

# Friedrich Schiller

## O naivním a sentimentálním básnictví

V našem životě jsou okamžiky, kdy věnujeme určitý druh lásky a dojaté pozornosti přírodě v rostlinách, nerostech, zvířatech, krajinách, tak jako lidské přirozenosti<sup>2</sup> v dětech, v mravech venkovanů a pravěkém světě, ne proto, že lahodí našim smyslům, ani ne proto, že uspokojuje naše rozvažování nebo vkus (o obojím může často platit protiklad), ale jen proto, že je přirozeností. Každý jemnější člověk, který není zcela bez citu, to zakouší, když putuje ve volné krajině nebo prodlévá u památníků starých časů, zkrátka, když ho v umělých poměrech a situacích překvapí pohled na prostou přirozenost.

Naivní musí být každý opravdový génius, jinak není géniem. Jen jeho naivita z něj dělá génia, a čím je v intelektuální a estetické oblasti, to nemůže zapřít v oblasti morální. Neznalý pravidel, berel slabosti a učitelů zvrácenosti, veden jen přirozeností či instinktem, svým andělem strážným, prochází s klidem a jistotou všemi osidly falešného vkusu, do nichž se nevyhnutelně zaplete ten, kdo není géniem, není-li tak rozumný, aby se jim již zdaleka vyhnul. Jen géniovi je dáno, aby byl za hranicemi známého stále ještě doma a aby rozšiřoval přirozenost bez toho, že by ji opustil. To poslední se sice občas stane i těm největším génium, ale jen proto, že i oni mají své fantastické chvíle, kdy je opustí chránící přirozenost, protože je strhne síla příkladu nebo je svede zkažený vkus doby.

Když si vzpomeneme na krásnou přírodu, která obklopovala staré Řeky; když uvážíme, jak důvěrně mohl žít tento národ pod šťastným nebem se svobodnou přírodou, jak mnohem bližší prosté přirozenosti byla jeho představivost, jeho způsob citění, jeho mravy, a jak věrným odrazem toho jsou jeho básnická díla, musí nás překvapit poznámka, že u Řeků nalezneme tak málo stop toho sentimentálního zájmu, s nímž my moderní lpíme na přírodních scénách a přírodních charakterech. Řek je sice nanejvýš přesný, věrný, podrobný v popisu těchto scén a charakterů, ne však právě více a s žádnou význačnější účastí citu než v popisu oděvu, štítu, zbroje, domácího nářadí nebo nějakého mechanického výrobku. Zdá se, že ve své lásce nečiní žádný rozdíl mezi tím, co je prostřednictvím sebe sama, a tím, co vzniká jen uměním a lidskou vůlí. Zdá se, že příroda zajímá víc jeho rozvažování a jeho touhu po vědě než jeho morální cit; nelpí na ní s vroucností, s citovostí, se sladkým bolem jako my moderní.

Básníci jsou všude, už podle svého pojmu, uchovávatelé přírody. Tam, kde jimi nemohou již zcela být a kde sami na sobě poznali ničivý vliv svévolných a umělých forem, nebo s nimi museli bojovat, tam vystoupí jako svědkové a mstitelé přírody. Buď sami budou přírodou, nebo budou hledat ztracenou přírodu. Odtud pocházejí dva zcela rozdílné způsoby básnictví, jež vyčerpávají a vytyčují celou oblast poezie. Všichni básníci, kteří jsou skutečně básníky, budou náležet buď k naivním, nebo k sentimentálním básníkům, podle charakteru doby, v níž se rozvíjejí, nebo podle nahodilých okolností, jež působily na jejich všeobecné vzdělání a přechodnou náladu.

Básník naivního a duchaplného světa mládí, tak jako ten, kdo je mu v dobách umělé kultury nejbližší, je přísný a chladný jako panenská Diana ve svých lesích; bez jakékoli důvěrnosti uniká srdci, jež ho hledá, touze, která ho chce obejmout. Suchá pravda, s níž zachází s předmětem, se nezřídka jeví jako necitelnost. Objekt ho úplně ovládá, jeho srdce neleží hned pod povr-

chem jako špatný kov, ale chce, abychom ho hledali v hloubce jako zlato. Stojí za svým dílem jako božstvo za světem; on je dílem, a dílo je on; nesmíme být díla hodni či schopni ho chápat, nebo ho musíme být již syti, abychom se ptali na básníka.

Například Homér je takovým básníkem mezi starými a Shakespeare mezi novějšími: dvě krajně rozdílné povahy, oddělené nezměřitelným odstupem epoch, ale úplně totožné právě v tomto charakterovém rysu. Když jsem se velmi mladý poprvé seznámil se Shakespearem, pobouřil mě jeho chlad, jeho necitelnost, která mu dovolila žertovat v největším patosu, přerušovat bláznem srdcervoucí výstupy v Hamletovi, v Králi Learovi, v Macbethovi atd.; tato necitlivost ho hned držela na místě, když můj cit pospíchal vpřed, hned ho necitelně strhávala tam, kde by srdce tak rádo spočinulo. Poznání novějších básníků mě svedlo k tomu, abych v díle hledal nejdříve básníka, setkal se s jeho srdcem a spolu s ním uvažoval o předmětu, zkrátka, abych viděl objekt v subjektu; u Shakespeara pro mě bylo nesnesitelné, že jsem v díle nemohl nikde nalézt básníka a že se mi básník nikde nechtěl odpovídat. Několik let jsem si ho velmi vážil a studoval ho, než jsem si oblibil jeho individualitu. Ještě jsem nebyl s to chápat přirozenost z první ruky. Mohl jsem snést jen její obraz, reflektovaný rozvažováním a upravený pravidly, a k tomu byli těmi pravými subjekty sentimentální básníci francouzští, a také němečtí z let 1750 až 1780. Ostatně se nestydím za svůj dětský soud, protože dospělá kritika dospěla k podobnému soudu a byla dostatečně naivní, aby ho veřejně vyhlásila.

Úplně jinak je tomu u sentimentálního básníka. Ten uvažuje o dojmu, jakým na něj působí předměty, a jen na této reflexi se zakládá dojetí, které se ho zmocňuje a které vyvolává v nás. Předmět se zde vztahuje k ideji, a jen na tomto vztahu spočívá jeho básnická síla. Sentimentální básník má tedy co činit vždy se dvěma soupeřícími představami a city, se skutečností jako mezí a se svou ideou jako nekonečnem, a smíšený pocit, který vzbuzuje, bude vždy svědčit o tomto dvojím prameni.\* Protože se zde tedy uskutečňují oba principy, jde o to, který z nich převáží v citění básníka a v jeho podání, a následkem toho je možná rozdílnost zpracování. Neboť nyní vzniká otázka, zda chce prodlévat více u skutečnosti nebo u ideálu – zda chce skutečnost zpracovat jako předmět odporu, zda chce zpracovat ideál jako předmět sympatie. Jeho podání bude tedy buď satirické, nebo (v širším smyslu slova, který objasním později) elegické; každý sentimentální básník se přidrží jednoho z těchto dvou typů citění.

O vzájemném poměru obou žánrů a o jejich vztahu k básnickému ideálu jsem učinil následující závěr.

Naivnímu básníkovi projevila příroda přízeň, aby mohl působit vždy jako nerozdělená jednota, být v každém okamžiku samostatným a dokonalým celkem a znázorňovat lidství v jeho plném obsahu ve skutečnosti. Sentimentálnímu básníkovi příroda propůjčila moc, či spíše mu vtiskla živý pud k tomu,

aby ze sebe sama obnovil onu jednotu, která v něm byla zrušena abstrakcí, aby dovršil lidství v sobě a aby přešel ze stavu omezeného do stavu nekonečného.\* Dát plný výraz lidské přirozenosti je však společnou úlohou obou, a bez toho by se vůbec nemohli nazývat básníky; ale naivní básník má proti sentimentálnímu vždy výhodu smyslové reality, tím že ji ztvárňuje jako skutečný fakt, o což sentimentální básník jen usiluje. To také zakouší každý sám na sobě, když se pozoruje při prožitku naivních básní. Cítí, že všechny síly jeho lidství jsou v takové chvíli při díle, nepotřebuje nic, je celkem v sobě samém; raduje se současně ze své duchovní činnosti a ze svého smyslového života, aniž by něco rozlišoval ve svém citu. Úplně jiná nálada je ta, do níž ho vpraví sentimentální básník. Zde pouze cítí, že se v něm vytváří živý *pud*, harmonie, kterou v případě naivní básně skutečně pociťoval, cítí, že se z něho vytváří celek, že lidství v něm dochází svrchovaného výrazu. Proto je zde mysl v pohybu, je napnuta, kolísá mezi svářeními se city, zatímco u naivní básně je klidně vyřazena, je zajedno sama se sebou a dokonale uspokojena.

## Listy o kráse

Odtud vyplývá druhá základní podmínka krásna, bez níž by první byla pouze prázdným pojmem. Svoboda v jevu je sice základem krásy, ale technika je nutnou podmínkou naší *představy* o svobodě.

Mohli bychom to vyjádřit také takto: Důvodem krásy je všude svoboda v jevu. Důvodem naší *představy* krásy je technika ve svobodě.

Spojíme-li obě základní podmínky krásy a *představy* krásy, dostaneme následující objasnění: Krása je přirozenost v uměleckosti.

Z toho, co jsem dosud uvedl, by se mohlo zdát, jako by *svoboda* a *uměleckost* měly úplně stejný nárok na libost, kterou v nás vzbuzuje krása, jako by technika stála se svobodou v téže řadě, a tu bych byl ovšem velice v nepravu, když jsem ve svém objasnění krásného (autonomie v jevu) hleděl jen na svobodu a techniku jsem sotva uvedl. Má definice byla však velmi přesně vyvážená. Technika a svoboda nemají též vztah ke krásnu. *Svoboda* sama je základem krásna, technika je jen základem naší *představy* svobody, ona je tedy bezprostředním základem, tato jen zprostředkovaně podmínkou možnosti krásy. Technika totiž přispívá ke kráse jen potud, pokud slouží k tomu, aby vzbudila *představu* svobody.

Dokonalé, znázorněno se svobodou, se ihned proměňuje v krásno. Je však znázorněno se svobodou, když se přirozenost věci jeví v souladu s její technikou, když to vypadá, jako by technika sama svobodně vyplynula z věci. Co jsme dosud řekli, můžeme stručně vyjádřit také takto: Dokonalý je předmět, když je na něm všechno rozmanité v souladu s jednotou pojmu; krásný je, když se jeho dokonalost jeví jako přirozenost. Krása vzrůstá, když se dokonalost stává složitější, a přirozenost přitom vůbec neutrpí; protože úkol svobody je těžší s přibývajícím množstvím toho, co má spojovat, a její šťastné rozřešení je právě proto překvapivější.

Účelnost, řád, proporce, dokonalost – vlastnosti, v nichž jsme se tak dlouho domnívali nalézat krásu – s ní nemají vůbec nic společného. Kde však patří řád, proporce etc. k *přirozenosti* věci jako u všeho organického, jsou také eo ipso neporušitelné, ne však kvůli sobě samým, ale protože jsou neoddělitelné od přirozenosti věci. Hrubé porušení proporce je ošklivé, ne však proto, že dodržování proporce je krásou. Vůbec ne, ale protože je porušením přirozenosti, tedy naznačuje heteronomii. Vůbec připomínám, že celý omyl těch, kteří hledají krásu v proporcích nebo v dokonalosti, pochází odtud: shledali, že porušení proporce či dokonalosti činí předmět ošklivým, z toho proti vši logice usuzují, že krása spočívá v přesném dodržování těchto vlastností. Všechny tyto vlastnosti však tvoří pouze *látku* krásna, která se může u každého předmětu obměňovat; mohou patřit k pravdě, která je také jen látkou krásy. Forma krásna je jen svobodný přednes pravdy, účelnosti dokonalosti.

Budovu nazýváme dokonalou, když se všechny její části řídí pojmem a účelem celku, a její *formu* určuje čistě její idea. Krásnou ji však nazýváme, když si nemusíme vypomoci touto ideou, abychom nahlédli formu, když části vznikají svobodně a bezděčně ze sebe samých a všechny se jeví omezeny samy sebou. Budova (mimochodem řečeno) nemůže být proto nikdy zcela svobodným uměleckým dílem, a nikdy nemůže dosáhnout ideálu krásy, protože je přímo nemožné, vystačit u budovy, která potřebuje schodiště, dveře, komíny, okna a kamna, bez pomoci pojmu, a tedy skrýt heteronomii. Úplně čistá může být tedy jenom ta umělecká krása, jejíž ideál se nachází v samotné přírodě.

Krásná je nádoba, když vypadá stejně jako svobodná hra přírody, aniž by odporovala svému pojmu. Ucho je na nádobě jen kvůli použití, tedy prostřednictvím pojmu; jestliže má být ale nádoba krásná, musí toto ucho vystávat tak nenásilně a svobodně, že zapomeneme jeho určení. Kdyby však vystupovalo v pravém úhlu, kdyby se široké břicho náhle zužovalo do úzkého krku atp., zničila by tato náhlá změna směru všechno zdání dobrovolnosti a autonomie jevu by zmizela.

Kdy říkáme, že nějaká osoba je krásně oblečená? Když ani tělo nepůsobí újmu svobodě šatů, ani šaty svobodě těla; když šaty vypadají, jako by neměly s tělem nic společného, a přece splňují svůj účel nejdokonalejším způsobem. Krása či spíše vkus pohlíží na všechny věci jako na *samoučely* a vůbec nestrpí, aby jedna sloužila druhé jako prostředek nebo nesla jeho.

Proč je naivno krásné? Protože v něm přirozenost uplatňuje svá práva nad vyumělkovaností a zastíráním. Když nás Vergilius chce nechat pohlédnout do srdce Dídóny a ukázat nám, jak daleko to dospělo k její lásce, mohl by to jako vyprávěč velmi dobře říci svým jménem; potom by však toto podání nebylo vůbec krásné. Když nás však nechá odhalit tuto věc prostřednictvím Dídóny samé, aniž by Dídó zamýšlela být k nám tak upřímná (viz rozhovor Anny s Dídónou na začátku IV. knihy), nazýváme to opravdu krásným; neboť je to přirozenost sama, která vyzraje tajemství.

Dobrý je takový způsob učení, kdy postupujeme od známého k neznámému; krásný je, když je sókratovský, tj. kdy tytéž pravdy získává z hlavy a srdce posluchače tázáním.