

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav filosofie a religionistiky

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Václav Magid

Estetická revoluce podle Friedricha Schlegela

**Koncepce romantické poezie jako jeden
z konstitutivních prvků moderního pojetí umění**

The Aesthetic Revolution

According to Friedrich Schlegel

**The Concept of Romantic Poetry as a Component
of the Modern Notion of Art**

Praha 2012

Vedoucí práce: prof. Miroslav Petříček, Dr.
Konzultant: Martin Ritter, Ph.D.

Poděkování

Děkuji školiteli a konzultantovi za cenné rady a připomínky, které mi významně pomohly k přesnějšímu uchopení tématu.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu

V Praze dne 13. 8. 2012

.....

Abstrakt

Diplomová práce je věnována otázce vztahu koncepce „progresivní univerzální poezie“ Friedricha Schlegela k principu estetické autonomie jako ústřednímu rysu moderního pojetí umění. V polemice s názorem J. M. Bernsteina je zde hájena teze, že Schlegelova teorie nepředstavuje popření, ale naopak kritické rozvíjení estetické autonomie. Východiskem argumentace je interpretace romantické filosofie u Manfreda Franka.

Práce je členěna do šesti kapitol. V prvních dvou kapitolách je podán základní nárys problematiky estetické autonomie umění jako souvislosti, v jejímž rámci má být zkoumána Schlegelova romantická estetika. Třetí a čtvrtá kapitola seznamují s hlavními prvky této teorie. Pátá kapitola shrnuje interpretaci Schlegelovy filosofie u Manfreda Franka. Šestá kapitola obsahuje rekapitulaci a následné zpochybnění argumentů J. M. Bernsteina, který tvrdí, že koncepce „progresivní univerzální poezie“ vede ke „zbavení umění svéprávnosti ze strany filosofie“. Na pozadí jejich kritiky je zde zformulován alternativní pohled, podle kterého Schlegel rozvíjí doktrínu estetické autonomie tím, že představu uměleckého díla jako aktuálního spojení přírody a svobody nahrazuje pojetím neadekvátnosti díla vzhledem k nekonečné ideji umění.

Klíšová slova

Friedrich Schlegel – raná německá romantika – progresivní univerzální poezie – ironie – estetická autonomie

Abstract

The thesis is dedicated to the question of relation of Schlegel's conception of the "progressive universal poetry" to the principle of the aesthetic autonomy as the central feature of the modern notion of art. Against the opinion of J. M. Bernstein the point of view is defended, according to which Schlegel's theory doesn't undermine but advances the aesthetic autonomy. The interpretation of romantic philosophy in work of Manfred Frank serves as a base for the argument.

The thesis is divided into six chapters. The first two of them offer the basic outline of the problem of the aesthetic autonomy as the context in which Schlegel's romantic aesthetic is to be examined. The third and the fourth chapters introduce the main elements of this theory. The fifth chapter summarizes Frank's interpretation of the philosophy of Friedrich Schlegel. The sixth chapter contains the resume and subsequent challenging of the argument of J. M. Bernstein, who argues that the conception of the "progressive universal poetry" leads to the "philosophical disenfranchisement of art". On the background of its criticism the alternative position is offered, which holds, that Schlegel advances the doctrine of the aesthetic autonomy by replacing the view of an artwork as an actual binding of nature and freedom with the notion of the inadequacy of an artwork with respect to the infinite idea of art.

Keywords

Friedrich Schlegel – *Frühromantik* – progressive universal poetry – irony – aesthetic autonomy

Obsah

Seznam použitých zkratk	7
Úvod	8
Vymezení tématu	8
Metodologické východisko	9
Struktura práce	11
1. Moderní pojetí umění a idea estetická autonomie	13
1.1 Vymezení pojmu autonomie umění	13
1.2 Popírání autonomie umění v avantgardě a neoavantgardě	17
1.3 Aktuální pokusy o rehabilitaci estetické autonomie umění	21
2. Kontext. Ustanovení ideje estetické autonomie umění v německém idealismu a otázka základu jednoty svobody a přírody	24
2.1 Kant. Krása jako symbol mravního dobra	24
2.2 Schiller. Krása jako svoboda v jevu	26
2.3 Schelling. Umění jako organon filosofie	28
3. Prehistorie Schlegelovy romantické estetiky v jeho raném spisu O studiu řecké poezie	33
3.1 Pojetí estetické autonomie a umění	34
3.2 Přirozená kultura a objektivní poezie	40
3.3 Umělá kultura a zajímavá poezie	44
3.4 Nekonečné zdokonalování a/nebo estetická revoluce	46
4. Schlegelova koncepce „progresivní univerzální poezie“	52
4.1 Romantická poezie	52
4.2 Univerzálnost	54
4.3 Nová mytologie	56
4.3 Reflexe	57
4.4 Progresivita	58
4.5 Transcendentální poezie	60
4.6 Ironie	63
5. Filosofická východiska Schlegelovy romantické estetiky	69
6. „Progresivní univerzální poezie“ a estetická autonomie	77
6.1 J. M. Bernstein. „Progresivní univerzální poezie“ jako popření ideje estetické autonomie	79
6.2 Kritika J. M. Bernsteina. „Progresivní univerzální poezie“ jako rozvíjení ideje estetické autonomie	85
7. Závěr	97
Seznam použité literatury	103

Seznam použitých zkratek

KFSA *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe* (1958–) eds: Ernst Behler, Jean-Jacques Anstett, Hans Eichner et al., 35 sv., Paderborn: Schöningh.

SA *Über das Studium der Griechischen Poesie [Studium-Aufsatz]* (1795) in: *KFSA* 1: 217–367.

L *Kritische Fragmente [Lyzeums-Fragmente]* (1797) in: *KFSA* 2: 147–163.

A *Fragmente [Athenäums-Fragmente]* (1798) in: *KFSA* 2: 165–255.

GM *Über Goethes Meister* (1798) in: *KFSA* 2: 126–146.

I *Ideen* (1800) in: *KFSA* 2: 256–273.

GP *Gespräch über die Poesie* (1800) in: *KFSA* 2: 284–351.

ÜU *Über die Unverständlichkeit* (1800) in: *KFSA* 2: 363–372.

TPh *Transzendentalphilosophie* (1800–1801) in: *KFSA* 12: 3–105.

EPh *Die Entwicklung der Philosophie in zwölf Büchern* (1804–1805) in: *KFSA* 12: 107–480).

PhL *Philosophische Lehrjahre* (1796–1806) in: *KFSA* 18.

Úvod

Vymezení tématu

Tématem práce je vztah koncepce „progresivní univerzální poezie“ Friedricha Schlegela k principu estetické autonomie jako ústřednímu rysu moderního pojetí umění. Předmětem interpretace se zde primárně stanou Schlegelovy texty z let 1795 až 1800, konkrétně spis *O studiu řecké poezie* jako hlavní práce Schlegelova raného klasicistního období, ve které už jsou latentně obsaženy základní principy jeho pozdější romantické poetiky, a texty publikované v časopisech *Lyceum* (1797) a *Athenäum* (1798–1800), jež je možné považovat za reprezentativní korpus Schlegelovy romantické etapy. Při práci s těmito texty se soustředím v první řadě na obecné otázky estetiky či teorie umění. Místa týkající se literárněvědných témat mě budou zajímat jen do té míry, do jaké osvětlují obecná estetická stanoviska. Rovněž z Schlegelových filosofických úvah se zaměřím jen na ty aspekty, které přispívají k lepšímu porozumění jeho estetiky.

Proměny Schlegelovy teorie umění budu sledovat na pozadí myšlenkové linie vycházející z Kanta, která vidí v estetice cestu k překonání duality svobody a přírody (nebo, jak to formulují různí myslitelé, rozumu a přírody, rozumu a smyslovosti, subjektu a přírody, subjektu a objektu, subjektu a věci o sobě, oblasti působení teoretického rozvažování a oblasti působení praktického rozumu, já a ne-já, idealismu a realismu). Schlegelovo pojetí role estetiky ve vztahu k úkolu překonání zmíněné duality se na první pohled nejvíce blíží Schellingově filosofii umění, jak se mi ale snad podaří ukázat, navzdory řadě paralel se od ní ve svém jádru odlišuje.

Hlavním terčem polemiky bude studie J. M. Bernsteina „Poezie a arbitrárnost znaku“ (Bernstein 2006), kde je Schlegelova koncepce „progresivní univerzální poezie“ popsána jako raný příklad „zbavení umění svéprávnosti ze strany filosofie“ (*„philosophical disenfranchisement of art“*, Bernstein 2006: 160). Romantika, a konkrétně Schlegelova koncepce „progresivní univerzální poezie“, podle Bernsteina krachuje ve vztahu k pojetí estetické autonomie jako prostředku překonání propasti mezi svobodou a přírodou. Tento krach má být důsledkem toho, že Schlegel vyvozuje univerzální charakter poezie z faktu, že se odehrává ve stejném mediu jako myšlení – v mediu „arbitrárního lingvistického znaku“ (Bernstein 2006: 145). Bernstein se domnívá, že tímto zdůvodněním univerzálnosti poezie Schlegel privilejuje subjektivitu oproti přírodě a uchovává tak dualitu, kterou estetice mělo překonat. To ho vede

k závěru, že Schlegelova romantika ústí do „radikální anti-estetiky“, kdy filosofická stránka uměleckého díla vytlačuje jeho specifickou významovost vázanou na materialitu média (Bernstein 2006: 146) Obdařena těmito charakteristikami se Schlegelova koncepce „progresivní univerzální poezie“ jeví jako anticipace neoavantgardního protestu proti estetické autonomii umění, dospívá však k tomuto statusu „v rozporu se sebou samou a zřejmě zcela nevědomě“ (Bernstein 2006: 146).

Základní tezí, kterou zde chci hájit v polemice s Bernsteinem, zní, že *Schlegelova koncepce „progresivní univerzální poezie“ nepředstavuje popření, nýbrž kritické rozvinutí principu estetické autonomie umění.* Budu se snažit ukázat, že tu nemáme co do činění s vytlačení umění filosofii, nýbrž s pojetím, které se snaží dostat rozporuplné povaze estetická coby oblasti, kde se odehrává konflikt mezi konečnou realitou a ideálem. Specifičnost Schlegelovy romantické estetiky se pokusím vyložit z jejích epistemologických východisek, jak je interpretuje Manfred Frank (Frank 1997, 2003). Frank považuje za základní rys romantické filosofie, přítomný u Novalise, Schlegela a Hölderlina, skeptický postoj k možnosti nalézt a uchopit myšlením absolutní základ filosofie. Friedrich Schlegel podle něj nahrazuje představu prvního principu, z něž by bylo možné postupnou dedukcí vyvodit a završit úplný systém filosofie, modelem střídavého zdůvodňování (*Wechselerweis*) mezi protikladnými principy a systému jako nekonečné souvislosti, jež se ukazuje vždy jen fragmentárně. Díky vzájemnému reflektování, překračování a obohacování mezi protikladnými principy se v dílčích podobách postupně otevírá absolutní základ jednoty rozmanitosti, jež ale nikdy nemůže být zcela poznán, nýbrž působí jako regulativní idea motivující postup poznávání. Schlegelův požadavek spojení či recipročního doplňování poezie a filosofie se pokusím interpretovat jako projev této základní epistemologické struktury. Ve vztahu k ideji estetické autonomie umění pak bude možné popsat Schlegelovu koncepci „progresivní univerzální poezie“ jako dynamické pojetí, jehož ústředním momentem je rozpor mezi konečnou realitou uměleckého díla a nekonečnou ideou umění, jež se postupně uskutečňuje v jednotlivých dílech

Metodologické východisko

Vlna zájmu akademické sféry o ranou německou romantiku (*Frühromantik*), která se objevila v posledních dekádách minulého století, se vyznačuje tendencí pohlížet na tento kulturní fenomén jako na svébytný filosofický směr. Vymezuje se tak oproti tradičnímu přístupu, který kladl hlavní důraz na příspěvek romantiky k literární teorii.

Literární hledisko přetrvává i u Ernsta Behlera nebo Hanse Eichnera, předních odborníků na ranou německou romantiku, kteří se oba podíleli na přípravě kritického vydání spisů Friedricha Schlegela (*KFSA*). Behler je přesvědčen, že angažmá bratří Schlegelů v debatách o obecných otázkách filosofie a estetiky bylo „ve skutečnosti pouze marginální snahou, protože jejich hlavní aktivitou byla konzistentní práce na teorii poezie“ (Behler 1993: 73). Eichner v závěru své zevrubné studie o Friedrichu Schlegelovi, v níž prokazuje hlubokou vnitřní souvislost jeho koncepce „romantické poezie“ a teorie románu, přiznává, že „filosofické spekulace, které měly značný vliv na Schlegelovu poetiku“, v jeho textu zůstaly záměrně „zcela ignorovány“ (Eichner 1956: 1039).

Jedním z impulsů pro to, že se rané romantice začala přikládat filosofická váha, byla svůdná představa, že by ji bylo možné vyložit jako anticipaci postmodernismu. Ke známým příkladům tohoto trendu patří práce Paula de Mana o romantické ironii (de Man 1996) nebo kniha Philippa Lacoue-Labarthea a Jen-Luca Nancyho *Literární absolutno* – jedná z prvních odborných publikací, která nabídla komplexní interpretaci rané romantiky jako formy filosofie (Lacoue-Labarthe – Nancy 1988). Afinita s postmodernismem bývá spatřována například v antifudnacionalismu a nesystémovosti romantického filosofování či v tom, že romantici zpochybňovali existenci univerzálních standardů kritiky (Beiser 2003: 2–3).

Zásadním příspěvkem ke vhledu do specifičnosti filosofické pozice rané romantiky je práce Manfreda Franka (Frank 1997, 2003). Frank se snaží ukázat, že zdroje filosofických myšlenek Novalise, Hölderlina a Friedricha Schlegela je možné vystopovat k debatám, které na začátku devadesátých let osmnáctého století probíhaly v kroužku Reinholdových studentů v Jeně a jejichž dominující tendenci tvořila skepse vůči snaze najít první princip filosofie. Frank považuje odmítnutí doktríny prvního principu všeho poznání a její nahrazení jinými epistemologickými modely za klíčové kritérium odlišující „romantickou filosofii“ oproti idealistické. Na základě tohoto kritéria dospívá k poněkud netradičnímu vymezení romantického okruhu, když do něj zařazuje Hölderlina, který nebyl ve styku s jenskou skupinou kolem bratří Schlegelů, a naopak z něj vyjímá Schellinga, který, přes sdílení mnoha klíčových motivů s romantiky, zůstával věrný ideálu celistvého systému vyvozeného z jediného principu (Frank 2003: 28).

Frederic Beiser, který na Franka v mnohem navazuje, jej zároveň také kritizuje: Frank podle něj jde ve svém důrazu na romantickou skepsi k systematické filosofii příliš

daleko, a tím se dostává do těsného sousedství s iracionalistickými a postmoderními tendencemi v interpretaci romantiky, jež sám odmítá (Beiser 2003: 192). Beiser naproti tomu ve své výslovné snaze čelit postmodernímu výkladu zdůrazňuje „platonismus“ romantiky spolu s jejím racionálním a politickým aspektem. Romantika se tak v Beiserově pojetí stává korektivem osvícenství, který je v jistém smyslu racionalističtější, než samo osvícenství, protože nahrazuje osvícenský mechanistický výklad světa platonizujícím holistickým pojetím. Klíčovým aspektem romantické filosofie se pro Beisera stává organicismus, tedy snaha vykládat universum jako organický celek nadřazený svým částem, které v něm mají určené místo a zároveň jsou samy podobně ustrojenými celky (Beiser 2003: 132–152). V souladu s tímto pojetím se pro Beisera v protikladu k Frankovi jednou z klíčových postav raně romantické filosofie stává Schelling.

Zatímco v sekundární literatuře věnované rané romantice jako filosofickému směru jsou běžně zkoumány možné afinity mezi romantikou a nedávnými trendy ve filosofii (třeba i negativně, jako u Beisera), pokusy učinit totéž s romantickou estetikou jsou naproti tomu ojedinělé. Vztah romantické koncepce umění k transformacím, jimiž prošla modernistická koncepce estetické autonomie v druhé polovině dvacátého století, představuje přitažlivé téma, kterému se seriózní badatelé ale zatím vyhýbají. Zájem o ně vychází spíše ze strany kritiků současného umění, jejichž interpretace není možné brát příliš vážně (Heiser – Seifermann 2007), nebo filosofů, kteří se romantiky dotýkají jen letmo v rámci obecných úvah o odkazu uměleckého modernismu (Rancière 2010; Badiou 2005). Nejdůkladnější pokus uvést romantickou estetiku do vztahu s dnešní debatou o relevanci principu estetické autonomie pro umění představuje studie J. M. Bernsteina „Poezie a arbitrárnost znaku“ (Bernstein 2006).

V této práci budu polemizovat s kritikou estetiky Friedricha Schlegela u J. M. Bernsteina na bázi interpretace filosofie rané romantiky u Manfreda Franka (Frank 1997, 2003). Můj metodologický přístup tedy bude spočívat v přenesení nedávných výsledků studia epistemologie a ontologie rané německé romantiky do kontextu aktuální debaty o osudu estetické autonomie jako ústředního prvku moderní koncepce umění.

Struktura práce

Práce je členěna do šesti kapitol.

Nejprve podávám základní nárys problematiky estetické autonomie umění jako souvislosti, v jejímž rámci budu zkoumat Schlegelovu koncepci „progresivní univerzální poezie“. V první kapitole nabízím podklady k definici autonomie umění a popisují aspekty kritiky, se kterými se princip umělecké autonomie setkal v avantgardách a neoavantgardách dvacátého století. V druhé kapitole se pak konkrétněji zaměřuji na filosofické předpoklady ideje estetické autonomie v německé filosofii konce osmnáctého století, jejichž ústředním motivem je problém přístupu k absolutnímu základu jednoty svobody a přírody.

Následující dvojice kapitol má za cíl seznámit čtenáře s některými ústředními aspekty Schlegelovy romantické estetiky. Třetí kapitola je věnována její „prehistorii“ v raném, ještě klasicistně orientovaném Schlegelově spisu *O studiu řecké poezii*, kde je opozice autonomie a heteronomie umění historizována jako protiklad antické „objektivní“ a moderní „zajímavé“ poezie. Ve čtvrté kapitole prezentuji základní motivy Schlegelovy koncepce „progresivní univerzální poezie“, přičemž se zaměřuji zejména na pojetí vztahu poezie a filosofie a na charakter romantické ironie.

V páté kapitole shrnuji základní momenty interpretace Schlegelovy romantické filosofie u Manfreda Franka. Tato kapitola tvoří můstek k závěrečné, polemické části práce.

V šesté kapitole podrobně rekapituluji argumenty J. M. Bernsteina, ze kterých vyplývá interpretace Schlegelovy koncepce „progresivní univerzální poezie“ jako popření estetické autonomie. Následně je podrobuji kritice, na jejímž pozadí zároveň formuluji své vlastní chápání vztahu této koncepce k ideji estetické autonomie. Oproti Bernsteinovi se snažím hájit tezi, že Schlegelova romantická estetika nepředstavuje popření, ale kritické rozvíjení doktríny estetické autonomie. V její romantické verzi umění neposkytuje bezprostřední názor absolutního základu jednoty svobody a přírody, nýbrž zprostředkovává vztah k absolutnu negativně, skrze neadekvátnost díla vůči ideji umění.

1. Moderní pojetí umění a idea estetická autonomie

1.1 Vymezení pojmu autonomie umění

V této práci chci interpretovat koncepci „progresivní univerzální poezie“ Friedricha Schlegela z hlediska role, kterou hraje v konstituci moderního pojetí umění. Moderním pojetím umění zde rozumím stanovisko, které považuje umění za autonomní formu lidské činnosti. Podle Habermase bylo osamostatnění umění oproti jiným hodnotovým oblastem jedním z aspektů zrodu moderny. V návaznosti na klasickou tezi Maxe Webera Habermas říká, že moderní kulturu charakterizuje rozdělení působnosti rozumu na specifické oblasti „kognitivně–instrumentálního, morálně–praktického a esteticko–expresivního komplexu vědění“, v jehož důsledku dochází k diferenciaci „hodnotových sfér vědy, morálky a umění“ (Habermas 1991: 307). Moment zrodu moderního pojetí umění coby autonomní sféry lze datovat zhruba do druhé poloviny osmnáctého století. V této době dochází k ustavení nezávislé společenské instituce umění a zároveň vzniká estetika jako filosofická disciplína, která poskytuje umělecké autonomii teoretický základ v podobě ideje estetična jako specifické oblasti lidské zkušenosti nezávislé na poznávacích a praktických účelech.

Jason Gaiger uchopuje dvě stránky autonomie umění v moderní éře pomocí rozlišení „sociální“ a „estetické“ autonomie. Zatímco sociální autonomie umění spočívá v emancipaci umělecké produkce od zájmů církve a aristokracie a v rozvoji nezávislého uměleckého trhu, estetická autonomie představuje nárok, podle kterého umění má vlastní nezaměnitelnou hodnotu a nesmí být podřízeno žádnému vnějšímu účelu. Ačkoli jsou obě podoby autonomie umění historicky provázány, Gaiger poukazuje na možnost představit si sociální autonomii bez estetické, tedy společenskou a ekonomickou diferenciaci umění, která by nebyla spojena s normativním požadavkem nezávislosti umění na vnějších účelech (Gaiger 2009: 99).

Sociální autonomie umění souvisí s etablováním tzv. „moderního systému umění“, jak Paul Oskar Kristeller ve svém vlivném stejnojmenném článku označil soubor lidských činností, které obvykle máme na mysli, když používáme výraz „umění“ v singuláru (Kristeller 1970: 108–164). Kristeller ukazuje, že v průběhu osmnáctého století postupně došlo k opuštění tradičního dělení umění na „mechanická“ a „svobodná“ a k emancipaci samostatné kategorie „krásných umění“. Významný krok

v tomto procesu představoval spis Charlese Batteuxe *Krásná umění redukována na stejný princip* z roku 1746, ve kterém jsou zahrnuty do jedné skupiny všechny umělecké druhy, jejichž společným principem je „nápodoba krásné přírody“: hudba, poezie, malířství, sochařství, tanec, rétorika, architektura, divadlo (Kristeller 1970: 139–140). Batteuxův výčet krásných umění převzali, byť s kritickými připomínkami a menšími obměnami, Diderot a D’Alembert v *Encyklopedii* z roku 1751, a kodifikovali tak systém umění, který se záhy rozšířil po celé Evropě (Kristeller 1970: 141–142). Úspěch této klasifikace se odrazil i v institucionální rovině, když po francouzské revoluci bylo několik starších uměleckých akademií sloučeno do jedné Akademie krásných umění (Kristeller 1970: 142–143).

Teoretický základ estetické autonomie umění poskytuje tzv. „estetická koncepce umění“, kterou Bohdan Dziemidok shrnuje ve dvou bodech:

„1. Hlavní funkcí umění je estetická funkce, která ve své podstatě spočívá v poskytování specifických zážitků (rozdílných od kognitivních, metafyzických, morálních, náboženských či erotických zážitků), jež jsou kvalifikovaným (tedy kompetentním) vnímatelem prožívány ve vztahu s uměleckým dílem (ve zkratce – estetických zážitků). 2. Základními rysy uměleckého díla jsou estetické vlastnosti a hodnoty, které byly vytvořeny jako výsledek tvůrčí schopnosti a zručnosti umělců, kteří vědí, jak zacházet s médii typickými pro jednotlivé druhy umění.“ (Dziemidok 2010: 304)

Tato charakteristika ukazuje těsné propletení estetické a sociální autonomie umění, protože vedle zmínky o specifčnosti estetických vlastností a hodnot zároveň zahrnuje odkaz na odbornou specializaci osob povoláných vytvářet umění. Neříká toho ale moc o povaze estetické funkce, kterou přibližuje pouze negativně, když „specifické“ zážitky, jež má poskytovat, vymezuje skrze jejich odlišnost oproti jiným typům zážitků.

Konkrétnější představu o oné „specifčnosti“ estetických zážitků a estetické funkce získáme, když se blíže podíváme na text, který sehrál klíčovou roli pro konstituci ideje estetična, totiž na Kantovu *Kritiku soudnosti* (Kant 1975). V jejích prvních dvaadvaceti paragrafech tvořících „Analytiku krásna“ Kant přibližuje základní momenty charakteristiky čistého soudu vkusu, které tvoří klasické vymezení estetična: bezzájmovost, nepojmivost, účelnost bez účelu, všeobecnost a nutnost. Tyto momenty

jsou rozlišeny podle čtyř základních kategorií rozvažování – kvality, kvantity, relace a modalit.

V úvodu rozboru kategorie kvality Kant definuje jako „estetické“ takové soudy, jejichž „motiv nemůže být *jiný* než *subjektivní*“. Soudy vkusu jsou estetické, protože neposuzují představu ve vztahu k objektu, ale pouze ve vztahu k subjektivnímu pocitu libosti či nelibosti. Z toho plyne, že estetický soud „nepřispívá ničím k poznání“ (Kant 1975: 51, § 1). Zalíbení, které vyjadřuje soud vkusu, přitom na rozdíl od zalíbení v příjemném (Kant 1975: 53–54, § 3) či v dobrém (Kant 1975: 54–55, § 4) není spojeno se zájmem na existenci předmětu. Nesouvisí totiž s tím, zda předmět uspokojuje nějaké naše touhy či potřeby, ať už bezprostředně pocíťované nebo zprostředkované pojmem, ale jen s tím, jak se nám předmět jeví „v pouhém pozorování“. Zalíbení vyjadřované soudem vkusu je tedy „čisté nezainteresované zalíbení“ (Kant 1975: 52, § 12) a tento typ soudu je definován podle kvality jako „schopnost posuzovat [...] na základě zalíbení nebo znelíbení *bez jakéhokoli zájmu*“ (Kant 1975: 56, § 5).

Z nezávislosti estetického zalíbení na jakémkoli soukromém zájmu subjektu vyplývá předpoklad, že by mělo být všeobecně sdílené. Tento předpoklad se projevuje v tom, že soud vkusu na sebe bere formu logického soudu, tedy takového soudu, jenž vyjadřuje poznání předmětu tím, že mu předikuje nějaký pojem. Pocit libosti nebo nelibosti ovšem není možné odvodit z pojmu, a tudíž v případě soudu vkusu se ve skutečnosti jedná jen o „subjektivní všeobecnost“, tj. o pouhý nárok subjektu na všeobecný souhlas s jeho vkusovým soudem (Kant 1975: 57, § 6) – soud vkusu tento souhlas nepostuluje, nýbrž jen očekává (Kant 1975: 60, § 8). Odtud vyplývá definice krásného podle kvantity jako toho, „co se líbí všeobecně bez pojmu“ (Kant 1975: 63, § 9).

Libost či nelibost je zároveň vědomím „účelnosti“ předmětu vkusového soudu, tedy jeho kauzálního vztahu k nějakému účinku, který by mohl být jeho „účelem“. Avšak vzhledem k tomu, že při estetickém souzení se neřídíme ani zájmem o předmět, ani pojmem o jeho povaze, základem soudu vkusu nemůže být žádný, ani subjektivní, ani objektivní účel. Motiv soudu vkusu tvoří pouhé pozorování „formy účelnosti“ bez jakéhokoliv účelu (Kant 1975: 63–64, § 10, 11) a „krása“ proto může být definována z hlediska relace jako „forma účelnosti předmětu, pokud je v něm vnímána *bez představy účelu*“ (Kant 1975: 74, § 17).

Konečně, z hlediska modalit je krásno vymezeno jako „to, co je poznáváno bez pojmu jako předmět *nutného* zalíbení“ (Kant 1975: 77, § 22). Ve vysvětlení modalit

soudu vkusu Kant postupuje podobným způsobem, jako při stanovení jeho kvantity. Tím, že něco označujeme jako „krásné“, nevyjadřujeme pouze naši aktuální libost, nýbrž přesvědčení, že to „má nutný vztah k zalíbení“, které můžeme oprávněně očekávat od každého. Tato nutnost se ovšem ani neopírá o poznání, že se tento předmět skutečně bude každému líbit, ani nepředepisuje pravidlo, že se každému líbit musí, ale pouze vyjadřuje nárok na souhlas ostatních s našim soudem, který vychází z předpokladu sdíleného obecného smyslu. Jedná se tedy o nutnost pouze „exemplární“, subjektivní a podmíněnou (Kant 1975: 74–76, § 18–20).

Z nezávislosti soudu vkusu na jakýchkoli zájmech a účelech vyplývá, že estetično nemůže nijak přispět ani k poznání, ani k naplnění praktických potřeb člověka. Přesto se ale Friedrich Schiller pokusil tři roky po vydání *Kritiky soudnosti* vyvodit právě z bezzájmovosti soudu vkusu a „nefunkčnosti“ umění jakousi „definici sociální funkce estetická“ (Bürger 1984: 44). Jako východisko svých úvah v *Listech o estetické výchově* Schiller líčí „drama současnosti“ (Schiller 1992b: 138), které tkví ve zpřetrhání tradičních společenských vazeb a v odpovídajícím rozpadu „vnitřní vazby lidské přirozenosti“ (Schiller 1992b: 142): zatímco u spodních vrstev vede vláda ničím neomezovaných pudů ke zdivočelosti, civilizovanější třídy právě v důsledku své kultivovanosti trpí ochablostí charakteru. Jak jednostranné působení přirozených pudů, tak jednostranný rozvoj rozumu stejnou měrou způsobují mravní úpadek. Příčinu tohoto rozpolcení lidské přirozenosti na smyslovou a rozumovou stránku Schiller vidí v civilizačních procesech spojených s osvícenstvím:

„Novověkému lidstvu zasadila tuto ránu kultura sama. Jakmile širší zkušenost a určitější myšlení na jedné straně přivedily vyhraněnější rozdělení věd, na druhé pak složitější hodinové soustrojí států učinilo nezbytným ostřejší ohraničení stavů a činností, roztrhla se i vnitřní vazba lidské přirozenosti a zhoubná rozepře rozpoltila její harmonické síly.“
(Schiller 1992b: 142)

K nápravě negativních důsledků racionalizace, jež štěpí přirozenou harmonii a nahrazuje ji nesoudržnou umělou konstrukcí, však nemá vést návrat k přirozenému stavu, nýbrž jistá „vyšší“ forma umění – Schiller říká, že je „na nás, abychom tento celek naší přirozenosti, rozrušený uměním, obnovili uměním vyšším“ (Schiller 1992b: 146). V racionalizované společnosti podle Schillera vládne „potřeba“ a „užitek“, který je

„velkým idolem doby“ (Schiller 1992b: 130). Právě nutnost zajistit uspokojení partikulárních účelů vede ke růstu specializace ve společnosti, a tím i k nevyváženému rozvoji dílčích schopností lidí na úkor celku jejich osobnosti. Mohli bychom tedy říci, že Schiller vidí neduh doby v ohrožení autonomie subjektu heteronomií účelů, jimž se má přizpůsobit. Lékem by podle Schillera mělo být umění, které jakožto autonomní a bezúčelné představuje protipól společnosti, v níž vládne logika účelovosti, a tudíž právě díky své nezávislosti na společnosti může paradoxně plnit nejvyšší sociální funkci. Schiller prohlašuje, že „je to krása, kterou se jde ke svobodě“ (Schiller 1992b: 131). Krása chápána jako „svoboda v jevu“ by v podobě uměleckého díla měla poskytnout člověku vzor ke znovuzískání vlastní autonomie.

1.2 Popírání autonomie umění v avantgardě a neoavantgardě

Peter Bürger se Schillerovou koncepcí zaobírá ve své *Teorii avantgardy* (Bürger 1984) v kontextu kritiky autonomie, která vytrhává umění „ze všech kontextů praktického života“ (Bürger 1984: 46). Bürger chápe autonomii umění jako ideologickou kategorii buržoazní společnosti, která obsahuje zároveň moment pravdy i moment nepravdy. Je pravdivá, pokud ji bereme jako popis faktu, že v procesu historického vývoje se u některých představitelů tříd, jež se nemusely starat o každodenní přežití, objevuje forma citlivosti, která není součástí vztahů prostředků a účelů. Je však zároveň nepravdivá, protože zamlžuje, že vytržení umění z praktických kontextů je sociálně podmíněný, historický proces, a činí z něj esenciální rys umění jako takového.

„Relativní odloučení uměleckého díla od životní praxe v buržoazní společnosti je tak přeměněno v (chybnou) představu, že umělecké dílo je naprosto nezávislé na společnosti.“ (Bürger 1984: 46)

Autonomní status umění v buržoazní společnosti podle Bürgera vede k tomu, že se umění stává „afirmativním“ v Marcusově smyslu: Vyčlenění umění z životní praxe umožňuje, aby v něm našly útočiště potřeby, které nemohou být uspokojeny v každodenním životě ovládaným principem konkurence. Hodnoty jako humanita, radost, pravda či solidarita jsou tak vypuzeny z životní praxe a uchovány v umění, jehož úloha je rozporuplná: tím, že vytváří fiktivní obraz lepšího řádu, sice protestuje proti

vládnoucímu špatnému řádu, ale zároveň zbavuje společnost tlaku sil, které by mohly přinést skutečnou změnu (Bürger 1984: 50).

Autonomie umění se podle Bürgera stává terčem kritiky avantgardních hnutí prvních dekád dvacátého století, jako byly dada, surrealismus či konstruktivismus. Bürger definuje avantgardu jako „útok na status umění v buržoazní společnosti“. Požadavky avantgardy, aby se umění opět zapojilo do životní praxe, spolu s kritikou individuální produkce a recepce, podle něj reprezentují negaci „umění jako instituce, která je odtržena od životní praxe lidí“ (Bürger 1984: 49). Tento fakt by však neměl zastínit, že úsilí avantgardy je svou povahou zároveň závislé na kategorii umělecké autonomie. Ve své snaze propojit umění a život se avantgarda dostává do dialektického vztahu k estetismu, tedy směru, v němž se distance mezi uměním a životní praxí stala samotným obsahem uměleckých děl. Avantgarda sdílí s estetismem odmítnutí světa řízeného účelovou racionalitou, ale na rozdíl od něj nehledá útočiště v izolovaném světě umění, nýbrž chce „organizovat novou životní praxi na základě umění“ (Bürger 1984: 49).

„Životní praxe, ke které estetismus odkazuje a kterou neguje, je účelová racionalita buržoazní každodennosti. Cílem avantgardistů však není integrovat umění do *této* praxe [...].“ (Bürger 1984: 49)

Právě naopak – avantgarda chce prostřednictvím umění ustavit novou životní praxi. Tato snaha ovšem podle Bürgera v sobě nese vnitřní rozpor. Podmínkou pro to, aby umění získalo kritické vědomí reality, je totiž jeho aspoň relativní nezávislost. Pokud by umění bylo životní praxí plně pohlceno, spolu se ztrátou odstupu od společnosti by přišlo také o schopnost ji kritizovat. Právě k tomu dochází v průběhu dvacátého století s rozvojem kulturního průmyslu, který přináší „falešnou eliminaci distance mezi uměním a životem“ (Bürger 1984: 50).

Vlivnou a hodně diskutovanou (Buchloh 1986, Foster 2010) stránkou Bürgerovy teorie je kritika poválečných neoavantgard. Bürger neříká konkrétně, které směry tímto pojmem označuje, jeho příklady se ale týkají tendencí inspirovaných Marcelem Duchampem. Zatímco provokativní gesta „historických avantgard“ mířila na samotnou instituci umění, poválečné neoavantgardy podle Bürgera opakují tato gesta v rámci chodu muzeí a uměleckého trhu, a tím převracejí jejich vyznění: jakmile jsou duchampovské readymady přijaty jako umělecká díla, přestávají fungovat jako kritika

ideje individuální kreativity a stávají se naopak její afirmací (Bürger 1984: 52). „Protože nyní je protest historické avantgardy proti instituci umění přijat jako *umění*, protestní gesto neoavantgardy se stává neautentickým.“ (Bürger 1984: 53)

Podle Bürgera tedy neoavantgardy selhávají, protože si nekladou za cíl narušit autonomní status umění v buržoazní společnosti. Necháávají tak netknutým to, co Gaiger nazývá „sociální“ autonomií umění. Právě etablování avantgardních a neoavantgardních experimentů v rámci instituce umění ale vedlo k tomu, že ve druhé polovině dvacátého století došlo k zásadnímu zpochybnění druhé roviny jeho autonomie, totiž „estetické autonomie“. Nastává tedy zřejmě právě onen stav, který má na mysli Gaiger, když mluví o možnosti sociální autonomie umění bez estetické. (Gaiger 2009: 99) Peter Osborne pojmenovává stejnou situaci poněkud odlišným způsobem, když říká, že začlenění Duchampova útoku na estetickou definici umění do instituce umění způsobilo oddělení dvou prvků, které byly v modernismu spojeny: estetismu a autonomie (Osborne 1999: 57). Podle Dziemidoka představovaly neoavantgardní směry šedesátých let jeden z klíčových podnětů ke „sporů o estetickou podstatu umění“ v teorii druhé poloviny dvacátého století (Dziemidok 2010). Dziemidok, který se na věc dívá z výrazně odlišného úhlu než Bürger, spatřuje hlavní rozdíl mezi neoavantgardou (do níž řadí „happeningy, environmentální umění, body-art, ekologické umění, minimalismus a konceptuální umění“, Dziemidok 2010: 309) a avantgardou v tom, že zatímco „klasická“ avantgarda „nezamítla samotné estetické paradigma umění“ (Dziemidok 2010: 310), neoavantgarda naopak „naprosto zpochybnila estetickou koncepci umění“, nebo aspoň „pro její zneuznání udělala všechno, co bylo v jejích silách“ (Dziemidok 2010: 309). Dziemidok jmenuje řadu základních aspektů, v nichž se neoavantgardní teorie a praxe rozchází s estetickou koncepcí umění: tvůrce nemusí mít talent ani odborné dovednosti, vlastně kdokoliv může vytvářet umění; výtvar nemusí, a v některých směrech dokonce ani nesmí mít estetické vlastnosti; není potřeba, aby umělec vlastním úsilím vytvořil artefakt, stačí mu ukázat na existující věc a prohlásit ji za umělecké dílo; umělecký objekt nemusí mít trvání, může být zcela pomíjivý; některé směry jako minimalismus či konceptualismus se dokonce dokáží obejít zcela bez artefaktu a vystačit si pouze s myšlenkou či nápadem; tím je vyloučeno jakékoliv estetické vnímání na straně diváka – neoavantgardní dílo nemá poskytovat látku k bezzájmové kontemplaci, nýbrž provokovat ke spoluprobě nebo k intelektuální reflexi (Dziemidok 2010: 310–311).

Zpochybnění estetické povahy umění v tvorbě a teorii zhruba od šedesátých let dvacátého století otevírá volný průchod heteronomii zájmu a pojmového myšlení. První rys se výrazně projevuje například v happeningu či akčním umění, když v díle začínají hrát určující roli individuální zvláštnosti konkrétních osob (ať už umělců nebo zapojených diváků). Druhý rys je nejvíce patrný v intelektualizaci tvorby u minimalistů a konceptualistů. Opozice, do které se neoavantgarda staví vůči estetické koncepci umění, bývá přitom někdy popisována jako „determinace způsobu umělecké produkce filosofickou formou“ (Osborne 1999: 48). Joseph Kosuth označuje veškeré umění po Duchampovi jako filosofické svou podstatou (Kosuth 1999: 164). Arthur C. Danto interpretuje moment, kdy se při rozpoznávání uměleckých děl již nemůžeme řídit vnímatelnými vlastnostmi objektu a potřebujeme teorii, abychom poznali, že se pohybujeme na půdě umění (Danto 2010: 96), jako „konec umění“ v hegelovském smyslu, v němž je umění „pohlaceno svou vlastní filosofií“ (Danto 1998: 15). Naproti tomu konceptualismus neboli, Kosuthovými slovy, „umění po filosofii“ spočívá v „překódování umění“ jako „filosofie“ při zachování jeho uměleckého statusu netknutým“ (Osborne 1999: 51). Podle Petera Osborna specifičnost konceptuálního umění spočívá právě v jeho nároku na intimní vztah k filosofii jak ve smyslu „čisté konceptuality, čistého myšlení, čistého rozumu“, tak ve smyslu „profesionálního pole filosofické produkce“, na kterém se konceptuální umělci chtějí pohybovat (Osborne 1999: 47). Inklinace k filosofii je možná více než v samotné tvorbě zakladatelů konceptuálního umění patrná v jejich prohlášeních. Sol LeWitt tvrdí, že „[s]amotná idea, dokonce i když není vizualizována, je uměleckým dílem ve stejné míře jako jakýkoli hotový produkt“ (LeWitt 1999: 14) a mluví o „filosofii“ díla, která je „implicitně přítomná v díle a není ilustrací žádného systému filosofie“ (LeWitt 1999: 14); Kosuth popisuje umělecká díla pomocí pojmů analytické filosofie jazyka jako „analytické výroky“ o „podstatě umění“ (Kosuth 1999: 164–165). Skupina Art & Language prohlašuje, že chce zkoumat „možnosti teoretické analýzy jako metody (možného) vytváření umění“ a prezentuje produkování enigmatických textů v jazyce analytické filosofie jako soběstačnou uměleckou praxi (Osborne 1999: 62–63). Otázka, co se zde v jednotlivých případech vlastně míní „filosofií“ a jak by mělo dojít k jejímu propojení s uměním, by si samozřejmě vyžadovala samostatný rozbor, do kterého se zde nebudu pouštět. Tyto příklady uvádím pouze proto, abych doložil širší ambici učinit umění filosofickým v návaznosti na zpochybnění jeho estetické autonomie v šedesátých letech dvacátého století.

Ve světle proměn, jimiž prošlo vizuální umění na Západě v poválečné době, se tedy idea estetické autonomie umění jeví jako něco přežitého. To vede k rozkolu mezi uměleckou praxí a kritikou na jedné straně a filosofickou estetikou jako disciplínou, která se konstituovala právě kolem estetické koncepce umění, na straně druhé. V reakci na nesoulad mezi uměleckou praxí a teorií se řada představitelů angloamerické filosofické estetiky pokusila přehodnotit toto základní východisko a podat definici umění, jež by nezahrnovala pojem estetična (Kulka – Ciporanov 2010). Tyto pokusy však vesměs nebyly příliš plodné a neměly takřka žádný vliv na uměleckou praxi. V interpretaci poválečného vizuálního umění sehráli nejvýznamnější úlohu autoři, kteří se distancovali od konceptuálního aparátu filosofické estetiky a zvolili si jiná metodologická východiska, např. poststrukturalistickou filosofii (Rosalind Krauss, Craig Owens) či psychoanalýzu (Hal Foster).

1.3 Aktuální pokusy o rehabilitaci estetické autonomie umění

V relativně nedávné době se ovšem objevila řada pokusů smířit filosofickou estetikou a uměleckou tvorbu, která vzešla ze zpochybnění estetické podstaty umění. Jako představitele této tendence je možné uvést například Thierryho de Duvea, který interpretuje minimalistickou tvorbu pomocí kantovské svobodné hry poznávacích schopností (de Duve 2009), Diarmuida Costella s jeho pokusem očistit odkaz Kantovy estetiky od zkreslení, které zapříčinila její reduktivní formalistická interpretace u Clementa Greenberga, a prozkoumat překvapivé možnosti její aplikace na konceptuální umění (Costello 2009), nebo již zmíněného Jasona Gaigera, jenž je i navzdory pozorovatelnému rozchodu s principem estetické autonomie v umění druhé poloviny dvacátého století přesvědčen o přetrvávající relevanci Adornova pojetí, v němž je umění chápáno jako ambivalentní aktivita podílející na životě společnosti tím, že se od něj distancuje. (Gaiger 2009: 106) Společným rysem všech těchto pokusů je snaha ukázat, že i v „anti–estetických“ a „neautonomních“ podobách současného umění stále rezonuje jeho estetická koncepce, potažmo princip estetické autonomie.

Patrně nejvlivnější pokus obhájit relevanci pojmu estetična pro současné umění představuje práce Jacquese Rancièra (Rancièra 2006, 2010). Podle Rancièra objev estetična na konci osmnáctého století představoval zásadní zlom, který určil rámec, v němž se odehrávají veškeré debaty o autonomii a heteronomii umění v moderní éře. „Estetično“ Rancièra chápe jako zvláštní formu smyslové zkušenosti, která v sobě

obsahuje dvojí příslib – nového umění i nového života, nebo, jak to Rancière vyjadřuje pomocí citátu z Schillera, příslib „vztyčit celou budovu umění krásy a ještě obtížnějšího umění žít“ (Rancière 2010: 314; Schiller 1992: 175). Rancière v tomto citátu přikládá klíčový význam spojce „a“, kterou interpretuje jako výraz původního spojení autonomie s heteronomií v estetické zkušenosti. Tato spojka znamená, že umění je uměním právě do té míry, do jaké není pouze uměním, ale také jistou „formou života“. Podle Rancièra tu tedy ve skutečnosti vůbec nejde o autonomii umění, nýbrž o autonomii určitého typu zkušenosti, již umění zprostředkovatě ukazuje. Umělecké dílo díky tomu, že se jeví jako „soběstačné“, ztělesňuje něco, co není uměleckým dílem, totiž

„soběstačnost“ kolektivní existence, která se nerozpadá na různé sféry a aktivity, soběstačnost společenství, kde umění není odloučeno od života ani od politiky a politika není odříznuta od života“. (Rancière 2010: 316)

Smyslem umění má být „estetická výchova“ lidstva, která spočívá ve vytváření nové formy smyslovosti, v níž je možné zahlédnout obrysy budoucího svobodného společenství. Tuto formu smyslovosti Rancière nazývá „estetický režim“ a o jejím nástupu hovoří jako o „estetické revoluci“.

Slovní obrat „estetická revoluce“ zřejmě poprvé použil v trochu jiném, ale ne tak vzdáleném smyslu v roce 1795 tehdy třiatvacetiletý Friedrich Schlegel ve svém spisu *O studiu řecké poezie* (KFSa 1: 269, SA).¹ V pojetí raného Schlegela „estetická revoluce“ má spočívat v brzkém nastolení vlády „objektivit“ v moderní kultuře, tedy v nástupu autonomního umění, které v krásných výtvořech zobrazuje obecnou lidskou přirozenost. O tři roky později ovšem Schlegel ve 116. fragmentu z *Athenäa* formuluje zcela opačný estetický program, podle nějž má poezie usilovat o univerzalitu tím, že se smísí s životem a s filosofií; uskutečnění tohoto cíle se přitom nekonečně odkládá, protože podstatou této poezie je, že „věčně pouze nastává“ (KFSa 2: 183, A [116] / 369, překlad upraven). Záměrem mé práce je vyložit tento posun v rámci Schlegelova pojetí

¹ Texty Friedricha Schlegela cituji podle *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, eds: Ernst Behler – Jean-Jacques Anstett – Hans Eichner et al., 35 sv., Paderborn: Schöningh, 1958–. První číslo označuje svazek, druhé stránku; za číslem stránky následuje zkratka názvu textu (viz seznam použitých zkratk vepředu). U sbírek fragmentů (*Kritische Fragmente [Lyzeums-Fragmente]*, *Fragmente [Athenäums-Fragmente]*, *Ideen*) je v hranaté závorce uvedeno číslo příslušného fragmentu. U textů přeložených do češtiny (Horyna 2005) doplňuji za lomítkem rovněž číslo stránky v českém překladu.

„estetické revoluce“ a zároveň určit místo Schlegelova myšlení v kontextu širší „estetické revoluce“, jak o ní mluví Ranciere – tedy v kontextu ustavování principu estetické autonomie jako ústředního rysu moderního pojetí umění.

2. Kontext. Ustanovení ideje estetické autonomie umění v německém idealismu a otázka základu jednoty svobody a přírody

2.1 Kant. Krása jako symbol mravního dobra

Podle „standardní“ interpretace je výchozím bodem romantické estetiky Kantova *Kritika soudnosti* (Beiser 2003: 74), a především její § 59, kde Kant popisuje krásno jako symbol morality a jako poukaz k „nadsmyslnému“ společnému základu fenomenálního a noumenálního světa (Beiser 2003: 79). Kantův výklad tohoto místa měl pro romantiky zásadní význam, protože naznačoval cestu k překročení duality přírody a svobody, o něž romantici usilovali především. Zároveň ve zmíněném paragrafu vychází najevo hlubší smysl estetické autonomie. Ukazuje se, že navzdory bezzájmovosti, bezúčelnosti a nepojmovosti estetické zkušenosti, ba dokonce právě kvůli těmto rysům má estetická výjimečnou a neredukovatelnou hodnotu ve vztahu k poznání a jednání. Pro další postup je tedy zásadní podrobněji se zastavit u tohoto aspektu Kantovy estetické teorie a načrtnout jeho další rozvíjení směrem k romantické estetice.

Primárním záměrem *Kritiky soudnosti*, jak jej Kant zformuloval v jejím prvním vydání, bylo překlenout propast mezi teoretickou a praktickou filosofií, jejichž východiska Kant podal ve svých předchozích kritických spisech. Rozvažování pro oblast pojmu přírody (neboli smyslového) a rozum pro oblast pojmu svobody (neboli nadsmyslového) tvoří dvě zcela samostatná zákonodárství působící „na jedné a téže půdě zkušenosti, aniž jedno druhému vadí“, takže se zdá, že mezi nimi není možný žádný přechod. Takový přechod ale možný být musí, má-li pojem svobody uskutečnit účel podle svých zákonů ve smyslovém světě a má-li forma zákonitosti přírody připouštět soulad s možností takového účelu. Musí tedy existovat společný základ jednoty obou oblastí (Kant 1975: 29–30). Vysvětlit možnost přechodu mezi nimi a naznačit způsob vztahování se k jejich společnému základu je úkolem třetí kritiky. Proto se tato kritika zaměřuje na schopnost, která tvoří „prostřední článek mezi rozvažováním a rozumem“ (Kant 1975: 31). Tou je soudnost, neboli „schopnost myslet to, co je zvláštní, jako obsažené v obecném“ (Kant 1975: 33).

Kant rozlišuje mezi soudností „určující“, jež subsumuje zvláštní pod obecné na základě transcendentálních zákonů rozvažování, a „reflektující“, jež postupuje od zvláštního v přírodě k obecnému podle transcendentálního principu formální účelnosti přírody, který si sama ukládá jako zákon (Kant 1975: 33–34). Předmět třetí kritiky tvoří právě tato, reflektující soudnost. Vzhledem k tomu, že reflektující soudnost nezávisí na pojmech rozvažování, je formální účelnost přírodních objektu, jež se v ní ukazuje, pouze subjektivní: nevyjadřuje se pomocí pojmu, ale jako pocit souladu objektu s poznávacími schopnostmi subjektu. Tento pocit Kant nazývá libostí (Kant 1975: 40). Podstatné ale je, že jde jen o *pocit* souladu objektu a poznání – onen soulad, který je základem daného pocitu, se ve skutečnosti odehrává v rámci poznávacích schopností samotných a na objekt jej pouze projektujeme. Při posuzování krásna je estetická libost výrazem harmonie poznávacích schopností obrazotvornosti a rozvažování ve svobodné činnosti (tj. pokud nejsou omezovány žádným určitým pojmem) (Kant 1975: 61–62, § 9). Naproti tomu při posuzování vznešena je libost produktem nesouladu obrazotvornosti a rozumu, a má poněkud komplexnější strukturu (Kant 1975: 81, § 23): tvoří ji na jedné straně pocit nelibosti z neschopnosti obrazotvornosti názorně uchopit velikost, jež je odhadována rozumem, a na druhé straně pocit libosti právě z této nepřiměřenosti obrazotvornosti vůči rozumu, díky které se schopnost rozumu ukazuje jako neomezená (Kant 1975: 90–91, § 27). Estetické posuzování obecně se tedy neřídí předmětem a pojmem o něm, ale svobodným vztahem („hrou“) poznávacích schopností (obrazotvornosti a rozvažování nebo rozumu). Soudnost zde nepodléhá „heteronymii zákonů zkušenosti“ (Kant 1975: 158, § 59), ale připisuje si sama zákon „jakožto heautonomie“ (Kant 1975: 37).

V § 59 Kant klade tuto autonomii estetického souzení do souvislosti s autonomií subjektu. Ve vztahu k předmětům čistého zalíbení soudnost „dává [...] sobě samé zákon, tak jak to činí rozum vzhledem k žadací schopnosti“. Reflektující soudnost tedy při estetickém souzení postupuje „analogicky“ k tomu, jak jedná rozum, když v morálním jednání svobodně předepisuje zákony vůli. Analogie představuje podle Kanta jediný způsob, jak dospět ke smyslovému znázornění pojmu, kterému není přiměřen žádný smyslový názor – či jinými slovy, jak vyjádřit pojem svobody v oblasti pojmu přírody. Takové znázornění Kant nazývá „symbolem“. Je-li postup estetického souzení analogický s postupem svobodného, tedy morálního rozhodování, pak je možné považovat smyslový názor krásna za symbol, který podle analogie vyjadřuje pojem svobody. Kant tak dospívá ke klíčové tezi, že „krásno je symbolem mravního dobra“

(Kant 1975: 158, § 59). Tím, že si subjekt v estetickém soudu uvědomuje svobodnou hru svých poznávacích schopností, získává ve smyslovém názoru krásného předmětu zprostředkované vyjádření svobody, která je pro Kanta základem mravnosti. Krása tak vyjadřuje spojení zákonodárství oblasti pojmu přírody a oblasti pojmu svobody, a odkazuje k jejich společnému základu. Jak říká Kant, estetická soudnost je

„vztažena k čemusi v subjektu samém a mimo něj, co není příroda ani svoboda, co je však spojeno se základem svobody, totiž s nadmyslnem, ve kterém je teoretická schopnost spojena v jednotu s praktickou schopností vzájemným a neznámým způsobem“. (Kant 1975: 158, § 59)

Je třeba zdůraznit, že tento základ jednoty praktické a teoretické schopnosti pro Kanta zůstává nepoznatelný – krása k němu odkazuje pouze nepřímou, symbolicky.

2.2 Schiller. Krása jako svoboda v jevu

Řadu motivů kantovského pojetí estetické autonomie rozvíjí Schiller ve svých *Listech o kráse* z roku 1793, kde definuje krásu jako „svobodu v jevu“ (Schiller 1957: 78). Schiller přebírá od Kanta motiv propojení krásy s mravností po způsobu analogie. Tuto analogii ale chápe zásadně jinak. Na rozdíl od Kanta u něj nejde o analogii postupu reflektující soudnosti s postupem praktického rozumu, nýbrž o analogii formy vnímaného předmětu s formou svobody. „Analogie jevu s formou čisté vůle čili svobody je krása“. (Schiller 1957: 78) Oproti Kantovu pojetí krásy jako pouze subjektivního nároku z ní tedy Schiller dělá objektivní rys předmětu (Beiser 2003: 99). Autonomie, o které mluví, není autonomií vkusového soudu, nýbrž pozorovaného objektu. Podle Schillera praktický rozum v estetickém posuzování hodnotí předměty z hlediska „formy čisté vůle čili svobody“, a označuje za krásné ty z nich, které samy vykazují takovou formu. Forma svobody pak spočívá ve schopnosti sám si dávat účel – v sebeurčování nebo určování „zevnitř“ (Schiller 1992a: 47). Rozum tedy přisuzuje svobodu těm předmětům, které nevykazují žádný vliv vnějšího obsahu nebo účelu, nýbrž se jeví tak, jako by se samy určovaly (Schiller 1992a: 43). Tato „analogie jevu s formou praktického rozumu“ však „není skutečná svoboda, nýbrž svoboda v jevu, autonomie v jevu“ (Schiller 1957: 77). Aby rozptýlil obavy, že by při tomto vysvětlení byla krása dedukována z mravnosti, Schiller dodává následující upřesnění: vzhledem

k tomu, že krása jako „vlastnost jevů“ je určována čistou přírodou, zatímco mravnost je „určenost čistým rozumem“, krása nemůže být určována rozumem, protože pak by se jednalo o heteronomii. Analogie jevu s formou svobody, která zakládá krásu, je možná díky tomu, že jak krása, tak mravnost mají vyšší společný princip, totiž „bytí v podobě čisté formy“ (Schiller 1957: 79). Tento odkaz na sdílený vyšší princip, který, pravda, není bližze vysvětlen, dokládá, že rovněž u Schillera zkoumání estetična souvisí s hledáním společného základu svobody a přírody.

Pojetí krásy a umění jako zprostředkujícího článku mezi rozumem a přírodou tvoří východisko již citovaných *Listů o estetické výchově* (Schiller 1992b), kde Schiller uvádí ideu estetické autonomie do těsného vztahu se sociální funkcí umění. Zdokonalení člověka podle Schillera tkví v tom, že se jeho osoba stane krásnou jednotou přírody a svobody po vzoru autonomního uměleckého díla. Podle Beiserovy efektní formulace, „estetická výchova nespočívá ve formování našich charakterů uměleckým díly, ale v přetvoření našich charakterů na umělecká díla“ (Beiser 2003: 96). Člověk se má stát „krásnou duší“, jejíž smyslová a rozumová složka jsou v souladu, jenž se navenek projevuje jako „působ“ pohybů a vystupování (Schiller 1992c: 106). Svě pojetí autonomního uměleckého díla jako vzoru pro zdokonalení člověka Schiller rozšiřuje i na celek společnosti, když v závěru *Listů* píše o ideálu „estetického státu“, v němž bude vůle celku v dokonalé harmonii s přirozeností jednotlivců (Schiller 1992b: 223–224).

Krásu podle Schillera může přispět ke znovunastolení jednoty lidské přirozenosti díky tomu, že tvoří sdílený předmět obou pudů, z nichž se tato přirozenost skládá: materiálního či smyslového a formálního či rozumového. Sloučením předmětu smyslového pudu, který zde Schiller nazývá „život“, a předmětu formálního pudu, jemuž říká „tvar“, vzniká „živý obraz“ neboli „krása“, která tvoří předmět třetího pudu, „pudu hravosti“ (Schiller 1992b: 171–173). Hra, neboli vše, co „není ani objektivně, ani subjektivně nahodilé, a přece nenaléhá ani zevně, ani zevnitř“ je stav uprostřed mezi zákonem a potřebou, ve kterém se duch nepodřizuje ani jednomu z těchto principů (Schiller 1992b: 173). Podle Schillera jediné hra člověka „dovršuje“, protože nechává vyvstat v rovnováze jeho dvojitou přirozenost (Schiller 1992b: 174). Člověk „je jen tam zcela člověkem, kde si hraje“, a do stavu hry se dostává právě tehdy, když kontempluje krásu (Schiller 1992b: 175). V autonomním uměleckém díle, jehož ideální příklad Schiller nachází v řecké soše Junony Ludovisi, se „materiální nátlak přírodních zákonů“ a „duchovní nátlak zákonů mravních“ vzájemně ruší a z jejich spojení vzniká

„opravdová svoboda“. Ztělesnění bohyně v kameni se jeví jako svůdné a zároveň netečné, jako „život“ i jako „tvar“; současně vzbuzuje i odrazuje žádost, a tak uvádí rozumový a citový pud do stavu svobodné hry (Schiller 1992b: 175).

2.3 Schelling. Umění jako organon filosofie

V návaznosti na Kantovo položení základů ideje estetické autonomie je tedy záhy formulována koncepce „estetické výchovy“ jako způsobu, jak krása a umění právě skrze svou autonomii přispívají ke zdokonalení člověka. Další myslitelé, kteří rozvíjejí kantovskou estetickou linii, jdou ale ještě dál za Schillera. Autor slavného textu známého jako *Nejstarší program systému německého idealismu*² píše, že „idea krásy ve vyšším, platónském smyslu“, v sobě obsahuje všechny ostatní ideje. Text dále pokračuje:

„Jsem přesvědčen, že nejvyšší akt rozumu je estetickým aktem, poněvadž v sobě obsáhne všechny ideje, a že *pravda a dobro* jsou spřízněny jen v *kráse*.“ (Schelling 2005: 327)

Z této výsostné hodnoty krásy je odvozena přednost poezie oproti všem ostatním kandidátům na roli prostředku povznesení člověka:

„Poezie se tím dostává vyšší důstojnosti, na konci bude opět tím, čím byla na počátku – *učitelkou lidstva*; neexistuje již totiž filosofie ani historie, jedině básnictví přežije ostatní vědy a všechna umění.“ (Schelling 2005: 327)

Slova „čím byla na počátku“, odkazují patrně k době před zrodem filosofie, kdy primárním médiem porozumění světu byl mýtus. Výraz „mytologie“ se také skutečně objevuje o pár řádků dál ve spojení s požadavkem učinit ideje „estetickými, tj. mytologickými“, a přiblížit tak filosofii lidu (Schelling 2005: 327).

² Jde o krátký úryvek nalezený v Hegelově pozůstalosti, napsaný Hegelovým rukopisem, stylem připomínající Schellinga a obsahem blízký Hölderlinovi. Jako nejpravděpodobnější datace jeho vzniku se nyní uvádí období mezi červnem a srpnem 1796 (Bernstein (ed.) 2003: 185, pozn. 1).

Z estetická, jež pro Kanta bylo „zprostředkujícím článkem“ mezi zákonodárstvím pojmu svobody a zákonodárstvím pojmu přírody, nepřímým odkazujícím k jejich „nadsmyslnému“ základu, se tedy postupně stává privilegovaný prostředek, jak sjednotit teoretickou a praktickou schopnost a jak učinit jejich společný absolutní základ poznatelným. Pojetí, podle kterého krásné umělecké dílo představuje výlučný způsob, jak poznat absolutno, jež filosofickému poznání zůstává nepřístupné, je v nejčistší formě vyjádřeno v závěru Schellingova *Systému transcendentálního idealismu* (Schelling 1990).

Na konci svého postupu v *Systému* Schelling dospívá k nutnosti postulovat takový názor, v němž bude sjednocena původní identita vědomého a nevědomého, která v oblasti svobody a v oblasti přírody vystupuje jako rozdělená. Výtvar poskytnutí takový názor by měl spojovat v nedělitelné jednotě rysy jak výtvaru přírody, tak výtvaru svobody. Má tedy jít o výtvar, na jehož zrodu se podílejí dva protichůdné typy aktivity – vědomá (subjektivní, vycházející ze svobody) a nevědomá (objektivní, vycházející z přírody).

Od organického výtvaru, v němž je slepá činnost reflektována jako vědomá, se tento výtvar má lišit tím, že v něm bude „reflektována vědomá činnost jako neuvědomělá“ (Schelling 1977: 257), subjektivní jako objektivní. Stejně jako u organického výtvaru musí být i u tohoto nového výtvaru svoboda a nutnost absolutně spojeny, ovšem na rozdíl od něj spojeny pro já, které si je musí jako spojené uvědomovat. Tento cíl se ovšem jeví jako rozporný: jednota svobody a nutnosti nikdy nemůže vyvstat ze svobodné aktivity, protože ta předpokládá rozbití identity obou typů činností. Předmět svobodné aktivity kvůli tomu nutně musí být nekonečný, nikdy zcela nerealizovaný – v opačném případě by v něm splynuly vědomá a nevědomá aktivita, a nebyl by již svobodný. Podle Schellinga však oddělení dvou produkujících aktivit nemůže být nekonečné, nýbrž musí existovat bod, v němž tvoří jednotu a jehož dosažením je proces tvorby završen. V tomto bodu by inteligence měla dosáhnout „dokonalého sebenazírání“ (Schelling 1977: 259), ve kterém uchopí identitu vyjádřenou ve výtvaru jako výsledek svého vlastního principu. Protože právě názor sebe sama byl cílem svobodného usilování inteligence, který vedl k jejímu prvotnímu oddělení od přírody, jeho získání by mělo být doprovázeno pocitem „nekonečného uspokojení“, kdy „[v]šechno pud se zastaví v dokonalosti výtvaru, všechny rozpory jsou zrušeny, všechny otázky vyřešeny“ (Schelling 1977: 259).

Toto „absolutní spojení“ ovšem inteligence nechápe jako svůj vlastní výtvor, ale jako milost darovanou čímsi vyšším. Tím, co umožňuje dosáhnout paradoxního bodu sjednocení nevědomé a vědomé aktivity podle Schellinga „není nic jiného než ono absolutno, v němž je obsažen obecný základ předzjednané harmonie mezi vědomým a nevědomým“ (Schelling 1977: 260). Absolutno neboli „neměnně identické“ nemůže být předmětem vědomí, nýbrž „září nám vstříc pouze z výtvoru“ (Schelling 1977: 260). Onu neznámou silu, která přistupuje zvnějšku ke svobodné produktivní činnosti, aby její produkt mohl být završen, podobně jako když osud zasahuje do svobody jednajícího, Schelling označuje „temným pojmem genia“ (Schelling 1977: 260). Vzhledem k tomu, že genialita je možná pouze v umění, oním výtvořem, ve kterém dochází ke sjednocení vědomé a nevědomé činnosti, nemůže být nic jiného než umělecké dílo.

Po této dedukci uměleckého díla coby výtvoru, který poskytuje názor identity přírody a svobody, Schelling přechází k dílčím charakteristikám jeho povahy. Umělecké dílo, zaprvé, vyjadřuje identitu vědomé a nevědomé činnosti. Ty však proti sobě stojí v nekonečném protikladu, který je v díle překonán bez účasti svobody, díky pouhému instinktu umělce. Proto se umělecké dílo jako „syntéza přírody a svobody“ vyznačuje „nevědomou nekonečností“, jež nemůže být uchopena rozumem (Schelling 1977: 264). Z toho Schelling vyvozuje, že díla, jejichž záměr a metoda jsou viditelné, nejsou skutečnými uměleckými díly, ale jen projevy vědomé činnosti umělce, a nepředstavují předmět názoru, nýbrž reflexe. Dále, vzhledem k tomu, že umělecká tvorba vychází z pocitu nekonečného rozporu, s jejím završením nutně musí být spojen pocit stejně nekonečného uspokojení. Umělecké dílo musí mít vnější výraz „klidu a tiché velikosti“ (Schelling 1977: 265). Konečně, umělecké dílo musí nutně být krásné. Tato charakteristika vyplývá z toho, že umělecké dílo ukazuje jako sjednocené dvě činnosti, jež jsou ve svobodném vytváření nekonečně odděleny. Je tedy zjevením nekonečna v konečnu, což Schelling chápe jako definici krásy.

Toto líčení povahy uměleckého díla připravuje půdu pro vymezení jeho vztahu k filosofii. Schelling se domnívá, že filosofie musí vycházet z prvního principu absolutní identity. Tento princip je však „absolutně neobjektivní“, tj. není něčím omezeným a určeným, coby mohlo být vyjádřeno pojmovým myšlením (Schelling 1977: 270). Lze jej zachytit jedině v bezprostředním intelektuálním názoru. S tímto názorem je však spojeno dilema, které je vlastním důvodem, proč Schelling dochází k přesvědčení o potřebnosti umění pro svůj filosofický systém. Je třeba prokázat, že tento názor není pouze subjektivní iluzí – tedy, je nutné jej objektivovat. Tohoto úkolu

se může zhostit jedině umělecké dílo, protože jedině v něm se může názorně ukázat absolutní identita, která je ve filosofickém poznání vždy už rozdělená. Pro Schellinga tedy „estetický názor“ není nic jiného, než „názor intelektuální, který se stal objektivním“ (Schelling 1977: 270). Jedině umělecké dílo tedy může názorně vyjádřit první princip, ze kterého vychází filosofie.

Schopnost, která umožňuje, aby v uměleckém díle byl překonán nekonečný rozdíl mezi dvěma produktivními činnostmi, je tatáž, která zajišťuje jednotu v rozmanitosti u výtvoru nevědomé činnosti – obrazotvornost (Schelling 1977: 272). Skutečný svět a ideální svět umění tedy vznikají obdobným způsobem z původního protikladu. Zatímco ale skutečný svět vyjadřuje nekonečno pouze ve své totalitě, a nikoliv v dílčích objektech, ve světě umění každý jednotlivý výtvor znázorňuje nekonečno. Vlastně tedy existuje jen jedno jediné absolutní umělecké dílo, přítomné v různých exemplářích. Umělecké formy, které nevyjadřují nekonečno, ale pouze individuální a subjektivní, jako například epigram zachycující prchavý dojem, si podle Schellinga nezasluhují, aby byly nazývány uměleckými díly.

Umění tedy poskytuje filosofii objektivní názor jejího prvního principu, absolutní identity, který filosofie sama není s to uchopit. Proto „je umění jediné pravé a věčné organon a také dokument filosofie“ (Schelling 1977: 273, překlad upraven). Umění původním a bezprostředním způsobem získává názor přírody, který si filosofie musí uměle konstruovat. Umělecké dílo představuje „otvor“, skrze který se nám naskýtá pohled na přírodu jako ideální svět fantazie, skrytý za závojem skutečného světa, jako na „báseň, která je uzavřená do tajného zázračného písma“ (Schelling 1977: 273). Díky umění se systém filosofie vrací ke svému výchozímu bodu: základ harmonie subjektivního a objektivního, jenž byl na počátku filosofie vyjádřen v subjektivním intelektuálním názoru je na konci objektivně ztělesněn v uměleckém díle. Filosofie se tedy na konci svého postupu musí vrátit „do všeobecného oceánu poezie“, z nějž kdysi vyšla (Schelling 1977: 273). Jako název prostředníku tohoto návratu se v závěru *Systému transcendentální idealismu* opět vrací motiv „mytologie“ coby estetické formy filosofie, který zde již byl zmiňován v souvislosti s *Nejstarším programem systému německého idealismu*.

* * *

Dva texty rozebírané v této podkapitole bývají někdy uváděny jako příklady romantické estetiky a dávány do těsné souvislosti se Schlegelovou koncepcí „progresivní univerzální poezie“ popsanou ve 116. fragmentu z *Athenäa* (viz např. Lacoue-Labarthe – Nancy 1988, Horyna 2005). Ve Schlegelových spisech z jeho romantického období (1797–1801) lze nalézt celou řadu motivů, které ospravedlňují toto spojení: uznání výchovné role poezie; představa, že umění může doplnit filosofii tam, kde její vlastní síly nestačí; privilegovaný vztah umění k souvislosti konečna a nekonečna; pojem „nové mytologie“. Zařazení Schellingova a Schlegelova myšlení do jednoho proudu se může zdát oprávněné také z historických důvodů, protože v období, ze kterého pocházejí všechny tyto texty, oba byli členy jenského kroužku, jenž vešel do historie jako „raná romantika“,³ a intenzivně si vyměňovali své myšlenky. Kromě těchto afinit ale Schlegelovo pojetí zahrnuje také řadu specifických momentů, které ji vzdalují nejen Schellingovi, ale i základním východiskům koncepce estetická, sdíleným všemi mysliteli, jimž jsem se věnoval v této kapitole. Odchytky jsou natolik výrazné, že mohou vést k domněnce, že Schlegelova koncepce „progresivní univerzální poezie“ je přímo v rozporu s idejí estetické autonomie (Bernstein 2006). Této hypotéze se budu kriticky věnovat v 6. kapitole. Nyní chci podrobněji přiblížit Schlegelovo pojetí romantické estetiky.

³ *Frühromantik*; kromě Friedricha Schlegela a Schellinga jej tvořili August Wilhelm Schlegel, Caroline Schlegel, Novalis (Friedrich von Hardenberg), Dorothea Schlegel, Ludwig Tieck, Wilhelm Heinrich Wackenroder – viz Behler 1993: 33–54.

3. Prehistorie Schlegelovy romantické estetiky v jeho raném spisu *O studiu řecké poezie*

Pro lepší porozumění zrodu a proměnám Schlegelovy romantické estetiky je nutné se nejprve podrobněji zastavit u spisu *O studiu řecké poezie* (KFSa 1: 217–367, SA), který je ústřední prací Schleglova raného období, v němž se věnoval intenzivním klasickým studiím. Zaměření Schlegelova bádání v této době nejlépe vystihuje deklarovaný cíl stát se „Winckelmanem řecké poezie“ (Behler in: KFSa 1: LXXIX), tedy poskytnout historický popis řecké literatury, který by byl ekvivalentem toho, co udělal Winckelmann pro dějiny antického výtvarného umění. Stať vznikla v Drážďanech v roce 1795, publikována byla ale až o dva roky později jako součást prvního svazku nikdy nedokončené knihy *Řekové a Římané*. Přestože primární intencí spisu je popsat „krizi“, v níž se nachází moderní poezie, a vylíčit poezii antického Řecka jako vzor pro zásadní přestavbu estetické kultury, jsou zde již v zárodku obsaženy všechny klíčové aspekty pozdější koncepce romantické poezie. Na skutečnost, že Schlegelova charakteristika tvorby, kterou zde hanlivě označil jako „zajímavou“ poezii, se z velké části shoduje s jeho pozdějším kladným vylíčením „romantické poezie“, poprvé upozornil zřejmě Arthur Lovejoy v roce 1916. To, co se mění mezi těmito dvěma pozicemi, je podle Lovejoye pouze hodnotící znaménko (Eichner 1956: 1018–1019). Ernst Behler pak zde vidí natolik silnou blízkost, že nazývá tento spis „nejstarším programem systému německého romantismu“ (Behler in: KFSa 1: XXVII). Tyto paralely ovšem činí o to naléhavějším úkol vysvětlit převrácení Schlegelova hodnocení moderní či „romantické“ poezie, ke kterému došlo mezi danou statí a fragmenty z *Athenäa* a dalšími pracemi z romantického období.

Z hlediska zaměření dané práce je podstatné, že základním východiskem úvah ve spisu *O studiu řecké poezie* (dále SA) je pojetí estetické autonomie inspirované Kantovou *Kritikou soudnosti* a Schillerovými *Listy o estetické výchově*. Schlegel ale z rysů estetična, které v kantovském pojetí měly mít apriorní, obecnou a nepodmíněnou platnost, činí charakteristiky konkrétní historické kultury, totiž „přirozené“ kultury starého Řecka. Podle Schlegela pouze u Řeků mohla být poezie „objektivní“, tj. zobrazovat čistou krásu, kterou definuje jako zjev obecné lidské podstaty. Z autonomního umění se tak stává konkrétní historická fáze kultury, která je navždy minulostí, ale zároveň má sloužit jako vzor ukazující cestu z krize, v níž se podle

Schlegela nachází moderní poezie. Tato krize spočívá v neustálém usilování o zajímavé jednotlivosti, kvůli němuž moderní výtvoři nemohou z principu dostat požadavkům bezúčelnosti a bezzájmovosti. Schlegel interpretuje „heteronomii“ moderní kultury jako nutný důsledek jejího „umělého“ původu. Moderní kultura je dílem lidské vůle, nepramení z přírody, ale ze svobody, a proto je její podstatou nekonečný pokrok. Každý výtvar této kultury vždy připouští, aby byl překonán něčím vyšším. Kvůli tomu v rámci moderní poezie nikdy nemůže být dosaženo dokonalého, plně dovršeného a soběstačného uměleckého díla. Moderní kultura je tedy v této historické perspektivě líčena jako svou podstatou deficientní ve vztahu k normativnímu požadavku estetické autonomie. Schlegelovo pojetí je rozporné, pokud jde o perspektivu dalšího vývoje moderní či, jak ji nazývá, „zajímavé“ poezie. Stávající vládu heteronomie Schlegel interpretuje jako dočasnou krizi, jež předchází opětovnému nástupu „objektivity“. Nemá ale jít návrat k přirozené kultuře, ale o vyšší formu objektivity, jež je vlastním cílem usilování pohánějícího „umělou“ kulturu. Vzhledem k nekonečnému charakteru tohoto usilování se však zdá být nemožné, aby tohoto cíle kdy bylo dosaženo. „Estetická revoluce“, jak Schlegel nazývá nástup nové objektivity, se tu tedy zároveň ohlašuje i nekonečně odkládá. Podobně rozporuplné je v posledku i srovnávací hodnocení řecké a moderní poezie. Za prvním plánem tvořeným lamentacemi nad anarchií moderní tvorby a chvalozpěvy na dokonalost řecké poezie se nachází další rovina, v níž se ukazuje, že moderní poezie má převahu nad řeckou právě v tom, že dokonalosti nikdy nedosahuje. Dokonalost řecké poezie totiž není ničím jiným, než maximem dostupným v rámci jejich přirozených limitů, zatímco moderní poezii žádné limity nebrání v tom, aby nekonečně překonala antickou. I ze způsobu, jak Schlegel popisuje konkrétní díla obou kultur, lze cítit rozpor mezi jeho obdivem k antice a náklonností k některým dílům moderní literatury, jenž je zároveň rozporem mezi normativní koncepcí estetické autonomie a představou nekonečného pokroku kultury.

3.1 Pojetí estetické autonomie a umění

V první charakteristice krásna, kterou v *SA* podává, se Schlegel explicitně hlásí ke slovníku Kantova vymezení estetické autonomie v *Kritice soudnosti*:

„*Krásno* [...] je všeobecný předmět nezajímavého zájmu, jež je stejnou měrou nezávislé a svobodné od tlaku potřeby i zákona a současně

nutné, jež je naprosto bezúčelné a současně nepodmíněně účelné.“ (KFSA 1: 253, SA)

Kantovsko-schillerovská inspirace je čitelná i v další pasáži, kde Schlegel zdůrazňuje specifičnost estetické schopnosti a její nezávislost oproti jiným aspektům lidské přirozenosti. Jako své východisko zde uvádí,

„že *schopnost citu* se specificky liší od schopnosti představy a žádostivosti, a že střední stav mezi donucením zákona a potřeby, tedy stav *svobodné hry* a neurčité určení, je pro lidskou přirozenost stejně nutný, jako stav pokorné práce a omezené určitosti“. Tento předpoklad se mu zdá být postačující, aby prohlásil, že „krása je od všech ostatních složek lidského určení oddělena věčným hranicemi“ (KFSA 1: 267, SA).

Na jiném místě Schlegel výslovně hovoří o autonomii krásna a jeho rovném vztahu k mravnosti, když obhajuje svébytnost estetického hodnocení umění oproti jeho posuzování v širším společenském kontextu.

„Krása je stejně původní a podstatná část lidského určení jako mravnost. Všechny tyto složky musí být vzájemně *rovny před zákonem* (isonomie) a krásné umění má nezcizitelné právo na *zákonnou samostatnost* (autonomie).“ (KFSA 1: 325, SA)

V dalším rozvíjení této obhajoby samostatnosti estetické sféry Schlegel jasně dává najevo, že to, co prohlásil o vztahu krásy k mravnosti, platí stejnou měrou také o myšlení, a potažmo o filosofii:

„všechno, co *není jevem*, leží mimo *estetický horizont*. Bohatství, správnost a završená určitost myšlení nemají vlastně žádný vztah k básnickému umění.“ (KFSA 1: 328, SA)

Umění Schlegel zde stručně charakterizuje jako „pouhý prostředek krásy“ (KFSA 1: 328, SA), a to mu dovoluje vyvodit z teze o autonomii krásna bezprostřední závěry pro umění a jeho kritiku:

„*Estetické hodnocení* pak izoluje kulturu vkusu a umění z její kosmické souvislosti, a v této říši krásy a zobrazení platí jen estetické a technické zákony.“ (KFSa 1: 325, SA)

I přes důraz na autonomii estetické sféry ale Schlegel přisuzuje primární důležitost oné „kosmické souvislosti“, ze které „estetické hodnocení“ vytrhává umění. Dozvídáme se tak, že estetické hodnocení má být sice nezávislé na morální a intelektuální perspektivě, s nimiž má rovná práva, avšak vedle nich zde existuje ještě další hledisko, kterému jsou všechny tři podřízeny a které bere v potaz širší společenskou a historickou souvislost hodnoceného jevu:

„Hodnocení z politického hlediska⁴ je nejvyšší možné: hlediska morálního, estetického a intelektuálního hodnocení, které mu jsou podřízeny, jsou si *rovná navzájem*.“ (KFSa 1: 326, SA)

Toto nadřazení jistě celkové perspektivy oproti autonomii jednotlivých lidských schopností naznačuje hlubší rovinu, v níž je krásno uvedeno do souvislosti s obecnou podstatou člověka. Podobně jako Kant a Schiller, ani Schlegel se ve svém pojetí autonomie estetická neomezuje na deklarování jeho nezávislosti oproti morálním a kognitivním ohledům, nýbrž v dalším kroku ukazuje, že krása se právě díky své autonomii nachází ve specifickém vztahu k mravnosti chápané jako význačný rys lidství. „*Krásno v nejširším smyslu slova* (v němž zahrnuje vznešeno, krásno v úzkém smyslu slova a dráždivé) je *příjemný jev dobra*.“ (KFSa 1: 288, SA) Zatímco ale Kantovo určení krásy jako „symbolu mravního dobra“ ((Kant 1975: 158, § 59) či její vymezení u Schillera jako „svobody v jevu“ (Schiller 1957: 78) jsou podložena důkladnou argumentací, z níž se stává zřejmé propojení mezi autonomií krásy a

⁴ Jak poukazují komentátoři (Schlegel 1983 2: 447, pozn. 3) Schlegel v původní verzi tohoto spisu používal termín „politický“ ve významu odvozeném od starořeckého výrazu *polis*, minil jím tedy spíše něco, co bychom dnes označili výrazem „společenský“. Při redakčních úpravách pro druhé vydání v rámci výboru svých spisů (*Friedrich Schlegels Sämtliche Werke*, 1822–1825) jej Schlegel podrobil rozsáhlé revizi, v jejímž rámci mimo jiné nahradil většinu výskytů pojmu „politický“ jinými výrazy; konkrétně v citované pasáži jsou slova „hodnocení z politického hlediska“ nahrazena formulací „historické hodnocení zahrnující všechny prvky lidství“.

autonomií subjektu, Schlegel vyslovuje tuto definici bez dalšího zdůvodnění. Je možné, že pro ně necítil nutnost, protože předpokládal obeznámenost s postupy svých předchůdců. Zhruba o stránku dále ale podává podrobnější vysvětlení toho, co v této definici myslí „dobrem“. Toto vysvětlení vypovídá o klíčových vlivech, jež na sobě Schlegel pociťoval v době psaní *SA*: mísí se v něm kantovské, platónské a fichtovské motivy. Tím, o co tu jde, je

„[...] *Dobro* neboli to, co má být naprosto, čistý předmět svobodného usilování, čisté já nikoli jako teoretická schopnost, ale jako praktický příkaz; rod, jehož druhy jsou poznání, mravnost a krása; celek, jehož složkami jsou mnohost, jednota a totalita“ (*KFSA* 1: 289, *SA*).

Z dalšího pokračování této pasáže, kde se říká, že se „člověk může jen nekonečně přibližovat své vlastní čisté podstatě, aniž by ji kdy zcela dosáhl“ (*KFSA* 1: 289–290, *SA*), se pak zdá být zřejmé, že toto „dobro“ (neboli „čisté já“ neboli „čistá podstata člověka“) je tu chápáno jako nedosažitelný (nekonečný) cíl, jehož smyslovým (tedy konečným) zjevem je krásno. S touto definicí krásna „v širokém smyslu slova“ Schlegel pracuje i dál, když s její pomocí vymezuje dílčí estetické kategorie – ošklivo, krásno „ve vlastním smyslu slova“ a vznešeno:

„Podobně jako *krásno* je příjemný jev dobra, *ošklivo* je nepříjemný jev špatnosti.“ (*KFSA* 1: 311, *SA*)

„*Krásno ve vlastním smyslu slova* je jev konečné mnohosti v podmíněné jednotě. *Vznešeno* je pak jevem nekonečna, nekonečné úplnosti nebo nekonečné harmonie.“ (*KFSA* 1: 312–313, *SA*)

Umění přikládá Schlegel v *SA* nemenší míru autonomie, než kráse. Teze o kráse, které byly vyloženy výše, se ostatně vesměs vyskytují v kontextu komplexnějších úvah, jejichž bezprostředním účelem je podložit určitý ideál umělecké tvorby. Na základě některých míst by bylo možné usoudit, že Schlegel jednoduše rozšiřuje kantovsko-schillerovské pojetí autonomie vkusu a krásy na umění: „*Specifický charakter krásného umění je svobodná hra bez určitého cíle.*“ (*KFSA* 1: 241, *SA*) Kromě vymezení „krásného“ umění vázaného na pojetí krásy ale v *SA* najdeme i charakteristiky týkající se umění jako takového. Z těch je zjevné, že pojem umění je pro Schlegela

neoddělitelně spojen s představou svobodné tvořivé aktivity ducha. Tato rovina pojmu umění hraje zásadní roli nejen pro popis „umělé“ kultury v *SA*, ale i pro pozdější koncepci „progresivní univerzální poezie“. Pojetí umělecké autonomie jako svobodného působení ducha na přírodu je podrobněji vyloženo v pasáži začínající tvrzením, jež vyznívá jako deklarace nezávislosti umění: „Umění je zcela svébytná aktivita lidské duše, která je svými *věčnými hranicemi* oddělená od každé jiné.“ (*KFSA* 1: 266, *SA*) Následuje argumentace, která implikuje přednost umění oproti poznání z hlediska autonomie. Zatímco v případě poznání je působící příčinou příroda a duše pouze dotváří přejatý materiál, v případě umění je tomu naopak: duše si sama určuje směr, ve kterém chce působit, a v souladu se svým cílem si volí a pořádá dílčí aspekty rozmanitosti přírody. Schlegel tak dospívá k následujícímu rozlišení: „Poznání je aktivita přírody v duši. Naproti tomu v druhém případě [...] produkt je *umělecké dílo* a aktivita duše v přírodě.“ (*KFSA* 1: 267, *SA*) Autonomie umění tedy ve Schlegelově pojetí spojuje dva aspekty: zatímco první vychází z nezávislosti estetického souzení oproti zájmům a účelům spojeným s poznávacími či praktickými ohledy, druhý spočívá ve schopnosti duše svobodně působit na přírodu. První aspekt je možné označit za klasické pojetí *estetické* autonomie, zatímco druhý klade autonomii umění do přímé souvislosti s autonomií subjektu. Napětí mezi přirozenou a umělou kulturou v *SA* je možné chápat jako rozpor mezi těmito dvěma rovinami autonomie umění, zatímco pojetí romantické poezie v *Athenäu* může být interpretováno jako popření první ve prospěch druhé (toto stanovisko bude podrobně popsáno v kapitole 5).

Jedním z ústředních cílů, které si Schlegel ve *SA* klade, je stanovit „*hranice každého umění*“ (*KFSA* 1: 288, *SA*), jež by poskytly kritérium umožňující ocenit řeckou poezii a prezentovat ji jako vzor pro poezii moderní. S tímto úkolem je ale spojeno dilema, které vyplývá z charakteru umění jako tvořivé aktivity vycházející z lidské svobody. Svoboda, pokud není limitována nějakým jiným principem, působí nekonečně, nemůže tedy být zdrojem omezení umění. Schlegel toto dilema řeší tím, že rozkládá úkol umění na dvě „zcela různorodé“ složky, totiž na „určité *zákony*, jež mohou být buď zcela zplněny nebo zcela porušeny“ a na „nenasytné, neurčité *žádosti*, kde dokonce i to nejvyšší naplnění dovoluje, aby bylo ještě něco přidáno“. (*KFSA* 1: 288, *SA*) Schopnost umění nekonečně se zdokonalovat se týká pouze oné druhé složky. Každá žádost a každá síla může být ještě vyšší; každá dosažená dokonalost připouští, aby k ní dále bylo donekonečna něco přidáváno. (*KFSA* 1: 288, *SA*) Pevné hranice umění je možné stanovit jedině v rámci jeho první složky, „*zákonů*“. *Zákony* jsou „nepodmíněné“ a

„neměnné“, na rozdíl od žádostí nepřipouštějí, aby byly naplňovány relativně, „více“ nebo „méně“ (*KFSA* 1: 288–290, *SA*). Schlegel rozlišuje tři hlavní zákony: jeden „absolutní estetický zákon každého vkusu“ a dva „absolutní technické zákony všech zobrazivých umění“ (*KFSA* 1: 291, *SA*). První z nich se týká vzájemného poměru mezi složkami krásna, jež zde jsou pojmenovány podle kantovských kategorií kvantity – mnohost, jednota, totalita. Ačkoli každá z nich vzata sama o sobě má podle Schlegela nepodmíněnou a nekonečnou hodnotu, jejich spojení se musí řídit zákonem, který říká, že „nikoliv mnohost, nýbrž *totalita* má být určující příčinou a konečným cílem každé dokonalé krásy“ (*KFSA* 1: 291, *SA*). Rozdíl mezi mnohostí a totalitou zde přitom Schlegel chápe jako rozdíl mezi smyslovou látkou díla a jeho duchem: „Duše musí mít navrch oproti látce a vášni, duch oproti podráždění, a nikoliv naopak.“ (*KFSA* 1: 291, *SA*) Zatímco první zákon platí v celé estetické sféře, další dva se týkají konkrétně umění. První z absolutních technických zákonů stanovuje správný poměr zvláštního a obecného v rámci díla. Umělecké dílo zahrnuje „smyslové ztělesnění obecného“ i „nápodobu zvláštního“, avšak jeho cílem musí být „nepodmíněné“ (obecné), zatímco zvláštní či „subjektivní“ má zůstat pouhým prostředkem. Jako něco, co má povahu jevu, se dílo ovšem bez zvláštního nemůže obejít, smyslem tohoto zákona tedy není zvláštní popřít, nýbrž přesněji vymežit jeho postavení v rámci díla.

„Avšak prostředek je stejně nutný, a musí se přinejmenším zdát, že slouží svobodně. Nejnáležitější výraz tohoto zákonného vztahu mezi obecným a zvláštním ve svobodném zobrazení je *objektivita*.“ (*KFSA* 1: 291, *SA*)

Druhý technický zákon, který Schlegel nazývá zákonem „*technické správnosti*“, tkví v požadavku vnitřní koherence díla. Dílo „nesmí být v rozporu se sebou samým, nýbrž musí být se sebou v naprostém souladu“ (*KFSA* 1: 292, *SA*). Jak Schlegel poznamenává jinde, umělecké dílo musí představovat „malý uzavřený svět, celek završený v sobě“ (*KFSA* 1: 315, *SA*). Tato „technická správnost“ představuje podle Schlegela „první podmínku uměleckého díla“, která dokonce může omezit krásu v případě, že se krása a vnitřní soulad díla dostanou do konfliktu. (*KFSA* 1: 292, *SA*)

„Věčné“ a „nepodmíněné“ zákony umění, které určují patřičný poměr jeho složek, jež jsou samy o sobě schopny nekonečného zdokonalování, vymezují podobu ideálního uměleckého díla:

„Jen takové *umělecké dílo*, které v tom nejdokonalejším žánru a s nejvyšší silou a moudrostí zcela naplňuje určité estetické a technické zákony, které stejnoměrně odpovídá nekonečným požadavkům, může být nepřekonatelným vzorem, v němž se dokonalý úkol krásného umění zjevuje v té míře, v jaké se vůbec může ukázat v reálném uměleckém díle.“ (KFSA 1: 292–293, SA)

Reálné naplnění tohoto ideálu umění, které Schlegel zároveň označuje jako „nejvyšší krásu“, je však podle něj možné pouze v určitém historickém typu lidského společenství, jež nazývá „přirozenou kulturou“ (*natürliche Bildung*). „Jen tam je možná nejvyšší krása, kde se rovnoměrně rozvíjejí, formují a zdokonalují všechny složky umění a vkusu, v přirozené kultuře.“ (KFSA 1: 293, SA)

3.2 Přirozená kultura a objektivní poezie

Distinkce přirozené a umělé kultury je ústřední historickou klasifikací celého spisu, do jejíhož rámce jsou zabudovány základní charakteristiky řecké a moderní poezie a z níž vyplývá program, který Schlegel stanovuje pro další rozvoj umění. Jejím východiskem je pojetí lidské bytosti jako rozpolcené mezi dvěma přirozenostmi. Člověk je mezičlánek, ambivalentní směs „božského a živočišného“ (KFSA 1: 230, SA). K jeho povaze patří jak schopnost svobodného sebeutváření, tak i to, že je při její realizaci determinován vnějším světem, který jeho tvůrčí aktivitě sice poskytuje látku a podněty, ale zároveň jí klade překážky, brzdí ji a omezuje (KFSA 1: 229, SA). Člověk tak svádí boj s osudem, který je předem prohrán, protože „nepřítel – proti němu stojící příroda – zapustil kořeny v samém středu jeho vlastní bytosti“ (KFSA 1: 230, SA). Výrazy „kultura, vývoj, vzdělání“ (*Kultur, Entwicklung, Bildung*) označují tento zápas člověka s přírodou, který tvoří „pravý obsah každého lidského života, pravý předmět nejvyšších dějin, jenž v proměnlivém hledá nutné“ (KFSA 1: 229, SA);

„*Kultura* [*Bildung*] neboli rozvoj svobody je nutný výsledek každé lidské aktivity a prožívání, konečný důsledek každého vzájemného ovlivňování svobody a přírody.“ (KFSA 1: 230, SA)

Základní podoby kultury se liší podle toho, zda „první určující podnět“, který řídí její směřování, vychází z člověka nebo z přírody.

„V prvním případě kultura může být nazvána přirozenou, v druhém umělou. Tam je prvním prapůvodním pramenem činnosti neurčitá žádost, zde určitý cíl.“ (*KFSA 1: 230, SA*)

Oba tyto typy kultury tedy vznikají ve spolupůsobení přirozených sklonů a rozumu, avšak liší se podle toho, který z těchto principů má vůdčí úlohu. V přirozené kultuře jsou zákony a cíle určovány žádostí, zatímco rozum jí pouze posluhuje a vykládá ji (*KFSA 1: 231, SA*). Hranice, podle kterých jsou spojovány a rozdělovány její jednotlivé složky, jsou jasně dány (*KFSA 1: 239, SA*). Podoba všech jejích projevů přirozeně vyplývá z charakteristik daných již při jejím zrodu: „Přirozená kultura není nic jiného než stálé rozvíjení jednoho semene.“ (*KFSA 1: 303, SA*) Naproti tomu v umělé kultuře je poměr pudu a racionality obrácen: hybnou silou jejího uskutečnění je sice také žádost, avšak pouze jako slepá síla, zatímco zákonodárná moc náleží rozumu, který determinuje směřování žádosti a určuje vzájemné uspořádání jejích složek, jež spojuje a rozděluje podle své libovůle (*KFSA 1: 231, SA*). Následnost těchto dvou typů kultury se řídí historickou zákonitostí, podle které přirozená kultura nutně předchází umělé tak, jako praxe předchází teorii a působení přírody seburčení člověka (*KFSA 1: 231, SA*). Předpokladem pro vznik umělé kultury je přitom určitý nezdar kultury přirozené: dokud člověk může bez námahy dosahovat svého cíle pouze v důsledku příznivých přírodních podmínek, nemá žádný důvod hledat jiný způsob jejich realizace. Nezdar přirozené kultury je v ní ovšem zakódován kvůli charakteru žádosti jako slepé síly, jejíž zákonodárství v sobě obsahuje cosi cizorodého. Rovnoměrný rozvoj lidské bytosti je pod vládou přirozené kultury vždy vystaven nebezpečí, že pudová složka převáží a potlačí rozumovou část. Naproti tomu umělá kultura je sice od počátku vychýlena na stranu rozumu, jen ona však může nastolit „pravé zákonodárství“, zajistit souvislý postup zdokonalování a dosažení konečného uspokojení (*KFSA 1: 231–232, SA*).

Přirozená kultura jako jediná umožňuje rovnoměrný rozvoj všech složek umění a vkusu, a proto pouze v přirozené kultuře je možná „nejvyšší krása“ (*KFSA 1: 293, SA*). Konkrétní historickou formu, v níž přirozená kultura dosáhla tohoto ideálu, Schlegel spatřuje v umění antického Řecka.

„Bod, ze kterého vzešla řecká kultura, bylo absolutní panenství, a její poloha ve světě byla charakterizovaná maximem příznivých podmínek, pokud jde o vlohy a podněty [...] Obecný vztah jejich složek, obrysy jejího celku, určité hranice jejich stupňů a druhů, nutné zákony jejího vzestupného pohybu jsou vysvětleny pouze z vnitřních základů, z *přirozenosti její kultury*. Tato kultura byla nejdokonalejším svobodným rozvinutím těch nejpříznivějších vloh, jejichž společný a nutný zárodek spočívá v samotné lidské přirozenosti. [...] *Souvislá touha* byla nejen hybným, ale i *řídícím principem* řecké kultury.“ (KFSa 1: 306–307, SA)

Řecká kultura je tedy chápána jako jakýsi bezprostřední projev samotné přirozenosti člověka, jež se v této kultuře realizuje celistvě a v rovnováze všech svých stránek (KFSa 1: 276, SA). Řecká kultura na rozdíl od jiných kultur podle Schlegela nebyla jen projevem partikulárního etnika, nýbrž dokázala na základě vlastních přirozených dispozic vyjádřit univerzální podstatu člověka jako takového:

„liší se od všech ostatních právě tím, že více než kterákoli jiná je čistě lidská a na základě svobodného sklonu věrná všeobecnému zákonu.“ (KFSa 1: 277, SA)

Řecká poezie se již od svých nejranějších počátků vyznačuje tím, že se nezabývá „náhodným“ a „zvláštním“, ale usiluje o „podstatné“, „nutné“ a „obecné“ – snaží se zobrazit „nejčistší lidství“ (KFSa 1: 277, SA). To, co je „všeobecně platné, stálé a nutné“ Schlegel označuje jako „objektivní“ (KFSa 1: 253, SA). Z bytostného zaměření řecké poezie na obecné tedy vyplývá, že tuto poezii lze charakterizovat jako „zcela objektivní“ (KFSa 1: 283, SA).

V jedné důležité pasáži Schlegel klade řeckou kulturu do přímé souvislosti s pojetím autonomního umění jako svobodné a bezúčelné hry. „Pouze u Řeků umění bylo vždy stejnou měrou svobodné jak od tlaku potřeb, tak od vlády rozumu“, pouze Řekové považovali „svobodné hry“ za posvátné.

„Tato *posvátnost krásných her* a tato *svoboda zobrazivého umění* jsou *znaky pravého řectví*, zatímco všem barbarům *krása sama o sobě nestačí*.

Nemají smysl pro nepodmíněnou účelnost její bezúčelné hry.“ (KFSa 1: 275, SA)

Řecká poezie tedy spojuje estetickou autonomii, tj. nezávislost na praktických a teoretických zájmech a účelech, s „objektivitou“, tj. zobrazováním obecné podstaty lidství. Pokud dáme tyto dva aspekty do souvislosti s citovanou definicí krásna „v nejširším smyslu slova“ jako „příjemného jevu dobra“, kdy dobrem se míní „čistá podstata člověka“ (KFSa 1: 288–290, SA), ukáže se, že jsou vnitřně propojeny: autonomní umění jako „umění krásy“ není nic jiného, než „objektivní“ vyjádření obecné podstaty člověka.

Přirozený původ řecké kultury se odráží v tom, že korpus řecké poezie je možné popsat jako jednotný organismus, kde všechny složky mají své opodstatnění ve vztahu k celku a zároveň jsou jeho samostatnými verzemi v malém. Řecká poezie podle Schlegela představuje „stejnorodou masu“, „samostatný, završený, dokonalý celek“, jehož uspořádání je jednotou „krásné organizace“, kde nic není libovolné, nýbrž každá dílčí složka je determinována „zákony a účely celku“ a zároveň svobodná a soběstačná. Nic není náhodné nebo určené vnějším vlivem, nýbrž vše je „nutně rozvinuto z jejích vnitřních základů“ (KFSa 1: 306, SA). V kontrastu k umělé kultuře, hranice žánrů řecké poezie nejsou „vymyšleny v důsledku arbitrárního dělení a míšení, nýbrž jsou vytvořeny a určeny samotnou tvořící přírodou“ (KFSa 1: 308, SA). Pomocí analogie s organismem Schlegel popisuje rovněž historický vývoj řecké poezie a jejích jednotlivých období či směrů: jedná se o cyklický pohyb, v němž organický zárodek prochází stádií růstu, rozkvětu, zrání a uvadání (KFSa 1: 307, SA). Díky organické metafoře je možné zahrnout do dokonalého obrazu celku řecké poezie i její ještě nerozvinuté nebo naopak vyčerpané podoby, jež odpovídají raným a pozdním fázím života organismu – „úplné přirozené dějiny umění a vkusu zahrnují v završeném cyklu postupného vývoje rovněž nedokonalost raných a degenerace pozdních stupňů“ (KFSa 1: 318, SA). Řecká kultura tento pohyb dovršila, dosáhla „v procesu vnitřního vývoje nejvyššího vrcholu a po završení cyklu došla k úpadku“, a představuje tak dokonalý, „v sobě završený celek“ (KFSa 1: 302, SA). Jakožto úplná realizace přirozené kultury, v níž byl „dokončen a uzavřen celý cyklus organického vývoje umění“, řecká poezie je ideálem či kánonem přirozené poezie jako takové: „její zlatý věk dosáhal vrcholu ideálnosti (úplného sebeurčení umění a krásy), jaký je jen možný v přirozené kultuře“ (KFSa 1: 276, SA); „Řecká poezie ve svém celku je *maximum a kánon přirozené*

poezie“, který „pro všechny původní pojmy vkusu a umění [...] obsahuje úplnou sbírku příkladů“. (KFSa 1: 307, SA) Zlatý věk řecké poezie je však něčím, co definitivně patří minulosti. „Rozkvět lidství tu byl jen jednou a už se neopakoval. Tímto rozkvětem bylo umění krásy.“ (KFSa 1: 257, SA)

3.3 Umělá kultura a zajímavá poezie

Na samém začátku spisu Schlegel nepřímo odkazuje na Schillerovy *Listy o estetické výchově*, když vytýká moderní poezii,⁵ že není s to dosáhnout „dokonalé krásy“, která by byla celistvá a pevná: „chybí jí taková Juno, která by se ve chvíli těch nejplamennějších objetí neproměnila v oblak“ (KFSa 1: 217, SA). Schiller zmiňuje sochu Junony Ludovisi jako dokonalý příklad uměleckého díla, které harmonicky spojuje smyslový a duchovní princip a nabízí tak člověku vzor pro sjednocení rozpolcených složek jeho bytosti. Pokud tedy moderní poezie není schopna dostát tomuto úkolu, pak jde o zásadní selhání, které se týká samotné podstaty krásy a umění jako smyslového vyjádření svobody. Toto selhání moderní poezie přitom podle Schlegela není náhodné, ale je zakotveno v jejím celkovém směřování, které je definováno heteronomií. Schlegel nachází největší slabost moderní poezie v jejich vrcholných projevech: „zdá se, že to, na co by toto umění mohlo být nejvíc pyšné, mu vůbec nepatří“ (KFSa 1: 218, SA). Pokud moderní poezie může být pro něco oceňována, pak spíše pro svůj přínos k morálním, politickým nebo filosofickým debatám, než kvůli svým estetické kvalitám. Plní tak ambivalentní úlohu „útočiště“ pro dobré myšlenky, které se nemohly náležitě uplatnit v zákonodárství, v praktickém životě společnosti nebo ve školské vzdělanosti. Schlegel se táže: „Nebývá cílem těchto básníků často spíše pravda a mravnost než krása?“ (KFSa 1: 218, SA) Kritizuje díla, jež sledují primárně filosofický zájem a jež označuje jako „didaktickou poezii“ (KFSa 1: 242, SA) a dokonce se je zdráhá vůbec označit za umění:

⁵ Přívlastky „moderní“ či „romantická“ zde Schlegel neoznačuje pouze básnickou tvorbu svých současníků, ale dává jim mnohem širší význam. Z příkladů uměleckých žánrů či autorů, které Schlegel uvádí, je zjevné, že tak nazývá veškerou literární tvorbu evropských národů od raného středověku až do své doby. Jako klíčové faktory, s nimiž Schlegel spojuje nástup moderní poezie, interpreti uvádějí nástup křesťanství (Behler 1993: 104) či vznik nových románských jazyků z latiny (Barnett 2001: 7). Vzhledem k tomu, že oba tyto fenomény se prosazovaly postupně, není mezi antickou a moderní poezií zlom, nýbrž pozvolný přechod.

„Existuje spontánní zobrazení zvláštních a obecných, podmíněných i nepodmíněných poznatků, které se liší od umění stejně jako od vědy či dějin. Někdy vyžaduje ošklivo, aby mohlo být uceleno, a krásno používá jen jako prostředek pro určitý filosofický cíl.“ (KFSa 1: 241, SA)

O pár stránek dál pak Schlegel v souvislosti se Shakespearem (jehož považuje za jeden z vrcholů moderní „romantické“ či „zajímavé“ poezie) poznamenává, že krása tu nikdy neurčuje uspořádání celku, nýbrž se objevuje jen v detailech, a obvykle slouží pouze jako „*prostředek* pro jiný účel, totiž charakterní nebo filosofický zájem“ (KFSa 1: 250, SA).

„Věčné“ a „nepodmíněné“ hranice, které by měly oddělovat umění od každé jiné lidské aktivity, jsou v moderní kultuře soustavně překračovány.

„*Hranice* vědy a umění, pravdy a krásy se smísily do té míry, že se otráslo dokonce přesvědčení o neporušitelnosti těchto věčných hranic. Filosofie básní, zatímco poezie filosofuje, dějepis se podává jako poezie a poezie jako dějepis.“ (KFSa 1: 219, SA)

Toto míšení cizorodých oblastí, které se netýká pouze poezie, ale rozprostírá se na „celou oblast vkusu a umění“, Schlegel označuje jako „anarchii“ (KFSa 1: 219, SA) či „chaos“ (KFSa 1: 221, SA) a považuje je za esenciální znak moderní poezie.

„*Absence charakteru* se zdá být jediným charakterem moderní poezie, *chaos* obecným rysem celé její masy, *nepřítomnost zákonů* duchem jejích dějin, *skepticismus* výsledkem její teorie.“ (KFSa 1: 222, SA)

Dalším aspektem, v níž se moderní poezie zásadně odlišuje od antické, je její dominantní zaměření na „zvláštní“ a individuální na úkor obecného: cílem moderní poezie „se stala *originální a zajímavá individualita*“ (KFSa 1: 245, SA); publikum „nežádá od umělce nic, vyjma *zajímavé individuality*“ (KFSa 1: 222, SA); „každý umělec existuje sám o sobě, jako *izolovaný egoista*“ (KFSa 1: 239, SA). Jak se ukazuje, zaměření na individualitu je pro Schlegela pouze jinou stránkou heteronomie. Schlegel v kantovském duchu klade do protikladu zájem jednotlivce (či zajímavou individualitu,

což je pro něj zjevně totéž) a bezzájmovost čistého estetického zájmu, a dochází tak k závěru, že „[v]láda zajímavého, charakterního a manýry je pravá *estetická heteronomie* v poezii“ (KFSa 1: 270, SA). Moderní poezie je tak vymezena v protikladu k autonomní a objektivní řecké poezii jako heteronomní a „zajímavá“.

Všechny tyto vlastnosti moderní poezie se podle Schlegela dají zcela vysvětlit „umělým“ charakterem moderní kultury (KFSa 1: 237, SA). Charakteristikou umělé kultury oproti přirozené je vláda rozumu (KFSa 1: 237, SA), jež se uskutečňuje prostřednictvím „řídících pojmů“ (KFSa 1: 233, SA). Pojmové myšlení rozděluje prvky, jež jsou v přírodě organicky spojeny, a znova je spojuje dohromady podle vlastních arbitrárních rozhodnutí. Umělým směsím, které rozum produkuje, ovšem chybí životnost přírodních výtvarů.

„Směšná moc jeho násilných rozdělení a spojení [...] ničí přírodu. Díla, která vytváří, postrádají vnitřní životní princip; jsou to oddělené kusy spojené dohromady prostřednictvím vnější síly, zbavené pravého vztahu a celku. [...] jako konečný plod jeho snah se často ukazuje pouhá úplná anarchie, završená bezcharakternost.“ (KFSa 1: 239, SA)

Heteronomie a zajímavost moderní poezie jsou důsledkem této ničivé aktivity rozumu, který nahrazuje zákonitost přírody svou libovůlí a trhá její harmonický celek na chaotický shluk izolovaných individuálních složek: „pouze svévolnost intence mohla dát vzniknout natolik neomezenému chaosu“;

„Nic nemůže lépe odhalit a potvrdit umělost současné estetické kultury, než naprostá *převaha individuálního, charakterního a filosofického* v celé mase současné poezie.“ (KFSa 1: 241, SA)

3.4 Nekonečné zdokonalování a/nebo estetická revoluce

V důsledku svého umělého původu má moderní kultura zásadně odlišnou časovou strukturu oproti přirozené. Není to organický cyklus zrodu, růstu, zrání a zániku, nýbrž lineární pohyb nekonečného růstu. Poměr mezi svobodou a přírodou jako dvěma složkami kultury (*Bildung*) je v umělé kultuře vychýlen ve prospěch svobody, takže

tvořivá aktivita rozumu v ní není omezovaná přírodními zákonitostmi a může se rozvíjet donekonečna.

„Pokud svoboda získá jednou navrch nad přírodou, pak svobodná, ponechaná jen sama sobě kultura se bude dál pohybovat v jedné zvoleném směru a vystupovat stále výš, dokud její postup nezbrzdí vnější síla nebo se poměr svobody a přírody znova nezmění čistě v důsledku vnitřního vývoje.“ (KFSa 1: 286–287, SA)

Tento aspekt, který se jeví jako přednost oproti přirozené kultuře, ale s sebou zároveň nese nevýhodu, jež v rámci umělé kultury nemůže být nikdy překonána: tato kultura není s to dát vzniknout dokonalému uměleckému dílu, jež bude zcela vyhovovat kritériím „nejvyšší krásy“. Reálné uskutečnění dokonalého umění je možné pouze v kultuře, jejíž vývoj má cyklickou povahu organického růstu, v němž po dosažení vrcholové fáze následuje úpadek. V lineárním pojetí kultury jako nekonečného pokroku se naproti tomu vrcholné stádium neustále odkládá. To, co Schlegel na jednom místě spisu říká o umění obecně (tj. o umění jako principu stojícím v opozici k přírodě), platí i pro celou umělou kulturu:

„Umění se může nekonečně zdokonalovat, a v jeho stálém vývoji není možné absolutní maximum, ale pouze podmíněné *relativní maximum*, nepřekonané *fixované proximum*“. (KFSa 1: 288, SA)

Nekonečná progresa podle Schlegela tvoří charakteristický znak moderní poezie, který ustavuje její vnitřní koherenci, skrývající se za převahou „zajímavých“ zvláštností. „Zajímavé“ je symptomem tohoto základního rysu. „Zajímavé je „každé originální individuum, které má větší množství intelektuálního obsahu nebo estetické energie.“ (KFSa 1: 252–253, SA) Schlegel v této charakteristice klade důraz na slovo „větší“, které podle něj vyjadřuje, že předmětem zájmu je vždy něco, co je v nějakém ohledu bohatší, než ten, kdo pociťuje zájem. Zajímavost je kvantitativní kategorie, a jako taková připouští nekonečné navyšování.

„A jelikož všechny veličiny mohou růst donekonečna, pak je jasné, proč na této dráze nikdy nemůže být dosaženo úplného uspokojení, proč neexistuje *nejvyšší ztělesnění zajímavého*.“ (KFSa 1: 253, SA)

Z této povahy zajímavého vyplývají dva důsledky: 1) zaměření na zajímavé je znakem nekonečné touhy moderní poezie po dokonalosti, 2) samotné zajímavé nikdy nemůže tuto touhu uspokojit, protože „i to nejzajímavější může být ještě zajímavějším“. (KFSa 1: 318, SA).

Z honby moderní poezie za stále zajímavějším, která je symptomem její bytostné neschopnosti dosáhnout dokonalosti či „absolutního maxima“ umění, tedy Schlegel vyvozuje paradoxní důsledek, že základní motivace, která pohání celou moderní poezii, je právě touha po tomto nedosažitelném ideálu.

„V nejrůznějších formách a směrech na všech úrovních schopností nacházíme v mase moderní poezie stejnou *potřebu úplného uspokojení*, stejnou touhu po *absolutním maximu umění*.“ (KFSa 1: 253, SA)

Tato touha musí v posledku ústít v něco jiného, než zajímavé. Tímto konečným cílem může být jen něco pevného, neměnného, co nepřipouští „méně“ nebo „více“. Schlegel tak dochází k závěru, že moderní poezie nakonec přece jen směřuje k „objektivnímu“, k „nejvyšší kráse“.

„Jen obecné, pevné a nutné, tedy *objektivní*, může zaplnit toto obrovské prázdno; jen krásno může uspokojit tuto horoucí touhu. [...] Samotný přebytek individuálního tudíž vede k objektivnímu, zajímavé je jen příprava na krásno, a konečným cílem současné poezie může být pouze *nejvyšší krása*, maximum objektivní estetické dokonalosti.“ (KFSa 1: 253, SA)

Zajímavost moderní poezie je pak jen přechodnou fází, která v sobě obsahuje své vlastní překonání.

„Vláda zajímavého je jen *pomíjivá krize* vkusu, protože nakonec se musí samo zničit.“ (KFSa 1: 254, SA)

„Tvořivá síla, která se vyčerpá v plození nesmírné plnosti zajímavého, se bude nakonec muset chtět nechtě vzchopit a přejít k vytváření objektivního.“ (KFSa 1: 255, SA)

Tyto úvahy vedou k revizi jednostranného popisu moderní poezie jako subjektivní a zajímavé, protože se ukazuje, že v pozadí honby za zajímavým není nic jiného než touha po objektivním.

„*Dějiny formování moderní poezie* nejsou nic jiného než permanentní svár *subjektivní dispozice a objektivních tendencí* estetické mohutnosti, a postupná převaha posledně jmenovaných.“ (KFSa 1: 355, SA)

V této historické perspektivě se veškerá evropská poezie od středověku až do Schlegelovy doby jeví jako soubor nezdarů ve snaze přiblížit se ideálu.

„Čím je [tato] poezie [...], když ne chaosem ubohých fragmentů romantické poezie, bezmocných pokusů dosáhnout nejvyšší dokonalosti?“ (KFSa 1: 257, SA)

Současnost Schlegel optimisticky popisuje jako poslední stádium v dějinách poezie před dosažením objektivity. „Anarchie“ moderní poezie je tak vykoupena jako projev „krize přechodu“ k objektivnímu stádiu (KFSa 1: 355, SA), jehož brzký nástup signalizují „*nepochybné počátky objektivního umění a objektivního vkusu*“ (KFSa 1: 356, SA), jež se tu a tam ukazují uprostřed symptomů krize. Jako příklad takovýchto náznaků Schlegel uvádí Goethovu tvorbu, která stojí na pomezí zajímavé a objektivní poezie (KFSa 1: 261, SA). Těmito postřehy si Schlegel připravuje půdu pro prohlášení, které vyjadřuje ústřední motiv celého spisu: „Zdá se, že okamžik dozrál pro *estetickou revoluci*, díky které může být nastolena vláda objektivního v moderní estetické kultuře.“ (KFSa 1: 269, SA)

Úspěch estetické revoluce závisí na několika podmínkách. Předně je to estetický vkus a morální cit na straně umělců. Pouhé odhodlání básníků ale samo o sobě nestačí, nýbrž vyžaduje dvě další podmínky, které souvisí s teoretickou a kritickou činností a s jejichž naplněním Schlegel zjevně spojuje svou vlastní úlohu. První z nich je stanovení pevných zákonů tvorby, jimiž se umělci budou řídit. „Prvním orgánem estetické

revoluce“ se má stát „dokonalé estetické zákonodárství“. (KFSa 1: 272, SA) Schlegel optimisticky prohlašuje, že tato „zákonodárná moc“ již existuje – je to teorie. (KFSa 1: 272, SA) Odkazuje tím jednak na filosofickou estetiku, jednak na vývoj v oblasti historického studia antické kultury, především ale na obrat v samotné metodě filosofie, který znamenalo myšlení Kanta a Fichta. Předzvěstí toho, že se estetická teorie již „blíží objektivnímu výsledku“ (KFSa 1: 357, SA), je jistota pevného základu, již bylo dosaženo v teorii poznání, konkrétně ve Fichtově filosofii:

„[O]d té doby, co byl díky Fichtemu odhalen základ kritické filosofie, neexistuje žádný jistější princip pro to, aby byl opraven, doplněn a uskutečněn kantovský projekt kritické filosofie; a již neexistují podložené pochybnosti o možnosti objektivního systému praktických a teoretických estetických věd.“ (KFSa 1: 358, SA)

Ve filosofické revoluci, která se již uskutečnila, Schlegel tedy spatřuje možný pramen a podnět revoluce estetické. Nemůže to však být jediný její zdroj: vzhledem k tomu, že povahu umění jako spojení smyslového a duchovního nelze vyvodit pouze z teorie, vědecké vymezení jistých zákonů umění samo o sobě nestačí. „Čistý zákon je prázdný. Aby se naplnil a aby se stala možnou jeho reálná aplikace, potřebuje názor, [...] nejvyšší *estetický pravzor* [*Urbild*].“ (KFSa 1: 274, SA) Nová poezie potřebuje tělesné zjevení svého ideálu, hmatatelný vzor, jímž by se mohla inspirovat. Jediná umělecká forma, která může hrát roli takového vzoru, je podle Schlegela řecká poezie jako paradigma objektivního umění (KFSa 1: 275, SA).

Schlegelova vyjádření v SA jsou nejasná pokud jde o to, kdy a jak (a zda vůbec) se estetická revoluce má uskutečnit. Na jednu stranu Schlegel říká, že tato revoluce může mít jedině podobu náhlého zlomu. Takový zlom by ale znamenal jakési zastavení, „fixaci“ kultury, což je v rozporu s esencí umění jako nekonečné aktivity. Ve svém postupu stálého zdokonalování však moderní poezie sama o sobě nikdy nemůže volně přejít do stádia objektivity.

„Návrat od degenerovaného ke skutečnému umění [...] může být pouze *náhlým skokem*, který není zcela slučitelný s oním *vzestupným pohybem*, v jehož procesu se obvykle rozvíjí každá schopnost. Objektivní je totiž neměnné a pevné, a kdyby umění a vkus měly dosáhnout objektivity, pak

by se estetická kultura musela *zafixovat*. *Absolutní zastavení* estetické kultury je však nemyslitelné. Moderní poezie se tedy bude stále měnit.“
(*KFSA* 1: 255, *SA*)

Zároveň se Schlegel zjevně nedomnívá, že by přechod ke stádiu objektivitě mohla způsobit nějaká vnější síla. Je tu tedy zjevný rozpor: objektivní podoba umění může vyvstat jediné z vnitřního vývoje umění, avšak zároveň z umění vyvstat nemůže, protože to je svou nekonečnou povahou determinováno k tomu, aby nikdy nedosáhlo dokonalosti, nýbrž zůstávalo věčně neuspokojeným usilováním o stále větší dokonalost. Tento rozpor může být vyřešen dvěma způsoby: 1) buď estetická revoluce ve skutečnosti nemá být plnohodnotným nástupem objektivitě, ale jenom relativním přiblížením se k jejímu ideálu v rámci zajímavé poezie, nebo 2) se tato revoluce nekonečně odkládá. Schlegel se v *SA* nevyslovuje ani pro jednu z právě navržených variant. Rozpor zmizí až v romantické fázi Schlegelova myšlení, v níž bude harmonizující ideál objektivní poezie opuštěn ve prospěch nekonečného zdokonalování coby principu veškeré poezie.

4. Schlegelova koncepce „progresivní univerzální poezie“

Klíčovým místem, kde Schlegel popisuje shrnuje základní rysy své romantické estetiky, je 116. fragment *Athenäa* věnovaný „progresivní univerzální poezii“ (*KFSA* 2: 182–183, *A* [116] / 369–370). Proto si jej vezmu jako výchozí bod pro svou interpretaci této koncepce. Budu se postupně věnovat jednotlivým aspektům, jak se vynořují v tomto fragmentu, a doplňovat jej o relevantní pasáže z jiných textů Schlegelova romantického období.

4.1 Romantická poezie

Již první krátká věta 116. fragmentu obsahuje řadu výrazů, které vyžadují rozsáhlé vysvětlení: „Romantická poezie je progresivní univerzální poezie [*eine progressive Universalpoesie*]“. (*KFSA* 2: 182, *A* [116] / 369) Nejprve se zaměřím na přívlastek „romantická“.

Jako „romantickou poezií“ zde Schlegel označuje specifický „druh“ poezie, který je „více než druh“. Je to podstata či ideál veškeré poezie: „je jakoby básnickým uměním samotným; neboť v jistém smyslu je či měla by být všechna poezie romantická“. (*KFSA* 2: 183, *A* [116] / 370, překlad upraven). Specifikem tohoto paradoxního poetického (více než) druhu je to, že překračuje všechna specifika, jež zakládají rozdíly mezi jednotlivými básnickými formami. V tomto svém rozpínání se ale neomezuje na oblast krásné literatury, nýbrž se rozprostírá dál za její hranice, aby zahrnul i mimoumělecké způsoby užití jazyka v rétorice i filosofii. V dalším kroku zahrnuje praxi společenského života, aby nakonec překročil poslední, nejzásadnější mez, a vystoupil jako nástroj překonání rozlišení mezi umělým a přírodním.

„[U]rčení [romantické poezie] není jen opětovné sjednocování všech oddělených rodů poezie, ani uvedení poezie do vztahu k filosofii a rétorice. Chtěla a měla by jednou smísit a jednou zase nechat splynout také poezii a prózu, genialitu a kritiku, umělou poezii a poezii přírody, učinit poezii živou a společenskou, zatímco život a společnost poetickými.“ (*KFSA* 2: 182, *A* [116] / 369, překlad upraven)

Romantická poezie má obsáhnout veškerou škálu kreativních projevů od těch nejprimitivnějších zárodků tvořivosti až po nejsložitější struktury:

„Zahrnuje v sobě všechno, co je poetické, počínaje velkými systémy umění, jež v sobě zase obsahují mnoho dalších systémů, až po vzdech, po polibek, který básnivě dítě vydechne v neumělém popěvku.“ (KFSa 2: 182, A [116] / 369, překlad upraven)

Nepohrdne přitom ani takovými podobami umění, které by teorie, jež by vycházela z představy určitých předem daných kritérií poetické kvality, musela bezvýhradně odmítnout:

„Z romantického hlediska mají i ty nejexcentričtější a nejmonstróznější odrůdy poezie svou hodnotu, a to jako materiály a předběžné pokusy univerzálnosti [...]“ (KFSa 2: 187, A, [139] / 371, překlad upraven)

Původu a způsobu užití pojmu „romantický“ u Schlegela se podrobně věnoval Hans Eichner, který jako jeden z prvních badatelů měl k dispozici Schlegelovy zápisníky, na nichž bylo možné detailně sledovat vývoj jeho slovníku (Eichner 1956). Slovo „romantický“ podle něj představovalo na konci osmnáctého století rozšířený a nepřesně vymezený výraz, který vyjadřoval takové vlastnosti, jako „neobvyklý, exotický, dobrodružný, neuvěřitelný a fantastický“ (Eichner 1956: 1018). Příklon k normativnímu užití pojmu „romantický“ se u Friedricha Schlegela objevuje kolem roku 1796 v důsledku zaujetí pozitivního stanoviska k moderním literárním formám, které mají charakter totality, v níž se mísí různé žánry a také estetické a filosofické cíle. Schlegel si zároveň uvědomuje, že tyto aspekty se vyskytují i u řady autorů minulosti, a naopak necharakterizují veškerou literaturu, která vzniká v jeho době. Proto hledá nový výraz, jímž by pojmenoval poezii, kterou chápe jako „podstatně moderní“ (*das Wesentlich-Moderne*). Pojem „moderní“ mu vyznívá příliš chronologický a výraz „zajímavý“ je pro něj zatížen negativním hodnocením, které mu přisoudil v SA. Protože se Schlegel domnívá, že příznakovou formou moderní poezie je román, volí si adjektivum „romantický“ (*romantisch*), které si vysvětluje jako odvozené od pojmu „román“ (*Roman*) podobně, jako je slovo „dramatický“ (*dramatisch*) odvozeno od dramatu (*Drama*) (Eichner 1956: 1040).

Výraz „román“ coby označení literárního žánru byl v osmnáctém století v kromě svého dodnes platného významu vztahován také ke středověkým romancím (Eichner 1956: 1019). Jako typický příklad dobového užití tohoto výrazu Eichner uvádí jeho výklad u Herdera. Ten situuje původ románu do středověku, tedy do éry, která se podle něj vyznačovala v první řadě míšením zvyků, jazyků a uměleckých forem. Pramenem románu je podle Herdera právě toto míšení (*Mischung*) (Eichner 1956: 1020). Na materiálu Schlegelových literárních zápisníků se Eichner snaží ukázat, že Schlegelova koncepce romantické poezie je v první řadě „teorií románu“ (Eichner 1956: 1040). Nejvýraznější vyjádření této teorie nachází vedle 116. fragmentu *Athenäa* v *Rozhovoru o poezii*, jehož součástí je i „Dopis o románu“ (*KFSA 2: 284–351, GP*). Jedno z klíčových děl moderní literatury, na jejichž příkladě Schlegel explikuje své pojetí romantické poezie, je klasický *Bildungsroman*: Goethova *Učednická léta Wilhelma Meistera*. O výjimečném významu, který mu Schlegel přisuzoval, svědčí nejen samostatná studie, již mu věnoval, ale i fragment 216. fragment z *Athenäa*, kde Schlegel říká, že „Francouzská revoluce, Fichtovo *Vědosloví* a Goethův *Meister* jsou největší tendence doby“ (*KFSA 2: 198, A [216] / 372, překlad upraven*).

Tento exkurs ukazuje, že Schlegelova volba výrazu „romantický“ pro označení programu či ideálu poezie souvisí s kritériem univerzality. Román se stává paradigmatem pojetí umění, které Schlegel chce prosazovat, kvůli tomu, že jeho podstatným rysem je „míšení“ (*Mischung*) různých způsobů užití jazyka – je tedy univerzální uměleckou formou. Zatím ale není zcela jasné, čím je motivováno Schlegelovo lpění na univerzalitě a jak ji Schlegel vlastně chápe.

4.2 Univerzálnost

Pojmu univerzality je věnován závěrečný, 451. fragment z *Athenäa*, kde ji Schlegel charakterizuje jako „vzájemné prosycení všech forem a všech látek“. Univerzalita tedy vyvstává z reciproční výměny mezi různými prvky. Aplikováno na poezii to značí, že univerzálnosti může dosáhnout pouze tak, že bude doplněna filosofií. To platí i vice versa:

„Harmonie dosahuje [univerzalita] pouze prostřednictvím propojení poezie a filosofie: dokonce i těm nejuniverzálnějším a nejdokonalejším dílům izolované poezie nebo filosofie, zdá se, chybí poslední syntéza;

zůstávají stát nedokončena těsně před dosažením svého cíle – harmonie.“

(*KFSA 255, A [451]*)

Jak poezie, tak filosofie tedy podle Schlegela ve svém vývoji směřují od oddělenosti k syntéze. Vizi procesu univerzalizace, ve kterém poezie dospívá k syntéze s filosofií, Schlegel formuluje také ve 252. fragmentu, kde podává nárys „vlastní vědy o umění poezie“ a „filosofie poezie vůbec“. V obou pohledech na vývoj poezie se objevuje obdobná dialektická struktura, kdy na začátku stojí antitetický vztah dvou autonomních sfér a na konci dochází k jejich syntéze v dokonalé harmonii. V prvním případě dvěma principy stojícími proti sobě jsou umění a přirozená krása (tedy dílo lidského rozumu a projev tvořivosti přírody):

„Vlastní věda o umění poezie by začínala absolutním rozdílem věčně nepřekročitelné propasti mezi uměním a syrovou krásou. Sama by zobrazovala svár mezi oběma, a končila by dokonalou harmonií umělecké poezie a přirozené poezie.“ (*KFSA 2: 207, A [252]*)

Stejným způsobem se odehrává i spojení filosofie poezie a jejího předmětu. Na začátku procesu stojí vyhlášení naprosté autonomie krásna oproti pravdě a mravnosti, zatímco na konci jsou poezie, filosofie a praxe sjednoceny.

„Filosofie poezie vůbec by ale začínala samostatností krásy, větou, že je oddělena a má být oddělena od pravdy a mravnosti, a že má stejná práva jako ony; což pro toho, kdo je to schopen pochopit, vyplývá již z věty, že já = já. Sama by se vznášela mezi sjednocováním a oddělováním filosofie a poezie, praxe a poezie, poezie vůbec a jejími rody a druhy, a končila by úplným sjednocením.“ (*KFSA 2: 207, A [252]*)

Estetická autonomie je zde oproti kantovskému východisku temporalizována jako první moment pohybu, jenž má vyústit v jednotu umění a přírody. Příznačné je, že Schlegel zdůvodňuje autonomii krásy odkazem na první zásadu Fichtova *Vědosloví* „já = já“, a sugeruje tak, že krása (a zřejmě také pravda a mravnost) má svůj princip sama v sobě a je stejně prvotní jako sebekladoucí já. V následujícím kroku Schlegel přechází od krásy k poezii a popisuje její vývoj jako střídavý pohyb, v němž se mísí s životní praxí

a filosofií a pak se od nich znova odděluje. Na konci tohoto pohybu poezie splývá s praxí a s filosofií v absolutní jednotu, ve které, jak se snad můžeme domnívat, je každá ze složek opět autonomní, ovšem na vyšší úrovni, kdy dosáhla dokonalosti právě díky tomu, že se spojila s dalšími složkami.

4.3 Nová mytologie

Ideál harmonie a celkovosti, který motivuje poezii a filosofií, aby se vzájemně doplňovaly, Schlegel vyjadřuje také prostřednictvím pojmu „nové mytologie“. Způsob, jak je líčená v *Rozhovoru o poezii*, který vyšel v posledním čísle *Athenäa* v roce 1800 (*KFSA* 2: 284–351, *GP*), je možné považovat za reformulaci projektu „progresivní univerzální poezie“ (Behler 1993: 163). Pojmem „mytologie“ zde Schlegel míní obecně sdílený koherentní obraz světa, kterým podle něj disponovaly starobylé civilizace, ale který se v moderní době vytratil. Ztráta mytologie však není nezvratná; jak říká Schlegel, „je čas k tomu, abychom začali se vši vážností pracovat na tom, abychom jednu vytvořili.“ (*KFSA* 2: 312, *GP*) Ukazuje se zde klíčový rozdíl mezi „starou“ a „novou“ mytologií: posledně jmenovaná nemá být darem přírody, ale výsledkem cíleně zaměřeného společného tvořivého úsilí lidí. Její vylíčení obsahuje zjevné paralely s charakteristickou „progresivní univerzální poezie“ ve 116. fragmentu z *Athenäa*:

„Přijde k nám ze zcela opačného směru, než stará, dřívější, která byla všude prvním květem mladistvé fantazie, bezprostředně se připojujícím k věcem, které jsou nám nejbližší, nejživější ve smyslovém světě, a připodobňujícím se jim. Naproti tomu nová mytologie musí vzniknout z nehlubších hlubin ducha; musí být tím nejumělečtějším ze všech uměleckých děl, protože musí zahrnout všechna ostatní, musí být novým korytem a nádobou starodávného věčného pramene poezie a sama musí být nekonečnou básní, která v sobě zahrnuje semena všech ostatních básní.“ (*KFSA* 2: 312, *GP*)

Základem nového koherentního pohledu na svět se tedy má stát duch. Proto je předzvěstí nové mytologie idealismus, který vznikl „jakoby z ničeho“ a stal se „pevným bodem“ duchovního světa, z něž se do všech stran šíří síla člověka a rozněcuje „velkou revoluci“ ve všech vědách a uměních (*KFSA* 2: 314, *Gespräch*). Aby idealismus nebyl

pouze vzorem nové mytologie, ale stal se, byť zprostředkovaně, jejím skutečným pramenem, musí se připodobnit podstatě ducha, a „v každé formě tím či oním způsobem vyjít ze sebe, aby se mohl do sebe vrátit a zůstat tím, čím je“ (*KFSA 2: 314, GP*). Musí se tedy odcizit sám sobě a nechat ze sebe vyvstat „stejně nekonečný realismus“ (*KFSA 2: 315, GP*). Schlegel se domnívá, že „ideál takového realismu [...] je možné najít pouze v poezii, protože se realismus už nikdy nemůže objevit ve formě filosofie nebo dokonce systému“. Nový realismus nebude filosofickým stanoviskem stojícím v protikladu k idealismu, nýbrž „musí pocházet z ideálu a jakoby se pohybovat na ideální půdě“, a právě proto „vyvstane jako poezie, která přece musí být založena na harmonii ideálního a reálného“ (*KFSA 2: 315, GP*).

4.3 Reflexe

Povahu míšení a rozdělování, jehož prostřednictvím se romantická poezie přibližuje k ideálu univerzality, lze lépe pochopit z pojmu reflexe. Ta tvoří výrazný prvek líčení „progresivní univerzální poezie“ ve 116. fragmentu *Athenäa*. Poetická reflexe působí v několika směrech: k tvůrci, ke společnosti a době, v níž dílo vzniká, a konečně k poezii samotné. Všechny tyto směry reflexe jsou ale v romantické poezii přítomny současně. Podstatným jejím rysem je to, že může vyjadřovat mimoumělecké obsahy, jako je osoba autora a charakter doby, právě tehdy, kdy se zdá, že je veskrze pohlcena vnitřními otázkami básnických výrazových prostředků:

„Může se natolik ztratit v tom, co znázorňuje, že by člověk myslel, že charakterizování poetických individuí všech možných druhů je pro ní všechno; a přesto neexistuje dosud jiná forma, jež by byla lépe zhotovena k tomu, aby dokonale vyjádřila ducha autora: takže mnozí umělci, kteří chtěli pouze napsat román, nám náhodou nakonec poskytlí obraz sama sebe. Pouze ona, podobná eposu, se může stát zrcadlem celého světa, který nás obklopuje, obrazem věku.“ (*KFSA 2: 182, A [116] / 369, překlad upraven*)

Zároveň ale tato poezie nikdy nepřestává reflektovat sama sebe, musí, jak výstižně říká Schlegel na jiném místě, „být všude současně poezií a poezií poezie“. (*KFSA 2: 204, A [238] / 374*) Schlegel klade zvýšený důraz na to, že žádný z těchto směrů reflexe nemá

v romantické poezii převažovat. Nelze ji interpretovat ani jako abstraktní zkoumání autonomní umělecké formy po způsobu formalistického umění, ale ani jako heteronomní zobrazivé umění, upozadující estetické otázky ve prospěch vyjádření osoby autora nebo naléhavých společenských témat. Polohu romantické poezie „uprostřed mezi“ těmito extrémy Schlegel vyjadřuje pomocí pojmu „bezzájmovosti“. Tato poezie se vznáší „na křídlech poetické reflexe uprostřed mezi znázorňovaným a znázorňujícím“, kde se může udržet díky tomu, že je „nezávislá na jakémkoli reálném a ideálním zájmu“. To, co jí umožňuje, aby si zachovala tento odstup, je opět reflexe – a to reflexe vyššího stupně („umocněná“ [*potenziert*] reflexe, reflexe na druhou). Poezie „reflexi neustále umocňuje a znásobuje ji jako v nekonečné řadě zrcadel.“ (*KFSA 2: 182–183, A [116] / 369, překlad upraven*)

4.4 Progresivita

Reflexe působí v romantické poezii nejen v rámci vztahu mezi tvůrcem a dílem, ale také jako vztah celku a části, přičemž způsob, jak Schlegel tento vztah popisuje, umožňuje, abychom oním celkem rozuměli nejen jednotlivé básnické dílo, ale i poezii jako takovou. Jestliže dílčí složky díla mají tvořit celky svého druhu, připodobňující se celému dílu strukturou svého uspořádání, zároveň platí, že jednotlivé básnické dílo je pouze částí celku poezie, který (a to je další podstatný moment, který tu vstupuje do hry) není nikdy uzavřený. Schlegel popisuje způsob existence romantické poezie jako nekonečný progresivní pohyb, v němž každý celek je jen částí vyššího celku, a jež označuje jako „formování“, „vývoj“ či „zdokonalování“ (*Bildung*):

„Je schopna nejvyššího a nejvšestrannějšího vývoje [*Bildung*];⁶ nejen při pohybu zevnitř ven, ale i zvenčí dovnitř; tím, že v každém ze svých produktů, který se má stát celkem, organizuje všechny části podobně, si pro sebe otevírá vyhlídku na nekonečně vzrůstající klasičnost.“ (*KFSA 2: 183, A [116] / 369, překlad upraven*).

⁶ Originál zní: „Sie ist der höchsten und der allseitigsten Bildung fähig“. V českém překladu čteme „Je schopna dosahovat nejvyšších a nejvšestrannějších útvarů“. Srov. anglický překlad: „It is capable of the highest and the most variegated refinement“ (Schlegel 1991: 32) či překlad ruský: „Она способна к высшему и многостороннему развитию“ (Шлегель 1983: 295). Bohužel se jedná jen o jednu z celé řady nepřesností, jichž se český překladatel dopustil jen u tohoto fragmentu.

Jak se dozvídáme o něco dále, romantická poezie je nejen „schopna“ nejvyššího vývoje, nýbrž to tvoří její vlastní podstatu. Zároveň, jak naznačovala již slova o „nekonečně vzrůstající klasičnosti“, tento vývoj nesměruje k nějakému finálnímu stádiu, kdy bude dosaženo naprosté dokonalosti, nýbrž postupuje donekonečna. Tyto charakteristiky jsou zdůrazněny v následující pasáži, která je zásadní pro uchopení progresivního charakteru romantické poezie:

„Romantický způsob básnictví teprve nastává (*ist noch im Werden*); ba jeho vlastní podstatou je, že věčně pouze nastává, nikdy nemůže být doveden k dokonalosti (*vollendet sein kann*).“ (*KFSA 2: 183, A [116] / 369, překlad upraven*)

Z věčné neukončenosti romantické poezie coby „progresivní“ vyplývá nemožnost podat její vyčerpávající teoretický výklad. To klade zcela zvláštní požadavky na kritiku, která si nárokuje uchopení jejího ideálu: aby mu dostala, musí tato kritika být „prorockou“, tedy předvídat směr vývoje neustále se teprve formující poezie.

„[romantická poezie] nemůže být vyčerpána žádnou teorií, a pokusit se charakterizovat její ideál by se mohla odvážit jedině prorocká kritika.“ (*KFSA 2: 183, A [116] / 369, překlad upraven*)

Aby toho byla schopna, musí být kritika jaksí na jedné vlně s kritizovaným básnickým dílem, musí tedy být v jistém smyslu součástí poezie jako celku. Jak Schlegel psal už v jednom z fragmentů z *Lycea*, „poezie může být kritizována pouze prostřednictvím poezie“ (*KFSA 2: 162, L [117] / 363*). V souvislosti s těmito úvahami o možnostech básnické kritiky mocně zaznívá vyhlášení básnické suverenity:

„Ona [t.j.p prorocká kritika] jediná je nekonečná stejně jako svobodná a za svůj první zákon uznává, že svévole básníka nad sebou nestrpí žádný zákon.“ (*KFSA 2: 183, A [116] / 369, překlad upraven*)

Jak ale naznačuje 249. fragment, prorocká kritika poezie není jen poetická, ale zároveň také filosofická, neboť právě tím, že filosofuje, se básník stává prorokem: „Básníci filosof, filosofující básník je prorokem.“ (*KFSA* 2: 207, *A* [249], 375)

4.5 Transcendentální poezie

Slovo „kritika“ ve spojení „prorocká kritika“ ve 116. fragmentu je patrně použito primárně v běžném smyslu hodnocení uměleckých děl, zároveň ale v sobě nese odkaz ke kantovskému pojmu kritiky jako poznání, které zkoumá vlastní podmínky možnosti: ukazuje se totiž, že jediná adekvátní kritika poezie je taková, v níž poezie zkoumá sebe sama. S kantovským pojmem kritiky ve vztahu k poezii Schlegel explicitně pracuje ve 238. fragmentu z *Athenäa*, kde romantické poezii přisuzuje přívlastek, „transcendentální“. Píše zde, že „existuje poezie“, která by se „měla nazývat podle analogie s filosofickým žargonem transcendentální poezie“ (*KFSA* 2: 204, *A* [238] / 374, překlad upraven). Tím, co opravňuje toto označení, je bytostně reflexivní neboli v kantovském smyslu „kritický“ charakter této poezie, která má být současně poezií i teorií poezie, jež v sobě obsáhne celou komplexitu možných reflexivních postupů vyskytujících se ve staré i nové literatuře:

„Tak jako bychom však přisuzovali malou hodnotu transcendentální filosofii, jež by nebyla kritická, neukazovala by spolu s produktem také produkujícího⁷ a neobsahovala by v systému transcendentálních myšlenek současně charakteristiku transcendentálního myšlení; tak by měla patrně i tato poezie sjednotit v jednu poetickou teorii básnické schopnosti ony transcendentální materiály a pokusy, které se nezhřídkou vyskytují u moderních básníků, spolu s uměleckou reflexí a krásným sebezrcadlením, jež se objevují u Pindara, v lyrických fragmentech Řeků a ve staré elegii, avšak z nových básníků pouze u Goetha, a v každém svém znázornění spoluznázorňovat i sebe sama, a být všude současně poezií a poezií poezie“. (*KFSA* 2: 204, *A* [238] / 374, překlad upraven)

⁷ „[A]uch das Produzierende mit dem Produkt darstellte“. V Horynově překladu nesmyslně „s produktem zároveň i to, co je produkováno“. Srov. anglický překlad: „the producer along with product“ (Schlegel 1991: 50.).

Zmíněné aspekty Schlegelovy charakteristiky „transcendentální“ poezie by mohly sugerovat, že onou filosofií, z jejíhož žargonu toto označení přebírá, míní Fichtovu verzi transcendentalismu. Napovídal by tomu důraz, který Schlegel klade na sebereflexivitu. Další stránky pojetí transcendentalismu, které je prezentováno ve 238. fragmentu, ale naopak naznačují odklon od Fichta směrem k většímu důrazu na objektivní neboli „reálný“ pól poznávacího vztahu. Na začátku tohoto fragmentu totiž Schlegel říká, že pro tuto poezii „je jedním a vším vztah ideálního a reálného“ (*KFSA 2: 204, A [238] / 374*) a právě proto by se měla nazývat transcendentální. Dále pokračuje shrnutím vývoje transcendentální poezie, který chápe jako dialektický proces, v němž je počáteční antitetický vztah ideálního a reálného překonán jejich závěrečnou syntézou: „Začíná jako satyra absolutní rozlišeností ideálního a reálného, vznáší se jako elegie uprostřed a zakončuje se jako idyla v absolutní identitě obou.“ (*KFSA 2: 204, A [238] / 374*) Ernst Behler toto místo komentuje tak, že se Schlegel v ústupu od Fichtova užití pojmu „transcendentální“, které kladlo důraz na reflexivní aktivitu subjektu, vrací k jeho původnímu významu u Kanta jako označení formy poznávání, jež zkoumá podmínky, za nichž rozpoznáváme objekty, a zahrnuje tedy nejen subjekt, ale i objekt poznávacího vztahu (Behler 1993: 138–139). Vzhledem k tomu, že zde Schlegel hovoří o absolutní identitě ideálního a reálného, by ale asi bylo správnější považovat toto pojetí transcendentalismu nikoliv za návrat ke Kantovi, ale jako výraz pozice, která usiluje o překonání kantovské duality subjektu a objektu.

Požadavek, aby se poezie stála zároveň teorií sebe sama, jinými slovy, aby začala filosofovat, znova zaznívá ve 255. fragmentu, kde je ale zároveň zdůrazněn dialektický charakter této proměny, neboť smíšení poezie s vědou má vést k tomu, že se poezie stane v ještě větší míře uměním:

„Čím více se poezie stává vědou, tím více se také stává uměním. Má-li se poezie stát uměním, má-li umělec mít důkladný vhled do svých prostředků a svých cílů, [...] musí básník o svém umění filosofovat.“
(*KFSA 2: 208–209, A [255] / 375*, překlad upraven)

Tentýž motiv se opakuje ve 302. fragmentu, kde se navíc postuluje analogický dialektický proces i pro filosofii: „Ve filosofii totiž cesta k vědě vede jedině skrze umění, zatímco básník se naproti tomu teprve skrze vědu stává umělcem.“ (*KFSA 2: 216, A [302]*) Pojmové rozlišení „poezie“ oproti „umění“ na jedné straně a „filosofie“

oproti „vědě“ na straně druhé zde patrně má vyjadřovat rozdíl mezi ideálem poezie či filosofie a jejich stávající nedokonalou podobou. Ve výše citovaném 116. fragmentu ale toto rozlišení abscentuje, a „romantická poezie“ označuje jak ideál poezie, tak i přibližování se k tomuto ideálu.

V souvislosti s myšlenkou, že by se básník měl stát filosofem, představuje zajímavost 168. fragment, který je věnován otázce, jaká filosofie je pro básníka nejvhodnější. Podle Schlegela se pro tuto úlohu nehodí žádná z významných filosofických pozic: „ani eudaimonismus, ani fatalismus, ani idealismus, ani skepticizmus, ani materialismus, ani empirismus“ (*KFSA* 2: 192, *A* [168] / 371). Společnými rysy všech těchto směrů, které je činí nevhodnými pro básníka, je jednak to, že všechny mají podobu systému, jednak to, že každý z nich je poznamenán určitou jednostranností, kvůli které se zpronevěřuje závažným aspektům poznání a skutečnosti:

„[pro básníka není vhodný] žádný systém, který je v rozporu s tím, co říká cit nebo zdravý rozum (*Gemeinsinn*); nebo proměňuje skutečnost ve zdání; nebo se zdržuje jakéhokoli soudu; nebo brzdí pohyb k nadpřirozenému; nebo lidstvo sestavuje dohromady po troškách z vnějších předmětů.“ (*KFSA* 2: 191–192, *A* [168] / 371, překlad upraven)

Pozitivní výměr básnické filosofie, se kterým Schlegel vzápětí přichází, vyznívá jako deklaráce básnické suverenity a zároveň jako estetizující reformulace idealistického pojetí autonomního subjektu:

„A která filosofie pak básníkovi zůstává? Tvořivá, taková, jež vychází ze svobody a víry v ní, a pak ukazuje, jak lidský duch všemu vtiskuje svůj zákon, a jak je svět jeho uměleckým dílem.“ (*KFSA* 2: 192, *A* [168] / 371, překlad upraven)

* * *

Dosavadní interpretace ukázala následující rysy „progresivní univerzální poezie: Jde o poezii „romantickou“, tedy takovou, jejíž základní charakteristickou je „míšení“ různých literárních žánrů, ale také umění, životní praxe a filosofie. Tato poezie usiluje o

to, aby dosáhla harmonie či koneční syntézy s filosofií. K té se přibližuje tak, že se střídavě spojuje s filosofií a znova od ní odděluje. „Míšení“ různorodých prvků, ke kterému v ní dochází, není splynutím, v němž by vymizely všechny rozdíly, ale neustálým pohybem vzájemného ovlivňování. Tím, že se otevírá heteronomií vnějších vlivů a znova se vrací k sobě samé, se „progressivní univerzální poezie“ reflektuje, a tuto reflexi dále znásobuje. Pohyb reflexe není ničím omezován, a proto je podstatou romantické poezie nekonečná progresivita. Harmonie, o níž usiluje, nemůže tedy být nikdy dosažena. Tím, že reflektuje vlastní podmínky možnosti, se tato poezie připodobňuje transcendentální filosofií.

4.6 Ironie

Abychom získali konkrétnější vhled do povahy nekonečného sebereflexivního pohybu, v němž se poezie ustavuje coby univerzální, je nyní potřeba obrátit se ke Schlegelovu pojetí ironie. Svou teorii ironie Schlegel poprvé představil v *Kritických fragmentech* (*KFSA* 2: 147–163, *L* / 360–363), které byly vydány v roce 1797, tedy o rok dříve, než první číslo *Athenäa*, odkud byla doposud čerpána většina charakteristik jeho romantické estetiky. Tématu ironie je věnován také text *O nesrozumitelnosti*, který zakončuje poslední číslo *Athenäa* z roku 1800 (*KFSA* 2: 363–372, *ÜU* / 349–359). Ironie tedy symbolicky otevírá i uzavírá romantickou fázi Schlegelova myšlení.

Tradiční chápání pojmu ironie, které se od antiky až k reinterpetaci u Schlegela příliš nezměnilo, je v odborné literatuře podrobně popsáno (viz např. Behler 1993: 143–146; Horyna 2005: 160–164), proto je zde stačí charakterizovat jen v základních obrysech. Antická definice ironie jako jednoho z rétorických tropů, tj. nepřímých způsobů řeči, se téměř slovo od slova opakuje v hesle francouzské encyklopedie z r. 1765: ironie je „řečová figura, jejíž pomocí chce někdo vyjádřit opak toho, co říká“ (Behler 1993: 142).

Schlegelova inovace spočívá v tom, že klade ironii do těsného vztahu k filosofií a přisuzuje jí významnou roli ve sblížení filosofie a poezie. Ve 42. fragmentu z Lycea píše, „[f]ilosofie je vlastním domovem ironie“ (*KFSA* 2: 152, *L* [42] / 362), zatímco na začátku 108. fragmentu ji označuje výslovně jako „sókratovskou ironii“ (*KFSA* 2: 160, *L* [108] / 363). V tom ještě není nic neobvyklého: filosofických přesahů, které ironie získávala v ústech Sókrata Platónových dialogů, si byli vědomí i antičtí rétoři (Behler 1993: 144–145). Ani další charakteristika ironie ve 108. fragmentu se, aspoň na první

pohled, příliš nevymyká tradičnímu chápání ironie jako klamání, které má být prohlédnuto a proto na sebe samo upozorňuje (Behler 1993: 143): „Nemá klamat nikoho než ty, kteří ji mají za klam“. (KFSa 2: 160, L [108] / 363) Originální začne být Schlegelův výklad tam, kde se rozepisuje o místě, které náleží ironii v rámci metody filosofie. Ve 42. fragmentu Schlegel ironii definuje jako „logickou krásu“ a tvrdí, že je potřeba ji vyžadovat „všude, kde se filosofuje v ústních nebo psaných rozhovorech, a to ne zcela systematicky“ (KFSa 2: 152, L [42] / 362, překlad upraven). Ironie je tedy podle něj spojena se specifickým způsobem filosofování, který nemá formu uzavřeného systému, ale otevřeného progresivního pohybu myšlení, v němž se střetávají protichůdné pozice; Behler se domnívá, že technika, kterou zde Schlegel má na mysli, je „dialektika“ ve svém původním platónském významu, tedy „myšlenka a reakce na ní jako progresivní pohyb myšlení“ (Behler 1993: 147). Schlegel ve 42. fragmentu dále pokračuje výkladem rozdílu mezi užitím ironie v rétorice a ve filosofii, potažmo v poezii. Zatímco v rétorice se ironie objevuje pouze na dílčích místech (KFSa 2: 152, L [42] / 362), ve filosofii se může prezentovat napříč celkem. Ve vztahu k výše zmíněným sokratovským dialogům bychom tomu mohli rozumět tak, že Schlegel nechce vidět ironii pouze v konkrétních místech, kdy Sókratés říká něco jiného, než si myslí, nýbrž ji chápe jako celkový princip dialogů. Jako ironickou označuje samotnou strukturu, kdy se porozumění zkoumané otázky postupně proměňuje a prohlubuje či ústí do slepých uliček díky živé výměně protichůdných pozic. A právě přítomnost této celkové ironické struktury je to, co sblíží filosofii s poezií:

„Jediná poezie se dokáže i v tomto ohledu povznést na úroveň filosofie, a není založena na ironických místech jako rétorika. Existují staré i moderní básně, jež jsou ve svém celku skrzaskrz a všude prodechnuty božským dechem ironie.“ (KFSa 2: 152, L [42] / 362, překlad upraven)

Tímto charakterem, jak říká Schlegel později v *Řeči o mytologii*, se vyznačují díla Shakespeara nebo Cervantese, jejichž „celkovou strukturu“ tvoří „tento dovedně organizovaný nepořádek, tato půvabná symetrie protikladů, toto ohromující věčné střídání entuziasmu a ironie“ (KFSa 2: 318–319, GP).

Na tvrzení o „božském dechu ironie“ pronikajícím některá básnická díla navazuje ve 42. fragmentu další charakteristika ironie, která otevírá novou rovinu jejího výkladu, totiž rovinu subjektu, který ironizuje. Jde o krátkou větu „Žije v nich v pravdě

transcendentální bufonerie.“ (KFSa 2: 152, L [42] / 362, překlad upraven) Výraz „transcendentální bufonerie“ obsahuje v kostce definici filosofické ironie, jež je následně rozvinuta detailně. Ironie je podle Schlegela „transcendentální“, tj. je niterně spjata s poznáním, které zkoumá vlastní podmínky možnosti a tím se samo staví nad to, co je podmíněné. Ironie je vyjádřením tohoto pohybu, při kterém se subjekt díky sebereflexi povznáší nad sebe sama. Navenek se tento vznešený proces jeví jako komická fraška, ve které na sebe ironik přijímá role různých postav, jež svým ztvárněním zesměšňuje:

„V nitru – nálada, jež se na všechno dívá shůry a jež se nekonečně povznáší nad všechno podmíněné, a to i nad své vlastní umění, ctnost či genialitu; ve vnějším působení, v provedení – mimická manýra obyčejného dobrého italského *buffa*.“ (KFSa 2: 152, L [42] / 362, překlad upraven)

Ambivalence ironie, v níž se navzájem prostupují protikladné stránky niterného (vznešeného, božského) a vnějšího (nízkého, komického), je dále zdůrazněna ve 108. fragmentu: „V ironii je všechno vtip a všechno vážné, všechno odhalené jako srdce na dlani a všechno hluboko ukryté.“ (KFSa 2: 160, L [108] / 363, překlad upraven) Tím, že vždy vystupuje jako paradoxní nedělitelná jednota prvků, jež se navzájem vylučují, ironie navozuje pocit potřeby a zároveň nedosažitelnosti komunikace mezi protikladnými principy a rovinami.

„Obsahuje a podněcuje pocit neřešitelného rozporu mezi nepodmíněným a podmíněným, mezi nemožností a nutností úplného sdělování“ (KFSa 2: 160, L [108] / 363, překlad upraven).

Dvojznačnost ironie tkví rovněž v tom, že je jednotou svobody a zákona. Jak bylo ukázáno již ve 42. fragmentu, ironie umožňuje subjektu v sebereflexi povznést se nad sebe sama, a tím překročit vlastní podmíněnost. Jakožto něco, co umožňuje zaujmout „transcendentální“ odstup k podmíněnému, je ale ironie něčím nepodmíněným, a tedy i nutným.

„Je nejsvobodnější ze všech libovůlí, neboť jejím prostřednictvím přesahujeme sama sebe; a přece je zároveň nejtvrdějším zákonem, poněvadž je nepodmíněně nutná.“ (KFSa 2: 160, L [108] / 363, překlad upraven)

Charakteristika ironie jako spojení svobody a zákona naznačuje, že právě ironie by mohla být klíčovým prostředkem pro překročení propasti mezi říší svobody a říší zákona, mezi rozumem a přírodou. Oproti své původní skromné úloze jako řečového prostředku přes povýšení na hlavní metodu určitého způsobu filosofování se ironie ve Schlegelově interpretaci nakonec stává výrazem syntézy praktického a teoretického poznání, filosofie přírody a filosofie umění:

„Ironie pramení ze sjednocení smyslu pro umění života a vědeckého ducha, ze spojení dovršené filosofie přírody a dovršené filosofie umění“.
(KFSa 2: 160, L [108] / 363, překlad upraven).

Má-li ovšem ze sjednocení dvou zmíněných větví filosofie pramenit něco takového jako ironie, tedy něco, co je definováno jako vnitřně rozporné, pak tuto jednotu zjevně nemáme chápat jako harmonickou, ale jako takovou, v níž rozpory nadále přetrvávají. Ti, kdo chtějí harmonii, jsou ve 108. fragmentu charakterizováni jako „suchaři“ (*Platten*):

„Je velmi dobré znamení, když harmoničtí suchaři vůbec nevědí, jak mají brát tuto ustavičnou sebestarost, stále dokola jí tu věří tu nevěří, až dostávají závratě, majíce vtip za vážnou věc a vážnou věc za vtip.“
(KFSa 2: 160, L [108] / 363, překlad upraven)

Ernst Behler v rámci svého výkladu Schlegelova pojetí ironie upozorňuje na jeden z *Kritických fragmentů*, kde výraz „ironie“ sice není přímo zmíněn, ale objevuje se v něm motiv, který se pak stane klíčovým pro explikaci ironie ve fragmentech z *Athenäa* (Behler 1993: 149). Schlegel zde píše o

„sebeomezení, jež je přece tím prvním a posledním, nejnutnějším a nejvyšším pro umělce stejně jako pro člověka. Tím nejnutnějším: neboť

všude, kde se člověk neomezí sám, je omezován světem; a tím se stává otrokem. Tím nejvyšším: neboť člověk se může sám omezovat jen v těch bodech a po těch stránkách, v nichž má nekonečnou sílu, sebetvoření a sebeničení.“ (KFSa 2: 151, L [37] / 361, překlad upraven)

Schopnost dávat si sám omezení se tedy týká těch stránek člověka, v nichž má neomezenou svobodu. V závěrečné části fragmentu, kde Schlegel upozorňuje na chyby, kterých by se měl člověk při sebeomezování vystříhat, jasněji vychází najevo dialektická povaha tohoto vztahu sebetvoření a sebeničení. Říká se zde, že

„se sebeomezením není třeba příliš spěchat a nejdřív musí dostat prostor sebetvoření, vynalézání a inspirace, dokud nevyvrcholí.“ (KFSa 2: 151, L [37] / 361–362, překlad upraven)

Behler (Behler 1993: 149–150) poukazuje na blízkost tohoto místa k 51. fragmentu *Athenäa*, na jehož začátku čteme:

„Naivní je to, co je nebo se zdá být přirozeným, individuálním či klasickým až k bodu, kdy hraničí s ironií nebo s neustálým střídáním sebeutváření a sebeničení.“ (KFSa 2: 172, A [51] / 365, překlad upraven).

S těmito rysy ironie podle Behlera těsně souvisí Schlegelovo užití řeckého pojmu *parabasis*, který v klasické řecké komedii označoval básnickovy promluvy směřující prostřednictvím chóru přímo k publiku, které narušovaly plynulý průběh hry (Behler 1993: 150). Spojení *parabasis* a ironie se u Schlegela objevuje v jednom nepublikovaném fragmentu z r. 1797: „Ironie je permanentní *parabasis*.“ (KFSa 18: 85, PhL) Ve svých raných spisech o řecké poezii Schlegel odkazoval na *parabasis* v Aristofanových komediích jako na příklad pohybu sebetvoření a sebeničení, který vykládal jako sebedestruktivní reakci na dionýskou extázi (Behler 1993: 150). Z tohoto aspektu by bylo možné vyvodit, že ironie pro Schlegela není jen literárním a filosofickým, ale i psychologickým fenoménem, který má zásadní vztah ke svobodě člověka. V krátkém fragmentu z *Idejí* z r. 1800 se pak setkáváme s „takřka kosmickým pojetím ironie“ (Behler 1993: 151): „Ironie je jasné vědomí věčné agilnosti, nekonečně plného chaosu.“ (KFSa 2: 263, I [69] / 382)

* * *

Cílem vylíčení rysů Schlegelovy koncepce „progresivní univerzální poezie“ v této kapitole bylo podat její základní nástin, který je nezbytný pro vykreslení problematiky jejího vztahu k ideji estetické autonomie. Nebyla zde zatím započata interpretace tohoto vztahu, která je vlastním smyslem dané práce. Abych si pro ní připravil půdu, chci se nejprve zastavit u otázky filosofického pozadí Schlegelovy romantické estetiky. Mým východiskem bude výklad filosofie rané romantiky u Manfreda Franka, který nebudu nijak analyzovat, nýbrž neproblematicky přejmu. Tento postup ospravedlňuji tím, že tématem dané práce není Schlegelova epistemologie, ale specifický problém týkající se jeho estetiky. Budu tedy aplikovat prvky Frankovy interpretace mimo rámec oblastí, na kterou se Frank zaměřuje.

5. Filosofická východiska Schlegelovy romantické estetiky

Radikální obrat, který se v myšlení Friedricha Schlegel odehrál mezi dobou vzniku *SA* (1795) a romantickým obdobím, jež začíná *Kritickými fragmenty* z roku 1797, je dnes vysvětlován jako důsledek skeptického přehodnocení vztahu k Fichtovi a zaujetí „anfundacionalistické“ pozice ve filosofii. Frederick Beiser zdůrazňuje tento moment do té míry, že označuje Schlegelovu verzi romantiky za „estetiku antifundacionalismu“ (Beiser 2003: 107–108). Fichtovské vlivy byly ve *SA* jasně patrné v motivu nekonečné progresivity „umělé“ kultury, který lze číst jako estetickou aplikaci pojetí nekonečné aktivity já, vycházející z absolutné jistoty věty „já jsem“ (Fichte 2007: 15). V romantické fázi Schlegelova myšlení je však první princip Fichtova *Vědosloví* „já je kladeno naprosto“ (Fichte 2007: 16) přeformulován jako regulativní imperativ, „já se má stát absolutním“ (Beiser 2003: 123). Romantická poezie popsaná ve fragmentech z *Athenäa* se neodvíjí z prvního principu, ale utváří svou vlastní ideu v nekonečném procesu vznikání. Tato „progresivní“ poezie se teprve má stát „univerzální“, a to díky tomu, že se spojí s filosofii. Stejně tak filosofie potřebuje poezii, aby překonala omezení diskursivního poznání a zajistila si průhled k nekonečnu. V pozadí této koncepce se rýsuje představa poznání jako reciproční reflexe různých, vzájemně si rovných principů.

Ve výkladu filosofického pozadí Schlegelovy romantické estetiky budu sledovat interpretaci Manfreda Franka (Frank 1997, 2003), která je zřejmě nejzásadnějším příspěvkem k porozumění romantické filosofii z posledních let a v základních bodech je přijímána i dalšími interprety (Beiser 2003, Millán-Zeibert 2007). Frank považuje za specifický rys „romantické filosofie“, který ji vyčleňuje z kontextu německého idealismu, skepsi ohledně možnosti uchopit absolutno či „nepodmíněné“ pomocí myšlení (Frank 2003: 24). Zatímco u Fichta, Schellinga a Hegela v té či oné podobě figuruje představa nějaké fundamentální věty vyjadřující absolutní poznání – buď jako východiska nebo jako cíle myšlení –, pro myslitele, které Frank považuje za reprezentanty romantické filosofie, tedy pro Hölderlina, Novalise a Friedricha Schlegela, to neplatí. Frank se tak chce rozejít s „předsudkem“, podle kterého raná romantika byla pouhou fantaskní obměnou fichtovského absolutního idealismu (Frank 2003: 24). Místo toho navrhuje chápat romantickou filosofii jako formu „ontologického a epistemologického realismu“, tedy názoru, že bytí existuje nezávisle na našem vědomí a že jeho adekvátní poznání nám není přístupné (Frank 2003: 29). Na tezi o přednosti

bytí oproti jeho subjektivnímu vidění pak podle něj navazuje další představa charakteristická pro romantickou filosofii: postup poznávání představuje „proces nekonečné aproximace“ nebo „nutně neukončenou progresi“ (Frank 2003: 30).

Romantická skepse vůči poznatelnosti absolutna pomocí reflexivního myšlení se podle Franka zrodila z opozice vůči tendenci chápat filosofii jako aktivitu vyplývající z jednoho prvního principu, která dominovala v německé pokantovské filosofii. Jejými nejvýznamnějšími reprezentanty byli K. L. Reinhold a J. G. Fichte (Frank 2003: 23). Oba se pokusili vybudovat filosofické systémy, v nichž lze veškeré poznání vyvodit pomocí logicky nutných kroků z jistoty jedné nejvyšší a bezprostředně evidentní fundamentální propozice (Frank 2003: 30). Frank se snaží ukázat, že genealogie filosofického myšlení Friedricha Schlegela a Novalise vede k tzv. „jenské konstelaci“, tedy k okruhu Reinholdových studentů, kteří na začátku devadesátých let osmnáctého století předložili řadu skeptických argumentů proti představě nejvyššího fundamentálního principu filosofie, kterou prosazoval jejich učitel. (Frank 2003: 23) Reinhold jako první princip stanovuje „větu vědomí“. Fichte, který byl nástupcem Reinholda v Jeně, s ním sdílí základní přesvědčení, že je možné a nutné založit filosofii na prvních principech, ale nabízí jinou podobu prvního principu – „absolutní já“ (Frank 2003: 26). Nikoli Reinhold, ale právě Fichte, jehož Novalis a Schlegel intenzivně studovali, se stává terčem romantické kritiky doktríny prvních principů (Frank 2003: 26). Novalis dochází k názoru, že absolutno není nic víc než kantovská regulativní idea a že veškeré hledání prvního principu je nesmyslné. (Frank 2003: 24) Schlegel nahrazuje pojetí filosofie jako dedukce z jednoho principu modelem, kde celkovou koherenci vědění utváří vzájemné potvrzování mezi poznatky vycházejícími z plurality protikladných principů, jejichž vyšší jednota je rovněž chápána jako regulativní idea. Proces poznání tedy pro oba představuje nekonečnou aproximaci k absolutnu, jež může být uchopeno vždy pouze v relativní, částečné, neadekvátní podobě.

Podle Franka romantická představa filosofování jako nekonečné aktivity je v nejsilnější podobě vyjádřena u Schlegela. Frank to dokládá pomocí citátu ze Schlegelových filosofických zápisníků: „Podstata filosofie spočívá v touze po nekonečnu.“ (KFSa 18: 418, *PhL*) Zároveň označuje Schlegela za jednoho z prvních, kdo z názoru, že absolutní základ sebevědomí leží mimo možnosti reflexe, vyvodili důsledek, že filosofie může být dovršena pouze uměním a jako umění. Podle Schlegela diskursivní vědění je vždy podmíněné, každá propozice se vždy opírá o nějakou jinou propozici. Proto absolutno neboli nepodmíněné je svou podstatou nepoznatelné (Frank

2003: 179–180). Krásno má s absolutnem společné to, že nemůže být vyčerpávajícím způsobem pochopeno myšlením. Díky tomu se krásné umění stává symbolem nebo „alegorií“ skrytého základu jednoty, který uniká schopnostem sebevědomí (Frank 2003: 178). Absolutno Schlegel pojímá jako regulativní ideu, která dává jednotu konečnému vědomí, jež by se jinak rozpadlo na řad nesouvislých fragmentů. V důsledku toho se já jeví Schlegelovi jako vnitřně rozporné, protože pociťuje zároveň konečno i nekonečno (*KFSA* 18: 298, *PhL*). Bytí já je tvořeno jednotou konečna a nekonečna, kterou ale já nikdy nemůže uchopit v reflexi. Jeho bytí se projevuje pouze negativně, totiž jako svoboda: já nikdy není zcela identické se svou konečnou podobou, nýbrž vždy usiluje o překročení svých hranic a zakoušení nových možností sebe sama (Frank 2003: 179). Tato „neidentita“ já se odehrává v čase v podobě transcendování každého stavu relativní totožnosti se sebou samým směrem do budoucnosti, která otevírá já nové možnosti, ale nikdy mu nemůže garantovat definitivní sebeidentitu (Frank 2003: 179–181). Způsob, jak vyjádřit tuto rozpornou provázanost našeho podmíněného vědění a absolutna, jež vědomí není s to uchopit naráz, Schlegel nachází v ironii, která alegoricky odkazuje k nekonečnu tím, že demonstruje relativnost, provizornost a neúplnost každého vztahu a fixního stavu (Frank 2003: 181).

Filosofickou metodou, která Schlegelovi dovoluje nabídnout toto řešení, jak myslet zároveň podmíněné a nepodmíněné, je podle Franka metoda „střídavého zdůvodňování“ (*Wechselerweis*) či „střídavého principu“ (*Wechselgrundsatz*) – reciprocity vzájemně se podporujících výroků (Frank 2003: 181–182). Podle Schlegela filosofie nevychází z absolutní jistoty jedné zásady, ale spíše z vzájemného potvrzování mezi dvěma či více výroky. Ve svých zápisnících z roku 1797 Schlegel říká, že

„z hlediska svého zrodu filosofie by měla začínat nekonečně mnoha výroky (nikoliv jedním)“ (*KFSA* 18: 26, *PhL*); „principy jsou vždy v plurálu, konstruují se navzájem; nikdy není jen jeden princip, jak si myslí fanatici prvních principů“ (*KFSA* 18: 105, *PhL*).

Schlegel přibližuje své pojetí plurality principů pomocí reinterpetace vztahu dvou vět, které se objevují na různých místech Fichtova *Vědosloví* v roli první zásady. Zatímco v teoretické části *Vědosloví* věta „já se klade“ je prvotní oproti větě „já se má klást“, v praktické části je tomu naopak (Frank 2003: 188). Podle Schlegela ale tyto věty nesmíme chápat jako dedukované z jediného nadřazeného výroku. Obě představují

první principy, z nichž ani jeden není vyšší než druhý (*KFSA* 18: 36, *PhL*). Schlegel má za to, že Fichtova první nepodmíněná zásada „já je kladeno naprosto“ (Fichte 2007: 16) nepostačuje jako absolutní základ teoretického poznání, protože ve skutečnosti není zcela evidentní, nýbrž ke svému zdůvodnění potřebuje praktickou větu „já musí být kladeno jako absolutní“ (Frank 2003: 182). Výraz „já“ tedy nemůže vyjadřovat absolutno, protože předpokládá jiný výrok, který opět předpokládá další, ještě přesnější určení, což vede k nekonečnému regresi dokazování (Frank 2003: 183).

Podrobnější vysvětlení metody „střídavého principu“ Frank nachází ve Schlegelových přednáškách o transcendentální filosofii z přelomu let 1800–1801 (*KFSA* 12: 3–105, *TPh*) Schlegel zde klade rozdíl mezi „principem“ neboli „tím, čím filosofie musí začínat“ a „ideou“ neboli „tím, co může být postačujícím základem filosofie“ (Frank 2003: 183). Bod, kterým filosofie začíná, přitom představuje pouze jeden moment „nekonečného řetězu“ a není ničím absolutně jistým, co by v sobě implicitně obsahovalo veškeré vědění (Frank 2003: 183). Frank to interpretuje tak, že vlastně jakýkoli libovolný výrok se může stát počátečním bodem filosofování – „filosofie může začínat *in media res*“ (Frank 2003: 189). U zrodu filosofování tedy nestojí nepodmíněná jistota intuice, ale naopak pocit vlastní neúplnosti či nedokonalosti, který vede ke snaze získat celkové vědění. Schlegel tento prvotní podnět k filosofování charakterizuje jako „usilování o vědění“ (*KFSA* 12: 3, *TPh*), „tendenci [...] k absolutnu“ (*KFSA* 12: 3, *TPh*) či „*touhu* po nekonečnu“ (*KFSA* 12: 7, *TPh*). Filosofie tedy pro něj vychází ze dvou prvků: z vědomí nás samých jako neúplných či konečných bytostí a z vědomí nekonečna, jehož prostřednictvím chceme dosáhnout úplnosti. První, nejprimitivnější východisko Schlegel charakterizuje jako „pocit“, „intelektuální intuici“ nebo „minimum reality“, zatímco jeho protějšek tvoří „nekonečno“ čili „maximum reality“ (*KFSA* 12: 17, *TPh*). Vztah mezi individuem a nekonečnem Schlegel popisuje jako „střídavé dokazování“ (*Wechselerweis*) mezi principem („znalostí východiska“) a ideou („znalostí celku“) (*KFSA* 12: 4, *TPh*).

Další přiblížení Schlegelova pojetí filosofické metody střídavého zdůvodňování Frank nachází v jeho kolínských přednáškách z let 1804–1805 (*KFSA* 12: 107–480; 13). Schlegel zde jako východisko filosofie určuje nikoliv „pozitivní vědění nepodmíněného“, ale nejistotu rozumového vědění (*KFSA* 12: 324, *EPh*) či intuitivní nazření našeho nevědění, které v nás vyvolává „hlad po vědění“ (*KFSA* 12: 330, *EPh*). Cíl filosofie dosáhnout „pozitivního vědění nekonečné reality“ (*KFSA* 12: 166, *EPh*)

přítom kvůli povaze jeho předmětu není nikdy možné uskutečnit. Proto filosofie není ani tak vědou, jako spíše usilováním o ní. Jak říká Schlegel,

„[j]estliže vědění nekonečna je samo nekonečné, a tedy vždy pouze neúplné, nedokonalé, pak filosofie jako věda nikdy nemůže být úplná, uzavřená a dokonalá, ale vždy bude pouze usilovat o tyto nejvyšší cíle [...]. Filosofie vůbec je spíše úkolem usilovat o vědu, než vědou samou.“
(*KFSA* 12: 166, *EPh*)

Schlegelovo pojetí filosofie jako touhy po absolutním vědění, která nikdy nemůže být zcela uspokojena, spočívá podle Franka v přijetí nekonečného regrese coby podstaty veškeré filosofie a v jeho reinterpetaci jako nekonečného progresu (Frank 2003: 186–187). Jak dodává Frank, toto pojetí filosofie souvisí s tím, že já, které filosofuje, nemá původní intelektuální intuici sebe sama, ale vztahuje se k sobě jako k regulativní ideji neboli cíli „nekonečné aproximace“ (*KFSA* 18: 26, *PhL*). Schlegel hovoří o „antinomii intuice“ (*KFSA* 18: 329, *PhL*), která je důsledkem toho, že se já musí chápat zároveň jako nekonečné i jako omezené. Řešením této antinomie má být přijetí skutečnosti, že „jsme pouze částí sebe sama“, že jsme bytostně necelí. Rozdíl mezi naším částečným a úplným já Schlegel popisuje jako rozdíl mezi „vědomým“ a absolutním či „původním“ já (*KFSA* 18: 327, *PhL*). Z našeho pocitu vlastní omezenosti podle Schlegela vyplývá představa, že vědomé já se může povznést tak, že bude usilovat o to, aby se stalo původním já (*KFSA* 18: 329, *PhL*). Toto původní, absolutní já však nikdy nemůže být předmětem „intelektuální intuice“ – právě principiální nemožnost bezprostředního nahlédnutí absolutna vybízí já k tomu, aby si je kladlo jako cíl nekonečného usilování (Frank 2003: 187). Schlegel se oproti Fichtovi domnívá, že „já *jest*“ platí jen do té míry, do jaké platí, že „já *musí* být“, přičemž ani jedna věta nevyplývá z druhé, nýbrž obě musí být kladeny nezávisle na sobě jako rovnocenné (Frank 2003: 188). Schlegel se proto odvrací od pojetí filosofického systému jako *vyvozování* z absolutní jistoty a místo toho navrhuje pojetí filosofie jako *usilování* o absolutní vědění. Oproti Schellingovu východisku „věda *jest*“ (*Wissenschaft ist*) upřednostňuje imperativ „věda má být“ (*Wissenschaft soll sein*) (Frank 2003: 188).

Frank uvádí Schlegelovo pojetí filosofické metody do souvislosti s jeho teorií umění pomocí pojmu „médiu reflexe“, který přebírá od Benjamina (Benjamin 2009). Filosofie podle Schlegela není odvozována v logicky nutných krocích z prvního

principu, nýbrž „musí začínat jako epická báseň, uprostřed“ (*KFSA* 18: 518, *PhL*; 12: 328, *EPh*). To znamená, že se odehrává jako vzájemná afirmace a negace dílčích poznatků, jež postupně konstituují celkovou souvislost vědění. Schlegel nahrazuje Fichtovské schéma reflexe jako nekonečného postupu strukturou „reflexivního zdůvodňování“, v níž každá fáze je zdůvodněná předchozí a recipročně ji sama zdůvodňuje (Frank 2003: 206). To, co zajišťuje koherenci jednotlivých poznatků rozdělovaných reflexí, je absolutno, jež se v reflexí teprve utváří jako základ její vyšší jednoty. „Reflexe konstituuje absolutno, a konstituuje je jako médium.“ (Benjamin 2009: 84) Kontinuální rozdělující postup reflexe ústí v kruhové vzájemné potvrzování:

„A tak linie končí v kruhu, protože schéma lineárního toku je korigováno krok za krokem prostřednictvím oné vyšší jednoty, nekonečna, které se ukazuje jako totalita.“ (Frank 2003: 202)

Absolutno ve Schlegelově pojetí zajišťuje kontinuitu, syntetickou jednotu reflexivní série, ale ukazuje se v ní pouze zprostředkovaně v jejich dílčích, relativních syntézách. Reflexe tedy nemůže dokázat absolutno, ale pouze dosvědčit jeho pravděpodobnost. Právě z paradoxní povahy absolutna jako nutného a zároveň prchavého vychází volba ironie, která ukazuje „nekonečnou agilnost“ vzájemného potvrzování a popírání, coby privilegovaného jazykového prostředku filosofie (Frank 2003: 206).

Tuto „podivnou transcendenci“ absolutna ve Schlegelově koncepci podle Franka protichůdným způsobem vyjadřují dva estetické fenomény: alegorie a vtip (*Witz*). Alegorie je definována jako tendence k absolutnu v rámci konečného, neboli jako syntéza „nekonečné jednoty“ a „nekonečné mnohosti“ (Frank 2003: 206). Absolutno je „absolutně nerepresentovatelné“, nelze jej tedy uchopit ani pojmy, ani smyslovým vnímáním, nýbrž je k němu možné pouze „nepřímo poukázat“ (*andenten*) skrze střední člen mezi pojmovým myšlením a smyslovostí – imaginaci. Alegorie jakožto básnická forma, která, podle své definice „říká víc“, než co je řečeno, je modus imaginace, který umožňuje takovéto odkazování na nekonečno v konečném. Je to tedy jediný způsob, jak lze reprezentovat „nerepresentovatelnost nekonečna“ (Frank 2003: 207). Z tohoto důvodu se alegorie pro Schlegela stává jedním ze základních estetických principů – jak říká v *Rozhovoru o poezii*, „veškerá krása je alegorií. Nejvyšší, protože je nevyjádřitelné, může být vysloveno pouze alegoricky.“ (*KFSA* 2: 324, *GP*)

Vtip, neboli paradoxní syntéza protikladů, která vnáší do vědomí rozkladné působení chaosu, je protějškem alegorie. Zatímco alegorie odkazuje na absolutno jako na nepřítomné, vtip představuje „záblesk“ absolutna v samotné přítomnosti – je to nekonečno ztělesněné v konečném (Frank 2003: 209). Vtip těsně souvisí s fragmentem, protože ve vtipu může být nejlépe vyjádřen „fragmentární“ charakter vědomí „chaotické univerzality“ neboli prchavosti, nepolapitelnosti ukazování nekonečna v konečném (Frank 2003: 210). Podstatou fragmentu je paradoxní spojení jednoty a chaosu. Fragment vyjadřuje absolutno v sérii jednotek, jež se vzájemně nedoplňují a netvoří totalitu smyslu, ale naopak představují „chaotickou jednotu“ atomizovaných individuálních pozic, jež se vzájemně popírají (Frank 2003: 211).

Kromě kontradikce jednotlivých fragmentů mezi sebou je tu ještě další, vyšší kontradikce mezi všemi těmito částečnými pozicemi a ideou absolutna. V její perspektivě se všechny fragmenty ukazují jako neúspěšné pokusy vyjádřit nepolapitelné absolutno (Frank 2003: 214). Pojem romantické ironie podle Franka vyjadřuje právě tento kontradiktorický vztah mezi absolutnem a fragmentárními pokusy jej uchopit. Neadekvátnost vůči absolutnu staví každou individuální pozici do ironického světa. Ovšem na druhou stranu, „ironie se také může smát absolutnu“, protože vyjadřuje principiální nemožnost jeho adekvátního výrazu (Frank 2003: 214–215). Ironie představuje celkovou strukturu, jejímiž abstraktními částmi jsou vtip a alegorie. Zatímco vtip shrnuje celý svět v mezích konečné formy, a alegorie je naopak tendencí k neomezenému, ironie je syntézou těchto protichůdných pohybů (Frank 2003: 216). Schlegelův model ironie Frank charakterizuje jako nekonečné překračování hranic, jež si subjekt sám ukládá. Tato dialektika vypadá následovně: aby subjekt porozuměl sám sobě, musí se omezit; to je však v rozporu s jeho esenciální nekonečností, a proto musí překročit meze, jež si sám stanovil; pak si ale opět ukládá nové meze, jež musí rovněž překonat; tento proces pokračuje donekonečna (Frank 2003: 216). Ironie je tak vyjádřením „autentické kontradikce našeho já“, která spočívá v tom, že „pocitujeme zároveň konečno i nekonečno“ (*KFSA* 12: 334, *EPh*). Schlegel chápe esenciální aktivitu já nikoliv jako „kladení“, ale spíše jako usilování o sebe sama, které vychází z toho, že já je „vnitřně rozštěpené a rozdělení, plné rozporů a nesrozumitelností“ (*KFSA* 12: 381, *EPh*). Já nemá celkový náhled sama sebe, ale může se uchopovat pouze ve fragmentech, dílčími a jednostrannými způsoby. Fragmenty se ale dohromady neskládají v žádný celkový popis existence, nýbrž se naopak vzájemně neutralizují. Díky tomu se jako

jejich skutečný význam odhaluje nekonečno. Ironie umožňuje průhled do nekonečna, a tak usvědčuje každé konečné vyjádření existence z rozporu. (Frank 2003: 218)

Výrazy, kterými Schlegel charakterizuje ironii, jako „permanentní střída [Wechsel] mezi sebetvořením a sebeničením“ (KFSa 2: 172, L [151]) nebo „střídavá hra [Wechselspiel] mezi nekonečným a konečným“ (KFSa 18, 198, PhL), vyvolávají aluzi na charakteristiky Schlegelovy filosofické metody jako „střídavého dokazování“ (Wechselerweis) či „střídavého principu“ (Wechselgrundsatz). Ironie se tedy ukazuje jako výrazový prostředek nejlépe odpovídající základnímu epistemologickému východisku Schlegelovy filosofie. Filosofie ovšem nemůže sama způsobit, aby se „skrze rozpornost a křehkost fragmentarizovaného světa ohlaš[ovalo] nekonečno“. (Frank 2003: 218) To dokáže jedině poezie díky prostředkům jako alegorie, vtip, fragment a ironie. Proto filosofie musí být ve Schlegelově pojetí doplněna a završena poezií. (Frank 2003: 219) Frank uzavírá svou interpretaci Schlegelovy filosofie citátem z *Idejí*: „Kde končí filosofie, musí začít poezie.“ (KFSa 2: 261, I [48])

6. „Progresivní univerzální poezie“ a estetická autonomie

Estetická teorie rané romantiky zaujímá v konfiguraci autonomie a heteronomie estetická a/nebo umění nejasné místo. Schlegelova prohlášení, že poezie má učinit „život a společnost poetickými“, že „svévole básníka nad sebou nestrpí žádný zákon.“ (*KFSA* 2: 183, *A* [116] / 369, překlad upraven) nebo že „v ideálním stavu lidství by existovala pouze poezie“ (*KFSA* 2: 324, *GP*), spolu s charakteristikou světa jako „uměleckého díla věčně utvářejícího sebe sama“ (*KFSA* 2: 324, *GP*), svádějí k tomu, abychom ranou romantiku interpretovali coby předchůdkyni estetismu, tedy pojetí, podle kterého se život má stát uměním. Šlo by tedy o radikální verzi doktríny estetické autonomie. Další prohlášení, která s těmi právě citovaným těsně sousedí, bychom ale mohli právě tak vykládat v opačném duchu, totiž jako neméně radikální vykročení k heteronomii. Požadavek „učinit poezii živou a společenskou“ (*KFSA* 2: 182, *A* [116] / 369, překlad upraven) lze číst jako anticipaci avantgardního zapojení umění do životní praxe společnosti. Jinde je zase možné nalézt předzvěst filosofických ambicí konceptuálního umění: „všechno umění je povinováno stát se vědou a všechna věda uměním; poezie a filosofie by měly být sjednoceny“ (*KFSA* 2: 161, *L* [115] / 363).

Koexistence a vzájemná provázanost těchto protichůdných prohlášení nedovoluje, abychom upřednostnili jednu ze stran právě nahozeného dilematu, tedy abychom jednoznačně přiřadili Schlegelovou koncepci „progresivní univerzální poezie“ k pólu afirmace nebo popírání doktríny estetické autonomie, nýbrž vyžaduje, abychom mysleli obě stránky pospolu. V jádru této koncepce leží paradox: poezie se stává v plném smyslu sama sebou, dosahuje svého cíle teprve tehdy, kdy se propojí s filosofií, a naopak. Maximum autonomie předpokládá heteronomii. Této specifčnosti romantické estetiky si je dobře vědom Rancière, který spojuje její roli v ustavování schillerovského „estetického režimu“ právě se zpochybněním jednostranných výkyvů k autonomii či heteronomii. Schlegelova koncepce „progresivní univerzální poezie“ podle Rancièra znásobuje temporální linii vývoje umění a činí tak jeho hranice prostupnými. V důsledku toho se „komplikují a nakonec hrouť přímočaré scénáře o proměně umění v život anebo života v umění čili ‚konce‘ umění a nahrazují je scénáře latentní existence a obnovené aktualizace“ (Rancière 2010: 321). Pro Rancièra tedy romantika nespadá ani na jednu stranu polarity mezi afirmací autonomie umění (proměna „života

v umění“) a jejím odmítáním (proměna „umění v život“), nýbrž nabízí dynamický model oscilace mezi oběma póly, z nichž ani jeden nemůže mít zcela navrch.

Schlegelova estetická teorie chce být rozvinutím kantovského východiska, ale současně se od něj odchyluje. První aspekt se týká role estetična jako zprostředkujícího článku mezi svobodou a přírodou, zatímco druhý postulátu separace krásy a umění od mravnosti a vědění. Aby poezie mohla naplnit ideál, který je vyjádřen v prvním aspektu, tedy zprostředkovat přístup k univerzálnímu základu svobody a přírody, musí se podle Schlegela spojit v syntéze s filosofií, a tedy porušit druhý aspekt – požadavek nezávislosti estetického souzení vůči poznávacím ohledům. Cesta vedoucí k naplnění ideálu estetické autonomie vyžaduje částečné přijetí heteronomie. Nenese ale s sebou tento krok zhroucení ideje estetické autonomie jako takové? Jestliže se umění musí stát filosofickým, aby splnilo to, pro co je nejvíce oceňováno, pak se zdá, že jeho specifické estetické vlastnosti ve skutečnosti nemají onu nejvyšší hodnotu, jakou mají mít, a případně mohou být postrádány. To by znamenalo, že Schlegelova koncepce selhává jako forma rozvinutí estetické autonomie a místo toho vede k podřizení umění filosofii, či dokonce k nahrazení prvního druhou. Toto stanovisko zastává J. M. Bernstein ve své studii „Poezie a arbitrárnost znaku“ (Bernstein 2006). Bernsteinova teze zní, že

„Schlegelův pokus absorbovat filosofii poezii, vytvořit transcendentální poezii v paralele s transcendentálním idealismem, se nutně převrací do zbavení umění svéprávnosti ze strany filosofie [*philosophical disenfranchisement of art*], což je přesně opačný účinek, než jaký by bylo možné očekávat.“ (Bernstein 2006: 160)

Tato interpretace klade Schlegelovu koncepci „progresivní univerzální poezie“ do přímé souvislosti se zpochybněním estetické autonomie umění ve dvacátém století. Formulace, kterou zde Bernstein používá, aby pojmenoval nechtěný důsledek Schlegelovy romantické estetiky je (nepřiznaným) citátem názvu knihy Arthura C. Danta, který v osmdesátých letech dvacátého století popsal současný stav jako „konec umění“ spočívající v tom, že se umění stalo filosofickou reflexí sebe sama (Danto 1986). Bernsteinova studie představuje velmi zajímavý pokus uvést Schlegelovo estetické myšlení do vztahu k modernímu pojetí umění, vycházející z hluboké znalosti materiálu. S její závěry však nemohu souhlasit. V této kapitole nejprve podrobně představím Bernsteinovu argumentaci. Následně se pokusím ji zpochybnit a na pozadí

její kritiky nabídnout vlastní alternativní čtení koncepce „progresivní univerzální poezie“ – nikoliv jako popření, nýbrž jako kritického rozvinutí ideje estetické autonomie.

6.1 J. M. Bernstein. „Progresivní univerzální poezie“ jako popření ideje estetické autonomie

Bernstein ve své kritice Schlegela vychází ze specifické interpretace estetické autonomie, v jejímž středu stojí pojem média. Moderní autonomní umělecké dílo podle něj dokáže ukázat přírodu jako smysluplnou, a tak splnit úlohu přemostění propasti mezi přírodou a svobodou, jen díky tomu, že sděluje význam způsobem neoddělitelným od specifických vlastností média (materiálu) (Bernstein 2006: 144).

Rámcem úvah tvoří předpoklad, že „estetický rozum“ získává u řady německých myslitelů na konci osmnáctého století privilegovaný status jako východisko z krize racionality, k níž vedlo odkouzlení přírody v moderní době. Tato krize spočívá v obtížích vysvětlit možnost vzájemného působení mezi dvěma transcendentálně odloučenými oblastmi, kdy na jedné straně stojí dematerializovaná, zbavená smyslu příroda a na druhé straně desubstancializované, vyloučené z fyzického světa svoboda a subjektivita. V pojetí estetična, které vzešlo z Kantovy *Kritiky soudnosti*, umělecká díla představují unikátní prostředek dovolující přemostit tuto propast mezi smyslově vnímatelnou přírodou a inteligibilní svobodou a subjektivitou (Bernstein 2006: 143). Podle dané teorie by umělecká díla měla být schopna zrušit dematerializaci přírody a zároveň umožnit ztělesnění významu. Klíčem ke zmíněné unikátní schopnosti umění je podle Bernsteina status uměleckého média, neboli „materiálů jako podmínek možnosti vytváření uměleckých děl“ v dané době (Bernstein 2006: 144). Medium v umění není neutrálním nástrojem sdělování významu, nýbrž nezbytným předpokladem jeho zrodu: umělecká díla vytvářejí význam způsobem, který se specificky váže na možnosti materiálu, v němž jsou vytvořena. Kdyby tomu tak nebylo, a médium by představovalo pouhý nosič indiferentního významu, pak by umělecké dílo zmizelo v momentu porozumění jeho sdělení. Z vazby významu díla na jeho materiální složku pak vyplývá, že v uměleckém díle je příroda znova zakoušena jako schopná vytvářet význam (Bernstein 2006: 144). Role média se zdá být neméně určující i při pohledu z druhé strany, ze strany autonomie subjektu, ke které odkazuje autonomní umělecké dílo. Východiskem je zde Schillerova charakteristika krásy coby „svobody v jevu“. To, že se

v „unikátním objektu“, jakým je umělecké dílo, lidská svoboda „jeví“, podle Bernsteina neznamena nic jiného, než že matérie díla vystupuje jako znak autonomní subjektivity. Z toho opět vyplývá, že materiální nosič významu není neutrální, protože v opačném případě by se svoboda v díle „nejevila“, ale byla pouze „zprostředkována“. Má-li se svoboda „jevit“, musí být ztělesněna, a to zase předpokládá vazbu významu díla na jeho látku, tj. médium (Bernstein 2006: 145). Bernstein tak dospívá k nutné provázanosti tří aspektů: 1) „estetický rozum“, tedy forma racionality, která dokáže překonat dualitu svobody a přírody, vystupuje v produkci a recepci 2) moderního, tj. autonomního uměleckého díla, jehož 3) význam se neoddělitelně váže na látku specifického média, v němž je vytvořeno (Bernstein 2006: 145).

Tato interpretace tvoří východisko pro kritiku rané romantiky, a především Friedricha Schlegela, jako „černých ovcí“ mezi zastánci výlučného postavení estetického rozumu. Moderní prvky, které obsahuje romantická filosofická poetika, svádějí k tomu, abychom ji chápali jako rozvíjení právě popsaného pojetí estetické autonomie. Bernstein se ale domnívá, že představuje odpověď na zcela jiný problém než na rozkol mezi svobodou a přírodou, který tak trápil Schillera. Podle Bernsteina Schlegel ani Novalis nesdíleli pocit deziluze z odkouzlení přírody, ale naopak vycházeli z představy zakouzlené přírody, z níž učinili „paradigma poetického jednání“ (Bernstein 2006: 147). Bernstein charakterizuje ranou romantiku jako „modernismus bez deziluze“ (Bernstein 2006: 157). V *Rozhovoru o poezii* Schlegel mluví o „beztvaré a nevědomé poezii, která dýchá v rostlině, září v paprsku světla, usmívá se v dítěti, svítí v květu mládí, hoří v hrudi milující ženy“, a nazývá ji „první, původní“ poezií, bez níž by nemohla vzniknout „poezie slov“ (*KFSA 2: 285, GP*). Nárok, že v umění by bylo možné uchovat významuplnost přírody, je zde transformován do představy přírody jako původního zdroje smyslu a jako věčné básně. Bernstein z toho vyvozuje, že romantická estetika vůbec nechtěla být odpovědí na dvojitou krizi modernity, projevující se jako zbavení přírody významu a jako paralelní vykořenění subjektu z jeho přirozeného okolí. Její ústřední otázka podle něj spíše zněla, jak najít „nerozpornou, neskeptickou estetiku“ lidské svobody jako schopnosti „transcendovat jakýkoli daný stav sebe sama“. Teorie poezie Friedricha Schlegela podle této interpretace představuje „estetiku produkce“, jež by měla být adekvátní vůči modernímu pojetí individua jako autonomního, sebe sama vytvářejícího subjektu (Bernstein 2006: 149). Schlegel usiluje o koncepci uměleckého díla, které podle analogie s autonomním subjektem nemá žádné předem dané normy,

podle nichž by mělo být posuzováno, ale samo si stanovuje normativní ideál, jež se snaží uskutečnit (Bernstein 2006: 155).

Podle Bernsteina způsob, jakým Schlegel zdůvodňuje privilegovaný status estetická, rozpouští vazbu přírody a média, jež byla jeho původním základem (Bernstein 2006: 145–146). Bernstein staví toto tvrzení na argumentu, že ve svém pojetí „progresivní univerzální poezie“ Schlegel navazuje na Lessingovu myšlenku, podle které poezie má výsadní pozici, protože její médium, „arbitrární lingvistický znak“, neomezuje, nýbrž uvolňuje „svobodu imaginace“. Tím poezie získává univerzální charakter, který je pro ostatní umělecké druhy, limitované materiálností svých medií, nedosažitelný, a zároveň se stává unikátním prostředkem vyjádření moderní subjektivity, za jejíž podstatu je od Kanta a Fichta považována právě svoboda imaginace (Bernstein 2006: 146). Podle Bernsteina si však Schlegel vypůjčuje od Lessinga jen část jeho charakteristiky poezie. Její další složkou, kterou Schlegel opomíjí, je požadavek, že v poezii musí lingvistické reprezentace v maximální míře působit na smysly – jen tak může poezie být uměním a nikoliv prózou světa. Schopnost smyslového působení poezie je podle Lessinga vázána na „malířskou“ postatu básnických prostředků, které se mají v zobrazení předmětu co nejvíce přiblížit iluzi jeho přítomnosti, jíž dokáže nejlépe podat malířství. Bernstein to interpretuje jako požadavek, že se v poezii má lingvistický význam jevit jako produkt přírody (Bernstein 2006: 146).

Schlegelovy výpůjčky z Lessinga, ke kterým Bernstein odkazuje, se nacházejí v jeho raném díle *O studiu řecké poezie* (KFSa 1: 217–367, SA). Schlegel zde prohlašuje, že poezie je univerzální umění, protože jejím orgánem je fantazie. Díky tomu má poezie oproti jiným uměleckým druhům bližší vztah ke svobodě, méně závisí na vnější vlivech, a „má nekonečně větší schopnost se zdokonalovat“ (KFSa 1: 265, SA). Tato „relativní“ univerzalita poezie se podle Bernsteina stává absolutní, když Schlegel o pár stránek dál označuje poezii za „jediné skutečně čisté umění“. Říká zde, že velká přednost poezie plyne z toho, že její nástroj – „arbitrární jazyk znaků“ (*willkürliche Zeichensprache*) – je dílem člověka, zatímco „smyslová“ umění, jako hudba a sochařství, si vypůjčují své přednosti od přírody (KFSa 1: 294, SA). Jak poukazuje Bernstein, příroda se tu stává něčím vnějškovým vůči „čistému umění“, které je přímo spojeno s lidskou svobodou chápanou jako schopnost nekonečného zdokonalování (Bernstein 2006: 151). Privilegovaný vztah poezie ke svobodě člověka se ukazuje rovněž v jejím časovém charakteru, díky kterému jako jediná dokáže

adekvátně zobrazit celý průběh lidského jednání, jež získává jednotu pouze v čase. Proto jedině básnické dílo může tvořit uzavřený celek, skutečnou jednotu, zatímco i ta nejdokonalejší socha vždy zůstává nezavršeným fragmentem (Bernstein 2006: 151). Ve Schlegelově pojetí tedy síla jazyka jako média poezie tkví v jeho arbitrárnosti – v tom, že s sebou nenese žádná materiální omezení, která by určovala vztah mezi znakem a významem. Jak jsme ale viděli výše, podle Bernsteina se moderní autonomní umělecké dílo zakládá právě na tom, že jeho význam je neoddělitelný od materiálních specifik jeho média. Když tedy Bernstein říká, že pro Schlegela spočívá síla poezie v tom, že „lingvistické médium v ideálu vůbec není specificky uměleckým médiem“ (Bernstein 2006: 152), vychází na povrch hlavní osten jeho kritiky: tím, že zakládá univerzalitu básnického díla v arbitrární znakové povaze jeho média, jej Schlegel připravuje o esenciální předpoklad toho, aby se vůbec stalo uměleckým dílem. Jakmile je nárok poezie na univerzalitu vyvozován z „arbitrárnosti lingvistického znaku“, mizí poslední omezení svobody přírodou, a znova se nutně vrací „dualita mezi subjektivitou vytrženou ze světa a odkouzlenou přírodou“. Zrušením vázanosti významu na specifické limity média tak Schlegel podřívá základní předpoklad ideje privilegovanosti estetična, který mu dává schopnost překračovat propast mezi svobodou a přírodou. Bernstein tvrdí, že „romantická obhajoba estetického rozumu ústí, sobě navzdory a zřejmě zcela nevědomě, do radikální anti–estetiky, která potlačuje jak krizi racionality, tak jedinečnost estetična“ (Bernstein 2006: 146). Ústřední nárok Schlegelovy koncepce „progresivní univerzální poezie“, totiž, že se umění a filosofie mají spojit – že se poezie má stát filosofickou tím, že bude reflektovat sebe sama, a filosofie poetickou tím, že se bude vyjadřovat poetickou formou –, Bernstein interpretuje jako převahu teoretického a filosofického nad uměleckým. Všechny typické aspekty romantické estetiky (jako ironie, fragment, žánrová indiference, kritická sebereflexe díla), podle něj reprezentují rozchod s myšlenkou uměleckého média a tedy zradu estetického rozumu ve prospěch forem racionality, jimž estetično mělo čelit (Bernstein 2006: 145–146).

Bernstein svou kritiku Schlegelovy romantické estetiky podrobněji rozpracovává v interpretaci textů z *Athenäa*, kde se prohlubují motivy, které byly *SA* přítomny spíše v zárodku. 216. fragment, který označuje francouzskou revoluci, Fichtovu filosofii a Goethova *Wilhelma Meistera* za „největší tendence doby“ (*KFSA* 2: 198, *A* [216] / 372) podle Bernsteina v kostce vystihuje základní „konstelaci“ rané romantiky: zkušenost zhroucení tradičních autorit, požadavek svobody a autonomie, afirmaci nastávání a dějinnosti, nutnost reflexivního sebeuvědomění (Bernstein 2006: 152–153). Goethův

Bildungsroman je v tomto fragmentu zmíněn jako příkladné umělecké dílo nové, „romantické“ poezie, jež má být uměleckým výrazem svobodného, sebereflexivního subjektu. Dochází v něm k sebeuvědomění žánru románu paralelně s tím, jak se zobrazuje postupné sebeuvědomění hrdiny. Sebereflexivní umění románu zde podle Schlegela zahrnuje „umění všech umění, umění života“ (*KFSA* 2: 143, *GM*). Jak dodává Bernstein, tento popis není míněn metaforicky, protože život se tu chápe jako vytváření sebe sama podle modelu tvorby díla.

„Pojem autonomního subjektu, jehož emblémem je (romantický) umělec, a pojem romantického uměleckého díla, románu, se překládají navzájem“. (Bernstein 2006: 153)

Ve Schlegelově recenzi na *Wilhelma Meistera* Bernstein nachází nejnápadnější ukázky toho, jak je v koncepci romantické poezie estetično vytlačováno filosofií. Schlegel říká, že tato kniha je „absolutně nová a jedinečná“, a proto nemůže být hodnocena na základě konvenčních kritérií literárních žánrů, nýbrž nás sama učí, jak jí máme rozumět (*KFSA* 2: 133, *GM*). „Novost a jedinečnost“ podle Bernsteina má představovat obecnou charakteristiku románu, z níž vyplývá, že idea toho, co to znamená být románem, potažmo uměleckým dílem vůbec, nemůže být předem dána, ale musí se hledat v díle samém (Bernstein 2006: 153). Romantické umělecké dílo tedy musí v sobě zároveň obsahovat své vlastní vysvětlení – musí se samo hodnotit i popisovat, a tím připravovat kritika o práci (*KFSA* 2: 133–134, *GM*). Klíčová pasáž pro Bernsteinovu interpretaci pak ztotožňuje tuto sebereflexivitu díla s filosofickou interpretací, která činí z díla pouze nástroj vyjádření jeho ideje: „román je ve stejné míře historickou filosofií umění jako skutečným uměleckým dílem“, které, přestože je prezentováno jako cíl, je „nakonec pouze prostředkem“ odhalování filosofické ideje díla (*KFSA* 2: 132, *GM*). Bernstein se domnívá, že úkol nabízet novou ideu uměleckého díla, který Schlegel klade jako hlavní poslání umění, je „filosofický úkol“. Přívlastek „historická“, který Schlegel dodává k výrazu „filosofie umění“, pak podle Bernsteina vyjadřuje skutečnost, že filosofie díla popisuje zrod ideje díla jako progres, v němž je překračována stávající podstata literatury. Dílo jako historická filosofie sebe sama nově stanovuje vlastní podmínky možnosti, a proto představuje formu „transcendentální reflexe“ či „kritiky“ v kantovském smyslu. Bernstein tak propojuje pasáže z recenze na *Wilhelma Meistera* s 238. fragmentem z *Athenäa*, kde Schlegel mluví o poezii, která by

se „měla nazývat podle analogie s filosofickým žargonem transcendentální poezie, [...] v každém svém znázornění spoluznázorňovat i sebe sama, a být všude současně poezií a poezií poezie“ (KFSa 2: 204, A [238] / 374, překlad upraven).

Podle Bernsteina Schlegelova recenze na *Meistera* je jakýmsi prorockým popisem uměleckého modernismu, který předjímá břemeno, jež na sobě ponese žánr románu v moderní době. Zároveň ale význam tohoto břemene zveličuje do té míry, že tlačí román do podoby, v níž ztrácí povahu uměleckého díla (Bernstein 2006: 155). Bernstein interpretuje požadavek, aby dílo bylo zároveň dílem i filosofií sebe sama, jako projev základní Schlegelovy intence vytvořit koncepci umění odpovídající svobodě subjektu, v níž umělecké dílo, podobně jako autonomní subjekt, bude uskutečňovat ideál, který si samo uloží a který neodpovídá žádným předem daným normám (Bernstein 2006: 155). V této koncepci nemůže být žádné obecné vysvětlení možnosti uměleckých děl, a tedy ani žádná samostatná filosofie umění mimo konkrétní umělecká díla. To s sebou nese požadavek, že „autentická umělecká díla“ musí naplňovat „transcendentální funkci“, tj. mají ukazovat normativní podmínky toho, co to znamená být uměleckým dílem. V polemice se Schlegelem ale Bernstein poukazuje na to, že z faktu, že filosofie nemůže stanovit podmínky možnosti umění, ještě nevyplývá, že se umělecká díla stávají svou vlastní filosofií. Bernstein nepopírá, že autonomní moderní umělecká díla mohou plnit „transcendentální funkci“, ale odmítá, že tak podávají diskursivní popis vlastních podmínek možnosti. Schlegelova chyba podle něj spočívá v tom, že Schlegel vyvozuje z legitimního postřehu, že umělecká díla sama postačují k „transcendentální funkci“, neoprávněný závěr, že díla poskytují filosofické vysvětlení sebe sama (Bernstein 2006: 156). Schlegel chce, aby romantické dílo bylo „současně plně dílem a filosofickým, transcendentálním vysvětlením sebe sama jako aktualizace svobody“ (Bernstein 2006: 157). Podle Bernsteina ale druhá složka nutně vyřazuje první: když se umělecké dílo stává filosofickým, přestává být dílem. Pojetí poezie „bez ideje malířství“, tj. bez vazby na materiálnost média, tak vede ke „zbavení umění svéprávnosti ze strany filosofie“ (*philosophical disenfranchisement of art*), ke konci díla (Bernstein 2006: 157).

Nejotevřenější artikulaci této tendence vedoucí ke zrušení autonomního uměleckého díla Bernstein nachází ve Schlegelově eseji *O nesrozumitelnosti* (KFSa 2: 363–372, *ÜU* / 349–359), závěrečném textu z posledního svazku *Athenäa*, kde ve středu Schlegelovy pozornosti už nestojí román, ale fragment a ironie. Obrat od díla k fragmentu podle Bernsteina je logickým vyústěním koncepce „progresivní univerzální

poezie“, která z definice vždy „teprve nastává“. Idea umění, jež je výrazem ideje lidské svobody coby nekonečného sebepřekračování, nemůže být dána dopředu, nýbrž se postupně utváří v jednotlivých uměleckých dílech. Žádné dokončené dílo proto nemůže být zcela adekvátní vůči ideji poezie jako nekonečného nastávání. Představa autonomního, plně soběstačného uměleckého díla je tedy neslučitelná s romantickou ideou umění (Bernstein 2006: 157–158). Tím, že se stává reflexivní artikulací ideje umění, dílo rezignuje na to, aby bylo dílem, „ztrácí svůj status materiální přítomnosti ve prospěch „ještě ne“ umění“ (Bernstein 2006: 158). Fragment a ironie rozkládají autonomní dílo, a právě proto nejlépe odpovídají povaze transcendentální poezie. Spolu s autonomním uměleckým dílem romantická teorie poezie ruší harmonii či syntézu „materiálnosti a sociálního znaku“, a tím znemožňuje naplnit poslání „estetického rozumu“ překonat propast mezi svobodou a přírodou. Místo toho, aby nabídla způsob jejich spojení, romantika se naopak – proti vlastnímu zájmu – stává myšlením jejich nesouměřitelnosti (Bernstein 2006: 158).

6.2 Kritika J. M. Bernsteina. „Progresivní univerzální poezie“ jako rozvíjení ideje estetické autonomie

V této části se pokusím zpochybnit tvrzení J. M. Bernsteina, že Schlegelova koncepce „progresivní univerzální poezie“ vede k „anti-estetice“ a vytlačení umění filosofií, a nabídnout vlastní interpretaci, podle níž jde naopak o formu rozvíjení ideje estetické autonomie. I když Bernstein velmi přesně uchopuje řadu klíčových motivů Schlegelova myšlení, podle mého názoru činí některé ukvapené závěry a sklouzává k jednostrannému výkladu, který je v rozporu se základní intencí zkoumaného pojetí.

Oproti Bernsteinovi se nedomnívám, že Schlegelovo líčení reflexivity uměleckého díla jako propojení s filosofií nebo jeho pojetí nekonečné progresivity umění, která znemožňuje, aby idea umění byla plně vyjádřena v nějakém konkrétním díle, vedou k popření estetické autonomie uměleckého díla. Koncepci „progresivní univerzální poezie“ považuji spíše za střízlivou a temporalizovanou reinterpretaci této autonomie. Jejím východiskem je skeptické přehodnocení možnosti ukázat nepodmíněný základ jednoty svobody a přírody v podmíněném lidském výtvaru. Schlegelovo pojetí umění je možné v tomto ohledu označit za realističtější (méně fantastické či méně naivní) než například koncepci, kterou formuluje Schelling v *Systému transcendentálního idealismu*. Schlegel nechápe umělecké dílo jako

ztělesnění absolutní identity vědomé aktivity subjektu a nevědomé aktivity přírody, ale naopak jako místo, v němž se odkrývá neidentita konečného výtvoru a nekonečné ideje umění. Toto napětí v jádru uměleckého díla odpovídá rozporuplné povaze autonomního subjektu, který se stává sám sebou právě tím, že usiluje o překonání své konečnosti.

Schlegelovo pojetí umění jako nekonečné progresivity zahrnuje důležitou kritickou rovinu, protože nedovoluje, abychom zaměnili to či ono konkrétní umělecké dílo za úplné ztělesnění ideálu umění. Zprostředkovaně tak zabraňuje tomu, abychom považovali jakýkoli dosažený stav poznání za absolutní vědění či jakýkoli reálný způsob lidského života za vrcholné naplnění lidských možností. To by bylo možné vyjádřit také adornovským jazykem: Schlegelova romantická estetika nás varuje před tím, abychom podlehlí iluzi považovat relativní smíření přírody a svobody za konečné, a tím absolutizovali nějaký historicky podmíněný stav vědění a organizace lidského života. Schlegelovu koncepci bychom proto mohli interpretovat jako součást osvícenského procesu odkouzlení světa, která sice reflektuje nebezpečí, jež tkví v jednostranném upřednostňování rozumu oproti přírodě, avšak nepodléhá klamu, že by bylo možné dosáhnout dokonalého vyvážení obou principů teď a tady. Jako řešení excesů racionalizace světa nenabízí bezprostřední sjednocení s přírodou, jež by vedlo k opačné jednostrannosti, ale ironii, kterou chápe jako lék na jednostrannost a na iluzi harmonie. Zdá se, že Bernstein ve své interpretaci oproti této kritické koncepci upřednostňuje naivní pojetí uměleckého díla coby harmonického splynutí svobody a přírody. Tím, že vidí ve Schlegelově „progresivní univerzální poezii“ popření estetické autonomie, se tak stává, zřejmě nechtěně, obhájcem pojetí estetické autonomie jako znovuzakouzlení přírody.

Pro účely kritiky nejprve shrnu formální strukturu Bernsteinova argumentu:

- 1) První premisa: romantici na rozdíl od Schillera nepociťují deziluzi z rozkolu mezi svobodou subjektu a přírodou, který připravuje přírodu o vnitřní smysl a subjekt o realizaci v hmotném světě. Jsou to panteisté, kteří vyznávají zakouzlené pojetí přírody jako tvořivé aktivity.
- 2) Druhá premisa: Schlegel odvozuje své pojetí univerzálnosti poezie z toho, že médiem poezie je arbitrární jazykový znak: proto poezie není limitována materiálními podmínkami svého média, nýbrž umožňuje úplnou svobodu imaginace, jež je znakem autonomní subjektivity. Právě vázanost významu díla na hmotné předpoklady média je ale podle Bernsteina určující pro specifčnost

uměleckého díla a pro to, aby je bylo možné chápat jako spojení svobody a přírody.

- 3) Závěr: Bernstein se domnívá, že romantická koncepce „progresivní univerzální poezie“ není odpovědí na krizi vztahu svobody a přírody, nýbrž „estetikou produkce“, v níž idea nekonečné progresivity umění odpovídá představě „vznešené autonomie“ subjektu tvořícího sebe sama tím, že se neustále transcenduje. Nejedná se tedy o verzi modernistické *estetické* autonomie, jež chce znova sjednotit svobodu a přírodu, ale o estetickou extrapolaci autonomie *subjektu*.
- 4) Důsledek ze 3): Idea umění se věčně teprve utváří, není ničím daným, a proto nemůže být popsána filosofií, nýbrž se ukazuje v samotných uměleckých dílech. Umělecká díla si sama stanovují normativní určení toho, co to znamená být uměním, tj. plní „transcendentální funkci“ – v reflexi uchopují vlastní podmínky možnosti.
- 5) První důsledek ze 4): Žádné konečné a soběstačné dílo nemůže být adekvátním vyjádřením nekonečné ideje umění. Ta se v dílech ukazuje pouze částečně či negativně.
- 6) Druhý důsledek ze 4): Schlegel dělá ve výkladu transcendentální funkce umění drobný, avšak pro Bernsteina zásadní posun, když z ní vyvozuje nárok, aby umělecké dílo obsahovalo diskursivní vysvětlení sebe sama, a tak se stalo svou vlastní filosofií, „absorbovalo“ filosofií.
- 7) Závěr: Schlegelova koncepce „progresivní univerzální poezie“ popírá estetickou autonomii uměleckého díla a nahrazuje ji filosofií. To je důsledkem 2), 5) a 6): ze 2) vyplývá popření hodnoty *estetické* povahy uměleckého díla jako objektu, který ztělesňuje význam v materiální, smyslově přístupné formě, a tak vrací přírodě smysl a subjektu hmotné ukotvení; z 5) vyplývá popření hodnoty *autonomie* uměleckého díla jako soběstačného, v sobě uzavřeného celku; z 6) vyplývá popření uměleckého *díla*: Schlegelův požadavek, aby umělecké dílo bylo současně dílem i filosofií umění je rozporný – druhý bod ruší první.
- 8) Interpretace závěru: Jedná se o projekt „anti-estetiky“, který anticipuje krizi estetické koncepce umění a „zbavení umění svéprávnosti ze strany filosofie“ ve druhé polovině dvacátého století.

Mohu souhlasit s body 4) až 6), které se dají dobře doložit pomocí relevantních pasáží z *Athenäa*. Mám ale výhrady k premisám 1) a 2), jimiž Bernstein vysvětluje původ Schlegelovy romantické estetiky, a k jeho interpretaci následujících bodů, která vede k neoprávněnému závěru 7). Pokusím se postupně vyložit své námitky.

ad 1) Bernstein ničím nedokládá tvrzení, že romantika ve svém pojetí umění nevycházela z potřeby překonat krizi vztahu svobodného subjektu a přírody, nýbrž z panteistické představy zakouzlené přírody. Zmiňuje jej s takovou samozřejmostí, jako by se jednalo o obecně přijatý názor. Oproti němu se však domnívám, že minimálně pokud jde o Friedricha Schlegela, opak tohoto tvrzení je pravdou. Jistě, některé Schlegelovy pasáže, například v *Rozhovoru o poezii*, kde je svět popisován jako umělecké dílo, které se samo tvoří (*KFSA* 2: 324, *GP*), bychom mohli číst jako vyznání panteistického postoje chápajícího přírodu nikoli jako pasivní protiklad aktivního subjektu, ale jako samostatnou tvořivou sílu. Z toho ale ještě nevyplývá, že Schlegel nepocíťoval deziluzi z důsledků osvícenství, které člověku odcizilo přírodu. Právě naopak, panteisticky vyznívající motiv „nové mytologie“, který zde načrtává, spočívá ve snaze založit na nové půdě zpřetrhanou vazbu mezi člověkem a přírodou, či, jak to Schlegel formuluje ve zmiňovaném textu, doplnit idealismus realismem (*KFSA* 2: 315, *GP*).

Naléhavé vědomí krize vztahu mezi svobodnou subjektivitou a objektivní doménou přírody tvoří základní motivací spisu *O studiu řecké poezie*, který je psán pod silným vlivem Schillerových *Listů o estetické výchově*. Problém, který Schiller popisoval jako rozpad organické jednoty lidské přirozenosti vlivem racionalizace, jež přizpůsobuje člověka dílčím funkcím v rámci společenského mechanismu, zde Schlegel reinterpretuje jako odtržení moderní poezie od přirozeného základu „objektivit“, v jehož důsledku se soustřeďuje pouze na zajímavou individualitu. V pozdější romantické fázi se Schlegel sice stává naopak zastáncem pojetí poezie jako nekonečné progresivity, vědomí rozporu mezi oblastmi svobody a přírody ale přetrvává. Nyní je ovšem přeformulováno, v souladu se změnou Schlegelovy epistemologické pozice, jako konflikt mezi idealismem a realismem, tedy kritickou filosofií, vycházející ze subjektu, a „dogmatickou“ filosofií, v níž je základním principem objekt. Koncepce „progresivní u niverzální poezie“ je budována na pozadí obecnější snahy „spojit Fichta a Spinozu“ a založit tak filosofií „absolutního idealismu“, jenž zároveň bude „absolutním realismem“. Ostatně, ve 238. fragmentu z *Athenäa* je transcendentální postoj v poezii a filosofii charakterizován slovy, že „vztah ideálního a reálného“ je pro něj „jedním a

vším“ (*KFSA* 2: 204, *A* [238] / 374). Bernstein, který se ve snaze ukázat, že Schlegel ve svém pojetí transcendentální poezie potlačuje aspekt přírody ve prospěch autonomie subjektu, odvolává mimo jiné na tento fragment, citovanou pasáž (záměrně?) opomíjí.

Bernsteinova interpretace „progresivní univerzální poezie“ jako estetiky autonomní subjektivity by byla oprávněna v případě, kdyby nešlo o nic víc, než o estetickou variantu fichtovské verze idealismu. Schlegelova doložená snaha překročit jednostrannost Fichtovy filosofie směrem k „realismu“ a učinit z objektu stejně právoplatný princip, jakým je u Fichta subjekt, ale takové čtení nedovoluje. Zatímco výklad moderní poezie v *SA* coby nekonečného zdokonalování je ještě možné chápat jako aplikaci Fichtova pojetí svobodné subjektivity, o pojetí z *Athenäa* to už neplatí kvůli zlomu, který se odehrál ve Schlegelově filosofickém myšlení mezi lety 1795 až 1797. Přes množství paralel s líčením „zajímavé“ poezie v *SA* stojí koncepce „progresivní univerzální poezie“ na zásadně odlišných epistemologických základech. Nekonečná progresivita jako její základní rys není projevem ničím neomezované suverenity autonomního subjektu, ale spíše výrazem základní neadekvátnosti mezi podmíněností lidského poznání (tedy právě poznání vycházejícího ze subjektu) a nepodmíněným či absolutnem. Subjekt, který se vyjadřuje v „progresivní univerzální poezii“, není absolutním, plně autonomním původcem jednání, ale pouhým článkem v nekonečném řetězu příčin, který usiluje o vztah k celku.

ad 2) Základní východisko Bernsteinovy kritiky Schlegela představuje pojetí mediální specifičnosti jako esenciální vlastnosti moderního autonomního uměleckého díla. Připomeňme, že podle Bernsteina je v uměleckém díle význam vnitřně vázán na materiální charakter jeho média a že zrušení této vazby s sebou nese zmizení díla. Vzhledem ke kritice, již byla koncepce mediální specifičnosti vystavena v umělecké praxi a teorii přibližně od šedesátých let dvacátého století, se toto stanovisko může na první pohled zdát poměrně konzervativní. Bernstein v poznámce 3 ke svému textu dává najevo, že si je vědom možnosti této námitky. Přesto ale chce trvat na platnosti své pozice. Bernstein má za to, že odmítnutí mediální specifičnosti v neoavantgardách vycházelo z nepochopení povahy média i vlastních snah umělců, a že princip mediální specifičnosti se ve skutečnosti dá dobře aplikovat rovněž na díla tvůrců považovaných za antimodernisty, jako jsou například Louise Bourgeois či Richard Serra. Bernstein ovšem nechce tezi o „materiální vázanosti významu skrze mediální specifičnost“ nijak zdůvodňovat a pracuje s ní jako s hypotézou, která se prostě předpokládá jako správná a již má aplikace na ranou romantiku otestovat (Bernstein 2006: 168).

Oproti Bernsteinovi se nedomnívám, že představa neredukovatelnosti významu uměleckého díla s sebou nezbytně nese vazbu na médium ve smyslu materiálních podmínek díla. Toto východisko lze obecně chápat jako požadavek, že umělecké dílo musí sdělovat specifický význam, který nelze zcela uchopit diskursivním myšlením. Umělecké dílo se má vyznačovat jistou významovostí, která není zcela pod kontrolou vědomého subjektu, není předvídatelným produktem jeho racionálních úvah, nýbrž vstupuje do díla jako působení něčeho jiného, než je sebevědomý tvořící subjekt – ať už toto „jiné“ pochází z vnějšího světa nebo ze skrytých nevědomých úrovní autorovy osobnosti. Díky tomuto aspektu umělecké dílo umožňuje tvůrci říct víc, než ví, překročit limity vlastního racionálního přístupu ke světu. Toto „jiné“ oproti vědomému autonomnímu subjektu může být v souladu s pojmoslovím německé filosofie konce osmnáctého století označeno jako „příroda“. Nejsm si ale jistý, že toto jiné musí být nezbytně pozitivně přítomné v díle. Alternativní možností je poukázat na ně nepřímo prostřednictvím rozbití jednoznačnosti a konzistentnosti významu. Právě v tom by mohla spočívat funkce ironie ve Schlegelově koncepci. Ironie odkrývá, že za bezprostředním významem díla je ještě něco jiného, a tak negativně ukazuje k nepodmíněnému, které je základem jednoty svobody a přírody. Vázanost na materiální omezení média tedy není jediný způsob, jak učinit význam díla neredukovatelným na jeho diskursivní vysvětlení. Kromě omezení zvnějšku zde ještě přichází v úvahu „sebeomezení“, které je jednou ze složek Schlegelova pojetí ironie. Bernstein má možná pravdu v tom, že Schlegelovi tolik nejde o přírodu, z toho ale nevyplývá, že umění v romantickém pojetí nemá poukazovat k absolutnu jako ideální jednotě svobody a přírody, a tak – byť zprostředkovaně – zpochybňovat nepřekročitelnou distanci mezi nimi.

Dále, domnívám se, že Bernstein zkresluje pojetí úlohy média v rámci koncepcce „progresivní univerzální poezie“, když se v její interpretaci opírá o vysvětlení univerzality poezie v *SA*. Podle mě tak přehlíží nebo zamlžuje zásadní rozdíl mezi pojetím poezie v *SA* a v *Athenäu*, tedy mezi Schlegelovou klasicistní a romantickou fází. Tento rozdíl se týká dvou aspektů:

i) V *SA* Schlegel popisuje důvod, proč poezie je univerzální „čisté“ umění, tedy *princip* její univerzality, který je přístupný našemu poznání. Naproti tomu ve fragmentech z *Athenäa* mluví o tom, jakým způsobem se poezie *má stát* univerzální – tedy nikoliv o jejím principu, ale o *ideji*, jejíž obsah nám není znám, ale zprostředkovaně se odhaluje ve vývoji poezie. To lze chápat jako výraz změny

Schlegelova epistemologického východiska: univerzalita poezie v *Athenäu* není vykládána jako aktuální vlastnost nutně vyplývající z jejího původu, nýbrž jako regulativní idea určující směr jejího vývoje. Aplikace způsobu vysvětlení univerzality poezie ze *SA* na pozici z *Athenäa* je proto metodicky chybná.

ii) Zatímco lessingovská úvaha v *SA* probíhá na pozadí ostrého rozlišení mezi uměleckými druhy a má zdůvodnit status „čisté poezie“ jako nejvyššího umění, v *Athenäu* nejde ani tak o „čistou“, jako spíše o „špinavou“ poezii, jež se utváří prostřednictvím „míšení“ (*Mischung*). Jednou ze základních charakteristik „progresivní univerzální poezie“ ve 116. fragmentu je překračování hranic mezi literárními žánry a uměleckými druhy, ale také mezi uměním a neuměním. To by samo o sobě mělo stačit k tomu, abychom nepovažovali ranější vysvětlení univerzality poezie za relevantní pro pozdější pozici – klíčem k vysvětlení univerzality poezie zde již nemůže být povaha jejího média v protikladu k médiím jiných uměleckých druhů. Mluví-li pak Schlegel v *Athenäu* o spojení mezi umělou poezií a poezií přírody, snad se můžeme oprávněně domnívat, že pojem poezie jako označení uměleckého druhu zde splývá s jiným významem tohoto slova – totiž s *poiesis* jako produktivní aktivitou. Romantickou poezií potom lze chápat jako ideál umění, ve kterém dochází ke vzájemnému doplňování a obohacování mezi spontaneitou autonomního subjektu a působením přírody vykládané nikoliv jako pasivní látka, ale jako tvořivá síla. Bernstein sám poukazuje na to, že romantici chápali přírodu tímto způsobem, ale o to je podivnější, že interpretuje romantickou poezii jako výlučnou sféru působení svobodného subjektu, v níž příroda není zdrojem smyslu.

Ovšem, i kdybychom odvrhli charakteristiku média poezie coby „arbitrárního znaku“ z *SA* jako neadekvátní pro vysvětlení „progresivní univerzální poezie“, bylo by možné poukázat na řadu míst ve fragmentech *Athenäa*, které se zdají potvrzovat Bernsteinovu interpretaci romantické filosofické poetiky jako estetiky autonomního subjektu, v níž se umělecká tvorba stává produktem svobodné a sebevědomé aktivity, v posledku nerozlišitelným od filosofie. Je to například slavné prohlášení ze 116. fragmentu, že „svévole básníka nad sebou nestrpí žádný zákon“ (*KFSA* 2: 183, *A* [116] / 369, překlad upraven), nebo 255. fragment, kde se říká, že „[m]á-li se poezie stát uměním, má-li umělec mít důkladný vhled do svých prostředků a svých cílů, [...] musí básník o svém umění filosofovat“ (*KFSA* 2: 208–209, *A* [255] / 375, překlad upraven). Zdá se, že tato místa skutečně sugerují představu tvorby, která je plně v moci autonomního subjektu, a jež je od počátku do konce zcela průhledná a racionálně

kontrolovatelná. Přihlédnutí k širšímu kontextu ale vede k jistým pochybnostem o bezmezné moci libovůle umělce-filosofa reflektujícího sebe sama a své dílo. Nemluví se tu o aktuálním stavu, ale o ideálu, o tom, čím se umělec má stát. Tento ideál přitom leží v nekonečnu. Básník není plně autonomní, ani se takovým nestane v nejbližší budoucnosti, nýbrž se může k tomuto cíli pouze nekonečně přibližovat. Subjekt podle romantiky není zcela sám sobě průhledný, sám sebe nezná – nalézá tedy v sobě stejně nezměrný a nepoznatelný svět, jako v objektivní skutečnosti, v přírodě. Jestliže Bernstein poukazuje na to, že Schlegel činí kulturu lidskou přirozeností, tj. vytlačuje v subjektu přírodu kulturou, pak se toto spojení dá také obrátit – v jádru já, které je základem kultury, jsou roviny, které nejsou přístupné reflexi subjektu.

ad 3) Z námitek, které jsem předložil k bodu 1), vyvozují, že charakteristika koncepce „progresivní univerzální poezie“ jako „estetiky produktivity“ vyjadřující spontaneitu autonomního subjektu ji nevystěhuje adekvátně, nebo alespoň nevyčerpává celou její šíři. Mám za to, že by bylo přesnější označit tuto koncepci za „estetiku antinomie“, která chce aktualizovat rozpor mezi podmíněným a nepodmíněným. Jak jsem se pokusil ukázat v kapitole 5, podle Frankovy interpretace tento rozpor ve Schlegelově romantické filosofii tvoří jak základní charakteristiku lidského poznání, tak i základní ontologickou strukturu subjektu. Podobně jako východiskem filosofie pro Schlegela není intuitivní nahlédnutí evidentního prvního principu, ale naopak pocit nedostatečnosti, relativnosti aktuálního poznání; podobně jako subjekt si připadá, že je pouhou částí sebe sama, a snaží se scelit či završit v neustálém překračování každého fixního stavu – stejně tak i umělecké dílo je reflexí své vlastní neadekvátnosti vůči ideji umění. Autonomie (jak umění, tak i subjektu) se u Schlegela projevuje jako netotožnost mezi relativním a absolutním. Teorii „progresivní univerzální poezie“ by proto bylo možné označit také jako „estetiku neidentičnosti“.

ad 6) Způsob, jakým Bernstein interpretuje Schlegelův posun od uznání „transcendentální funkce“ poezie k požadavku, aby se poezie stala filosofií, rovněž považují za problematický. Mé pochybnosti se týkají jak vylíčení tohoto posunu, tak všech tří závěrů, které z něj Bernstein vyvozuje.

Zdá se, že se Bernstein ve svém výkladu Schlegelova „drobného, leč významného“ posunu, který vede k fatálním důsledkům pro umění, sám dopouští drobného, avšak neméně významného neoprávněného posunu. Jeho výklad totiž vyznívá tak, jako by Schlegelův požadavek, aby se umění stalo filosofií sebe sama, měl znamenat, že se má stát *veskrze a pouze* filosofií. Když Bernstein mluví o „absorpci“

filosofie poezii, chápe to zjevně v tom smyslu, že výrazové možnosti poezie musí být zredukovány na postupy diskursivního myšlení a že se poezie musí zbavit všeho, co uniká filosofickému popisu a právě tím zakládá specifčnost umění. Jen tak lze chápat Bernsteinův závěr, že požadavek, aby umělecké dílo bylo zároveň dílem a filosofií sebe samého, je vnitřně rozporný, protože druhé znemožňuje první. Oproti tomu se domnívám, že lze prokázat – a to na základě stejných pramenů, o něž se opírá Bernstein –, že Schlegel nic takového nepožaduje. Bernstein cituje jedno z klíčových míst pro porozumění Schlegelovu pojetí vztahu umění a filosofie v následující formě:

„Říct, že romantická díla [...] zahrnují ideu sebe samých, je totéž, jako říct, že tento román je ve stejné míře historickou filosofií umění jako skutečným uměleckým dílem, a že všechno, co básník ukazuje s takovou láskou jako svůj záměr a cíl [dílo samo] je nakonec pouze prostředkem [odhalování filosofické ideje díla].“ (Bernstein 2006: 154)

Když ale doplníme vynechaná místa a naopak odstraníme interpretovy vsuvky, získáme poněkud jiné vyznění:

„Ačkoliv by se mohlo zdát, že tento román je ve stejné míře historickou filosofií umění jako skutečným uměleckým dílem, a že všechno, co básník ukazuje s takovou láskou jako svůj záměr a cíl je nakonec pouze prostředkem – přesto je to všechno poezie, čistá, vysoká poezie.“ (KFS 2: 132, GM, podtržení VM)

Důraz tedy nespočívá na filosofickém charakteru poezie, ale na tom, že poezie jemu *navzdory* nadále zůstává poezií. Schlegel zde neprosazuje redukci umění na filosofii, ale právě naopak hájí neredukovatelnost jednoho na druhé. To, co Bernstein prezentuje jako požadavek, Schlegel popisuje jako pouhé „zdání“. Tuto pasáž by proto bylo plausibilnější vykládat nikoliv ve smyslu, že se poezie má stát filosofií umění, ale spíše ve smyslu, že poezie má působit *jako by* byla takovou filosofií. Pokud bychom přijali tento výklad, pak by k posunu, na němž Bernstein staví svou kritiku, ve skutečnosti vůbec nedošlo. Schlegelova prohlášení, že se umění má stát filosofií, by byla pouze obrazným vyjádřením sebereflexivního charakteru poezie, které by znamenalo, že poezie má zkoumat vlastní podmínky možnosti „podle analogie“ s transcendentální

filosofií. Právě toto je význam dalšího zásadního místa, kde Schlegel uvádí poezii do vztahu s filosofií, totiž 238. fragmentu z *Athenäa*. Ani zde Schlegel neříká, že se poezie má stát filosofií, ale jen tolik, že má být sebereflexivní, „v každém svém znázornění spoluznázorňovat i sebe sama, a být všude současně poezií a poezií poezie“ (*KFSA* 2: 204, *A* [238] / 374, překlad upraven). Jak jsem už poukázal výše, rovněž v interpretaci tohoto fragmentu se Bernstein dopouští zjednodušení, když opomíjí specifický charakter Schlegelova transcendentálního projektu jako usilování o jednotu idealismu a realismu.

Proti mé interpretaci a ve prospěch Bernsteinovy se ovšem zdají svědčit jiná místa, kde Schlegel bez jakékoli dvojsmyslnosti hovoří o splynutí poezie a filosofie. Ve 252. fragmentu z *Athenäa* Schlegel mluví o „úplném sjednocení“ s poezií, kterým má „končit“ filosofie poezie (*KFSA* 2: 207, *A* [252]); ve 451. fragmentu říká, že poezie a filosofie mohou dosáhnout univerzality jedině tak, že se spojí v „poslední syntéze“ (*KFSA* 255, *A* [451]). Z líčení rysu progresivity univerzální poezie coby „věčného nastávání“ ve 116. fragmentu (*KFSA* 2: 183, *A* [116] / 369), jakož i z interpretace filosofického pozadí Schlegelovy estetiky, o níž referovala 5. kapitola, však víme, jak máme u Schlegela rozumět výroky o „konci“, „úplnosti“, „poslední syntéze“ či „univerzalitě“: splynutí protikladů v absolutnu je nekonečným cílem usilování, který nemůže být nikdy dosažen. Požadavek syntézy poezie a filosofie proto nelze vykládat jako nárok na reálný vznik nějaké nové umělecké formy, která se bude vyznačovat naprostou identitou poezie a filosofie, ale pouze jako líčení směru, kterým se mají poezie a filosofie (nekonečně) ubírat. To, že se poezie má stát filosofickou a filosofie poetickou, značí pouze tolik, že obě mají usilovat o překročení svých limitů, vystupovat mimo sebe, a tím si, aspoň zprostředkovaně a negativně, otevírat průhled k nekonečnu. Jejich vztah nemá spočívat v úplném splynutí, kde mizí jakékoliv rozdíly, ale v neustálém reflexivním pohybu vzájemného potvrzování a negování. Poezie má vystupovat mimo sebe směrem k filosofii, aby v reflexi uchopila svou ideu; protože je ale tato idea nekonečná, musí v dalším kroku překročit své aktuální pochopení a zkoumat nové možnosti sebe sama. Zůstává tedy neredukovatelná na své filosofické vysvětlení a právě z tohoto důvodu může obohatit filosofii.

Spojení umění a filosofie u Schlegela je ale možné chápat ještě v dalším, daleko méně spekulativním smyslu. Filosofie může být do díla včleněna způsobem, který je symptomatický pro žánr románu. Přitažlivost románu, díky které se z něj stal paradigmatický žánr „progresivní univerzální poezie“, jenž jí dal označení

„romantická“, pro Schlegela tkvěla v komplexním charakteru jeho narativní struktury. Román umožňuje zahrnout nejrůznější literární žánry a řečové projevy do jednoho širšího uměleckého celku. Například Cervantesův *Don Quijote*, kterého Schlegel považoval za jedno z klíčových děl romantické literatury, zahrnuje v rámci hlavního vyprávění řadu novel či básní. Díky této vícevrstevnatosti a mnohoplánovosti román může představovat „encyklopedii lidského života“, a v tomto ohledu se ukázkovým dílem stávají Goethova *Učednická léta Wilhelma Meistera*. Vedle prvků jiných žánrů krásné literatury román může zahrnovat i filosofické úvahy ve formě dialogů, dopisů či autorových vlastních exkursů stranou hlavní dějové linky. V daném pojetí se tedy filosofie skutečně stává vnitřní součástí díla jakožto dílčí, relativně samostatná složka komplexního celku. Složitosti této literární struktury odpovídá komplexnost významu, kdy vlastní význam filosofické úvahy koexistuje s širším významem uměleckého díla vázaným na jeho specifické výrazové prostředky. Filosofický význam zde nevytlačuje neredukovatelný význam díla spojený se specifíčností média, jak to Bernstein předhazuje Schlegelovi, ale působí s ním v souhře – tyto dva druhy významy se vzájemně obohacují, rozšiřují i problematizují.

ad 7) Jestliže, jak jsem se pokusil ukázat, body 2) a 6) Bernsteinova argumentu nepředstavují adekvátní interpretaci Schlegelovy koncepce „progresivní univerzální poezie“, pak z nich ani nevyplývají závěry shrnuté v bodu 7). Tedy:

i) Neplatí, že v této koncepci nejde o překročení rozporu mezi svobodou a přírodou, jež podle Bernsteina tvoří základní motiv ideje estetické autonomie umění. Schlegel rovněž usiluje o pojetí umění, které bude mít vztah k absolutnímu základu jejich jednoty, ale toto absolutno chápe jako regulativní ideu, jíž není možné vyjádřit v jevu, ale pouze k ní zprostředkovaně odkazovat. Umělecké dílo je tedy pochopeno nikoliv jako sjednocení přírody a svobody v absolutní identitě, jak tomu bylo u Schellinga, ale jako forma ukazování bytostné neadekvátnosti či neidentity podmíněného, konečného uměleckého díla (a potažmo subjektu) a nepodmíněného čili absolutna. Nepochází zde tedy k popření *estetična*, ale k jeho reinterpetaci v negativním smyslu: to, co se v umění *jeví*, stává se hmatatelným, není absolutno, ale prahnutí po něm.

ii) To, že umělecké dílo nikdy není plně autonomní či soběstačné, jak vyplývá z regulativního charakteru ideje umění, ještě neznamená, že dílo o autonomii neusiluje. Právě naopak, jeho nedostatečnost je projevem podvojně existence mezi nemožností a potřebou dosáhnout úplné autonomie. Nejde zde tedy o popření *autonomie* uměleckého

díla, ale o její přesunutí z aktuální do ideální roviny. To by bylo možné interpretovat jako opuštění představy autonomie (jednotlivého) *díla* ve prospěch autonomie (obecné ideje) *umění*. To, co konstituuje dílo, je však právě participace na ideji autonomie umění, jíž se snaží přiblížit. Uměleckému dílu jako nedokonalé realizaci ideje umění je vždy vlastní aspoň nějaká relativní míra autonomie.

iii) Z požadavku, aby umělecké dílo zahrnulo filosofické vysvětlení sebe sama, tak, jak jej formuluje Schlegel, nevyplývá popření uměleckého *díla* filosofií. Žádné ze tří možných vysvětlení tohoto požadavků, kterými jsem se zaobíral, totiž neobsahuje ani náznak toho, že by Schlegel s ním spojoval odmítnutí neredukovatelnosti uměleckého významu. Ať už „spojení poezie a filosofie“ chápeme jako i) metaforické vyjádření sebereflexivní povahy umění, jako ii) regulativní ideu nebo jako iii) zahrnutí filosofických pasáží do komplexního literárního celku, umělecké dílo ve všech těchto případech nadále zůstává nositelem specifického sdělení, které není přeložitelné do jazyka filosofie – a chcete li, může být považováno za efekt uměleckého média.

ad 8) Domnívám se, že se mi tímto podařilo zpochybnit argumenty, kterými Bernstein zdůvodňuje svou tezi, že Schlegelova koncepce vede ke „zbavení umění svéprávnosti ze strany filosofie“. Bernstein tedy činí neoprávněný krok, když uvádí tuto koncepci do analogie s antimodernistickými a „anti-estetickými“ tendencemi v neoavantgardní umělecké praxi druhé poloviny dvacátého století, jakož i s pokusy některých filosofů vyhlásit „konec umění“ ve smyslu nahrazení jeho výsostné a nenahraditelné hodnoty statusem pouhé ilustrace filosofických tezí o podstatě umění. Oproti Bernsteinovi považuji romantickou estetiku Friedricha Schlegela za součást moderního pojetí umění, rozvíjející jeho ustavující ideu – totiž ideu estetické autonomie. Způsob, jakým Schlegel toto východisko reinterpretuje, by bylo možné označit za „estetiku neidentity“ a uvést tak do souvislosti s kritickou linií v rámci idealistické estetické tradice, kterou ve dvacátém století reprezentoval Theodor W. Adorno. Tato domněnka, k níž se o něco podrobněji vrátím v závěru, by si ovšem ještě vyžadovala další ověření.

7. Závěr

Pokusil jsem se zde ukázat, že Schlegelova koncepce „progresivní univerzální poezie“ tvoří součást myšlenkové linie vycházející z německého idealismu, která charakterizuje umění prostřednictvím pojmu „estetické autonomie“ a na základě toho mu přisuzuje specifickou hodnotu coby výlučnému způsobu, jak překonat rozkol mezi autonomním subjektem a „přírodou“ neboli objektivní skutečností. Podobně jako u Kanta, i ve Schlegelově teorii umění esteticky nepřímo, „symbolicky“ či „alegoricky“ odkazuje k nepodmíněnému základu jednoty přírody jako sféry působnosti teoretického rozvažování a svobody jako oblasti působení praktického rozumu. Podobně jako u Schillera, i tady autonomní umění umožňuje povznést lidství tím, že ukazuje možnost překročení jednostranného uchopení lidského života a směřování k ideálu komplexní osobnosti, v níž jsou harmonicky spojeny citová a rozumová složka. Schlegel stejně jako Schiller vyslovuje naději, že nové ideální společenství by mohlo být uspořádáno podle vzoru uměleckého díla. Schlegel sdílí s Schellingem (ať už dotyčný byl či nebyl autorem *Nejstaršího programu systému německého idealismu*) představu založení nové mytologie jakožto modelu sociální koheze zajišťované uměleckým zprostředkováním přístupu ke světu. U Schlegela podobně jako u Schellinga umění představuje jakýsi „organon“ filosofie, který zprostředkovává vztah k základní rovině, jež je pro filosofii nedostupná. Ve své koncepci díla jako autonomního, nového a jedinečného, neredukovatelného na něco jiného a nevysvětlitelného pomocí vnějších kritérií, vycházejícího ze svobodné tvořivé aktivity tvůrce, reflektujícího vlastní výrazové prostředky a podávajícího vlastní definici toho, co to znamená být uměleckým dílem, Friedrich Schlegel zachycuje všechny momenty tvořící charakteristiku moderního uměleckého díla, jež platily prakticky beze změn až do šedesátých let dvacátého století.

Zároveň ale Schlegelova romantická estetika obsahuje podstatné prvky, díky nimž se zásadně liší od všech zmíněných podob idealistického pojetí estetické autonomie. Domnívám se, že základní črtou, která je ve Schlegelově pojetí něčím zcela novým a činí je o to víc moderním, je jeho negativita. Na rozdíl od Schillera a od Schellinga Schlegel nedělá z umění místo smíření rozkolu mezi svobodou a přírodou, ale – tím, že toto smíření odsouvá *ad infinitum* coby nedosažitelný cíl věčného usilování – aktivitu odkrývání nesmířenosti, demaskování relativity a neúplnosti každé dosažené dokonalosti a harmonie. Romantická poezie, a ironie jako její nejvlastnější výrazový

postup, poukazuje k nepodmíněnému a nekonečnému pouze negativně, tím, že zavádí neidentitu do svých forem a obsahů, a zprostředkovaně i do tvůrce a do recipienta. Vše se v ní ukazuje jako ještě něco jiného, než čím je ve své konečné, pojmově poznatelné podobě. Každý jednotlivý prvek je prezentován jako rozporuplná jednota zvláštního a obecného, části a celku, toho, čím aktuálně je, a toho, čím by se měl stát. Romantické umělecké dílo nám neposkytuje smyslově vnímatelné zhmotnění absolutna, o nějž bychom se mohli opřít jako o pevný bod při snaze povznést vlastní lidství, ale mnohem spíše v nás vyvolává pocit neúplnosti, nedostatečnosti veškeré konečné reality, jenž má tvořit stimul k překračování fixního stavu naší existence. Každé jednotlivé umělecké dílo v tomto pojetí nutně musí selhat, protože představuje pouze část celkové ideje umění, její prozatímní a neúplnou realizaci, a právě tímto selháním podněcuje touhu po objevování nových možností, které nás snad o něco víc přiblíží nedostiženému ideálu. Zprostředkovaně nám tak umělecké dílo ukazuje naši vlastní částečnost a nedokonalost, relativnost naší konečné perspektivy – ale místo toho, aby nám předkládalo objektivní, neperspektivní vědění, vede nás ke skepsi o každém stanovisku, které si na sebe bere háv absolutního poznání.

Vztah romantického pojetí umění k mýtu je, jak se domnívám, zásadně odlišný od toho, co by mohl na první pohled naznačovat pojem „nové mytologie“. V romantických uměleckých dílech nemá docházet k návratu bohů jako bezprostředního spojení konkrétního smyslového zjevu a abstraktního obsahu, ale spíše ke kritické reflexi forem vědění a jednání, které si na sebe neoprávněně berou háv mýtu v moderní době. Klíčové pro tuto interpretaci „nové mytologie“ je slůvko „nová“: má jít o ekvivalent mytologie v éře autonomní subjektivity, který umožní ustavování nové podoby sociální soudržnosti, jež se nebude opírat o nějaký nereflektovaný, předem daný model „přirozeného“ uspořádání, nýbrž o ideál sounáležitosti, který utvářejí sami svobodní jednotlivci ve vzájemné komunikaci. Přestože tato společenská vazba může být popisována jako organická, neznamená to konzervativismus, protože se zde jedná o regulativní ideu motivující svobodné jednání: ti, kdo chtějí tvořit pospolitost, usilují o jednotu, aniž by dopředu věděli, jak má vypadat. Pokud přepokládáme, že Schlegel je v myšlenkách svého romantického období konzistentní, pak bychom se mohli oprávněně domnívat, že vždy, když v nějaké podobě hovoří o harmonii, finální syntéze, totalitě, ať už se jedná o syntézu poezie a filosofie nebo o spojení idealismu a realismu – vždy má na mysli ideál, který je cílem nekonečného usilování, ale není přístupný poznání v bezprostředním nazření. Přestože tyto výrazy pronikají veškeré texty

Schlegelovy romantické fáze, nemohou být odděleny od dialektického vztahu se svými protiklady: disharmonií, chaosem, rozpolceností, fragmentárností. Principem Schlegelovy romantické filosofie, včetně jejich estetických konsekvencí, je dialektika bez finální syntézy. Schlegel charakterizoval svou filosofii jako historickou ještě před Hegelem a zhruba současně s Schellingem, tato historie se ale neodvívá od počátku a nedochází ke konci. Příběh začíná „uprostřed“ a popisuje směřování řetězu fragmentárních poznatků, z nichž každý předpokládá a zároveň podmiňuje nějaký jiný. Nekonečný regres zde splývá v jedno s nekonečnou progresivitou. Protože absolutno podle Schlegela není poznatelné podmíněným myšlením konečné bytosti, primárním předmětem jeho zájmu se stává samotný pohyb směřování k absolutnu jako temporální struktura, v níž se odehrává paradoxní jednota podmíněnosti a nepodmíněnosti. Poezie ani filosofie, ale ani naše vlastní já zde nikdy nejsou, nýbrž se teprve stávají samy sebou: poezie je „stále ve stavu nastávání“, filosofie je „pouhým usilováním o vědu“ a já je jen „částí sebe sama“.

216. fragment *Athenäa*, ve kterém Goethův *Meister* jako (téměř) vzorový příklad díla romantické „progresivní univerzální poezie“ vystupuje po boku Fichtova *Vědosloví* a francouzské revoluce coby jedna ze tří nejvýznamnějších tendencí doby (*KFSA* 2: 198, *A* [216] / 372, překlad upraven), naznačuje, že i na romantickou fázi Schlegelova myšlení by bylo možné aplikovat výraz „estetická revoluce“. Všechny tři zmíněné tendence ze Schlegelova pohledu představují revoluční obraty ve své oblasti – francouzská revoluce v politickém životě, Fichtův programový spis ve filosofii, Goethův román v literatuře. Obrat „estetická revoluce“ Schlegel použil v klíčovém díle svého raného klasicistního období (*KFSA* 1: 269, 356, *SA*) ve významu překonání stávající krize kultury, projevující se jako nadvláda subjektivního a zajímavého v poezii, a nástupu nové podoby „objektivní“ poezie coby zobrazení obecné podstaty člověka v podobě čisté krásy. Je zřejmé, že v kontextu Schlegelova myšlení z romantického období už tento jeho význam platit nemůže. Klíčem k novému významu „estetické revoluce“ je slovo „tendence“, které, jak Schlegel podhalil ve článku *O nesrozumitelnosti*, má hrát ve zmíněném 216. fragmentu *Athenäa* zásadní roli (*KFSA* 2: 366, *ÜU*). Estetickou revoluci, jejímž příkladem je Goethův román, Schlegel zjevně nechápe jako definitivní vyvrcholení vývoje, kterým končí agonie usilování o dokonalost a nastává stádium nové harmonie či „objektivity“, ale spíše jako jeden z mnoha skoků, v nichž se uskutečňuje „tendence“ směřující k ideálu ležícímu v nekonečnu. Neustálé nastávání, jež tvoří progresivitu romantické poezie, tedy lze

popsat jako permanentní sled revolucí, kterými ze sebe poezie shazuje okovy kritérií, jež doposud platily jako esenciální podmínky pro to, aby něco bylo poetickým dílem (například hranice žánrů), a zkoumá dosud neprobádané možnosti, jak charakterizovat ideu umění. Dané čtení toho, co by v kontextu Schlegelovy romantické estetiky měla znamenat „estetická revoluce“, se zdá být v souladu s jeho charakteristikou ironie jako „permanentní *parabasis*“, kterou ve své interpretaci zdůrazňuje Paul de Man (de Man 1996: 178–179, podle Bernstein 2006: 160).

Schlegelova koncepce „progresivní univerzální poezie“ tedy představuje specifické pojetí estetické autonomie, jež je charakterizováno momenty negativity, neidentičnosti, ironie. Z toho vyplývá, že autonomie umění je zde neoddělitelným způsobem provázána s jeho heteronomií. Nejde tu o ideál „čisté“ poezie, který Schlegel prosazoval v *SA*, ale ani o ztotožnění s heteronomií, jež byla v *SA* identifikována jako podstata všech nedostatků moderní poezie, nýbrž o dialektické pojetí, v němž se autonomie a heteronomie vzájemně doplňují. Autonomie znamená nepodmíněnost; tím, že do sebe poezie vstřebává filosofickou reflexi a filosofie zase získává poetickou formu, se stává zjevnou nedostatečností obou těchto aktivit coby částečných a podmíněných způsobů vyjádření absolutna, a negativně se tak odkazuje k absolutnu (tj. k nepodmíněnému, k úplné autonomii) jako společnému cíli jejich usilování. Umění se teprve (a věčně) stává autonomním, teprve získává svůj privilegovaný status zpřístupnění vztahu k absolutnímu základu jednoty svobody a přírody. Oproti Schellingovu *Systému transcendentálního idealismu* je tak „organonem“ filosofie pouze ve slabém smyslu – nenabízí jí názor nediferencované identity vědomé a nevědomé aktivity, nýbrž „pouze“ relativizuje její nárok na úplnost poznání.

Pokud by tato interpretace byla plausibilní, pak by bylo možné zařadit Schlegelovu koncepci „progresivní univerzální poezie“ do genealogické linie přístupu, který spojuje autonomii umění s kritikou falešného smíření svobody a přírody, racionality a touhy v moderní společnosti. Toto pojetí ve dvacátém století zastává Theodor W. Adorno, podle něhož autonomní umění v sobě nese utopický „příslib štěstí“, který v konfrontaci s aktuálním stavem společnosti odhaluje údajnou harmonii, jež v ní vládne, jako ideologický klam. Tím, že přesouvá smíření do utopické budoucnosti, a tedy z něj činí spíše regulativní ideu než stav dosažitelný v empirickém světě, autonomní umění ukazuje každou aktuální podobu smíření ve společnosti jako falešnou, ale zároveň tváří v tvář této nesmířenosti uchovává smíření jako ideál, který podněcuje k překračování statusu quo. Díla avantgardy svým porušováním uměleckých

konvencí vnášejí konflikt do samotné zkušenosti recepce uměleckých děl, a tak nechávají v rozporech estetické formy zprostředkovaně vyvstat před zraky publika rozpory společnosti. Adorno koncipoval své pojetí dialektiky, v němž je preferována neidentičnost oproti zrušení rozporů v závěrečné syntéze, primárně v opozici k Hegelovi, jemuž vytýkal potlačení jednotlivého ve prospěch celku. Schlegelovo myšlení se může jevit jako kritika hegelovské totality před Hegelem. Neidentičnost subjektu jako paradoxní jednoty konečného a nekonečného; uchovávání rozporů místo jejich smíření, které se z důvodu podmíněnosti každého poznání jeví jako neuskutečnitelné; propojení požadavku autonomie uměleckého díla s představou, že jeho adekvátní recepce nutně vyžaduje filosofickou reflexi – všechny tyto rysy Schlegelovy poetiky ji staví do nápadné blízkosti s Adornovou estetickou teorií. Afinita zmíněných dvou pojetí vybízí k hlubšímu zkoumání.

Jak jsem se snažil ukázat v polemice s J. M. Bernsteinem, ze Schlegelova požadavku, aby romantické umělecké dílo zahrnovalo filosofické vysvětlení sebe sama, neplyne, že zde dochází k popření estetické autonomie umění a k jeho nahrazení filosofií. Oproti Bernsteinovi se domnívám, že je chybné považovat romantickou teorii umění za anticipaci přístupů v umělecké teorii a praxi druhé poloviny dvacátého století, které popírají estetickou podstatu umění a prosazují pojetí umění jako filosofie. Přes zdánlivou podobnost některých prohlášení konceptuálních umělců a jistých pasáží u Friedricha Schlegela je mezi těmito pozicemi zásadní rozdíl. Zatímco pro Kosutha se umělecké dílo vyčerpává výrokem o jeho podstatě, zkonstruovaným podle vzoru jazyka analytické filosofie, Schlegelův požadavek, že dílo se musí stát filosofií sebe sama, aby vysvětlilo svou ideu, naopak vychází z toho, že dílo není možné vyčerpávajícím způsobem popsat v žádném existujícím filosofickém jazyce. Oproti Solu LeWittovi, který se domníval, že dílo je totožné se svou ideou a že fyzická realizace je pouze dodatečnou, technickou záležitostí, která k dílu nic podstatného nepřidává, pro Schlegelovo pojetí umění je zásadní, že dílo není pouhým provedením dopředu daného plánu, ale je významově daleko bohatší. Ještě větším omylem je pak spojovat koncepci „progresivní univerzální poezii“ s rétorikou „konce umění“ ve smyslu jeho historického překonání a nahrazení filosofií. Princip nekonečné aproximace, který tvoří jeden z základních motivů romantické filosofie a zároveň má být základem romantické poezie jakožto „progresivní“, není logicky slučitelný s žádnými prohlášeními o konci v podobně fatalistickém duchu. V pojetí Friedricha Schlegela poezie, stejně jako filosofie, teprve začíná.

Seznam použité literatury

Primární

Behler, Ernst – Anstett, Jean-Jacques – Eichner, Hans et al. (eds.) (1958–) *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, 35 sv., Paderborn: Schöningh.

Schlegel, Friedrich (2005a) „Řeč o mytologii“ in: Horyna, Břetislav, *Dějiny rané romantiky*, Praha: Vyšehrad: 342–348.

——— (2005b) „O nesrozumitelnosti“ in: Horyna, Břetislav, *Dějiny rané romantiky*, Praha: Vyšehrad: 349–359.

——— (2005c) „Fragmenty z Lycea“ in: Horyna, Břetislav, *Dějiny rané romantiky*, Praha: Vyšehrad: 360–363.

——— (2005d) „Fragmenty z Athenaea“ in: Horyna, Břetislav, *Dějiny rané romantiky*, Praha: Vyšehrad: 364–380.

——— (1991) *Philosophical Fragments*, Minneapolis – Londýn: University of Minnesota Press.

——— (2001) *On the Study of Greek Poetry*, Albany: State University of New York Press.

——— (1983) *Estetika, filosofija, kritika*, 2 sv., Moskva: Iskusstvo.

Fichte, Johann Gottlieb (2007 [1794]) *Základ všeho vědosloví jako rukopis pro vlastní posluchače*, Praha: OIKOYMENH.

Kant, Immanuel (1975 [1790]) *Kritika soudnosti*, Praha: Odeon.

Schelling, F. W. J. (2005 [1796]) „Nejstarší program systému německého idealismu“, in: Horyna, Břetislav, *Dějiny rané romantiky*, Praha: Vyšehrad: 326–327.

- (1977 [1800]) „Soustava transcendentálního idealismu“, in: *Výbor z díla*, Praha: Svoboda: 155–274.
- (1982 [1800]) „System des transzendentalen Idealismus“, in: *Texte zur Philosophie der Kunst*, Stuttgart: Reclam: 99–123.
- Schiller, Friedrich (1992a [1793]) „Listy o kráse“ in: *Výbor z filozofických spisů*, Praha: Svoboda – Liberta: 41–72.
- (1992b [1793]) „Listy o estetické výchově“ in: *Výbor z filozofických spisů*, Praha: Svoboda – Liberta: 128–228.
- (1992c [1793]) „O půvabu a důstojnosti“, in: *Výbor z filozofických spisů*, Praha: Svoboda – Liberta: 73–127.
- (1957 [1793]) „Kallij, ili o krasotě“, in: *Sobranije sočiněnij. Tom šestoj. Stat'ji po estetike*, Moskva: Gosudarstvennoje izdatěľstvo chudožestvennoj literatury: 77–114.
- Bernstein, J. M. (ed.) (2003) *Classic and Romantic German Aesthetics*, Cambridge: Cambridge University Press.

Sekundární

- Adorno, Theodor W. (1997) *Estetická teorie*, Praha: Panglos.
- Badiou, Alain (2005) *Handbook of Inaesthetics*, Stanford: Stanford University Press.
- Barnett, Stuart (2001) „Critical Introduction. Schlegel from Antiquity to Modernity“, in: Schlegel, Friedrich, *On the Study of Greek Poetry*, Albany: State University of New York Press: 1–14.
- Behler, Ernst (1993) *German Romantic Literary Theory*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Beiser, Frederick C. (2003) *The Romantic Imperative. The Concept of Early German Romanticism*, Cambridge, MA – Londýn: Harvard University Press.

- Benjamin, Walter (2009 [1920]) „Pojem umělecké kritiky v německé romantice“, in: *Literárněvědné studie*, Praha: OIKOYMENH: 60–158.
- Bernstein, J. M. (2006) „Poesy and the Arbitrariness of the Sign. Notes for a Critique of Jena Romanticism“, in: Kompridis, Nikolas (ed.), *Philosophical Romanticism*, Londýn – New York: Routledge: 143–172.
- Bowie, Andrew (2003) *Aesthetics and Subjectivity. From Kant to Nietzsche*, Manchester – New York: Manchester University Press.
- Buchloh, Benjamin (1986) „The Primary Colors for the Second Time. A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde“, *October*, 1986, 37: 41–52.
- Bürger, Peter (1984 [1974]) *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Ciporanov, Denis – Kulka, Tomáš (2010) *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*, Červený Kostelec: Pavel Mervart.
- Costello, Diarmuid (2009 [2007]) „Kant podle Greenberga, aneb osud estetiky v současné teorii umění“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny* 3 (6–7): 44–66.
- Danto, Arthur C. (1998 [1984]) „Konec umění“, *Estetika. Časopis pro estetiku a teorii umění*, 1: 1–18.
- (2010 [1964]) „Svět umění“, in: Ciporanov, Denis – Kulka, Tomáš, *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*, Červený Kostelec: Pavel Mervart: 95–111.
- (1986) *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York: Columbia University Press.
- de Duve, Thierry (2009) „Kantova ‚svobodná hra‘ ve světle minimálního umění“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 3 (6–7): 28–43.
- de Man, Paul, „The Concept of Irony“ (1996) in: *Aesthetic Ideology*, Minneapolis: University of Minnesota Press: 163–184.
- Dziemidok, Bohdan (2010 [1988]) „Spor o estetickou podstatu umění“, in: Ciporanov, Denis – Kulka, Tomáš, *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*, Červený Kostelec: Pavel Mervart: 303–324.

- Eichner, Hans (1956) „Friedrich Schlegel's Theory of Romantic Poetry“, *PMLA* 71, 5: 1018–1041.
- Foster, Hal (2010 [1994]) „Co je nového na neoavantgardě?“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 4 (8): 58–84.
- Frank, Manfred (1997) „*Unendliche Annäherung*“. *Die Anfänge der philosophischen Frühromantik*, Frankfurt nad Mohanem: Suhrkamp.
- (2004) *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*, Albany: State University of New York Press.
- (2007) „Philosophy as ‚Infinite Approximation‘. Thoughts Arising Out of the ‚Constellation‘ of Early German Romanticism“, in: Hammer, Espen (ed.), *German Idealism. Contemporary Perspectives*, Londýn – New York: Routledge: 291–308.
- Gabitova, R. M. (1978) *Filosofija německogo romantizma (Fr. Šlegel. Novalis)*, Moskva: Nauka.
- Gaiger, Jason (2009) „Demontáž rámce. Místně specifické umění a estetická autonomie“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 3 (6–7): 86–106.
- Habermas, Jürgen (1991 [1980]) „Moderna – nedokončený projekt“, in: Gál, Egon – Marcelli, Miroslav (eds.), *Za zrkadlom moderny. Filozofia posledného dvadsaťročia*, Archa: Bratislava: 300–317.
- Heiser, Jörg – Seifermann, Ellen (2007) (eds.), *Romantischer Konzeptualismus / Romantic Conceptualism* (kat. výst.), Bielefeld – Leipzig: Kerber.
- Horyna, Břetislav (2005) *Dějiny rané romantiky*, Praha: Vyšehrad.
- Karásek, Jindřich (2004) *Kantova analogie estetické zkušenosti*, Praha: Filosofia.
- Kosuth, Joseph (1999 [1969]) „Art After Philosophy“, in: Alberro, Alexander – Stimson, Blake (eds.), *Conceptual Art. A Critical Anthology*, Cambridge, MA – Londýn: MIT Press: 158–177.
- Kristeller, Paul Oskar (1970 [1951, 1952]) „The Modern System of the Arts“, in: Weitz, Morris (ed.), *Problems in Aesthetics*, Londýn: The Macmillan Company: 108–164.

- Lacoue-Labarthe, Philippe – Nancy, Jen-Luc (1988) *The Literary Absolute. The Theory of Literature in German Romanticism*, Albany: State University of New York Press.
- LeWitt, Sol (1999 [1967]) „Paragraphs on Conceptual Art“, in: Alberro, Alexander – Stimson, Blake (eds.), *Conceptual Art. A Critical Anthology*, Cambridge, MA – Londýn: MIT Press: 12–16.
- Millán-Zeibert, Elizabeth (2007) *Friedrich Schlegel and the Emergence of Romantic Philosophy*, Albany: State University of New York Press.
- (2005) „The Revival of *Frühromantik* in the Anglophone World“, *Philosophy Today*, 49 (1), 88–108.
- Osborne, Peter (1999) „Conceptual Art in/as Philosophy“, in: Newman, Michael – Bird, John (eds.), *Rewriting Conceptual Art*, Londýn: Reaktion Books: 47–65.
- Rancière, Jacques (2010 [2002]) „Estetická revoluce a její důsledky“, in: Zahrádka, Pavel (ed.), *Estetika na přelomu milénia. Vybrané problémy současné estetiky*, Brno: Barrister & Principál: 313–328.
- (2006) *The Politics of Aesthetics*, Londýn: Continuum.
- Rush, Fred (2006) „Irony and Romantic Subjectivity“, in: Kompridis, Nikolas (ed.), *Philosophical Romanticism*, Londýn – New York: Routledge: 173–195.
- Sobotka, Milan (1990) „Raný Schelling“, in: Schelling, F. W. J., *Výbor z díla. Rané spisy*, Praha: Svoboda: 7–41.
- Zátka, Vlastimil (1994) *Kantova teorie estetiky*, Praha: Filosofia.