

III. Pojem uměleckého krásna

Po těchto předběžných připomínkách přistupujeme blíže k svému vlastnímu předmětu, totiž k filosofii uměleckého krásna, a ježto máme v úmyslu pojednat o něm vědecky, musíme započít jeho *pojmem*. Teprve když ustanovíme tento jeho pojem, můžeme vyložit rozdělení, a tím i plán celku této vědy; neboť nemá-li dělení být provedeno pouze vnějškově, jak tomu bývá v nefilosofických úvahách, pak musí najít svůj princip v pojmu předmětu samého.

Při takovém požadavku staví se nám ihned v cestu otázka: odkud vezmeme tento pojem? Započneme-li samým pojmem uměleckého krásna, stane se tím tento pojem *předpokladem* a pouhou hypotézou; pouhé hypotézy však filosofická metoda nepřipouští, nýbrž pravdivost toho, co pro ni má mít platnost, musí být dokázána, tj. musí o tom být ukázáno, že je to nutné.

O této obtíži, postihující úvod do každé filosofické disciplíny uvažované samostatně pro sebe, chceme se nyní několika slovy dorozumět.

U předmětu každé vědy přichází zprvu v úvahu dvojí: jednak že takový předmět jest, jednak čím jest.

První bod obvykle u obyčejných věd vzbuzuje málo potíží. Ba na první pohled by se mohlo zdát docela směšným, kdyby někdo vystoupil s požadavkem, aby se v astronomii a ve fyzice dokázalo, že existuje slunce, hvězdy, magnetické zjevy atd. V těchto vědách, které se zabývají tím, co je smyslově dáno, berou se předměty z vnější skutečnosti, a místo aby se *dokazovaly*, považuje se za dostatečné *ukázat* je. Avšak již v rámci nefilosofických disciplín mohou vzniknout pochybnosti o bytí jejich předmětů, jako např. v psychologii, nauce o duchu, může vzniknout pochybnost, zdali existuje nějaká duše, nějaký duch, tj. nějaké od materiálu odlišné, pro sebe samostatné subjektivno – nebo v teologii pochybovat, že existuje Bůh. Jsou-li dále předměty subjektivního rázu, tj. dány pouze v duchu, a nikoli jako vnější smyslově dané předměty, pak víme, že v duchu je pouze to, co svou činností vytvořil. Tím se dospívá k té nahodilosti, zda lidé tuto vnitřní představu nebo názor v sobě vytvořili nebo ne, a i když je tomu tak, že vytvořili, zdali takovou představu nenechali opět zaniknout, nebo zdali ji aspoň nedegradovali v pouhou *subjektivní představu*, jejímuž obsahu nenáleží žádné bytí o sobě a pro sebe. Tak např. na krásno bylo pohlíženo často jako na něco o sobě a pro sebe v představě nikoli nutného, nýbrž jako na pouhou subjektivní zálibu, mající pouze nahodilý smysl. Již naše vnější názory, pozorování a vjemy jsou často klamné a falešné, ale ještě mnohem více to platí o vnitřních představách, i když by měly mít v sobě největší živost a když by nás měly strhovat nezadržitelně až k vášni.

Je to nyní tato pochybnost, zdali předmět vnitřní představy a vnitřního názoru vůbec jest nebo zda není, i ona nahodilost, zda jej subjektivní vědomí v sobě vytvořilo a zdali způsob, jak jej učinilo svým předmětem, tomuto předmětu též odpovídá v jeho bytí o sobě a pro sebe, které vzbuzují právě v člověku vyšší vědeckou potřebu a s ní požadavek (i když se nám zdá, jakoby předmět byl nebo že se skutečně takového něco vyskytuje), aby tento předmět byl ukázán ve své nutnosti nebo aby byl dokázán.

Je-li pak tento důkaz rozvinut vskutku vědecky, je jím zároveň učiněno zadost druhé otázce: *čím předmět jest.* Ale vedlo by nás na tomto místě příliš daleko, kdybychom to měli rozbírat, a musíme naznačit pouze toto.

Má-li být ukázána nutnost našeho předmětu, totiž uměleckého krásna, pak by bylo

nutné dokázat, že umění čili krásna je výsledkem něčeho předchozího, co s nutností vede dále k pojmu krásného umění, je-li uvažováno ve shodě se svým pravým pojmem. Ježto však začínáme *uměním*, ježto chceme jednat o pojmu *umění* a o jeho realitě, nikoli však o tom, co podle jeho vlastního pojmu umění předchází, má pro nás umění jakožto zvláštní vědecký předmět určitý předpoklad, který je mimo naše uvažování, a je-li probrán vědecky jakožto jiný obsah, náleží do jiné filosofické disciplíny. Nezbyvá tedy nic jiného, než přijmout pojem umění, aby se tak řeklo *lemmaticky*, což se děje ve všech *zvláštních* disciplínách, má-li se o nich uvažovat jednotlivě. Neboť veškerá filosofie je poznáním universa jako organické totality, která je v sobě *jedna*, vyvíjí se ze svého vlastního pojmu, a vracejí se ve své nutnosti, která se vnitřně vztahuje k sobě samé, k celku, který v sobě má, slučuje se sama se sebou v *jeden* svět pravdy. V koruně této vědecké nutnosti je každý jednotlivý díl jednak kruhem, který se vrací sám do sebe, jednak zároveň něčím, co má nutnou souvislost s jinými obory – s tím, co je za ním a z čeho je vyvozován, i s tím, co je před ním a k čemu se sám v sobě pudí dále, pokud opět je úrodnou půdou, jež ze sebe plodí a pro vědecké poznání nechává vzházet něco jiného. Důkaz ideje krásy, od níž vycházíme, tj. vyvození této ideje z předpokladů, které předcházejí naší vědu a z jichž lůna se rodí, není tedy naším přítomným účelem, nýbrž to je záležitost encyklopedického vývinu celé filosofie a jejích zvláštních disciplín. Pojem krásna a umění je pro nás předpokladem, který je dán soustavou filosofie. Poněvadž zde nemůžeme vykládat tuto soustavu a souvislost umění se soustavou, nemáme pojem krásy před sebou ještě *vědecky*, nýbrž co je nám zde dáno, jsou jen prvky a stránky tohoto pojmu, jak se najdou již v obvyklém vědomí v různých představách o krásnu a umění anebo jak jím byly dříve pojímány. Odtud pak teprve zamýšlíme přejít k důkladnější úvaze o těchto názorech, abychom tak získali výhodu, že podáme nejprve všeobecnou představu o našem předmětu a krátkou kritikou seznámení s vyššími určeními, jimiž se budeme zabývat v dalším. Tímto způsobem bude poslední část naší úvodní úvahy jakýmsi zvoněním před přednesením věci samé a bude směřovat k všeobecnému soustředění a zaměření na vlastní předmět.

A. Obvyklé představy o umění

Co nám může být o uměleckém díle známo z běžných představ, týká se následujících tří určení:

1. že umělecké dílo není výtvar přírody, nýbrž je vytvořeno lidskou činností;
2. je bytostně uděláno *pro* člověka, a to *pro smysly* člověka, vzato více nebo méně ze *smyslové* oblasti;
3. má v sobě jistý *účel*.

1. UMĚLECKÉ DÍLO JAKO VÝTVOR LIDSKÉ ČINNOSTI

Co se týče prvního bodu, podle něhož umělecké dílo je výtvozem lidské činnosti, vzešla z tohoto názoru

a) úvaha, že tato činnost jakožto *uvědoměle* produkování něčeho vnějšího musí být též *věděna* a *udána* a že se jí mohou naučit a řídit se jí i jiní. Neboť – tak se může zdát – co dělá jeden, dokáže dělat nebo dělat po něm i druhý, seznámil-li se se způsobem provádění, takže kdyby pravidla umělecké tvorby byla všeobecně známa, bylo by pouze věci

libosti jednoho každého, aby prováděl v témž duchu totéž a vytvářel tak umělecká díla. Tímto způsobem vznikly ony teorie podávající pravidla, o kterých jsme mluvili výše, a předpisy, počítající s praktickým následováním. Co se však dá provést podle takových údajů, může být jen něco formálně pravidelného a mechanického. Neboť pouze mechanické je tak vnějšíkové povahy, že k tomu, aby bylo představováno a skutečně provedeno, postačí pouze zcela prázdná činnost chtít a dovednost, která v sobě samé neobsahuje žádnou nezbytnost něčeho konkrétního, co se obecnými předpisy předeepsat nedá. Nejživěji se to pocituje, když se takové předpisy neomezí na čistě vnější a mechanickou stránku, nýbrž rozšíří se na obsahově duchovní, uměleckou činnost. Na tomto poli obsahují pravidla pouze neurčité všeobecnosti, např. že téma má být zajímavé a že každý má mluvit, jak to odpovídá jeho stavu, věku, pohlaví, situaci. Kdyby zde měla postačit pravidla, pak by jejich předpisy musily být provedeny zároveň s takovou určitostí, aby mohly být též uskutečněny bez další vlastní duchovní činnosti zcela tím způsobem, jakým jsou vyjádřeny. Avšak ježto jsou svým obsahem abstraktní, ukazují se taková pravidla zcela nevhodná ve své pretenzi vyplňovat úplně umělcovo vědomí, jelikož umělcova tvorba není formální činnost podle daných určeností, nýbrž jakožto činnost ducha musí pracovat sama ze sebe a musí duchovnímu názoru předkládat zcela jiný, bohatší obsah a obsáhlejší individuální útvary. Ona pravidla, pokud obsahují vskutku něco určitého, a tedy prakticky užitečného, mohou proto leda s bídou obsahovat určení zcela vnějších okolností.

b) A tak byl naznačený směr vskutku zcela opuštěn, ale zato se opět neméně hluboce upadlo do opaku. Neboť na umělecké dílo se již nepohlíželo jako na výtvor *všeobecně lidské činnosti*, nýbrž jako na dílo zcela *zvláště nadaného* ducha, který však má také popustit uzdu jen své zvláštnosti jako specifické přírodní síle a který má být zcela osvobozen, ba chráněn od směřování k všeobecně platným zákonům i od zásahů vědomé reflexe do svého instinktivního produkování, poněvadž jeho výtvořby by mohly být takovým vědomím toliko znečištěny a pokaženy. Po této stránce bylo na umělecké dílo nahlíženo jako na výtvor *talentu a génia* a byla zdůrazňována hlavně přírodní stránka, kterou talent a génius v sobě obsahují. Zčásti právem. Neboť talent je specifická, génius všeobecná uschopněnost takového druhu, že člověk nemá moci, aby si ji dal *pouze vlastní* sebevědomou činností; o tom budeme muset později mluvit obšírněji.

Zde se musíme zmínit pouze o falešné stránce tohoto názoru, totiž že každé vědomí o vlastní činnosti při umělecké tvorbě bylo považováno nejen za zbytečné, nýbrž i za škodlivé. Pak se jeví tvorba talentu a génia pouze *stavem* vůbec, a blíže *stavem nadšení*. K tomu, aby génius dospěl do takového stavu, vede jej zčásti vzrušení jistým předmětem, zčásti se do něho umí uvést sám vlastní libovůlí, přičemž se vskutku též nezapomínalo dobrých služeb láhve šampaňského. V Německu vzniklo toto mínění za takzvané *období géníů* (Genie-Periode), které bylo zahájeno prvními básnickými výtvořby Goethovými a bylo pak posíleno mladým Schillerem. Tito básníci začali ve svých prvních dílech úplně znovu, pohrdali všemi pravidly, která tehdy byla vyrobena, a jednali úmyslně proti nim; a v tom je pak jiní ještě daleko předčili. Ale nechci se zde blíže pouštět do zmatků, které vládly o pojmu nadšení a génia a které ještě dnes vládnu o tom, co všecko dokáže již nadšení jako takové. Jako podstatný je nutno konstatovat pouze ten názor, že i když talent a génius umělce v sobě obsahuje moment přírodní, potřebuje tento moment nicméně myšlenkového vzdělání, reflexe o způsobu vlastní tvorby a rovněž tak cviku a zběhlosti v tvoření. Neboť v každém případě je jednou z hlavních stránek této tvorby vnější práce,

poněvadž umělecké dílo má čistě technickou stránku, která hraničí až s řemeslností, nejvíce v architektuře a sochařství, méně v malířství a hudbě, nejméně v poezii. K zběhlosti v tom nedopomůže žádné nadšení, nýbrž pouze reflexe, píle a cvik. Umělec však potřebuje takové zběhlosti, aby se zmocnil vnějšího materiálu a aby mu nepřekážel jeho odpor.

Dále platí, že čím výše umělec stojí, tím důkladněji má podávat hloubky citu a ducha, které nejsou bezprostředně známé, nýbrž které může vyvádět pouze zaměřením vlastního ducha na vnitřní a vnější svět. A tak je to opět *studium*, kterým si umělec uvědomuje tento obsah a získává látku a obsah k svým koncepcím.

Je sice pravda, že v tomto směru některé umění potřebuje vědění a poznání tohoto obsahu více než jiná. Např. hudba, která se zabývá pouze zcela neurčitým hnutím duchovního nitra, abychom tak řekli; zněním bezmyšlenkovitého pocíťování, potřebuje jen skrovnou duchovní látku nebo žádnou. Hudební talent se proto ohlašuje většinou ve velmi časném mládí, když je hlava ještě prázdná a cit ještě málo pohnutý, a může již předčasně, ještě než se nabude zkušenosti ducha a života, dospět k velmi významné výši; ostatně vidíme také dost často, jak se nadmíru veliká virtuozita v hudební kompozici a v hudebním přednesu snáší dobře se značnou nedostatečností ducha a povahy. – Jinak se mají věci naopak v poezii. V poezii běží o obsažné a myšlenkově bohaté podání člověka, jeho hlubších zájmů a moci, které jej uvádějí v pohyb, a tak duch a cit musí být samy životem, zkušeností a přemýšlením bohatě a hluboce vzdělány, dříve než génius může vytvořit něco zralého, obsažného a v sobě samém dokonalého. První výtvořby Goethovy a Schillerovy mají v sobě takovou nezralost, ba dokonce hrubost a barbarství, že se jich můžeme uleknout. Tento zjev, že ve většině těchto pokusů najdeme převážnou spoustu naveskrz prozaických, zčásti chladných a plochých prvků, je jedním z hlavních argumentů proti obvyklému mínění, že nadšení se víže k ohnivému mládí a k jeho době. (Teprve zralý mužný věk obou těchto géníů, o kterých lze říci, že teprve oni dokázali dát našemu národu básnická díla, takže jsou našimi národními básníky, daroval nám hluboká, ryzí, z opravdového nadšení vzešlá a rovněž formálně propracovaná díla, podobně jako teprve stařec Homér koncipoval a stvořil své navěky nesmrtelné zpěvy.

c) *Třetí* názor, týkající se představy o uměleckém díle jako výtvořbu lidské činnosti, vztahuje se k postavení uměleckého díla vůči vnějším zjevům přírody. Zde bylo pro obyčejné vědomí nasnadě mínění, že výtvor lidského umění stojí *za výtvořem přírody*. Neboť umělecké dílo nemá žádný cit a není něčím naveskrz oživeným, nýbrž pohlížíme-li na ně jako na vnější předmět, je mrtvé. Ale co je živé, oceňujeme obvykle výše než mrtvé. Je ovšem samozřejmé, že umělecké dílo se samo sebou nepohybuje a nežije. Přírodní život je po vnitřní a vnější stránce účelnou, až do nejmenších částí provedenou organizací, kdežto umělecké dílo dociluje *zdání života pouze na svém povrchu*, uvnitř je to však obyčejný kámen nebo dřevo či plátno nebo jako v poezii představa, vyjadřující se řečí a písmenem. Ale tato stránka vnější existence není tím, co činí dílo výtvořem krásného umění; uměleckým dílem je, jen pokud vzniknuvši z ducha náleží nyní též na duchovní půdu, obdrželo duchovní křest a představuje pouze to, co je utvářeno podle názvuků ducha. Lidský zájem, duchovní hodnota, kterou má určitá událost, individuální charakter, jednání ve svých zápletkách a svém výsledku, je v uměleckém díle zachyceno a zdůrazněno čistěji a průhledněji, než je to možné na půdě ostatní, neumělecké skutečnosti. Tím stojí umělecké dílo nad každým výtvořem přírody, kterému nebyl dán tento průchod duchem. Jako např. cit a náhled, z nichž vzniká v malířství určitá krajina, působí, že toto

dílo ducha stojí na vyšším stupni než krajina pouze přírodní. Neboť všechno duchovní je lepší než každý přírodní výtvar. Ostatně žádná přírodní bytost nepředstavuje božské ideály, jak to dovede umění.

Co duch v uměleckých dílech bere ze svého vlastního nitra, tomu dokáže též po stránce vnější existence dát *trvalost*; jednotlivá živoucnost přírodní je proti tomu smrtelná, zanikající a ve svém vzezření měnlivá, kdežto umělecké dílo se uchovává – i když opravdovou předností uměleckého díla proti přírodní skutečnosti není pouhé trvání, nýbrž zdůrazněnost prodloužení duchem.

Toto vyšší postavení uměleckého díla popírá však přece opět jiná představa obyčejného vědomí. Neboť příroda a její výtvar, říká tato představa, jsou díla boží, stvořená jeho dobrotou a moudrostí, umělecké dílo naproti tomu je prý *pouze* lidské dílo, udělané lidskýma rukama podle lidského náhledu. V této opozici přírodní produkce jakožto tvorby božské a lidské činnosti jako pouze konečné je ihned obsaženo to nedorozumění, jako by Bůh v člověku a skrze člověka nepůsobil, nýbrž omezil okruh této působnosti pouze na přírodu. Toto falešné mínění je nutno úplně odstranit, chceme-li proniknout k pravému pojmu umění, ba proti tomuto musíme se držet protikladného názoru, že Bůh má větší čest z toho, co činí duch, než z výtvarů a útvarů přírody. Neboť v člověku nejenže je božství, nýbrž je v něm činné formou, která se zcela jiným, vyšším způsobem shoduje s podstatou boží, než je tomu v přírodě. Bůh je duch a jedině v člověku má prostředí, kterým prochází to, co je božské, formu vědomého, činně se vytvářejícího ducha; v přírodě je však toto prostředí něčím prostým vědomím, smyslovým a vnějškovým, co stojí hodnotou hluboko pod vědomím. V umělecké tvorbě je nyní Bůh stejně činný jako v přírodních zjevech, avšak božství, které se projevuje v uměleckém díle, jakožto zplozené z ducha získalo odpovídající průchod pro svou existenci, zatímco jsoucno v neuvědomělé smyslovosti přírody není nijak způsobem zjevu, který by odpovídal božství.

d) Je-li nyní umělecké dílo utvořeno jako výtvar lidského ducha, je posléze otázka – aby se z dosavadního vyvodil nějaký hlubší výsledek –, jaká je to lidská *potřeba*, z níž vyplývá tvorba uměleckých děl. Na jedné straně možno pohlížet na toto tvoření jako na pouhou hru náhody a nápadů, které lze právě tak zanechat, jako ji provést; neboť byly by ještě jiné, a dokonce lepší prostředky, jak uskutečnit to, co je účelem umění, a člověk by měl v sobě ještě vyšší a důležitější zájmy, než jsou ty, jež je schopno uspokojovat umění. Na druhé straně zdá se však, že umění vzhází z vyššího pudu a že uspokojuje vyšší potřeby, ba občas nejvyšší a absolutní, neboť je vázáno k nejobecnějším náhledům o světě a k náboženským zájmům celých epoch a národů. – Na tuto otázku po nikoli nahodilé, nýbrž absolutní potřebě umění nemůžeme ještě dát úplnou odpověď, poněvadž je to otázka konkrétnější než odpověď, o kterou bychom se mohli pokusit již zde. Musíme se tedy spokojit s tím, že pro nynějšek budeme konstatovat pouze následující.

Všeobecná a absolutní potřeba, z níž pramení (po své formální stránce) umění, má svůj zdroj v tom, že člověk je *myslící* vědomí, tj. v tom, že to, čím jest, a to, co vůbec jest, ze sebe činí jsoucím *pro sebe*. Věci přírodní jsou pouze *bezprostředně a jednou*, kdežto člověk jako duch se *zdvojuje*, jelikož *jest* zprvu tak jako přírodní věci, protože však je potom neméně *pro sebe*, nazírá sebe, představuje si sebe, myslí a je duchem toliko tímto činným bytím pro sebe. Tohoto vědomí o sobě nabývá člověk dvojím způsobem: *jednak teoreticky* tím, že si v nitru musí sám uvést na vědomí, co se hýbe v lidské hrudi, co ji rozrývá a pudí; a že se vůbec musí nazírat, představovat si sebe, uvést si do pevné podoby to, co myšlenka shledává podstatou, a vůbec v tom, co je vyvoláno z něho samého, i v tom,

co je přijato zvenčí, poznávat jen sama sebe. – *Za druhé* stává se člověk bytím pro sebe *praktickou* činností, jelikož má pud produkovat sebe sama v tom, co je mu bezprostředně dáno, co je proň přítomno zvenčí, a poznat se v tom rovněž. Tento účel uskutečňuje tím, že mění vnější věci, kterým vtiskuje pečeť svého nitra a nachází v nich nyní znovu svá vlastní určení. Člověk to činí, aby jakožto svobodný subjekt odňal také vnějšímu světu jeho ztuhlou cizost a aby v podobě věcí zakoušel pouze vnější realitu sebe sama. Již první puzení dítěte v sobě má tuto praktickou proměnu vnějších věcí; chlapec hází kameny do proudu a obdivuje pak kruhy, které se rozbíhají po hladině, jako dílo, v němž získává názor něčeho svého. Tato potřeba prochází všemi nejrůznovějšími zjevy až ke způsobu produkce sebe sama ve vnějších věcech, který je obsažen v uměleckém díle. A člověk nezachází taktó pouze s vnějšími věcmi, nýbrž právě tak i se sebou samým, svou vlastní přirozenou podobou, kterou nenechává být tak, jak ji nachází, nýbrž úmyslně ji mění. Taková je příčina všeho strojení a zdobení, i kdyby bylo sebebarbarštější, nevkusné, zcela znetvořující, nebo dokonce zhoubné jako nohy u Číňanek a zářezy v uších a rtech. Vždyť pouze u vzdělaného člověka pochází změna postavy, chování a veškerých způsobů projevu ze vzdělaného ducha.

Všeobecná potřeba umění je tedy ta rozumná potřeba, že člověk má za úkol povznést vnitřní i vnější svět k svému duchovnímu vědomí jakožto předmět, ve kterém pozná znovu svou vlastní osobu. Tuto potřebu duchovní svobody uspokojuje tak, že jednak činí vnitřně to, co je o sobě, bytím pro sebe, ale právě tak realizuje vnějškově toto bytí pro sebe a tak v tomto zdvojení to, co je v něm, povznáší pro sebe a jiné k názoru a poznání. Taková je svobodná rozumnost člověka, v níž má svůj základ a nutný vznik jak všechno jednání a vědění, tak i umění. Avšak jeho specifickou potřebu na rozdíl od ostatního politického a morálního jednání, náboženského představování a vědeckého poznání uvidíme později.

2. UMĚLECKÉ DÍLO JE VZATO ZE SMYSLOVÉHO SVĚTA, ABY PROMLOUVALO K SMYSLŮM ČLOVĚKA

Dosud jsme na uměleckém díle uvažovali o té jeho stránce, že je uděláno člověkem, a nyní musíme přejít k druhému určení, že je vytvářeno pro *smysly* člověka, a že proto je více nebo méně bráno z oboru smyslovosti.

a) Tato reflexe dala podnět k úvaze, že *krásné umění je určeno k tomu, aby podněcovalo pocit*, a to ten pocit, který shledáváme přiměřeným sobě – *pocit příjemnosti*. V tomto směru bylo zkoumání krásného umění učiněno zkoumáním pocitů a byla kladena otázka, které pocity mají tedy vskutku být uměním vzbuzovány: např. strach a soucit – ale jak mohou být strach a soucit příjemné, jak může pohled na neštěstí poskytovat uspokojení. Tento směr reflektování pochází zvláště z dob M. Mendelssohna a v jeho spisech lze najít mnoho takových úvah. Avšak toto zkoumání nevedlo daleko, neboť pocitování je neurčitá, tlumená krajina ducha; co se pocituje, zůstává zahaleno ve formu nejabstraktnější jednotlivé subjektivity, a proto jsou též rozdíly pocitů zcela abstraktní, nejsou to rozdíly věci samé. Např. strach, úzkost, starost, úlek jsou ovšem další modifikace téhož způsobu citění, ale jsou to jednak pouze kvantitativní stupně, jednak formy, které se samy nijak netýkají samého jejich obsahu, nýbrž jsou vůči němu lhostejné. Např. při strachu je zde určitá existence, o kterou subjekt má zájem, zároveň však subjekt vidí, že se blíží něco záporného, co hrozí této existenci zkázou, a nachází nyní v sobě bezpro-

středně obojí, tento zájem a onen zápor jako protikladné afekce své subjektivity. Takový strach však sám pro sebe nepodmiňuje ještě žádný obsah, nýbrž může do sebe pojímat to nejrůznější a nejprotikladnější. Pocit jako takový je naprosto prázdnotou formou subjektivní afekce. Je sice pravda, že tato forma může být jednak v sobě samé rozmanitá, jako naděje, bolest, radost, potěšení, jednak že může při této rozmanitosti pojímat do sebe rozličný obsah, jako např. existuje právní cit, mravní cit, vznešený cit náboženský atd.; ale tím, že je v rozličných formách citu dán takový obsah, nezjevuje se ještě jeho podstatná a určitá povaha, nýbrž tento cit zůstává pouhou mou subjektivní afekcí, v níž mizí konkrétní věc, zúžená v nejabstraktnější kruh. Proto zkoumání pocitů, které umění vzbuzuje nebo má vzbuzovat, utkvívá v úplném neurčitu a je druhem úvahy, který právě abstrahuje od vlastního obsahu a jeho konkrétní podstaty a pojmu. Neboť reflexe na pocity se spokojuje pozorováním subjektivní afekce a jejích zvláštností, místo aby se ponořila a zahloubala do věci, do uměleckého díla, a odsunula pro ně pouhou subjektivitu a její stavy. Při pocitování je však tato bezobsažná subjektivita nejen zachována, nýbrž je hlavní věcí, a proto se lidé tak rádi oddávají citu. Proto se však též takové úvahy pro svou neurčitost a prázdnotu stávají nudnými a pozornost obrácená k malým subjektivním zvláštnostem je činí protivnými.

b) Ježto však umělecké dílo nemá snad vzbuzovat jen pocity vůbec – neboť tento účel by mu byl společný bez specifického rozdílu s výmluvností, historickým spisovatelstvím, náboženským povznášením atd. –, nýbrž jen pokud je krásné, připadla reflexe na to, že by mohla pro krásno vyhledat také *zvláštní pocit krásy* a vynajít určitý zvláštní *mysl pro tento cit*. Přitom se brzy ukázalo, že takový *mysl* není žádný přírodou pevně určený a slepý instinkt, který rozlišuje již sám o sobě a pro sebe to, co je krásné, a tak vznikl požadavek *vzdělávání* tohoto *myslu* a *vzdělaný* *mysl* pro krásno byl nazván *vkusem*, který má prý zůstávat nicméně ve způsobu bezprostředního cítění, ačkoli je *vzdělaným* *pojímáním* a *vyhledáváním* krásna. Shora jsme se již zmínili o tom, jak se abstraktní teorie pustily do *vzdělávání* tohoto *myslu* a jak tento *mysl* sám zůstával *vnějškovým* a *jednostranným*. Jsouc *nedostatečná* jednak ve svých *všeobecných* *zásadách*, pracovala za druhé *speciální* *kritika* jednotlivých uměleckých děl v době, kdy vládla naznačená stanoviska, ne tak v tom směru, že zdůrazňovala *určitější soudy* – neboť k tomu zde ještě nebyl *instrument* –, jako spíše v tom, že podporovala *vzdělávání vkusu* vůbec. Toto *vzdělávání* zůstávalo proto rovněž třet v neurčitosti a namáhalo se pouze, aby *pocitování* jakožto *mysl* pro krásu vybavilo *reflexí* tak, že nyní měla být *krása* *bezprostředně* *nalezena* všude, kde a jak by se vyskytovala. Avšak *hlubina* věci zůstávala *reflexi* uzavřena, neboť taková *hlubina* si nečiní nárok jen na *pocitování* a *abstraktní reflexe*, nýbrž na *plný rozum* a *ryzího ducha*, zatímco *vkus* byl odkázán pouze na *abstraktní povrch*, po němž zahrávají *city* a v němž se mohou *uplatňovat* *jednostranné zásady*. Proto se však *takzvaný* *dobrý vkus* bojí všech *hlubších účinků* a mlčí tam, kde přichází ke *slovu věc* a kde mizí *vnějškovosti* a *vedlejší věci*. Neboť kde se *otvírají* *velké vášně* a *hnutí* *hluboké duše*, tam již *neběží* o *jemnější rozdíly vkusu* a o jeho *kramaření* s *jednotlivostmi*; *vkus* cítí, že po *takové půdě* *kráčí* *génius*; *ustupuje* před jeho *mocí*, *není* mu již *volno* a *nedovede* se již *svobodně pohybovat*.

c) Proto se též upustilo od toho, že se při pohledu na umělecká díla obracel zřetel pouze k *vzdělání vkusu* a k tomu, že se *chtěl dávat* *najevo vkus*; na místo *člověka* nebo *posuzovatele* *uměleckých děl* se *vkusem* *nastoupil znalec*. Již jsme *vyslovili* *názor*, že *kladná stránka* *znalctví* *umění*, pokud se *týče* *důkladné obeznanosti* v celém *okruhu*

toho, co je v uměleckém díle *individuální*, je *nezbytná* k *úvahám o umění*. Neboť *materiální* a *zároveň individuální* *povaha* *uměleckého díla* působí, že *umělecké dílo* *vzchází* *podstatně* *ze zvláštních podmínek* *nejrozmanitějšího druhu*, k nimž *náleží* *především* *doba* a *místo vzniku*, pak *určitá individualita* *umělce*, a zejména *vypracování* *umělecké techniky*. Zřetel ke všem těmto stránkám, jimiž se *znalctví* *především* *zabývá*, je *nezbytný* k *určitému*, *důkladnému názoru* a *znalosti*, ba dokonce i k *požitku* z *uměleckého výtvoru*, a co *znalctví* *svým způsobem* *provádí*, musíme s *díky* *přijmout*. Ale ačkoli *taková učinnost* má *plné právo platit* za něco *podstatného*, *nesmí* *nicméně platit* za *jediný* a *nejvyšší vrchol poměru*, v který se *duch* *uvádí* k *nějakému uměleckému dílu* a k *umění* *vůbec*. Neboť *znalctví* – a to je pak jeho *nedostatečná stránka* – *může* *ulpět* na *znalosti* *pouhých* *vnějších stránek*, *techniky*, *historie* atd., a *nemusí* *třeba mnoho tušit*, nebo *může* *nevědět* *pranic* o *pravé* *povaze* *uměleckého díla*; ba *může* *dokonce* *mít* *pohrdavé mínění* o *hodnotě* *hlubších úvah* ve *srovnání* s *čistě* *pozitivními*, *technickými* a *historickými* *znalostmi*; ale *dokonce* i *pak směřuje* *znalctví*, je-li *jen opravdového rázu*, *aspoň* k *určitým* *důvodům* a *znalostem* a k *rozumnému soudu*, věci, s nimiž je *pak* *vskutku* *spojeno* *přesnější rozlišení* *různých*, i *když* *zčásti* *vnějších stránek* *uměleckého díla* a jeho *hodnocení*.

d) Po těchto poznámkách o způsobech uvažování, k nimž dala podnět ta stránka uměleckého díla, že jsouc samo *smyslovým* *objektem*, má *podstatný vztah* k *člověku* jakožto *smyslové bytosti*, chceme nyní tuto stránku *vyšetřit* v jejím *podstatnějším vztahu* k *samému umění*; a to *α*. *jednak* k *uměleckému dílu* jako *objektu*, *β*. *jednak* k *subjektivitě* *umělce*, k jeho *génio*, *talentu* atd., aniž se však *dotkneme* toho, co v tom směru *může* *povstat* *pouze* z toho, že *poznáváme* *umění* na *základě* jeho *obecného pojmu*. Neboť zde *nejsme* *ještě* na *opravdu vědecké půdě* a *základně*, nýbrž *stojíme* *teprve* v *oblasti* *vnějškových reflexí*.

α. Umělecké dílo se tedy ovšem nabízí *smyslovému* *chápaní*. Je *vystaveno* *smyslovému* *počítku*, *vnějšmu* nebo *vnitřnímu*, *smyslovému názoru* a *představě* jako *vnější příroda*, která nás *obklopuje*, nebo jako *naše vlastní vnitřní*, *pocitující* *přírozenost*. Neboť *např.* *těž řeč* *může* *být* pro *smyslovou představu* a *cit*. Nicméně *není* však *umělecké dílo* *pouze* pro *smyslové* *chápaní* jakožto *smyslový předmět*, nýbrž jeho *postavení* je *takové*, že jako *smyslové* je *zároveň* *podstatně* pro *ducha*, že *jím* má *být* *duch* *dotčen* (*afikován*) a má v něm *najít* *určité uspokojení*.

Na základě tohoto určení uměleckého díla nyní ihned pochopíme, že *umělecké dílo* *nemá* *být* na *žádný způsob* *výtvozem* *přírody* a že *po své přírodní stránce* *nemá* *mu* *náležet* *přírozené oživení*, ať by se *měl* *přírodní výtvor* *cenit* *třeba níže* nebo *výše* než *pouhé* *dílo umění*, jak se *lidé*, *snad* *ve smyslu* *určité nevážnosti*, *obvykle* *vyjadřují*.

Neboť *smyslová stránka* *uměleckého díla* má *mít* *jsoucno*, *pouze* *pokud* *existuje* *pro* *lidského ducha*, ale *nikoli* *pokud* *existuje* *sama* *pro* *sebe* jako *něco*, co je *samo* *smyslovou* *věcí*.

Uvážíme-li *blíže*, *jakým způsobem* je *smyslové* *jsoucno* *člověku* *dáno*, pak *shledáme*, že *to*, co je *smyslové*, *může* *se* *vztahovat* k *duchu* *různým* *způsobem*.

αα. Nejhorší, pro *ducha* *nejméně vhodný* *způsob* je *pouze* *smyslové* *chápaní*. *Spočívá* *zprvu* v *pouhém dívání*, *naslouchání*, *dotýkání* atd., jako *např.* v *hodinách* *duchovního odpočinku* *může* *být* *leckomus zábavou*, *když* *se* *bezmyšlenkovitě* *prochází* a *jenom* *zde* *něco* *uslyší*, *tam* *se* *ohlédne* atd. *Duch* *se* u *pouhého* *chápaní* *vnějších věcí* *zrakem* a *sluchem* *nezastavuje*, *činí* *z* *nich* *svůj* *vnitřek*, který, *zprvu* *sám* *opět* *ještě* *ve* *formě* *smyslo-*

vosti, je puzen k tomu, aby se realizoval ve věcech a vztahuje se k nim jakožto *žádostivost*. V tomto žádostivém vztahu k vnějšímu světu stojí člověk jakožto smyslové individuum proti věcem rovněž jako jednotlivým; neobrací se k nim jako myslící bytost v obecných určeních, nýbrž vztahuje se k objektům, které samy jsou jednotlivé, v jednotlivých pudech a zájmech a udržuje se jimi tím, že jich užívá, požívá je a tím, že je obětuje, docíluje vlastního uspokojení. V tomto negativním poměru požaduje žádostivost pro sebe nejen povrchní zdání vnějších věcí, nýbrž tyto věci samy v jejich smyslově konkrétní existenci. Pouhými malbami dřeva, kterého by mohla užívat, zvířat, která by mohla pozřít, by se žádostivosti neposloužilo. Právě tak nedokáže žádostivost nechat objekt v jeho svobodném bytí, neboť pud žádostivosti vyvíjí nátlak v tom směru, aby samostatnost věcí byla zrušena a aby bylo ukázáno, že věci jsou zde jen k tomu, aby byly zmařeny a spotřebovány. Zároveň však ani subjekt, zapleten do jednotlivých omezených a nicotných zájmů svých žádostí, není svobodný ani sám o sobě, neboť se neurčuje podstatnou všeobecností a rozumností své vůle, ani svobodný vzhledem k vnějšímu světu, neboť žádostivost zůstává podstatně určena věcmi a vztahuje se k nim.

V takovém vztahu žádostivosti nyní člověk k uměleckému dílu není. Nechává umělecké dílo jako předmět existovat svobodně pro sebe a vztahuje se k němu bez žádostivosti jako na objekt, který je jen pro teoretickou stránku ducha. Proto umělecké dílo, ač má smyslovou existenci, nepotřebuje v tomto směru přesto smyslově konkrétní jsooucnost a žádnou přírodní oživenost, ba dokonce se ani nesmí zastavit na této půdě, pokud má uspokojovat toliko duchovní zájmy a vylučovat veškerou žádostivost. To je důvod, proč si praktická žádostivost ovšem váží organických i neorganických jednotlivých přírodnin, které jí mohou sloužit, více než uměleckých děl, která se osvědčují nevhodná k jejím službám a která jsou stravitelná pouze pro jiné formy ducha.

ββ. Druhý způsob, jímž může být vnějšková danost pro ducha, je proti jednotlivému smyslovému názoru a praktické žádostivosti ryze teoretický poměr k *inteligenci*. Teoretická úvaha o věcech nemá zájem, aby věci v jejich jednotlivosti strávila a aby se jimi smyslově uspokojila a udržovala, nýbrž aby je poznala v jejich *všeobecnosti*, aby našla jejich vnitřní podstatu a zákon a aby je pochopila z jejich pojmu. Proto teoretický zájem nechává jednotlivé věci na pokoji a ustupuje před nimi, pokud jsou smyslově jednotlivé, zpět, ježto tato smyslová jednotlivost není tím, co úvaha inteligence hledá. Neboť rozumná inteligence nenáleží jednotlivému subjektu jako takovému, jako žádostivost, nýbrž jednotlivému jako zároveň v sobě obecnému. Pokud se člověk chová k věcem podle této všeobecnosti, je to jeho všeobecný rozum, který se snaží najít v přírodě sebe sama a tím rekonstituovat vnitřní podstatu věcí, kterou nemůže bezprostředně ukázat smyslová existence, ačkoli tato vnitřní podstata je jejím základem. Tento teoretický zájem, jehož uspokojení je prací *vědy*, však nyní umění v této vědecké formě sdílí právě tak málo, jako se nespolečuje s pudy pouze praktické žádostivosti. Neboť věda může sice vycházet od smyslové danosti v její jednotlivosti a mít představu o tom, jak ta a ta jednotlivost je bezprostředně dána ve své jednotlivé barvě, podobě, velikosti atd. Ale toto individualizované smyslové datum nemá pak žádný další vztah k duchu, pokud se inteligence vypravuje za všeobecným, za zákonem, myšlenkou a pojmem předmětu, a proto tento předmět v jeho bezprostřední jednotlivosti nejen opouští, nýbrž vnitřně proměňuje, ze smyslového konkréta činí abstraktem, něčím myšleným, a tedy čímsi podstatně jiným, než byl týž objekt ve svém smyslovém zjevu. Umělecký zájem na rozdíl od vědy nic takového nedělá. Jak se umělecké dílo jako vnější objekt oznamuje po stránce barvy, tvaru, zvuku

nebo jako jednotlivý názor atd., takovým také je pro umělecké uvažování, aniž toto uvažování překračuje bezprostřední předmětnost, která je mu předkládána, tak dalece, že by chtělo chápat pojem této objektivnosti jako všeobecný pojem, jak to činí věda.

Od praktického zájmu žádostivosti liší se umělecký zájem tím, že nechává svůj předmět svobodně být pro sebe, zatímco žádostivost ho užívá tak, že ho k svému užítku ničí; od teoretické úvahy vědecké inteligence odlišuje se naproti tomu uvažování uměleckého díla opačným způsobem, totiž tím, že má zájem o předmět v jeho jednotlivé existenci a že nevyvíjí činnost za tím účelem, aby jej proměnilo v jeho všeobecnou myšlenku a pojem.

γγ. Z toho nyní následuje, že smyslovost ovšem v uměleckém díle musí být přítomná, ale smí se zjevovat pouze jako povrch a *zdání* smyslové existence. Neboť duch nehledá ve smyslové stránce uměleckého díla ani konkrétní materiálovou stavbu, empirickou vnitřní úplnost a šíří organismu, kterých vyžaduje žádostivost, ani všeobecnou, pouze ideovou myšlenku, nýbrž chce smyslovou přítomnost, která sice má zůstat smyslovou, ale právě tak má být vysvobozena z lešení své pouhé materiálnosti. Proto je smyslová stránka v uměleckém díle pozvednuta ve srovnání s bezprostředním jsooucnem přírodních věcí k pouhému *zdání* a umělecké dílo stojí *ve středu* mezi bezprostřední smyslovostí a ideovou myšlenkou. *Ještě není* čistou myšlenkou, ale přes svou smyslovost též *již ne* pouhé materiální jsooucnost jako kameny, rostliny a organický život, nýbrž smyslovost v uměleckém díle je sama něčím ideovým, co však jakožto ideovost odlišná od myšlenkové zůstává zároveň ještě čímsi vnějškově přítomným jako věc. Avšak pro ducha, když nechává předměty svobodně existovat, aniž by však sestupoval do jejich podstatného nitra (čímž by pro něho úplně přestaly vnějškově existovat jakožto jednotlivé předměty), vystupuje toto zdání smyslovosti na vnějšek jako tvar, vzezření nebo znění věcí. Proto se smyslová stránka umění vztahuje pouze k oběma *teoretickým* smyslům *zraku* a *sluchu*, zatímco čich, chuť a hmat zůstávají z uměleckého požitku vyloučeny. Neboť čich, chuť a hmat se dotýkají materiálna jako takového a jeho bezprostředně smyslových kvalit; čich materiálního vyprchávání, které působí vzduch, chuť hmotného rozkladu předmětů, hmat tepla, chladna, hladkosti atd. Z tohoto důvodu nemohou se tyto smysly zabývat uměleckými předměty, které se mají udržovat ve své reálné samostatnosti a nepřipouštějí pouze smyslový vztah. Co je příjemné těmto smyslům, není krásno uměleckých děl. Umění proto po smyslové stránce úmyslně tvoří pouze stínový svět tvarů, tónů a názorů, a nemůže být ani řeči o tom, že člověk, způsobující jsooucnost uměleckých děl, by z pouhého nedostatku mohoucnosti a ze své omezenosti dovedl podávat pouze povrch, pouhé přeludy. Neboť tyto smyslové formy a tóny nevystupují v umění pouze samy pro sebe a pro svou bezprostřední podobu, nýbrž s tím účelem, aby v této podobě byly uspokojeny vyšší duchovní zájmy, jelikož mají v sobě moc vzbuzovat v duchu názvuk a ohlas všech hlubin vědomí. Tímto způsobem je smyslovost v umění *zduchovněna*, ježto *duchovní oblast* se v ní jeví smyslově vtělenou.

β. Právě proto je však umělecký výtvar zde pouze potud, pokud má za sebou cestu průchodištěm ducha a pokud vznikl z činnosti duchovní tvorby. To nás vede k další otázce, na niž musíme dát odpověď, jak totiž smyslová stránka, která je pro umění nutná, působí v umělci jakožto tvůrčí subjektivitě. – Tento způsob produkce obsahuje v sobě jakožto subjektivní činnost zcela tatáž určení, která jsme našli objektivně v uměleckém díle; musí být duchovní činností, která obsahuje v sobě zároveň moment smyslovosti a bezprostřednosti. Přesto však není na jedné straně ani jen mechanickou prací jakožto

pouhá neuvědomělá zručnost v smyslových zásazích nebo formální činnost podle pevných naučitelných pravidel, ani na druhé straně není vědeckou produkcí, která přechází od smyslovosti k abstraktním představám a myšlenkám nebo se uplatňuje úplně v živlu čistého myšlení, nýbrž stránka duchovní a stránka smyslová musí v umělecké tvorbě tvořit jednotu. Tak např. by někdo při básnické tvorbě mohl chtít postupovat tak, že by to, co má být podáno, pojal již dříve jako prozaickou myšlenku a pak ji dával do obrazů, rýmů atd., takže to obrazné by zde bylo navěšeno na abstraktní reflexe pouze jako ozdoba a okrasa. Takový postup by však musil zrodit toliko špatnou poezii, neboť zde by působilo jako *oddělená* činnost, co má v umělecké tvořivosti platnost pouze ve své nedílné jednotě. V tomto pravém tvoření spočívá činnost umělecké *fantazie*. Fantazie je to rozumné, co jsou duchem, jest pouze potud, pokud se činně pudí vpřed k vědomí, ale to, co v sobě nese, staví před sebe teprve ve smyslové formě. Tato činnost tedy má duchovní obsah, který však utváří smyslově, poněvadž si ho dovede uvědomit pouze v této smyslové způsobě. Můžeme to srovnat s tím, jak muž již zkušený životem a rovněž duchaplný a vtipný, ač úplně ví, oč v životě běží, jaká substance drží lidi pohromadě, co jimi hýbe a má nad nimi moc, přesto tento obsah neshrnu sám pro sebe do obecných pravidel, ani jej nedovede vysvětlit jiným všeobecnými reflexemi, nýbrž objasňuje sobě i jiným to, co plní jeho vědomí, vždy na zvláštních případech, skutečných i vymyšlených, adekvátními příklady atd., neboť v jeho představě utváří se všecko a každá jednotlivost v konkrétní, místně i časově určité obrazy, přičemž nesmějí chybět jména a různé jiné vnější okolnosti. Avšak tento druh obraznosti opírá se více o vzpomínku na prožitá stavy, na zkušenosti, které učinil, než aby sám byl tvořivý. Vzpomínka zachovává a obnovuje jednotlivost a vnějškový způsob, jímž takové výsledky nastávají, se všemi okolnostmi a nepřipouští, aby všeobecně vystoupilo pro sebe. Umělecká *tvůrčí* fantazie je však fantazie velikého ducha a srdce, chápání a vytváření představ a podob, a to týkajících se nejhlubších a nejvšeobecnějších lidských zájmů, v obrazném, zcela určitém smyslovém podání. Odtud ihned vyplývá, že fantazie spočívá z jedné strany ovšem na přirozených darech, na talentu vůbec, poněvadž její produkce potřebuje smyslovosti. Mluví se sice rovněž o vědeckých talentech, ale vědy předpokládají pouze všeobecnou uschopněnost k myšlení, která právě abstrahuje od vši přirozené činnosti, místo aby se zároveň chovala přírodním způsobem jako fantazie, a tak je možno říci správněji, že neexistuje žádný specifický vědecký talent ve smyslu pouhého daru od přírody. Fantazie má naproti tomu zároveň podobu instinktivní tvořivosti, jelikož podstatná obraznost a smyslovost uměleckého díla je subjektivně přítomna v umělci jako přirozená vloha a přirozený pud a poněvadž jakožto neuvědomělá působnost musí náležet též do přírodní stránky člověka. Přírodou daná schopnost se sice nekryje s celým talentem a géniem, jelikož tvorba uměleckých děl je právě tak i duchovního, sebevědomého druhu, nýbrž duchovnost musí pouze všeobecně obsahovat v sobě moment přirozeného děláni a utváření. Z toho důvodu může sice v určitém umění až k určitému stupni dospět každý, ale vrozený vyšší umělecký talent je nezbytný k tomu, aby byl překročen tento bod, kde umění vlastně teprve začíná.

Touto přírodní vlohou ohlašuje se proto takový talent většinou též v ranějším mládí a vyjadřuje se neklidným puzením utvářet živě a čile určitý smyslový materiál a chápat se toho druhu výrazu a sdělení jako jediného nebo nejhlavnějšího a nejvhodnějšího. A tak je i časná obratnost v technické stránce prostá až do jisté míry námahy známku vrozeného talentu. Sochaři mění se všecko v podoby a již záhy bere do ruky hlínu, aby

ji dával tvar; a co takové talenty mají vůbec v představě, co je v nitru vzrušuje a jimi hýbe, mění se ihned v postavu, kresbu, melodii nebo báseň.

γ. Konečně za třetí je v umění vzat v jistém významu ze smyslovosti, z přírody také *obsah*; nebo v každém případě, i když je obsah duchovní povahy, je uchopen pouze tím způsobem, že podává duchovno i lidské vztahy pouze v podobě vnějškově reálných zjevů.

3. ÚČEL UMĚNÍ

Tu je nyní otázka, jaký je to zájem, jaký účel, který si člověk vytyčuje při vytváření takového obsahu ve formě uměleckých děl. To bylo třetí hledisko na umělecké dílo, které jsme vytkli a jehož bližší rozvedení nás konečně převede k pravému pojmu umění.

Když v tomto směru pohlédneme na obyčejné vědomí, je nejběžnější představou, která nás může napadnout,

a) Princip napodobení přírody

Podle tohoto názoru má tvořit podstatný účel umění nápodoba jakožto obratnost reprodukovat způsobem zcela odpovídajícím přírodní podoby tak, jak jsou dány, a zdar tohoto podání, zcela odpovídajícího přírodě, má skýtat úplné uspokojení.

α. V tomto určení je obsažen zprvu jen zcela formální účel, aby nyní také člověk, jak to jen dokáže vlastními prostředky, udělal podruhé to, co již je zde ve vnějším světě, a tak, jak to v něm jest a podle něho. Toto opakování může však ihned

αα. být považováno za *zbytečnou* námahu, poněvadž to, co obrazy, divadelní představení atd. podávají v napodobené podobě, totiž zvířata, přírodní výjevy, lidské události, máme přece již i jinak ve svých zahradách nebo ve vlastním domě nebo v případech z užšího a širšího okruhu známých. A dále může být toto zbytečné namáhání považováno dokonce za rozpustilou hru, která

ββ. *zůstává* pozadu za přírodou. Neboť umění je omezeno ve svých způsobech znázornění a může vytvářet pouze jednostranné klamy, např. jen pro *jeden* smysl může tvořit iluzi skutečnosti, a zastaví-li se u formálního účelu *pouhé* nápodoby, podává vskutku místo skutečné živoucnosti vůbec jen předstírání života. Ostatně ve shodě s tím také Turci jakožto mohamedáni netrpí, jak známo, žádné malby, napodobení lidí atd. Když James Bruce na své cestě do Habeše ukázal jednomu Turkovi namalované ryby, uvedl jej tím sice zprvu v úžas, ale dostal pak co nevidět odpověď: „Když ta ryba v den soudu proti tobě povstane a řekne: tys mi sice udělal tělo, ale žádnou živou duši, jak se pak obhájíš proti takové žalobě?“ Také prorok, jak stojí v Sunně, řekl již oběma ženám, Ommi Habibě a Ommi Selmě, které mu vypravovaly o obrazech v habešských kostelech: „Tyto obrazy budou žalovat na své původce v den soudu.“ – Existují sice i příklady dokonale klamoucí nápodoby. Zeuxidovy malované hrozny vína byly od starodávna vydávány za triumf umění a zároveň za triumf principu napodobení přírody, jelikož živí holubi prý je klobali. K tomuto starému příkladu mohli bychom připojit novější příklad, Büttnerovu opici, která rozkousala malovaného chrousta z Röslových Hmyzích kratochvílí; za tento důkaz výtečnosti ilustrací dostala od svého pána pardon, ačkoli mu tím přece zničila nejkrásnější exemplář drahocenného díla. Ale na takových a jiných příkladech musí nám ihned přijít na mysl přinejmenším to, že spíše než chválit umělecká díla

za to, že dokonce oklamala opice a holuby, máme právě jen kárat ty, kdo si myslí, že velebí umělecké dílo tím, že o něm dovedou povědět jako to poslední a nejvyšší pouze takový nízký účinek. Vcelku však musíme říci, že při pouhé nápodobě umění v soutěži s přírodou neobstojí a bude jako červ, který chce přeplazit slona.

γγ. Při takovém stále relativním neúspěchu reprodukce ve srovnání se vzorem přírody nezbyvá umění jiný účel než potěšení z toho kousku, že se vytváří něco podobného přírodě. A vskutku se člověk může též těšit z toho, že vlastní prací, obratností a pílí vytvoří to, co existuje již i jinak. Ale i tato radost a obdiv se stává ledovým a chladným nebo se proměňuje v přesycení a odpor tím spíše, čím je odlika podobnější přírodnímu vzoru. Existují portréty, které jsou tak podobné, až se z toho dělá špatně, jak bylo duchaplně řečeno, a co se týče této záliby v napodobeném jako takovém, uvádí Kant jiný příklad, že člověka, který dovede dokonale napodobit tlukot slavíka (a takoví lidé jsou), máme brzy dost; jakmile vyjde najevo, že tlukot pochází od člověka, ztratíme o tento zpěv ihned všecek zájem. Poznáváme v tom pak pouhý kousek dovednosti a nic víc, ani svobodný výtvar přírody, ani umělecké dílo, neboť od svobodné tvůrčí síly člověka očekáváme ještě něco docela jiného než takovou hudbu, která jako při slavičím tlukotu vyvěrá neúmyslně z původní živoucnosti, ač se podobá tónům lidského citu. Vůbec může být tato radost z dokonalosti v napodobení vždycky jen omezená, a tak sluší člověku lépe radovat se z toho, co vytváří sám ze sebe. V tom smyslu má vynalezení každého bezvýznamného technického díla větší hodnotu a člověk může být pyšnější na to, že vynalé kladivo, hřebíky atd., než na to, že hotoví takové imitační kousky. Neboť tuto abstraktně imitující soutěživost musíme klást na stejnou úroveň jako kousek toho, kdo se vycvičil v dovednosti házet čoučku malou dírkou, aniž chybil. Produkoval se s touto obratností před Alexandrem, ale ten ho za toto „umění“ bez užitku a obsahu obdaroval pouze měřicí čoučky.

β. Jelikož je princip nápodoby dále zcela formální, zaniká v něm, stává-li se účelem, samo *objektivní krásno*. Neboť pak již neběží o to, jak uzpůsobeno je to, co má být imitováno, nýbrž jen o to, aby bylo napodobeno *správně*. Předmět a obsah krásna je považován za něco úplně lhostejného. Když se totiž i mimoto mluví u zvířat, lidí, krajin, skutků, charakterů o rozdílu mezi krásným a ošklivým, zůstává to při principu nápodoby rozdílem, který není výsadou umění, jemuž zůstává toliko abstraktní napodobení. Tu pak může vzhledem k výběru předmětů a jejich rozdílnosti co do krásy a ošklivosti (při uvedeném nedostatku kritéria pro nekonečnost forem přírody) být tím posledním pouze *subjektivní vkus*, který si nedá předpisovat žádné pravidlo a o kterém se nelze přit. A vskutku vyjde-li se při volbě objektů, které mají být zpodobeny, od toho, co *lidé* shledávají krásným nebo ošklivým, a proto hodným napodobení uměním, pak jsou tu k dispozici všechny obory přírodních věcí, z nichž žádnému nebudou chybět jeho amatéři. Neboť např. mezi lidmi je tomu tak, že ne-li každý manžel svou ženu, shledává aspoň každý ženich – a to dokonce výlučně – svou nevěstu krásnou, a lze dokonce považovat za štěstí pro obě strany, že subjektivní záliba v této krásě nemá žádné pevné pravidlo. A dokonce pohlédneme-li přes hlavu jednotlivých individuí a jejich nahodilý vkus na vkus *národů*, pak i ten ukazuje nejvyšší rozmanitost a protikladnost. Jak často slyšíme, že by se evropská kráska nelíbila Číňanu, nebo dokonce Hotentotovi, poněvadž Číňan má docela jiný pojem krásy než černochoch, a ten opět jiný než Evropan atd. Ba pohlédneme-li na umělecká díla oněch mimoevropských národů, např. na podoby jejich bohů, které vytryskly z jejich fantazie jako uctíváníhodné a vznešené, mohou nám připadat jako nejohavnější modly a jejich

hudba může znít našim uším zcela odporně, kdežto oni sami budou považovat naše skulptury, malby, hudbu za bezvýznamné nebo ošklivé.

γ. Abstrahujeme-li od objektivního principu pro umění, má-li krásno zůstat založeno na subjektivním a zvláštním vkusu, shledáme záhy na základě umění samého, že napodobení přirozených věcí, které se přece zdálo všeobecným principem, a to principem osvědčeným velkou autoritou, nesmí být bráno aspoň v této všeobecné, zcela abstraktní formě. Neboť hledíme-li na veškerá umění, každý bude ihned souhlasit, že i když *malířství*, *sochařství* nám představují předměty, které se jeví podobnými přirozeným anebo takovými, že jejich typ je podstatně vzat z přírody, nelze díla *architektury*, která patří rovněž ke *krásným* uměním, ani díla poezie, pokud se neomezují snad na pouhý popis, nazvat napodobeninami přírody. Aspoň kdybychom chtěli i u poslěze uvedených umění prosazovat toto hledisko, byli bychom nuceni k velikým oklikám, poněvadž bychom tuto větu musili činit různě závislou na všelikých podmínkách a tak zvanou pravdivost omezovat aspoň na pravděpodobnost. Při pravděpodobnosti by se však pak dostavila velká obtíž při určování toho, co je a co není pravděpodobné, a přece bychom kromě toho nechtěli a nemohli všechny zcela libovolné, zcela fantastické výmysly vylučovat z poezie.

Účel umění musí proto spočívat ještě v něčem docela jiném než v pouhém formálním napodobení toho, co je dáno, které v každém případě může přivést na svět pouze technické *kousky*, nikoli umělecká *díla*. Ovšemže je pro umělecké dílo podstatným momentem, že jeho základem je *přírodní útvar*, neboť znázorňuje ve formě vnějšího a zároveň přirozeného zjevu. V malířství je např. důležité studium spočívající v tom, přesně znát a napodobovat barvy v jejich vzájemném vztahu, světelné efekty, reflexy atd., právě tak formy a podoby předmětů až do nejmenších nuancí, a v tomto směru byl též vskutku hlavně v novější době znovu odkryt princip napodobení přírody a přirozenost vůbec, aby vedl umění, pokleslé do slabosti a mlhavosti, zpět k síle a určitosti přírody, nebo aby na druhé straně proti tomu, co se dělá jen libovolně a konvenčně a co je vlastně prouto umění neméně než přírody, když do něho umění zabloudí, byla získána opora v zákonité, bezprostřední a pro sebe pevné důslednosti přírody. Ačkoli je tedy v této snaze po jedné straně něco velice správného, není přesto požadovaná přirozenost jako taková tím substantiálním a prvním, co tvoří základ umění, a tedy i když vnější zjev ve své přirozenosti je podstatným určením, přece ani není daná přirozenost *pravidlem*, ani pouhé napodobení vnějších zjevů jakožto vnějších *účelem* umění.

b) Citové vzrušení

Proto je další otázka, čím je pro umění obsah a proč má tento obsah být znázorňován. V tomto směru setkáváme se ve svém vědomí s obvyklým názorem, že úlohou a účelem umění je předvést vše, co má v lidském duchu své místo, našim smyslům, citům a našemu nadšení. Známou větu „Nihil humani a me alienum puto“ má v nás uskutečnit umění. — Proto se účel umění hledá v tom: *budit a oživovat dřímající city, sklony a vášně všeho druhu, vyplnit srdce*, ať už je člověk vyvinut nebo ještě ne, dát mu pocítit všechno, co lidské srdce může ve svém nejintimnějším a nejtajnějším nitru snášet, zakoušet a tvořit, vše, co dokáže lidskou hruď v její hloubce a jejích rozmanitých možnostech a stránkách uvádět v pohyb a vzrušení, a vše ostatní, co má duch ve svém myšlení a v ideji podstatného a výsostného, nádheru ušlechtilosti, věčnosti a pravdy, poskytovat našemu citu a názoru k požitku; dále pak činit pochopitelným neštěstí a bídu, pak i zlo a zločin,

poznávat všechno strašné a příšerné právě tak jako všecku slast a blaženost v jejich nejtajnějších záhybech a konečně dopřávat fantazii, aby se rozběhla v samoúčelnou hru obrazivosti a aby rovněž tonula ve svůdné hře názorů a citů vzrušujících smysly. Tohoto všestranného bohatství obsahu má se umění ujímat jednak z toho důvodu, aby doplnilo přirozenou zkušenost našeho vnějšího života, jednak má tyto vášně vůbec probouzet, aby nás životní zkušenost nenechala nedotčeny a abychom mohli získat citlivost pro všecky zjevy. K takovému vzrušení nedochází však na tomto poli zkušeností samou, nýbrž pouze jejím zdáním, neboť na místo zkušenosti samé klade umění iluzivně své výtvořky. Možnost tohoto klamu uměleckým zdáním spočívá v tom, že u člověka musí každá skutečnost projít prostředím názoru a představy a teprve tímto prostředím proniká do citu a vůle. Přitom je nyní lhostejné, zda člověka upoutává bezprostřední vnější skutečnost nebo zdali se to děje jinou cestou, totiž prostřednictvím obrazů, znaků a představ, které v sobě mají obsah skutečnosti a představují jej. Člověk si může představovat věci, jež nejsou skutečné, jako by skutečné byly. Ať je to tedy vnější skutečnost nebo jen její zdání, co nám zprostředkuje určitou situaci, jistý poměr, nějaký životní obsah: pro náš cit to zůstává totéž, takže nás to podle podstaty takového obsahu zarmoutí nebo potěší, dojme a otrесе a způsobí, že v nás proběhne city a vášně jako hněv, nenávisť, soucit, úzkost, strach, láska, úcta a obdiv, čest a sláva.

Je to především toto probouzení všech citů v nás, toto prostoupení našeho citu každým životním obsahem, uskutečnění všech těchto vnitřních hnutí pouze iluzivní vnější přítomností, co se v tomto směru považuje za zvláštní význačnou moc umění.

Jelikož však nyní umění má mít za své určení to, že našemu citu i představě vtiskuje stejně pečeť dobrého i zlého, že stejně posiluje k nejvznešenějšímu jako vysiluje k nejněsmyslnějšímu, nejsobečtějšímu pocitům slasti, je mu tím předepsána ještě docela formální úloha, a aniž má pro sebe pevný účel, poskytovalo by pak pouze prázdnou formu pro každý druh náplně a obsahu.

c) Vyšší substanciální účel

Vskutku má umění také tuto formální stránku, že může předvést názoru a citu všechnu možnou látku a vyzdobit ji, tak jako rozumující myšlenka může rovněž zpracovat všechny možné předměty i jednání a podepírat je důvody a všemožným ospravedlňováním. Při takové rozmanitosti obsahu vnucuje se však ihned poznámka, že ty různé city a představy, které má umění sugerovat nebo upevňovat, kříží se, odporují si a ruší se navzájem. Ba po této stránce, čím více umění stupňuje nadšení k věcem protikladným, tím více posiluje rozpory citů a vášní a působí, že se potácíme jako bakchanti, nebo přechází neméně než rozumování v sofistiku a skepsi. Sama tato rozmanitost látky nás proto nutí, abychom nezůstávali při tak formálním určení, poněvadž rozumnost, vnikající do této pestré rozličnosti, klade požadavek spatřit, že z tak rozporných elementů vzechází přece vyšší, vnitřně všeobecnější účel, a zvědět, jak je ho dosahováno. Tak se též uvádí, že lidské soužití a stát má ten poslední účel, že *všecky* lidské mohutnosti a *všecky* individuální síly mají se vyvinout a dosáhnout vyjádření po *všech* stránkách. A proti tak formálnímu názoru povstává vzápětí otázka, v jakou jednotu se shrnují tyto rozmanité útvary, jaký jednotný cíl musí mít svým základním pojmem a posledním účelem. Jako u pojmu státu, tak i při pojmu umění vzniká potřeba jednak účelu zvláštním stránkám *společného*, ale jednak i vyššího účelu *substanciálního*.

Pro reflexi je nyní nejpochopitelnějším substanciálním účelem úvaha, že je schopností a povoláním umění, aby mírnilo divokost žádostí.

α. Při tomto prvním názoru je nutno pouze zjistit, v jaké zvláštní stránce umění spočívá možnost překonat hrubost a spoutat a propracovat pudů a vášně. Hrubost má základ vůbec v přímém sobectví pudů, které se dávají přímo a výlučně jen za uspokojením svého chtíce. Žádostivost je však tím hrubší a panovačnější, čím více zabírá do své jednotlivosti a omezenosti *celého člověka*, takže si neudrží moc odpoutat se jako něco všeobecného od této zvláštnosti a stát se jakožto všeobecně něčím jsoucím pro sebe. A i když člověk v takovém případě třeba řekne: *vášeň je silnější než já*, je pro vědomí sice abstraktní já odděleno od zvláštní vášně, ale jen zcela formálně, jelikož tímto oddělením je pouze řečeno, že já jakožto všeobecné proti této síle vášně nepřichází vůbec v úvahu. Divokost vášně spočívá tedy v jednotě já jakožto obecného s omezeným obsahem jeho žádostivosti, takže mimo tuto jednotlivou vášně nemá člověk již žádnou vůli. Takovou hrubost a nezrocenou sílu vášnivosti mírní umění zprvu již tím, že klade lidem na oči to, co člověk v takovém stavu cítí a provádí. A i když se umění omezuje jen na to, aby nazírání předkládalo obrazy vášní, ba i kdyby mělo těmto vášním lichotit, spočívá i v tom již síla mírnící, že tím aspoň je člověku uvedeno na vědomí to, čím jinak pouze bezprostředně *jest*. Neboť nyní člověk pohlíží na své pudů a sklony a vidí je nyní mimo sebe, zatímco dříve jej pouze strhovaly bez jakékoli reflexe, a poněvadž stojí jako něco objektivního proti němu, počíná již dospívat k svobodě vůči nim. Proto umělec zavalený bolestí může intenzitu vlastního citu často zmenšovat a zeslabovat sám pro sebe jeho znázorněním. Ba již v slzách je jakási útěcha; člověk, zprvu úplně pohroužený a soustředěný v bolest, dokáže pak aspoň vyjádřit bezprostředním způsobem to výlučně vnitřní. Ještě větší úlevu přináší však vyřčení nitra slovy, obrazy, tóny a podobami. Proto byl dobrý starý zvyk najímat při úmrtích a pohřbech takzvané plačky, aby představovaly názorný výraz bolesti. Také kondolence představují člověku obsah jeho neštěstí, při hojném prohovořování kondolencí musí o věci uvažovat, a to mu ulehčí. A tak se odjakživa považovalo za prostředek, jak se osvobodit od drtivé tíže zármutku, nebo aspoň ulehčit srdci, aby se člověk vyplakal, vymluvil. Zmírnění moci vášní má proto svůj všeobecný důvod v tom, že člověk se odpoutává od bezprostředního zajetí citem a uvědomuje si tento cit jako něco vnějšího, k čemu se musí nyní chovat způsobem ideovým. Svým znázorňováním vysvobozuje nás umění zároveň z moci smyslovosti uvnitř smyslové oblasti samé. Slyšíme sice často oblíbenou frázi, že člověk má zůstat v bezprostřední jednotě s přírodou; ale tato jednota ve své abstrakci je právě jen hrubost a divokost; tím, že ruší tuto jednotu pro člověka, a pokud to činí, pozvedá jej právě umění mírnou rukou nad podrobenost přírodě. Neboť zabývání předměty umění zůstává čistě teoretické a tím vyvíjí zprvu sice jen pozornost k názornému vyjádření vůbec, avšak dále i pozornost k jeho významu, k jeho srovnání s jiným obsahem a smysl pro všeobecnost úvahy a její hlediska.

β. Na to navazuje nyní zcela důsledně druhé určení, které bylo vysloveno jako podstatný účel umění, totiž *očista* vášní, poučení a *mravní* zdokonalení. Neboť mínění, že umění má krotit hrubost, zjemňovat vášně, zůstávalo úplně formální a všeobecné, takže opět běží o *určitý* způsob a o podstatný *cíl* tohoto zjemňování.

αα. Názor o očistě vášní trpí sice ještě stejným nedostatkem jako předchozí názor o mírnění žádostivosti, ale zdůrazňuje již aspoň blíže, že umělecké znázornění by potřebovalo měřítka, kterým by bylo možno měřit jeho důstojnost a nedůstojnost. Tímto měřítkem je právě účinnost, s kterou odděluje ve vášních čisté od nečistého. Potřebuje proto

obsah, který je s to vyjádřit tuto očistnou sílu, a pokud má substanciální účel umění spočívat v takovém účinku, bude nutno uvědomit tento očistný obsah v jeho *všeobecnosti* a *podstatnosti*.

ββ. Z tohoto stanoviska bylo řečeno, že účelem umění je *poučovat*. Z jedné strany záleží tedy zvláštní ráz umění v tom, že uvádí v pohyb city, a v uspokojení, jež je obsaženo v tomto hnutí citu, dokonce i v strachu, soucitu, bolestném dojetí a ořesu – tedy v uspokojivém zaujetí citem a vášní a potud v potěšení, radosti a požitku z předmětů uměleckých děl, z jejich podání a účinu; na druhé straně má však vyšší měřítko tohoto účelu spočívat pouze v poučení, ve „fabula docet“, a tedy v užtku, který umělecké dílo může subjektu způsobit. V tom směru Horácův jadrný výrok „et *prodesse* volunt et *delectare* poetae“ obsahuje v několika slovech koncetrovaně to, co později bylo do nekonečna rozváděno, rozvodňováno a co se pak stalo nejextrémnější formou nejmělejšího názoru na umění. – Co se týče takového poučení, je nutno ihned položit otázku, je-li přímé či nepřímé, má-li být v uměleckém díle obsaženo explicitně či implicitně. – Běží-li vůbec o všeobecný, a nikoli nahodilý účel, pak může tento konečný účel být při podstatné duchovnosti umění sám pouze duchovní, a to zase nikoli nahodilý, nýbrž jsoucí o sobě a pro sebe. Tento účel poučení by mohl spočívat pouze v tom, že uměleckým dílem by byl přiveden k vědomí duchovní obsah, který je sám o sobě podstatný. Po této stránce musíme tvrdit, že čím výše se umění pozvedá, tím více takového obsahu do sebe musí pojímat a teprve v jeho podstatě nachází měřítko pro to, zdali to, co je vyjádřeno, je s ním ve shodě nebo v neshodě. Umění se vskutku stalo prvním *učitelem* národů.

Když se však poučný účel traktuje tak výlučně jako účel, že všeobecná povaha znázorňovaného obsahu má být pro sebe přímo zdůrazněna a vyložena jako abstraktní věta, prozaická reflexe, všeobecné poučení, a nejen být implicitně obsažena v konkrétní umělecké podobě, pak takové oddělení způsobí, že smyslová, obrazná podoba, která činí umělecké dílo právě *uměleckým*, bude pouze zbytečným přídavkem, *schránou*, která je výslovně kladena jako *pouhá schrána*, zdáním, výslovně kladeným jako pouhé zdání. Tím je však znetvořena sama povaha uměleckého díla. Neboť umělecké dílo nemá svůj obsah předkládat názoru v jeho všeobecnosti jako takové, nýbrž má představovat tento obsah naprosto individualizovaný, smyslově ojedinelý. Nevzchází-li umělecké dílo z této zásady, nýbrž zdůrazňuje-li všeobecnost s účelem abstraktního poučování, pak všecko obrazné a smyslové je pouze vnější a zbytečnou okrasou a umělecké dílo je čímsi v sobě rozlomeným, v čem forma a obsah již nejsou dohromady srostlé. Smyslová jedinečnost a duchovní všeobecnost staly se pak pro sebe navzájem vnější. – Je-li dále účel umění omezen na tento užitek *poučnosti*, pak se druhá stránka, totiž stránka zalíbení, zábavnosti, potěšení vydává pro sebe za *nepodstatnou* a její substance má spočívat pouze v užitečnosti poučení, jemuž slouží za průvodkyni. Tím se však zároveň vyslovuje názor, že umění podle toho nemá v sobě samém své určení a konečný účel, nýbrž že jeho pojem je obsažen v něčem jiném, čemu slouží za *prostředek*. Umění je v tomto případě jen jedním z četnějších prostředků, které se ukazují vhodnými za účelem poučení, takže se jich používá. Tím jsme však dospěli až k hranici, na níž umění má přestat být samo pro sebe účelem, jsouc degradováno buď v pouhou hříčku zábavy, nebo v pouhý prostředek poučení.

γγ. Nejostřeji se rýsuje tato hraniční čára, když se opět tážeme po nejvyšším cíli a účelu, proč je nutno očišťovat vášně a poučovat lidi. Jako tento cíl byla v novější době uváděna často *morální* náprava a za účel umění bylo pokládáno, že má připravovat pudy a sklony k mravní dokonalosti a vést je k tomuto konečnému cíli. V této představě jsou

poučení a očista spojeny, neboť umění náhledem do povahy vpravdě mravního dobra, tedy poučením zároveň povzbuzuje k očištění, a teprve tak má provádět nápravu člověka jakožto svůj užitek a nejvyšší účel.

Co se nyní týče vztahu umění k morální nápravě, lze o něm zprvu říci totéž co o účelu poučování. Že umění ve svém principu nesmí mít úmyslem nemorálnost a její šíření, s tím lze snadno souhlasit. Ale něco jiného je vzít si za výslovný účel znázornění imorálnosti, něco jiného vzít si za takový účel něco jiného než morálku. Z každého dobrého uměleckého díla lze vyvodit dobrou morálku, ale přijde přitom ovšem na vysvětlení, a proto na toho, kdo tu morálku vyvozuje. Tak můžeme slyšet, že se ta nejmorálnější líčení hájí tím, že musíme znát zlo, hříchy, abychom mravně jednali; naopak bylo zase řečeno, že zobrazení Marie Magdalény, krásné hříšnice, která se pak dala na pokání, svedlo již mnohé ke hříchu, poněvadž umění ukazuje pokání tak krásným, a k tomu přece patří, že se napřed musilo hřešit. – Avšak nauka o mravní nápravě, je-li důsledně provedena, nespokojí se s tím, že z uměleckého díla lze také výkladem vyvodit morálku, nýbrž bude naopak chtít, aby morální poučení zřetelně vyzařovalo z uměleckého díla jako jeho substanciální účel, ba dovoluje sama výslovně znázorňovat toliko morální předměty, morální povahy, jednání a události. Neboť na rozdíl od dějepisce nebo věd, kterým je jejich látka dána, má umění i svých předmětů volnost volby.

Aby bylo možno po této stránce posoudit důkladně názor o morálním účelu umění, je nutno se ptát především po určitém morálním stanovisku, na které tento názor zvedá nárok. Přihlédneme-li blíže k stanovisku morálky, jak ji dnes musíme pojímat v nejlepším smyslu slova, pak se nám brzy ukáže, že její pojem se nijak bezprostředně nekryje s tím, co i jinak vůbec nazýváme ctností, mravností, počestností atd. Mravně ctnostný člověk není proto již také *morální*. Neboť k morálce náleží *reflexe* a určité vědomí toho, co je povinnost, a jednání na základě tohoto předcházejícího vědomí. Povinnost sama je zákon vůle, který však člověk svobodně sám ze sebe stanoví a nyní se má rozhodovat pro tuto povinnost pro povinnost a její plnění, poněvadž činí dobro pouze z nabytého přesvědčení, že je dobrem. Tento zákon však, povinnost, která je brána za vodítko a prováděna pro povinnost, jest pro sebe vzaté, abstraktní všeobecně vůle, jejímž přímým protikladem je přirozenost, smyslové pudy, sobecké zájmy, vášně a všecko to, co se souhrnně nazývá citem a srdcem. V tomto protikladu se pohlíží na jednu stránku věci tak, že druhou *ruší*, a jelikož jsou obě obsaženy v subjektu jako protikladné stránky, má subjekt, rozhodující se sám ze sebe, volbu mezi jednou nebo druhou. Podle tohoto stanoviska se však stává morálním takové rozhodnutí a jednání, které je podle něho provedeno, jednak svobodným předsvědčením o povinnosti, jednak přemožením nejen zvláštní vůle, přirozených pohnutek, sklonů, vášní atd., nýbrž i ušlechtilých citů a vyšších pudů. Neboť *moderní morální* názor vychází z definitivního protikladu vůle v její duchovní všeobecnosti a v její smyslově přirozené zvláštnosti a nespočívá v dokonalém zprostředkování těchto protikladných stránek, nýbrž v jejich vzájemném boji, který s sebou nese požadavek, že by pudy měly ve svém odporu vůči povinnosti před povinností ustoupit.

Tento protiklad nevystupuje pak pro vědomí pouze na omezeném poli morálního jednání, nýbrž vyvstává v něm všeobšíhlý rozdíl a protiklad mezi tím, co je *o sobě a pro sebe*, a tím, co je vnějšková realita a jsoucno. Pojato zcela abstraktně, je to protiklad všeobecného, které se stává pro sebe čímsi ztuha vyhraněným, vůči zvláštnímu, které samo rovněž definitivně vyhraňuje vůči všeobecnému; v konkrétnější podobě objevuje se v přírodě jakožto protiklad abstraktního zákona vůči plnosti jednotlivých, pro sebe

zvláštních zjevů; v oblasti ducha jako smyslovost a duchovnost v člověku, jako boj ducha proti tělu, povinnosti pro povinnost, chladného příkazu, se zvláštním zájmem, vřelým citem, smyslovými sklony a podněty, vůbec se vším jednotlivým; jako tvrdý protiklad vnitřní svobody a vnější přírodní nutnosti; konečně jako protiklad mrtvého, v sobě prázdného pojmu tváří v tvář konkrétnímu životu; teorie, subjektivního myšlení vůči objektivnímu jsoucnu a zkušenosti.

To jsou protiklady, které si nevynašel snad důvtip reflexe nebo nazírání školské filosofie, nýbrž takové, že odjakživa v rozmanitých podobách zaměstnávaly a znepokojovaly lidské vědomí, třeba je teprve novější vzdělanost rozvedla v nejostřejší podobě a vyhnala na vrchol nejtvrďšího rozporu. Duchovní vzdělanost, moderní rozvažování vytváří v člověku tento protiklad, který jej činí obojživelníkem, jenž má žít ve dvou světech, které si odporují, takže se nyní s tímto rozparem potýká též vědomí, a vrhá ho od jedné strany na druhou, není schopno najít pro sebe uspokojení v jedné ani ve druhé. Neboť na jedné straně vidíme, jak je člověk zapleten do obvyklé skutečnosti a pozemské časnosti, trápen potřebností a nouzí, tísněn přírodou, spoután hmotou, smyslovými účely a jejich požitkem, ovládnán a strhován přirozenými pudů a vášněmi; na druhé straně se povznáší k věčným idejím, k říší myšlenky a svobody, dává si v podobě vůle všeobecné zákony a určení, zbavuje svět oživené, kvetoucí skutečnosti a rozkládá je v abstrakce – tím, že duch nyní osvědčuje své právo a důstojenství výlučně v bezprávnosti a znásilňování přírody, které vrací útlak a násilí, jež od ní utrpěl. S touto rozeklaností života a vědomí je nyní však pro moderní vzdělanost a její rozvažování spojen požadavek, aby takový rozpor byl překonán. Rozvažování se však ztuhlých protikladů nedovede zřici; řešení zůstává proto pro vědomí pouze tím, co *býti má*, a přítomnost a skutečnost se pohybuje pouze neklidně sem a tam hledajíc smíření, aniž je nalézá. Tu vzniká pak otázka, zda tak všestranný, všeobjímající protiklad je pravda o sobě a nejvyšší poslední cíl vůbec, když nedospívá za to, co pouze má být, a za postulát, aby byl překonán. Zabředla-li všeobecná vzdělanost do takového rozporu, stává se úlohou filosofie, aby překonala protiklady, tj. aby ukázala, že ani jeden ve své abstraktnosti, ani druhý v stejné jednostrannosti nejsou pravda, nýbrž jsou tím, co se samo ruší; pravda leží teprve ve smíření a zprostředkování mezi oběma a toto zprostředkování není žádný požadavek, nýbrž to, co o sobě a pro sebe je provedeno a ustavičně se provádí. Tento postřeh je v bezprostředním souladu s nezaujatou vírou a chtěním, které právě tento překonaný protiklad si představují stále před sebou, kladou si jej v jednání za účel a provádějí jej. Filosofie podává pouze myslitelský náhled do podstaty protikladu, pokud ukazuje, že co je pravda, je toliko jeho překonáním, a to ne tak, že by snad protiklad a jeho stránky *nebyly vůbec*, nýbrž že jsou ve vzájemném usmíření.

Jelikož poslední nejvyšší účel, morální náprava, poukazyval nám na vyšší stanovisko, budeme si muset osvojit toto vyšší stanovisko též pro umění. Tím ihned odpadá to falešné hledisko, které jsme již odhalili: že by umění mělo sloužit za prostředek morálních účelů a morálního konečného účelu světa vůbec, a že by tedy nemělo svůj substanciální účel v sobě, nýbrž v něčem jiném. Mluvíme-li proto ještě i nadále o konečném účelu, je nutno nejprve odstranit nesprávnou představu, která v otázce účelu nepotlačila vedlejší význam otázky po užítku. Nesprávnost je zde v tom, že se umělecké dílo pak má vztahovat k něčemu jinému, co platí pro vědomí za podstatné a za to, co má být, takže by umělecké dílo mělo platnost jen jako užitečný nástroj realizace účelu, který platí samostatně pro sebe i mimo obor umění. Proti tomu musíme tvrdit, že umění je povoláno k tomu,

aby odhalilo pravdu ve formě smyslového uměleckého útvaru, aby v něm znázornilo onen usmířený protiklad, a že má tedy poslední účel v sobě, v tomto odhalení a znázornění. Neboť ostatní účely, jako poučení, očista, náprava, vydělávání peněz, slávychtivost a bažení po počtech se uměleckého díla jako takového nijak netýkají a neurčují jeho pojem.

B. Historická dedukce pravého pojmu umění

Z tohoto hlediska, v němž se úvaha reflexe rozplývá, musíme pochopit pojem umění v jeho vnitřní nutnosti, a vskutku dějinně vyšla z tohoto stanoviska opravdová vážnost k umění a poznání, co umění je. Neboť onen protiklad, kterého jsme se dotkli, neuplatňoval se pouze v rámci všeobecné tvorby všeobecných reflexí, nýbrž právě tak i ve filosofii jako takové, a teprve když se filosofie naučila důkladně překonávat tento protiklad, pochopila svůj vlastní pohyb a tím rovněž pojem přírody a umění.

Tak je toto hledisko zároveň obrodou filosofie vůbec i obrodou vědy o umění, ba této obrodě vděčí vlastně estetika jako věda teprve za svůj skutečný vznik a umění za své vyšší ocenění.

Dotkneme se proto krátce dějinné stránky tohoto přechodu, který mám na mysli, jednak z dějepisného zájmu, jednak z toho důvodu, že jím jsou blíže označena stanoviska, o která běží a na nichž chceme budovat dále. Tento základ je ve svém nejobecnějším určení v tom, že umělecké krásno bylo poznáno jako jeden z oněch středů, které řeší a redukuje na jednotu onen protiklad a rozpor ducha, který spočívá abstraktně v sobě, a přírody – jak přírody vnějších zjevů, tak i vnitřní a subjektivní přírody subjektivního citu a srdce.

1. KANTOVA FILOSOFIE

Již Kantova filosofie nejen cítila potřebu tohoto spojujícího bodu, nýbrž poznala jej též určitě a vytvořila jeho představu. Kant učinil vůbec základem vši inteligence i vůle rozumnost k sobě samé se vztahující, svobodu, sebevědomí, které se v sobě shledává nekonečným a ví to o sobě; a toto poznání absolutnosti rozumu v něm samém, absolutní východisko, které znamenalo bod obratu filosofie v novější době, je nutno uznat a samo o sobě je nelze vyvrátit, i když Kantovu filosofii označíme za nedostatečnou. Avšak poněvadž Kant opět upadl zpět do ztuhlého protikladu mezi subjektivním myšlením a objektivními předměty, mezi abstraktní všeobecností a smyslovou jednotlivostí vůle, byl to především on, kdo vystupňoval na nejvyšší míru výše dotčený protiklad morality, poněvadž kromě toho povýšil praktickou stránku ducha nad teoretickou. Při této ztuhlosti protikladu, poznané rozvažujícím myšlením, nezbylo mu proto než vyslovit jednotu ve formě subjektivních idejí rozumu, jichž adekvátní skutečnost by nemohla být prokázána, a ve formě postulátů, které je sice třeba dedukovat z praktického rozumu, ale jejichž podstatné bytí o sobě není podle něho myšlením poznatelné a jichž praktické vyplnění zůstávalo pouze tím, co má být – a jako to, co má být, je stále odsunováno do nekonečna. A tak Kant sice zajisté stvořil představu usmířeného rozporu, ale nedokázal ani vědecky vyvodit jeho pravou podstatu, ani prokázat o ní, že je tím, co je vpravdě skutečné. Dále vpřed pronikl Kant ovšem ještě tím, že znovu našel požadovanou jednotu v tom, co nazval intuitivním rozvažováním; ale i zde se opět zastavuje u protikladu subjektivity

usmíření
jeanocem