

perspektivy vedené skepsí získává otázka po pravdivosti umění náhle novou relevanci. Je nasnadě, že popisuje-li se racionalita jako deficitní právě proto, že subsumuje všechno pod obecné pojmy a vyřazuje jednotlivé, zvláštní, smyslové a emocionální, že se právě v umění spatřuje proces, který by měl být vhodný k odhalování těchto deficitů, aby tak umění jakožto *esteticko-praktická* kritika ratia fungovalo i jako kompenzace jeho slabosti. Tato idea je ale stará jako sama kritika racionality, tedy tak stará jako moderna, a začíná před Hegelem a s ním v romantice.

4.

Mýtus, ironie a hlubší význam

V březnu roku 1913 byl v Berlíně vydražen fragment z Hegelovy pozůstalosti, který se měl brzy stát jedním z nejzáhadnějších dokumentů německé filozofie. List obsahuje text psaný Hegelem asi v r. 1797, je ale nedatovaný a jeho obsah je pro Hegela tak netypický, že byli jako skuteční autoři uváděni Schelling nebo Hölderlin. Text byl poprvé uveřejněn r. 1917 Franzem Rosenzweigem pod titulem *Nejstarší systémový program německého idealismu*. I když otázka autorství nemůže být beze zbytku objasněna, kloní se dnes badatelé k tomu, že se jedná o Hegelův raný text, který ale ve své emfatičnosti spíše poukazuje na duchovní stav v rozjitřeném období, než na pozdějšího konzervativního systematického myslitele.¹ Pro naši souvislost má zvláštní význam, že v tomto fragmentu je umění přisuzována role, kterou, alespoň v rámci teoretického návrhu, hrálo v moderně neustále. Dekonstrukce náboženství a tradičně zaručované mravnosti v procesu osvícenství a Francouzské revoluce neosvobodila umění jen z jeho feudálních vazeb, nýbrž současně zanechala prázdná místa, která umění lákala, aby je obsadilo. O takovém nutném překonání morálky a filozofie uměním hovoří následující fragment. „Nyní jsem přesvědčen, že nejvyšší akt rozumu, který zahrnuje všechny ideje, je estetickým aktem a že *pravda a dobro jsou jen v kráse* sbratřeny. Filozof musí vládnout takovou estetickou silou jako básník. Naši školometští filozofové jsou lidé

¹ Srov. k tomu Christoph Jamme/Helmut Schneider (ed.), *Mythologie der Vernunft. Hegels „ältestes Systemprogramm des deutsche Idealismus“*, Frankfurt nad Mohanem, 1984, s. 63 a násl.

bez estetického smyslu. Filozofie ducha je estetická filozofie. Člověk nemůže být v ničem duchaplný, ani o dějinách nemůže duchaplně uvažovat – nemá-li estetický smysl. Zde je patrné, co vlastně chybí lidem, kteří nerozumějí idejím – a dosti upřímně doznávají, že začnou tápat, jakmile opustí své tabulky a předpisy. Poezii se tím dostává vyšší *důstojnosti* a stává se opět tím, čím byla na počátku, *učitelkou lidstva*; neboť již neexistuje žádná filozofie, žádná historie, jen básnické umění přežije všechny ostatní vědy a umění.²

Ve dvojím smyslu se zde zapřísáhává poezie: jako ona síla, již jediné se podaří zprostředkovat a zrušit rozpory mezi rozumem a skutečností, morálkou a životní praxí, a která se tím ale vrací ke své původní funkci a možnosti: být zdrojem epistemického a sociálního vědění – učitelkou lidstva. Hegel v tomto textu doufá přesně v to, co později umění navždy upírá: v ustanovení mytologie rozumu, náboženství-umění, které by nemělo překonávat jen odlidštěnou racionalitu, nýbrž i odlidštěné společenské struktury: „Idea lidstva především chce ukázat, že neexistuje idea státu, protože stát je něco *mechanického*, podobně jako neexistuje idea *stroje*. Jen to, co je předmětem *svobody*, se nazývá *idea*. Musíme tedy překročit i stát. Neboť každý stát musí jednat se svobodnými lidmi jako s mechanickými kolečky soukolí; a to nemá být; stát tedy musí zaniknout.“³ Dlouho před Marxem je zde s opravdu působivou emfaticností obžalována neslučitelnost svobody a státu a požadováno jeho zrušení, které je předpokladem pro pravou lidskost. Možná že tyto věty byly napsány pod dojmem jakobínského teroru. Ale poezii je přisuzována ona síla, jež má svobodu uskutečnit. Idea rozumu samého se musí stát estetickou, to znamená pro autora systémového programu mytologickou: „Tak si konečně musí osvícené a neosvícené po-

² Hegel, *Frühe Schriften* (Werke 1), s. 235

³ Hegel, *Frühe Schriften*, s. 234 a násl.

dat ruku, mytologie se musí stát filozofickou, aby se filozofie stala smyslovou a lid rozumným, filozofie se musí stát mytologickou, aby filozofy učinila smyslovými. Pak bude mezi námi panovat věčná jednota. Již nikdy opovrhlivý pohled, již nikdy ponížené chvění se lidu před jeho mudrci a kněžími. Teprve pak nás očekává stejné rozvíjení všech sil, jednotlivce, jakož i všech individuí. Žádná síla již nebude potlačována. Pak bude panovat všeobecná svoboda a rovnost duchů.⁴

Kokoliv je zde ukládáno poezii, umění, estetizaci – je přehánění, s nímž umění moderny bude muset neustále zápasit. Spíše než lidově vzdělávací aspekt, který byl neustále uváděn na obrazu umění, je zde v popředí zájmu rozhodný požadavek, aby se na rovině remytizovaného umění mohla uskutečňovat ona svoboda a jednota, kterou filozofie a politika dovedly jen propagovat – aby ji pak neustále zrazovaly. Revoluční patos, do kterého se halilo právě moderní umění, pochází z této příliš romantické naděje – že se v umění při realizaci estetických idejí krásný jev neetabluje pouze k požitku svých recipientů, nýbrž že se tak přinejmenším vytvářejí modely, které slibují lepší život. Přitom nejde jen o obsahově konkrétní utopie, ale spíše o požadavek přímo volnou hrou obrazotvornosti anticipovat svobodu a na chvíli, pro jedno dílo obnovit ztracenou jednotu rozumu a citu ve vzájemném spojení racionální metody a intuitivního tvoření. Z tohoto aspektu se jeví i společenskokritický habitus estetické avantgardy, její polemika proti státu a měšťáctvu jako romantický motiv, který umožňuje pochopit, proč mohlo tak snadno dojít k obrácení této avantgardy na sekulární náboženství umění: patřilo to a patří k jeho zamlčovanému záměru.

Tento společný patos zastávaný krátce Hegelem, Hölderlinem a Schellingem se objevuje, i když už v ironicky zlehčené formě, i u Friedricha Schlegela (1772–1829), snad nejzásadnějšího teo-

⁴ Hegel, *Frühe Schriften*, s. 235 a násl.

retika romantického umění. Tak např. v proslulém 116. fragmentu Athenea z r. 1798 se praví: „Romantická poezie je progresivní univerzální poezie. Jejím určením není pouze to, aby opět spojovala všechny oddělené druhy poezie a spojovala poezii s filozofií a rétorikou. Chce a musí také hned směřovat, hned slévat poezii s prózou, genialitu s kritikou, umělou poezii s přírodní, činit poezii živou a společenskou a společnost a život činit poetickými, poetizovat vtip a naplňovat a sytit formy umění přírodní vzdělávací látkou a oduševňovat je vibrací humoru. Zahrnuje vše, co jen je poetické, od největšího systému umění, obsahujícího v sobě opět další systémy, až po povzdech, polibek, který vydechne básníci dítě v neumělém zpěvu... Romantická poezie je ještě ve stavu zrodu; ba, je to její vlastní podstata, že stále jen vzniká, nikdy nemůže být dovršena. Žádná teorie ji nemůže vyčerpat a jen věštecká kritika by se směla odvážit charakterizovat její ideál. Ona sama je nekonečná, pouze ona je svobodná a jako její první zákon platí, že libovůle básníkovy nestrpí nad sebou žádný zákon.“⁵

Kdybychom chtěli, mohli bychom v této Schlegelově řeči o romantické poezii vidět přímo program moderního umění. Je zde formulována celá řada oněch prvků, které charakterizují moderní umění: zrušení hranic druhů, principiální neukončitelnost tvůrčího procesu, umělecká hodnota banálních předmětů všechního života, estetizace života, důvěra v kreativitu dětí a naivních lidí, ironické sepětí se západoevropskou vzdělávací tradicí a v neposlední řadě absolutní suverenita umělce, který nad sebou nesne žádný jiný zákon než svou libovůli. Kantův požadavek, aby v géniovi hovořila příroda, se zde radikalizuje, a tím je negován: v géniovi hovoří jen tvůrčí subjekt, jinak nic – žádná příroda, žádný stát, žádné náboženství. To však znamená, že v romantice

⁵ Friedrich Schlegel, *Kritische Schriften und Fragmente*, 1798–1801, ed. E. Behler a H. Eichner, Studienausgabe sv. 2, Paderborn 1988, s. 114 a násl.

mají zvláštní význam estetické formy, které bezprostředně vyjadřují subjekt: aforismus, dopis a deník. Nejde jen o to, že pod tím cítíme moderní formy stylizace všedního života, ale tato estetizace expresivity já dovolila i účast skupiny dosud téměř vyloučené z poetického diskurzu: žen. Význam, který získaly na počátku 19. století „romantické ženy“ jako Karoline von Günderode, Karoline Schlegelová-Schellingová, Bettina von Arnim nebo Rahel Varnhagenová, ukazuje na specifickou formu ženského sebeurčení, nezávislého na estetických koncepcích, pod jejichž vlivem se však mohlo rozvíjet.

Právem se dá romantické umění a jeho teoretické zdůvodnění číst jako jistě nesmírně vzrušující anticipace moderny. Od umělecky stylizovaného fragmentu přes *work in progress*, od konceptu přes kritiku tradice, od absolutní svobody umělce až k rozpuštění umění v životní formě, je zde již vše, co teprve od fin de siècle pronikalo do obecného povědomí. Tomu také odpovídá, že vlastní centrální pojem schlegelovské estetiky podráždí nohu dokonce moderně, a tím dostává téměř postmoderní rys: ironie.

Co to ovšem je, ta proslulá a pověstná ironie, není vůbec lehké popsat. V 37. *kritickém fragmentu* prosazoval Friedrich Schlegel myšlenku, která naznačuje, oč přitom vlastně jde: „Abychom mohli o nějakém předmětu psát dobře, není již nutné se o něj zajímat; myšlenka, která má být vyjádřena rozvážně, musí již být zcela mimo, vlastně už nás nemůže zajímat. Dokud umělec objevuje a je nadšený, je pro sdělování přinejmenším v iliberálním stavu.“⁶ Ironie tedy předpokládá jistou distanci umělce od jeho díla, jež mu dovoluje suverénně a rozvážně pracovat. Ironii nelze ztotožňovat s odmaskovávajícím nebo zesměšňujícím vtipem. V 51. *kritickém fragmentu* pak říká: „Vtip jako nástroj pomsty je tak hanebný jako umění sloužící k smyslnému dráždě-

⁶ Friedrich Schlegel, *Kritische Schriften und Fragmente 1794–1797*, Studienausgabe sv. 1., s. 241

ní.⁷ Ironie je spíše strategie, která se nedá určit, která u všeho chce mít ponechanou možnost volby něčeho jiného. Schlegelova poznámka, že zná umělce, kteří „nejsou dosti svobodní“, „aby sebe samy pozvedli nad svou velikost“,⁸ naznačuje onen sklon ironie k ironizování sebe sama, což pak rozvádí také v malém, ale nanejvýš zábavném článku *O nesrozumitelnosti*. Schlegel v něm předkládá rozdělení ironie, které sahá od hrubé přes jemnou, mimořádně jemnou, dramatickou a dvojitou až k „ironii ironie“, aby pak sebeironicky zvolal: „Kteří bohové nás budou moci zachránit ode všech těchto ironií? Mohlo by se to stát jedině tak, že by se našla ironie, která by měla tu vlastnost, že by spolykala a pohltila všechny velké i malé ironie, že by z nich už nebylo vidět nic, a musím přiznat, že právě u těch svých k tomu cítím patrnou dispozici.“⁹

Romantická ironie tak umělci dovoluje ve vztahu k svému výtvoru suverenitu, která ale zasahuje konstrukci subjektivity samé. Pojem ironie, jak ho používá mladý Schlegel, hrozí podkopat program romantické univerzální poezie, která by měla realizovat veškerou synthesis tím, že rozkolísá sám subjekt. Ironie je, uvádí Schlegel v *108. kritickém fragmentu*, totiž také proto „nejsvobodnější ze všech licencí“, protože skrze ni člověk „sám sebe“ ignoruje.¹⁰ To ale také znamená, že Schlegelovu romantickou ironii je v konečném důsledku nutno chápat jako jednotu „sebetvoření“ a „sebezničení“,¹¹ – sebedestruktivní prvek musí být tedy součástí ironie. Nakonec ironický umělec tím, že se nikdy nemůže zcela identifikovat se svým dílem, nemůže se ani beze zbytku brát vážně.

⁷ Schlegel, *Studienausgabe* sv. 1., s. 243

⁸ Schlegel, *Studienausgabe* sv. 1., s. 246 a násl.

⁹ Schlegel, *Studienausgabe* sv. 2., s. 239 a násl.

¹⁰ Schlegel, *Studienausgabe* sv. 1., s. 248

¹¹ Schlegel, *Studienausgabe* sv. 1., s. 241 a násl.

Provokace romantiky mnohdy stále ještě působí. Ve svém velmi opožděně uveřejněném habilitačním spise *Transzendentaler Idealismus – Romantische Naturphilosophie – Psychoanalyse* (Transcendentální idealismus – romantická přírodní filosofie – psychoanalýza) vysvětloval německý filozof a skeptik Odo Marquard romantickou ironii také jako výraz „estetiky ztroskotání“, jako proces etablování nicoty bez efektu, umění, které by bylo „sebenegací a současně ji zbavovalo jejích důsledků“ – a z toho pro Marquarda vyplývá: „Proto nejpozději zde se stává estetické nekonsekventním, nezávazným.“¹² Pro Marquarda se tím ironie stává výrazem onoho „transcendentálního masochismu“, který vyjadřuje estetiku ztroskotání: „[Transcendentální masochista] je určen negací své historicko-sociální existence, stává se v podstatě nekomunikativním psancem (outlaw); osobuje si postavení asociála: zločince, blázna, flákače... Štěstí spočívá v nešťestí... Vládne svůdná síla rozkladu, zániku. K tomu patří zřeknutí se všedního dne a dne vůbec...“¹³ I když podávána s kritickým gestem, jeví se nám tato charakteristika velmi výstižná – ale nikoliv jen to. Jsou tím pojmenovány i aspekty, které patří nejen k inventáři *estetické romantiky*, nýbrž především k autostylizaci *moderního umělce*: osamělý, bohém, outsider, na hranici mezi géniem a šílencem, mimo zákon, morálku a rozum. Především ten poslední aspekt, amorální charakter ironie popsal kriticky již dánský filozof Søren Kierkegaard (1813–1855), sám spojen s jistým druhem nenávislné romantické lásky, ve své dizertační práci *O pojmu ironie se stálým zřetelem k Sokratovi* z roku 1841: „Sám do sebe uzavřen stojí zde ironik, nechává... lidi procházet kolem sebe a nenachází žádnou společnost, která by mu byla přiměřená. Proto se dostává nyní neustále do sporu se

¹² Odo Marquard, *Transzendentaler Idealismus – Romantische Naturphilosophie – Psychoanalyse*. Kolín nad Rýnem 1987, s. 193

¹³ Marquard, *Transzendentaler Idealismus*, s. 189



Obr. 5. „Přeměna ducha na formu vede k ustrnutí. Je cenou, která se musí platit za znázornění ideje.“

skutečností, k níž náleží. Proto se mu stává důležitým *suspendovat* to, co zde zdůvodňuje skutečnost, co ji řídí a nese, totiž *morálku a mravnost*.¹⁴ A tato suspenze se ironikovi podaří teprve tím, že morálku samu *estetizuje*: „[Ironik] je nadšen obětující se morálkou, tak jako je tím nadšen divák v divadle... Dokonce lituje, ale lituje esteticky, nikoliv morálně. V okamžiku lítosti je esteticky vně své lítosti, zkoumá, zda je poeticky správná, zda v ústech poetické postavy je vhodná k dramatické odpovědi.“¹⁵ Kierkegaard tak výstižně zdůraznil, že romantická ironie je víc

¹⁴ Sören Kierkegaard, *Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates*, Gesammelte Werke ed. Emanuel Hirsch a Hajo Gerdes, 31. odd., Gütersloh 1984, s. 289

¹⁵ Kierkegaard, *Begriff der Ironie*, s. 290

než poetický postup: je to pokus dát životu samému estetickou formu, je pokusem jednoduše podrazit nohy povinnosti morálky a zákonů i tehdy, nevede-li tato ironie k žádné revoltě, o níž mnohdy rádi snívali umělci moderny.

Ale reflexe dobových uměleckých filozofií pojmu ironie odhalily také, a to již před verdiktem Kierkegaardovým, podstatné momenty tohoto pojmu, které mohou být zajímavé i pro moderní umění. Tak například Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775–1854), v mládí hluboce spjatý s romantikou, přiznává ve své *Filozofii umění* z let 1802–3 *románu*, že smí postupovat vůči svým hrdinům s „hostejností“, která dokonce může přejít „v ironii vůči hrdinovi, neboť ironie je jediná forma, v níž to, co ze subjektu vychází nebo z něho musí vycházet, se nejjistěji od něj odděluje a stává se objektivním“; „nedokonalost“, pokračuje Schelling dále, „nemůže hrdinovi v tomto ohledu vůbec škodit.“¹⁶ Jestliže Schelling již dříve určil hlavní charakter romantického umění jako „smíšení vážného a žertovného“,¹⁷ pak nepochybně jeho charakteristika románu – Schelling měl zřejmě na mysli Goethova *Viléma Meistera*, první *romantický*, a tedy moderní román – je velmi blízká schlegelovskému pojmu ironie: „Román má být zrcadlem světa, alespoň své doby, a stát se tak parciální mytologií. Má vyzývat k veselému, klidnému pozorování a udržovat účastenství všude stejně pevně... Všechno v člověku probouzeje, má román uvést i vášeň do pohybu; je mu dovoleno nejtragičtější i komické, jen básník sám zůstává obojím nedotčen.“¹⁸ Umělcova suverenita, patrná i zde, nesmí vést k jeho dokonalé identifikaci s dílem. Romantická ironie je stále i pokusem o sebeodstup umělce – sebeodstup, který se bude odrážet i v nepřetr-

¹⁶ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Philosophie der Kunst*, Ausgewählte Schriften, ed. Manfred Frank, sv. II, Frankfurt nad Mohanem 1985, s. 503

¹⁷ Schelling, *Philosophie der Kunst*, s. 498

¹⁸ Schelling, *Philosophie der Kunst*, s. 504

žité produktivitě moderních umělců, kteří nesmějí uznávat nic za definitivní.

Souvislost mezi formativním principem umění a negativním aspektem ironie viděl však ještě přesněji dnes bohužel zapomenutý estetik Karl Wilhelm Ferdinand Solger (1780–1819) ve svých *Přednáškách o estetice* z roku 1819. S nadšením umělce pro svou látku, říká Solger, musí „současně být spojen jistý projev *ironie*; neboť bez ironie umění vůbec neexistuje“.¹⁹ Důvod toho demonstruje – za předpokladu, že předmětem umění musí být *idea* – na negujícím charakteru estetického: „Má-li se idea proměnit ve skutečnost, pak v nás musí žít vědomí, že tím současně zaniká. Kdyby se umělec zcela zamiloval do přítomnosti ideje skutečnosti, pak by přestalo umění a nastoupil by jistý druh blouznění, pověra, která věří, že se fixované pojmy dají smyslově najít v objektech. Umělec si musí být vědom, že jeho dílo je symbolem, že idea vstupuje pod fixovanými pojmy do skutečnosti, a že se proto idea v symbolu rozplyne jako čirá činnost.“²⁰

Solger, jako estetik dost podceňovaný, se tímto chápáním pojmu ironie dotýká některých centrálních aspektů: nejdříve názoru, že objektivace ideje v uměleckém díle tuto ideu *fixuje*, to ale znamená, že ji neguje v její činnosti jakožto sám čirý život. Přeměna ducha na formu vede k ustrnutí. Je cenou, která se musí platit za znázornění ideje. Zapomenulo-li by se na tuto souvislost, a díla by se považovala za objektivace ducha v čirém smyslu, vyšlo by z toho „něco zcela syrového“. Teprve ironické vědění o negaci ducha v jeho estetické prezentaci poskytuje „kouzelný půvab“, v neposlední řadě proto, že duch jako znehynbný se stává pro *suverenitu* estetického vědomí nahraditelným: „Kdy-

¹⁹ Karl Wilhelm Ferdinand Solger, *Vorlesungen über Ästhetik*, ed. Karl Wilhelm Ludwig Heyse, Darmstadt 1980 (reprint vyd. v Lipsku 1829), s. 199

²⁰ Solger, *Vorlesungen*, s. 199 a násl.

bychom předpokládali, že Homér věřil všemu, co vypráví o svých bozích, pak by se všejevilo jako povrchní pověra... Umělecký duch pojednává to nejvyšší a největší jako hru své libovůle.“²¹ Ironie se tak stává u Solgera prostředkem sebeprezentace umění – jako taková je ale se zřetelem k ideji *negativní činnosti*. Je vědomím diference mezi dílem a ideou, vědomím, které se v díle odráží jako forma sama; není to ovšem pouze vědomí, co je určováno potěšením z libovolné hry, ze zdání – hra již jednou prohlédnutá, a tím sama sebou zrušená, povede k oné melancholii, která od doby Kierkegaardovy doprovází estetiky a umělce moderny.

²¹ Solger, *Vorlesungen*, s. 200