

slovy: „Černyševskij je jediný skutečně velký ruský spisovatel, který dovedl od 50. let až do roku 1888. zůstat na úrovni uceleného filosofického materialismu a odhoditi ubohé nesmysly novokantovců, pozitivistů, machistů a jiných popletů. Černyševskij však nedovedl, přesněji, nemohl pro zaostalost ruského života dospěti až k dialektickému materialismu Marxovu a Engelsovu.”

Materialistická theorie estetiky, kterou Černyševskij vytvořil, měla na další vývoj umění a pokrokového společenského myšlení v Rusku velký plodný vliv. Ve svých vlastních uměleckých spisech (romány „Co dělat?“ a „Prolog“) ukazuje Černyševskij vzory vysoké ideovosti a realismu. Kreslí jasné portréty pokrokových ruských lidí, propaguje v umělecké formě boj za socialismus a rozhodně odsuzuje reakční představitele starého světa.

K této práci volal všechny pokrokové umělecké činitele. „... Jenom těm bude patřit náš obdiv,” psal „kdo, předstihující svoji dobu, dosáhli té slávy, že dovedli předvídat červánky příštího dne, ti kdož měli odvahu pozdraviti jeho příchod”.

„Estetické vztahy umění ke skutečnosti” vyšly za sovětské vlády několikrát v sebraných spisech N. G. Černyševského. jako samostatné vydání však vycházejí po prvé.

Přítomná studie se omezuje na obecné vývody z faktů, které potvrzuje opět jenom obecnými poukazy na fakta.<sup>2)</sup> To je první bod, který je nutno objasniti. Nyní, v době monografií může být spisu vytknuta neaktuálnost. Kdyby byla z něho odstraněna všechna speciální šetření, mohl by být pokládán za pohrdání k nim nebo za následek mínění, že se obecné vývody mohou obejít bez potvrzení jednotlivými fakty. Avšak takový závěr by se zakládal jenom na vnější formě [mé] práce a nikoliv na jejím vnitřním charakteru.<sup>3)</sup> Reálný směr myšlenek, které v ní rozvíjím, už dostatečně svědčí o tom, že vznikly na půdě reálnosti a že autor vůbec přikládá pro dnešní dobu málo významu fantastickým vzletům i v oblasti umění, nejen pokud se týče vědy. Podstata pojmů, které autor vykládá, zaručuje, že by si přál, kdyby to bylo možné, uvést ve svém díle četná fakta, z nichž jsou vyvozeny jeho názory. Kdyby se však řídil svým přáním, rozsah práce by daleko překročil<sup>4)</sup> hranice jí<sup>5)</sup> určené. Autor se však domnívá, že uvedené obecné poukazy stačí, aby připomenuly čtenáři desítky a stovky faktů, jež mluví ve prospěch mínění, vyložených v tomto pojednání, a proto doufá, že stručnost vysvětlení není neprůkazností.

Proč však autor zvolil za předmět svého pojednání takovou rozsáhlou otázku, jako jsou estetické vztahy umění ke skutečnosti? Proč nezvolil nějakou speciální otázku,<sup>6)</sup> jak se dnes většinou dělá?

Není ovšem věci autorovou, aby posoudil, stačí-li na úkol, který chtěl objasniti. Avšak předmět, který upoutal jeho pozornost, má plné právo na to, aby mu věnoval pozornost

každý, kdo se zabývá estetickými otázkami, t. j. každý, kdo se zajímá o umění, poesii, literaturu.

Autor se domnívá, že je bez užtku vykládati o základních otázkách vědy jenom tehdy, když o nich nelze říci nic nového a podstatného, když ještě není možné vidět, že věda mění své dřívější názory, a ukázat, v jakém smyslu se podle vši pravděpodobnosti tyto názory musí změnit. Jakmile však je vypracován materiál pro nový názor na základní otázky naší speciální vědy, je možné a nutné tyto základní ideje<sup>7)</sup> formulovati.

Úcta ke skutečnému životu, nedůvěra k apriorním<sup>8)</sup>, jakkoliv fantasii příjemným hypothesám — to je charakter směru, který nyní panuje ve vědě. Autor se domnívá, že je nutno uvést na tohoto jmenovatele i naše estetická přesvědčení, má-li se již vůbec mluvit o estetice.

[Či snad estetika již ztratila právo na naši pozornost? Nebo jsou hodna naší pozornosti jenom bibliografická pojednání? Nebo máme pro podrobnosti pohrdati celkem? Zdá se mi, že takový názor, který má nyní mnoho zastánců, je jednostranný, a že uznáme-li důležitost pojednání o jednotlivých uměleckých dílech, nemůžeme neuznávatí důležitost pojednání o významu umění. Bylo by podivné odmítati všeobecnou historii a uznávatí za vhodné pozornosti jenom otázky, jež se týkají podrobností jednotlivých událostí, bylo by podivné odmítati i estetiku pro podrobnosti dějin literatury. Ať nás jakkoliv (a naprosto právem) zajímají podrobnosti předmětu, nemůžeme přece nemíti obecných pojmů a předměte samém a nemůžeme neuznávatí za spravedlivou a důležitou snahu o formulaci těchto pojmů.

Nebo jsou již tyto pojmy tak jasné a zobecnělé, že není nutno o nich mluvit? Nikoliv, spíše jsou jenom nejasně tušeny než určitě uvědomovány; a proto mluvit o nich neznamená opakovat, co je i bez nás již známé.]

Autor stejně jako kdokoliv jiný uznává nutnost speciálních pojednání; domnívá se však, že čas od času je stejně nutné

přehlížeti obsah vědy s obecného hlediska; domnívá se, že je-li důležité sbírat a zkoumati fakta, pak je neméně důležitá snaha proniknouti v jejich smysl. Všichni uznáváme velký význam historie umění, zvláště historie poesie; nemohou tedy nemít velký význam i otázky umění, poesie.

V hegelovské filosofii se pojem krásna rozvíjí takto:

Život vesmíru je proces uskutečňování absolutní ideje. Úplným uskutečněním absolutní ideje je jenom vesmír v celém svém prostoru a v celém průběhu své existence; v jednom určitém předměte, omezeném hranicemi prostoru a času, se však absolutní idea nikdy neuskutečňuje úplně. V procesu uskutečňování se absolutní idea rozkládá na řetěz určitých idejí; každá určitá idea se zase úplně uskutečňuje jenom v celém nekonečném množství předmětů nebo bytostí, jež v sobě zahrnuje, avšak nikdy se nemůže úplně uskutečnit v jedné jednotlivé bytosti.

Všechny sféry duchovní činnosti jsou však podrobeny zákonu vzestupu od bezprostředního k zprostředkovanému. Podle tohoto zákona absolutní idea, kterou může postihnout jenom myšlení (poznávání formou zprostředkovaného), jeví se původně duchu formou bezprostředního nebo formou názoru. Proto se lidskému duchu zdá, že jednotlivá bytost, omezená hranicemi prostoru a času, úplně odpovídá svému pojmu, zdá se, že se v ní úplně uskutečnila určitá idea a v této určité ideji že se úplně uskutečnila idea vůbec. Takové nazírání na předmět je zdání (ist ein Schein) v tom smyslu, že se idea nikdy neprojevuje v jednotlivém předměte *úplně*; za tímto zdáním se však skrývá pravda, protože v určité ideji se skutečně uskutečňuje *do jisté míry* obecná idea a určitá idea se uskutečňuje *do jisté míry* v jednotlivém předměte. Toto zdání *úplného* se projevení ideje v jednotlivém předměte, skrývající za sebou pravdu, je krásno (das Schöne).

Tak se rozvíjí pojem krásna v panujícím estetickém systému. Z tohoto základního názoru vyplývají další definice:

krásno je idea ve formě omezeného projevu; krásno je jednotlivý smyslový předmět, který je čistým výrazem ideje, takže v ideji nezůstává nic, co by se neprojevovalo v tomto jednotlivém předmětu a v jednotlivém předmětu není nic, co by nebylo čistým výrazem ideje. Jednotlivý předmět se v tomto vztahu nazývá obrazem (das Bild). Krásno je tedy dokonalá shoda, dokonalá totožnost ideje a obrazu.

Nebudu mluvit o tom, že základní pojmy [z nichž je u Hegela vyvozována definice krásna], dnes už podle obecného názoru nesnesou kritiky; nebudu mluvit ani o tom, že krásno [u Hegela] je jenom „zdání“, vyplývající z ne dosti pronikavého názoru (nerozvinutého) neprosviceného filosofickým myšlením, před nímž mizí zdánlivá plnost projevu ideje v jednotlivém předmětu, takže [podle Hegelova systému] čím výše je vyvinuto myšlení [v člověku], tím více před ním mizí krásno, a nakonec pro plně vyvinuté myšlení existuje jenom pravda a nikoliv krásna; nebudu to vyvracet faktem, že ve skutečnosti vývoj myšlení v člověku nijak neporušuje estetický cit; to všechno už bylo [řečeno dávno přede mnou a kdybych chtěl omezit svou kritiku na rozvíjení těchto poznámek, neměl bych vůbec proč ji začínat]. Jako důsledek [základní ideje hegelovského systému] padá zároveň s ním i pojem krásna, který byl vyložen výše. Systém však může být nesprávný, ale jednotlivá myšlenka, jež je jeho součástí, může zůstat správná, je-li vzata samostatně, opírá-li se o své zvláštní základy [nezávislé na obecných metafysických základech]. Zbývá proto ještě dokázat, že [hegelovská definice krásna] nesnese kritiky, ani když je vzata mimo souvislost s překonaným dnes systémem její metafysiky.

„Krásna je bytost, v níž je plně vyjádřena idea této bytosti“ znamená v překladu do prostého jazyka: „krásné je to, co je výborné ve svém druhu; to, co si v tomto druhu nelze představit lepšího“. Je úplně správné, že předmět musí být výborný ve svém druhu, aby se mohl nazývat

krásným. Na př. les může být krásný, ale jenom „dobrý“ les, vysoký, přímý, hustý; jedním slovem [znamenitý], výborný les; nějaký pokřivený, ubohý les, nějaký nízký, řídký les [který si ani nezaslouží, aby byl nazýván lesem], nemůže být krásný. Růže je krásná; ale jenom „dobrá“, svěží, plnokvětá růže. Všechno krásné je zkrátka výborné ve svém druhu. Avšak ne všechno výborné svého druhu je krásné; [jakýkoliv] krtek může být výborným exemplářem krtčího rodu, avšak nikdy se nebude jevit jako „krásný“; totéž je nutno říci o většině obojživelníků, o mnohých druzích ryb, dokonce i o mnohých ptácích [na př. kavka, tučňák atd.] — Čím je pro přírodopisce zvíře takového druhu lepší, t. j. čím úplněji se v něm projevuje jeho idea, tím je ošklivější s estetického hlediska; [některá bažina může být výbornou bažinou, avšak] čím lepší je bažina svého druhu, tím je horší v estetickém smyslu. [Totéž je nutno říci o tundře, o písčité stepi]. Ne všechno výborné svého druhu je i krásné; neboť ne všechny druhy předmětů jsou krásné. [Hegelova] definice krásna jako úplné shody jednotlivého předmětu a jeho ideje je příliš široká. Říká jen, že v těch kategoriích předmětů a jevů, které mohou dosahovat krásy, zdají se krásné nejlepší předměty a jevy; nevysvětluje však, proč samy kategorie předmětů a jevů se dělí na ty, v nichž se krásna projevuje, a na jiné, v nichž nic krásného nepozorujeme.

Zároveň je však tato definice i příliš úzká. „Krásné se zdá to, co se zdá být úplným uskutečněním rodové ideje“<sup>9)</sup>, to znamená také: „je nutno, aby v krásné bytosti bylo vše, co jen může být dobrého v bytostech toho druhu; je nutno, aby nebylo možné najít nic dobrého v jiných bytostech téhož druhu, co by nebylo v krásném předmětu“. To také skutečně žádáme po krásných jevech a předmětech těch oblastí přírody, kde není rozmanitosti typů jednoho a téhož druhu předmětů. Na příklad dub může mít jenom jeden charakter krásy: musí být vysoký a hustý; tyto vlastnosti vždycky krásný dub má a nic jiného dobrého u jiných dubů

nenajdeme. [Divoká zvířata mají vůbec málo rozmanitosti typů: obyčejný medvěd a lední medvěd.] Avšak již u zvířat se objevuje rozmanitost typů téhož plemene, jakmile se stávají domácími zvířaty. [Všechny exempláře divokého koně se navzájem ničím neliší; jak ohromná je však odlišnost domácích koní! Nenapadá nás žádat, aby v jednom exempláři splývaly různé jiné. Divoká kočka má vždycky stejnou barvu; domácí kočka však mívá různé barvy při úplné jednotě plemene. Dobrá je kočka černá jako smola, dobrá je však i kočka šedá nebo pruhovaná jako tygr. Nenapadá nás žádati, aby v jedné kočce splývala krása černé i krása šedé kočky.] Ještě více má takové rozmanitosti typů krásy člověk a nedovedeme si vůbec představit, že by všechny odstíny lidské krásy mohly splývat v jednom člověku [— nelze přece být současně černovlasý a bělovlasý; všichni se shodují v tom, že modré oči jsou hezké, ale že stejně hezké jsou i černé oči, a jistě nikdo nenařikal, že černooký člověk nemá zároveň modré oči].

Věta: „krásným se nazývá úplné projevení ideje v jednotlivém předmětu“, není vůbec definicí krásna. Je v ní však i pravdivá stránka — totiž ta, že „krásno“ je jednotlivý živý předmět a nikoliv abstraktní myšlenka; je v ní však i jiný pravdivý náznak vlastnosti skutečně uměleckých výtvorů: jejich obsahem je vždycky něco zajímavého pro člověka vůbec a nejen pro jediného umělce (tento náznak je obsažen v tom, že idea je „něco všeobecného, působícího vždy a všude“); z čeho to vyplývá, uvidíme na příslušném místě.

Naprosto jiný smysl má druhá věta, která bývá pokládána za shodnou s prvou: „krásno je jednota ideje a obrazu, úplné splnutí ideje a obrazu“.<sup>10)</sup> Tato věta mluví skutečně o podstatném příznaku — jenomže ne ideje krásna vůbec, nýbrž toho, co se nazývá „mistrovským dílem“ nebo uměleckým dílem umění: krásné je umělecké dílo skutečně jenom tehdy, když umělec vyjádřil ve svém díle, co chtěl vyjádřiti. Portrét je jistě dobrý jenom tehdy, když malíř

dovedl namalovat dokonale toho člověka, kterého chtěl namalovat. Avšak „namalovat krásné tvář“ a „namalovat krásnou tvář“ jsou dvě úplně různé věci. O této vlastnosti uměleckého díla budeme ještě mluvit při definici podstaty umění. Zde pokládám za užitečné poznamenati, že v definici krásy jako jednoty ideje a obrazu — v této definici, která nemá na zřeteli krásno živé přírody, nýbrž krásno uměleckého díla, skrývá se již zárodek nebo výsledek toho směru, v němž estetika obyčejně dává přednost krásnu v umění před krásnem v živé skutečnosti.

Co je tedy vlastně krásno, nelze-li je definovati jako „jednotu ideje a obrazu“ nebo jako „úplné projevení ideje v jednotlivém předmětu“?

Není tak snadné budovati nové jako bořiti staré a obrana není tak snadná jako útok; proto se může snadno stát, že názor o podstatě krásna, který pokládám za správný, nebude pro všechny uspokojivý; jestliže však estetické pojmy, vyvozené z panujících nyní názorů na vztahy lidské myšlenky k živé skutečnosti, zůstaly dosud v mém výkladu neúplné, jednostranné a vratké, nejsou to, jak doufám, nedostatky pojmů samých, nýbrž jenom nedostatky mého výkladu.

Pocit, který v člověku vzbuzuje krásno, je jasná radost, podobná té, kterou nás naplňuje přítomnost milé nám bytosti.\*) Milujeme nezištně krásno, těšíme se z něho, radujeme se z něho, stejně jako se radujeme z milého nám člověka. Z toho plyne, že v krásném je něco milého, drahého našemu srdci. Avšak toto „něco“ musí být něčím neobyčejně rozsáhlým, něčím, co na sebe dovede brát nejrozmanitější formy, něčím neobyčejně obecným; neboť krásné se nám

\*) Mluví o tom, co je krásné svou podstatou a ne proto, že je krásné zobrazeno uměním; o krásných předmětech a jevech a nikoliv o krásném zobrazení v uměleckých dílech: umělecké dílo, jež vzbuzuje estetický požitek uměleckými hodnotami, může vzbuzovat stesk, dokonce odpor k podstatě toho, co zobrazuje. Takové jsou na př. mnohé Lermontovovy básně a skoro všechna díla Gogolova.

zdají předměty nadmíru rozmanité, bytosti naprosto si nepodobné.

To nejobecnější, co je člověku milé a na světě vůbec nejmilejší, je život; nejprve takový život, jaký by chtěl žít, jaký miluje; potom jakýkoliv život, protože je přece vždy lepší žít než nežít: všechno živé už svou povahou se děsí záhuby, nebytí a miluje život. A tu se zdá, že definice [krásna] je:

„krásno je život“;

„krásná je bytost, v níž vidíme život takový, jaký má být podle našich představ; krásný je předmět, v němž se projevuje život nebo nám život připomíná“ — zdá se, že tato definice vysvětluje uspokojivě všechny případy, jež v nás v různých oblastech skutečnosti, abychom si to ověřili.

„Dobrý život“, „život jaký má být“, podle představ prostého lidu záleží v tom, že se člověk dosyta nají, bydlí v hezké chalupě, dosyta spí; zároveň je však pro venkovana v představě „život“ vždy zahrnut i pojem práce: bez práce nelze žít; a bylo by to i nudné. Následkem blahobytného života při značné práci, jež však nevede až k vyčerpání sil, má mladý venkovan nebo selské děvče nadmíru svěží barvu obličeje a ruměnc po celé tváři — to je první podmínka krásy podle prstonárodních představ. Protože selská dívka mnoho pracuje a má proto silnou stavbu těla, je při syté stravě značně baculatá — a to je rovněž nutná podmínka selské krasavice: [tenká, hubená], „polovzdušná“ krasavice ze vznešené společnosti se zdá venkovanu rozhodně „nevzhledná“, dokonce na něho působí nepříjemným dojmem, protože si zvykl pokládat „hubenost“ za následek churavosti nebo „trpkého údělu“. Avšak práce nedovolí ztloustit: je-li selská dívka tlustá, je to jakýmsi druhem churavosti, známkou „kypré“ stavby těla a lid pokládá příliš

velkou plnost za nedostatek; selská krasavice nemůže mít malé ruky a nožky, protože mnoho pracuje — o těchto náležitostech krásy není v našich písních zmínky. V popisech krasavice v lidových písních nenajdeme zkrátka ani jednu známku krásy, která není výrazem kvetoucího zdraví a rovnováhy sil v organismu, která je obvyklým následkem blahobytného života při neustálé a vážné, nikoliv však nadměrné práci. Něco úplně jiného je krasavice ze vznešené společnosti: již několik pokolení jejich předků žilo bez fyzické práce; při nečinném způsobu života vlévá se málo krve do končetin; s každým novým pokolením svaly rukou i nohou slábnou, kosti se stávají tenšími; nutný následek toho všeho musí být malé ruky a nožky — jsou známkou takového života, který jedině je pokládán za život pro člověka vyšších společenských vrstev — života bez fyzické práce; má-li krasavice ze vznešené společnosti velké ruce a nohy, znamená to, že je buď špatně stavěna nebo že není ze staré dobré rodiny. Právě proto musí mít vznešená krasavice i malé uši. Migréna je, jak známo, zajímavá nemoc — a ne bez příčiny: následkem nečinnosti zůstává všechna krev v ústředních orgánech, stoupá k mozku; nervový systém je beztak už citlivý následkem celkového oslabení organismu; nutný následek toho všeho jsou bolesti hlavy a různé nervové poruchy; co dělat? i nemoc se stává zajímavou, div ne závidění hodnou, když je následkem toho způsobu života, který se nám líbí. Zdraví ovšem nikdy nemůže ztratit cenu pro člověka, neboť i v dostatku a přepychu se špatně žije bez zdraví — proto ruměnc na tvářích a zdravím kypící svěžest je stále vábná i pro lidi ze vznešené společnosti; avšak churavost, slabost, malátnost, zemdenost mají v jejich očích tutéž hodnotu krásy, jakmile se zdají být následkem přepychové nečinného způsobu života. Bledost, zemdenost, churavost mají pro lidi ze vznešené společnosti ještě jiný význam: hledá-li venkovan odpočinek, klid, lidé vzdělané společnosti, kteří obvykle nepocitují materiální b. du a fysic-

kou únavu, kteří se však zato často z nečinnosti a z nedostatku materiálních starostí nudí, hledají „silné pocity, vzrušení, vášně“, které mají dodat barvy, rozmanitosti, poutavosti vznešenému životu, jenž je jinak monotonní a bezbarvý. Silné dojmy, prudké vášně pak člověka opotřebovávají: jak se potom nedat okouzlovat zemdeností, bledostí krasavice, jestliže zemdenost a bledost jsou u ní známkou, že „mnoho žila“?

*Milá je živá svěžest barvy,  
znak mladých dní,  
však bledá barva, známka stesku,  
je ještě milejší.<sup>11)</sup>*

Je-li však okouzlení bledou churavou krásou známkou strojené zkaženosti vkusu, pak každý skutečně vzdělaný člověk cítí, že pravý život je život rozumu a srdce. Ten zanechává svůj otisk ve výrazu tváře, nejjasněji v očích — proto výraz obličeje, o němž se tak málo mluví v národních písních, nabývá velkého významu v pojmech o krásě, které jsou běžné mezi vzdělanými lidmi; a často se stává, že se nám zdá člověk krásným jenom proto, že má krásné výrazné oči.

Přehlédli jsme, pokud to dovolovalo místo, hlavní náležitosti lidské krásy a zdá se, že všechny na nás působí dojmem krásna proto, že v nich vidíme projevení života, tak jak jej chápeme. Nyní je třeba se podívat na opačnou stránku předmětu, prozkoumat, proč je člověk nehezký.

Příčiny ošklivosti celkové postavy člověka najde každý v tom, že člověk, který má nehezkou postavu, je „špatně stavěn“. Víme velmi dobře, že ošklivost je následkem nemoci nebo nešťastných příhod, které zvláště snadno člověka zohyzdí v první době vývoje. Jeví-li se život a jeho projevy jako krása, je velmi přirozené, že nemoc a její následky se jeví jako ohyzdnost. Avšak příčiny „špatné stavby těla“ jsou tytéž jako ty, které způsobují ošklivost, jenom že jsou

slabší. Narodí-li se člověk hrbatým, je to následek nešťastných okolností, v nichž procházel jeho první vývoj; avšak přihrblost je tatáž hrbatost, jenomže v menší míře, a musí vznikat ze stejných příčin. Člověk všeobecně špatně stavěný je do jisté míry znetvořený člověk; jeho postava k nám nemluví o životě, o šťastném vývoji, nýbrž o trudných stránkách vývoje, o nepříznivých okolnostech. Přejdeme od všeobecného charakteru postavy k obličeji. Jeho rysy jsou nehezké buď samy sebou nebo svým výrazem. V obličeji se nám nelíbí „zlý“, „nepřijemný“ výraz, protože zlost je jed, který otravuje náš život. Mnohem častěji je obličej „nehezký“ nikoliv výrazem, nýbrž samými rysy: rysy tváře jsou nehezké v tom případě, když jsou lícní kosti špatně utvářeny, když chrupavky a svaly nesou ve svém vývoji stopu znetvořenosti, t. j. když se počáteční vývoj člověka dál za nepříznivých okolností.

Je naprosto zbytečné pouštět se do podrobných důkazů myšlenky, že krásou v oblasti zvířectva se člověku jeví to, v čem se projevuje podle lidských pojmů život svěží, plný zdraví a síly. U ssavců, jejichž stavbu těla lze našima očima srovnávat mnohem spíše se zevněškem člověka, pokládá člověk za krásnou zaoblenost forem, plnost a svěžest; pokládá za krásnou ladnost pohybů, protože pohyby jakékoliv bytosti jsou ladné tehdy, když je „dobře stavěna“, t. j. připomíná člověka dobře rostlého a nikoliv mrzáka. Nehezkým se zdá všechno „neobratné“, t. j. do jisté míry ohyzdné podle našich pojmů, jež všude hledají shodu s člověkem [neobratnost je podle našich pojmů jakási ohyzdnost]. Tvary krokodila, ještěrky, želvy, [žáby], připomínají ssavce, avšak v ohyzdném, znetvořeném tvaru; proto je ještěrka, želva odporná. U žáby se k nepřijemnosti forem připojuje ještě to, že je pokryta studeným slizem, jakým bývá pokryta mrtvola; to dělá žábu ještě odpornější.

Není třeba mluvit podrobně o tom, že u rostlin se nám líbí svěžest barvy, a nádhera, bohatství forem, jež prozrazují

silami bohatý, svěží život. Vadnoucí rostlina je nehezká; rostlina, jež má málo životních šťav, je nehezká.

Kromě toho nám hluk a pohyb zvířat připomíná hluk a pohyb lidského života; do jisté míry nám jej připomíná i šelest rostlin, houpání se větví, stále se pohybující listí — to je pro nás druhý zdroj krásy v rostlinné a živočišné říši; krajina je krásná, je-li oživena.

Pokládám za zbytečné rozbírat do podrobností podle jednotlivých říší přírody myšlenku, že krásno je život a určitěji život, který připomíná člověka a lidský život, protože [i Hegel i Fischer neustále mluví o tom], že krásu přírody tvoří to, co připomíná člověka (nebo, hegelovským termínem, co předpovídá osobnost), tvrdí, že krásno v přírodě má význam krásna jenom jako připomínka člověka [velká myšlenka, hluboká! Jak dobrá by byla hegelovská estetika, kdyby tato myšlenka, krásně v ní rozvinutá, byla postavena jako základní myšlenka místo fantastického hledání úplnosti projevované ideje!] [A] je-li jednou ukázáno, že krásno v člověku je život, není třeba dokazovat, že krásno ve všech ostatních oblastech skutečnosti, které se stává v očích člověka krásnem jenom proto, že je připomínkou krásna v člověku a v jeho životě, je také život.

Nelze však nedodat, že na přírodu se člověk vůbec dívá očima vlastníka a krásné se mu zdá na zemi také to, s čím e spojeno štěstí, blahobyt lidí. Slunce a denní světlo jej čarovně krásné mimo jiné důvody i proto, že je v něm zdroj všeho života v přírodě, a proto, že denní světlo působí blahodárně přímo na životní úkony člověka, zvyšuje v něm organickou činnost a tím působí blahodárně i na náladu našeho ducha.

V celku lze dokonce říci, že při čtení těch míst v Hegelově estetice, kde se mluví o tom, co je krásné ve skutečnosti, dojdeme k myšlence, že podvědomě Hegel pokládal za krásno v přírodě vše, co k nám mluví o životě, zatím co vědomě formuloval krásu jako plnost projevení ideje.

U Fischera v odstavci „O krásnu v přírodě“ mluví se stále o tom, že krásno je jenom to, co je živé nebo se zdá živé. I v samém rozvinutí ideje krásna se u Hegela vyskytuje velmi často slovo „život“, takže je konečně možno se tázat, zda je podstatný rozdíl mezi naší definicí: „krásno je život“ a [mezi definicí]: „krásno je [úplná] jednota ideje a obrazu“? Taková otázka vzniká tím přirozeněji, že „ideou“ se [u Hegela] rozumí „obecný pojem, jak je určován všemi podrobnostmi svého skutečného bytí“, a proto mezi pojmem ideje a pojmem života (nebo přesněji pojmem životní síly) je přímá souvislost. Není definice, kterou zde předkládáme, jenom překlad do obvyčejného jazyka toho, co je v panující definici vyjádřeno terminologií spekulativní filosofie?

Uvidíme, že je podstatný rozdíl mezi tím a oním způsobem chápání krásna. Definujeme-li krásno jako úplnost projevení ideje v jednotlivé bytosti, dojdeme nutně k závěru: „krásno ve skutečnosti je jenom zdání, vkládané do ní naší fantasií“; z toho vyplyne, že „krásno vlastně vytváří naše fantasmie, kdežto ve skutečnosti (nebo podle Hegela: v přírodě) ryzí krásno neexistuje“; z toho, že v přírodě ryzí krásno neexistuje, bude vyplývat, že „zdrojem umění je snaha člověka, aby vyplnil nedostatky krásna v objektivní skutečnosti“ a že „krásno vytvářené uměním stojí nad krásnem v objektivní skutečnosti“<sup>12)</sup> — všechny tyto myšlenky nejsou podstatou [hegelovské estetiky a neobjevují se v ní] náhodou, nýbrž jako následek přísného logického rozvíjení základního pojetí krásna.

Naproti tomu z definice „krásno je život“ vyplyne, že opravdová nejvyšší krása je právě krása, s níž se člověk setkává ve světě skutečnosti, a nikoliv krása, kterou tvoří umění; vznik umění je nutno při takovém názoru na krásu ve skutečnosti vysvětlovat z docela jiného pramene; potom se i podstatný význam umění objeví docela v jiném světle.

[Tímto způsobem vedou tyto dvě různé definice ke dvěma podstatně odlišným názorům na krásno v objektivní skutečnosti, na poměr fantasmie ke skutečnosti, na podstatu umění.

Vedou ke dvěma naprosto odlišným systémům estetických pojmů, protože jedna, kterou my hájíme, činí hlavní myšlenkou to, co u druhé, obecně uznané, sice vniká do estetického systému, ale vniká tam přes jeho podstatný směr, je dušeno opačnými názory a hyne téměř bez jakéhokoliv užítku. Definice, kterou předkládáme, činí hlavní myšlenkou estetiky hodnotu a krásu skutečnosti.]

Je tedy nutno říci, že se nový pojem o podstatě krásna sám značně liší od dřívějších pojmů o podstatě krásna, neboť je závěrem těch obecných názorů na vztahy skutečného a představovaného světa, jež se naprosto liší od názorů vládnoucích ve vědě dříve, a vede k estetickému systému, jenž se rovněž podstatně liší od systémů panujících v poslední době. Zároveň však tento pojem není [něčím jim cizím, vzniklým na mimovědecké půdě], je jenom jejich nutným dalším rozvinutím. [Tyto vztahy dostatečně obhajují jeho význam.] Podstatný rozdíl mezi převládajícím a vyloženým estetickým systémem budeme viděti stále; abychom ukázali jejich úzkou spřízněnost, řekneme, že nový názor vysvětluje velmi důležitá estetická fakta, která vyšla najevo v dřívějším systému. Na př. z definice „krásno je život“ je možno pochopit, proč v oblasti krásna není abstraktních myšlenek, nýbrž jenom individuální bytosti — život vidíme jenom ve skutečných živých bytostech, kdežto abstraktní obecné myšlenky do oblasti života nevcházejí.

Co se týče podstatného rozdílu mezi dřívějším a právě vyloženým pojmem krásna, objevuje se tento pojem, jak jsme řekli, na každém kroku; první důkaz toho se nám jeví v tom, jak si představuje vztah krásna k vznešenému a komickému, které panující estetický systém pokládá za spolupodřízené modifikace krásna, jež vyplývají z různého vztahu jeho dvou faktorů, ideje a obrazu. [Podle hegelovského systému] je naprostá jednota ideje a obrazu to, co se nazývá vlastním krásnem; avšak rovnováha mezi obrazem a ideou se neuskutečňuje vždycky; někdy má idea převahu

nad obrazem a protože se nám jeví ve své všeobecnosti, nekonečnosti, přenáší nás do oblasti absolutní ideje, do oblasti nekonečna — a to se nazývá vznešeným (das Erhabene); jindy obraz potlačuje, znetvořuje ideu — to se nazývá komickým (das Komische). [Vznešené a komické jsou takto dva jednostranné projevy krásna.]

Podrobivše kritice základní pojem, musíme podrobiti kritice i názory, které z něho vyplývají, musíme probádat podstatu vznešeného i komického a jejich vztah ke krásnu.

Panující estetický systém nám dává dvě definice vznešeného jako dává dvě definice krásna. „Vznešené je převaha ideje nad formou“ a „vznešené je projev absolutna“. V podstatě jsou obě tyto definice naprosto různé, stejně jako jsme shledali různými i obě definice krásna, jež předkládá panující systém; ve skutečnosti převaha ideje nad formou nevytváří vlastně pojem vznešeného, nýbrž pojem „mlhavého, neurčitého“ a pojem „ošklivého“ (das Hässliche), [jak to krásně rozvíjí jeden z mladších estetiků, Fischer, v pojednání o vznešeném a v úvodě k pojednání o komickém]; zatím co formule „vznešené je to, co v nás vzbuzuje (nebo [vyjádřeno termíny hegelovské školy]: co v sobě projevuje) ideu nekonečna“ je definicí vlastního vznešena. Proto je nutno každou z nich zkoumat zvlášť.

Je velmi lehké dokázat, že pro vznešené nelze použít definice „vznešené je převaha ideje nad obrazem“, když to udělal sám Fischer, který ji přijímá, objasniv, že převaha ideje nad obrazem (řekneme-li tutéž myšlenku obyčejným jazykem: nadvládá síly, která se v předmětu projevuje, nad všemi silami, které ji utlačují, nebo v organické přírodě, nad zákony předmětu, který ji projevuje) má za následek ošklivé nebo neurčité („bezbarvé“ bych řekl, kdybych se nebál slovní hříčky, stavě proti sobě bezbarvé a ošklivé).\*)

\*) Slovní hříčka: bezobraznyj — bezbarvý, „bezobrazý“, bezobraznyj — ošklivý. Pozn. překl.





snahy a uspokojení; stejně je nepochybné, že u zdravého člověka jsou snahy uměrné silám organismu. S tohoto obecného hlediska přejdeme na jiné, speciální.

Je známo, že se naše smysly brzo unavují a přesycují, t. j. ukojují. Platí to nejen o nižších smyslech (hmat, čich, chuť), nýbrž i o vyšších — zraku a sluchu. Se smyslem zraku a sluchu je nerozlučně spojen estetický smysl a je bez nich nemožný. Když u člověka pro únavu mizí touha dívat se na krásné, nemůže nemizet i potřeba estetického požitku z tohoto krásného. A jestli se člověk nemůže dívat po celý měsíc každodenně bez únavy na obraz, třebaš i Rafaelův, není pochyby, že nejen jeho oči, nýbrž i estetický smysl je na nějaký čas přesycen, ukojen. Co platí o délce požitku, je nutno říci i o jeho intenzitě. Při normálním ukojení má síla estetického požitku svoje hranice. Jestli je někdy překročí, není to následek vnitřního a přirozeného vývoje, nýbrž zvláštních okolností, více nebo méně náhodných a nenormálních (na př. zvláště nadšeně se obdivujeme krásnému, když víme, že se s ním budeme muset brzo rozloučit, že se jím nebudeme moci těšit tak dlouho, jak bychom chtěli atd.). Jedním slovem není zřejmě možné pochybovat o faktu, že náš estetický smysl je podobný všem ostatním, má svoje normální hranice pokud se týká délky a intenzity svého napjatého stavu a že v tomto smyslu ho nelze nazývat nenasytým nebo nekonečným.

Právě tak má tento smysl svoje hranice — a dosti úzké — co se týče jeho vybíravosti, jemnosti, náročnosti, čili tak zvané touhy po dokonalosti. Budeme mít později příležitost mluvit o tom, že ve skutečnosti vyhovuje estetickému smyslu mnohé i naprosto ne dokonale krásné. Zde chceme říci, že i v oblasti umění je vybíravost [a náročnost našeho estetického smyslu] v podstatě velmi shovívavá. Za jednu zvláštní hodnotu odpouštíme uměleckému dílu stovky nedostatků; dokonce si jich ani nevšimneme, nejsou-li příliš ošklivé. Jako příklad je možno uvést většinu děl římské poesie.

Nenadchnouti se Horatiem, Vergiliem, Ovidiem může jenom ten, komu schází estetický smysl. A co slabých stránek mají tito básníci! V celku jsou jejich díla veskrze slabá, kromě jednoho — zpracování, [jemnosti] jazyka a rozvinutí myšlenek. Nemají vůbec žádný obsah nebo obsah je velmi nicotný; není v nich samostatnosti, svěžesti, ani prostoty; u Vergilia a u Horatia skoro nikde nenajdeš upřímnosti ani nadšení. Ať si nám kritika ukazuje všechny tyto nedostatky — zároveň s tím však dodává, že forma těchto básníků dosahuje vysoké dokonalosti, — našemu estetickému vkusu stačí tato jedna kapka dobrého k uspokojení a okouzlení. Ve skutečnosti jsou i ve formálním zpracování u všech těchto básníků značné nedostatky: Ovidius a Vergilius jsou skoro všude rozvleklí; velmi často jsou rozvleklé i Horatiovy ódy; monotonnost je u všech tří básníků neobyčejně velká; často [nápadně] nepřijemně bije do očí vyumělkovanost, strojenost. Nevadí, přece je v nich něco dobrého a my se z nich těšíme. Jako naprostý protiklad těchto básníků vnějšího zpracování je možno uvést na příklad lidovou poesii. Ať byla jakákoliv původní forma lidových písní, zachovaly se nám skoro vždy skreslené, přepracované, rozervané na kousky; [o tom není sporu, i když chceme hájit uměleckost původní formy;] jejich monotonnost je rovněž velká; konečně mají všechny lidové písně mechanické tvárné prostředky, objevují se v nich společné pružiny, bez nichž nikdy nerozvíjejí svá themata; avšak v lidové poesii je velmi mnoho svěžesti, prostoty — a to našemu estetickému smyslu stačí, aby se mohl těšit z lidové poesie.

◀ Jedním slovem má estetický smysl jako každý zdravý smysl, jako každá pravá potřeba více snahy o ukojení než náročnosti v požadavcích; jeho povaha je taková, že se raduje z toho, že je ukojován, a proto je za nedostatků potrav hotov ukojovat se prvním snesitelným předmětem. ▶ Nenáročnost estetického vkusu je dokázána i tím, že i když má k dispozici znamenitá umělecká díla, naprosto nepohrdá

podřadnějšími. Pro Rafaelovy obrazy nepokládáme za špatná díla Grenzova; i když máme Shakespeara, čteme s požitkem i díla druhořadých, dokonce i ještě podřadnějších básníků. Estetický smysl hledá dobré, nikoliv však fantasticky dobré. Kdyby proto ve skutečném krásnu bylo velmi mnoho vážných nedostatků, byli bychom jím přes to uspokojeni.<sup>22)</sup> Podívejme se však podrobněji, do jaké míry jsou spravedlivé výtky, které se činí krásnu ve skutečnosti, a do jaké míry jsou správné závěry, které jsou z nich vyvozovány.

I. „Krásno v přírodě je nezáměrné; už jenom proto nemůže být tak dobré jako krásno v umění, jež je tvořeno záměrně“. — Skutečně, neoduševnělá příroda nemyslí na krásu svých výtvorů, stejně jako strom nemyslí na to, aby jeho plody byly chutné. Nicméně je však nutno přiznati, že naše umění dosud nedovedlo vytvořiti nic podobného třeba jen pomeranči nebo jablku, nemluvě už o nádherných plodech tropických zemí. Záměrný výtvor stojí ovšem svou hodnotou nad nezáměrným; avšak jenom tehdy, jsou-li síly obou tvůrců stejné. Síly člověka jsou však mnohem slabší než síly přírody, jeho práce je nadmíru hrubá, neobratná, nechrabaná u srovnání s prací přírody. Proto v uměleckých dílech převaha, pokud se týče záměrnosti, je převažována, a to daleko převažována jejich slabostí v provedení. Při tom je nezáměrná krásna jenom v přírodě nepsmyslové, neživé: pták i zvíře se již stará o svůj zevnějšek, neustále se upravuje: skoro všechna milují čistotu. U člověka bývá krásna zřídka naprosto nezáměrná: péče o zevnějšek je u nás všech nadmíru silná; [není skoro člověka, který by se více nebo méně nezabýval svým zevnějškem. I nedbalost o sebe je často šviháctvím svého druhu.] Rozumí se, že zde nemluvíme o rafinovaných prostředcích padělání krásy, nýbrž máme na mysli neustálou péči o slušný zevnějšek, která je částí lidové hygieny. Jestli se však krásna v přírodě v nejpřísnějším smyslu nemůže nazvati záměrnou stejně jako veškeré působení přírodních sil, pak nelze na druhé

straně říci, že příroda vůbec nesměruje k vytvoření krásného: naopak, chápeme-li krásno jako plnost života, budeme muset uznat, že úsilí o život, jež proniká celou přírodou, je zároveň i úsilím o vytvoření krásna. V celku řečeno, máme-li v přírodě vidět nikoliv cíle, nýbrž jen výsledky a nemůžeme-li proto nazvati krásu cílem přírody, pak ji nemůžeme nenazvat podstatným výsledkem, o jehož vytvoření přírodní síly usilují. Nezáměrnost (das Nichtgewolltsein), neuvědomělost této tendence nikterak není na závadu jeho reálnosti právě tak, jako neuvědomělost geometrického úsilí u včely, neuvědomělost úsilí o symetričnost u rostlinné síly nikterak není na závadu pravidelnosti šestiboké stavby buněk, symetrii dvou polovin listu. [Podrobný důkaz, že podstatným znakem činnosti přírodních sil je vytváření krásna, zavedl by nás příliš daleko. Chápeme-li však krásu jako život, není ani třeba podrobných poukazů, protože v přírodě je všude snaha o vytváření života; i když však nesouhlasíme s tímto názorem na podstatu krásna, je možno snadno dokázati vysoký stupeň úsilí přírodních sil o vytvoření krásna nekonečným množstvím krásna v přírodě. V každém případě je zřejmé, že pokládati za nedostatek krásna v přírodě jeho nezáměrnost je naprosto nesprávné. Přejdeme proto k další výtce, vyvozované z tohoto základu, který odmítáme.]

II. „Nezáměrnost krásy v přírodě má za následek, že se ve skutečnosti krásno vzácně vyskytuje“.<sup>23)</sup> Avšak i kdyby tomu tak skutečně bylo, byla by jeho vzácnost truchlivá jenom pro náš estetický smysl a nijak by nezmenšovala krásu této nepočtené řady jevů a předmětů. Diamanty velikosti holubího vejce se vyskytují velice zřídka; milovníci briliantů toho mohou právem litovati a přece všichni souhlasí, že tyto vzácné diamanty jsou krásné. Avšak nárek nad vzácností krásna ve skutečnosti není úplně oprávněn; jisté je aspoň to, že krásna ve skutečnosti vůbec není tak málo, jak tvrdí němečtí estetikové. Krásných a vznešených krajin je velmi mnoho; jsou země, kde se vyskytují na každém kroku,

na př., nechceme-li mluvit o Švýcarsku, Alpách, Itálii, pohlédneme na Finsko, Krym, břehy Dněpru, dokonce i na břehy Volhy. Se vznešeností v životě člověka se nesetkáváme často; je však pochybné, že by si sám člověk přál, aby se vyskytovala častěji; velké okamžiky života stojí člověka příliš mnoho, příliš ho vyčerpávají; a kdo má potřebu hledati a sílu snášeti jejich působení na duši, ten najde příležitost k vznešeným dojmům na každém kroku: cesta statečnosti, obětavosti a vysokého zápasu s nízkým a škodlivým, s pohromami a neřestmi lidí není nikomu a nikdy uzavřena. A byly vždy a všude tisíce lidí, jejichž celý život byl nepřetržitou řadou vznešených citů a činů. Totéž je třeba říci i o kouzelně krásných okamžicích lidského života. Člověk si vůbec nemůže stěžovati na jejich vzácnost, protože záleží na člověku samém, do jaké míry je jeho život naplněn krásným a vznešeným: [život lidí, kteří skutečně potřebují v životě vznešené, je skoro vždy vyplněn vznešenými činy. Jako příklad uvedeme lidi, nadšené touhou po válečném boji, pro něž „svist kulek je jedinečnou hudbou, jež se jim zamlouvá“ — je pravda, že dnes jsou války mnohem vzácnější než dříve; přesto však se může člověk s opravdovým válečným duchem nabojo-  
vat, kolik je mu libo: Rus může jít na Kavkaz, Francouz do Alžíru, Angličan do Východní Indie<sup>24</sup>); tam najdou dostatek bitev, pochodů, pútek i nepokojů. Jenom Němec nemá kam jít bojovat; ostatně bojovnost Němců je v přítomné době velmi pochybná; avšak v dobách, kdy byli bojovní, měli i dostatek válek. Proč si však neustále přát bitvy, jako byla borodinská a lipská? Pravá potřeba není tak vybiravě pedantská; a člověka, který čeká na borodinskou bitvu, aby se mohl vůbec vrhnout do boje, nemučí příliš potřeba bojů. Kromě toho pravá potřeba není obyčejně tak výjimečná, aby člověk pro své štěstí potřeboval bitvy s nepřátelskými vojsky, je-li u něho potřeba bojovat; jestliže se mu nenaskytne příležitost, aby ztrávil svůj život na válečných polích, najde si podle své touhy život v riskantních a těžkých podnikcích

jiného druhu; stane se podnikavým selským hospodářem, který zápasí se zemí, stane se spekulantem; který zamýšlí velmi riskantní podniky; ať se zkrátka jeho kariéra utváří jakkoliv, bude jeho život vždy pln nebezpečí, neklidu, zápasu].<sup>25</sup>) [Život je tak široký a mnohostranný, že v něm člověk skoro vždy najde dostatek všeho, čeho cítí silnou a opravdovou potřebu.]

Prázdný a bezbarvý je život jenom [prázdných] bezbarvých lidí, kteří [jenom] mluví o citech a potřebách a nejsou ve skutečnosti schopni mít nějaké zvláštní city a potřeby kromě potřeby vypínati se [stavěti se do hereckých poz a promlouvati skvělé fráze]. Je to proto, že duch, směr, kolorit lidského života dodává mu charakter člověka samého: na člověku nezávisí životní události, avšak duch těchto událostí závisí na jeho charakteru. „K dobrému lovcu zvěř sama běží“. Závěrem by bylo třeba podati vysvětlení o tom, co se speciálně nazývá krásou, prozkoumati otázku, do jaké míry je vzácným jevem ženská krása. [Obyčejně slyšíme mluvit v životě a skoro vždy můžeme číst v estetických pojednáních, že krasavic je na světě velmi málo nebo přísně řečeno, že vůbec nejsou. Mluví se tak; avšak sotva se tak skutečně cítí. Je velmi snadné udělati pokus: vezměme třeba jen jednoho z těch, kteří naříkají, že je málo krasavic a procházeti se s ním po Něvském prospektu v době promenády. Uvidíte, že do vás bude neustále strkat loktem a říkat: „Podívejte se, jak je hezká! . . . Ach, tamhle je zase taková hezká! . . . Ach, zde zase, hleďte, hleďte, to je úplná krasavice!“ atd. atd. — a za čtvrt hodiny vám ukáže ne méně než padesát nebo šedesát krasavic. Bylo by zajímavé zjistiti taková fakta: je možno předpokládat, že je v Petrohradě 150.000 žen: z nich je asi 35.000 ve věku od 16 do 25 let; kolik z těchto třiceti pěti tisíc žen má ve své společnosti pověst krasavic? Nepochybně několik tisíc, pravděpodobně asi osm až devět tisíc. Jsme-li, řekněme, na večírku, kde se sjelo deset nebo dvacet mladých dam a dívek, pak jsou mezi nimi skoro

na př., nechceme-li mluvit o Švýcarsku, Alpách, Itálii, pohlédneme na Finsko, Krym, břehy Dněpru, dokonce i na břehy Volhy. Se vznešeností v životě člověka se nesetkáváme často; je však pochybné, že by si sám člověk přál, aby se vyskytovala častěji; velké okamžiky života stojí člověka příliš mnoho, příliš ho vyčerpávají; a kdo má potřebu hledati a sílu snášeti jejich působení na duši, ten najde příležitost k vznešeným dojmům na každém kroku: cesta statečnosti, obětavosti a vysokého zápasu s nízkým a škodlivým, s pohromami a neřestmi lidí není nikomu a nikdy uzavřena. A byly vždy a všude tisíce lidí, jejichž celý život byl nepřetržitou řadou vznešených citů a činů. Totéž je třeba říci i o kouzelně krásných okamžicích lidského života. Člověk si vůbec nemůže stěžovati na jejich vzácnost, protože záleží na člověku samém, do jaké míry je jeho život naplněn krásným a vznešeným: [život lidí, kteří skutečně potřebují v životě vznešené, je skoro vždy vyplněn vznešenými činy. Jako příklad uvedeme lidi, nadšené touhou po válečném boji, pro něž „svist kulek je jedinečnou hudbou, jež se jim zamlouvá“ — je pravda, že dnes jsou války mnohem vzácnější než dříve; přesto však se může člověk s opravdovým válečným duchem nabojoval, kolik je mu líbo: Rus může jít na Kavkaz, Francouz do Alžíru, Angličan do Východní Indie<sup>24</sup>); tam najdou dostatek bitev, pochodů, pútek i nepokojů. Jenom Němec nemá kam jít bojovat; ostatně bojovnost Němců je v přítomné době velmi pochybná; avšak v dobách, kdy byli bojovní, měli i dostatek válek. Proč si však neustále přát bitvy, jako byla borodinská a lipská? Pravá potřeba není tak vybiravě pedantská; a člověka, který čeká na borodinskou bitvu, aby se mohl vůbec vrhnout do boje, nemučí příliš potřeba bojů. Kromě toho pravá potřeba není obyčejně tak výjimečná, aby člověk pro své štěstí potřeboval bitvy s nepřátelskými vojsky, je-li u něho potřeba bojovat; jestliže se mu nenaskytne příležitost, aby ztrávil svůj život na válečných polích, najde si podle své touhy život v riskantních a těžkých podnikách

jiného druhu; stane se podnikavým selským hospodářem, který zápasí se zemí, stane se spekulantem, který zamýšlí velmi riskantní podniky; ať se zkrátka jeho kariéra utváří jakkoliv, bude jeho život vždy pln nebezpečí, neklidu, zápasu].<sup>25</sup>) [Život je tak široký a mnohostranný, že v něm člověk skoro vždy najde dostatek všeho, čeho cítí silnou a opravdovou potřebu.]

Prázdný a bezbarvý je život jenom [prázdných] bezbarvých lidí, kteří [jenom] mluví o citech a potřebách a nejsou ve skutečnosti schopni mít nějaké zvláštní city a potřeby kromě potřeby vypínati se [stavěti se do hereckých póz a promlouvati skvělé fráze]. Je to proto, že duch, směr, kolorit lidského života dodává mu charakter člověka samého: na člověku nezávisí životní události, avšak duch těchto událostí závisí na jeho charakteru. „K dobrému lovcovi zvěř sama běží“. Závěrem by bylo třeba podati vysvětlení o tom, co se speciálně nazývá krásou, prozkoumati otázku, do jaké míry je vzácným jevem ženská krása. [Obyčejně slyšíme mluvit v životě a skoro vždy můžeme číst v estetických pojednáních, že krasavic je na světě velmi málo nebo přísně řečeno, že vůbec nejsou. Mluví se tak; avšak sotva se tak skutečně cítí. Je velmi snadné udělati pokus: vezměme třeba jen jednoho z těch, kteří nafíkají, že je málo krasavic a procházeti se s ním po Něvském prospektu v době promenády. Uvidíte, že do vás bude neustále strkat loktem a říkat: „Podívejte se, jak je hezká! . . . Ach, tamhle je zase taková hezká! . . . Ach, zde zase, hleďte, hleďte, to je úplná krasavice!“ atd. atd. — a za čtvrt hodiny vám ukáže ne méně než padesát nebo šedesát krasavic. Bylo by zajímavé zjistiti taková fakta: je možno předpokládat, že je v Petrohradě 150.000 žen: z nich je asi 35.000 ve věku od 16 do 25 let; kolik z těchto třiceti pěti tisíc žen má ve své společnosti pověst krasavic? Nepochybně několik tisíc, pravděpodobně asi osm až devět tisíc. Jsme-li, řekněme, na večírku, kde se sjelo deset nebo dvacet mladých dam a dívek, pak jsou mezi nimi skoro

vždy tři nebo čtyři, jež se těší pověsti krasavic. Nikoliv, místo mluvení o tom, že je málo krasavic, možno spíše říci, že je krasavic příliš mnoho], že skoro každá žena v květu mládí se zdá většině lidí krasavicí. [Nikoliv, lidé ve skutečnosti nepohrdají krásou živého člověka; spíše je možno jim vytknout, že nejsou vždy nestranní a dosti vybíraví, když nazývají mládí a výhradně jenom mládí krásou a když se dají nadchnout jen krasavicemi, jejichž veškerá krása záleží jen v tom, že je jim devatenáct let.]<sup>26)</sup> Jak potom vysvětliti Rafaelovy stížnosti na nedostatek krasavic v Itálii, klasické zemi krásy? Velmi prostě; hledal nejlepší krasavici a nejlepší krasavice je ovšem jen jedna v celém světě — a kde ji pak hledat? Nejlepšího svého druhu je vždy velmi málo z velmi prosté příčiny: je-li ho mnoho, pak je opět rozdělíme na skupiny a budeme opět nazývat nejlepším to, čeho existují celkem dva nebo tři individua; všechno ostatní nazveme druhořadým. [Jsou různé stupně krásy ve skutečnosti; je-li však nejvyšší stupeň krásnější než ostatní, nevyplývá z toho ještě, že na nižších stupních pravé a plné krásy není. Největší boháč v Evropě je jeden — jakási osoba, kterou nazývají Rotschild, o němž skoro nikdo neví, který je to Rotschild: pařížský nebo italský; avšak z toho, že Rotschild je nejbohatší člověk v Evropě, nijak nevyplývá, že jsou v Evropě kromě Rotschilda sami chudáci. A souhlasíme-li s Rumohrem, že Vittoria z Albano byla první krasavice v Itálii, musíme však říci, že Itálie není obydlena ohyždami a že v Římě jistě bylo v té době nespočetné množství žen, které i vedle Vittorie platily za dokonale krásné.]<sup>27)</sup> V celku je nutno říci: myšlenka, že „krásno se ve skutečnosti zřídka vyskytuje“, se zakládá na smíšené pojmu „velmi“ a „první“: „velmi“ mohutných řek je mnoho, první z mohutných řek je ovšem jedna [a nemohu řešit otázku, která to je:] velikých vojevůdců je mnoho, prvním vojevůdcem na světě byl některý z nich [— opět nemohu říci, který]. Obyčejně se usuzuje: jestli je nebo může být předmět X výše než před-

mět A, na který se dívám, pak je předmět A nízký; tak se však jenom usuzuje, nikoliv skutečně cítí, a i když shledáme, že Mississippi je mohutnější než Volha, pokládáme Volhu stále za mohutnou řeku. Obyčejně se říká [ve filosofických knihách], že je-li jeden větší než druhý, pak převaha prvního nad druhým je nedostatkem druhého: naprosto ne; ve skutečnosti je nedostatek něco kladného [samostatného], nikoliv něco, co vyplývá z převahy jiných předmětů. Řeku, která je na některých místech stopu hluboká, nepokládáme za mělkou proto, že jsou řeky mnohem hlubší než ona; je mělká bez jakéhokoliv srovnávání, sama sebou, je mělká proto, že se nehodí pro lodní dopravu; kanál, který je hluboký třicet stop, není ve skutečnosti mělký, protože se zcela hodí pro lodní dopravu; nikoho nenapadne, aby jej nazýval mělkým, ačkoliv je každému známo, že Pas de Calais je daleko předčí svou hloubkou. Abstraktní matematické srovnání není názorem skutečného života. Shledáme-li proto, že předmět X je krásnější než A, nepřestaneme vůbec ve skutečném životě shledávat, že předmět A je krásný. Dejme tomu, že „Othello“ je hodnotnější než „Macbeth“ nebo „Macbeth“ než „Othello“ — přes větší hodnotu jedné z těchto tragedií zůstávají obě krásné. [S tím budou souhlasiti všichni.] Hodnoty „Othella“ nelze přičítati za nedostatky „Macbethu“ a naopak. Tak se díváme na umělecká díla. Budeme-li se tak dívat i na krásné jevy skutečnosti, budeme velmi často nuceni přiznat, že krása jednoho jevu je bezvadná, ačkoliv krása jiného je ještě vyšší. Což skutečně někdo tvrdí, že je italská příroda nehezka, i když příroda Antilských ostrovů nebo Východní Indie je mnohem bohatší? A jenom s takového hlediska, které není potvrzeno ničím ve skutečných smyslech a úsudcích člověka, může estetika tvrdit, že ve světě skutečnosti je krása vzácným jevem. [Výčitka filosofům, že stojí na abstraktním stanovisku, izolovaném od skutečnosti, je otřepaná výčitka, která je však často oprávněná; oprávněně je možno použít jí i u toho estetického

názoru, který shledává, že krásné ve skutečnosti je jev vzácný jenom proto, že prvotřídní krása je vzácný jev.]<sup>28)</sup>

III. „Krása krásného ve skutečnosti je prchavá“ — souhlasíme; je však proto méně krásná? Při tom to není vždycky správné; květ skutečně brzo vadne, ale člověk zůstává dlouho krásný; je možno dokonce říci, že lidská krása trvá právě tak dlouho, jak dlouho ji potřebuje člověk, který se jí těší. [Je všeobecně známé, že lidé, kteří se do sebe normálním způsobem zamilovali, t. j. kteří se zamilovali při poměrně stejném věku, na př. žena 18 a muž 25 let, žena 22 let a muž 30, stárnou současně; není směšné a hloupé, miluje-li padesátiletý člověk dvacetiletou krasavici? Mravně nezkažený starší muž může milovati pravou láskou jenom ženu starší; nejsou směšné nářky: „moje krasavice stárne!“ když sám stárnu? Je směšné nařikati, že osmiletému děvčátku není ještě osmnáct; je směšné nařikati, že ženě 42leté už nejsou dvacet dva roky.]<sup>29)</sup> Neodpovídalo by snad úplně charakteru našeho abstraktního pojednání, kdybychom se pouštěli do podrobných důkazů této these; řekněme proto jen, že krása každého pokolení existuje a musí existovat jenom pro toto pokolení; a nikterak neporušuje harmonii, nikterak neodporuje estetickým potřebám tohoto pokolení, jestli jeho krása vadne současně s ním — následující pokolení bude mít svou novou krásu a není důvodu někomu si na něco stěžovat. Bylo by snad nevhodné i zde se pouštět do podrobných důkazů, že přání „nestárnout“ je přání fantastické, že ve skutečnosti starší člověk chce být starším člověkem, pakliže jeho život uplynul normálně a nepatřil-li k povrchním lidem. Avšak to je jasné i bez podrobných důkazů. Všichni „s lítostí“ vzpomínáme na dětství, někdy říkáme, že „bychom se chtěli znovu přenést do té šťastné doby“: sotva by však někdo skutečně souhlasil s tím, aby byl proměněn v dítě. Totéž je nutno říci i o lítosti nad tím, že „minula krása naší mladosti“, — tato slova nemají reálný smysl, pakliže mládí uplynulo aspoň poněkud uspokojivě.

Bylo by nudné prožívat znovu to, co bylo už prožito, jako je nudné slyšet po druhé anekdotu, i když se zdála po prvé neobyčejně zajímavá. Je nutno rozlišovati skutečná přání od fantastických, domnělých přání, jež naprosto nechtějí být uspokojena; takové domnělé je přání, aby krása ve skutečnosti neuvadala. „Život se žene vpřed a odnáší krásu skutečnosti ve svém toku“, — říkají [Hegel a Fischer]; — ovšem, avšak současně s životem ženou se vpřed i naše přání, t. j. mění svůj obsah, a proto je fantastická lítost nad tím, že krásný jev mizí — mizí, když byl vyplnil svůj úkol, když byl poskytl nyní tolik estetického požitku, kolik do sebe mohl pojmout dnešní den; zítra bude nový den s novými potřebami a jenom nové krásno je může uspokojiti. Kdyby krása ve skutečnosti byla nehybná a neměnná, „nesmrtelná“, jak to požadují estetikové, omrzela by se, zprotivila by se nám. Živý člověk nemiluje v životě nehybnost; proto se nikdy nevynechává dosyta na živou krásu a velmi brzy ho přesytí tableau vivant, jemuž dávají přednost výluční ctitelé umění, [kteří opovrhují skutečností]. Podle jejich mínění však musí být krása ve své věčnosti stálá, nejenom věčná; proto proti krásnu ve skutečnosti vyvstává nové obvinění:

IV. „Krásno ve skutečnosti je nestálé ve své kráse“ — na to však je nutno odpovědět toutéž otázkou jako dříve: což mu to vadí, že je krásné jen občas? Což je krajina méně krásná ráno proto, že její krása dočasně pohasne po západu slunce? Znovu je třeba říci, že většinou je tato výtka nespravedlivá: [ovšem, krasavice z vyšších kruhů je nejkrásnější v plesovém oděvu, který nemůže nosit vždy; avšak špatná krasavice je ta krasavice z vyšších kruhů, která je hezká jenom v plesovém oděvu; je mnoho krasavic, které jsou hezké v každém úboru, v každé době]<sup>30)</sup>. „Fysiognomie někdy vyjadřuje celou plnost života, někdy nevyjadřuje nic“ — nikoliv; správné je, že fysiognomie je někdy neobvykle výrazná, jindy je mnohem méně výrazná; avšak

nadmíru vzácné jsou okamžiky, kdy lidská fyziognomie, zářící rozumem a dobrotou, je *zbavena* výrazu: rozumný obličej si i v době spánku uchovává rozumný výraz, dobrá tvář si i ve snu zachovává výraz dobroty, letmá rozmanitost výrazu ve výrazném obličejí mu však dodává nové krásy. Právě tak i rozmanitost póz dodává nové krásy živé bytosti. Velmi často se také stává, že teprve když krásná póza zmizí, uvědomujeme si její vzácnost: „skupina bojujících vojáků je krásná; avšak za chvíli se již rozptýlila“, a co by se stalo, kdyby se nerozptýlila, kdyby pětka atletů trvala celý den i noc? Omrzelo by nás se dívat a odvrátili bychom se, jak to ostatně velmi často bývá ve skutečnosti. [Každý z nás by pravděpodobně odešel, kdyby se nemohl dočkat konce i té nejmalebnější scény, jakmile jen by začala být příliš dlouhá.] Cím obyčejně končí estetický dojem, pod jehož vlivem nás půl hodiny nebo hodinu drží nehybný „věčně krásný“, „věčně ve své kráse neměnný“ obraz? Tím, že sami odejdeme a nečekáme, až soumrak večera nás „vytrhne z požitku“.

V. „Krásno ve skutečnosti je krásné jenom proto, že se na ně díváme s takového hlediska, s něhož se zdá krásné“. — Naopak, mnohem častěji se stává, že krásné je krásné se všech hledisek; na př. krásná krajina je většinou hezká, ať se na ni díváme odkudkoliv, — ve větší míře je ovšem hezká jenom s *jednoho* hlediska — co však z toho? I na malířská díla je nutno se dívat s jistého místa, aby se nám jevila v celé své kráse. To je následek zákonů perspektivy, jež je nutno zachovávat stejně při požitku z krásna ve skutečnosti i z krásna v umění.

Zdá se, že je vůbec nutno říci, že všechny výtky krásnu ve skutečnosti, jimiž jsme se zabývali, jsou zveličeny a některé z nich naprosto nespravedlivé; že mezi nimi není ani jedna, která by se hodila na všechny druhy krásna. Nezapomínali jsme se však ještě nejdůležitějšími, nejpodstatnějšími nedostatky, jež převládající estetické názory odhalují v krásnu skutečného světa. Dosud byly výtky namířeny na to, že

krásno ve skutečnosti je pro člověka neuspokojivé; nyní následují přímé důkazy, že krásno ve skutečnosti vlastně ani nelze nazvat krásnem. Tyto důkazy jsou tři. Přehlédněme je; začneme méně pádným a méně obecným.

VI. „Krásno ve skutečnosti je buď skupina předmětů (krajina, skupina lidí) nebo jeden izolovaný předmět. Škodlivá náhodnost vždy ruší ve skutečnosti skupinu, jež se zdá krásná, tím, že do ní vnáší cizí zbytečné předměty, jež překážejí kráse a jednotě celku; ruší i jednotlivý předmět, který se zdá krásný, tím, že porušuje některé jeho části: pozorné zkoumání nám vždy ukáže, že některé části skutečného předmětu, jenž se jeví jako krásný, naprosto nejsou krásné“. — Zde se opět setkáváme s myšlenkou, že krása je dokonalost [úplná, všech nedostatků zbavená dokonalost]. Tato myšlenka je však jen zvláštní užití obecné myšlenky, že člověk je vcelku uspokojován jen matematicky dokonalým: nikoliv, praktický lidský život nás přesvědčuje, že člověk hledá jenom přibližnou dokonalost, jež, přísně vzato, by se ani neměla nazývat dokonalostí. Člověk hledá jen *dobré*, nikoliv dokonalé. Dokonalost požaduje jenom čistá matematika; dokonce i užitá matematika se spokojuje přibližnými výpočty. Hledání dokonalosti v jakékoliv životní sféře je věc abstraktní, chorobné nebo zahálčivé fantazie.<sup>31)</sup> Chceme dýchat čistý vzduch; pozorujeme však, že se absolutně čistý vzduch nikdy a nikde nevyskytuje? Chceme pít čistou vodu, ne však absolutně čistou vodu: naprosto čistá (destilovaná) voda je dokonce chuti nepřijemná. Jsou snad tyto příklady příliš [banální, příliš] hmotné? Uvedeme jiné: napadlo někoho nazvat neučným člověkem toho, kdo neví *vše*? Nikoliv, ani nehledáme člověka, který by věděl *vše*; od učence žádáme jenom to, aby věděl všechno podstatné a aby věděl velmi mnoho. Jsme snad nespokojeni s historickou knihou, v níž nejsou vysvětleny naprosto všechny otázky, v níž nejsou uvedeny naprosto všechny podrobnosti, v níž nejsou všechny názory a slova autora absolutně správná? Nikoliv,



jsme spokojeni, a neobyčejně spokojeni knihou, jsou-li v ní rozřešeny hlavní otázky, uvedeny nejpotřebnější podrobnosti, jsou-li hlavní názory autorovy správné a je-li v jeho knize velmi málo nesprávných nebo nezdařilých výkladů. (Níže uvidíme, že se ve sféře umění rovněž spokojujeme s přibližnou dokonalostí.) Po těchto poukazech je možno říci bez obav, že si odporujeme, že i v oblasti krásna skutečného života jsme uspokojeni, jestliže nacházíme velmi hezké, nehledáme však dokonalost matematickou, která je zbavena všech drobných nedostatků. Napadne snad někomu tvrdit, že krajina není krásná, protože někde rostou tři keře, bylo by však lepší, kdyby tam rostly dva nebo čtyři? Pravděpodobně ještě nikomu z lidí, kteří se kochali mořem, nenapadlo, že by moře mohlo být lepší než je; podíváme-li se však matematicky přísně na moře, najdeme v něm skutečně nedostatky a první nedostatek je, že nemá povrch plochý, nýbrž vypuklý. Tento nedostatek ovšem není vidět, odhaluje jej nikoliv oko, nýbrž výpočet; je proto možno dodat, že je směšné mluvit o tomto nedostatku, který není možno pozorovat, o němž je možno jenom vědět, avšak stejně jsou většinou i nedostatky krásna ve skutečnosti; není je vidět, jsou smysly nepostizitelné, odhaluje je jen bádání a nikoliv nazírání. Nezapomeňme, že smysl pro krásno má co dělat s nazíráním a nikoliv s vědou: co je smyslově nepostizitelné, to pro estetický smysl neexistuje. Jsou však opravdu nedostatky krásna ve skutečnosti většinou smysly nepostizitelné? O tom nás přesvědčuje zkušenost. Není člověka obdařeného estetickým smyslem, který se ve skutečnosti neseťká s tisíci osob, jevů a předmětů, jež se mu zdají bezvadně krásné. Co je však zvláštního na tom, jsou-li nedostatky krásného předmětu smysly postizitelné? Jsou jistě příliš málo důležité, zdá-li se předmět přesto stále krásný — jsou-li důležité, je předmět ošklivý a nikoliv krásný. A co je nedůležité, nestojí za to, aby se o tom mluvilo. Esteticky zdravý člověk si toho také skutečně nevšímá. [Dráždí-li ho a uráží

maličkosti, je to známka rozladěnosti nebo směšného pedantství.]<sup>32)</sup> Člověk, nepřípravený odborným studiem nejnovější estetiky, bude překvapen druhým důkazem, který se uvádí na odůvodnění toho, že tak zvané krásno ve skutečnosti nemůže být krásné v plném slova smyslu.

VII. „Skutečný předmět nemůže být krásný už proto, že je živým předmětem, v němž probíhá skutečný proces života se vši svou drsností, se všemi svými antiestetickými podrobnostmi“. — Stěží lze si představit vyšší stupeň fantastického idealismu. Což skutečně není živá tvář krásná, zatím co zobrazení na portrétu nebo v daguerrotypu je krásné? A proč? Protože na živé tváři jsou vždycky stopy materiálního procesu života; protože, podíváme-li se mikroskopem na živou tvář, uvidíme, že je vždycky pokryta lehkým potem atd. Což nemůže být živý strom krásný proto, že je na něm vždycky usazen drobný hmyz, který se živí jeho listím? To je divný názor, který ani není třeba vyvracet: co je mému estetickému citu po tom, čeho nepozoruje? Může mít nějaký vliv na můj vjem takový nedostatek, který necítím? Na vyvrácení tohoto názoru ani není nutno uváděti pravdu, [že jenom pedantsky reptavé lidi uráží životní procesy]; že je divné hledati takové lidi, kteří nejedí, nepijí, nepotřebují se umývat a měnit prádlo. Šířiti se o podobných požadavcích je naprosto neúčelné. Prozkoumejme raději jednu z těch idejí, z nichž vznikla tak podivná výtka krásnu ve skutečnosti, ideu, jež je jednou ze základních názorů vládnoucí estetiky. Je to tato myšlenka: „Krásno není předmět sám, nýbrž čistý povrch, čistá forma (die reine Oberfläche) předmětu“. Bezdůvodnost tohoto názoru na krásno se ukáže, jestliže přehlédneme prameny, z nichž se zrodil. Krásno vnímáme nejčastěji očima; oči vidí ovšem jenom obal, náčrt, zevnějšek předmětu, nikoliv jeho vnitřní složení. Z toho se snadno vyvodí závěr, že krásno je povrch předmětu, nikoliv předmět sám. Za prvé však existuje vedle krásna vnímaného zrakem i krásno vnímané sluchem (zpěv

a hudba), kde nelze mluvit o nějakém povrchu. Za druhé ne vždycky vidíme očima jenom obal předmětu: u průhledných předmětů vidíme celý předmět, celé jeho vnitřní složení; vodě a drahokamům právě průzračnost dodává krásy. Konečně lidské tělo, nejlepší krása na zemi, je zpola průzračné, na člověku nevidíme výhradně jenom povrch: kůži prosvítá tělo a toto prosvítání těla dodává lidské kráse neobyčejný půvab. Za třetí je podivné tvrzení, že i u naprosto neprůhledných předmětů vidíme jenom povrch a nikoliv sám předmět: vnímání není výhradně jen záležitostí očí, je známo, že se ho vždy účastní rozum, který si uvědomuje a uvažuje; úvaha vždy naplňuje hmotou prázdnou formu, která se jeví oku. Člověk vidí *pohybující se* předmět, ačkoliv orgán jeho zraku sám pohyb nevidí; člověk vidí vzdálenost předmětu, ačkoliv oko samo vzdálenost nevidí; právě tak vidí člověk hmotný předmět, ačkoliv jeho oko vidí jenom prázdný, nehmotný, abstraktní povrch předmětu. Jiný důvod myšlenky: „krásno je čistý povrch“ záleží v předpokladu, že estetický požitek je neslučitelný s materiálním zájmem, který naplňuje předmět. Nebudeme se pouštět do výzkumů, jak je nutno chápat vztah materiálního zaujetí, který máme o předmět, a estetického požitku z tohoto předmětu, ačkoliv by nás toto zkoumání přivedlo k přesvědčení, že se estetický požitek liší od materiálního zájmu nebo praktického názoru na předmět, avšak není s ním v rozporu. Stačí poukázat na svědectví zkušenosti, že skutečný předmět se může zdát krásný i když nevzbuzuje materiální zájem: jaká zistná myšlenka se v nás probouzí, kocháme-li se hvězdami, můžeme, lesem (což si musím při pohledu na skutečný les nutně myslit, hodí-li se na stavbu nebo na vytápění domu?) — jaká zistná myšlenka se v nás probouzí, posloucháme-li šelestění listů, zpěv slavíka? Pokud se týče člověka, milujeme ho často bez jakýchkoliv zistných pohnutek, nemyslíme vůbec na sebe; může se nám esteticky líbit tím spíše, že v nás nevzbuzuje materiální (stoffartig) úvahy o našem poměru

k němu. Konečně myšlenka, že krásno je čistá forma, vyplývá nejspíše z pojmu, že krásno je čisté zdání; tento pojem je pak nutným závěrem definice krásna jako dokonalého uskutečnění ideje v jednotlivém předmětu a padá zároveň s touto definicí.

Po dlouhé řadě výtek krásnu ve skutečnosti, jež byly stále obecnější a silnější, přicházíme nyní k poslední nejzávažnější a nejobecnější příčině, proč reálné krásno nemůže být pokládáno za skutečně krásné.

VIII. „Jednotlivý předmět nemůže být krásný už proto, že není absolutní; krásno je však absolutní“. — Důkaz skutečně nezvratný [pro samu hegelovskou školu a mnohé jiné filosofické školy], které jej zrodily a které přijímají absolutno za měřítko nejen theoretické pravdy, nýbrž i činných snah člověka. Tyto systémy se však již rozpadly a postoupily své místo jiným, jež se z nich vyvinuly silou vnitřního dialektického procesu, jež však chápou život naprosto jinak. Omezující se na toto poučení o filosofické neudržitelosti názoru, z něhož vyplynulo zahrnutí všech lidských snah pod absolutno, postavíme se pro účely naší kritiky na jiné hledisko a řekneme, že činnost člověka vůbec nesměruje k absolutnu a nic o něm neví, poněvadž má na zřeteli čistě lidské zájmy. V tom se naprosto shoduje s ostatními lidskými smysly a činnostmi i smysl a činnost estetická. Ve skutečném životě se nesetkáváme s ničím absolutním; nemůžeme proto ze zkušenosti říci, jakým dojmem by na nás působila absolutní krása; víme však ze zkušenosti aspoň to, že *similis simili gaudet*\*), že se proto nám, bytostí individuálním, jež nemohou překročit hranice své individuálnosti, velmi líbí individuální krása, jež nemůže překročit hranice své individuálnosti. [Filosofie má jen vysvětlovati zkušenost a nemá právo ji odmítat; a je nepochybný fakt, že se člověku líbí individuální krása, jeví se mu jako pravá krása. Tento obecný základní fakt, který zahrnuje všechny jevy

\*) Podobný se raduje z podobného. - Red.

zdravého estetického života, naprosto vyvrací názor, že pravá krása je jen absolutní krása.] Všechno další vyvracení je zbytečné. Je třeba jenom dodat, že myšlenka o individuálnosti pravé krásy je rozvinuta v tomto systému estetických názorů, který činí měřítkem krásna absolutno. Z myšlenky, že individuálnost je nejpodstatnějším znakem krásna, vyplývá sama sebou these, že měřítko absolutna je cizí oblasti krásna — závěr, který mluví proti základnímu názoru tohoto systému na krásno. Pramenem podobných protikladů, jichž se ne vždycky uvaruje systém, o němž mluvíme, je smíšení geniálních závěrů ze zkušenosti a stejně geniálních, avšak vnitřně nezdůvodněných pokusů podrobiti je všechny apriornímu názoru, který jim často odporuje.

Tím jsme přehlédli všechny výtky, jež se více nebo méně neoprávněně činí krásnu ve skutečnosti, a můžeme přistoupit k řešení otázky o podstatném významu umění. Podle vládnoucích estetických pojmů „je pramenem umění snaha člověka oprostiti krásno od nedostatků (které jsme prozkoumali), jež překážejí krásnu na stupni jeho reálné existence ve skutečnosti, aby úplně člověka uspokojilo. Krásno, jež je vytvářeno uměním, je oproštěno od nedostatků krásna ve skutečnosti“.<sup>33)</sup>

Podívejme se, do jaké míry stojí skutečně krásno, jež vytváří umění, výše než krásno ve skutečnosti, když jsme se byli zbavili výtek, které se činí poslednímu: bude nám pak snadno rozhodnouti, určuje-li vládnoucí estetický názor správně vznik umění a jeho poměr k živé skutečnosti.

1. „Krásno v přírodě je nezáměrné“. — Krásno v umění je záměrné, to je pravda; avšak ve všech případech a ve všech podrobnostech? Nebudeme mluvit o tom, jak často a do jaké míry malíř a básník jasně chápe, co vlastně bude vyjádřeno v jejich díle — neuvědomělost umělecké činnosti se už dávno stala všeobecnou pravdou, o níž každý mluví; snad je nyní potřebnější důrazně upozorňovati na závislost krásy díla na vědomých snahách umělcových, než se šířiti

o tom, že díla ryziho tvůrčího talentu mají vždy velmi mnoho nezáměrnosti, instinktivnosti. Ať je tomu jakkoliv, obě tato hlediska jsou známa a je zbytečné se u nich zdržovati. Avšak není snad zbytečné říci, že ani záměrné snahy umělcovy (zvláště básnickovy) neopravňují tvrditi, že péče o krásno je pravým pramenem jeho uměleckých děl; básník se ovšem vždycky snaží, aby „tvořil co možná nejlépe“; to však ještě neznamená, že se veškerá vůle a úvahy básnickovy řídí výhradně nebo i jen převážně péčí o uměleckost nebo estetickou hodnotu díla: Jako je v přírodě mnoho snah, jež spolu zápasí a ničí nebo zkrášlují krásu svým zápasem, tak i v umělci, básníku je mnoho snah, které svým vlivem na jeho úsilí o krásno zkrášlují krásu jeho díla. Sem patří za prvé různé všední snahy a potřeby umělcovy, jež mu nedovolují, aby byl jenom umělcem a víc už ničím; za druhé jsou to jeho rozumové a mravní názory, které mu rovněž nedovolují mysliti při tvoření výhradně jenom na krásu; za třetí konečně idea uměleckého tvoření se u básníka neobjevuje obyčejně jako následek pouhého úsilí o vytvoření krásna: básník, hodný svého jména, nám chce obyčejně ve svém díle sděliti svoje myšlenky, svoje názory, svoje city, nikoliv jenom výhradně vytvořenou jím krásu. Vyvíjí-li se zkrátka krásna ve skutečnosti v zápase s jinými snahami přírody, pak i v umění se krásna vyvíjí rovněž v zápase s ostatními snahami a potřebami člověka, který ji tvoří; jestli ve skutečnosti tento zápas kazí a ničí krásu, pak je stěžejší méně vyhlídek, že ji pokazí nebo zahubí v uměleckém díle; rozvíjí-li se ve skutečnosti krásno pod vlivy, jež mu jsou cizí a nedovolují mu, aby bylo jenom krásné, pak i na vyvíjející se výtvor umělcův nebo básníkův působí množství různých snah, jejichž výsledek musí být tentýž. Jsme však ochotni souhlasiti, že záměrnosti je v krásných uměleckých výtvorech víc než v krásných výtvorech přírody, a že v tomto vztahu by umění stálo výše než příroda, kdyby jeho záměrnost byla oproštěna od nedostatků, od nichž je oproštěna

zdravého estetického života, naprosto vyvrací názor, že pravá krása je jen absolutní krása.] Všechno další vyvracení je zbytečné. Je třeba jenom dodat, že myšlenka o individuálnosti pravé krásy je rozvinuta v tomtéž systému estetických názorů, který činí měřítkem krásna absolutno. Z myšlenky, že individuálnost je nejpodstatnějším znakem krásna, vyplývá sama sebou these, že měřítko absolutna je cizí oblasti krásna — závěr, který mluví proti základnímu názoru tohoto systému na krásno. Pramenem podobných protikladů, jichž se ne vždycky uvaruje systém, o němž mluvíme, je smíšení geniálních závěrů ze zkušenosti a stejně geniálních, avšak vnitřně nezdůvodněných pokusů podrobiti je všechny apriornímu názoru, který jim často odporuje.

Tím jsme přehlédli všechny výtky, jež se více nebo méně neoprávněně činí krásnu ve skutečnosti, a můžeme přistoupiti k řešení otázky o podstatném významu umění. Podle vládnoucích estetických pojmů „je pramenem umění snaha člověka oprostí krásno od nedostatků (které jsme prozkoumali), jež překáží krásnu na stupni jeho reálné existence ve skutečnosti, aby úplně člověka uspokojilo. Krásno, jež je vytvářeno uměním, je oprostěno od nedostatků krásna ve skutečnosti“.<sup>33)</sup>

Podívejme se, do jaké míry stojí skutečně krásno, jež vytváří umění, výše než krásno ve skutečnosti, když jsme se byli zbavili výtek, které se činí poslednímu: bude nám pak snadno rozhodnouti, určuje-li vládnoucí estetický názor správně vznik umění a jeho poměr k živé skutečnosti.

1. „Krásno v přírodě je nezáměrné“. — Krásno v umění je záměrné, to je pravda; avšak ve všech případech a ve všech podrobnostech? Nebudeme mluvit o tom, jak často a do jaké míry malíř a básník jasně chápe, co vlastně bude vyjádřeno v jejich díle — nevědomečnost umělecké činnosti se už dávno stala všeobecnou pravdou, o níž každý mluví; snad je nyní potřebnější důrazně upozorňovati na závislost krásy díla na vědomých snahách umělcových, než se šířiti

o tom, že díla ryzího tvůrčího talentu mají vždy velmi mnoho nezáměrnosti, instinktivnosti. Ať je tomu jakkoliv, obě tato hlediska jsou známa a je zbytečné se u nich zdržovati. Avšak není snad zbytečné říci, že ani záměrné snahy umělcovy (zvláště básnickovy) neopravňují tvrditi, že péče o krásno je pravým pramenem jeho uměleckých děl; básník se ovšem vždycky snaží, aby „tvořil co možná nejlépe“; to však ještě neznamená, že se veškerá vůle a úvahy básnickovy řídí výhradně nebo i jen převážně péčí o uměleckost nebo estetickou hodnotu díla: Jako je v přírodě mnoho snah, jež spolu zápasí a ničí nebo zkrasují krásu svým zápasem, tak i v umělci, básníku je mnoho snah, které svým vlivem na jeho úsilí o krásno zkrasují krásu jeho díla. Sem patří za prvé různé všední snahy a potřeby umělcovy, jež mu nedovolují, aby byl jenom umělcem a víc už ničím; za druhé jsou to jeho rozumové a mravní názory, které mu rovněž nedovolují mysliti při tvoření výhradně jenom na krásu; za třetí konečně idea uměleckého tvoření se u básníka neobjevuje obyčejně jako následek pouhého úsilí o vytvoření krásna: básník, hodný svého jména, nám chce obyčejně ve svém díle sděliti svoje myšlenky, svoje názory, svoje city, nikoliv jenom výhradně vytvořenou jím krásu. Vyvíjí-li se zkrátka krásna ve skutečnosti v zápase s jinými snahami přírody, pak i v umění se krásna vyvíjí rovněž v zápase s ostatními snahami a potřebami člověka, který ji tvoří; jestli ve skutečnosti tento zápas kazí a ničí krásu, pak je stěžejší méně vyhlídek, že ji pokazí nebo zahubí v uměleckém díle; rozvíjí-li se ve skutečnosti krásno pod vlivy, jež mu jsou cizí a nedovolují mu, aby bylo jenom krásné, pak i na vyvíjející se výtvar umělcův nebo básníkův působí množství různých snah, jejichž výsledek musí být tentýž. Jsme však ochotni souhlasiti, že záměrnosti je v krásných uměleckých výtvorech víc než v krásných výtvorech přírody, a že v tomto vztahu by umění stálo výše než příroda, kdyby jeho záměrnost byla oprostěna od nedostatků, od nichž je oprostěna

příroda. Avšak získává-li umění na jedné straně záměrnosti, na druhé straně tímto ztrácí; jde o to, že umělec, který má na mysli krásno, velmi často nemá na mysli [naproste] krásno. Nestačí chtít krásno, je třeba také umět je zachycovat v jeho ryzi kráse — a jak často se však umělci mylí ve svých představách krásy! Jak často je klame i umělecký instinkt, nejen reflexivní představy, jež jsou většinou jednostranné! Všechny nedostatky individuálnosti jsou v umění neodlučitelné od záměrnosti.

II. „S krásnem se ve skutečnosti zřídka setkáváme“; setkáváme se s ním však častěji v umění? Kolik se denně stává ryze tragických nebo dramatických událostí! A kolik můžeme vypočítat ryze krásných tragedií nebo dramát? Ve všech západních literaturách tři nebo čtyři desítky, v ruské — nemýlíme-li se, tedy kromě „Borise Godunova“ a „Scén z rytířských dob“ — ani jednu, která by byla nadprůměrná. Kolik románů se odehrává ve skutečnosti! A kolik můžeme vypočítat ryze krásných románů? Snad několik desítek v anglické a francouzské literatuře a pět nebo šest v ruské. S čím je možno se spíše setkat: s krásnou krajinou v přírodě nebo v malířství? — Proč je tomu tak? Protože velkých básníků a umělců je velmi málo, stejně jako je vůbec málo geniálních lidí všeho druhu. Vyskytuje-li se ve skutečnosti zřídka naprosto příznivá podmínka pro vytvoření krásna nebo vznešena, vyskytuje se příznivá podmínka pro vznik a nerušený vývoj velkého genia ještě vzácněji, protože k tomu je třeba shody mnohem většího počtu příznivých podmínek. Tato výška skutečnosti dopadá ještě s mnohem větší vahou na umění.

III. „Krásno v přírodě je prchavé“; — v umění je často věčné, to je pravda; ale ne vždy, protože i umělecké dílo podléhá náhodné záhubě a zkáze. Řečí lyrikové pro nás zahynuli; zahynuly obrazy Apellesovy a sochy Lysippovy. Avšak nezdržujeme se zde a přejdeme k ostatním příčinám dočasnosti velmi mnohých uměleckých děl, k příčinám,

jichž je prosto krásno v přírodě — je to móda a zevšednění materiálu. Příroda nestárne, místo svých uvadlých výtvorů plodí nové; umění nemá tu věčnou možnost reprodukce, obnovování a čas zatím nebeze stop plyne i nad jeho výtvoř. V básnických dílech jazyk brzy stárne a proto nemůžeme se neomezeně radovat ze Shakespeara, Danta, Wolframa,<sup>34)</sup> jak se radovali jejich současníci. Ještě důležitější je, že se během času v básnických dílech mnohé pro nás stane nepochopitelným (myšlenky a obraty, přejaté ze současných poměrů, narážky na události a osoby); mnohé se stává bezbarvým a fádním; učené komentáře nemohou již být pro potomky tak jasné a živé, jak byly jasné pro současníky; při tom jsou učené komentáře a estetický požitek dvě protikladné věci; nemluvíme už o tom, že právě pro ně přestane být básnické dílo všeobecně dostupné. Ještě důležitější je, že vývoj civilizace, změna pojmů někdy úplně zbaňuje básnický výtvor krásy, někdy jej dokonce mění v něco nepříjemného nebo odporného. Příklady nebudeme uvádět, kromě eklog nejskromnějšího římského básníka Vergilia. [Jak se chová vývoj mravního citu vůči obsahu, tak i vývoj estetického citu vůči formě; nejen že nedokazujeme, že pro nás zanikla krása v nadaných básnících pseudoklasické epochy — všichni jsou dokonce zajedno, že i jazyk Shakespeareův je často strojený a nabubřelý.]<sup>35)</sup>

Od básnictví přejdeme k ostatním uměním. Hudební díla hynou zároveň s těmi nástroji, pro něž byla složena. Celá stará hudba pro nás zanikla [v důsledku změny systému notových značek<sup>36)</sup>]. Krása starých hudebních děl bledne se zdokonalováním skladeb orchestrálních. Barvy v malířství velmi brzo blednou a černají; obrazy XVI.—XVII. století už dávno ztratily svou původní krásu. Ať je jakkoliv silný vliv všech těchto okolností, přece jen v nich není hlavní příčina prchavosti uměleckých děl; ta záleží ve vlivu, který na ně má vkus doby, skoro vždy vliv módní nálady, která je jednostranná a velmi často falešná. Móda udělala polovinu

každého Shakespearova dramatu nevhodnou pro estetický požitek v naší době; móda, jež zanechala své stopy na tragediích Racinových, Corneillových, nás nutí, abychom se jim spíše smáli, než abychom z nich měli požitek. Ani v malířství, ani v hudbě, ani v architektuře nenajdeme téměř ani jedno dílo, vytvořené před 100 nebo 150 lety, které by se nám dnes nezdálo mdlé, [nudné] nebo směšné, přes všechnu sílu genia, která se v něm projevuje. A současné umění bude za padesát let často vzbuzovat úsměv.

IV. „Krásno ve skutečnosti je ve své kráse nestálé“. — To je pravda; avšak krásno v umění je ve své kráse mrtvě nehybné, to je mnohem horší. Na živou tvář je možno hledět několik hodin; obraz nás omrzí za čtvrt hodiny a jsou vzácné případy diletantů, kteří dovedou stát před obrazem hodinu. Básnická díla jsou živější než díla malířská, architektonická a sochařská, avšak i ta nás brzo přesycují: jistě neexistuje člověk, který by dovedl přečíst román pětkrát po sobě; zatím však život, živé tváře a skutečné události poutají svou rozmanitostí. [Jak tento tak i předchozí nedostatek uměleckých děl by vyžadoval mnohem podrobnějšího rozvinutí. Snažím se však všude vyhnouti se podrobnostem a spokojuji se obecnými poukazy.]

V. „Krásno se do přírody vnáší jenom tím, že se na ně díváme s toho a nikoliv s jiného hlediska“ — to je myšlenka, která skoro nikdy není správná; skoro vždy však je možno jí použít na umělecká díla. Všechna umělecká díla jiné epochy a jiné civilisace, než je naše, vyžadují, abychom se přenesli do té epochy, do té civilisace, která je vytvořila; jinak se nám budou zdát nepochopitelná, podivná, ne však krásná. Jestliže se nepřeneseme do starého Řecka, budou se nám písně Sapfíny a Anakreontovy zdát výrazem antiestetického požitku, něčím podobným oněm výtvorům naší doby, za něž se tisk hanbí; jestliže se nepřeneseme do patriarchální společnosti, urazí nás Homérovy písně cynismem, hrubým obžerstvím, nedostatkem mravního citu.

[Nemluvě již o obrazech, které zobrazují Ledu a Ganymeda: nepřipraveného člověka z takových mytů ovane hrůza a je podivné, že se takové obrazy a sochy neukrývají do kabinetů, které jsou přístupné jenom odborným učencům. Je nutno vůbec uznati, že vydání ad usum Delphini a révový list má jistou oprávněnost, a to velmi velkou.] Recký svět je nám však příliš vzdálen; vezměme bližší dobu. Kolik má Shakespeare, italští malíři toho, co chápeme a ceníme jenom tehdy, jestliže se přeneseme do minulosti s jejími pojmy o věcech. Dejme příklad ještě bližší naší době: Goethův „Faust“ se bude zdát podivný člověku, který se nedovede přenést do doby úsilí a pochyb, jejímž výrazem je právě „Faust“. [Důkazem toho jsou fráze, neustále se dnes opakující, že Mefistofeles je dosti politování hodný démon; vzdělanému člověku dneška jsou skutečně ubohé a směšné pochyby,<sup>37)</sup> jež zmítají Faustem.]

VI. „Krásno ve skutečnosti obsahuje v sobě mnoho hezkých částí nebo podrobností“. — Což tomu není v umění zrovna tak, jenom že v mnohem větší míře? Ukažte umělecké dílo, v němž nelze najíti nedostatky. Romány Waltera Scotta jsou příliš rozvleklé [(to je obecně uznaná pravda)], Dickensovy romány jsou skoro vždy nasládlé sentimentální a velmi často rozvleklé [(to je rovněž obecně uznaná pravda)], romány Thackerayovy někdy (nebo lépe — velmi často) nudí svým neustálým nárokem na ironicky zlomyslnou prostodušnost. Novější geniové jsou však zřídka v estetice ukazateli cesty; estetika miluje především Homéra, řecké tragiky a Shakespeara. Homerovy básně jsou nesouvislé; Aischylos a Sofokles jsou příliš drsní a suší, Aischylos má nad to ještě nedostatek dramatismu; Euripides je pláčtivý; Shakespeare je rétorický a nabubřelý [až nesnesitelně]; umělecká stavba jeho dramatu by byla úplně dobrá, kdyby se trochu přepracovala, jak to navrhuje Goethe. Přejdeme-li k malířství, musíme uznati totéž: jenom Rafaela [se bojí dotknout], u všech ostatních malířů bylo již dávno odhaleno

množství slabých stránek. Avšak i Rafaelovi se vyčítá neznanost anatomie. O hudbě není třeba mluvit: Beethoven je příliš nepochopitelný a často divoký; Mozart má slabou orchestraci; noví skladatelé mají příliš mnoho hluku a třesku. Bezvadná opera podle mínění znalců je jenom jedna — Don Juan<sup>38</sup>); neodborníci ji pokládají za nudnou. Není-li dokonalosti v přírodě a v živém člověku, je ještě nemožnější najít ji v umění a v lidských výtvořech: „nemůže být v následku to, co není v příčině, v člověku“<sup>39</sup>). Široké, nekonečné pole se otvírá tomu, kdo si usmyslí dokázat slabost vůbec všech uměleckých děl. Rozumí se samo sebou, že takové počínání by mohlo svědčeti o jízlivosti rozumu, ne však o nestrannosti: politování je hoden člověk, který se nesklání před velkými uměleckými díly; lze však prominout, nutí-li k tomu přehnané chvály, připomínky, že jsou-li na slunci skvrny, nemohou nebýt v „pozemských věcech“ člověka.

VII. „Živý předmět nemůže být krásný už proto, že se v něm koná těžký hrubý proces života“. — Umělecké dílo je předmět mrtvý; proto se na ně, jak se zdá, tato výtka nevztahuje. Takový závěr je však povrchní. Fakty mu odporují. Umělecké dílo je výtvar životního procesu, výtvar živého člověka, který dílo nevytvořil bez těžkého zápasu, a na díle zůstává těžká hrubá stopa tvůrčího boje. Což je mnoho takových básníků a umělců, kteří pracují tak snadno, jak snadno, bez oprav psal prý svá dramata Shakespeare? A není-li vytvořeno dílo bez těžké práce, budou na něm „skvrny olejové lampičky“, při jejímž světle umělec pracoval. Částečnou námahu lze najít ve všech uměleckých dílech, ať se zdají na první pohled jakkoliv snadná. A jsou-li skutečně vytvořena bez velké, namáhavé práce, trpí hrubostí zpracování. Tedy jedno ze dvou: buď hrubost, nebo obtížné propracování — to je Scylla a Charybda uměleckých děl.

Nechci říci, že všechny nedostatky, které tato analýza odhalila, jsou vždycky až do hrubosti ostře patrné na uměleckých dílech. [Chci jenom říci, že budeme-li se dívat na

nedostatky uměleckých děl mikroskopem, jak se dívají mikroskopem na nedostatky krásna ve skutečnosti estetické, kteří dávají přednost kráse umění před krásou skutečnosti, bude možno namítat velmi mnoho proti kráse uměleckých děl, mnohem více než proti kráse výtvořů přírody a života.] Chci jenom ukázat, že krásno, vytvářené uměním, nemůže naprosto obstát před pedantskou kritikou, která je namířena proti krásnu ve skutečnosti.<sup>40</sup>)

Z tohoto našeho přehledu je zřejmé, že kdyby umění vyplývalo z nespokojenosti našeho ducha s nedostatky krásna v živé skutečnosti a ze snahy o vytvoření něčeho lepšího, byla by veškerá estetická činnost člověka marná, neplodná, a člověk by se jí brzo vzdal, jakmile by viděl, že neodpovídá jeho úmyslům. Umělecká díla všeobecně trpí stejnými nedostatky, jaké lze nalézt v krásnu živé skutečnosti; jestliže však umění vůbec nemá právo, aby mu byla dáována přednost před přírodou a životem, mají snad některá jednotlivá umění nějaké zvláštní přednosti, které stavějí jejich výtvoř výše než odpovídající jevy živé skutečnosti? Je snad dokonce možné, že to nebo ono umění vytváří něco, čemu v reálném světě vůbec nic neodpovídá? Tyto otázky nejsou ještě rozřešeny naší obecnou kritikou a musíme prozkoumat<sup>41</sup>) jednotlivé případy, abychom se přesvědčili, jaký je vztah krásna v určitých uměních ke krásnu ve skutečnosti, kterou vytváří příroda nezávisle na lidském úsilí o krásno. Jenom tento přehled nám dá pozitivní odpověď na otázku, je-li možno vznik umění vysvětlovati nespokojeností s živou skutečností v estetickém smyslu. [Teprve až přehlédneme obsah, podstatné přednosti a nedostatky jednotlivých umění, budeme moci přistoupiti k odpovědi na otázku o významu umění vůbec.]

Řada umění se obvykle začíná architekturou [dosti nedůsledně], neboť ze všech rozmanitých lidských činností směřujících k uskutečnění více nebo méně praktických cílů se přiznává jenom stavitelské činnosti právo na název umění. Není však správné takto omezovati oblast umění, chápeme-li

„uměleckým dílem předměty, jež byly vytvořeny člověkem pod převážným vlivem jeho úsilí o krásno“: takový stupeň vývoje estetického citu v lidech, nebo přesněji řečeno v okruhu vyšší společnosti, existuje, jestliže se pod převážným vlivem tohoto úsilí plánují a provádějí skoro všechny předměty lidské produktivnosti: věci potřebné k pohodlí domácího života (nábytek, nádobí, zařízení domu), šaty, zahrady atd. Etruské vázy a galantní věci starých národů uznávají všichni za „umělecká díla“; zařazují je do oddělení „sochařství“, ovšem ne docela právem; což však máme řídit k sochařství nábytkové umění? Do jakého odboru zařadíme zahrady a sady [uspořádané podle pravidel umění], jejichž původní účel — být místem pro procházku nebo odpočinek — se úplně podřizuje účelu estetického požitku? Některé estetiky nazývají zahradnictví odvětvím architektury, ale to je zřejmě přitaženo za vlasy. Nazveme-li uměním každou činnost, jež vytváří předměty pod převážným vlivem estetického citu, budeme nuceni oblast umění značně rozšířit; neboť nelze neuznat podstatnou totožnost architektury, nábytkového a módního umění, zahradnictví, štukatérského umění atd. Namítne se nám: „architektura vytváří něco nového, co neexistovalo v přírodě, úplně přepracovává svůj materiál; ostatní odvětví lidské produktivnosti ponechávají materiál v jeho původní formě“, — nikoliv, je mnoho odvětví lidské činnosti, které se i v tomto směru architektuře plně vyrovnají. Jako příklad uveďme květinářství: [co má společného planá růže a růže, jež vytvořilo umění zahradníků? Vůbec] se polní květiny nepodobají nádherným plnokvětým květinám, jež děkují za svůj vznik květinářství. Co má společného divoký les s umělým sadem nebo parkem? Jak architektura otesává kameny, tak i zahradnictví očisťuje, napřimuje stromy, dodává každému stromu naprosto jiného vzhledu, než jaký má v pralese; jako architektura spojuje kameny do pravidelných skupin, tak i zahradnictví spojuje v parku stromy do pravidelných skupin. Zahradnictví nebo

sadařství zkrátka přetvářejí, zpracovávají „hrubý materiál“ stejně jako architektura. Totéž je nutno říci o průmyslu, který tvoří pod převážným vlivem úsilí o krásno, na př. látky, jimž nic podobného se v přírodě nevyskytuje a v nichž se původní materiál změnil ještě více než kámen v architektuře. „Avšak architektura jako umění se mnohem více než ostatní odvětví praktické činnosti podrobuje výlučným požadavkům estetického citu a naprosto odmítá snahu o vyhovění všedním cílům“; — jakému všednímu cíli však vyhovují květiny, umělé parky? a cožpak Parthenon nebo Alhambra neměly praktický účel? Mnohem méně než architektura se podřizuje praktickým účelům zahradnictví, nábytkové, klebnícké a módní umění, jimž však nejsou v estetických knihách věnovány zvláštní kapitoly. Příčinu toho, že ze všech praktických činností jenom stavitelská se uznává za hodnu jména krásného umění, nevidíme v její podstatě nýbrž v tom, že se na ostatní odvětví činnosti, jež dosahují až stupně umění, zapomíná pro „nedůležitost“ jejich výtvorů, zatím co výtvoř architektury nelze pustit se zřetele pro jejich důležitost, drahotu a konečně pro jejich masivnost, jež bije do očí především a více než všechno ostatní, co člověk tvoří. Všechna odvětví průmyslu, všechna řemesla, jejichž cílem je uspokojit „vkus“ neboli estetický cit, uznáváme za „umění“ ve stejné míře jako architekturu, jestliže jejich výtvoř jsou plánovány a vytvářeny pod převážným vlivem snahy o krásno a jestliže ostatní cíle (které má vždycky i architektura) se tomuto hlavnímu cíli podřizují. Naprosto jiná je otázka, do jaké míry jsou hodny vážnosti výtvoř praktické činnosti, jež byly zamýšleny a provedeny [pod výlučným nebo] převážným [vlivem ideje krásna, za převážné] snahy vytvořit něco ne tak potřebného nebo užitečného, jako vytvořit něco krásného. Rozřešení této otázky nespadá do sféry naší úvahy; avšak podle toho jak bude ona řešena, tak musí být řešena i otázka o stupni vážnosti, již zasluhují výtvoř architektury ve smyslu čistého umění



a nikoliv praktické činnosti. Jakýma očima se dívá myslitel na kašmírskou šálu, která stojí 10.000 franků, na stolní hodiny, které stojí 10.000 franků, takovýma očima se musí dívat i na půvabný kiosk, který stojí 10.000 franků. [Myslíme, že všechny tyto věci jsou stejně nicotné; myslíme, že práce, která na ně byla vynaložena, je stejně práce hozená do větru.]<sup>42)</sup> Snad řekne, že všechny tyto věci nejsou tak výtvor umělecký jako spíše výtvor přepychu; snad řekne, že se právě umění přepychu vyhýbá, protože podstatný znak krásna je prostota. Jaký je pak vztah těchto výtvorů frivolního umění k prosté skutečnosti? Otázka je rozřešena tím, že ve všech uvedených případech jde o výtvor praktické lidské činnosti, jež se v nich odchýlila od svého pravého účelu — vytvářeti potřebné nebo užitečné, nicméně si zachovala svůj podstatný charakter — vytvářeti něco, co nevytváří příroda. Nelze proto vůbec klásti otázku, jaký je v těchto případech vztah krásy výtvorů umění a krásy výtvorů přírody: v přírodě není předmětů, s nimiž by bylo možno srovnávat nože, vidličky, látku, hodiny; právě tak v ní neexistují předměty, s nimiž by bylo možno srovnávat domy, mosty, sloupy atd.

Máme-li tedy zařaditi do oblasti krásných umění všechny výtvoř, jež jsou vytvářeny pod převážným vlivem snahy o krásno, musíme říci, že výtvoř architektury si buď uchovávají svůj praktický charakter a v takovém případě nemají práva, aby byly zkoumány jako výtvoř umění, nebo se skutečně stávají uměleckým dílem, avšak umění má jenom tolik práva pyšnit se jimi jako výtvoř klenotnictví. Podle našeho pojmu o podstatě umění není snaha o vytvoření krásna ve smyslu graciosního, půvabného, hezkého ještě uměním; k umění, jak uvidíme, je třeba více; proto se v žádném případě nerozhodneme nazvat výtvoř architektury uměleckými díly. Architektura je jednou z praktických činností člověka, jimž všem je blízká snaha o hezkou formu, a neliší se v tomto smyslu od nábytkářského umění

podstatným charakterem, nýbrž jen rozměrem svých výtvorů.

Obecný nedostatek výtvorů sochařství a malířství, který je staví níže než výtvoř přírody a života, je jejich mrtvost, jejich nehybnost; to uznává každý a bylo by proto zbytečné se o tomto bodě šířiti. Podívejme se raději na domnělé přednosti těchto umění před přírodou.

Sochařství zobrazuje formy lidského těla; všechno ostatní je v něm jenom doplňkem; proto budeme mluvit jenom o tom, jak zobrazuje lidskou postavu. [Neustále čítáme nebo slycháme frázi: „ona (nebo on) je hezká (nebo hezký) jako řecká socha (nebo socha Canovy)“; stejně tak často čítáme nebo slycháme frázi: „nesrovnatelná krásna forem, nesrovnatelná krásna profilu velkých výtvorů sochařství“ atd.] Stalo se jakýmsi axiomem, že krásna rysu Venuše Medicejské nebo Miloské, Apollona Belvederského atd. je mnohem vyšší než krásna živých lidí. [„Krásna některých soch je větší než krásna skutečných lidí“ — povstává proti této sentenci se lidé bojí stejně, jako se báli povstávat proti názoru, že Vergilius je největší ze všech básníků a že každé Aristotelovo slovo je nezvratná pravda.] V Petrohradě není ani Venuše Medicejská ani Apollo Belvederský; jsou zde však díla Canovy; proto my, obyvatelé Petrohradu, můžeme mít odvalu soudit do jisté míry o krásne sochařských děl. Proto řeknu přímo a prostě, že v Petrohradě není ani jedna socha, která by krásou rysů obličeje nebyla mnohem níže než nespočetné množství [krasavic] a že stačí jen projít nějakou živou ulicí, abychom několik takových [krasavic] potkali. S tím bude souhlasit většina těch, kdo si zvykli souditi samostatně. Tento vlastní dojem však nebudeme pokládat za důkaz. Existuje jiný, mnohem pádnější. Je možno přísně matematicky dokázat, že se umělecké dílo nemůže srovnávat krásou svých rysů s živou lidskou tváří: je známo, že v umění je provedení vždy mnohem níže než ideál, který existuje v představivosti umělcově. A sám tento ideál nemůže být krásnější

než ti živí lidé, které měl příležitost umělec vidět. Síly „tvůrčí fantazie“ jsou velmi omezené: může jenom kombinovat dojmy, jichž se jí dostalo ze zkušenosti; představivost jen různě přetváří a extensivně zvětšuje předmět, nemůžeme si však představit nic intenzivnějšího než je to, co jsme pozorovali nebo pocítovali. Mohu si představit slunce mnohem větší co do velikosti než je ve skutečnosti; nemohu si je však představit zářivější, než jak se mi jeví ve skutečnosti. Právě tak si mohu představit člověka vyššího, tlustšího atd. než lidi, které jsem viděl; nemohu si však představit tvář krásnější než tváře, které jsem měl příležitost vidat ve skutečnosti. To je nad síly lidské fantazie. [To zná každý z vlastní zkušenosti.] Jedno by mohl umělec udělat: sloučiti ve svém ideálu čelo jedné krasavice, nos druhé, ústa a bradu třetí; nepopíráme, že to někdy umělci také dělají; je však pochybné: za prvé, je-li to nutné; za druhé; dovede-li fantazie sloučiti části, které skutečně patří k různým tvářím. Bylo by to nutné jenom tehdy, kdyby se umělec setkával jenom s takovými tvářemi, které by měly jednu část hezkou a ostatní ošklivé. Obvykle však má tvář všechny části skoro stejně hezké nebo skoro stejně ošklivé, takže umělec, jenž je spokojen na př. s čelem, musí být stejně spokojen i s tvarem nosu a úst. Není-li tvář znetvořena, jsou obvykle všechny její části navzájem v takové harmonii, že její porušení by znamenalo zkázu krásy tváře. Tomu nás učí srovnávací anatomie. Velmi často ovšem můžeme slyšet: „jak hezká by byla ta tvář, kdyby byl nos trochu zvednut nahoru, rty trochu užší“ atd. — ani dost málo nepochybují, že někdy je jedna část obličeje nehezká vedle ostatních krásných, myslíme však, že obvykle, nebo lépe, skoro vždy vyplývá taková nespokojenost z neschopnosti chápati harmonii nebo z rozmarnosti, která hraničí s nedostatkem pravé silné schopnosti a potřeby radovati se z krásného. Části lidského těla jako každého živého organismu, jenž se neustále pod vlivem své jednoty obnovuje, jsou navzájem v nejtěsnější spojitosti,

takže forma jednoho údu závisí na formách všech ostatních a ty naopak závisí na ní. Tím spíše je třeba to říci o různých částech jednoho orgánu, o různých částech obličeje. [Kdo říká: „líbí se mi obrys úst, brady, čela, ale nelíbí se mi tvar nosu“, ten nepochopil, že kdyby byl jiný tvar čela, úst atd., byl by jiný i tvar nosu, a kdyby byl jiný tvar nosu, změnil by se i tvar všech ostatních částí obličeje.] Vzájemnou závislost rysů dokazuje, jak jsme řekli, věda, ale i bez pomoci vědy je zřejmá pro každého, kdo je obdařen smyslem pro harmonii. Lidské tělo je jeden celek; nelze je roztrhávat na kousky a říkati: tato část je hezká, krásná, tato nehezká. Zde stejně jako v mnohých jiných případech vede vybírání, mosaičnost, eklekticismus k nesrovnalostem: přijímejte buď všechno nebo nepřijímejte nic — jenom pak budete v právu, aspoň se svého hlediska. [O kráse každého jednotlivého člověka může být, přísně vzato, pronesen jen jeden soud: „tento člověk je sám sebou hezký; tento člověk je sám sebou nehezký“. Vybírati jednotlivě ošklivé a hezké části je možné] jenom u mrzáků od narození — jenom u těchto eklektických bytostí je na místě jistá dávka eklekticismu. Ti ovšem nebyli originály při tvoření „velikých sochařských děl“. Kdyby si umělec vybral pro svoje modelování čelo s jedné tváře, nos s druhé, ústa s třetí, dokázal by tím jenom jedno: vlastní nevkusnost nebo aspoň neschopnost najíti pro svůj model skutečně krásnou tvář. Na základě všech uvedených úvah se domníváme, že krása sochy nemůže být větší než krása živého individuálního člověka; neboť kopie nemůže být krásnější než originál. Socha ovšem není vždycky věrnou kopií živého modelu; někdy „umělec zosobňuje v soše svůj ideál“ — jakým způsobem se však tvoří umělcův ideál, nepodobný jeho modelu, budeme mít příležitost říci později. Nezapomínáme ani na to, že kromě obrysů je v sochařském díle také seskupení a výraz; avšak oba tyto prvky krásy nacházíme mnohem plněji v obraze než v soše; proto je budeme analysovat, až budeme mluvit o malířství, k němuž nyní přejdeme.

Malířství s našeho dnešního hlediska musíme rozdělit na zobrazování jednotlivých postav a skupin, na malířství, zobrazující vnější svět, a malířství, zobrazující postavy a skupiny v krajině nebo obecněji v nějakém prostředí.

Pokud se týče obrysů jednotlivé lidské postavy, je nutno říci, že malířství v tomto vztahu ustupuje nejen přírodě, nýbrž i sochařství; nemůže rýsovat tak plně a určitě; zato však má k dispozici barvy a proto zobrazuje člověka mnohem blíže k živé přírodě a může dodávat jeho tváři mnohem více výraznosti než sochařství. Nevíme, jakého stupně dokonalosti dosáhne časem skládání barev; avšak za nynějšího stavu této stránky techniky malířství nemůže dobře vystihnouti barvu lidského těla vůbec a barvu tváře zvláště. Jeho barvy jsou u srovnání s barvou těla a tváře hrubá, ubohá napodobenina; místo jemného těla maluje něco zelenavého nebo červenavého; a i když nebudeme brát zřetel a ohled na to, že i k tomuto zelenavému nebo červenavému zobrazení je třeba neobyčejné „dovednosti“, budeme nuceni přiznat, že živé tělo nelze uspokojivě vystihnouti mrtvými barvami. Jenom jeden jeho odstín vystihuje malířství dosti dobře — odstín, jenž ztratil životnost, barvu stařecké nebo zhrubělé tváře. [Avšak vystihnouti barvu tváře ještě svěží, barvu těla, jež ještě nezačalo tuhnout — to malířství nedokáže. Tváře starců a lidí, kteří zhrubli prací a strádáním, kteří jsou opálení sluncem, daří se obyčejně mnohem uspokojivěji nežli jemné mladé tváře, zvláště ženské.] Tváře churavé nebo pokryté jamkami od neštovic se rovněž daří na obrazech nesrovnatelně uspokojivěji než svěží, mladé. To nejlepší se daří v malířství nejhůře, nejhorší — nejspokojivěji.

Totéž je nutno říci i o výrazu obličeje. Lépe než ostatní životní odstíny se malířství daří zobrazení křečovitého znetvoření tváře při zhoubně silných vášních, na př. výraz hněvu, hrůzy, zuřivosti, bujné zvěle, fysické bolesti nebo mravního utrpení, jež přechází v utrpení fysické; neboť v těchto případech se dějí v rysech tváře ostré změny, jež

lze zobraziti značně hrubými tahy štětce a nepatrná nesprávnost nebo neuspokojivost podrobností mizí mezi silnými čarami: nejhrubší náznak je zde pro diváka pochopitelný. Uspokojivěji než jiné odstíny výrazu lze vystihnouti také šlenství, otupělost nebo nepřítomnost myšlenky: neboť zde není téměř co vystihovati nebo je třeba vystihnouti disharmonii — a disharmonie se nedokonalostí provedení neporušuje, nýbrž rozvíjí. Nicméně všechny ostatní modifikace fysiognomie vyjadřuje malířství nadmíru neuspokojivě; neboť nikdy nemůže dosáhnouti oné jemnosti tahů, oné harmoničnosti všech nejnepatrnějších modifikací svalů, na nichž závisí výraz něžné radosti, tiché zádumčivosti, lehkého veselí atd. [A proč není malířství s to vystihnouti uspokojivě nic tichého, mírného, vznešeného — je snadno pochopitelné: jeho prostředky jsou příliš hrubé: je třeba mikroskopické jemnosti zpracování, aby bylo možno vystihnouti mikroskopicky něžná, jemná, harmonická napětí a uvolnění svalů, sotva postižitelné zesílení bledosti nebo ruměnce, matnost nebo svěžest koloritu tváře.] Lidské ruce jsou hrubé a dovedou udělat uspokojivě jenom to, k čemu není třeba příliš uspokojivého zpracování; „hrubá práce“ — to je pravý název pro všechna plastická umění, jakmile je srovnáme s přírodou. [Je možno říci, že to všechno je už dávno známo a že jenom opakují obecné pravdy. S jedné stránky je taková poznámka spravedlivá. Všichni jsou přesvědčeni, že umění nemůže obstát v soupeření s přírodou, že „příroda je dovednější než všichni umělci“; avšak podivným způsobem současně s tím všichni nepřestávají tvrdit, že jak rysy tak i výraz vymodelovaných nebo vymalovaných lidí jsou „lepší, krásnější, plnější“ než to, s čím se setkáváme u živých lidí. Je vůbec zbytečné přití se o „novost“ vlastních myšlenek: jsou-li staré a obecně přijaté, tím lépe. To se však dá bohužel těžko říci v našem případě; neboť obyčejně čítáme a slýcháme myšlenky na-prosto opačné.] Ostatně malířství (i sochařství) ještě více než rysy nebo výrazem svých postav se pyšní před přírodou

seskupením. Tato pýcha je však ještě nepochopitelnější. Umění se sice někdy podaří bezvadně seskupiti postavy, zbytečně však se chlubí svým nadmíru vzácným zdarem; neboť ve skutečnosti nikdy není v tomto vztahu nezdár; v každé skupině živých lidí se všichni chovají zcela podle 1. podstaty scény, kterou tvoří; 2. podstaty svého vlastního charakteru a 3. podmínek okolí. To všechno je vždy samo sebou zachováno ve skutečném životě a toho s neobyčejnou námahou dosahuje umění. „Vždy a samo sebou“ v přírodě, „velmi zřídka a s největším vypětím sil“ v umění — to je fakt, který skoro ve všech směrech charakterisuje přírodu a umění. [Člověk skoro nikdy nedovede hoditi kámen přesně svisle; kámen sám sebou padá ve skutečnosti vždycky naprosto svisle; jestli se konečně někomu podaří hoditi kámen právě tak kolmo, může se tím chlubit jenom před druhými lidmi, kteří to nedovedou, nikoliv však před přírodou, která to dělá vždycky bez nejmenší námahy.]

Přejděme k malířství, které zobrazuje přírodu. Zrovna tak obrysy předmětů nejen ruka nemůže namalovat, nýbrž ani fantazie nedovede si představit líp, než jaké jsou ve skutečnosti; příčinu jsme vysvětlili výše. Lepší růži než skutečnou růži si fantazie nemůže představit; a zpracování je vždy níže než představovaný ideál. Barvy některých předmětů se malířství daří velmi dobře; je však mnoho předmětů, jejichž zbarvení zachytit nedovede. Vcelku líp daří se tmavé barvy a hrubé, tvrdé odstíny; jasné — obtížněji; zbarvení předmětů, které jsou ozářeny sluncem, je ze všeho nejobtížnější; se stejným nezdarem se dosahuje odstínů světlemodrého poledního nebe, růžových a zlatých odstínů rána a večera. „Nicméně právě překonáním těchto obtíží se proslavili velcí malíři“ — t. j. tím, že je překonali mnohem lépe, než ostatní malíři. Nemluvíme o relativní hodnotě malířských děl, nýbrž srovnáváme nejlepší z nich s přírodou. Oč jsou nejlepší z nich lepší než ostatní, o to právě zůstávají za přírodou. [Na konec docházíme opět k tomu, k čemu jsme došli výše:

malířství nemůže uspokojivě zobrazovati předměty v tom tvaru, jaký mají ve skutečnosti.] — „Může však malířství lépe seskupiti krajinu?“ — Pochybujeme; aspoň se v přírodě na každém kroku setkáváme s krajinami, k nimž nelze nic přidat a z nichž nelze nic vynechat. Jinak mluví velmi četní lidé, kteří věnovali svůj život studiu umění a pustili se zřetele přírodu. Avšak prostý přirozený cit každého člověka, kterého umělecká nebo diletantská jednostrannost nestrhla do stranictví, bude souhlasiti s námi, řekneme-li, že v přírodě je mnoho takových situací, takových podívaných, jimiž je možno se jenom nadchnout a v nichž není co odsuzovat. Vejděte do velkého lesa — nemluvíme o lesích Ameriky, mluvíme o těch lesích, jichž se už dotkla ruka člověka, o našich evropských lesích — co tomuto lesu schází? Komu z těch, kdo viděl velký les, napadlo, že by se mělo v tomto lese něco změnit, něco doplnit, aby estetický požitek byl úplný? — Jeďte dvě stě, tři sta verst po silnici — neříkáme na Krymu nebo ve Švýcarsku, nikoliv, v evropském Rusku, které je prý chudé na krásné krajiny — kolik najdete na této nedlouhé trati takových krajin, které vás nadchnou a při pohledu na něž ani nepomyšlíte na to, že „kdyby se tady tohle přidalo, tady tohle ubralo, krajina by byla lepší“. Člověk s nezkaženým estetickým citem se z přírody raduje plně, nenalézá v její kráse nedostatky. Názor, že namalovaná krajina může být vznešenější, půvabnější nebo v jakémkoliv směru lepší než skutečná krajina, děkuje za svůj vznik částečně předsudku, jemuž se dnes samolibě usmívají i ti, kdo se ho v podstatě ještě nezbavili — předsudku, že příroda je hrubá, nízká, špinavá, že je nutno ji očistovat a přikrašlovat, aby se zúšlechtila. To je princip přistříhovaných sadů. Druhý pramen názoru o převaze malovaných krajin nad skutečnými budeme analysovat níže, až budeme zkoumati otázku, v čem jmenovitě záleží požitek, který nám poskytují umělecká díla.

Zbývá podívat se na vztah třetího druhu obrazů k pří-

rodě — obrazů, které zobrazují skupinu lidí v krajině. Viděli jsme, že skupiny i krajiny, které umění zobrazuje, nemohou být svou ideou o nic výše než to, co nám předkládá skutečnost, a že jsou svým provedením vždy nezměrně níže skutečnosti. Je však správné, že na obraze může být skupina umístěna v mnohem efektnějším prostředí a dokonce i v prostředí přiměřenějším její povaze, než je obyčejné skutečné prostředí (radostné scény se často odehrávají ve značně matném nebo dokonce smutném prostředí; otřásající, vznešené často a dokonce většinou — v prostředí naprosto ne vznešeném; a naopak velmi často není krajina vyplněna skupinami, jejichž charakter je přiměřený jejímu charakteru). Umění velmi snadno tuto neúplnost doplňuje a jsme hotovi říci, že má v tomto případě převahu nad skutečností. Uznáváme-li však tuto převahu, musíme za prvé prozkoumat, do jaké míry je důležitá, za druhé, je-li vždycky skutečnou převahou. — Obraz zobrazuje krajinu a v této krajině skupinu lidí. V takových případech je obyčejně buď krajina jen rámcem pro skupinu, nebo skupina lidí jenom podřadným doplňkem, kdežto hlavní na obraze je krajina. V prvním případě se převaha umění nad skutečností omezuje na to, že našlo pro obraz pozlacený rám místo prostého [(důležitá přednost!)] v druhém případě umění přidalo snad krásný, ale podřadný doplněk — zisk není rovněž příliš veliký. [Má-li tedy tento druh malířství převahu nad skutečností, je tato převaha tak málo důležitá, že sotva zasluhuje pozornosti.] Pozvedá se však skutečně vnitřní význam obrazu, když se malíři snaží dáti skupině lidí prostředí, které odpovídá charakteru skupiny? Ve většině případů je to pochybné. Nebude příliš jednotvárné, budou-li vždycky scény šťastné lásky ozářeny paprsky veselého slunce a umístěny v smějící se zeleni luk a k tomu ještě na jaře, kdy „celá příroda dýše láskou“, a budou-li scény zločinů ozářeny bleskem a umístěny v divokých skalách? A nebude kromě toho prostředí, jež ne úplně harmonuje s charakterem scény

a jež se obyčejně vyskytuje ve skutečnosti, zvyšovati právě svou disharmonií dojem, který vzbuzuje sama scéna? A nemá skoro vždy prostředí vliv na charakter scény, nedodává jí nových odstínů, nedodává jí tím více svěžesti a více života?

Konečný závěr těchto úvah o sochařství a malířství je: vidíme, že výtvoři toho i onoho umění stojí mnohými a nejpodstatnějšími prvky (krásou obrysů, absolutní dokonalostí provedení, výrazností atd.) nepoměrně níže než příroda a život; kromě jedné málo důležité přednosti malířství, o níž jsem právě mluvil, nevidíme rozhodně nic, proč by stály výtvoři sochařství nebo malířství výše přírody a skutečného života.

Zbývá nám teď promluvit o hudbě a poesii — nejvyšších, nejdokonalějších uměních, před nimiž se ztrácí i malířství i sochařství.

Dříve si však musíme všimnout otázky: v jakém vztahu je instrumentální hudba k vokální a ve kterých případech je možno nazvat vokální hudbu uměním.

Umění je činnost, jejímž prostřednictvím člověk uskutečňuje svoje úsilí o krásno — to je obvyklá definice umění; my s ní nesouhlasíme; dokud jsme však nevyslovili vlastní kritiku, nemáme právo se od ní odchylovati, a nahradíme-li definici, které zde používáme, až později definicí, kterou pokládáme za správnou, nezpůsobíme tím žádnou změnu závěrů, jež se týkají otázky: zda je zpěv vždycky uměním a ve kterých případech se stává uměním. — Která je ona první potřeba, pod jejímž vlivem člověk začíná zpívat? Jak dalece je v ní účastna snaha o krásno? Domníváme se, že je to potřeba naprosto odlišná od péče o krásno. Klidný člověk může být v sobě uzavřen, může mlčet. Člověk, který je pod vlivem citu radosti nebo žalu, se stává sdílným; to nestačí; nemůže nevyjadřovati navenek svůj cit: „cit chce ven“. Jakým způsobem se dostává do vnějšího světa? Různě, podle toho, jaký je jeho charakter. Náhlé a otřásající vjemy se vyjadřují křikem nebo zvoláním; nepříjemné pocity, jež



proto, že nedisponuje týmiž prostředky, jimiž vládne skladatel. Ještě větší rozdíl je mezi prostředky skutečného života a básníka. Překladatel básnického díla z jednoho jazyka na druhý musí do jisté míry přetvářeti překládané dílo; jak se potom nemá objevit nutnost přetváření při překladu události z jazyka života do nudného, bledého a mrtvého jazyka poesie?

Podstatou této úvahy je obrana skutečnosti ve srovnání s fantasií, snaha dokázat, že umělecká díla rozhodně nesnesou srovnání s živou skutečností<sup>67)</sup>. Mluvit o umění tak, jak mluvil autor, není to snižování umění? — Ano, jestliže důkaz, že umění stojí níže než skutečný život, pokud se týče umělecké dokonalosti jeho výtvorů, znamená snižování umění, [jestliže se protestuje proti jeho přehnaným chválám, jestliže se dokazuje, že velebitelé umění mu přisuzují více, než spravedlnost dovoluje]. Avšak protestovati proti chvalořečím neznamena ještě haniti. Věda nepomýšlí na to, aby byla výše než skutečnost; to není pro ni hanba. Rovněž umění si nemá myslet, že je vyšší než skutečnost, to pro ně rovněž není ponižující. Věda se nestydí říkat, že jejím cílem je pochopiti a vysvětliti skutečnost a pak použít svých vysvětlení ku prospěchu člověka; ať se ani umění nestydí přiznat, že jeho cílem je: reprodukovati podle svých sil drahocennou skutečnost, aby odškodnilo člověka za nedostatek úplnějšího estetického požitku, který tato skutečnost poskytuje a vysvětliti ji ku prospěchu člověka.

Ať se umění spokojí svým vysokým, krásným určením: být v nedostatku skutečnosti jistou její záměnou a být pro člověka učebnicí života.

Skutečnost stojí výše než sen a podstatný význam stojí výše než fantastické požadavky.

Úkolem autora bylo prozkoumati otázku o estetických vztazích uměleckých děl a jevů života, probádati oprávně-

nost panujícího názoru, že právě krásno, jež se pokládá za podstatný obsah uměleckých děl, v objektivní skutečnosti neexistuje a je uskutečňováno jenom uměním. S touto otázkou souvisí nerozlučně otázky o podstatě krásna a o obsahu umění. Zkoumání otázky o podstatě krásna přivedlo autora k přesvědčení, že krásno je život. Po takovém řešení bylo nutno zkoumati pojmy vznešeného a tragického, které podle obvyklé definice krásna spadají pod ně jako momenty<sup>68)</sup>, a bylo nutno přiznati, že vznešené i krásné jsou dva navzájem si nepodřízené předměty umění<sup>69)</sup>. To už bylo důležitou pomůckou při řešení otázky o obsahu umění. Je-li však krásno život<sup>70)</sup>, řeší se otázka o estetickém vztahu krásna v umění a krásna ve skutečnosti sama. Když jsme došli k závěru, že umění nemůže děkovati za svůj vznik nespokojenosti člověka s krásnem ve skutečnosti, museli jsme hledati, z jakých potřeb vzniká umění, a prozkoumati jeho pravý význam. Zde jsou hlavní důvody, k nimž toto zkoumání přivedlo:

1. Definice krásna: „krásno je plné projevení obecné ideje v individuálním jevu“ nesnese kritiky; je příliš široká, protože je definicí formální snahy každé lidské činnosti.

2. Pravá definice krásna je: „krásno je život“; krásnou bytostí se zdá člověku ta bytost, v níž vidí život, jak ho chápe; krásný předmět je ten předmět, který mu připomíná život.

3. Toto objektivní krásno, nebo krásno ve své podstatě, je nutno odlišovati od dokonalosti formy, jež záleží v jednotě ideje a formy, nebo v tom, že předmět úplně vyhovuje svému určení<sup>71)</sup>.

4. Vznešené naprosto nepůsobí na člověka tím, že vzbuzuje ideu absolutna; skoro nikdy ji nevzbuzuje.

5. Vznešené se zdá člověku to, co je mnohem větší než předměty nebo je mnohem silnější než jevy, s nimiž člověk srovnává.

6. Tragické nemá podstatné souvislosti s ideou osudu

nebo nutnosti. Ve skutečném životě je tragické většinou náhodné, nevyplývá z podstaty předchozích momentů. Forma nutnosti, do níž je halí umění, je následek obvyklého principu uměleckých děl „rozuzlení musí vyplývat ze uzavření“ nebo nemístné podrobení básníka pojímám o osudu.

7. Tragické je podle pojmů nové evropské vzdělanosti: „strašné v životě člověka“.

8. Vznesené (a jeho moment, tragické) není modifikací krásna; ideje vznesené a krásného jsou navzájem naprosto odlišné; není mezi nimi ani vnitřní souvislosti ani vnitřního protikladu.

9. Skutečnost je nejen živější, nýbrž i dokonalejší než fantazie. Obrazy fantazie jsou jenom bledým a skoro vždy nezdařeným přetvořením skutečnosti.

10. Krásno v objektivní skutečnosti je plně krásné.

11. Krásno v objektivní skutečnosti člověka úplně uspokojuje.

12. Umění naprosto nevzniká z potřeby člověka doplnit nedostatky krásna ve skutečnosti.

13. Umělecká díla stojí níže než krásno ve skutečnosti nejen proto, že dojem, kterým působí skutečnost, je živější než dojem, kterým působí umělecká díla: umělecká díla stojí níže než krásno (stejně jako níže než vznesené, tragické, komické) ve skutečnosti i s estetického hlediska.

14. Oblast umění se neomezuje na oblast krásna v estetickém smyslu slova, krásna co do jeho živé podstaty a rovněž ne jenom co do dokonalosti formy: umění reprodukuje všechno, co je v životě pro člověka zajímavé.

15. Dokonalost formy (jednota ideje a formy) není charakteristickým rysem umění v estetickém smyslu slova (krásných umění); krásno jako jednota ideje a obrazu nebo jako úplné uskutečnění ideje je cílem snahy umění v nejšířším smyslu slova nebo „dovednosti“, cílem každé praktické činnosti člověka.

16. Potřeba, z níž vzniká umění v estetickém smyslu slova

(krásná umění), je tatáž, jež se velmi jasně projevuje ve figurálním malířství. Portrét se nemaluje proto, že nás rysy živého člověka neuspokojují; nýbrž proto, aby pomohl naší vzpomínce na živého člověka, když není před naším zrakem, a dal o něm jistou představu lidem, kteří neměli příležitost ho vidět. Umění nám svými díly jenom připomíná to, co je pro nás v životě zajímavé, a snaží se nás do jisté míry seznámit s těmi zajímavými stránkami života, které jsme neměli příležitost zakusit nebo provozovat ve skutečnosti.

17. Reprodukování života je obecný charakteristický znak umění, který tvoří jeho podstatu; často mají umělecká díla i jiný význam — vysvětlení života; často mají i význam soudu o životních jevech.<sup>72)</sup>