

moment druhovo dejinnej spomienky na poriadok, ktorý ustanovila, na pacifikačný zásah celých generácií.

Nechceme tu špekulovať o tom, či to boli vždy akty udomácnovania, ktorých výsledky oslobodili sebauspokojenie ľudského druhu a umožnili tak estetický hodnotový vzťah. Ťažko sa však postaviť proti názoru, že estetično sa mohlo ako integrujúca súčasť kultúry rozvinúť len za cenu ovládnutia prírody.

ALEXANDER GOTTLIEB BAUMGARTEN

Baumgartenova sláva sa zakladá na jeho po latinsky písanej, nedokončenej práci *Aesthetica*, ktorá dala meno filozofickej disciplíne. Kniha vyšla v r. 1750 a 1758 v dvoch zväzkoch a mala 624 strán s 904 paragrafmi, ktoré sú logicky vystavané a navzájom poprepájané početnými odkazmi.

Nejde pritom v nijakom prípade o všeobecnú filozofiu umenia, ale skôr o poetiku v žánrovej tradícii *Kritische Dichtkunst*, ako ju pre praktické použitie koncipovali Bodmer, Breitinger, Gottsched a i.¹ Dokladový materiál, o ktorý sa Baumgarten pri svojich početných citáciách opiera, predstavujú aj antickí autori ako Hesiodos, Theokritos, (Pseudo-)Longinus, Vergilius, Horácius, Cicero, Ovídius, Statius, Tibullus, Lukrecius, Catullus, Quintilianus a i.

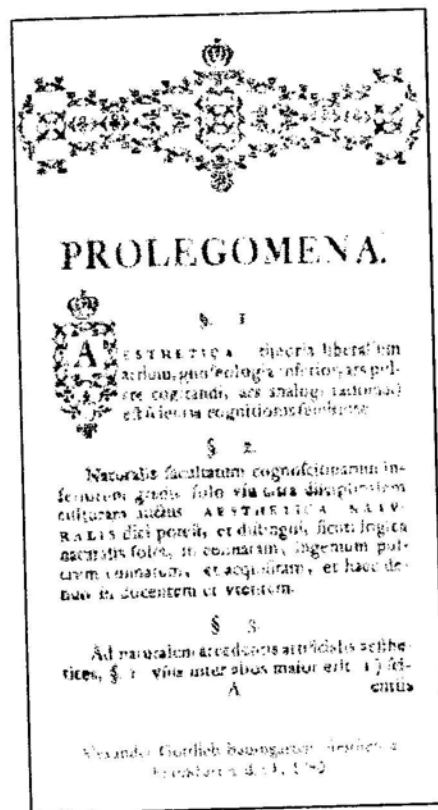
Prevaha rétoricko-poetologického aspektu je viditeľná už na podrobnom rozbere „colores“, trópov a metafor v druhej časti diela, v „praktickej estetike“. Pretencia diela však predsa len siaha ďalej: práve prvá časť, „teoretická estetika“, sa snaží sformulovať princípy, ktoré majú univerzálny charak-

¹ K žánrovým dejinám „Kritische Dichtkunst“ porov. K. Scherpe, *Gattungspoetik im 18. Jahrhundert. Historische Entwicklung von Gottsched bis Herder*, Stuttgart 1968. – A. Nivelle, *Kunst- und Dichtungstheorien zwischen Aufklärung und Klassik*, Berlin 1960. – G. Schäfer, „Wohlklingende Schrift“ und „rührende Bilder“: *Soziologische Studien zur Ästhetik Gottscheds und der Schweizer*, Frankfurt a. M. (a. i.) 1987.

ter, prekračujúci hranice básnictva, a dajú sa teda – hoci sa to u samotného Baumgartena vždy explicitne nedeje – aplikovať na iné umenia, na maliarstvo a hudbu. Baumgarten by nikdy nechcel, aby bolo jeho dielo chápané ako čisto teoretické. Mimochodom poznamenáva (§ 76)², že sám získal praktické skúsenosti, ktoré mu umožnili primerane opísať estetické zákony a umelecké postupy.

V „Prolegomenách“ podáva Baumgarten rad definícií, vysvetľujúcich ním zavedený nový pojem estetiky a jeho terminologické okolie a pomenúvajúcich jeho špeciálne použitia („usus speciales“). § 1 znie: „Aesthetica (theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulchre cogitandi, ars analogi rationis) est scientia cognitionis sensitivae.“ Estetika sa teda označuje ako veda („scientia“), zároveň však aj ako „ars“, pričom tu treba predpokladať ešte staré použitie tohto slova. Nie je to len „umenie“, ale aj myšlienkový systém, ktorý umenie reflektuje, teória „slobodných umení“. Vzhľadom na základnú poetologickú orientáciu Baumgartenovho traktátu sa môže odkaz k slobodným umeniam vzťahovať len na trivium, podľa tradície prvú časť tohto stredovekého učebného systému, pozostávajúcu z gramatiky, dialektiky a rétoriky. Napriek zreteľnému nároku rozvinúť jasnú, logicky fundovanú definíciu ukazuje už tento prvý paragraf systematicky nie celkom prísnu argumentáciu, ktorá kvôli vyznačeniu asociáčného poľa ponúka viacero variantov. Rozhodujúcimi sú však dva takmer synonymné pojmy „gnoseologia inferior“ a „scientia cognitionis sensitivae“. Tým sa táto filozofická veda deklaruje na disciplínu špecializovanú na „spodnú

² Citáty v texte podľa originálneho vydania v podobe reprografickej dotlačky (Hildesheim 1961³1986): *Aesthetica*, Frankfurt a. O. 1750–58. – Ako dodatok k literatúre udávanej v Bibliografických odkazoch uvedme ešte veľkú štúdiu P. Kondylisa, *Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus*, München 1986, s. 558–561, 569, 617 (k Baumgartenovi).



Alexander Gottlieb Baumgarten: *Aesthetica* (reprodukcia)
Frankfurt n. O., 1750

schopnosť poznávania“. Zaoberá sa teda subracionálnymi potenciami, vnímaním (zmyslovými pocitmi), fantáziou (obrazotvornosťou) a spomínaním a nakoniec aj schopnosťou túžby. Kým pre Descarta mali zmyslové kvality len biologický význam bez akejkoľvek objektívnej poznávacej hodnoty, u Baumgartena sú výrazne zhodnotené, dokonca v tom zmys-

le, že sa im pripisuje gnozeologický charakter analogický „ratio“, rozumu. (Pojem „analogon rationis“ pochádza od Leibniza, ktorý ho vzťahoval na – podľa jeho názoru – čisto pudové a asociatívno-nepojmové myslenie zvierat.)

Estetika má teda podľa Baumgartena do činenia aj s poznáním pravdy. Médiom pre poznávací prístup k pravde sú zmysly, ktorých úsudky majú vlastnú kvalitu. (Už Tommaso Campanella vo svojom traktáte *Del senso delle cose e della magia* povedal, že „zmysly sú istejšie než akákoľvek iná naša poznávací schopnosť“, dokonca istejšie než intelekt, ale tak ďaleko Baumgarten ako racionalista nezachádza.)³

Ich jazykovým ekvivalentom, resp. literárnou formou výrazu nie sú abstraktné metafyzické dokazovania, ale bezprostredné konkrétne obrazy a trópy. Sprostredkované z iných kontextov sa dá vyvodiť, že Baumgarten myslel hierarchiu poznávacích schopností v analógii k sociálnym protikladom. Tak vyzdvihuje napríklad (v §53) – v konečnom dôsledku z každodennej skúsenosti vychádzajúce – estetické schopnosti jednoduchého človeka, ktorý bez toho, aby bol vzdelaný, pred každým zdôvodňovaním z hľadiska teórie umenia spontánne vytvára alebo dokáže chápať krásno. Ako „archetypy“ tu Baumgarten uvádza Homéra a Pindara, ktorých diela boli skôr pravzormi učených umení ako ich „ectypa“ (prejavmi). Naopak ľudia, ktorí majú školeného ducha a disponujú vzdelaním, môžu vyzeráť vzhľadom na krásu ako suroví („satis rudis“).

Je nápadné, že Baumgarten mieša pojem krásy s pravdou. Umenie – u neho teda vždy prednostne básnictvo – smeruje ku krásu, pritom však sprostredkúva poznatky, ktoré sa realizujú subjektívne, z duševných síl, môžu však dosahovať alebo reprezentovať celkom objektívny status. Aj zmyslové po-

znanie je dokonalé, hoci môže byť aj ešte hlboko skryté alebo temné, teda v karteziánskom zmysle „idea confusa“, zmätočná idea. Pri tomto zhodnocovaní „obscuritas“ sleduje Baumgarten až do istého stupňa tenebristickú tradíciu, ktorej sa od renesancie v opozícii k racionalistickým modelom vždy znova chápali pansofické, mystike blízke systémy. So svojou teóriou o takmer vešteckej kvalite básnického slova, intuitívne postihujúceho pravdu (pôvodne: božské), sa Baumgarten, syn asistenta pietistického teológa a pedagóga Augusta Hermana Franckeho, pohybuje v duchovnom poli teórie o pôvode jazyka, ako ju rozpracovali členovia hnutia Sturm und Drang. Tak je tu neprehliadnuteľná blízkosť k pozícii „mága severu“, Johanna Georga Hamanna, ktorý označil básnictvo za „rodný jazyk ľudského pokolenia“. A ohlasuje sa tu už aj chápanie Johanna Gottfrieda Herdera, podľa ktorého sa v slove zhustene vyjadrujú city, pocity a vášne.⁴

Baumgarten však vcelku zostáva v hraniciach starých teórií krásy. Ak aj príležitostne rehabilituje „obscuritas“, dominantnou pojmovou paradigmatom preňho ako predtým zostáva „claritas“, ktorá je dávaná do súvislosti s „certitudo“ (istotou), obzvlášť však s predstavou harmónie, tu aplikovanou na štýl jazyka a písania, ktorá bola kedysi myslená kozmologicky. Siahla tu teda späť k antickým predstavám „concinnitas“ a „consonantia“, ktoré boli v školskej filozofii modifikované pestované až do 18. storočia. Ak už Tomáš Akvinský, prototypicky pre vrcholnú scholastiku, definoval krásu ako „integritas sive perfectio“ a „debita proportio sive consonantia“ (*Summa theologia* [Summa teologická], I, q. 39 a. 8), po-

⁴ Porov. J. G. Herder, *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, Berlin 1772, znovu vyd. in: J. G. H., *Sämtliche Werke*, 33 zv., krit. vyd., vyd. B. Suphan, Berlin 1877 – 1913, zv. 5, tamže, 1891, s. 1n., reprograf. dotlač Hildesheim / New York ²1978. K tomu: E. Sapir, „Herders Ursprung der Sprache“, in: *Historiographica linguistica* 11 (1984), s. 355 – 388.

³ Porov. K. Vorländer, *Geschichte der Philosophie mit Quellentexten*, zv. 2: *Mittelalter und Renaissance*, Reinbek bei Hamburg 1990, s. 492 a n.

tom to bol v špeciálnej teórii umenia a architektúry najmä Leone Battista Alberti, kto ďalej sprostredkoval ideál „consonantia“. V *De re aedificatoria* (IX, 5) sa píše: „Che la bellezza, è un certo consenso, e concordantia delle parti (...)“ (Krása je druh zhody a súzvuku častí (...)).⁵

Nakoniec mohla mať vplyv na Baumgartena aj Leibnizova teória o „predzjednanej harmónii“. S predstavou harmónie sa spája myšlienka poriadku („nulla perfectio sine ordine“, § 19): poriadok sa musí manifestovať tak na – ako by sme povedali dnes – roviny syntaxe, v „consensus signorum“, ako aj v sémantickom vzťahu signifikantov, vo vzťahu znakov („signa“) k veciam („res“). Sémantika sa teda musí riadiť modelom „adaequatio“, zhody.

Je to tento princíp, čo umožňuje spojenie pojmu krásy s pojmom pravdy; poznanie pravdy bolo však v scholastike opísané ako „adaequatio rei et intellectus“.

V nadväznosti na Leibniza nedefinuje Baumgarten dokonalosť („perfectio“) ako jednoduchosť – v protiklade k neskoršiemu ideálu ekonómie v pozitívizme –, ale ako zloženosť: „nulla perfectio simplex“ (§ 24). Ak je dokonalosť charakte-

rizovaná heterogenitou, juxtapozíciou rôzneho, je pochopiteľné, že pripúšťa mnoho výnimiek („exceptiones“), ktoré nemožno v dôsledku toho hodnotiť ako chyby. Týmto spôsobom našiel Baumgarten ospravedlnenie pre diskontinuitu, pre to, čo nie je v poetickej produkcii vždy logicky odôvodniteľné. Predsa však odmieta deformácie, chyby a defekty v zmyslovom poznaní, ako aj lacné efekty („vilitas“) a ťažko prehliadateľné temnosti.

Na vyzbrojenie sa proti týmto nedostatkom je potrebný rad predpokladov, ktoré si Baumgarten podobne ako väčšina jeho súčasníkov nevie predstaviť inak než ako vrodené, prirodzene dané vlastnosti. Keď sa v druhom odseku svojej *Aesthetica* pokúša klasifikovať schopnosti „felix aestheticus“, nevieme presne, či tým myslí filozofujúceho teoretika alebo praktikujúceho umelca či básnika. Možno to ponecháva nejasné vedome, pretože body, ktoré uvádza, ukazujú všetky smerom k všeobecnej kritike umenia, ktorú si majú vziať k srdcu tak recipient, ako aj umelec. K „pulchre cogitare“ patrí predovšetkým jemný, elegantný duch, „ingénium“, ktorý je schopný ostro pocíťovať (§ 30), predstavovať si niečo v bohatej fantázii, s vhladom prenikať všetkým, čo prinesú zmysly a obrazotvornosť, a týmto spôsobom to zjemňovať. Dôležitá je tiež schopnosť opätovného spoznania, „memoria“, ktorej dôležitosť Baumgarten zdôrazňuje odkazom na Mnemosyne, ktorú starí filozofi nazývali „matkou múz“ (§ 33): schopnosť reprodukovať fantazijné predstavy má byť jedným z hlavných predpokladov umeleckého činu. Tak sa nemôže napríklad niekto, kto chce krásne rozprávať, tejto schopnosti zriecť. Rovnako ako „memoria“ je pre básnika nevyhnutná aj „dispositio praevidendum et praesagiendum“, schopnosť pozerať sa do budúcnosti, kvalita, ktorú v antike pripisovali veštcovi („vates“) (§36). Baumgarten modifikuje toto chápanie vešteckého nadania („dispositio divinatric“) tak, že v estetike znamená schopnosť predniesť poznatky živým spôsobom

⁵ Citované podľa W. Tatarkiewicz, *Geschichte der Ästhetik*, zv. 3: *Die Ästhetik der frühen Neuzeit*, Basel / Stuttgart 1987, s. 116 (k Albertimu). Slovenský preklad: W. Tatarkiewicz: *Dejiny estetiky. Novoveká estetika*, Bratislava 1991. Citáty z Tomáša Akvinského o kráse sa nachádzajú vo zv. 2 (*Die Ästhetik des Mittelalters*, tamže 1980), s. 290 a n. Slovenský preklad: W. Tatarkiewicz, *Dejiny estetiky. Stredoveká estetika*, Bratislava 1991, s. 198, s. 235 – 239. Porov. aj R. Assunto, *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, Köln 1982, s. 229 a n. – F. J. Kovach, *Die Ästhetik des Thomas von Aquin. Eine genetische und systematische Analyse*, Berlin 1961 (*Quellen und Studien zur Geschichte der Philosophie*, vyd. P. Wilpert, zv. 3), najmä s. 113 n. (k učeniu o proporcii u Tomáša Akvinského, napr. *Summa theologica*, I, q. 39 a. 8c: „Nam ad pulchritudinem tria requiruntur. Primo quidem integritas sive perfectio (...) Et debita proportio sive consonantia“ – „Lebo pri kráse sa pýtame na tri veci. Po prvé na celosnosť čiže dokonalosť (...) A potom na proporciu čiže súlad“).

(„vita cognitionis“); len tak môže vzniknúť krása vo vlastnom zmysle („pulchritudo primaria“). Pri všetkých týchto psychických schopnostiach nie je však rozum inaktívny, naopak, podnecuje skôr spodné poznávacie potencie. Baumgarten tu bez výslovného odkazu rekuruje na platónsku predstavu o duši rozumu (logistikón, noetikón), ktorá vládne odvahe (thymoidés) a pudom a túžbam (epithymetikón) (Platón, *Staat/Ústava/* 429 B, 441 E; *Phaidros* 246, *Timaios* 69 E, 77 B).

Tieto jednotlivé schopnosti však samy osebe nestačia, aby vytvorili krásne diela; nevyhnutné nie je podľa Baumgartena len vrodené „básnické nadanie“ („dispositio poetica“, § 34), ale aj vrodenný „estetický temperament“, ktorý sa musí spojiť s osobitými etickými cnosťami a so šťastným vybavením vonkajšími statkami a hodnotami (peniaze, moc, práca, odpočinok, zdravie atď.). Z toho sa rodí veľkosť zmyšľania („magnitudo pectoris“, § 54), ktorá sa prejavuje najmä vo vycibrenom inštinkte pre veľké a významné („instinctum in magna potissimum“). Baumgarten si tu teda osvojuje teóriu sublimného, bez toho však, aby ako Burke a neskôr Kant urobil zo vznešeného vlastný predmet estetiky. Vznešené ako estetická kategória preňho nehrá úlohu. V predstave „magnitudo“ nie je obsiahnutý ani rozmer nekonečna a hrozivého, má skôr označovať formu vysokej duševnej naladenosti a vzrušenia, ktoré sa oduševňuje na významných predmetoch.

Ak sa Baumgarten pri tomto trochu schematickom výpočte komponentov, vytvárajúcich „rodeného estetika“, pohybuje v dráhach tradičných poetík, tak v rámci jeho *Aesthetica* je inovatívnou teória „estetickkej nepravdivosti“ (28. odsek, §§ 445 až 477). Oproti prísnej požiadavke pravdepodobnosti zobrazovaného, zdôrazňovanej v klasickej francúzskej literárnej doktríne z konca 17. storočia, postuluje Baumgarten akceptovanie špecifických zákonitostí. Isteže básnikovi nedovoľuje bezstarostné zaobchádzanie s jednotlivosťami. Je však do takej miery racionalistom, že nemôže ani v umení

pripustiť priestupky voči všeobecnému princípu pravdy. Estetik musí vždy zostať „priateľom pravdy“ (§ 477), pritom sa však nesmie stať otrokom abstraktne aplikovaného mimetického princípu. Odvolávajúc sa na Horácia (*Carmina*, 3, 11, 35 a n.), ktorý básnikovi dáva právo jemného vynachádzania a miešania pravdivého s nepravdivým, a to takým spôsobom, že jednotlivé časti diela si navzájom neprotirečia, rozvíja Baumgarten umiernenú teóriu fiktívnosti, ktorá vylučuje „surreálne“ efekty a rozmary náhody. Požaduje, aby sa preverovala tak pravda toho, čo je v umení tematizované, ako aj vnútorná jednota samotného diela, napríklad priebeh deja. Umelecké dielo je pre Baumgartena „heterokozmos“, skutočnosť, ktorú treba prítvoriť k existujúcemu svetu a ktorej prislúcha relatívna autonómia.⁶ Pozoruhodné je, že Baumgarten pri určovaní „heterokozmickej pravdy“ siaha k historickým kritériám. Ak môžu byť niektoré príbehy, ako napr. Ovídiiove *Metamorfózy*, pre dnešného čitateľa nepravdivé, nesprávne, pre súčasníkov autora boli ako „sen z bájneho sveta“, v ktorý verili, predsa len heterokozmicky pravdivé.

⁶ V 20. storočí požadoval Robert Musil, paradoxne vo fiktívnom médiu románu, aby sa táto utopická fikcionalita opäť zrušila: „Písanie je zdvojením reality“ (porov. R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Hamburg 1954, s. 1636. Český preklad: R. Musil, *Muž bez vlastností*, Praha 1998.)

GOTTHOLD EPHRAIM LESSING

Dnes si už ťažko vieme predstaviť, na čom sa vo svojej dobe zakladal obrovský vplyv spisov Johanna Joachima Winckelmann¹ (1717 – 1768), z ktorých si dnes pamätáme o málo viac než formulku o „ušľachtilej jednoduchosti a tichej veľkosti“. Príveľmi si s ním asociujeme purifikovaný klasicizmus, prečistený „apolónsky“ ideál krásy, ktorý vo svojej meštianskej vzdelaneckej adaptácii poklesol na sterilný pojem formy. Koncom 19. storočia, keď sa dlho sebaistá kultúra vzdelaného meštianstva dostala do krízy, to bol F. Nietzsche, kto svojou kritikou zastaraného obrazu antiky v *Zrodení tragédie* zasadil smrteľný úder aj Winckelmannovmu ideálu krásy.²

Vo svojom spise *Winckelmann a jeho storočie*³ z roku 1805, venovanom vojvodkyni Anne Amálii von Sachsen-Weimar a Eisenach, Goethe ešte raz, 37 rokov po Winckelmannovej násilnej smrti (ako je známe, stal sa obeťou atentátu), zhrnul

¹ Porov. najmä J. J. Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildbauer-Kunst*, Friedrichstadt (t. j. Dresden) 1755, reed. (vyd. I. Uhlig), Stuttgart 1982 – Tenže, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, 2 zv., Dresden 1764, reed. Wien 1934, Darmstadt 1972. Český preklad: J. J. Winckelmann, *Dějiny umění starověku*, Praha 1986.

² Pozri k tomu kapitolu o Nietzsche.

³ J. W. Goethe, „Winckelmann und sein Jahrhundert“, in: J. W. G., *Sämtliche Werke*, zv. 33: *Schriften zur Kunst*, časť 1, vyd. P. Boerner (a i.), München 1962, s. 254–289.

to, čo bolo z jeho pohľadu a z pohľadu jeho mnohých súčasníkov neporovnateľne nové vo Winckelmannovom chápaní antiky. Je to preňho predovšetkým „pohanský zmysel“⁴, vyžarujúci z jeho činov a spisov: „Tento jeho spôsob myslenia, toto vzdialenie sa akémukoľvek kresťanskému zmýšľaniu, ba jeho nechť k nemu, treba mať na zreteli, keď chceme posudzovať jeho takzvanú náboženskú premenu. Tie strany, na ktoré sa delí kresťanské náboženstvo, mu boli úplne ľahostajné, keďže, na základe svojej povahy, nikdy nepatril k žiadnej z cirkví, ktoré sa mu podriaďujú.“⁵

Winckelmannov príklon k antike teda Goethe vníma ako kritický akt, ako pokus uniknúť z filisterskej úzkoprsosti svojej vlasti, z mentorsky malicherného myslenia cirkevných kazateľov morálky, ktorí mu bránili a znemožňovali žiť homosexualitu ako životnú formu. Pod titulom „Priateľstvo“ sa Goethe s porozumením dotýka tejto témy: „K priateľstvu tohto druhu sa Winckelmann cítil zrodenný nielen ako ten, kto je tohto priateľstva schopný, ale aj ako ten, kto ho nanajvyš potrebuje; pociťoval vlastné ja len vo forme priateľstva, spoznával sa len s obrazom celku, ktorý má zavŕšiť niekto tretí.“⁶

Toto priateľstvo, ktorého legitimitu, ako sa nazdáva Goethe, treba vysvetľovať poukázaním na skutočnosť, že „vzťah k ženám, ktorý sa pre nás stal takým nežným a duchovným(...)“, neprekračoval „hranice najobyčajnejšej potreby“, sa v Goetheho interpretácii stáva základom Winckelmannovho ideálu krásy. Antického človeka, ako zvlášť oduševnenú postavu, Winckelmann zbožštuje, aby ho odškodnil za všetko, čo mu upiera súčasnosť. „Boh sa stal človekom, aby človeka pozdvihol k bohu. Zbadali sme najvyššiu dôstojnosť a oduševnili sme sa za najvyššiu krásu. (...) Tejto krásy bol Win-

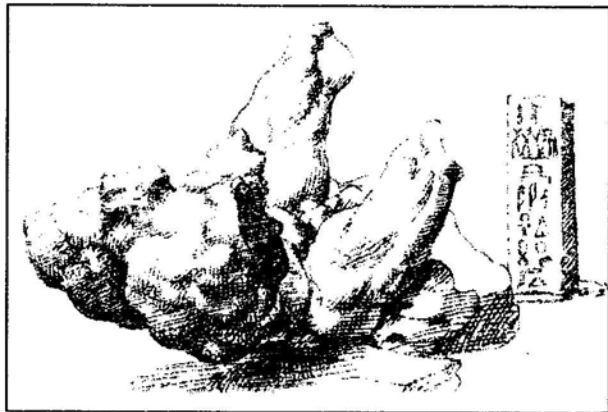
⁴ tamže, s. 264.

⁵ tamže.

⁶ tamže, s. 265.

ckelmann zo svojej podstaty schopný, všimol si ju v starých spisoch; ale osobne sa s ňou stretol v dielach výtvarného umenia, z ktorých ju môžeme najprv spoznať, aby sme ju postrehli a ocenili na útvaroch živej prírody.⁷ Winckelmannovu novosť spoznáva Goethe v tom, že rozvíja celkom inú estetiku, než bola tá, ktorú zastávali Francúzi: „U Winckelmannna nachádzame nepoľavujúce úsilie hodnotiť a uvažovať; chce to však dosiahnuť niečím reálnym. Intenzívne sa snaží o reálnosť predmetov, prostriedkov a spracovania; preto je taký nepriateľský k francúzskemu zdaniu.“⁸

Goethe teda upozornil na empirický charakter Winckelmannovho chápania umenia (ktoré by sa nemalo redukovať na zručnosť /connaissance-stvo⁹). Podľa neho Winckelmann



Maerten van Heemskerck: Torzo z belvedéru (reprodukcia)
kresba (okolo r. 1535)

⁷ tamže, s. 266.

⁸ tamže, s. 286.

⁹ K zručnosti v 18. storočí porov. H. Osborne (vyd.), *The Oxford Companion to Art*. Oxford 1970, s. 269 a n. (článok „Connoisseur, Connoisseurship“).

nezverejňuje akési sterilné ideály, ale ide presným pozorovaním na koreň estetických javov. To je pre Goetheho očividne revolučný moment v estetike syna obuvníka zo Stendalu, ktorý sa stal v celosvetovom meradle slávnym, a na tom sa zakladá jeho hodnotenie.

Nakoľko Goetheho pozorovanie platí, môže dokladať Winckelmannov opis torza Herkula z roku 1759.¹⁰ Je to pokus ukázať na fragmentárne zachovanej antickej soche vo forme jednotlivých partií a celkového „náčrtu“ (pojem ešte z francúzskej teórie umenia, ako ho používal napr. Roger de Piles), aký význam má pre tento „obraz hrdinu“, ktorý treba „zaraďiť k najväčším výtvorom umenia“, napriek skutočnosti, že je taký „skaličený a zmrzačený“ ako nádherný dub zbavený konárov a vetvičiek. „V každej časti tohto tela sa ukazuje, ako v maľbe, celý hrdina so svojím zvláštnym činom, a vidno tu, ako správne úmysly v rozumnej stavbe paláca, účel, ktorému každá časť slúžila.“ Winckelmann teda už formuluje myšlienku, ktorú neskôr vypracuje tvarová teória: predstavu o reprezentatívni celku v častiach a naopak. Prehistóriu tohto chápania treba hľadať v antickej rétorike, kde tróp alebo rečnícka figúra synekdochy či metonymie („pars pro toto“) má implicitne za predmet tento pomer časti a celku.¹¹

Zároveň je Winckelmannov spôsob pozorovania už metódou vcítania a zmyslovej projekcie. „Nemôžem tú nepatrnú časť, ktorú ešte vidno z pleca, pozorovať bez toho, aby som sa rozpamätal, že na jej rozprestretej sile, ako na dvoch pohoriach, spočíva celá váha nebeských kruhov.“¹² Vznesená stavba „údiv tohto tela, pôvod svalov“ sa vo svojej polohe

¹⁰ J. J. Winckelmann, „Beschreibung des Torso im Belveder zu Rom“, in: *Johann Winckelmanns sämtliche Werke*, 12 zv., vyd. J. Eiselein, reed. vyd. 1825 – 35, Osnabrück 1965, zv. 1, 226 – 233.

¹¹ Tamže, s. 228 (§ 8). K metonymii porov. H. Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik*, München 1971, s. 69 a n. (§§ 192 až 201).

¹² Winckelmann (ako v pozn. 10), s. 228 (§ 9).

a pohybe porovnáva s krajinou, „po ktorej príroda rozliatí mnohotvárne bohatstvo svojich krás“. Nepochopiteľným sa Winckelmannovi javí „ukazovať mysliacu silu mimo hlavy v inej časti tela“.¹³

Roku 1756 sa o Winckelmannovom traktáte *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer-Kunst* (Myšlienky o napodobňovaní gréckych diel v maliarstve a sochárstve) dozvedel (vďaka Mose-sovi Mendelssohnovi) Lessing. Od roku 1762 (až do r. 1765) sa začal zaoberať Winckelmannovou ústrednou tézou o ušľachtilej jednoduchosti a tichej veľkosti, ktorá vylučovala akúkoľvek afektívnu deformáciu ako ideál klasickej sochy. Lessing prezentoval svoje úvahy v spise, ktorý zostal fragmentom a vyšiel v Berlíne r. 1766 pod názvom *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte* (Laokoón alebo O hraniciach maliarstva a poézie. S približnými vysvetleniami rozličných bodov starých dejín umenia).¹⁴

Winckelmann sám podrobne na origináli študoval (r. 1506 na Escquiline objavené) mramorové súsošie, ktoré predstavuje smrť Laokoóna a jeho synov a je podľa Plinia (*Naturalis historia* XXXVI, 37) pokladané za dielo troch rhodských sochárov Hagesandra, Polydora a Athanodora. Pre neho to bolo dielo z Feidiovej epochy, kým podľa novších výskumov ho treba datovať do obdobia medzi 1. storočím pred našim a 1. storočím nášho letopočtu (Reinhard Lullies).¹⁵ Táto skupina postáv, vystavaná vo svojom celku z frontálneho pohľadu, ukazuje trój-

¹³ Tamže, s. 230 (§ 14).

¹⁴ V nasledujúcom citované podľa vydania G. E. Lessing, *Gesammelte Werke*, 2 zv., vyd. W. Stammer. München 1959, zv. 2, s. 781 – 962. – K prehistórii recepcie Laokoónovej skupiny porov. H. W. van Helsdingen, „Laocoön in the seventeenth century“, in: *Simiolus. Netherlands quarterly for the history of art* 10 (1978/79), č. 3 – 4, s. 127 – 141.

¹⁵ Porov. K. Scheffold (vyd.), *Die Griechen und ihre Nachbarn*, Berlin 1990

skeho kňaza Laokoóna, ktorý bol podľa legendy potrestaný, pretože svojím manželstvom prestúpil príkaz bohov a mal splodiť deti pri oltári. Jeho a deti ovíjajú hady. Kým dnes sa nazdávame, že v tejto soche môžeme vidieť skôr „manieristický“ pátos neskoršej helenistickej doby, bol Winckelmann presvedčený, že je to výraz klasickej epochy, o čom má svedčiť 2. stor. pr. n. l. až 1. stor. n. l. to, že sochár sa vyhol výrazu bolesti, teda že práve eliminoval afektívne extrémny.



Laokoónova skupina. (reprodukcia)

Vytvorená sochármi Hagesandrom, Polydorom a Athanodorom

(Propyläen Kunstgeschichte, zv. 1, zvláštne vydanie). repr. 145, katalogový text s. 202 a n. (R. Lullies; s lit.)

K Winckelmannovmu chápaniu sa rozhodne priklonil Lessing, ktorý antické dielo nikdy nevidel a poznal ho len z opisov. Akceptuje teda tézu, ktorá bola na ňom demonštrovaná, totiž že u Laokoóna – ako prototypu antickej sochy – sú stlmené afekty. Winckelmann napísal: „Ako hlbiny mora zostanú vždy pokojné a hladina sa môže búriť, práve tak ukazuje výraz gréckych sôch pri všetkých vášňach veľkú a vyrovnanú dušu.“ V Laokoónovej tvári sa prejavuje duša. Veľká bolesť, ktorú možno odkryť vo všetkých svaloch a šlachách, sa však nevyjadruje napätím v tvári či v celkovej póze. „Nevydáva hrozny výkrik, ako spieva o svojom Laokoónovi V e r g í l i u s; otvor úst to nedovofuje: je to skôr úzkostný a skľúčený vzdych, ako ho opisuje S a d o l e t é s. Bolesť tela a veľkosť duše sú celkovou stavbou postavy vyrovnané a vyvážené s rovnakou silou. Laokoón trpí, ale trpí ako S o f o k l o v Filoktétos: jeho bieda nám preniká až do srdca; želáme si však, aby sme ako tento veľký muž dokázali biedu znášať.“¹⁶

Lessinga na tomto inak nedotknutom citáte zaráža len odkaz na Sofokla. Tam, v gréckom básnictve, to bolo práve úplne inak. Filoktétos zúfalo trpí, narieka, bedáka, vzlyká, vyrážajúc trhané zvuky bolesti („â, â, pheú, atattaí, ó moí, moí!“). Jeho krik je výrazom prirodzenej bolesti. Medzi Sofoklovými spismi sa vraj nachádzal aj *Laokoón*; Lessing si je istý, že ho nestvárnil stoickejšie než Filoktéta alebo Herkula.

Lessing vychádza z toho, že antickí výtvarní umelci spracúvali svoju látku inak než antickí básnici. „Grácie“ stanovili pre ich umenie hranice (ako u maliara Timantha, ktorý stvárnil obetovanie Ifigénie). Zahalenie a zmiernenie boli pre umelcov obete, čo museli priniesť krásu, o ktorú sa usilovať bolo ich deklarovaným cieľom. Odhalené, široké otvorenie úst by pre svoju deformovanosť vyzeralo odpudzujúco. Je to

¹⁶ Citované podľa Lessinga (ako v pozn. 14), s. 786. V origináli u Winckelmannna, s. 21.

„v maliarstve škvrna a v sochárstve priehľbeň, čo vyvoláva najneprijemnejší účinok sveta.“¹⁷

V 2. knihe *Aeneidy* (V. 199 – 244) zobrazuje Vergílius príbeh Laokoónovho utrpenia. Podľa Lessinga sa diametrálne odlišuje od motivicky rovnakej sochy; tu je utrpenie stvárnené oveľa intenzívnejšie. Čo ho však osobitne udivuje, je, že si posudzovatelia umenia túto rozdielnosť nevšimli, ba že ju dokonca s mlčaním obišli.¹⁸ A teraz začína hovoriť o celkom inej téme. Nezaujíma ho už diferenciacia v zobrazení afektov, ale zásadná teóréma, ktorú zaviedol grécky básnik Simonides, totiž že maliarstvo je nemou poéziou a poézia hovoriacim maliarstvom. Horáciovou *De arte poetica* sa táto téza teórie umenia a básnictva stala v podobe „Ut pictura poesis“ axiomou, ktorá bola v traktátoch o umení vždy znovu citovaná. Proti grófovovi Caylusovi, ktorý vo svojich *Tableaux de l'Illiade, de l'Odysseé d'Homère et de l'Enéide de Virgile* (Paris 1757) vyjadril požiadavku, aby básnik analogicky k maliarstvu vyzdoboval svoje fantazijné postavy alegorickými atribútmi,¹⁹ Lessing namieta, že medzi maliarstvom a poéziou sú zásadné rozdiely. V 17. kapitole svojho *Laokoóna* to demonštruje na spôsobe, akým Homér v *Illiade* opisuje Aeneov štít.²⁰

Homér nevypočítava len sucho vlastností, ale rozvíja príbeh, predvádza vývojový proces zobrazovaného motívu. Pri Pandarovom luku (*Ilias* D, V. 105 – 111) začína poľovačkou na kozorožca, z ktorého rohov bol luk zhotovený. Lessing odhaľuje na Homérovi ako prototypu básnictva princíp časo-

¹⁷ Lessing, s. 796.

¹⁸ Lessing, s. 821.

¹⁹ Lessing, s. 856. – R. W. Lee, *Ut pictura poesis. The Humanistic Theory of Painting*, New York 1967 (pôvodne in: *The Art Bulletin* 22, 1940, s. 197 – 269). Porov. aj J. R. Spencer, „Ut rhetorica pictura. A Study in Quattrocento Theory of Painting“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 20 (1957), s. 26 – 44.

²⁰ Lessing, s. 882.

vo následných znakov. Pre maliarstvo, naopak, platí princípy simultánnosti znakov v priestore:

„Ak je pravda, že maliarstvo pre svoje napodobnenia využíva celkom iné prostriedky alebo znaky než poézia, tamto postavy a farby v priestore, táto však artikulované zvuky v čase; ak musia mať znaky nepochybne adekvátny vzťah k označovanému: potom môžu tiež vyjadrovať vedľa seba zoradené znaky len predmety, ktoré alebo ktorých časti existujú vedľa seba, a následné znaky len predmety, ktoré alebo ktorých časti nasledujú za sebou.

Predmety, ktoré alebo ktorých časti existujú vedľa seba, sa nazývajú telá. Telá so svojimi viditeľnými vlastnosťami sú teda vlastnými predmetmi maliarstva.

Predmety, ktoré alebo ktorých časti nasledujú za sebou, sa nazývajú dejmi: deje sú teda vlastnými predmetmi poézie.“²¹

Lessing teda rozvíja semiotiku poézie a maliarstva²², ktoré určuje ako rozdielne znakové systémy (konzekutívnosť verzus simultánnosť, umenie času verzus umenie priestoru). Zastáva pritom tézu, že znaky maliarstva sú prevažne „prirodzené“, kým znaky poézie sú naopak prevažne „svojvoľné“. Skrýva sa za tým názor, že maliarstvo ako vizuálne umenie je bližšie k predobrazu prírody, kým poézia sa od tohto predobrazu väčšmi vzdaluje. Lessing si takto nevedomky osvojuje Leonardovho *Paragone*,²³ o ktorom on z pochopiteľných dô-

²¹ Tamže, s. 857.

²² Porov. U. Bayer, *Lessings Zeichenbegriffe und Zeichenprozesse im „Laokoon“ und ihre Analyse nach der modernen Semiotik*, diz., Stuttgart 1975. – *Das Laokoon-Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik*, vyd. G. Gebauer, Stuttgart 1984. – D. E. Wellbery, *Lessing's „Laocoon“*. *Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*, Cambridge 1984 (k Wolffovej semiotike s. 17 a n.; k semiotike Baumgartena, Meiera a Mendelssohna s. 43 a n.)

²³ Porov. Leonardo, *Das Buch der Malerei, nach dem Codex Vaticanus (Urbinas) 1270*. vyd. a ed. H. Ludwig. Wien 1882, frag. 2. Leonardo

vodov rozhodol s podobnými argumentmi v prospech maliarstva ako „prirodzenejšieho“ umenia. (Ešte Lukácsa²⁴ vedú pri jeho rozlíšení „signálnych systémov“ na 1. vnímanie a 2. jazyk podobné úvahy: vizuálne systémy ako formy zrkadlenia sú podľa jeho názoru bližšie k realite.)

Ako modálna analýza bol Lessingov pokus o diferenciaciu umení v rámci teórie umenia a žánrov iste progresívnym krokom, ktorý bez ohľadu na niekoľko podobných pokusov v tomto smere u Shaftesburyho a Diderota predstavuje jeho vlastný pretrvávajúci výkon. Nemožno však prehliadnúť, že Lessing v mnohom ešte zostáva poplatný doktríne, o ktorej dúfal, že ju prekoná. Jeho rozhodné uznanie Winckelmannových tiež mu neumožnilo vystúpiť z normatívneho kánonu práve sa etablujúceho klasicizmu. Aj postavenie maliarstva na roveň sochárstva (Horáciov pojem „pictura“ aplikuje nediferencovane na laokoónovskú plastiku) označuje argumentačnú slabinu, ktorú konštatoval už Herder.

Pre interpretačné teórie vedy o umení a archeológii 20. storočia mala veľký význam Lessingova teória „plodných mometov“. Keďže výtvarný umelec nemôže zobrazíť dej konzekutívne, v naratívnej šírke, musí sa podľa Lessinga obme-

tvrdí, že od obrazotvornosti („immaginazione“) ku skutočnosti je práve taký vzťah odstupe ako od tieňa k telesu, ktoré tieň vrhá. „A taký istý vzťah je aj medzi poéziou a maliarstvom. Poézia totiž odovzdáva predstavivosti svoje predmety prostredníctvom písma, kým maliarstvo ich stavia reálne pred zrak, ktorý vníma ich obrazy tak, akoby boli skutočné. Poézia ich však podáva bez tejto podobnosti (similitudini), a tak neprechádzajú do vedomia prostredníctvom zrakovej sily (non passano all' impressiva) ako maliarstvo“ (cit. podľa W. Tatarkiewicz, *Dejiny estetiky*, zv. 3, Bratislava 1991, s. 127).

²⁴ Porov. Georg Lukács, *Die Eigenart des Ästhetischen*, in: *Georg Lukács Gesamtausgabe*, zv. 11.12: *Ästhetik I*, Neuwied 1963. Porov. J. Sailer, „Georg Lukács und die Frage nach der Spezifik des Ästhetischen“, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 33 (1985), s. 306 – 313. – R. G. Renner, *Ästhetische Theorie bei Georg Lukács*, Bern / München 1976.

dzit a koncentrovať na jediný okamžik, ktorý dovoľuje pozorovateľovi tak semioticky rekonštruovať predchádzajúci dej, ako aj anticipovať to, čo ešte len príde. Lessing sa opiera v *Laokoónovi* o Antona Raphaela Mengsa (1728 – 1779), ktorý vo svojom spise, rozhodujúcom pre neskoršiu doktrínu umeleckých akadémií v Nemecku, s názvom *Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei* (Myšlienky o kráse a o vkuse v maliarstve, 1762; s. 69) rozviedol, že sami môžeme v Raffaelovej drapérii takéto plodné momenty spoznať ako umelecký zámer: „Všetky záhyby (...) tu majú svoju príčinu, či už svojou vlastnou váhou alebo napnutím údov. Niekedy v nich vidno, kde boli predtým; R a f f a e l hľadal význam dokonca aj v tomto. Na záhyboch vidíme, či noha alebo ruka boli pred týmto pohybom vpredu alebo vzadu, či údy prechádzajú alebo prechádzali od skrčenia k vystretiu, alebo či sa vystreli a teraz sa krčia.“²⁵

Po zverejnení *Laokoóna* sa v umeleckej kritike rozvinula veľká a dlhá debata, v ktorej sa nezriedka staval Lessing proti Winckelmannovi a naopak. Roku 1769 napísal Herder (ktorý r. 1778 sám napísal spis – pod názvom *Plastik*²⁶ – čo sa zaoberal problémom, ktorý nastolil Lessing) o Winckelmannovi a Lessingovi, aby mocným slovom rovnovážne a objektívne na verejnosti zhodnotil ich význam, zanikajúci v hádkach znepríatelených skupín, týchto „umeleckých sudcov našej doby, svorky malých tvorov“²⁷: „Winckelmannov štýl je ako dielo starých umelcov. Vypracovaná v každej svojej časti,

vystupuje myšlienka a stojí tu pred nami, ušfachtilá, jednoduchá, vznešená, dokonalá: je. (...) Lessingov spôsob písania je štýlom básnika, teda spisovateľa, ktorý nepracoval, ale tu a teraz pracuje, nie ako ten, kto by chcel mať premyslené, ale ako ten, kto pred nami myslí, vidíme jeho dielo v z n i k a ť, ako Achillov štít u Homéra. Zdá sa, že nám pred zrak predvádza podnet takmer každej reflexie, po kúskoch ho rozkladá a skladá; teraz vyskakuje pružina, otáča sa koleso, jedna myšlienka, jeden úsudok plodí druhý, nasledujúca veta sa približuje, t u j e produkt úvahy.“²⁸

Ako vidno, Herder aplikuje rozličné určenia predmetov obidvoma autormi na nich samých a vyhlasuje ich za charakterovú črtu toho či onoho. (Anticipuje pritom už Fichtovu nie neproblematickú vetu, že akú filozofiu si kto zvolí, od toho závisí, akým je človekom.) V protiklade k súčasným kritikom akceptuje Herder divergujúce štýly myslenia: „Takí budú asi obaja: a akí rozdielni! Preč teda s okuliarmi, cez ktoré by sme chceli poškľufovať od jedného k druhému, aby sme ich chválili kontrastom! Kto nevie čítať Lessinga a Winckelmannu tak, aký je každý z nich, ten nech nečíta ani jedného, ten nech si číta seba samého!“²⁹

²⁵ A. R. Mengs citovaný v Lessingovom *Laokoónovi* (ako v pozn. 14), s. 898. – K „plodnému momentu“ porov. E. M. Szarota, *Lessings „Laokoön“. Eine Kampfschrift für eine realistische Kunst und Poesie*. Weimar 1959, s. 97 a n.

²⁶ J. G. Herder, *Plastik*, Riga 1778.

²⁷ J. G. Herder, *Kritische Wälder oder Betrachtungen, die Wissenschaft und Kunst des Schönen betreffend, nach Maasgabe neuerer Schriften* (1769), in: J. G. H., *Sämtliche Werke*, 33 zv., krit. vyd., vyd. B. Suphan,

Berlin 1877 – 1913, zv. 3, tamže 1878. s. 7 – 12, reprogr. reed. Hildesheim / New York 1967 – 68.

²⁸ Herder, *Kritische Wälder* (pozri pozn. 27), s. 12.

²⁹ Herder, tamže.

IMMANUEL KANT

Už roku 1764 – osem rokov po Burkeho epochálnom traktáte o vznešenom – sa Kant – keď písal svoje *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (Postrehy o pocite krásy a vznešenosti) – zaoberal otázkami teórie umenia.¹ Okrem toho zverejnil – aby sme menovali aspoň časť – skúmania o optimizme (1759), sylogizme (1762), *Krankheiten des Kopfes* (Choroby hlavy, 1764) alebo dôkaz jestvovania Boha (1763). Ako mnoho rôznorodých tém, ktorým sa musel vtedy ako neplatený docent na univerzite v Königsbergu publicisticky venovať kvôli zlepšeniu svojich skromných príjmov, bol aj toto predmet, pri ktorom si mohol byť istý verejným záujmom, najmä ak ho dokázal prezentovať všeobecne zrozumiteľnou a vtipnou formou.

Až roku 1790, o štvrtstoročie neskôr, sa k tejto tematike vrátil, a to v *Kritike súdnosti*. Medzitým predložil v *Kritike*

¹ I. Kant, *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, in: I. K., *Werke in 12 Bänden*, zv. 2: *Vorkritische Schriften bis 1768*, časť 2, vyd. W. Weischedel, Frankfurt a. M. 1977, s. 825 – 884. – E. Burkeho *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas on the Sublime and Beautiful* (1756) je v nemčine prístupné v tomto vydaní: E. Burke, *Vom Erhabenen und Schönen* (O vznešenosti a kráse), z angl. prel. F. Bassenge, Berlin 1956. Vznešené vzniká podľa Burkeho podráždením nervov, ktoré sú hrôzou uvedené do neprirodzeného napätia (porov. s. 173). Burke teda argumentuje extrémne fyziologicky a organologicky: „Istý druh hrôzy a bolesti je vždy príčinou vznešeného“ (s. 176). Vidí však vždy aj možnosť premeny pocitov bolesti do pocitov radosti.

čistého rozumu (1781) svoju teóriu poznania a v *Kritike praktického rozumu* (1788) svoj etický systém. Obidve kritiky boli pokusmi získať stanovisko, ktoré na jednej strane prekonávalo nedostatky racionalistickej metafyziky, s ktorou sa Kant sám zoznámil ešte v nemeckej školskej filozofii, silne ovplyvnenej Christianom Wolffom (1679 – 1754), a na strane druhej kládlo kritickú protiváhu voči Humovmu empiristickému skepticizmu a senzualizmu.

Pretože, ako sa nazdáva Kant, tak racionalizmu, ako aj empirizmu (ako bol pestovaný a propagovaný v Anglicku) chýba kritické stanovisko; jeden i druhý prúd sú v konečnom dôsledku svojím spôsobom dogmatické. V jednom prípade, pri racionalizme, zostáva nepoloženou a nerozpracovanou otázka, ako je vôbec možné poznanie, o ktorom si racionalizmus myslí, že ho dosiahne deduktívne, plne dôverujúc vo svoje tézy. A to isté platí o empirizme, ktorý príliš neuvažuje o tom, ako sa dá induktívne dospieť od skúsenosti k všeobecne platnému poznaniu.

Toto teda boli hlavné Kantove problémy: ako sa dá vytvoriť syntéza z racionality, ktorej, ako sa nazdávame, možno prisúdiť vždy už takmer zákonodarnú moc v otázkach poznania, to jest postihovania a posudzovania reality, a skúsenosti, to znamená názoru získaného recepciou vonkajších zmyslových dát. Kant taktó razí strednú cestu medzi racionalizmom a empirizmom, ktorá je preňho – všetky pochybnosti vylučujúcou – metódou, ako zistiť, za akých podmienok je možné poznanie a skúsenosť, aby súd získal charakter nevyhnutnosti a všeobecnej záväznosti.

Tento dualizmus racionality a zmyslovosti, ktorý treba prekonať, dostáva výraz v otázke, ktorú Kant kladie v *Kritike čistého rozumu*: Ako sú možné syntetické súdy a priori? Myslí sa tým: Ako môžem dospieť k poznatkom, ktoré na jednej strane jestvujú pred každou skúsenosťou (a priori), ktoré sú „čisté“ (odtiaľ označenie „čistý rozum“), to znamená sú via

zané len na moje myslenie, na môj rozum, na druhej strane sú však tiež fundované skúsenosťou? (Namiesto pojmov „čistý“ a „a priori“ používa Kant často aj termín „trancendentálny“, čím nemyslí „trancendentný“, to znamená prekračujúci skúsenosť smerom k posledným pravdám alebo božským princípom, ale naopak to, čo je pred každou skúsenosťou ako kategóriálny základ nášho myslenia.)

S týmto problémom zlučiteľnosti transcendentálneho rozumu a zmyslovej skúsenosti sa Kant nevyrovnáva len vo svojej teórii poznania, je to tiež hlavná téma jeho etiky, ktorá sa týka otázok dobra a okrem toho aj subjektívnej schopnosti vôle, ktorej snažím chcieť Kant dať charakter všeobecnej platnosti. Tak v teórii poznania ako aj v etike smeruje Kantovo úsilie k tomu zabezpečiť fundament pre postoj k realite v myslení a konaní, ktorý nie je sformovaný normatívne z teologických, resp. – z nich v sekularizovanej filozofickej forme ďalej rozvinutých – metafyzických dogiem. Od ľudského rozumu teda Kant nepožaduje málo, a na jeho Kritikách vidno, aké obrovské úsilie vynakladá na to, aby určil rozum tak, aby vznikol neprotirečivý súlad medzi poznávajúcim a konajúcim subjektom a spoločnosťou, teda inými ľuďmi, pre ktorých majú takisto platiť princípy rozvinuté subjektom, s ktorými teda majú bez námietok súhlasiť. V Kantovom horizonte ešte nie je pluralistický model. Vo fáze osvietenstva – a Kant sám seba chápal ako presvedčeného osvietenca („Sapere aude – odvaž sa používať svoj vlastný rozum“, bolo, ako je známe, jeho mottom) – bolo najprv treba, v opozícii k náboženstvu podporovanému feudálnou mocou, rozvinúť z meštianskeho hľadiska regulatívy, ktoré nachádzali súhlas celej spoločnosti, nielen povedzme „tretieho stavu“. Kantova filozofia si teda nárokuje na pochopiteľné a overiteľné stanovenie čohosi ako všeobecnej legislatívy (takmer by sa dalo povedať: občianskeho zákonníka) pre základné podmienky ľudskej existencie: myslenie a konanie. Lenin, ktorý jasne

vyznačil niektoré noetické nekonzistentnosti v Kantovej argumentácii,² ho však posúdil nespravodlivo, pretože ho videl len cez prizmu novokantovstva z obdobia okolo r. 1900, a z tohto hľadiska sa mu Kant javil ako kompromisný zmierovateľ materializmu a idealizmu. Lenin prehliadol politickú dimenziu Kantovho „kritického podujatia“, ktorá zrejme nebola zanedbateľná, pretože inak by nemohlo byť jeho filozofické dielo v čase svojho zverejnenia všeobecne privítané ako takmer revolučný čin. Celkom očividne zodpovedala nádejám a potrebám buržoáznej inteligencie predsa len skôr opatrná argumentácia postaviť proti jestvujúcemu feudálnoabsolutistickému poriadku v náboženstve a metafyzike osvieteniský systém, ktorý nevystupoval radikálne bojovne, ale pôsobil len silou presvedčenia. V nároku na všeobecnú platnosť, ktorý Kant vzniesol, bola implicitne obsiahnutá požiadavka rovnosti všetkých ľudí. Princíp racionálnej a zároveň empiricky zdôvodnenej neprotirečivosti bol teda aj symbolickou formou princípu rovnosti (pri ktorom sa však predpokladá, že rozum a jeho zákony sú u všetkých ľudí rovnaké).

Keď sa Kant rozhodol po dokončení prvých dvoch Kritík napísať ďalšiu, ktorá mala byť venovaná najmä otázkam krásy a umenia (ale aj teleológie v prírode), uskutočnilo sa to spôsobom, ktorý sa zásadne odlišoval od štýlu spracovania charakteristického ešte pre raný spis *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (Postrehy o pocite krásy a vznešenosti). Ak vtedy, ešte úplne pod vplyvom anglickej filozofie (jeho vzorom bol nielen Burke, ale aj Shaftesbury a Humé), argumentoval psychologicky, hovoriac: „Vznešené dojíma, krásne dráždi“, teraz preniesol vypracované princípy svojho kriticismu aj na túto oblasť skúmania. Tak ako v teórii

² Lenin, *Materialismus und Empirio-kritizismus*, in: Lenin, *Werke*, zv. 14, Berlin 1962. s. 195. Slovenský preklad: Lenin, *Materializmus a empirio-kritizismus*, Bratislava 1976.

poznania a v etike argumentoval rigoristicky, hľadajúc kategórie transcendentálneho rozumu, kategorický, bezpodmienečne a všeobecne platný imperatív, ktorý mal byť bezprostredne určujúci pre vôľu, tak ako odkryl a postuloval čisté vedomie povinnosti ako požiadavku rozumu, tak mali byť teraz nájdené aj v oblasti estetiky a priori platné (a predsa aj o skúsenosť sa opierajúce) sudy.

Tento Kantov obrat k tretej kritike, *Kritike súdnosti*, nebol celkom samozrejmy. Ako vyložil Arsenij Gulyga,³ bol to až výsledok dlhších úvah, ktoré mali premostiť, resp. vytvoríť spojovací a sprostredkujúci článok medzi schopnosťou poznávania a schopnosťou túžby (vôľou). Kant ho videl v pocite slasti a nechuti. Ak sa *Kritika čistého rozumu* ako kritika poznania aplikatívne vzťahovala na prírodu, teda na vonkajšie zmyslovo dané objekty, a *Kritika praktického rozumu* naopak na otázky mravnosti a morálky, v ktorej, ako Kant emfaticky požadoval, sa má rozvíjať sloboda každého človeka, potom sa *Kritika súdnosti*⁴ mala týkať oblasti umenia. Umenie, ktorého ústredným pojmom, na rozdiel od subjektívizácie a odo-ontologizovania v ranom novoveku, bolo „krásno“ (predtým to bolo prevažne označenie pre harmóniu kozmu a až v nasledovnom období došlo k jeho prenosu na umenia, ktoré boli potom nazvané „krásnymi umeniami“), malo teraz poslúžiť prekonaniu dualizmu vedy vzťahnutej na prírodu a etiky vzťahnutej na mravnosť.

Kant teda obnovuje triádu pravdy, dobra a krásy a diskutuje teraz o témach, ktoré patria do sféry kultúry. Ide totiž o otázky citlivosti človeka a tým kultúrnych hodnôt, ktoré, rozvinuté

³A. Gulyga. *Immanuel Kant*, Frankfurt a. M. 1981, znovu vyd. in: A.G., *Die klassische deutsche Philosophie*, Leipzig 1990, s. 99n.

⁴V nasledujúcom sú odkazy uvádzané priamo v texte. Použili sme vydanie: I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, vyd. G. Lehmann, Stuttgart 1991 (1. vyd. tamže 1963). Český preklad: I. Kant, *Kritika soudnosti*, Praha 1975.

zmyslom pre krásne a vznešené, tvoria vlastné univerzum, ktoré človek potrebuje pre rozvoj svojej osobnosti, svojich, ako neskôr povie Marx, „bytočných síl“.

Čo teraz treba rozumieť pod „súdnosťou“? Kant najskôr vysvetľuje, že jeho tretia Kritika nemá byť „doktrínou“, čo znamená, že nechce ponúkať priamo „vlastné zákonodarstvo“, ale len „hľadať svoj vlastný princíp, zákonitosti“ (31). Ide teda o schopnosť tvoriť sudy. To odlišuje súdnosť od umu, ktorý tvorí pravidlá, a od rozumu, ktorý robí na základe týchto pravidiel závery. Už v scholastike, odkiaľ pojem súdnosti pochádza – nazývala sa vtedy „vis aestimativa“ – sa ním označovala schopnosť, ktorá bola v úzkom vzťahu so zmyslovosťou. Predpokladala sa dokonca už u zvierat a označovala zmysel pre poznanie účelnosti vecí v prírode, aby sa vytvorili schopnosti orientovať sa v prostredí a udržiavať sa tak pri živote. Toto spojenie medzi súdnosťou a účelnosťou nájdeme ešte u Kanta: „Pretože teraz pojem objektu, pokiaľ súčasne obsahuje dôvod skutočnosti tohto objektu, *ú č e l* a zhoda vecí s onou povahou vecí, ktorá je možná len podľa účelu, sa nazýva *ú č e l n o s ť o u* formy: tak je princíp súdnosti, s ohľadom na formu vecí prírody s empirickými zákonmi, *ú č e l n o s ť o u* prírody vôbec v jej rozmanitosti“, píše sa v úvode (34 n.).

Vidíme teda, že Kant hneď neprechádza do oblasti umenia, ale najprv sledujúc systémovú a pojmovú tradíciu, ktorá bola daná termínom súdnosti, sa venuje problému účelnosti prírodných produktov. Prírodným produktom nemožno pripísať „vzťah prírody k účelom“, pojem účelnosti sa dá použiť len analogicky, pretože nevieme, či vôbec a (ak áno) aké účely v prírode pôsobia alebo sú sledované. Ak hovoríme o účelnosti v prírode, potom prenášame na ňu myšlienku, resp. princíp zo sféry ľudskej kultúry, totiž z umenia. Pojem účelu používame vo vzťahu k prírode len v akomsi „akoby“, fiktívne či hypoteticky.

Na tomto mieste je už zrejmé, že veľkou témou *Kritiky súdnosti* je účelnosť v umení a prírode. Je tiež definovaná ako „vnímanosť na slasť z reflexie foriem vecí (prírody ako aj umenia)“ (41). V tejto formulácii je zrejtelná syntéza zmyslo-
vosti (slasti) a rozumu (reflexie), ktorá Kanta zamestnávala už v obidvoch predchádzajúcich *Kritikách*. „Slasť je síce (...) v súdoch vkusu závislá od empirickej predstavy a nedá sa a priori spojiť so žiadnym pojmom (...); je však určujúcim dôvodom tohto súdu len tým, že sme si vedomí, že spočíva len v reflexii a všeobecných, hoci len subjektívnych podmienkach svojej zhody s poznaním objektov vôbec, pre ktoré je forma objektu účelová.“ (40 a n.) V pojme účelovosti je vyjadrené, že je niečím iným než účel, ktorý je definovaný tým, že utišuje potrebu a je teda pre nás spojený so slasťou. „Účelným sa však nazýva objekt alebo duševný stav alebo aj konanie, hoci ich možnosť nevyhnutne nepredpokladá predstavu účelu“ (63). „Účelnosť teda môže jestvovať aj bez účelu“ (63). Účelnosť formy teda podľa Kanta môžeme pozorovať aj vtedy, keď ju nemôžeme založiť na nijakom účele. Nedá sa však spozorovať len v akte pocitu slasti, ale vždy potrebuje pre svoje poznanie aj reflexiu.

Kant rozdelil súdnosť na estetickú a teleologickú. Obidvom venuje detailnú analýzu. Termín „estetický“ prevzal v špeci-
fickej orientácii na umenie a krásno od Alexandra Gottlieba Baumgartena. Ešte v *Kritike čistého rozumu* pod „estetikou“ rozumel Kant všeobecnú teóriu vnímania alebo „názor“, s priestorom ako názorovou formou vonkajšieho zmyslu a časom ako názorovou formou vnútorného.

Len o prvej časti *Kritiky súdnosti* sa teda dá hovoriť ako o estetike vo vlastnom zmysle, druhá sa zaoberá objektívnou účelovosťou v prírode, venuje sa teda už spomínaným problémom (napr., ako sa dá a má posudzovať účelovosť v „organizovaných podstatách“ alebo ako vyzerá princíp teleológie ako vnútorný princíp prírodovedy). Kantove analýzy vrcho-

lia v otázke posledných princípov, týkajú sa teda teologických problémov, pričom pri určovaní prírodných účelov vidí kvôli ich hypotetickosti deficit, ktoré sa podľa jeho názoru dajú doplniť a kompenzovať len morálnymi určeniami účelu. Len tak sa možno vyhnúť tomu, aby teológia degenerovala na čiru démonológiu, ktorá nie je schopná žiadneho určitého pojmu (224, §86).

Kritika teleologickej súdnosti tu teda môže, čo je pre poznanie Kantovej estetiky nevyhnutné, ostať úplne mimo pozornosti. Je však s estetickou súdnosťou spojená v jednom bode prírodne krásneho. Pre Kanta bolo jeho rozpracovanie ešte veľmi dôležité, na rozdiel od Hegla, ktorý prírodne krásne hneď na začiatku svojej estetiky z okruhu úvah vylučuje. Pre Kanta má krásna príroda dokonca ešte „prednosť“ pred umením: „Keď človek, ktorý má dostatok vkusu na to, aby mohol s najväčšou správnosťou a jemnosťou súdiť o produktoch krásneho umenia, rád opustí izbu, v ktorej sa nachádzajú oné krásy, tešiace márnomyseľnosť a nanajvýš spoločenské radosti, a obráti sa ku krásne prírode, aby tu našiel takpovediac rozkoš pre svojho ducha v myšlienkovom pochode, ktorý sa nemôže nikdy úplne rozvinúť; tak budeme my túto jeho voľbu vítať s veľkou úctou a budeme uňho predpokladať krásnu dušu, na ktorú si nemôže nijaký znalec a milovník umenia kvôli záujmu, ktorý ho viaže jeho predmetom, nárokovať.“ (120, §42)

Na tomto mieste je neprehliadnuteľné, že Kant hodnotí prírodu vyššie než umenie a všetky produkty vytvorené spoločnosťou. Ostáva tak ešte celkom pod dojmom dobového očarenia prírodou, ako bolo exemplárne vyjadrené v slávnom fragmentárnom texte Georga Christoha Toblera, ktorý sa dlho pripisoval Goethemu: „Príroda! Sme ňou obklopení a obkolesení – neschopní z nej vystúpiť a neschopní do nej hlbšie vojsť. Nepozvaných a nevarovaných nás pojíma do kolobehu svojho tanca a unáša sa s nami, až sme vyčerpaní a padáme

jej z náručia (...) Žijeme uprostred nej a sme jej cudzí. Ne-
prestajne sa s nami zhovára a neprezrádza nám svoje tajom-
stvo. Neustále na ňu pôsobíme, a predsa nemáme nad ňou
žiadnu moc. Zdá sa, že všetko založila na individuách, a predsa
ju individuá nezaujímajú. Neustále tvorí a ničí a jej dielňa je
neprístupná. Žije v samých deťoch, a matka, kde je tá? – Je
jedinou umelkyňou: z najjednoduchšej látky k najväčším kon-
trastom: bez zdania úsilia k najväčším kontrastom (...).“⁵

To, že príroda je jedinou umelkyňou a ľudské umenie je
len niečím sekundárnym, odvodeným, je aj v základe Kan-
tovho názoru. Na druhej strane sa dá prírodná krása určiť len
analogiou s umeleckou krásou. Analytika krásna súvisí pred-
nostne s estetickými vkusovými súdmi, ktoré sú spojené
s pocitom slasti a nechuti. Schopnosťou, ktorá je pritom
v subjekte oslovená, je menej (vlastne vôbec nie) rozum ako
inštancia poznania než obrazotvornosť, ktorú Kant chápe ako
„produktívnu schopnosť poznania“ (je totiž „veľmi mocná
v tvorení takmer druhej prírody, z látky, ktorú jej poskytuje
tá skutočná“; 130, §49). Kant tak dáva estetike subjektivistickú
fundáciu, pretože mu ide najprv o opis afikovaní, ktoré
vyvolávajú v subjekte krásne a vznešené predmety ako pocit
slasti a nechuti, potom však aj o možnosti, potencie a schop-
nosti subjektu byť esteticky produktívny a využívať svoju fan-
táziu. S teóriou obrazotvornosti úzko súvisí teória génia. Pri
obidvoch aspektoch sa využívajú prírodné metaforické myš-
lienkové modely. Pretože obrazotvornosť sa chápe, ako už
u Edwarda Younga,⁶ takpovediac ako prírodný princíp pôso-
biaci v človeku, s ktorým vytvára zdanlivo z ničoho nové

⁵ Text G. Ch. Toblera bol dlho pripisovaný Goethemu, preto bol uvádzaný
vo vydaniach jeho diela, napr. in: J. W. Goethe, *Werke* (hamburské vyda-
nie), 14 zv. a 1 zv. s reg., vyd. E. Trunz, Hamburg 1978–60, zv. 13, tamže
1953, s. 45 a n.

⁶ E. Young, *Conjectures on Original Composition* (1759); výňatok z textu
(nem.) in: „Sturm und Drang. Eine Auswahl dichtungstheoretischer

skutočnosti (heterokozmos, ako by povedal Baumgarten).
Nemožno pritom prehladiť analógiu s teóriou fyziokratov
(Quesnay a Turgot), ba až na základe tejto ekonomickej náu-
ky môžu byť v konečnom dôsledku jedine adekvátne pocho-
pené určenia génia. Pretože podľa fyziokracie sa vytvorenie
nadhodnoty vo výrobe zakladá na plodnosti zeme, teda nie
na ľudskej práci: je to sama príroda, čo organicky poskytuje
prebytok hodnoty.⁷ Génius je teraz podľa Kanta „talent (dar
prírody), ktorý dáva umeniu pravidlá. Keďže talent ako vro-
dená produktívna schopnosť umelca sám patrí k prírode, dalo
by sa to vyjadriť aj takto: g é n i u s je vrodená duševná vloha
(ingenium), p r o s t r e d n í c t v o m k t o r e j dáva príroda
umeniu pravidlá.“ (125, §46) Génius nekoná ako spoločenská
bytosť, ale takpovediac ako prírodná bytosť v spoločnosti. Ne-
ustále vytvára niečo nové (ako pôda, ktorá sa sama bezhranič-
ne rozdáva), preto je jeho najdôležitejšou vlastnosťou origina-
lita, ktorá už bola spoluzaložená v „produktívnej schopnosti
poznania“ (všimnime si aj tu slovo prevzaté z ekonomiky: „pro-
duktivita“!) (Mimochodom, Heidegger vychádza vo svojej stati
o umeleckom diele pri opise van Goghových „sedliackych
topánok“ z toho, že zem – uňho je, pravda, v inom zmysle než
u estetikov 18. storočia, rovnako relevantná pre určenie pod-
staty umenia –, „v tichosti podarúva“ „svoje zrejúce zmo.“⁸)

Schriften“, zost. H. Verbeek, in: *Kölner Hefte für den akademischen Un-
terricht, Germanistische Reihe* 3, vyd. H. Hempel a A. Langen, Köln
1948, s. 3 až 17. („Duch muža, ktorý má génia, je plodným a príjemným
poľom, príjemným sťa elýziom a plodným sťa strom; prežíva nepretržitú
jar. Najkrajšími kvetmi tejto jari sú originály (...) Pero toho, kto tvorí
originál, je podobné Armidovej palici, ktorá mení suchú púšť na prekvit-
ajúcu jar.“ S. 3; podľa prekl. H. E. Steuberna, Leipzig 1760.)

⁷ K dejinám fyziokracie porov. W. Treue, *Wirtschaftsgeschichte der Neu-
zeit. Im Zeitalter der Industriellen Revolution 1700 bis 1960*, Stuttgart
1962, s. 97 a n.

⁸ M. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerks*, s úvodom H.-G. Gadame-
ra, Stuttgart 1992, s. 27.

Je samozrejme, že pri takýchto premisách mohol Kant len odmietnuť napodobnenie ako estetický princíp, nasledujúc tým teoretikov svojej doby. Chvála obrazotvornosti sa začala už u Johanna Jacoba Bodmera a Johanna Jacoba Breitingera, u ktorých však táto schopnosť v podstatnej miere spočíva ešte v reprodukčnej schopnosti imaginácie toho, čo je aktuálne vzdialené zmyslom, teda čo je neprítomné. Preberajú tým definíciu Quintiliána v jeho *Institutio oratoria* (VI, 2, 29), kde sa píše: „Čo Gréci nazývajú *phantasia*, označujeme my ako *visio*; sú to obrazy, ktorými sa pred intelektom zjavuje reprezentácia neprítomných objektov, takže sa zdá, že ich vidíme priamo pred svojimi očami a máme ich pred sebou.“⁹

Kant na rozdiel od Bodmera a Breitingera stupňuje pri imaginácii ešte produktívny moment tým, že z antickej rétoriky preberá a reinterpretuje myšlienku invencie. Ak bola „inventio“ najprv postupom rečníka, ako odhaliť v spracúvanej látke skryté topoi, teda heuristikou alebo umením nachádzania, tak u Kanta sa stáva umením vy-nachádzania, schopnosťou vytvárať inovácie.

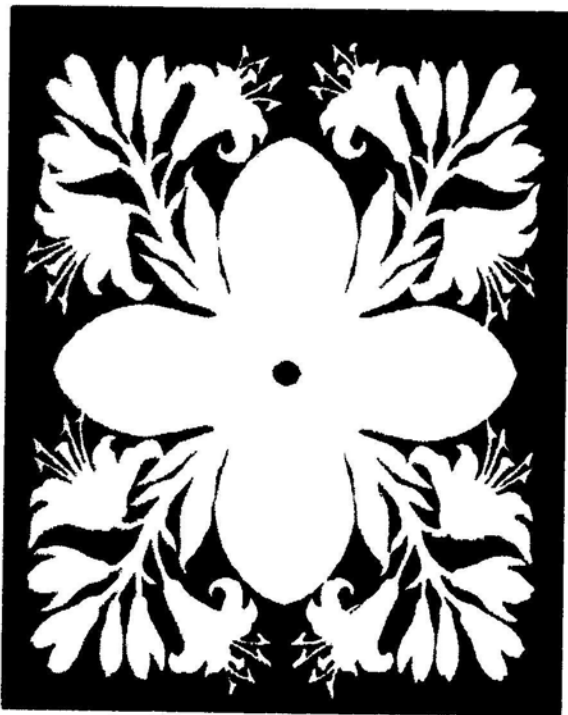
Ak je pri géniu viac reč o produktívnej stránke umenia, potom sa analytika krásneho a vznešeného podstatne týka receptívnej stránky estetického procesu. Kant určuje krásne v rade vymedzení. Najskôr ho ohraničuje voči príjemnému, potom voči dobrému, čím sa do jeho diskurzu dostáva etická kategória. Oboje je spojené so záujmom. Záujem, resp. zaujatnosť však Kant rozhodne odmieta, pretože týmto spôsobom nemôže byť realizovaný postulát čistoty stanovený ako *petitio principii*. Zaľúbenie alebo vkus má mať podobnú štruktúru ako čistý rozum alebo „jednoducho dobrá vôľa“. Kant chce vyradiť vzťah k schopnosti túžby, ktorá nemá byť ako určujú-

⁹ Porov. M. Barash, *Theories of Art. From Plato to Winckelmann*, New York / London 1985. s. 30 (prekl. citátu Quintiliána autor).

ci dôvod prípustná. Averzia voči pojmu záujmu súvisí okrem systémoveho tlaku aj s latentne politickou funkciou, ktorá je implikovaná v „nezaujatom zaľúbení“. Zameriava sa totiž proti predstavám luxusu, proti všetkému, čo sa ako žiadostivý tovar uchádza o pozornosť. Táto politická dimenzia, ktorá sa dá len rekonštruovať, sa však, potom ako Kant zaviedol ideál nezaujatosť, obrátila priam v opak: predstava „nezaujateho zaľúbenia“ sa v priebehu posledných dvoch storočí stala paradigmou teórie umenia, ktorá proklamuje autonómiu umenia. Odvolávajú sa na ňu všetky esteticistické smery.

Kant rozlišoval medzi slobodnou („*pulchritudo vaga*“) a závislou krásou („*pulchritudo adhaerens*“). Prvá nepredpokladá na rozdiel od druhej nijaký pojem o tom, čo má byť predmetom (§ 16). Ozrejmuje to na vtákoch ako papagáje alebo kolibríky alebo na ulitovitých morských živočíchoch, ktorými príroda údajne nesleduje nijaký účel a ktoré existujú len čisto samy pre seba. V umení sú „kresby à la grecque, lístie v ráme alebo na papierových tapetách atď. samy pre seba“, sú teda autonómne. Kant tu uvádza príklady, ktoré mali vytvoriť základ pre F. Schleglova teóriu arabesky, a anticipuje tým tiež teóriu abstraktného umenia, podľa ktorej sa esteticko-manifestuje len v čistej forme. Že samotný Kant uvažuje aj v otázkach umenia formalisticky, sa ukázalo pri jeho odmietnutí pojmu *mimesis*, resp. napodobnenia, ktorým obsahy ako predmety umenia vyhlásil za vedľajšie. „Základ slasti“ spočíva pre reflexiu „čisto vo forme predmetu“ (51).

Okrem krásneho venoval Kant dlhé skúmanie aj vznešenému. Ak pri kráse prírody podporovala forma predmetu, spočívajúca v ohraničení, zaľúbenie, potom vznešené sa od neho odchyľuje potiaľ, pokiaľ sa (na strane objektu) nachádza prevažne na predmete bez formy. Má teda niečo neohraničené. Kým pri kráse je zaľúbenie spojené s kvalitou, pri vznešenom je späté s kvantitou. „Aj druhé zaľúbenie je čo do druhu veľmi odlišné od prvého: tým, že toto (krásne) priamo vyvo-



*Philipp Otto Runge: Lalie. (reprodukcia)
Vystrihnutý obraz.*

láva pocit podpory života a tým je zlučiteľné s podnetmi hravej obrazotvornosti; tamto (pocit vznešeného) je však slasťou, ktorá vzniká len nepriamo, totiž tak, že sa rodí z pocitu okamžitého zabrzdenia životných síl a za ním ihneď nasledujúceho o to silnejšieho ich kypenia, a preto sa zdá, že nie je ako pohnutie hrou, ale vážnosťou v zaobchádzaní s obrazotvornosťou.“ (81, §23).

Skutočne vznešené nemôže byť podľa Kanta obsiahnuté v zmyslovej forme; stretáva len idey rozumu. Rozum sa ak-

tivuje a rozhýbava neprimeranosťou vznešeného objektu. „Oceán rozbúrený búrkou“ je len strašný, ale ešte nie vznešený. Duša už musí byť naplnená určitými pocitmi, aby sa mohla vôbec stať vnímavou na vznešené. Duša potom opustí zmyslovosť a je podnietená zaoberať sa ideami, ktoré obsahujú vyššiu účelnosť.

Kant rozlíšil dva druhy vznešeného: matematicky a dynamicky vznešené. Pre oboje platí, že je úplne veľké, a to veľké nad každé porovnanie. Tu nie je dôležitá len mnohosť, ale aj veľkosť miery. Všetko ostatné je v porovnaní so vznešeným malé. Matematicky vznešené je veľké nad celú mierku zmyslov, evokuje pocit, že máme samostatný rozum. S dynamicky vznešeným sa to má zas tak, že príroda sa javí „v estetickom súde ako mocnosť, ktorá nemá nad nami žiadnu moc“ (92, § 28). Je síce strašná, ale netreba sa jej báť: „Kto má strach, nemôže o vznešenosti prírody vôbec súdiť, tak málo ako ten, kto je v zajatí náklonnosti a chuti“ (92). Viac než súd o krásnom, ktorý sa môže v komtemplácii úplne oddať predmetu, potrebuje súd o vznešenosti prírody kultúru (95), pretože subjekt, uvedený vznešeným do duševného pohybu, je nútený uvedomiť si svoje vlastné určenie. Tým Kant vytvára prechod od estetiky k etike, nakoniec i do metafyzickej či teologickej dimenzie. Kant premenil vznešené, ktoré znamenalo ešte pre Pseudo-Longina stav štýlu a v 17. a 18. storočí sa stalo potom „grand goût“, v nadväznosti na Edmunda Burkeho na objektovú kvalitu prírody, aby ho tak učinil prameňom pre reflexiu subjektu. Na rozdiel od Burkeho, na ktorého vo svojom ranom spise ešte značne nadväzoval, však v *Kritike súdnosti* odmieta antropologickú a psychologickú interpretáciu pôsobenia vznešených predmetov na subjekt. Vznešené nás má v akte nahliadnutia povznášať, reflektujúca súdnosť založená na pocite nás má doviest k vedomiu, že sme „bytosťami rozumu“, ktoré v tejto zdanlivej slabosti zakúšajú posilnenie ja. V obraze prírody Kant formuluje na kategórii vznešeného

politické presvedčenie. Vzhľadom na revolučné udalosti vo Francúzsku sa, aplikované na nemecké pomery, stáva symbolickou formou pre nádeje tretieho stavu, kompenzujúceho svoju slabosť mentálnymi rezerváciami.¹⁰

¹⁰ Schiller Kantovu teóriu vznešeného prevzal a pokúsil sa ju vydifferentovať: porov. jeho spisy *Über das Erhabene a Über das Pathetische*, in: F. Schiller, *Sämtliche Werke in 20 Bänden*, vyd. G. Fricke a H. G. Göpfert, zv. 18: *Theoretische Schriften*, časť 2, München 1966, s. 54 a n. a 76 a n. Aj Schiller zdôrazňuje kvázietický charakter skúsenosti vznešeného („Vnímavosť na ideu povinnosti, aj keď spoznávame hranice, ktoré by malo slabé ľudstvo stanoviť pre jej vykonávanie“, s. 75). O „pateticky vznešenom“ uvádza, že si žiada dve podmienky: „P o p r v é živú predstavu u t r p e n i a, aby sa v príslušnej sile vyvolal súcitný afekt. P o d r u h é predstavu o d p o r u proti utrpeniu, aby sa privolała do vedomia vnútorná sloboda mysle. Len tým prvým sa stáva predmet p a t e t i c k ý m, len tým druhým je patetické zároveň v z n e š e n ý m. Z tejto zásady vyplývajú obidva fundamentálne zákony každého tragického umenia. Sú to p o p r v é: zobrazenie trpiacej prírody; p o d r u h é: zobrazenie morálnej samostatnosti v utrpení“ (s. 76).

FRIEDRICH SCHILLER

Hoci Schiller neskoncipoval vlastnú estetiku, dá sa väčšina jeho teoretických spisov¹ o literatúre (tu najmä o divadle) a umení chápať ako koherentná argumentačná jednota, ktorej integrálnym problémom je otázka vzťahu prírody a kultúry. Na tomto šviku či lepšie konfliktnom mieste sa Schiller snaží určiť podstatu človeka, resp. ľudstva. Ide mu teda o antropologické polozenie otázky, ktorá má zároveň kultúrnoteoretický rozmer. Jej zodpovedanie sa však nevyčerpáva konštatovaním bytostných príznakov, ale vystupuje s nárokom postulátu: Schiller rozvíja v rámci estetických úvah etiku a napája sa tým na tendenciu, ktorá sa stala zrejmom napríklad pri rozpracovaní krásneho a vznešeného už v Kantovej *Kritike súdnosti*. Kant definoval krásne ako „symbol mravne dobrého“ a umožnil týmto odkazom prechod od estetiky k etike. Ešte

¹ Treba tu uviesť najmä: *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen; Kallias oder über die Schönheit. Briefe an Gottfried Körner; Über Anmut und Würde; Über das Erhabene; Über das Pathetische; Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen; Über naive und sentimentalische Dichtung*. (O základe pôžitku z tragických predmetov; Kallias alebo o kráse. Listy Gottfriedovi Körnerovi; O pôvabe a dôstojnosti; O vznešenom; O patetickom; Listy o estetikej výchove človeka [čes. prekl.: Estetická výchova. Olomouc 1995]; O naivnom a sentimentálnom básnictve) Porov. všeobecne k Schillerovej estetike: K. Hamburger, „Schillers ästhetisches Denken“, doslov k: F. Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, Stuttgart 1965, s. 131 – 150.