

GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL

Vo vzťahu ku Kantovej *Kritike súdnosti* predstavujú Heglove *Vorlesungen über die Ästhetik* (Prednášky o estetike) kvalitatívne nový stupeň. Rozvíjajú totiž na rozdiel od kriticizmu, ktorý bol založený veľmi formalisticky, obsahovú koncepciu, čo v neposlednom rade súvisí s tým, že Hegel videl, vzhľadom na radikálne zmeny, ktoré nastali s Francúzskou revolúciou (a po nej) v politike, ekonómii a kultúre, nevyhnutnosť vybudovať takú myšlienkovú stavbu, ktorá by zohľadnila nové pomery. Pretože aj status umenia sa zásadne zmenil. Staré feudálne objednávatelské pomery sa do značnej miery rozpadli a umelci sa museli viac než kedykoľvek predtým ponúkať na kapitalistickom trhu. To malo dôsledky siahajúce až do vnútornej štruktúry samotného umenia, pre voľbu témy a formálne stvárnenie. (Ako intenzívne sa Hegel už v ranom období vysporadúval s novou ekonomickou situáciou a jej sociálnymi následkami, dokladajú vyjadrenia v *Jenenser Realphilosophie* z r. 1805/06, kde upozorňuje na „úplne otupujúcu, nezdravú a neistú a obratnosť obmedzujúcu prácu v továrňach, manufaktúrach, baniach atď.“, na ktorú sú „masy“ odsúdené. Heglovi neuniká, že sú „vydané napospas biede, ktorá si nemôže pomôcť“.)¹

Hneď na začiatku, v „úvode“, ktorý je sám osebe už a e s t h e t i c a i n n u c e a v koncentrovanej podobe rozvíja

¹ A. Gulyga, *Hegel*, Leipzig 1974, ²1980, s. 85.

Heglov systém teórie umenia, sa nie bez istého smútku konštatuje: „(...)teda je to tak, že umenie už nezaručuje to uspokojenie duchovných potrieb, ktoré v ňom hľadali a nachádzali predchádzajúce doby a národy, – uspokojenie, ktoré bolo minimálne zo strany náboženstva do najvyššieho stupňa vrelosti spájané s umením. Krásne dni gréckeho umenia a zlatá doba neskorého stredoveku sú preč. Reflexia nášho dnešného života nás tak vo vzťahu k vôli, ako aj vo vzťahu k úsudku núti držať sa všeobecných hľadísk a riadiť nimi zvláštnosti, takže všeobecné formy a zákony, povinnosti, práva, maximy platia ako dôvody určenia a sú hlavným vládcom. Pre umelecké záujmy však ako pre umeleckú produkciu požadujeme vo všeobecnosti viac živosti, v ktorej nevystupuje všeobecné ako zákon a maxima, ale pôsobí ako identické s dušou a cítením, tak ako vo fantázii je všeobecné a rozumné obsiahnuté ako zjednotené s konkrétnym zmyslovým javom. Preto naša prítomnosť kvôli svojmu všeobecnému stavu umeniu nepraje.“(I, 24n.)²

Na tomto citáte okrem iného zaujme, že Hegel vidí umenie pôvodne a vo vlastnom zmysle úzko spojené s náboženstvom: toto spojivo však už nie je po sekularizácii dané. So zánikom ancien régime, ktorý sa podobne ako v Novalisovom traktáte *Die Christenheit oder Europa* (Kresťanstvo alebo Európa, 1799) stotožňuje s epochou „stredoveku“ siahajúceho až na prah moderny, stratilo svoju substanciu aj umenie. Pretože teda v istom zmysle dospelo k svojmu koncu – Hegel samozrejme vie a vidí, že sa naďalej produkuje, ale práveže už nie v tomto vznešenom zmysle – , musí sa naň pozeráť ako na niečo v podstate minulé. Z toho pre Hegla vyplýva nevyhnutnosť jeho h i s t o r i c k é h o nazerania, ktoré je

² G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I – III*, in: G. W. F. H., *Werke in 20 Bänden*, red. E. Moldenhauer a K. M. Michel, zv. 13 – 15, Frankfurt a. M. 1970 (citáty v texte podľa tohto vydania).

zároveň reflexívne: „V e d a o umení je preto v našej dobe ešte oveľa väčšou potrebou než v dobách, kedy umenie osebe ako umenie už zaručovalo plné uspokojenie. Umenie nás pozýva k premýšľavým úvahám, a to nie za tým účelom, aby sa umenie opäť vyvolalo, ale aby sme vedecky spoznali, čo vlastne umenie je.“ (I, 25 n.)

Táto veta je takpovediac rodným listom vedy o umení ako historickej disciplíny. Niet sa preto čo čudovať, že mnohí významní kunsthistorici 19. storočia, ktorí túto disciplínu etablovali (ako Schnaase, Hotho, Kugler a i.), vychádzali z Hegla. Hegel sám, a to je nové, zakladá svoju estetiku historicky: v mnohých pasážach – týka sa to najmä veľkých častí jeho traktátu o symbolickej, klasickej a romantickej umeleckej forme – sa dá čítať ako „dejiny umenia“, pričom pre túto interpretáciu je charakteristické úzke spojenie kultúrnych významov a formálnych aspektov. Je to tiež táto obsahová metóda zobrazenia, na ktorú vždy znovu nadväzovali koncepcie vedy o umení, ktoré kritizovali formalistický pohľad na vec. V neomarxistickej estetike, ktorej prvým veľkým reprezentantom bol Georg Lukács, sa rovnako, opierajúc sa o Hegla, predsa však kriticky transformujúc jeho objektívno-idealistický systém, silne zdôrazňoval obsahový aspekt.

Vzťahom obsahu a formy sa Hegel viackrát podrobne zaoberal. Zásadne konštatuje, že umelecké dielo – a odvoláva sa takmer vždy len na umelecké diela ako objektivácie umenia – je charakterizované tým, že sa ponúka „zmyslovému chápaniu“. „Je tu dané pre zmyslové cítenie, vonkajšie alebo vnútorné, pre zmyslový názor a predstavu, ako vonkajšia, nás obklopujúca alebo ako naša vlastná vnútorne pociťovaná príroda. Pretože napríklad aj reč tu môže byť pre zmyslovú predstavu a pocit. Bez ohľadu na to je však umelecké dielo nielen pre z m y s l o v é chápanie, ako zmyslový predmet, ale jeho postavenie je takého druhu, že je ako zmyslové zároveň podstatne pre d u c h a, duch má ním byť afikovaný a nachádzať

v ňom nejaké uspokojenie.“ A ešte raz, zdôraznene: „(...) Zmyslové chápanie umeleckého diela má mať bytie, len ak existuje pre ducha človeka, nie ak existuje ako zmyslové len samo pre seba.“ (I, 57)

Hegel teda vychádza zo starej, z platonizmu a scholastiky pochádzajúcej ontologickej, resp. noetickej hierarchie, podľa ktorej duch predstavuje najvyšší stupeň a zmyslovosť je mu podriadená. Umelecké dielo, ktoré by bolo len zmyslové, by nemalo pre Hegla dôstojnosť. Tú môže získať len vďaka „duchu“. Ducha Hegel stotožňuje v podstatnej miere s ľudskou slobodou. Ak si umelecké diela zaslужujú pomenovanie „krásne“, potom za to vďaka ľudskému duchu, ktorého výtvary sú značne nadradené výtvorom prírody. To je tiež dôvod, prečo Hegel kategoricky vykazuje z estetiky prírodnú krásu (hoci jej venuje dlhé pasáže reflexií). „Z f o r m á l n e h o hľadiska stojí dokonca aj zlý nápad, ktorý prejde hlavou človeka, v y š š i e než prírodný produkt, pretože v tomto nápade je vždy prítomná duchovnosť a sloboda.“ (I, 14) „V y š š i e postavenie ducha a jeho umeleckej krásy voči prírode však nie je len relatívne, ale až duch je tým, čo je p r a v d i v é, všetko objímajúce, takže každá krása je pravdivo krásna len vtedy, ak sa zúčastňuje na tomto vyššom a ak je ním vytvorená.“ (I, 14 n.). Za týmto chápaním sa skrýva aj myšlienka, že vychutnávanie krásy umeleckého diela je zároveň vychutnávaním bytostných síl človeka, jeho fantázie, ale aj jeho ovládania prirodzene daných predmetov v estetickej praxi: druhové dejiny človeka sú teda neustále prítomné v reflexii umeleckého diela.

Z prednostného postavenia ľudského ducha voči prírode pre Hegla vyplýva, že účel umenia nemôže spočívať v napodobnení prírody. Nezachádza síce tak ďaleko ako romantici z krúžku „Athenäum“ (napr. Friedrich Schlegel), ktorí požadovali absolútne umenie „arabesky“, ale odmieta číru reprodukciu prírody umením. Ešte Goethe vyhradil vo svojom člán-

ku *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil* (Jednoduché napodobnenie prírody, maniera, štýl) právo tomuto druhu mimesis. Demonštruje tento umelecký výkon napodobnenia na zátišiach, ktorých autormi boli Huysum alebo Rachel Ruysch, a oceňuje na nich práve iluzionistickú stránku, pretože v nej je v tendencii obsiahnuté vedecké osvojenie prírody.³ Z Heglovho hľadiska však treba iluzionizmus odsúdiť, pretože, ako sa nazdáva, „zostáva stáť pri formálnom účele číreho napodobnenia a ukazuje namiesto skutočnej živosti len predstieranie života“ (I, 65). V tejto súvislosti referuje o vyjadrení istého Turka, ktorému anglický cestovateľ a bádateľ James Bruce ukázal namaľovanú rybu: „Keď táto ryba vstane na Poslednom súde a povie, namaľoval si mi síce telo, ale nie živú dušu, ako sa budeš proti tomuto obvineniu brániť?“ (I, 65). Fakt, že Hegel uplatňuje tento „magický“ argument, dokladá, že umeleckému dielu pripisuje viac kvalít než len fiktívnu autonómiu. Okrem toho z nej vysvitá, že nechápe iluzionizmus historicky, pretože to, čo platilo pre rozličné epochy ako ilúzia, príslušne nereativizuje, hoci je inak schopný si uvedomiť napr. vkusové diferencie medzi národmi alebo medzi Európanmi a neeurópskymi národmi, ako aj funkčné rozdiely nimi vytvorených umeleckých diel, a chápe teda rozličné postoje a vnímanie kultúrnoanalyticky.

Keď Hegel hovorí o obsahu umenia, myslí pri preverovaní jeho možností najprv na účel, ktorý mu bol často pripisovaný, totiž „prebúdzat a oživovať driemuce pocity, sklony a vášne ka ž d é h o d r u h u, n a p l n í ť srdce a nechať človeka, či už rozvinuto alebo nerozvinuto, precítiť všetko,

³ J. W. Goethe, „Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil“ (pôvodne in: *Der Teutsche Merkur*, február 1789), in: J. W. G., *Sämtliche Werke in 45 Bänden*, vyd. P. Boerner, zv. 33: *Schriften zur Kunst*, časť 1, München 1962, s. 34 a n.

čo môže ľudská duša vo svojej najvnútornejšej a najtajomnejšej podstate niest, zakúsiť a vytvoriť, čo dokáže ľudská hrud vo svojej hĺbke a svojich mnohorakých možnostiach a stránkach rozhybať a podnietiť“ (I, 70). S týmto funkčným určením môže Hegel úplne súhlasiť. Nejde mu však pritom len o povrchné uspokojenie afektov alebo o redukciu umenia na sentimentálny obsah.

To, že sa umelci zaoberajú „hĺbkami a výškami ľudskej duše ako takej“, že „robia svojím novým svätcom h u m a n u s“ (II, 237), je napokon nevyhnutným dôsledkom skutočnosti, že sú po strate svojich väzieb na feudálne inštitúcie a cirkev odkázaní reflexívne celkom sami na seba a môžu teda vlastne tematizovať už len vlastné afektívne rozpoloženie.

Emocionálnu funkciu umenia teda Hegel neodmieta, vyhlasuje ju však za nepostačujúcu. Ale ani umeniu ako účel tradične pripisované určenie, že má spôsobovať očistenie („katharsis“) vášní (ako je známe, je to Aristotelova téza) a tým dosiahnuť morálne zdokonalenie, Heglovi nestačí, najmä ak tu nie je vždy presne predpísané a vysvetlené, aká morálka s akými estetickými prostriedkami a z akého morálneho hľadiska sa myslí. To isté preňho platí vo vzťahu k didaktickej stránke umenia, ktorá sa tradične legitimovala Horáciovou vetou „Et prodesse volunt et delectare poetae“ (*De arte poetica* [O básnickom umení] b V. 333).

Hegel chce teda poznávať umelecké dielo len v ohraničenom rozsahu viazané na vonkajšie účely. Vlastný konečný účel umenia nepostihujú také určenia ako „poučenie, očistenie, zlepšenie, zisk, snaha o slávu a česť“. Spočíva skôr, ako Hegel zisťuje v dlhšej „historickej dedukcii pravdivého pojmu umenia“ (I, 83 a n.), v tom, že „umelecká krása bola rozpoznaná ako jeden z prostriedkov, ktoré rozpúšťajú a späť k jednote privádzajú protiklad a protirečenie ducha spočívajúceho abstraktne v sebe a prírody – tak navonok sa ukazujúcej, ako aj vnútornej prírody subjektívneho pocitu a duše.“ (I, 83) Ume-

nie teda sprostredkúva medzi objektivitou a subjektivitou. Tento výkon sprostredkovania je jej „obsahom“.

Vo *Phänomenologie des Geistes* (Fenomenológia ducha, 1806) Hegel vypracoval teóriu, ktorými vývojovými formami prechádza ľudský duch – od bezprostrednej istoty cez formy reflexie a sebaodcudzenia až k absolútnemu poznaniu. Ako hlavné stupne pritom rozoznáva: vedomie, sebavedomie, rozum, mravný duch, náboženstvo, absolútne vedenie. Až do určitého stupňa si tým osvojuje Schellingovu transcendentálnu filozofiu, v ktorej boli opísané stupne (alebo „potencie“) hierarchického vývoja od prírody k inteligencii.⁴

Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse (Náčrt encyklopédie filozofických vied) z r. 1830 systematicky deklinuje formy ducha: od s u b j e k t í v n e h o d u c h a (duša; vedomie a rozum; praktický a slobodný duch) cez o b j e k t í v n e h o d u c h a (právo; morálnosť; mravnosť) až k a b s o l ú t n e m u d u c h u. Ten je teraz odstupňovaný na umenie, zjavené náboženstvo a filozofiu. Hegel teda vo svojom všeobsiahlom systéme pririeka umeniu veľmi vysokú pozíciu. Tým, že ho priraduje k absolútnemu duchu, dáva mu nimbus božej blízkosti. Pod „absolútnom“ sa totiž od scholastiky vždy rozumel sám boh ako „actus purus“ a posledný základ celku sveta. S absolútnom, všetkých podmieneností „zbaveným“, sa spájala predstava nekonečnosti alebo bezhraničnosti, ktorá môže prislúchať len bohu.

Skutočnosť, že náboženstvo v nedávnych dejinách reálne stratilo na svojej platnosti, Hegel vyjadruje tak, že mu priznáva len druhé miesto. Na jeho zenitovú pozíciu teraz nastúpila filozofia, ktorá, v podobe sebauvedomenia ducha, v neposlednom rade na základe svojho posledného postavenia v dejinnom procese, môže uchopiť totalitu ducha a dostať

⁴ G. W. F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, in: *Werke* (ako v pozn. 2), zv. 3. Český preklad: G. W. F. Hegel, *Fenomenologie ducha*, Brno 1960.

sa tak k absolútnej pravde. Stavia sa tak, presne videné, na miesto boha.

Pojem boha, hoci sa u Hegla v kontexte rozpracovania zjaveného náboženstva vynára načisto afirmatívne, je však už sekularizovaný. Ukazuje sa teraz premenený v pojme „totality“, ktorý zachováva nekonečno absolútna, znamená však teraz len celok skutočnosti. Tým Hegel len preložil do reálna to, čo bolo vždy spoluasociované v teologickom alebo náboženskom pojme boha. Spájal sa s ním okrem toho pojem pravdy. Ak teraz absolútny duch vo svojich rozličných formách cieľi na totalitu, potom je zároveň jeho predmetom pravdivé.

Hegel k tomu uvádza: „Táto totalita je i d e a. (...) Podľa obidvoch strán subjektívneho a objektívneho pojmu je idea celkom, zároveň však večne sa uskutočňujúcou a uskutočnenou zhodou a sprostredkovaná jednotou týchto totalít. Len tak je idea pravdou a všetkou pravdou.“ (I, 150)

Pre umenie teraz platí, a to je Heglov centrálny výrok, že k r á s n e, jeho formu manifestácie, treba určiť „ako zmyslové z d a n i e idey“ (I, 151). Pretože je idea (v starom platónskom zmysle) identická s pravdou, treba aj krásne stotožniť s pravdivým. Tým dostáva Heglova estetika gnozeologické smerovanie. V tejto poučkovej formulácii zostáva definícia krásneho veľmi abstraktná. Konkrétnosť dostáva až v Heglovom výklade v kapitole „Das Kunstschöne oder das Ideal“ (Umelecká krása a ideál), v ktorej sa okrem „ideálu ako takého“ odvoláva na jeho určenosť ako u m e l e c k é h o d i e l a a n a s u b j e k t i v i t u u m e l c a.

Pre Hegla je dôležité, aby sa v umeleckých dielach zjavovalo zobrazenie prirodzene, ale tak, aby takmer zničilo zmyslovú materialitu. „Máme potešenie z manifestácie, ktorá sa musí ukázať tak, ako by ju vytvorila príroda, kým ona je však bez jej prostriedkov produkciou ducha; predmety nás netešia preto, že sú prirodzené, ale preto, že sú tak prirodzene u r o b e n é.“ (I, 126). Objasňuje sa to medzi iným na portrétnom

maliarstve, ktoré musí ignorovať, nanajvýš len naznačiť všetky prirodzené detaily, aby mohlo vystúpiť to duchovné. Pretože len „výraz duchovna je tým podstatným na ľudskej podobe“ (I, 127). Hegel teda požaduje – v pôvodnom a hlbšom zmysle – „idealizáciu“, vytvorenie ideálu, ktorý sa dosahuje tak, že sa zotrie obsah a „spôsob javenia každodennosti“ a vypracuje sa „to osebe a pre seba rozumné k jeho pravdivej vonkajšej podobe duchovnou činnosťou zvnútra“ (I, 373)

Heglove skúmania k téme „tvorivého subjektu“, teda k u m e l c o v i, sa pohybujú v teoretických konvenciách, ktoré sa vyvinuli v estetikách 18. storočia. Pretože sa drží verdiktu nad napodobnením prírody, rodí sa nevyhnutne zvláštne exponovanie f a n t á z i e ako všeobecnej schopnosti k umeleckej produkcii (I, 363). Osobitne zdôrazňuje jej tvorivý charakter, to znamená schopnosť vytvoriť niečo nové, a vylučuje obmedzenie sa na čisto pasívnu obrazotvornosť. Napriek tomu je senzitívna vnímavosť a uchovanie zahliadnutého dôležitou požiadavkou – v rovnakej miere ako dôverný vzťah k „vášniam duše“ (I, 364). Nevyhnutné sú teda bdelý zmysel pre vonkajšiu realitu a schopnosť psychologickej introspekcie. Predmety, ktoré si umelec volí a spracúva, musia byť „rozumné“, musia ho takrečeno naskrze prenikať. Tým sa teraz nemyslí zobrazovanie abstraktných filozofických myšlienok, čím by umenie predsa stratilo svoj zmyslový charakter, ale oduševnené zobrazenie „v konkrétnej podobe a individuálnej skutočnosti“ (I, 365).

Podobne ako už Kant, aj Hegel rozlišuje medzi talentom a g é n i o m. Nativistickú tézu (podľa ktorej sa génius dá odvodiť z prirodzených vlôh) preberá Hegel len s obmedzeniami. Pretože narodením dané vlohy nestačia, musí pristúpiť „š p e c i f i c k é nadanie, v ktorom hrá dôležitú úlohu aj prirodzený moment“ (I, 367). Toto špecifické nadanie musí byť naporúdzi a vycibrené pre každý príslušný zmyslový materiál (a to zahŕňa aj umelecké techniky). „Lahkosť vnú-

tornej produkcie a vonkajšej technickej obratnosti“ (I, 369) je síce predpokladom; musí sa však doplniť rozsiahlym štúdiom a vytrvalou usilovnosťou.

Pri opise schopností génia sa Hegel dostáva aj k „nadšeni“ a „oduševneniu“ (entuziazmu), ktoré sa s ním topicky asociovalo už od antiky (Platón⁵, Pseudo-Longinus⁶). Kým v estetikách z konca 18. storočia sa tento postoj či stanovisko presadzovalo zväčša nekriticky ako nič nepredpokladajúca, len sama zo seba tvoriaca schopnosť génia, pokúša sa tu Hegel rozvinúť genetickú teóriu. Táto schopnosť sa, ako zdôrazňuje, tvorí vyrovnávaním sa s vonkajšou realitou. Často boli najväčšie diela vytvorené „na celkom vonkajší podnet“ (I, 372). „Takáto vonkajškovosť a popud k produkcii je tu momentom prirodzenosti a bezprostrednosti“ (tamže). Hegel pokladá za scestnú bežnú predstavu, že básnik tvorí tak, „ako spieva vtáča, čo býva vo vetvách“ (I, 372).

Spojenie vnútornosti a zmyslu pre realitu je tiež konštitutívnym momentom *o r i g i n a l i t y*, ktorá sa takisto tradične počíta k vlastnostiam génia. Tým, že Hegel pri originalite požaduje dodržiavanie zákonov štýlu, pokúša sa ju vymaniť zo zvyčajnej subjektivistickej fixovanosti a dať jej objektívny základ. Využíva pritom empiricky získanú teóriu štýlu Carla Friedricha von Rumohra⁷, ktorý, anticipujúc chápanie materiálovej spravodlivosti u Gottfrieda Stempera, vysvetľuje štýl ako „na zvyk rozvinuté podrobenie sa vnútorným požiadav-

⁵ Porov. Platón, *Faidros*, 249b – 250c. Slovenský preklad: Platón, *Faidros*, in: *Dialógy*, zv. I, Bratislava 1990.

⁶ Pseudo-Longinus, *Libellus „de sublimitate“ Dionysio Longino fere adscriptus*, ed. A. O. Prickard, Oxford 1947; nem.: *De sublimitate*, prekl. R. v. Scheliha, Berlin 1938. Komentár: *On the sublime*, úvod (...) W. Rhys Roberts, Cambridge 1935.

⁷ C. F. v. Rumohr, *Italienische Forschungen*, 3 časti, Berlin / Stettin 1827 – 31. tu časť 1, s. 87.

kám látky“, „v ktorom sochár skutočne tvorí svoje postavy, maliar ich privádza k zjavu“ (cit. v I, 379).

Téma originality dáva Heglovi príležitosť kriticky sa vyrovnáť s romantickou teóriou vtípu a humoru. Podľa nej „vychádza umelec zo svojej vlastnej subjektivity a opäť sa k nej vracia, takže s vlastným objektom zobrazenia sa nakladá len s ako vonkajším podnetom, aby sa dal plný priestor vtípom, zábavkám, nápadom a kúskom najsubjektívnejšej nálady. Potom sa však predmet a toto subjektívne rozchádzajú a s látkou sa zaobchádza dočista svojvoľne, aby mohla vystúpiť partikulárnosť umelca ako hlavná vec. Takýto humor môže byť plný ducha hlbokého cítenia a zvyčajne vystupuje ako nanajvyšší impozantný, je však vcelku ľahší, než sa myslí. Pretože stále prerušovať beh vecí, svojvoľne začínať, pokračovať, končiť, poprehadzovať celý rad vtípor a pocitov a urobiť tak karikatúru fantázie je ľahšie, než vyvinúť a zaokrúhliť solídny celok dosvedčujúci pravý ideál. (...) teraz však majú byť pokladané za duchaplné a hlboké tie najľahšie triviality, čo majú len vonkajší náter a pretenciu humoru.“ (I, 382)

Na inom mieste sa Hegel zaoberá princípmi humoru a vtípu úzko prepojeným poetickým postupom irónie, ktorú najprv ako novú romantickú umeleckú formu požadoval a sčasti aj literárne realizoval Friedrich Schlegel. V ranoromantických „apoštoloch irónie“ vidí Hegel do krajnosti dovedený princíp individuality. Ich samé vrtochy a rozmary vylučujú všetko vážne. Tak tu môže objaviť len stratu substancie, anarchický nihilizmus. Naopak, u predčasne zosnulého Karla Wilhelma Ferdinanda Solgera, ktorý vo svojom *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*⁸ (Ervín. Štyri rozhovory

⁸ K. W. F. Solger, *Erwin. Vier Gespräche über Kunst*, 2 zv., Berlin 1815 (porov. aj R. Kurtzom zostavené vydanie, Berlin 1907, ako aj vydanie W. Henckmanna, München 1971). – K. W. F. Solger, *Vorlesungen über Ästhetik*, vyd. K. W. L. Heise, Leipzig 1829, nezm. reprog. reed. Darmstadt

o kráse a umení) rozvinul rozsiahlu teóriu irónie, vidí Hegel síce tiež moment negativity, ale je to len moment, nezahŕňa totalitu umeleckej tvorby. (Solger chápal iróniu, ktorú metafyzicky určuje inak než Schlegel, ako symptóm „ničotnosti javu“, ako znak pre nedokonalosť spojenú so smrteľnosťou a časovosťou, pri ktorej sa nás zmocňuje žiaľ. Stáva sa uňho melancholickým motívom vanitas.)

Dôležitú súčasť Heglovej estetiky tvorí druhá veľká časť, ktorá sa zaoberá „vývojom ideálu k zvláštnym formám umeleckej krásy“. Vždy podľa spôsobu, ako sa „idea“ spája s látkou, vznikajú z toho formy – ktoré treba myslieť v historickej následnosti – symbolického, klasického a romantického umenia. Pri s y m b o l i c k e j forme umenia, ktorá je charakteristická pre rané kultúrne stupne Orientu, hľadá „idea ešte svoj pravý umelecký výraz, pretože je sama v sebe ešte abstraktná a neurčitá, a preto ani nemá o sebe a v sebe primeraný zjav, ale stojí proti vonkajším veciam v prírode a ľudským udalostiam“ (II, 391) Symbolické umenie je charakterizované vznešenosťou, dominuje mu ešte náboženstvo, resp. mýtus, ktorý spodobuje v symboloch so sklonom k abstrakcii. (Hegel v tomto kontexte vypracúva podrobnú teóriu symbolu a vyrovnáva sa pritom s – v tom čase prudko diskutovanou – knihou Friedricha Creuzera *Symbolik und Mythologie der alten Völker*⁹ (Symbolika a mytológia starých národov).)

1980, s. 245: „Irónia nie je jednotlivou, náhodnou náladou umelca, ale najvnútornejším životným zárodokom celého umenia.“ Ústrednú úlohu hrá pojem irónie aj neskôr v hermeneutickej teórii „new criticism“, kde označuje „competition od meanings“, výrazne sa teda kryje s kategóriou ambiguity. Porov. C. Brooks, *The Well Wrought Urn*, New York 1947, s. 209: „Irony is the most general term that we have for the kind of qualification which the various elements in a context receive from the context“.

⁹ F. Creuzer, *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*, 4 zv., Darmstadt 1810 – 12.

Heglova sympatia celkom patrí k l a s i c k é m u umeniu Grékov, ktoré sleduje od jeho začiatkov až k jeho rozkladu. Na začiatku je degradácia zvieracieho, ktoré bolo zvlášť uctievané v symbolickej forme umenia, a tým zhodnotenie ľudského. To sa manifestuje vo vytvorení nových bohov, ktorí prijímajú ľudskú podobu a nie sú už len personifikáciami prírodných síl. Jednako zachovávajú ešte spojenie s prírodnými silami, pretože „boh sa tu ešte nemá zjavovať ako v sebe absolútne slobodná duchovnosť“ (II, 47). Grécki bohovia nie sú abstrakciami duchovných všeobecností, ale už aj individuami, ktoré sa predstavujú v dokonalej harmónii a idealite. V klasickom umení vidí Hegel vrchol umenia vôbec: „Nič nemôže byť a stať sa krajším“ (II, 128)

Predsa mu však napriek všetkému krásnemu zjavu „adekvátne vytvorenej zmyslovej podoby“ (tamže) chýba k dokonalosti ešte „svet cítenia, duše, vôbec vnútornosti“ (tamže). Tieto komponenty vstupujú do umenia v r o m a n t i c k e j forme. Ozajstným obsahom romantického je totiž „absolútna vnútornosť“. Ideál krásy sa tu teda presúva z vonjakšieho javu do vnútra duše, až teraz sa stáva „duchovným“. Tomu v náboženskej oblasti zodpovedá prekonanie polyteizmu, „plastickeho mnohobožstva“ (II, 130), v prospech absolútnej samostatnosti j e d n é h o boha, ktorý, ako teraz Hegel už nevyvetľuje geneticko-historicky, ale dogmaticky tvrdí, nie je ideálom vytvoreným fantáziou, ale pravdou ako takou. Romantická forma umenia je do značnej miery identická s formou stredovekou, ako ukazuje Heglov výklad o rytierstve s jeho ideálmi cti, lásky a vernosti. Siahla však až do jeho prítomnosti, v ktorej sa rozkladá.

Teda to, čo sa dnes zvykne v dejinách umenia a literatúry etiketovať ako epocha romantizmu, je pre Hegla fázou konca romantickej formy umenia, ako ju definuje. Pre tento rozklad je charakteristická extrémna subjektivizácia umenia, ktorá sa ukazuje najmä v h u m o r e a v princípe v t i p u, ktorý už

nemá hĺbku pocitovania, „subjektívnu túžbu“ (II, 242), ale vyčerpáva sa vo vonkajšej hre. Umenie tým, ako Hegel konštatuje v návale kultúrneho pesimizmu, stratilo svoj obsah. Cieľom všetkých ďalších snáh musí podľa neho byť tento obsah opäť získať.

V tretej časti svojej estetiky podáva Hegel náčrt systému jednotlivých umení. Prechádza postupne architektúrou, sochárstvom, maliarstvom, hudbou a poéziou, ktoré podľa ich príslušných poddruhov zároveň historicky predstavuje. Obdivuhodná je Heglova oboznámenosť s technickými zvláštnosťami, ale aj s ikonografickými a motivickými aspektami, nakoniec aj s výrazovými a tvarovými prostriedkami. Poézia nie je umiestnená na koniec náhodou, pretože tvorí v rámci celkového systému umení neprekročiteľný kulminačný bod. Slovesné umenie reprezentuje „totalitu, ktorá v sebe zjednocuje extrémny výtvor umenia a hudby na vyššom stupni, v oblasti samotnej duchovnej vnútornosti“ (III, 224).

Aj tu sa opäť emfaticky uplatňuje princíp duchovnosti, vindikovaný v Heglovej estetike s neporovnateľnými následkami. Intenzita, s ktorou na ňom Hegel trvá, dokazuje, proti akým ducha ničiacim tendenciám svojej doby si myslel, že treba bojovať. Je to posledný veľký pokus vzoprieť sa proti korózii starého pojmu umenia, ktorá sa stala neodvratnou, a dať mu novú, pomerom prispôsobenú legitimáciu. Heglovi nasledovníci (ako Vischer a Rosenkranz) sa môžu na túto vieru v krásu ako zmyslové zdanie idey napojiť už len podmienenčne, pretože „idea“ sa v predmarcovom období v podstate diskreditovala. Púšťajú sa do analýzy toho, čo Hegel odmietol ako zločin na duchu umenia: princípu subjektivity humoru a kategórie škaredého.