle myticky vyjádřil v Ajaxovi — Pan řídí velký taneční rej, je to ten nejmocnější prostředek přírody, jak přimět člověka k povznesení se nad vše neklidné, časové a prostorové, nad nestálost všeho pozemského. — Jako když se za klidné jasné noci záře všech hvězd sbíhá v lidském oku, počíná se člověk

pocítovat jako klidný bod, k němuž směřují všechny paprsky přírody. — V nejvyšším klidu přírody, který je výslednicí všech jejích sjednocených pohybů, se ukazuje, že opravdu vznešená je pouze *nálada* člověka, nikoliv příroda, které ji vyvolává, neboť svítání ducha vychází jen ze zániku přírodního shonu, neboť klidu ducha dosahuje člověk jen pozvednutím se nad půdu přírody.

Přírodní jevy jsou tedy označovány jako vznešené neprávem, neboť jejich vznešenost se nachází mimo ně, v náladě člověka; je to jen možnost vznešenosti, vznešenost o sobě. Jinak je tomu s lidskými jevy. V těch duchovno sídlí jako jejich vlastní podstata; jsou tudíž vznešené skrze sebe samy, neboť tato vznešenost je dílem jejich vnitřní podstaty. *Lidská vznešenost* je pravá vznešenost, protože ji uskutečňuje vnitřní duchovnost člověka.

Protože se však duchovno projevuje ve veškerém lidském konání, je již bezprostřední *pocit lidskosti* povznesením nad přírodu a již žvatlání dítěte, ba i jen trosky šílenství mají větší význam než nejvyšší projevy přírodního života. Tomuto pocitu se však dostává potvrzení, až když se v člověku probudí *sebecit*, že stojí nad přírodou a jejím působením. Toto vznešené sebevědomí, že člověk je „mezi samými maskami jedinou cítící hrudi“, že není vydán bezbranný na pospas vlivu přírody, vyjadřuje nejlépe pyšná postava Aischylova Prométhea, který — třebaže je tísněn ze všech stran — vzdoruje v plném sebevědomí, že je člověkem a vykonal lidské dílo, všem strážním, a vysoko tak převyšuje moc přírodní bolesti a zoufalství. Je-li toto pyšné sebevědomí, založené na věděni o vlastní lidskosti, pozvednuto nad přírodní jednotlivost k obecnosti a odráží-li se tento obecný obsah sebepoznání v bezprostřední tělesnosti, pak je tato ryzí, obecností prozářena *fyzioognomie* tím nejvznešenějším, čeho může dosáhnout *bezprostředně o sobě vědoucí člověk*. Takovou osobnost imponující harmonickou jednotou vnitřní plnosti a vnějšího výrazu, svým dokonalým klidem, byl prý Goethe; také Eblair<sup>20</sup> byl prý s to předvést v největší míře velkolepost plastické životní vyrovnanosti.

Tato vznešenost člověka, spočívající v bezprostřední jistotě duchovnosti, naráží však dokonce i ve své bezprostřednosti na přirozenou mez; tu je proto třeba překonat, aby se vznešenost člověka osvědčila na něm samém. Člověk musí své sebepoznání uplatnit prakticky, aby nazíral svou duchovní podstatu předmětně ve svém činu a aby měl před sebou jako nepřemožitelnou skutečnost to, co se osvědčilo v boji a vítězství. Toto praktické uplatnění lidského sebevědomí ve všech konečných zájmech, ve všech přírodních zábranách, a skrze ně dosažené povznesení nad vše bezprostřední je *patos*.

Tato praktická vznešenost člověka v patosu je nejprve *vznešeností činu*, jímž člověk vyjadřuje své obecné poznání sebe sama jako něčeho povzneseného nad vše bezprostřední. Již přesvědčení anch'io,<sup>21</sup> radostně vyslovené při spatření lidské velikosti, zajišťuje člověku povýšenost nad vše nevědomé a konečné, ještě více mu ji však zajišťuje proměna tohoto přesvědčení v stálé úsilí a zápas o vědomé lidství; takovými vznešenými postavami jsou jmenovitě Marquis Posa<sup>22</sup> a Faust, kteří se nedají ničím odvrátit od svého postupu k čistě lidskému cíli. Nejvyšší místo zaujímá však v této oblasti heros, jak ho oslavuje řecký epos.

Vznešenější než *patos* projevující se v činu, je *patos utrpení*, neboť ukazuje, že vědomí lidskosti je silnější, když jím není ovládána jen naše vlastní přirozenost, takže je ve skutečnosti jen nástrojem ústředního duchovního života, nýbrž když nemůže být tento vnitřní žár uhašen ani žádnou vnější mocí. Tak hned Marius sedící na troskách Kartága je takovou vznešenou, protože ani největším neštěstím nezloženou postavou. Vznešenější je však konání, které nechromí ani vědomí nevyhnutelného zániku, jak je představuje v Nibelun-



zích Hagen, „jemuž mořská panna předpověděla jistou smrt“; ještě vznešenější pak, když je vážnost chvíle rozjasňována bujarým vědomím, jak se s tím shledáváme v Nibelunzích u Volкера-muzikanta, který drží stráž spolu se zachmuřeným Hagenem von Tronje a žertováním o meči a smyčci se udržuje vysoko nad svým neštěstím, ano i nad svým druhem. Patos utrpení sám vrcholí v tiché a klidné moci trpícího, jež tkví ve vědomí, že vnějším utrpením neztratil člověk své vnitřní, čistě lidské jádro. — Takovou v utrpení vyzkoušenou a mnohokrát se osvědčivší postavou je na konci své životní dráhy Oidipus.

Avšak člověk, který nejen osvědčuje svou nadřazenost nad přirozenou omezeností bezprostředního života činem, nýbrž uchovává si přemáháním dorážejících útrap a neštěstí také své nezkalené lidské vědomí, je charakter, a *patos charakteru* je tudíž, jelikož spojuje obě předchozí formy patosu, tím nejvyšším patosem, nejvyšším osvědčením lidského vědomí v lidské praxi. Abychom uvedli aspoň jeden příklad, připomínáme vznešenost charakteru Regulova.<sup>23</sup>

Povznesením se nad přirozená určení a vědomým uskutečňováním tohoto povznesení se duchovno v člověku projevuje ve stále čistší podobě, a charakter ponechal ona omezení již tak hluboko pod sebou, že ho z jeho klidu nevyruší ani jejich bolesti, ani jejich slasti. Přesto má tato vznešenost ještě ten nedostatek, že se ke skutečnosti duchovna proboují pouze jednotlivce a jednotlivost ruší obecnost; vznešenost se však obejde bez smyslového podkladu, je zakotvena v sobě samé a nestojí na jednotlivém duchu. Proto musí jednotlivost odpadnout, i když je duchovního rázu; vznešenost, která vzniká záhubou jeví kladených sice duchem, avšak jednotlivým, a tudíž konečným, je *tragično*, nejvyšší lidská vznešenost.

Zcela všeobecné tragično tkví v zániku všeho lidského, protože je to něco konečného. Je *osudem* konečného, že zaniká, aby nakonec bylo vše nicotné setřeno a navrch vystoupila bez omezení čistá duchovnost. Tento zánik člověka a jeho výtvorů je tragický v tom, že se jeví jako rozvinutí zárodků smrti ležících v jeho vlastní přirozenosti, jako naplnění jeho vnitřního osudu. Tento obecný charakter osudu, který si Řekové představovali jako vše vyrovnávající Nemesis, byl zpodoběn v severském mýtu velkolepě jako Ragnarök,<sup>24</sup> přičemž zánik je zde odstraněním všeho konečného v zájmu nástupu nového čistšího života.

Vyšší tragično je však *tragično viny*, a sice viny, do níž se člověk zaplétá rozvíjením sobě imanentní konečnosti: toto zvláštní vyjádření obecného osudu, jímž zaniká duchovno kladené v člověku co do své konečné podoby a kvůli ní, tvoří myšlenkový obsah každé pravé tragédie. Duchovno je tu totiž ještě patosem jednotlivého člověka, a proto, ač je samo o sobě pravdivé, přece jen na něm lpí omezení konečnosti. Jako patos má podstatnou tendenci projevovat se navenek; rozdíl mezi antickou a moderní tragédií přitom spočívá v tom, že tam přivádějí patos k činnému projevení sny, věštby, prorocství, tedy vně člověka představený obsah jeho vědomí, kdežto zde sebeurčení prýstíc z hloubi jeho srdce. Proti této zvnějšněné duchovní plnosti stojí pak svět, který je také založen na duchovních určeních a shrnuje je do podoby individuálního patosu. Tak proti sobě stojí dva konečné tvary duchovna a jejich rozpor ústí v boj. A v tomto odporu proti určitému tvaru ducha tkví vlastní vina, jíž se dopouští konečné, které za to propadá svému osudu — jistému zániku. Na tragično viny je však zajímavé to, že nyní již duchovno nevystupuje jako zvláštní patos, nýbrž v záhubě svého nositele od sebe odvrhuje struku svého zvláštního utváření a vstupuje do vědomí ve svém obecném významu.

Nejvyšší stupeň tragična a to nejvznešenější, čeho může člověk dosáhnout,

je *mučednictví*, záhuba člověka pro hluboce vyznávanou pravdu ducha, protože „není z tohoto světa“, přičemž je smrt naplněním osudu člověka, smytím viny jeho konečnosti a otevřením výhledu na *absolutní vznešenost* nacházející se již vně všeho lidského.

S tím, jak se člověk pozvedá stále výše nad vše omezené, konečné a bezduché a v čisté duchovnosti nachází konečný cíl svých snah, jeví se mu naopak přirozený moment krásna nutně stále více jako odporující této čisté jednotě, jako zcela nejasný a zmatený, jako *ošklivý*. Jelikož ale subjektivní geneze krásna spočívá v tom, že se momenty pojmu zprostředkují v nitru člověka v živou jednotu ideálu, je zřetel k ošklivosti pro umělecké vzdělání právě tak podstatný jako povznesení se k vznešenosti; ještě zřetelněji to vyplývá z podrobného zkoumání ošklivosti.

Ošklivé je totiž vše přirozené a konečné, jež fixuje svou konečnost proti čisté obecnosti, čímž se stává nejen všestranně omezeným jsoucnem, nýbrž — v protikladu k jednotě — jsoucnem uvnitř svých vlastních hranic rozporným, trvale neklidným a neuspokojeným. Když se člověk pohrouží do podstaty ošklivosti, učí se správnému významu negace a poznává, že se svým vlastním postupem sama ruší, ale zároveň jediná dává všem postavám jejich určitou podobu. Nejprve se tedy člověk učí rušit rozpor jím samým a jeho rozvinutím, potom však dávat jeho výtvorům pevná určení a ostré obrysy, takže se ve své určitosti, jež je kladena duchem, dokáže udržet uprostřed bezprostředních existencí a čelit jejich rozporům. Ošklivost je tedy člověku prostředkem, jak si zachovat v boji s konečností usmíření s duchovní jednotou, jehož nabytí ve vznešenosti. A když tam člověk získal poznání duchovna, učí se zde zvládat přirozenost, až mu nakonec vysvitne radostná jistota sjednocení obou momentů. Postup bude přitom opačný než při pozvedání se k duchovnu, jelikož tam byla konečným cílem duchovnost, kdežto zde je nejhlubší ošklivost a její přemáhání počátkem úsilí o odhalení a překonání i těch nejmenších stop odporu proti duchovnu.

Protože ošklivé spočívá v odporu konečnosti proti duchu, je tím *nejošklivějším* absolutní odpor, postava, která se udržuje pouze tím, že vše nepřátelsky napadá, „duch, jenž stále popírá“. Goethe projevil hlubokou moudrost, když dal Mefistovi vystupovat mimo jiné v postavě Forkyady,<sup>25</sup> postavě, jež byla považována v Helenině vlasti za nejošklivější. Zkoumání podstaty ošklivosti je pro výtvarného umělce školou, v níž se naučí, i jak se vystříhat záporu, i jak ho používat. Jelikož se totiž zápor může uplatnit jen tam, kde je co popírat, a nahání hrůzu jen bezduchému, je toto poznání pro umělce stálým varováním, aby ve svých výtvorech netrpěl nic, co by nebylo proniknuto duchem, a aby tímto vylučováním konečnosti svazoval své výtvoří s jejich základem, aby je zcela ponořil do čistících plamenů ducha, takže by nebyly — ani jako Achilles na patě, ani jako Siegfried na zádech — zranitelné smrtícím oštěpem.

Příroda jako něco v sobě konečného má sice na každém ze svých útvarů nějakou ošklivou stránku, ta však vystupuje do popředí teprve tehdy, když se příroda staví bojovně proti duchu, když tedy vystupuje s nárokem platit za něco duchovního. Proti tomuto přehmatu přírody uplatňuje člověk své duchovní vědomí, a když se naučil překonávat popírání jako takové, přemáhá snáze i jeho zvláštní formy zvláštními určeními své duchovnosti. Určení bezprostřednosti pocházející z ducha jsou těmi vítěznými zbraněmi, jsou tím věnem, které činí umělecká díla nepřekonatelnými výtvoří, protože stojí od počátku proti *přirozené ošklivosti* a zmatenosti a jsou tudíž nedostupná jejich ničivému působení.



Když ale příroda vystupuje proti člověku jako celek, když na jeho určitou jednotlivost útočí zmatená a matoucí masa jejich forem a v tomto dotírání zahaluje jedna forma druhou v noční závoje, má na sobě příroda něco, co ji vyvyšuje nad ni samu a nadouvá k významu něčeho duchovního. Toto totální působení přírody na člověka se projevuje jako jeho mimovolné zachvění, náhlá vlna hrůzy, okamžik zděšení, že nedokáže jako osamělý jedinec čelit této přemoci, a tento děs, který se vynořuje v zmateném lidském nitru, vystupuje proti člověku při delším prodlení jako *strašidelné*. Mormolykeia,<sup>26</sup> zákeřní draci, přízraky jsou takovými formami, jež vzešly z ořeseného lidského nitra a v nichž nabyly určitější podoby původní panický strach. Všechny tyto jevy však mizí při prvním kuropění vědomí a jeho jasný den, který ukazuje všechny tvary v jejich kvalitativní určitosti, vítězně potírá noční bázeň, která vzešla ze změtenosti určení.

Podobný strašidelný účinek přirozených jevů vyvolává stupňování jejich zvláštní velikosti až k *obludnosti*. Hrůza, kterou takové přírodní obludné útvary v člověku budí, vystupuje přitom z jeho nitra a staví se před něho v podobě ošklivých netvorů. Avšak i proti těmto děsivým obrazům je nejlepším útočištěm vědomí se svými jednoduchými určeními. A jako mizí vše strašidelné před kvalitativní určitostí a rozlišením, tak bude rychle zahánáno i toto nehorázné přehánání všech poměrů tím, co je založeno na čistých kvantitativních vztazích.

Po těchto vítězstvích lze pak snadno zvládnout i onu ošklivost přírody, která mění přirozené tvary deformací jejich určitosti a velikosti ve *fantastické*, jehož domov je tam, kde bujná plodnost půdy a atmosféry vede k překračování přirozených hranic, a které v lidském vědomí vytváří nabubřelou změť představ, o níž Goethe píše:

... ty choboty odporne a lysé  
a hadi necudně svíjející se,  
pra-želva v bahně světovém . . .<sup>27</sup>

Proti tomuto světu fantastiky, který uvádí člověka při prvním setkání ve zmatek, je míra vědomí mečem, který rozetne uzel, jehož rozvázání již není možné. Jasný rozbřesk míry zaplaší divoký chaos takových fantastických tvarů do temnot, v nichž jsou doma, neboť na téže půdě, kde poprvé zazněla slova: „mírou všech věcí je člověk“, byl svržen do propasti i poslední zbytek fantastiky a zmatku plného záhad, totiž Sfinga,<sup>28</sup> aby nadále nerušila jasně uvědomělé postavy v jejich uměřeném chování.

Určení vědomí tak všude vítězí nad přírodními tvary nadýmajícími se k duchovnosti, a tudíž ošklivými.

Když se rozšíří rozpor, který vyšel z přírody, do oblasti ducha a pak se opět reflektuje ve vnějších projevech života, když se tedy konečnost člověka — tím, že se prosazuje — mění v *lidskou ošklivost*, dá se tento odpor proti čisté jednotě ducha snadno odstranit — jsou-li jeho hrubší formy již překonány — tak, že před něho postavíme ryzí skutečnost lidskosti, její jednotu se sebou samou. Zároveň ale vyzývá tento rozpor k potírání víc než dřívější formy ošklivosti, protože v člověku vyvolává strach, že by mohl být nakažen soustředstvím ošklivosti i on sám.

Neošklivějším projevem lidskosti je *kretenismus*, který sotva překračuje hranici přírodního života a plamen ducha doutnající v nitru dává tušit jen z odvrženého popela. Takového kreténa, jehož tělesné ošklivosti se dostává duchovního výrazu v hrubé zvířecí zlobě, předvedl Shakespeare ve svém *Kalibanovi*,<sup>29</sup> jemuž je ale postaven po bok jako vyvažující protiklad, totiž jako

vzdušná pohyblivost ducha proti těžkým poutům přírody, lehce se vznášející, prchavý a čilý Ariel.

Tento přidáný protiklad vede k vítězství nad ošklivostí i tam, kde ošklivost vystupuje jako *neduh*. Ať už je to, čeho se nedostává k úplné harmonii lidského zjevu s jeho podstatou, tělesná či duchovní chyba — *tělesná nedostatečnost* se ruší, jestliže v ní sídlí nezkalené, čistě se projevující vědomí; *duchovní vada* neboli *vášeň* musí zmizet, je-li svévolné fixování duchovního momentu paralyzováno živou pohyblivostí ducha v celé jeho oblasti.

Právě tak snadno lze zkrotit *cynismus*, který se snaží zastřít tělesné chátrání a duchovní lenost maskou náročnosti a lpění na domácí hroudě zdánlivě bezbřehou přelétavostí, ve skutečnosti však dělá z člověka nejhoršího otroka přírodního pudu, — vytrvalým uskutečňováním čisté lidské podstaty, vážnosti práce. Důsledné uplatňování celé lidské skutečnosti, nahrazování nedostatečnosti jedné stránky převahou druhé přemáhá tudíž snadno ošklivost neduhu. Vážnost skutečnosti, kterou umělec od počátku vybavuje své postavy, zakládá možnost jejich stálé veselosti.

Je-li lidská ošklivost již takto překonána, nemůže působit žádnou zvláštní obtíž ovládnutí i oněch tvarů, které ruší lidskou podstatu v jejím adekvátním projevu tím, že zůstávají vězet — v rozporu s její životní pohyblivostí — v určitém bodě vývoje a znetvořují celek jeho *zjednostraněním*. Takovým utvářením zcela poplatným jednostrannosti je v první řadě *pedantičnost*, která představuje předčasně zkostnatění a zmrtnění, předčasnou stařeckou slabost proti mladistvé svěžesti a kráse ducha, a stává se dokonale ošklivým tvarem, protože v každém jeho rysu jsou patrné stopy potlačené duchovní hybnosti.

Není-li pedantičnost rozvinuta všestranně, ale vystupuje jen v jednotlivých momentech, je to *vrtoch*, který brání jako balvan spadlý do řeky klidnému toku duchovní podstaty jen v určitých bodech.

To, co je u pedantičnosti obvyklé a na vrtochu momentánní, spojuje se v *zabedněnosti*, v neustálém zakopávání ducha o překážky, které spočívají jen v něm, což se projevuje také v stálé nejistotě chování. Každý jev, který přináší ve změněné podobě něco, co tu už častěji bylo, je takové omezené hlavě kamenem úrazu, a přitom není ani tak pedantická, aby ho zcela odmítla, ani natolik v zajetí vrtochu, aby chtěla vše předělávat jen podle svého; na druhé straně jí ovšem chybí lehká pohyblivost v chápání a zpracování toho, co se jí předkládá. Tento rozpor omezeného člověka, že chce neustále ze sebe ven, ale při prvním vykročení stáhne nohu bázlivě zpět, protože by se musil pohybovat na neznámé půdě, tento neustálý zápas se stíny, které nabývají jen pro něho zdání tělesnosti, stupňuje veselou jednotu života se sebou samým v jeho jevu (která zesílila překonáním jak pedantičnosti, tak vrtochu pomocí pouhé představy plného, svěžího života a pohybu ducha) až k oné výši, kde probleskne v smíchu světlá jednota duchovní podstaty s jejím přirozeným jevem a odstraní veškerou ošklivost konečnosti tím, že jí ohne zpět do duchovního středu.

*Smích* má svůj věčně tryskající mladistvý pramen v jednotě člověka se sebou samým a není vlastně ničím jiným než vítězným jásotem nad přemoženou ošklivostí, než triumfálním odvržením rozporu mezi bezprostředním jevem a jeho nejnítěrnější podstatou. Jist si svou nejnítěrnější jednotou v duchu, rozpomíná se na ni člověk opět, když se naučil překonávat hrubší formy ošklivosti, a ošklivost má na něj potom již jen ten účinek, že dává živý výraz své plné jednotě se sebou, a tímto vydobytím jednoty z rozporu je právě smích.

Podobně jako smích ruší v tělesném organismu na chvíli ostré rozlišení systémů a sjednocuje všechny v jedné funkci (proto také není nic tak zdravého, když se člověk necítí tělesně dobře, jako smích), ruší smích i v duchovní

oblasti na okamžik rozdílly podstaty a jevu a sjednocuje je v jednu ničím nezkalenou skutečnost. Smích přemísťuje mezníky, které oddělují duchovní a přirozený prvek krásna a přetvářejí onen o sobě ve vznešenost a tento o sobě v ošklivost. Když totiž člověk nejprve převedl rozpory konečné bezprostřednosti neboli ošklivost zpátky na jednoduchá určená duchovna, pak je smích posledním výrazem tohoto překonání a prvním krokem bezprostřednosti k duchovní jednotě, přičemž se tato bezprostřednost ve smíchu a skrze jeho očistný pohyb postihuje v duchu stále čistěji a niterněji, až nakonec dosáhne ideál jako přirozený výraz pravého duchovna skutečného života.

Smích je tedy především zrodem ideálu z prvků, jež se prostoupily v poznání, a má právě tak za cíl čisté znázornění lidskosti, jako je její jednota přicházející k sobě samé počátkem smíchu. Tak je smích jako genetický proces ideálu vytvářením pravdy, jež leží v jeho základech, a čistým výrazem lidského života.

Proto je také původním smíchem takový smích, jenž nevyjadřuje nic víc než tento plný, sobě samému dostačující život; je to *dětský smích*, protože se vyskytuje především u dětí a vždy v situacích, které mají blízko k dětinství. Tato naivita se směje všemu a ničemu, neboť k tomu, aby procitla, není třeba žádného zvláštního podnětu, žádného určitého předmětu; každá maličkost se stává prostředkem, který probouzí živoucí jednotu k veselému projevu.

K dětskému smíchu má nejbližší *smích nad neobvyklým*, jelikož neobvyklé na okamžik ruší jednotu člověka se sebou tím, že vstupuje jako něco nového do její sféry; tento rozruch se však opět uklidní, protože naivní člověk nevidí v neobvyklém nic víc než zcela lhostejného cizince, jehož rozpor se svou jednotou odsune stranou prostě tím, že se mu vysměje. Větší děti a primitivní lidé, kteří žijí jen v sobě samých, se nesmějí ničemu snáze než neobvyklým věcem; cizí oděv, paruka, brýle rozesmějí nadlouho celou ves. Avšak ani vysoce vzdělaný člověk si není vždy jistý před tímto výbuchem radosti nad svou vlastní dokonalostí, proti jejíž nerozlišené jednotě je neobvyklé přijímáno jako nedokonalé a je se smíchem odmítnuto.

V tom se jeví tento vztah neobvyklého k naivnímu názoru jako vztah *zvráceného* světa ke každodennímu běhu světa, v němž nabývá smích opět své dětskosti a dobromyslnosti, které byly ve výsměchu na okamžik zkaleny. Neobvyklé útvary jsou totiž výsměchem odstrčeny stranou, takže vzniká jejich zvláštní svět, který může klidně existovat vedle světa obvyklého a nedráždí už k potírání, protože je zcela odcizen našemu názoru a nepokouší se do něj proniknout. Když Quasimodo<sup>30</sup> vystupuje s nárokem, aby byl považován za Antonia, když se Bramarbas<sup>31</sup> třese v noci na opuštěné polní cestě strachem, když je nějaký obnošený cop vydáván za poslední výkřik módy, stačí poznamenat, že něco takového vlastně patří k zvrácenému světu, aby se propukající výsměch projasnil v mírnou záři dětské veselosti.

V celé oblasti *naivního smíchu* jde tedy jen o to, aby člověk vyjádřil jistotu své bezprostřední jednoty se sebou; předměty jsou lhostejné, neboť se smějeme, i když už dávno zmizely. A protože určující je nálada jednotná sama se sebou, působí naivní smích také nakažlivě na všechny, kdo ještě mají tento nezkalený pocit bezprostředního života, jak to lze nejlépe pozorovat u malých děvčat, u nichž tento čistý životní cit trvá déle než u chlapců, kteří jsou dříve vystaveni ostrému působení cizích vlivů.

Tato jistota vlastního bezprostředně jednotného života, nabytá v natvnm smíchu, se však vzápětí obrací ze svého vrcholu proti předmětům, aby se na nich potvrdila tím, že je uchopí v jejich bezprostředních vzájemných rozp-

rech, a aby vycházejíc z vlastní sebejistoty, rozrušila jejich konečné vztahy. Naivní smích se stává *samolibým smíchem*, když se vydobytý plný sebecit projeví proti světu, jenž je ve svém jsoucnu vždy konečný, a v tomto projevu vše protikladně zruší. Rozpor konečného se stává *fraškou*, když je stránka, v níž se projevuje jeho konečnost, sebecitem vyzdvižena a vychýlena ze své bezprostřední rovnováhy, a tak podkopána, že se dotykem s bezprostředně jednotným životem sebecitu rozbije a ve svém zániku vyvolá výbuch radosti nad svou vlastní existencí.

Samolibý smích propuká vždy, když konečnost vystupuje s nárokem získat pro sebe pomocí některého ze svých určení nepodmíněnou platnost. V této snaze je jejím jádrem již *karikatura*, a ta se přenáší ve vnější existenci, když se podrážděný sebecit chopí této jednostrannosti nastrčené proti jeho živé totalitě a když jí provokuje svým odporem k stále novému a novému projevu; tím ale zároveň posouvá její těžiště, takže je pak tento jednostranně vyhrocený tvar vydán jeho libovůli a je neustále v nebezpečí, že ho sebemenší porušení jeho vratké rovnováhy svrhne do propasti zániku. Protože pak každé jsoucí se může pohybovat jen jedním směrem, je stále v nebezpečí, že bude v tomto pohybu sebecitem sevřeno a důslednou vážností znetvořeno až v karikaturu. Karikatura je tudíž zcela obecnou formou, v níž konečné jsoucno podléhá živému sebecitu.

Přítom je ale sebecit ještě vystaven nebezpečí, že bude sám zkarikován; snaží se tomu čelit tím, že proti konečné vážnosti posedlé svým jednostranným snažením staví tvar, který jí provází krok za krokem jako její *parodie*, a nárokem na stejnou vážnost odhaluje všechna její slova i činy v jejich nicotnosti. Tato vážnost je však nicotná, protože nepostihuje nicotnost svého dvojníka, jedná s ním jako se sobě rovným, znovu a znovu ho potírá, ale vždy musí kapitulovat, protože její protivník jí vzdor nejtěsnější blízkosti vždycky uklouzne, a tak vážnost v tomto úsilí vždy znovu podlehne nicotnosti. Taková dokonalá parodie konečné vážnosti skrze osamostatnění její konečnosti je předvedena v knížce lidového čtení Šalamoun a Morolf, která v latinském překladu, jenž je nám k dispozici, ještě získala ve srovnání se svým německým originálem, jelikož k zdánlivé vážnosti situace přistupuje jako další parodující stupňování římská slavnostnost jazyka. Reakcí šalamounské moudrosti proti jejímu přímému opaku v Marcolphus follus (byť ve svém zkreslení nepoznanému) je zde *patetická vážnost*, která nedospívá často v cynických žertech svého protivníka k vědomí své ztrnulé konečnosti a stává se tak kypějícím zdrojem smíchu, v němž zaniká nicotnost konečné bezprostřednosti, jež si nasadila masku vážnosti.

Tato vážnost jednostranné bezprostřednosti je dokonale vyhlazena *čtverákem*, který bere vážně tuto se vši vážností vystupující nicotnost, a nejenže nebrání jejím jednostranným projevům, nýbrž ještě je provokuje a stupňuje jejich důsledky až ke karikatuře tím, že se je pokouší vylákat pomocí parodie zcela na půdu skutečnosti. Čtverák se nezaměřuje přednostně na stupňování nějaké určité stránky ani na zobrazení nějaké určité předmětnosti v jejím posunutém protějšku, ale kdekoli vystoupí nějaká bezprostřednost s nárokem na bezpodmínečnou platnost, narafičí to čtverák tak, aby se její konečnost mohla dokonale uskutečnit, a vážným setrváváním na nastoupené cestě spěje k oněm hlubinám, v nichž mizí všechny rozpory, a žádná konečnost už nemůže zabránit plnému životu sebecitu, aby se sám nerozplynul v smíchu. Všeobecně známý čtverák Tyl Eulenspiegel, který plní všechny rozkazy doslova, tedy podle jejich bezprostředního vyjádření, a ne tak, jak byly míněny, a vyvolává tím vždy pravý opak toho, co vyžadoval rozkaz, je zosobněným sebeničením konečnosti

kladoucí své nitro vždy jen jednostranně do bezprostřednosti, je její záhubou, způsobenou jejím vlastním vystoupením z nitra.

Fraškovitost spočívá tedy vždy v zániku rozporu, k němuž se musí jsoucí rozvinout tím, že vystoupí proti své vnitřní soběrovnosti, a smích je výrazem sebecitu, na jehož bezprostřední životní jednotě a plnosti musí ztroskotat bezprostřednost oddělená od svého nitra a jednostranně pochopená. Když je ale tento proces v čtverákoví proveden až do konce, změní se samolibý smích opět v naivní, protože předmětnost je již dokonale rozpuštěna; a tento smích, který se stal zhroucením bezprostředních rozporů opět naivním, představuje žert.

V žertu se dovršuje *bezprostřední smích* jednak tím, že smějící se člověk nachází ve svém vlastním životě bezprostřední jednotu vnitřního a vnějšího, skrze jejichž rozpor si ve vysmívané věci potvrzuje veselost své existence; na druhé straně je však kolísání a pomíjení konečného jsoucna jen rozvinutím jeho vlastní existence, nikoliv zánikem způsobeným nějakou cizí mocí. Jelikož jsou tedy smějící se člověk v nezkalenosti svého jsoucna rozporu bezprostřednosti a tyto rozpory opět v zanikání své konečnosti jen hrou s vlastním jsoucnem, je v obou bezprostřední jednoty vytvářena zánikem rozporů vyrůstajících z jejich vlastního života. Žert tak vrcholí v blažené veselosti, jak nám ji líčí Homér v I. knize Iliady, kde bohové při veselé hostině propukají v nespoutaný smích nad chromým číšníkem Héfaistem, tedy nad svou vlastní nedokonalou bezprostředností, a tím naznačují svou povznesenost nad bezprostřední rozpory jsoucna se sebou samým.

Bezprostředním smíchem jsou tedy rozpory bezprostředního jsoucna ponořeny v bezprostřední jednotu života a z jejich rozpuštění je vytěžena veselost života. Přitom je to především bezprostřednost vlastní člověku самому, jež je cukáním smíchu osvobozována od rozporů vnějšího jsoucna a obnovována v čisté jednotě své vnitřní životnosti. Nitro člověka očištěné od rozporů vnějškovosti, které je tak uplatňováno jako osobitost člověka proti pouhé přirozenosti, jež se pohybuje v protikladech konečného jsoucna, tato jeho čistá lidská podstata je vědomí, a podstatná životnost člověka je vědomá, uzavřená jednoty jeho Já. Z dokonalého očištění jeho bezprostřední životnosti, obnovením jeho vnitřní podstaty z rozháranosti vnějšího jsoucna plyne nyní pro člověka požadavek, aby dosud jen vnitřně uvědomělou jednotu své podstaty se sebou samým realizoval ve všech svých projevech. Toho dosáhne, když postaví každý lidský jev před čisté zrcadlo vědomí, které na něm ostře zaznamená vše nepodstatné, a tak získá náhled v jednotu své podstaty a radost nad svým podstatným jevem. V této jednotě vědomí se stává smích *ironií*, jež je v protikladu k bezprostřednímu smíchu, který bere jsoucí tak, jak proti němu bezprostředně vystupuje, *smíchem reflexe*, jelikož zmatený a zkalený jev je překonáván teprve skrze své zrcadlení ve vědomí, a v tomto rozpuštění své nepodstatné stránky před soběrovnou podstatou se stává předmětem posměchu. Ironie je tudíž skutečným podstaty v jejím bezprostředním jevu skrze vědění o nepodstatnosti každé pouhé bezprostřednosti a vyvoláním zániku niterně jí vlastního; je to vytvoření lidsky uvědoměné skutečnosti zrušením zdání nepřiměřeného její podstatě.

Pro dokonalé porozumění ironii je důležitý její vznik v rozkládajícím se životě Athén, protože jev se stává nepodstatným jen v rozpadu své podstaty, jinak je ale jejím dokonalým odrazem a je pro ni tedy podstatný. Tam, kde sofistika rozkolísala všechny přetrvávající zbytky někdejší bezprostřední skutečnosti tím, že se podle okolností ujala jejich obrany nebo potírání, vyvstává velká postava Sokratova jako jediný pevný bod v přílivu a odlivu jevového

světa, a to s živým vědomím lidské podstaty, které ukazuje, že v tomto rozpadávajícím se světě není nic podstatně pevného, že jeho bezprostřední jev je jen prázdné zdání. Tuto lidskou podstatu obsaženou v živé jednotě Já se sebou samým se pak Sokrates snažil všude odhalovat tak, že se lidí vyptával na to, co je pro ně podle jejich názoru podstatné, a na základě jejich vzájemně si odporujících odpovědí jim dokazoval, že nemají žádný podstatný obsah, když za něj považují to, co je bezprostředně jisté. Od tohoto Sokratova dotazování dostala ironie své jméno a byla tak již ve svém počátku vyvozováním čisté podstaty z rozporu pouhého jevu, jenž vznikl tím, že původní podstatnost zanikla. Tato první neboli *sokratovská ironie*, již jde o to zajistit člověku v kolísání a rozkladu jevu jeho podstatný střed ve vědomí, která má — jelikož vychází od Já — za cíl sebevědomí, tato ironie dosáhla vrcholu ve staré komedii, jak je nám známa v díle svého jediného představitele *Aristofana*. Vše, co se bezprostředně jeví, je na jevišti vydáno posměchu, aby v tomto ořesu odpadlo od čisté podstaty to, co je nepodstatné; bez zábrany je napadeno vše, co platilo v bezprostředním mínění jako podstatné, aby se projevilo to opravdu podstatné; tato svévole komedie dosahuje svého vrcholu v *parábázi*,<sup>32</sup> kdy je dokonce odstraněn i rozdíl mezi jevy vysmívanými na jevišti a diváky v úloze posměváčků, aby byly zcela překonány všechny ztrnulé rozpory jevu a z jejich uvolnění zazářil stříbrný zrak sebevědomé podstaty.

Druhou stránku této sokratovské ironie směřující k čistotě sebevědomí představuje ve svém vývoji především římská *satira*. Místem zrodu satiry je jako u veškeré ironie taková půda, na které se substanciální mocnosti života buď již zhroutily, nebo se udržují jen s vnější podporou. Je to zkaženost mravního světa, jejíž křiklavé líčení burcuje vědomí podstatně lidského a vyzývá je k obnovení počestnosti v slovech i činech a k návratu k někdejší velkolepé prostotě. Cílem satiry je tudíž očištění mravního vědomí světa, ať už se toho dosáhne mírnou lázní posměchu, nebo ranami důtek vedených s nemilosrdnou vážností, která se nestará, kam uhodí, protože v porovnání s časy předků je vše skrz naskrz zkaženo; jen když se podaří odstranit časem nasazenou rez, zatřpytí se opět čistý kov mravnosti.

Sokratovská ironie měla očistit od nepodstatného jevu sebevědomí, satira vědomí světa. Obě vědomí byla přitom ještě navzájem oddělena, neboť vždy bylo proti jednomu jako podstatnému stavěno druhé, aby se v onom zrcadlilo jako jeho nicotné zdání. *Romantická ironie* konečně obě vědomí sjednocuje, protože netrpí ani svět bez sebevědomí, ani Já, jež by nebylo naplněno světem, nýbrž převrací jedno každé jeho vlastní samočinností v druhé.

Prvním způsobem této *absolutní ironie*, která zahlazuje nicotné nicotným, je *ironie běhu světa* předvedená ve Ferinovi Lišákovi.<sup>33</sup> Ferina Lišák je skrz naskrz egoista, je to ona neustále zraňující a v každou sebemenší skulinku pronikající špička Já, ona vždy a všude činná podstata jakožto jednostranné sebevědomí. Proti tomuto sobectví vystupuje jako napadená ostatní živočišná říše. Brzy se ale ukáže, že Ferina Lišák mohl škodit jen proto, že měl co činit se sobě rovnými. Braun a Isegrimm, Hince, ano i Nobel jsou stejně svéhlaví tovaryši jako Ferina Lišák, na kterého si tolik stěžují; není proto divu, že je všechny vodí na šňůře, po jejíž udičce chtivě chňapají, a že nakonec dosáhne nejvyšších počt ve světě, kde skutečně panuje jeho podstata. Tento jevící se svět je veskrze nicotný, je to právě to, co se snaží ironie svou činností zrušit, neboť je to všestranně kladené sobectví, její přímý opak, a ironie běhu světa tkví — když už se jednou podstata a jev od sebe oddělily — v tom, že se svému cíli tím více vzdaluje, čím víc se mu snaží přiblížit.

Když už je v ironii běhu světa zrušeno sobectví světa sobectvím individua,

je toto individuuum jakožto *duchaplné individuuum* opět zdoláno sobectvím světa, jež se rozvinulo v systému *société*, třebaže se zdá, že se v obou případech děje opak. Duchaplnému individuuum slouží veškerý obsah vědomí jen jako třípytivý šperk, který mu má právě tak zjednat platnost, jako zvyšovat lesk společnosti. Avšak společnost jakožto společnost duchaplných je jen říší zdání, jiskřivou hrou světél míhajících se sem tam po povrchu, přičemž veškerá hlubší vážnost podstaty je úplně potlačena. Duchaplný člověk, který se zdal vládnout, je přitom ovládán, jelikož musí přísně zachovávat tón společnosti, a tak tento svět nakonec představuje vyloučení veškerého sobectví, ačkoliv se zdá, že se v něm sobectví roztahuje.

Obojí totiž, jak zánik nicotnosti pouhého zdání v běhu světa skrze egoismus vědomě tuto nicotnost prosazující, tak omezení duchaplnosti, libující si v pouhém zdání a v sobě samé nicotné, vědomím daným ve společnosti, je spojeno v *ironii nepodmíněného já*, o kterém jsme již mluvili jako o jedné stránce moderní romatiky. Tam jsme také viděli, jak se ironie ve svém krajním vyhocení toužebně přiklání k svému protikladu a jak její očištné působení zprostředkovává její sjednocení s tímto jejím protikladem, takže z dokonalého zrušení nepodstatného zdání vyrůstá jev jako pravý výraz vnitřní podstaty, jako nezkalená a veselá skutečnost.

Tato skutečnost, ironicky osvobozená od nepodstatného zdání, neodpovídá však ještě dokonale svému pojmu, jelikož tím je to, co je o sobě a pro sebe obecné, kdežto každá skutečnost vystupuje jako tato jednotlivá. Ale člověk, který v smích překonal rozpor bezprostřednosti a ironicky zrušil nicotnost jevu, zesílil tím natolik, že nyní odstraní — vycházeje z ducha — i tuto poslední překážku jednotlivosti, která zabraňovala východu a příchodu ideálu: Je to *humor*, duchovní jistota o obecném významu jednotlivého, jímž je dovedena k harmonickému závěru disonance vnitřního a vnějšího, čisté obecné duchovnosti a mnohostranně omezené jednotlivé skutečnosti.

Tohoto vítězství nad svým posledním zkalením dosahuje duch tím, že každá skutečnost je pochopena díky poznání své podstatnosti jako skutečný výraz pojmu, a ten opět jako obecná podstata činně se projevující ve svém jevu, a každý z nich je předváděn jen proto, aby stále více potvrzoval tuto radostnou jistotu. Humor, který toho dosahuje, je jako teplý jarní váněk, jenž rozpouští poslední zbytky zimní ztrnulosti, všude kypří půdu a proniká hluboko do jejího nitra, aby přiměl k rozkvětu dřímající zárodky; — je to životní vláha, v níž se rozplývá abstraktní pojem homunkula, takže před námi vyvstává jako naplnění touhy a nutkání konkrétní ideál.

Základem rozvoje veškerého humoru je *laskavá osobnost*, jak ji utváří škola života, která odhaluje význam skutečnosti až na její nejnvnitřnější jádro. V perských básnících, zvláště v Háfizovi, v básníkovi Západo-východního divánu, především však ve Vikáři Wakefieldském<sup>35</sup> máme takové laskavé osobnosti, které — prověřeny v nejrůznějších oblastech skutečného života — vidí v jednotlivém jen jeho obecný význam, a proto nechávají toto jednotlivé s úsměvem přejít mimo, neboť jeho lákání a naléhání jim nemohou — jelikož je rozpoznaly — nijak uškodit; právě proto ale také vítají se stejným zalíbením každé jednotlivé jako skutečnou stránku obecného. Zápas o potřeby života je už za nimi, protože nouze se spokojí s málem; laskavá osobnost se tudíž projevuje v *žoviálnosti*, ve všeobecném veselí, které není narušováno ani objevením se, ani zmizením jednotlivé skutečnosti, nýbrž obojí je jen podněcující k sebeprojevení.

Tato v člověku se uskutečňující jednota čistého pojmu a živé skutečnosti

se osvědčuje hlouběji v tom, že ovládá a proniká i to, co je jí protikladné, že postupuje od klidné veselosti až k nespoutanosti *burlesky*, a i ji pojímá do sebe, když nakládá s krajní odchylkou od čistého pojmu — odhalující celou jeho nicotnost — jako s nicotnou. Když Falstaff<sup>36</sup> nasazuje sofistikou o cti korunu veškerému svému konání, mění se jeho odporost rázem v obveselující burlesku, protože jeho ničemnost je nazírána jako něco, co se samo ničí, a tudíž se už vůbec nedotýká čistého pojmu.

Jak zaměření proti konečnosti jednotlivé skutečnosti, které se projevuje v nespoutanosti *burlesky*, jež nechává vše, co je pojmu nepřiměřené, vypadnout ze vztahu k němu tím, že to vystupňuje až k nesouměřitelnosti, tak veselí laskavé osobnosti, jež zůstává nerušeně samo u sebe, se spojují v *perziřlázi*, v níž končí *subjektivní humor*, neboť je zničením jednotlivé skutečnosti skrze jednotlivé, protože ta je pro svou jednotlivost v rozporu se svým pojmem. Jednotlivosti se totiž dokazuje porovnáním jejího obecného účelu s jejím přítomným momentánním působením, že je v rozporu se svým pojmem; a jednotlivec, který se podjímá tohoto důkazu, dospívá tím zároveň k poznání svého vlastního postavení. A burleskní extrémy samy jsou skrze své vykázaní zrušeny v obecnosti laskavé osobnosti.

V tomto dokonalém zániku jednotlivosti subjektu se počíná rozpouštět svým vlastním působením také jednotlivost světa povstávajícího z činnosti subjektu, jelikož tento svět je pojat díky poznání obecnosti svého stvořitele jako stvořené obecně. Vrchol subjektivního humoru je tedy vodičkou k objektivnímu, rozpomenutí subjektu na vlastní obecnost je prvním krokem k tomu, aby svět vypuzený z ducha, byl přijat zpět v jeho obecnou niternost.

*Objektivní humor* počíná tím, že se zmocňuje všech momentů ducha, každého lidského hnutí a projevu, ty nejprotikladnější v nějakém ohledu navzájem vyrovnává, ty nejpodobnější naopak rozhání do nejdálenějších konců, a tak rozpouští pevná určení vnějšího světa ve *vtipu*, aby ze zániku jeho zvláštností vystoupila na povrch obecnost ležící v jeho základech a aby se tyto zvláštnosti projevíly jako produkty ducha v sobě samém obecného. Vtip je zánikem skutečného činu v jeho obecném pojmu, přijetím projevu ducha zpět v jeho obecnou niternost. Vtip ale není pouze tímto zpětným přijetím zvnějšněného v jeho pojem, nýbrž právě tak — a sice již tím, že se zvláštnímu přibližuje — momentánním ozvláštněním a oddálením od obecnosti, zabudováním obecnosti ve zvláštní jev.

Postupujeme-li tímto druhým směrem, nabývá obecná pohyblivost vtipu zvláštní podoby *travestie*. Travestie je zaměřena proti určitému zvláštnímu způsobu jednání v tom, že obecně obléká v roušku, s níž je srostlá zvláštní tendence, že neustále brání vážnému sledování nějakého vnějšího účelu zdánlivě právě tak vážným působením proti němu, že znepokojuje a tísní šosáctví zapomínající na svou obecnost. A když dává neustále prozařovat skrze své zvláštní přestrojení svému obecnému pojmu, ukazuje i tomu, kdo se zbláznil do zvláštní tendence, že branou k této veselé říši je odhození její vnějškovitosti. Travestie si při této výzvě k sebeupamatování klade za cíl uvedení obecné niternosti do zvláštních útvarů světa a představuje tak opak vtipu, který převádí zvláštní tvary ducha zpět na jejich obecný pojem.

Obě stránky objektivního ducha se sjednocují v *masce*. Masky se již svým vystoupením vydává za travestii určité zvláštní tendence a poukazuje tím okamžitě na nějaký vnitřní obecný význam; je tedy v této podobě výzvou k rozpomenutí, vtipným pojednáním všech postav z hlediska zvláštnosti. Je to svoboda masek, již nedokáže vzdorovat žádný, byť sebevážněji vystupující směr života, který právě svým lpěním na vážnosti a sebepopíráním až k mrzoutství

provokuje vtipnou pohyblivost masky; a ta si musí zase nechat líbit, že je ode všech napadána a škádlena, až z toho vzájemného rušení zvláštnosti, jež byla vydána všanc posměchu, vykvete nejveselejší rej všeobecného karnevalu. Pravá vážnost života je přitom zachována tím spíše, že se stáhla zpět na půdu obecné niternosti a jen vnější zvláštní tvar vydává na pospas bujnému masopustnímu řádění; konečná stránka skutečnosti je opět chráněna před každým hrubým napadením tím, že vystupuje jen jako maska, jako lhostejné zakuklení nitra. Z radostného hemžení pestrých, hudbou zpitých maškarád tak tryská správný náhled na obecný význam konání a života světa, když jsou jeho jednotlivé postavy pochopeny jako momentánní uskutečnění obecného pojmu, a ten opět jako to, co se v nich neustále projevuje, a obecný proud ducha je tak nazírán v jednotlivých poklesech i vzepětích svého vlnobití.

Jsou-li v subjektivním humoru zrušeny konečné stránky skutečnosti dané osobnosti a činí-li objektivní humor totéž s jejími konečnými projevy, s činy prýšticími z niternosti ducha, přičemž jsou však tyto skutečnosti zároveň prosvěcovány až k svému pravému obsahu, pak *absolutní humor* sjednocuje oba směry tím, že vnitřní osobnost koriguje rozvíjením jejich činností, a ty opět pohroužením v niternost; zasahuje tedy svým konáním obě strany zároveň. Absolutnímu humoru jde tak o celý názor světa a o vztah pojmu k jeho uskutečnění, chce v smíchu ještě jednou tímto celkem otřást, a tak jej navždy upevnit, aby netrpěl ani v nitru, ani navenek žádnou překážkou či rozdělením.

Takové pojetí života a světa z hlediska absolutního humoru představuje *role šaška*, jak se s ní setkáváme na středověkých dvorech, v starším anglickém dramatu a v nejvyšším rozvinutí u Shakespeara. Šašek je zosobněné bláznovství určitého okruhu světa, neboť se v něm jako v živém středu sbíhají všechny bláznovské snahy, všechny konečné stránky skutečnosti. Tak získává šašek rázem vztah ke všem jednajícím osobám, vztah, který se každá snaží popřít tím, že proti bláznovi uplatňuje — často v hrubých žertech — svou moudrost. Šašek zpočátku připouští, aby byl považován jen za blázna, nepozorovaně však mění svůj postoj, neboť — jelikož ve své osobě soustřeďuje všechny pošetilosti — všechny pošetilosti nahlíží a získává tak stanovisko povýšené nad každou jednotlivou pošetilost; šašek je vnitřní moudrost a tudíž moc *všech* jednotlivých bláznovských kousků. — Tuto svou vnitřní podstatu pak šašek projevuje tak, že proti každému výpadu proti své osobě staví jeho vlastní důsledné rozvinutí; tak ukazuje, že se posměváček směje pouze tomu, co je obsaženo v něm samém, a že když napadá bláznovství, jen se prozrazuje. Toto odhalení posměváčka dovršuje šašek tím, že ho svádí k novému a novému projevu, až už nemůže z kola bláznovství ven a stane se sám předmětem posměchu. Šašek svádí každého, aby proti němu vystoupil, neboť každý v něm nachází a chce popřít nějaký svůj životní vztah jako konečný rozpor vzhledem k danému pojmu, a šašek zavádí každého tak daleko v tomto sklonu k bláznovství, že nakonec musejí všichni přiznat svou akcii na nesmírném kapitálu bláznovství v sborovém smíchu: Všichni jsme blázni! Role šaška je tak opravdovým kouzelným zrcadlem, které v každém, kdo se k němu přiblíží, zabíjí baziliška bláznovství a sebezrcadlením světa v jednom ohnisku očišťuje svět od jeho bláznovství.

V šaškovi se ničí konečnost skutečnosti tím, že šašek v každém vyvolává bláznovství neboli rozpor mezi ideálním patosem a momentánním ponořením v prozaické potřeby, a rozvinutím těchto protikladů vytváří možnost jejich překonání. To se uskutečňuje na vyšší rovině, když se ony dva směry utvářejí ve dvě různé osobnosti, které vyvolávají protipůsobením svých momentů *humor* čtí. Příkladem tohoto humoru je život ostrovtipného hidalga Dona Quijota

de la Mancha, neboť Don Quijote sám představuje obecný pojem lidskosti, kdežto jeho věrný Sancho Panza skutečnost s jejími konečnými požadavky, avšak tak, že první se mění zjednostraněním a fixováním v abstraktní idealismus, kdežto druhá v sprostou prózu potřeby. Nerozlučitelné soužití obou hrdinů nám již napovídá, jak těsně k sobě oba směry patří, ale teprve jejich činy a řeči dokonale objasňují, že každý je jen polovinou jednoho lidského života. Smích básníka a čtenáře pak je procesem zprostředkování mezi oběma krajními tendencemi, je vznikem skutečnosti odpovídající pojmu skrze zánik obou jeho stránek. Tak se také táhne celým dílem řetěz novel, z nichž každá znázorňuje nějakou ideální sféru života a jedinému ideálu jako cíli veškerého života dává prozařovat do jeho jednotlivých disparátních snah. Podobně vystupuje v Předešle ke Goethovu Faustovi správně Veselá osoba jako prostředník mezi dvěma názory světa, které tvoří hlavní stránky jednoho jediného života, přičemž je odmítán jak idealismus básníka, který se utápí v abstraktnu, tak snahy divadelního ředitele, který už stojí jednou nohou v próze konečných účelů, a obojí je převáděno na plný život, který ve svém rozvoji neustále sjednocuje protiklady, a proto je v každém bodě poutavý, příhodný a způsobilý pro znázornění ideálu.

Nejvyšším stupněm humoru, jehož smích už je spíše vítězným hymnem nad překonaným zmarem a jehož veselí přechází v nejvyšší vážnost, který ale právě tak tuto vážnost opět ruší v obecné radosti z jistoty ideálu, je *tanec smrti*, jak byl nesčíslněkrát zpodoběn ve středověku, především H. Holbeinem.

Humor se tak vrací na svém nejvyšším vrcholu zpět k vznešenosti a celý vývojový proces se noří opět ve svůj počátek. Avšak tento návrat z putování bohatstvím momentů, které tvoří dohromady jednotu, má různou podobu. Jak duchovnost, tak příroda, potom, co se ta první povznesla nad své konečné meze a obhájila svou vznešenost v boji proti přírodě, jež se naopak stala ve svém osamostatnění ošklivou, zahájily svůj sjednocený život ve veselí smíchu, a ten neustále sílil, jak duch postupně oduševňoval každou bezprostřednost jsoucná, jevu a skutečnosti vědomím, a tak jí pozvedal z její konečné přirozenosti k duchovnímu významu — až nakonec vlnobití humoru smetlo poslední strusky a uzavřelo živý tvar zcela do hranic vytčených mu duchem. Tato přirozeně znázorněná duchovnost, která rozvíjí momenty pojmu krásy v konkrétní tvar, je však zároveň pravzorem vlastního života člověka, jenž působí v jeho nitru a zakládá celý jeho vývoj; v niternosti klíčovím ideálem, jehož rozvinutí z života jeho momentů představuje naplnění lidské niternosti.



<sup>1</sup> Údaj je nesprávný; v Homérských básních citované místo není.

<sup>2</sup> První dvě kapitoly svého pojednání uveřejnil F. T. Bratránek nejprve pod názvem „Andeutungen über das Schöne und die Kunst“ v časopise Moravia, Brünn, 1841, č. 3., 4., 14 a 21.

<sup>3</sup> Bible, Evangelium sv. Jana 6, 63.

<sup>4</sup> Sulzer, Johann Georg: Allgemeine Theorie der schönen Künste, 4 sv., Leipzig 1786—1787.

<sup>5</sup> Afroditě, řecká bohyně lásky a krásy, se zrodila podle mýtu z mořské pěny (Anadyomene).

<sup>6</sup> Bible, Evangelium sv. Marka 7, 21.

<sup>7</sup> Citát se nepodařilo zjistit.

<sup>8</sup> Původním autorem výroku je Publius Terentius Afer; rozšířil ho však Marcus Tullius Cicero: De officiis I, 9, 30.

<sup>9</sup> „Obecné pochvaly dojde, kdo prospěšné s příjemným spojí.“ Horatius, Ars poetica II, 3, 343. Česky: Listy, přel. Otakar Jiráni, Praha 1929, str. 93.

<sup>10</sup> Autora výroku se nepodařilo zjistit.

<sup>11</sup> „Až když je neřesti zle, | usedá ke stolu ctnost.“ Druhá část Xénie č. 412: „Ich. | Der Poet ist der Wirth und der letzte Actus die Zeche; | Wenn sich das Laster erbricht, setzt sich die Tugend zu Tisch.“ Friedrich Schiller: Sämtliche Werke, 21. Band, Anhang, Grätz 1836, S. 323.

<sup>12</sup> („... a pozorování toho, rozjímání (théoriá), jest něčím nejslastnější a nejlepší.“) Aristoteles: Metafyzika, 12. kniha, p. 1072 b. Česky: Metafyzika, přel. Antonín Kříž, Praha 1946, str. 311.

<sup>13</sup> V I. kapitole se Bratránek kriticky vyrovnává s různými přístupy ke krásnu a umění rozšířenými v jeho době.

Když shrneme tato předchozí určení v jejich pravdu, v níž jsou zrušeny jejich jednostrannosti, získáme podle Bratránkova pravou definici krásna a umění: jejich podstatou je pravda ducha, nikoliv ale, jak je sama pro sebe, nýbrž ve své jednotě s přírodou. Celé pojednání má trojílnou dialektickou výstavbu (1. polemicky, 2. historicky, 3. geneticky). Jako celek je Bratránek označil za *subjektivní* genezi krásna (1); ve smyslu triadické spekulativní konstrukce měly tedy následovat ještě *objektivní* (2) a *absolutní* (3) geneze krásna. Ty však Bratránek již nezpracoval.

<sup>14</sup> Shrnutí názorů I. Kanta; srov. Immanuel Kant: *Kritika soudnosti*, Praha 1975, str. 56: „Vkus je schopnost posuzovat nějaký předmět [...] na základě zálibení nebo znelibení bez jakéhokoli zájmu. Předmět takového zálibení se nazývá krásný.“ Str. 63: „Krásné je to, co

se líbí všeobecně bez pojmu.“ Str. 77: „Krásné je to, co je poznáváno bez pojmu jako předmět *nutného* zálibení.“

<sup>15</sup> Tj. ve stylu Johanna Heinricha Vosse (1751—1826), autora balad a idyl z lidového života, svobodomyšlného básníka z družiny Göttinger Hainbundu.

<sup>16</sup> Duch vod v pohádce *Undine* (1811) Friedricha barona de la Motte Fouqué (1777—1843).

<sup>17</sup> Parafráze Schellingových názorů ze Soustavy transcendentálního idealismu srov. Friedrich Wilhelm Josef Schelling: *Výbor z díla*, Praha 1977, str. 259. „[...] neboť podmínkou všeho produkování je právě protiklad vědomé a nevědomé činnosti, ty obě se zde však mají absolutně setkat, v inteligenci má tedy být zrušen veškerý spor [...]; inteligence skončí tedy [...] v dokonalém sebe-nazírání. [...] cit, provázející ono nazírání, [bude] citem nekonečného uspokojení. [...] všechny rozpory jsou zrušeny, všechny otázky vyřešeny.“ Str. 273.

„[...] estetický názor je pouze názor intelektuální, který se stal objektivním [...]. Umění je pro filozofa právě proto tím nejvyšším, protože mu tak říkajíc otvírá onu svatyni, kde plane ve věčném a původním sjednocení jako v jediném plameni, co je v přírodě a dějinách odděleno [...].“

<sup>18</sup> Názor o blízkosti Goethova výchovného románu myšlenkám utopického socialismu vyslovil poprvé Karl August Varnhagen von Ense v článku Im Sinne der Wanderer, in: *Denkwürdigkeiten und vermischte Schriften*, Band VI, Leipzig 1843, str. 13. — Kriticky Goethovu utopickou koncepci společnosti analyzoval Gustav Radbruch: Wilhelm Meisters sozial-politische Sendung, in: *Logos VIII*, 1919—1920, str. 152n.

<sup>19</sup> Goethes Briefwechsel mit einem Kinde (1835), srov. Bettina von Arnim: *Werke und Briefe*, 2. Band, Frechen/Köln 1959, str. 287.

<sup>20</sup> Ferdinand EBlair (1772—1840), německý charakterní herec; přechodně působil též v Praze.

<sup>21</sup> (ital.) „[to jsem] rovněž já“.

<sup>22</sup> Markýz Posa, hrdina dramatu Friedricha Schillera Don Carlos (1788).

<sup>23</sup> Marcus Atilius Regulus, římský konzul v letech 267—256 př. n. l. Podle legendy byl poslán jako zajatec Kartagiňanů do Říma, aby vyjednal výměnou za zajaté Římany pro Kartágo mír. Regulus však mluvil v senátě proti přijetí tohoto návrhu, přestože věděl, že ho za to čeká po návratu do Kartága smrt.

<sup>24</sup> Ragnarök, staronordická sága o po-

rážce bohů Odina, Vidara a Thora a o zániku světa.

<sup>25</sup> Forkyas, v antické mytologii mořský bůh, otec mnoha oblud. Odtud ztělesnění ošklivosti Forkyada v Goethově Faustovi.

<sup>26</sup> (řec.) příšerné zjevení, strašidlo.

<sup>27</sup> Úryvek z Krotké xénie, namířené proti orientálním zvířecím božstvům a jejich zpodobování v umění (Krotké xénie, řada druhá, verš 322—324), srov. *Goethes Werke*, Auswahl in zehn Teilen, Hrsg. E. Scheidemann, Berlin b. r., I. Teil, str. 468.

<sup>28</sup> Sfinga, bájné zvíře před branami Théb; příchozího, který nedokázal zodpovědět její hádanku, srazila do propasti. Oidipus hádanku rozluštil a tak sfingu přemohl.

<sup>29</sup> Kalibán, pohádková postava (zpola člověk, zpola zvíře) v Shakespearově *Snu noci svatojánské*.

<sup>30</sup> Quasimodo, postava z románu Victo-

ra Hugo *Chrám Matky Boží v Paříži* (1831). Ošklivý a opovrhovaný muž s ušlechtilou povahou. Typ romantického hrdiny.

<sup>31</sup> Typ velkohubého hrdiny z veselohry norskodánského spisovatele Ludviga Holberga (1684—1754) Jakob von Tyboe.

<sup>32</sup> Oslovení diváků chórem v antické komedii.

<sup>33</sup> Ferina lišák, hrdina bajky, jejíž tradice sahá až do antiky. Nově ji zpracoval J.W. Goethe. Reinecke Fuchs (1793); jeho satirický zvířecí epos odrážel společenskou problematiku, kterou se pokoušela řešit Velká francouzská revoluce.

<sup>34</sup> J. W. Goethe: Západovýchodní diván (1814); hlavní lyrické dílo básníka stáří inspirované perskou poezií (Háfizem).

<sup>35</sup> Idylický román anglického spisovatele Olivera Goldsmitha (1728—1774).

<sup>36</sup> Sir John Falstaff, komická postava Shakespearových dramát *Jindřich IV. a Veselé paničky windsorské*.



## JMENNÝ REJSTŘÍK

Abraham a Santa Clara (1644—1709), rakouský kazatel — 35  
 Aischylos (525—456 př. Kr.), řecký autor tragedií — 23  
 Amphion, heros řeckého mýtu, hrou na citharu pohyboval kameny — 7  
 Arlon (kolem 600. př. Kr.), řecký pěvec z Lesbu — 7  
 Aristofanes (450—385 př. Kr.), řecký autor komedií — 31  
 Aristoteles (384—322 př. Kr.), řecký filosof — 5, 9, 36  
 Arnim, Achim von (1781—1831), německý básník z okruhu Heidelberské romantiky — 13, 16  
 Arnim, Bettina von (1785—1859), roz. Brentano, německá romantická spisovatelka — 20, 36  
 Bauer, Bruno (1809—1882), německý teolog, mladohegelovec — 1  
 Bauer, Edgar (1820—1886), německý filosof, mladohegelovec — 1  
 Baumgarten, Alexander Gottlieb (1714—1762), německý estetik, žák Wolffův — 2  
 Bodmer, Johann Jakob (1698—1783), švýcarský osvícenský spisovatel a kritik — 9  
 Brentano, Bettina von, viz: Arnim, Bettina von  
 Brentano, Clemens (1778—1842), německý básník z okruhu Heidelberské romantiky — 13, 16  
 Brueghel, Pieter st. (1525—1569), holandský malíř — 6  
 Bürger, Gottfried August (1747—1794), německý básník — 9  
 Campe, Johann Heinrich (1746—1818), spisovatel a pedagog — 9  
 Cervantes Saavedra, Miquel de (1547—1616), španělský básník, autor Dona Quijota — (35)  
 Cicero, Marcus Tullius (106—43 př. Kr.), římský řečník — 36  
 Cramer, Karl Gottlob (1758—1817), německý spisovatel dobrodružné literatury — 16  
 Creuzer, Friedrich (1771—1858), filolog a archeolog — 15  
 Denner, Balthasar (1685—1749), německý malíř portrétů — 6  
 Dürer, Albrecht (1471—1528), německý malíř a grafik — 14  
 Eichendorf, Josef von (1788—1857), německý romantický básník, prozaik a dramatik — 13  
 Eblair, Ferdinand (1772—1840), německý charakterní herec — 23, 36  
 Fichte, Johann Gottlieb (1762—1814), německý filosof — 11, 12, 13, 16  
 Fouqué, Friedrich baron de la Motte (177—1843), německý romantický básník a dramatik — 14, 16, 36  
 Goerres, Johann Joseph (1776—1848), německý učenec a protinapoleonský publicista — 1, 15, 16  
 Goethe, Johann Wolfgang (1749—1832), německý básník — 1, 2, 9, 18, 19, 22, 23, 25, 26, (32), 35, 36  
 Goethe, Ottilie, roz. von Pogwisch (1796—1872), snacha J. W. Goetha — 1, 15  
 Goethe, Walter Wolfgang (1818—1885), syn Ottilie Goethe — 1  
 Goethe, Maximilian Walter (1820—1883), syn Ottilie Goethe — 1  
 Goldsmith, Oliver (1728—1774), anglický spisovatel — (32), 36  
 Gottsched, Johann Christoph (1700—1766), německý spisovatel a osvícenský literární teoretik — 9  
 Grimm, Jacob (1785—1863), německý romantický filolog a pohádkář — 16  
 Grimm, Wilhelm (1786—1859), německý romantický filolog a pohádkář — 1, 16  
 Háfiz, Chvádže Šamsuddín Muhammad (1320—1389), největší perský básník — 32, 36  
 Hagen, Friedrich Heinrich von der (1780—1856), vydavatel staroněmeckých literárních památek — 16

Hamann, Johann Georg (1730—1788), německý spisovatel, odpůrce osvícenství — 9  
 Hamilton, Johann Georg (1672—1737), malíř koní a ulovené zvíře, komorní malíř císaře Karla VI. — 6  
 Hanuš, Ignác Jan (1812—1869), český filosof, hegelovec — 1  
 Hardenberg, Friedrich Leopold von (172—1801), pseud. Novalis, německý básník raného romantismu — 16  
 Heem, Jan Davidsz de (1606—1684), malíř květin a ovoce holandské školy — 6  
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1170—1831), německý filosof — 1, 2  
 Heine, Heinrich (1797—1856), německý básník — 12  
 Helcelet, Jan (1812—1876), moravský publicista a politik — 1  
 Hemsterhuis, Frans (1721—1790), nizozemský archeolog — 9  
 Holbein, Hans st. (1465—1524), nizozemský malíř — 35  
 Holbein, Hans ml. (1497—1543), nizozemský malíř — 35  
 Homér (před 700 př. Kr.), řecký básník, údajný autor Iliady a Odysseie — 3, (9), 30  
 Holberg, Ludwig (1684—1754), norskodánský básník — (28), 36  
 Horatius Flaccus, Quintus (65—27 př. Kr.), římský básník — (7), 36  
 Hugo, Victor (1802—1885), francouzský romantický básník a spisovatel — (28)  
 Jacobi, Friedrich Heinrich (1743—1819), německý filosof a raně romantický spisovatel — 9  
 Jean Paul, viz: Richter, Johann Paul  
 Kant, Immanuel (1724—1804), německý filosof — 2, 9, 10, 11, 16, 17, 36  
 Kerner, Justinus (1786—1862), německý pozdně romantický spisovatel Švábského kruhu básníků — 15  
 Klácel, František Matouš (1808—1882), český spisovatel a filosof, hegelovec — 1  
 Klingler, Friedrich Maximilian (1752—1831), německý dramatik, představitel hnutí Bouře a vzdoru — 9  
 Klopstock, Friedrich Gottlieb (1724—1803), německý básník — 9  
 Krug, Wilhelm Traugott (1770—1842), německý osvícenský filosof — 11  
 Leibniz, Gottfried Wilhelm (1646—1716), německý filosof, matematik a diplomat — 2  
 Lenz, Jakob Michael Reinhold (1751—1792), německý spisovatel a dramatik hnutí Bouře a vzdoru — 9  
 Lessing, Gotthold Ephraim (1729—1781), německý spisovatel, dramatik, estetik a kritik — 9  
 Ludvík XIV. (1638—1715), francouzský „král Slunce“ — 7, 9  
 Lukáš z Leydenu (1494—1533), nizozemský malíř — 14  
 Marius Gajus (156—13 př. Kr.), římský vojevůdce a konzul — 24  
 Mickiewicz, Adam (1798—1855), polský romantický básník — 1  
 Mundt, Theodor (1808—1861), německý spisovatel a novinář, příslušník Mladého Německa — 1  
 Napp, Cyrill (1792—1867), OSA, opat kláštera na Starém Brně, přisedlící moravského zemského výboru — 1, 3  
 Němcová, Božena (1820—1862), česká spisovatelka — 1  
 Novalis, viz: Hardenberg, Friedrich Leopold von  
 Odyniec, Antoni Edward (1804—1885), polský básník — 1  
 Oidipus, mýtický král Théb — 24  
 Pogwisch, Ottilie von, viz: Goethe, Ottilie  
 Orfeus, řecký mýtický pěvec — 7  
 Pol, Wincenty (1807—1872), polský básník — 1  
 Radbruch, Gustav (1878—1949), německý právní filosof — 36  
 Raffael Santi (1483—1520), italský renesanční malíř — 14  
 Regulus, Marcus Atilius (3. stol. př. Kr.), římský vojevůdce — 24, 36

Richter, Johann Paul, pseud. Jean Paul (1763—1825), německý raně romantický spisovatel — 12, 18

Rückert, Friedrich (1788—1866), německý básník — 15

Shakespeare, William (1564—1616), anglický dramatik — 8, 27, (32), 34, 36

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph (1775—1854), německý filosof — 1, 2, 17, 18, 36

Schiller, Friedrich (1759—1805), německý básník a dramatik — 2, 8, 9, 10, 11, 16, 17, 36

Schlegel, August Wilhelm (1767—1845), německý jazykovědec a básník, teoretik romantické školy — 15, 19

Schlegel, Friedrich (1772—1829), německý literární vědec, teoretik romantické školy — 12, 15, 19

Sofokles (496—406 př. Kr.), řecký autor tragedií — 22

Sokrates (469—399 př. Kr.), řecký filosof — 30, 31

Solger, Karl (1780—1819), něm. estetik, schellingovec — 12

Spieß, Heinrich (1755—1799), německý spisovatel strašidelné literatury — 16

Stolberg, Friedrich Leopold Graf zu (1750—1819), německý básník — 9

Sulzer, Johann Georg (1720—1779), německý osvícenský estetik — 4, 35

Szujski, Józef (1835—1883), polský historik a dramatik — 1

Terentius Afer, Publius (195—159 př. Kr.), římský dramatik, autor komedií — (6), 36

Tieck, Johann Ludwig (1773—1853), německý básník a spisovatel; teoretik a kritik romantiky — 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19

Trendelenburg, Friedrich Adolf (1802—1872), německý logik a filosof, protivník Hegelův — 1

Uhland, Ludwig (1787—1862), německý básník a publicista — 14

Ulrich von Lichtenstein (kol. 1198—1276), němcký minnesänger — 16

Valdštejn, Albrecht z (1583—1634), císařský generalissimus — 2, 11

Varnhagen von Ense, Karl August (1785—1858), německý publicista a kritik — 1, 36

Varnhagen von Ense, Rahel (1771—1833), manželka předchozího, vedla významný literární salón v Berlíně — 3

Vischer, Friedrich Theodor (1807—1887), německý spisovatel a estetik, hegelovec — 2

Voß, Johann Heinrich (1751—1826), básník a překladatel německého klasicismu — (13), 36

Wieland, Christoph Martin (1733—1813), německý osvícenský spisovatel — 9

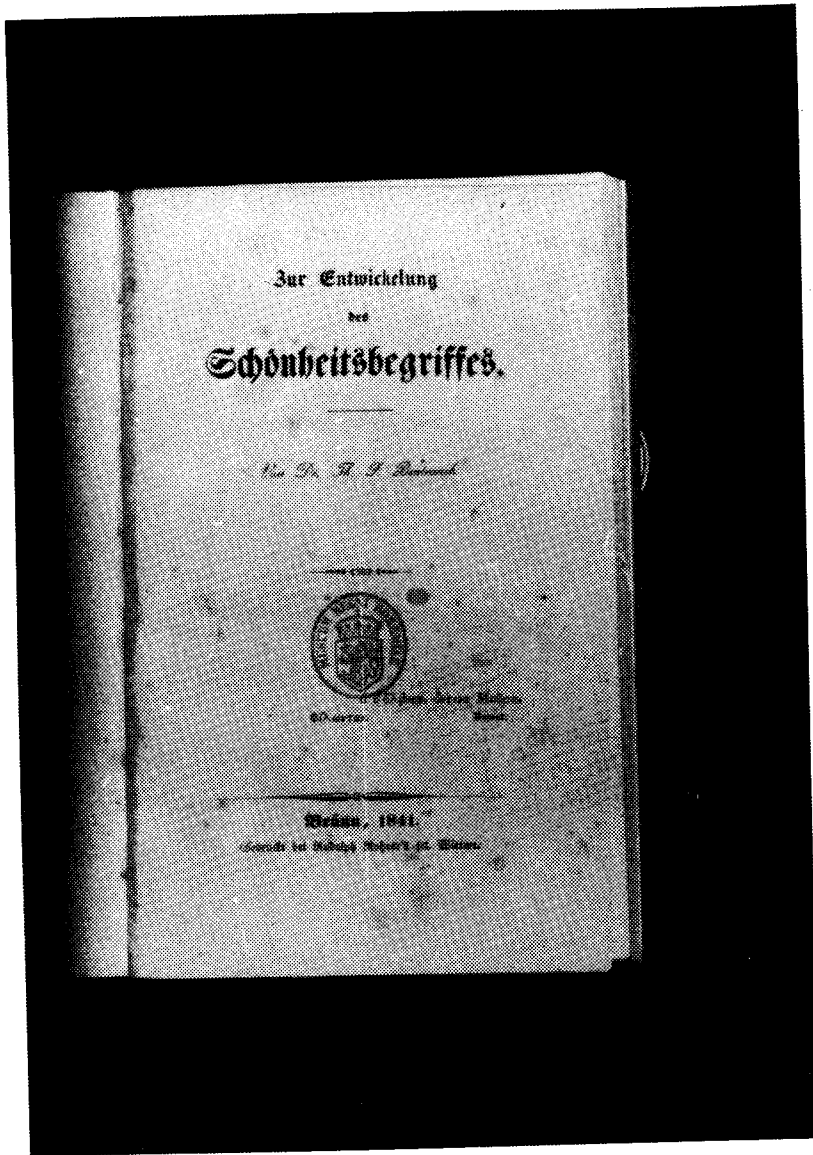
Winckelmann, Johann Joachim (1717—1768), německý historik umění starověku — 9

Werner, Zacharias (1768—1823), německý spisovatel a dramatik, tvůrce „osudové tragédie“ — 16

Wolff, Christian (1679—1754), německý osvícenský filosof, systemizátor Leibnizovy filosofie — 2



FRANTIŠEK TOMÁŠ BRATRÁNEK  
(konec 60. let)



Původní vydání Bratránkova spisu

Zur Entwicklung des Schönheitsbegriffes z roku 1841

František Tomáš Bratránek  
K EXPLIKACI POJMU KRÁSNA

Z německého originálu přeložil, předmluvou, poznámkami  
a jmenným rejstříkem opatřil Jaromír Loužil  
K vydání připravila Helena Lorenzová  
Obálku navrhl Vlastimil Zuska  
Vytiskly Jihočeské tiskárny a. s. provoz. Pelhřimov  
Náklad 300 výtisků  
1. vydání, Praha 1995