

Osvícenství v české a slovenské estetice

Mirko Novák

[Články]

[\(pdf\)](#)

-

V estetice nového věku, podobně jako ve filosofii této doby, třeba za rozmezí pokládati vystoupení Descartovo. Před Descartem, ve stoletích renesančních, byla estetika buď objektivní teorií umění, hledíc ke konkrétním otázkám uměleckého tvoření, nebo se věnovala společně s filosofií vzníceným meditacím o kráse a harmonii fysického veškerenstva. Tak vznikla na jedné straně řada traktátů o malířství, sochařství, hudbě i básnictví, uvádějících namnoze velmi podrobně do technických problémů toho či onoho umění, na druhé pak několik básnicko-filosofických pojetí krásy, spatřujících božskou její podstatu v řádu přírodním a vesmírném. Vědeckého spojení mezi oběma nebylo. Nebylo obecné estetiky, která by uváděla v souvislost tehdejší představy o kráse jako záření duše všesvětové s danou estetickou skutečností.

Učení Descartovo mění v zásadě dotavadní filosofické hledisko a zasahuje ve svých důsledcích všechny filosofické nauky. Tato filosofie nevyrostla z problémů závažnosti úzce akademické. Byla odpovědí na naléhavé otázky, jimž se nebylo lze vyhnouti na rozhraní věku šestnáctého a sedmnáctého, jestliže měl vzdělaný člověk oné doby uvést v novou soustavu hodnoty víry i poznání, rozmetané smělymi zásahy vznikající moderní přírodovědy. Kartesiánský obrat k subjektu a jeho nesporné vnitřní jistotě zasáhl široce i názory vztahující se na oblast citů a emocí krásna, dodávaje tak, byť nepřímou, nové podoby též problému *estetickému*.

Jako ostatní nauky filosofické odvrací se i estetika a uměnosloví počínající doby osvícenské od objektivismu a klasicistického dogmatismu údobí předešlého a přenáší těžiště estetické záhady do subjektu esteticky vnímajícího nebo tvořícího. I zde, jako při problému noetickém a etickém, byl to přirozený důsledek kartesiánského určení ducha. Jestliže duchovní Já a jeho vnitřní sebejistota se objevilo nejvyšší zásadou pro poznání člověka a světa vůbec, byly arci také v něm a nikoli ve světě objektivním hledány a nalézány příčiny nebo aspoň podmínky, platící v oblasti vlastních jeho výtvorů, v oboru krásy a umění. S tohoto hlediska usuzuje Montesquieu v rozpravě o vkusu, že pramen krásna je v nás samých a k jeho poznání že především třeba zkoumati lidskou duši. Proto se obrací proti názorům starším, které v otázce krásy a umění spatřovaly pozitivní předmětnost tam, kde šlo o vztahy a hnutí čistě duchová. Za rozhodujícího činitele při vjemu krásna a soudu o něm je nyní pokládána funkce subjektivní, *vkus*. To vede v anglické estetice, u Shaftesburyho a Homa, k pečlivému rozlišení záliby estetické od pouhé náklonnosti smyslů i od citů mravních a k teorii *čirého estetického soudu* jako základu tak zv. *kritiky vkusu*. Určiti prvky a zásady této kritiky bylo z hlavních úkolů krasovědy onoho údobí. Přitom požadavek jasného odlišování hnutí smyslových, mravních a krasocitných si namnoze vyžádal rozboru celé osobnosti, jak viděti z **Homových** Elements of criticism, jichž prvé kapitoly jsou věnovány studiu emocí a vášní vůbec.

Tato hlediska soudobé estetiky působila významně na filosofické a estetické počátky **Františka Palackého**. V šlechtickém prostředí bratislavském, kde žil až do r. 1823, nebyla mu tato literatura nepřístupná a znalost jazyka mu [44]umožnila její přímé studium. Seznámil se tu r. 1818 s jistým Eganem, podkoním knížete Gražatkoviče, jenž mu otevřel bohatou knihovnu a přijal ho ve své rodině. Od něho si vypůjčil spisy Hughu Blaira (1718—1800), skotského bohoslovce a profesora řečnictví, především jeho *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, které hojně excerpuje v *Každodenníčku*. Z Blaira čerpá též prvé poznání zmíněné osvícenské estetiky vkusu, jež ho zaujala. Svědčí o tom značná pozornost, již věnuje ve svých *Dějinách krásovědy* jejím původcům, Shaftesburymu, Burkemu a Homovi, i když jejich názory přijímal kriticky. [1]

Tento vzor je patrný již na Palackého *pojetí ideje*, nikoli jako nejvyšší hodnoty, normy nebo podstaty v duchu platonsko-kantovském a později i romantickém, ale spíše podle Locka jako určitého vymezeného předmětu myšlení a poznávání ve smyslu zásady: Idea je předmětem myšlení (Locke, *Essay*, II, 1). Proto *ideou krásy* je u Palackého určen jen *obor* vědeckého estetického poznávání, kdežto *krásu samu* pokládá za zvláštní svézakonný duchovní úkaz: „Předmětem krásovědy jest idea krásy“, kdežto krása sama „jest cosi zvláštního, podstatného a bytného v duchu člověka; ... obor ten, ve kterém se krása jevívá, jest jakýsi zvláštní obor duchovních úkazů, a předmětové krásní pokud krásní jsou ... náležejí pod svou jakousi zvláštní zákonnost ve světě skutečném.“ Krasověda pak, majíc racionálně vědomí ideje krásna „objevuje tento krásy obor a jeho veškeru zvláštní zákonnost věcně a důkladně“ (Spisy III, 134). Není zde tedy idea po platonsku nejvyšším cílem a stupněm poznání, ale v duchu Lockově spíše jen *prostředkem* poznání.

Stejného původu je rovněž Palackého estetická úvaha o *enthusiasmu* čili „roznětu pokrasném“, ač nese znatelné stopy postoje romantického (Spisy III, 175 až 178). O *enthusiasmu* jako eticko-estetickém vzplanutí přemýšlel už Giordano Bruno, jednáje o vášních hrdinských (Degli eroici furori, 1585). Ostatně pojem ten byl v podstatě znám i Platonovi rozmlouvajícimu o podivném šílenství básníků nebo líčícimu duševní stav zasvěcencův na posledních stupních poznání před revelací ideje krásna. Odtud byl blízký všem platonsky skloněným vývojovým úsekům dějin filosofie, ve značné míře i osvícenským etikům a estetikům anglickým. Avšak jak obezřelé bylo toto pojetí *enthusiasmu*, možno vyčísti z výkladů Shaftesburyho, jenž se neobává ničeho více než onoho vzplanutí myslí, které zaslepuje kritické vědomí, měníc *enthusiasmus* ve *fanatismus*. Proto ve svých *Letters concerning enthusiasm* (1708) mluví nejprve o nebezpečích takového duševního stavu, zmiňuje se o potřebě chrániti duši před nákazou *enthusiasmem* a jedním dechem jmenuje *fantasy* a *enthusiasty*, *pověřčivost* a *enthusiasmus*. Teprve v listu šestém, nad verši Horaciovými, se dotýká *enthusiasmu* básnického, přiznáváje, že bez něho nic velkého není dáno básníku vytvořiti. Toto osvícensky střízlivé stanovisko nalézáme ještě u **Kanta**. V *Kritice soudnosti* (§ 29) sice Kant uznává estetický význam *enthusiasmu*, neboť působí vzepětí duchovních sil, ale i v tomto ohledu více cení střízlivost prostou citového vzrušení (*Affektlosigkeit*), neboť lépe odpovídá nejvyšší instanci lidského ducha — čistému rozmyslu.

Palacký sice přejímá anglický pojem *enthusiasmu*, nikoli však výhrady, které k němu Angličané i Kant chovali. Tu na něho působila, jak jsme již naznačili, ro[45]mantická filosofie citu, hlavně **J. F. Fries**, svým názorem o rozhodujícím významu citu v životě duševním vůbec a při poznávání zvláště.

„*Roznět pokrasný* čili *enthusiasmus*“, podle Palackého „může ve dvojím se smyslu vzíti: aneb jakožto okamžité citův zahoření a zepnutí se ve zvláštních dobách krásocitných [estetických

stavech]; anebo jakožto stálé vroucí oddání se ducha celého všemu, co krásného jest... Roznět pokrasný jest každé ušlechtilější duši přirozený, a jeví se u ní po celý života čas ve všech záležitostech čistého člověctví. Jestliť on jakási plnost duše, dychtící po všem co pravého, krásného a šlechetného, jest opravdové srdečné usilování k božnosti, jest obětování sebe samého oučelům světa ideálního... Komu jednou okusiti bylo pramenův těchto, ten opovrhna vši nízkou zeminou, posvětil sebe službě nebes na vždy.“ Osvícená kritičnost a rozmyslnost zde zřejmě ustoupila pathosu doby romantické a vznícenosti věku autorova. Ač si mladý entusiast uvědomuje možnost hlediska střízlivějšího a kritické analýsy, snaží se ji odmítnout předem, poukávav na to, že v enthusiasmu je „cosi nepochopitelného dušem studeným a prázdným; pročť i často bere se od nich u posměch. Potřebíť zajisté citův hlubokých, víry mocné a nepokalené, potřebí zvláště nebeské jasnosti srdce i myslí k tomuto ušlechtilému pozdvižení sebe samého. Této důvěry k nadějem a slibům nejvyšším, té oddanosti ve službu dobru jen tušenému, ježto nemá korun ve světě hmotném, neschopno jest srdce, kteréž není více, leda pouhá krev a pouhé maso.“ (Spisy III, 175—6.) Na podporu svého přesvědčení volá „ušlechtilou enthusiasmu hájitelkyni“, paní de Staël, „jejížto jasný zřetel kamkoli se obrátil, pronikal všude do samé bytnosti věcí“ a cituje její názor, že není nikomu dáno „opravdově a plně požívati děl krásoumných, cizí-li jest jeho srdci roznět krásy“. Jí také svěřuje myšlenkově nebohatý výklad toho, že nezbytně třeba jest enthusiasmu jako eticko-estetického vzplanutí k pravému chápání umění výtvarného a hudby, dodávaje se své strany, že téhož hnutí směřujícího k *božnosti* (soubor hlavních ideálů lidství) je zapotřebí i k porozumění umění básnickému, této „matce veškeré krásoumy“. Tak anglický osvícenský pojem nabývá tu podoby německy romantické, za přispění cituplné Francouzky. To lze vysvětliti společným historickým zaměřením obou romantismů k jedinému původci — **J. J. Rousseauovi**.

Pojem enthusiasmu uvádí též **Josef Jungmann** v teoretickém dílu Slovesnosti. [2] Rozumí jím jakési spojení citu a vnímání smyslového, psychologicky i esteticky nedosti jasně: „Smyslová a cítící mohutnost bývají u rozličných lidí rozličné; kde obě mohutnosti živě působí, tam pravíme býti *nadšení básnické* (enthusiasmus), kteréž jest dar přirozený.“ Hlouběji se otázkou enthusiasmu nezabírá, uváděje zde pojem ten patrně jen pro úplnost, když jej byl našel ve svých předlohách. Avšak i sem zdá se pronikla zmínka o něm z uvedené osvícenské estetiky, ať přímo nebo prostřednictvím poetik a estetik německých. O stejném vlivu svědčí i psychologické hledisko v kapitole *O výmluvnosti i uspořádání látky*, která v leccém odpovídá postupu Homovu v 1. díle jeho *Elements of criticism*, ovšem způsobem daleko jednodušším, voleným za prostým účelem naučným, s ohledem na skrovné kulturní poměry. Jako Home i Jungmann vychází k pochopení krásy a jejích druhů z psychického subjektu a jeho funkcí. Za estetické podmínky, „důvody kochací, kteréž [46] vystavením krásy myslí lahodí“, nepokládá objektivní estetickou skutečnost, nýbrž v duchu anglické osvícenské krasovědy aktivitu duševní, totiž „city nazíravé (umné i smyslné), pokudž mocí obrazotvornou se působí.“ (Slovesnost, str. 43.) Odtud teprve, podobně jako Home, přistupuje ke kategoriím krásy, jichž rozeznává pět: krásu, velekrásu, drobnokrásu, plnokrásu a živokrásu (u Homa: Beauty, Grandeur and Sublimity, Motion and Force, Novelty, Risible Objects, Resemblance and Dissimilitude, Uniformity and Variety).

Naproti tomu spíše o vlivu starší literární estetiky francouzské svědčí Jungmannův názor na klasičnost slovesného díla jako vrchol jeho estetické dokonalosti, jež vyložil v úvaze *O klasičnosti v literatuře vůbec a zvláště české*. Klasičnost mu znamená „uměleckého díla v svém způsobu dokonalost, kdež se materie s formou pronikají a v jeden celek svrchovaný splývají. Mluvnická správnost a řečnická ozdoba nejsou k tomu dostatečny; v klasickém spisu pohledává se netoliko jasnost mluvy a spojená s ní čistota, vlastnost a určitost výrazů, ale také

ukončená krása a jednota, nebo souhlasná míra a sličnost všech částek. Tato klasičnost jest jakoby květ neb raději ovoce dlouho zrostajícího štěpu národní literatury.“[3]

Česká estetika souvisí dále s psychologickou zásadou estetiky osvícenské *teorii vcítění*. Tu zpracoval rovněž Palacký. Avšak jeho názory o společenství (vespolnosti) citu se vším, co spatřujeme živého nebo ústrojného ve světě objektivním, opouštějí již půdu psychologie osvícenské a přecházejí do filosofie romantiky.

Krasocit, hlavní složka estetického vjemu, plyne podle náhledu Palackého ze spolupůsobení citu a obraznosti. Cit přechází v obraznost a obraznost v cit tak okamžitě a skrytě, že přechod ten uniká naší pozornosti. Obrazy světa vnějšího budí stejnorodé city v našem nitru a naopak stav našeho nitra halí obraz světa do takového světla, v němž se sám nejvěrněji obráží. Citem vstupujeme ve spojení s celou přírodou, živou i neživou, přitom bytost naše hledí se s ní sjednotiti a pojmouti v sebe všechno její dění. Vše, co uvádí v činnost schopnost obrazotvornou, stává se jímavým i našemu citu a tato jímavost se stupňuje, čím hojnějšími obrazy předmět oplývá: „Takto hrudy skřehlé, písčiny a výmoly holé líbiti nikomu se nemohou. Ale dej, ať pokryjí se onyno outlým zelenem, ať plynou v těchto vody tokem živým, anobřz ať rozkvetou se tam poupata růžová, zde obživí se vody hravými rybami: a předmět před tím nelibý, baviti bude tebe nyní jasnou čistou rozkoší.“[4]

Své pojetí estetického vcítění i jeho romantické naladění přejímá Palacký od **Herdera**, který je vyložil ve svých spisech *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele* (1778) a *Kalligone* (1800). Spolu s Herderem se domnívá, že člověk má schopnost do všeho se vcítiti, spoluprožívati dějství objektivní a všemu vtisknouti obraz vlastního duševního stavu. Tím je dána přirozená harmonie mezi světem vnitřním a vnějším tvarem, subjektem a objektem, člověkem a přírodou a netřeba se obracet k hypotéze harmonie předem ustanovené, jak učinil Leibnitz. Z této přirozené harmonie plyne také souhra citu a obraznosti, zakládající hlavní funkci estetického vnímání — krasocit.

Ze schopnosti lidské vcítovat se do předmětů a dějů vnějšího světa i do příběhů [47]lidských, již se zabývalo osvícenství německé, vysvětluje dále Palacký i city tragična a komična. Zvláště jeho názor na komično si zaslouží pozornosti i dnes, poněvadž v zásadě předjímá známou a hojně diskutovanou teorii **Henri Bergsona**. Palackému je tragika i komika věc čistě lidská, jsou to „obrazy člověčenství strádavého“, které se jeví jen v jednání a to v jednání lidském. Kamkoli se hne na tomto světě „všude a vždy otočení a opoutání býváme zákony a působením přírody, ježto nezávislá od vůle naší rozumné, aniž o nás se starajíc, postupuje v běhu svém stále jednak, a zachvacuje nás, co bytosti smyslné do víru svého ustavičně.“ Jest tedy třeba, abychom sledující své cíle postupovali v souhlase s mechanickou zákonitostí přírody. „Jestliže ale někdo,“ pokračuje Palacký, „tak se v tom zachová, že chtěje svítěziti nad nutností přírody, aneb i jen uchrániti se jí, z nedojípky svěří se k tomuto cíli opět zákonům samé této nutnosti, a tudíž sobě samému protivopůsobíc, ve svém úmyslu zmarněn bývá: názor toho budí u nás cit *komičnosti*, a činí, že se této jako případnosti smějeme“ (Spisy III, 170).

Taktéž u **Bergsona**. I u něho je komika nejprve věcí čistě lidskou: není komična mimo oblast lidskou. Pravda, možno se smáti i zvířeti, ale jen proto, že se zatvářilo jako člověk, nebo po člověčku zachovalo. Avšak Bergson se shoduje s Palackým v samém *principu* komična. Jako Palacký i on je přesvědčen, že směšnost vzniká tam, kde člověk podléhá ztrnulému mechanismu určitého dějství (svěří se mu z „nedojípky“), nejsa schopen dost pružně čeliti vzniklé situaci. Směšná je podle něho ztrnulost, s níž se potkáváme tam, kde bychom

očekávali živoucí ohebnost lidské bytosti.[5] Bergson však teorii Palackého prohlubuje poznáním, že duchové účastenství člověkovu na směšných příbězích není účastenstvím citu, nýbrž čiré inteligence. Komično, má-li mysl člověkovu cele zaujmouti, vyžaduje „okamžitou anesthesii srdce“. Ve společnosti čirých inteligencí by asi nikdo nezaplakal, ale lidé by se tam patrně ještě smáli. Bergson vylučuje zásadně emoci z oblasti komična.

Toho u Palackého není. U něho je komično *citem* a svým estetickým původem spřízněno s tragikou. Obě kategorie „založeny jsou společně na té straně života našeho, kdežto svobodná vůle naše příkořím zevnější přírody trpěti a strádati odsouzena“. (Spisy III, 170.) Jenže tragika nevzniká nevědomky a nedopatřením, nýbrž tehdy, když „samostatný člověka duch již ne omámením, nýbrž vědomě a svobodně, postaviv své chtění a své oumysly naproti tělesnosti neb zlobě a násilí cizímu, aneb proti vyrážejícím ze mrákoty přísných osudů pohromám, ve vážném zápasu tom klesá“ (171). Naše účast na tomto zápasu projevuje se *citem tragičnosti*.

Vedle vlivů uvedené osvícenské estetiky a psychologie působilo u nás na estetický výklad umění i nové vědecké, převážně sociologické pojetí dějin a kulturních dějin, jež vyšlo z tehdejší osvícenské Francie. Historie se tu objevuje nikoli jako řetěz zásahů vládnoucích jednotlivců a tříd, řízených prozřetelností nebo nevyzpytatelným osudem, nýbrž jako pozvolný vývoj civilizace, podmíněný fakty přírodními a sociálními. Hodnoty ducha, mezi nimi i hodnoty estetické nejsou s tohoto hlediska měřeny podle absolutních norem dobra, pravdy a krásna, ani vykládány jako doklady lidské spojitosti a součinnosti s takovými absolutními principy. Jsou chápány jako přirozené výsledky duchového úsilí lidského, vzniklé za určitých podmínek fyzických a společenských. Vzor tohoto osvícenského výkladu dějin nacházíme ve Voltairovi. Pojednání o mravech a duchu národů, určené pro markýzu du Châtelet, již znechutil tehdejší způsob vypisování dějin podle poslušnosti vládců a jejich činů, více či méně násilných. K tomuto spisu Voltairovu, zejména k jeho metodě, poutají četné svazky nejen moderní sociologicky zaměřené chápání minulosti, ale namnoze i idealistickou filosofii dějin, byť svůj původ raději hledala u **G. B. Vica** a **Herdera**. Tento Voltairův způsob chápat minulost rozšířil na všechnu oblast duchového vývoje **Condorcet**, autor tak zv. sociální matematiky, metody, která se stala předchůdcem moderních statistických způsobů sociologického výkladu. Na konci čtvrté kapitoly Condorcetovy historické úvahy o pokrocích lidského ducha jsou vysloveny též zásady nového sociologického rozboru kulturních hodnot, především umění, blížící se v mnohém pozdějšímu chápání sociálně-deterministickému. Autor chce ukázat, jaký vliv měla na vývoj umění organizace společenského života, hlavně formy vládní, systémy zákonodárné, mimo to i duch filosofie a kultů náboženských. To je stanovisko, od něhož je metodicky i věcně jenom krok k vlastnímu určování činitelů, působících vývoj umění, jak se o ně pokusil uměnovědný pozitivismus Tainův ve třech známých bodech, plemeni, době a prostředí.

Je proto hodné pozoru, že téměř čtyřicet let před vyjitím Tainovy Filosofie umění (1865) působila tato hlediska a metody u nás, a to na Slovensku. R. 1826 vychází v sedmáctém svazku malohontských Solennií nevelká latinská stať Matěje **Holka** o krásných uměních a jejich vztazích k mythologii pohanské i křesťanské (*Observationes quaedam Mathiae Holko de artibus elegantioribus et mythologia gentili atque christiana*, 1825).[6] V této úvaze vychází Holko z kritiky názoru, že příčinu rozkvětu starověkého umění třeba přičítati bohaté antické mythologii, na rozdíl od chudého mythu křesťanského, umělecky neplodného. Na důkaz nesprávnosti tohoto názoru uvádí řadu mistrů, kteří se inspirovali tématy biblickými: Rafaela, Corregia, Tiziana, Leonarda da Vinci, Michel Angela a táže se, s hlediska hudebně-historického a estetického arci nesprávně, kdo z antických hudebníků se vyrovná Haydnovi nebo Mozartovi. Avšak v odpovědi na otázku umělecké podnětnosti mythu antického a

křesťanského není význam Holkovy stati. Ten je ve způsobu, jímž se Holko snaží zjistiti věcné podmínky rozkvětu onoho umění, odmítaje přitom poukaz na mytologii. Stanoví šest sociálně psychologických a kulturněhistorických momentů vývoje umění u Řeků a Římanů, z nichž první tři těsně předjímají tři citované body Tainovy.

Podle Holkova názoru je to především *doba*. V době řecké a římské žili lidé více a intenzivněji svými smysly než za časů jeho, kdy se prý spíše věnují vlastnímu nitru, věcem abstraktnějším a duchovějším. Proto člověk antický byl hlouběji zaujat vším, co nazýváme krásným a vkusným, tedy okruhem estetickým vůbec. Odtud i jeho smysl pro umění.

1. „Aetate enim hac plurimum sensibus tribuitur, hinc illi toti in sectando hoc, quod pulchrum atque elegans dicimus occupantur. Nunc ... ingenia magna plus rebus a sensibus remotis, aetheris atque spiritualibus occupantur, et non tam lapides ac marmora; quam potius animum suum, ejusque facultates poliunt, sublimioresque scientias tractant.“

[49]Avšak nejenom doba v tomto širokém významu a její duševní nastavení, ale i okolnosti historicky a sociologicky konkrétnější způsobily, podle Holkova mínění, umělecký rozkvět antiky. Jsou to formy vládní, způsob všeho občanského a soudního zřízení zaručující, podle jeho názoru, nejvyšší svobodu duchu tvůrčímu, nezbytnou pro vývoj umění:

2. „Quod autem apud Graecos et Romanos, magis quam apud Christianos Artes elegantiores effloruerant, equidem non tam a Mythologia ... , quam potius aliunde repetendum esse existimaverim, et quidem: A Regiminis Civilis et Fori Judiciarii ratione et forma, atque summa Libertate, quae omnia animos Artificium exstimulabant et ad majus majusque artis suae studium atque perfectionem provehebant.“

Vedle doby a prostředí ve smyslu výše vytčeném je to konečně ryze *hospodářský moment*, který Holko bere v úvahu jako významnou podmínku estetické vyspělosti starověké. Uvědomuje si, že bohatost smyslových vjemů v této oblasti závisí na určitém stupni trvalého hmotného dostatku, klesajíc arci s přemírou hojností v smyslovou rozmařilost, esteticky lichou. Jeho formulace předjímá hledisko historického materialismu, odvozujíc v tomto třetím bodě hodnotu duchovou, umění, z podmínky hmotného blahobytu a hospodářského bohatství, získaného u Římanů hlavně kořistmi válečnými, u Řeků čilým obchodováním:

3. „Quod autem apud Graecos et Romanos... Artes elegantiores effloruerint — repetendum esse existimaverim, et quidem: Ab Opulentia et divitiis, inprimis apud Romanos, qui praeda gentium potiti, omnis generis luxui deditissimi fuerant, et elegantiam, quae cum paupertate consistere nequit, sectabantur, operibus artis et elegantiae, non solum sua palatia et villas ornabant; sed ipsos quoque Artifices magnis praemiis prosequabantur et excitabant. Graecos autem Navigatio et Commercium ditabant.“

Tyto názory Holkovy odpovídají hlediskům i metodám osvícenského výkladu kulturních jevů, oněm hlediskům pozitivistické vědy, z níž vzešla Tainova filosofie umění. Není proto bez zajímavosti tento časný slovenský ohlas vědecké revoluce, předcházející, byť i jen ve skrovných náznacích, výsledky, k nimž se teprve později došlo ve Francii samé. Tyto nepatrné počátky pozitivistického výkladu umění na Slovensku byly však smeteny obecným náporom německé romantické filosofie. Na Slovensku pak osvícenskou věcnost Holkovu vbrzku vystřídává romantické zaměření a myšlenková neukázněnost Štúrovy.

[1] **F. Palackého** Spisy drobné III, 96—101, **V. J. Nováček**, Palackého korespondence a zápisky I, 18, 20 a násl.

[2] **J. Jungmann**, Slovesnost aneb nauka o výmluvnosti básnické i řečnické. Vyd. III, Praha 1846, str. 101, § 215.

[3] **J. Jungmann**, O klasičnosti v literatuře vůbec a zvláště české. Časopis společnosti vlastenského museum I, 1827, str. 30.

[4] **Palackého** Spisy drobné, III, 156.

[5] **H. Bergson**, Le Rire, (Pojednání o významu komična 1932), str. 10.

[6] O literární společnosti malohontské a jejích publikacích viz **J. Vilikovský**, Dějiny literárních společností malohontských, Bratislava 1935.

[Slovo a slovesnost, ročník 6 \(1940\), číslo 1](#), str. 43-49