

Rudolf Steiner

Goethe jako zakladatel nové estetiky

Předmluva ke druhému vydání

Přednáška, která nyní vychází podruhé, byla přednesena před více než dvaceti lety ve vídeňské Goethově společnosti. Při příležitosti nového vydání jednoho z mých dřívějších spisů by bylo vhodné něco poznamenat. Postupem času byly v mé spisovatelské činnosti objevovány jakési názorové změny. Nevím však, jakým právem, když kupříkladu tento spis, starý více než dvacet let, může před mými názory obstát, aniž by bylo nutné změnit jedinou větu. A pokud se někdo snažil objevit nějaký obrat v mých ideách, zejména v mém duchovně-vědeckém, anthroposofickém působení, tomu mohu odvětit, že se mi při pročítání této přednášky zdají být ideje v ní rozvíjené zdravou základnou anthroposofie. Dokonce mi připadá, že právě anthroposofický způsob nazírání je povolán k pochopení těchto idejí. Jiným ideovým nazíráním by se sotva dalo pochopit, co je v této přednášce nejdůležitější. To, co bylo tenkrát před dvaceti lety obsahem mých idejí, bylo od té doby rozpracováno v mnoha různých směrech. A to je to jediné, k čemu došlo; nikdy se však nejednalo o změnu světového názoru.

Několik poznámek, které jsou pro objasnění připojeny na konci, mohlo být zrovna tak napsáno i před dvaceti lety. Někdo by se také mohl otázat, zda to, o čem se vzhledem k estetice v přednášce hovoří, platí také i dnes. Neboť za ona dvě desetiletí se i v tomto oboru jistě v mnoha ohledech pracovalo. Řekl bych, že v současnosti to platí dokonce mnohem více než před dvaceti lety. Vzhledem k vývoji estetiky bych oprávněně mohl říci groteskní větu: Myšlenky této přednášky jsou dnes ještě pravdivější, ačkoli se od chvíle jejich prvního vyslovení nijak nezměnily.

Basilej, 15. září 1909
Rudolf Steiner

Goethe jako zakladatel nové estetiky

Množství spisů a úvah, které se v dnešní době objevují za účelem určení Goethova vztahu k nejrůznějším odvětvím moderních věd a moderního duchovního života vůbec, je skutečně ohromující. Jen pouhé uvedení titulů by zabralo asi značně objemný svazek. Je to tím, že si stále více uvědomujeme, jakým je pro nás Goethe kulturním faktorem; faktorem, se kterým se musí nutně vypořádat každý, kdo se chce podílet na současném duchovním životě. Přehlížení by v tomto případě znamenalo vzdát se základu naší kultury, bloudit v temné propasti bez jakékoli vůle pozvednout se k jasným výšinám, z nichž pochází veškeré světlo našeho vzdělání. Jen ten, kdo dovede v některém bodě navázat na Goetha a na jeho dobu, může poznat, jakou cestu nastoupí naše kultura, a může si uvědomit cíle, za kterými se má moderní lidstvo vydat; ten, kdo takový vztah k největšímu duchu nové doby nenajde, bude prostě stržen ostatními lidmi a vláčen jako slepý. Všechny věci se nám objeví v nových souvislostech, budeme-li je pozorovat zrakem, zastíněným tímto kulturním zdrojem.

Ačkoli je úsilí současníků o navázání na Goetha potěšitelné, nelze říci, že způsob, jakým k tomu dochází, je právě nejšťastnější. Až příliš často zde schází nutná nepředpojatost, která se nejprve zcela ponoří do hlubin Goethova génia a teprve potom zaujme kritické stanovisko. Goethe je v mnoha ohledech pokládán za překonaného, protože nebyl rozpoznán jeho skutečný význam. Představujeme si, jak velice jsme již Goetha přerostli, ale ve skutečnosti je tomu většinou tak, že bychom měli jeho obsáhlé principy, jeho velkolepý způsob nazírání věcí použít na dnešní dokonalejší vědecké pomůcky a zařízení. U Goetha nejde nikdy o to, zda souhlasí výsledky jeho vědecké práce více nebo méně s výsledky dnešní vědy; vždy záleží na tom, jak Goethe věci pojímal. Výsledky jeho bádání jsou poznamenány jeho dobou, to znamená, že dosahují pouze tak daleko, jak daleko byly v té době vědecké pomůcky a tehdejší zkušenost. Ale jeho způsob myšlení, způsob kladení problémů je něčím trvalým, je vymožeností, které se nejvíce křivdí, zachází-li se s ní povýšeně. Je zvláštností právě naší doby, že tvůrčí duchovní síla génia jí připadá téměř bezvýznamná. Jak jinak by tomu také mohlo být v době, kdy každé překročení fyzické zkušenosti ve vědě – stejně jako v umění – je přísně zakázáno. K pouhému smyslovému pozorování není zapotřebí ničeho jiného než zdravých smyslů; génia lze naprosto postrádat.

Ale k opravdovému pokroku ve vědě i v umění nedocházelo nikdy jen prostřednictvím smyslového pozorování nebo otrockým napodobováním přírody. Nespočetné množství lidí může pozorovat jistou věc, aniž by na něco přišli; pak ale přijde někdo jiný a stejným pozorováním téže věci objeví důležitý vědecký zákon. Kývání kostelní lampy vidělo patrně mnoho lidí i před Galileiem; ale musela to být právě tato geniální hlava, aby v kývání lampy objevila zákony kyvadlového pohybu, tak důležité pro fyziku.

„Kdyby nebylo oko sluneční podstaty, jak bychom potom mohli spatřit slunce?“ říká Goethe; chce tím naznačit, že do hlubin přírody je schopen nahlédnout jedině

ten, kdo k tomu má potřebné nadání a tvůrčí sílu, která v dané skutečnosti vidí více než pouhé zevní věci. Toto není všeobecně uznáváno. Velké vymoženosti, za které vdčíme Goethově géniovi, by se neměly směřovat s nedostatky v jeho bádání, zapříčiněnými tehdejšími omezenými množstvím zkušeností. Goethe sám charakterizoval výsledky své vědecké práce vzhledem k pokroku v bádání pomocí názorného obrazu; označoval tyto výsledky jako figurky ve hře, jimiž třeba on sám zašel příliš daleko, ale podle nichž lze poznat plán hry. Vezmeme-li si tato slova k srdci, ukáže se nám v oblasti goethovského bádání důležitý úkol: všude je nutný návrat ke Goethovým tendencím. To, co on sám udává jako výsledky, nechť nám slouží jen jako názorný příklad toho, jak se omezenými prostředky pokusil o řešení svých velkých úkolů. Musíme se snažit o řešení úkolů v jeho duchu, avšak s pomocí dokonalejších prostředků a na základě našich bohatších zkušeností. Takto mohou být oplodněna všechna odvětví, kterým Goethe ve své vědecké práci věnoval pozornost, a co víc: ponese jednotný znak, stanou se ve všech směrech součástí jednotného velkého světového názoru. Upírat oprávněnost filologickému a kritickému bádání by bylo jistě pošetilé; je však nutné, aby bylo z této strany doplněno. Musíme se zmocnit myšlenkové a ideové obsažnosti, kterou v Goethovi nacházíme, a vycházet z ní při další vědecké práci.

Mým úkolem je nyní ukázat, jak dalece je možno použít vyvinutých zásad v jedné z nejmladších a současně nejrozpornějších věd, totiž v estetice¹). Tato věda, zabývající se uměním a uměleckými výtvy, je stará necelých sto šedesát let. Teprve roku 1750 veřejně vystoupil Alexander Gottlieb Baumgarten, aby vědomě založil nový vědecký obor. Do stejného časového období spadají Winkelmannovy a Lessingovy snahy o dosažení jasného názoru v zásadních otázkách umění. Vše, co v tomto směru existovalo předtím, nelze označit ani za nejelementárnější zárodek této vědy. Sám velký Aristotelés, onen duchovní obr, který měl určující vliv na všechna vědní odvětví, zůstal pro estetiku neplodný. Výtvarná umění zcela vyloučil ze zorného pole svého pozorování; z toho vyplývá, že pojem umění vlastně vůbec neznal, navíc neznal jiný princip než napodobování přírody. To nám znovu dokazuje, že nepochopil úlohu lidského ducha v uměleckém tvoření.

Není však žádnou náhodou, že věda o kráse vznikla až tak pozdě. Dříve to ani nebylo možné, chyběly k tomu jisté předpoklady.

Jaké předpoklady?

Touha po umění je stejně stará jako lidstvo samo, ale snaha o pochopení úlohy umění se mohla objevit teprve mnohem později. Řecký duch, jenž nacházel (díky své šťastné organizaci) v bezprostředním okolí uspokojení, vytvořil uměleckou epochu, která je nejvyšším vrcholem; učinil to však v původní naivitě, aniž by si chtěl v umění vytvořit svět, který by přinášel uspokojení, uspokojení, jehož nelze jinak dosáhnout. Řek nacházel v okolní bezprostřední skutečnosti vše, co hledal; k tomu všemu, po čem toužilo jeho srdce a po čem žíznil jeho duch, mu bohatě dostačovala příroda. Nikdy se mu nemohlo stát, že by v jeho srdci vznikla touha po něčem, co bychom marně hledali v okolním světě. Řek ještě neodrostl přírodě; proto mu všechny jeho potřeby příroda může splnit. V nerozlučném celku s jeho veškerým bytím, srostlým s přírodou, v něm tato příroda tvoří a ona také velice dobře ví, co v něm smí vytvořit, aby ho mohla znovu uspokojit. Umění bylo pro tento prostý národ jen pokračováním života a dění v přírodě, vyrůstalo přímo z ní. Příroda uspokojovala tytéž potřeby umění, jako by byla jeho matkou, jenže větší měrou. To bylo také příčinou toho, proč Aristotelés neznal vyšší umělecký princip než napodobování přírody – protože již v ní člověk nacházel zdroj všeho uspokojení. Toto pouhé napodobování přírody, které by nám muselo připadat prázdné a bezvýznamné, zde (*jemu*) bylo plně dostačující.

My jsme se již odnaučili spatřovat v pouhé přírodě to nejvyšší, po čem náš duch touží; nás by už také proto nemohl uspokojovat pouhý realismus, který nám reprodukuje skutečnost, zbavenou vyšší podstaty. Tento okamžik však musel přijít. Byl pro lidstvo, které se neustále vyvíjí k vyššímu stupni dokonalosti, určitou nutností. Člověk byl schopen se v přírodě plně udržet pouze do doby, než si to uvědomil. Jakmile si své vlastní „já“ uvědomil tím, že poznal, že v jeho nitru žije říše přinejmenším stejnorodá s tímto vnějším světem, tehdy se musel uvolnit z pout přírody.

Nyní už se jí nemohl plně oddat, aby jím vládla, aby právě ona vytvářela a opět uspokojovala jeho potřeby. Člověk musel proti přírodě povstat, a tím se od ní fakticky odpoutat; ve svém nitru si vytvořil nový svět, z něhož teď pramení jeho touha a odtud pocházejí jeho přání. Samozřejmě je ponecháno náhodě, zda matka příroda tato přání, zrozená nyní mimo ni, také splní. V každém případě existuje mezi člověkem a skutečností zřetelná trhlina; až člověk sám musí vytvořit harmonii, která se zde nacházela dříve ve své původní dokonalosti. Tak vznikly známé rozpory mezi ideálem a skutečností, mezi věcmi chtěnými a dosaženými, zkrátka vše, co lidskou duši zavádí do naprostého duchovního bludiště. Příroda tu proti nám stojí bez duše, oproštěna od všeho, co se v našem nitru projevuje jako božské.

V další fázi následuje odklon od všeho, co je přírodou; útěk před bezprostřední skutečností. To je pravým opakem řectví. V něm se vše nacházelo v přírodě, zatímco tento světový názor nenachází v přírodě naprosto nic²⁾. V tomto světle se nám jeví křesťanský středověk. Ale stejně jako Řecko nemohlo poznat podstatu umění, protože nemohlo pochopit, že přerůstá přírodu, že tvoří vyšší přírodu oproti přírodě bezprostředně stávající; stejně tak se středověká křesťanská věda neuměla dostat k vědě o umění, neboť umění musí přece jen pracovat s přírodními prostředky. Tehdejší učenost nemohla chápat, jak mají být v této Bohem opuštěné skutečnosti vytvářena díla, která by byla útechou pro ducha, spějícího k božství. Ani zde tedy neskončila bezmoc vědy na poli vývoje umění. A zatímco tato věda nevěděla, co si má o tom všem myslet, vznikala nejkrásnější díla křesťanského umění. Filosofie, nesoucí v oné době vlečku teologii, nedokázala udělat v kulturním vývoji místo pro umění, stejně jako velký idealista Řeků, „božský Platón“. Vždyť právě on prohlašoval, že výtvarné umění a dramatika jsou prostě docela škodlivá umění. O nějaké samostatné úloze umění měl tak nepatrnou představu, že například hudbě přiznával právo na existenci jen z toho důvodu, že podporuje statečnost ve válce.

Věda o umění nemohla vzniknout v době, kdy byli duch a příroda těsně spojeni. Nemohla ovšem vzniknout ani tehdy, když stáli duch a příroda proti sobě jako dva nesmiřitelné protiklady. Estetika se mohla zrodit až v okamžiku, kdy mohl člověk duchovnost vidět v nezkaleném jasu, svobodně, zbavený všech pout přírody, a přitom stále mající možnost s ní splynout. To, že se člověk pozvedl nad stanovisko řecké doby, má svůj důvod. Neboť v množství nahodilostí, z nichž je svět složen, už nenalzáme nic božského, nutného. Do tohoto světa se cítíme být postaveni. Nevidíme kolem sebe nic kromě skutečností, které by mohly být případně i jiné; nevidíme nic víc než individua, jenže náš duch hledá druhovost, pravzor; vidíme jen začátek a konec, pomíjivost, jenže náš duch spěje k nekonečnosti, nepomíjivosti, věčnosti. Má-li se tedy odcizený lidský duch vrátit k přírodě, měl by se navrátit k něčemu jinému než právě k tomuto množství nahodilostí. Tento návrat je uskutečněn právě Goethem: nejen prostý návrat k přírodě, ale i návrat s celým bohatstvím vyvinutého ducha, s dosaženým stupněm vzdělání novější doby (*současnosti*).

Goethovým názorům toto zásadní rozdělení přírody a ducha neodpovídá; Goethe chce ve světě vidět jen jediný velký celek, jednotný vývojový řetězec bytostí, mezi nimiž je člověk jedním z článků, i když článkem nejvyšším.

„Příroda! Jsme jí obklopeni a obejmuti – nemůžeme z ní odejít, ani do ní nemůžeme hlouběji vstoupit. Bez požádání i bez varování nás bere do víru svého tance a točí s námi, až padneme unaveni do její náruče.“ (Viz Goethova díla, Přírodovědecké spisy, svazek 2. Vydáno Rudolfem Steinerem v Kürschne-rově národní literatuře)

A v knize o Winkelmannovi:

„Působí-li zdravá přirozenost člověka jako celek, cítí-li se člověk ve světě jako ve velkém, krásném, důstojném a hodnotném celku, přináší-li mu šťastná duševní vyrovnanost pocit čistého a svobodného nadšení, pak by vesmír zajásal, kdyby měl vlastní pocity, a jako u cíle svého vývoje by obdivoval vrchol vlastního bytí.“

Goethe v tomto výroku dalece překračuje bezprostřední přírodu, a přitom se ani v nejmenším nevzdaluje od toho, co tvoří podstatu přírody. Je mu docela cizí to, co sám nachází u mnoha mimořádně nadaných lidí: „Zvláštní druh strachu před skutečným životem, uzavírání se do sebe, vytváření vlastního světa v sobě samém, čehož důsledkem je obrácení své nejlepší síly do vlastního nitra.“

Goethe neprchá před skutečností proto, aby si vytvořil abstraktní myšlenkový svět, který by s ní neměl nic společného; naopak proniká hlouběji do skutečnosti, aby v její věčné proměně, v jejím vzniku a pohybu našel její neměnné zákony, aby v individuu vyzoroval jeho praobraz. Tak povstaly v jeho duchu prarostlina a prazvíře, které nejsou vlastně ničím jiným než ideou zvířete a rostliny. To nejsou snad prázdné a všeobecné pojmy šedivé teorie; to jsou podstatné základy organismů s bohatým konkrétním obsahem, názorné a plné života. Názorné ovšem nikoli pro vnější smysly, nýbrž jen pro vyšší nazírací schopnost, kterou Goethe popisuje v kapitole o nazírající soudnosti. Ideje v Goethově smyslu jsou právě tak objektivní jako barvy a tvary věcí, ale tyto ideje může vnímat jen ten, kdo pro to má vnímací schopnost; podobně může barvy a tvary vnímat jen ten, kdo vidí, nikoli ten, kdo je slepý. Jestliže k objektivnímu světu nepřistupujeme s vnímavým duchem, nemůže se nám zjevit. Bez instinktivní schopnosti vnímat ideje pro nás tyto ideje zůstanou navždy uzavřenou oblastí. Do uzpůsobení Goethova génia nahlédl hlouběji než kdokoli jiný Friedrich Schiller.

Bylo to 23. srpna 1794; tehdy se Schiller snažil vyložit Goethovi podstatu jeho ducha těmito slovy: „Potřebujete celou přírodu k tomu, abyste osvětlil jednotlivost; v množství jejích druhů hledáte základ pro vysvětlení individua. Od jednoduchého organismu jdete krok za krokem vzhůru k organismu složitějšímu, abyste nakonec geneticky, z materiálů celé přírody, vybudoval onen nejsložitější organismus ze všech, totiž člověka. Tím, že jej podle přírody takřka znovu vytváříte, chcete vniknout do jeho skryté techniky.“

V tomto znovutvoření je klíč k pochopení Goethova světového názoru. Chceme-li se opravdu dostat až k praobrazům věcí, k tomu, co ve věčné proměně zůstává nezměněno, nesmíme posuzovat hotové výtvoření, neboť ty již neodpovídají zcela původní ideji, která je v nich vyjádřena; my se totiž musíme vrátit k vývoji těchto výtvoření, musíme odpo-slouchávat přírodu v jejím tvoření. Toto je smysl Goethova výroku z kapitoly „Nazírající soudnost“: „Jestliže se v mravním ohledu vírou v Boha, ve ctnost a v nesmrtelnost povznášíme do vyšší sféry, abychom se přiblížili nejvyšší bytosti, může to být v intelektuálním ohledu totéž, jako když se zdokonalujeme nazíráním na neustále tvořící přírodu, abychom se duchovně zúčastnili její tvůrčí činnosti. Vždy jsem přece neúnavně usiloval o to, abych se dostal k typu,

k prapůvodnímu vzoru.“ (Goethova díla, svazek 1, Přírodovědecké spisy, str. 115) Goethovy pravzory, praobrazy tedy nejsou prázdna schémata, ale hnací síly za přírodními jevy.

To je ta „vyšší příroda“ v přírodě, které se Goethe chce zmocnit. Z toho je patrné, že skutečnost, rozprostírající se před našimi smysly, nemůže v žádném případě být něčím, u čeho by člověk na vyšším kulturním stupni mohl setrvat. Jen tehdy, když lidský duch tuto skutečnost překročí, rozbije skořápku a dostane se k jádru, jen tehdy se mu zjeví to, čím je tento svět v nejhlubším nitru držen pohromadě. Pro nás už nemůže být rozhodující jednotlivý přírodní jev, ale přírodní zákon, ne jednotlivé individuum, ale všeobecnost. Naprosto podobně je tomu u Goetha. Také u něj nemůže moderní duch najít uspokojení v této skutečnosti, v osamoceném individuu, protože to, v čem poznáváme to nejvyšší, co uctíváme jako božské a co ve vědě oslovujeme jako ideu, to už nenacházíme v individuu, to nacházíme teprve vystoupením nad toto individuum. Pouhá zkušenost nemůže dospět k usmíření protikladů, jestliže má sice skutečnost, ale nikoli ještě ideu; stejně tak nemůže dospět k usmíření ani věda, jestliže má jen ideu, ale nemá již skutečnost. Člověk potřebuje mít mezi oběma novou oblast; takovou, v níž ideu představuje již sama jednotlivost, nikoli až celek, oblast, kde vystupuje již individuum mající charakter všeobecnosti a nutnosti. Takový svět však nenalezneme ve smyslové skutečnosti, tento svět si člověk musí teprve vytvořit; tímto světem je svět umění: nutná třetí oblast vedle sféry smyslů a sféry rozumu.

A pochopit umění jako onu třetí oblast je právě úkolem estetiky. Božství, které věci v přírodě postrádají, jim musí vštípit sám člověk, a právě to je vznešená úloha umělců. Jejich úlohou je doslova přinést božskou říši na tuto Zemi. O tomto – mohli bychom říci – náboženském poslání umění se Goethe zmiňuje (v knize o Winkelmannovi) těmito krásnými slovy: „Tím, že člověk zde je jako vyvrcholení přírody, vidí opět sebe samého jako celou přírodu, která má v sobě vytvořit také určité vyvrcholení. Za tím účelem se člověk stupňuje (*vyvíjí*), proniká se všemi dokonalostmi a ctnostmi, vyvolává řád a harmonii, volbou rozhoduje o významu a pozvedá se konečně k vytvoření uměleckého díla, které zaujímá vedle jeho ostatních činů a výrobků mimořádné místo. Jakmile je zde takové dílo jednou stvořeno a stojí před světem ve své ideální skutečnosti, je jeho působnost neustálá a nejvyšší, neboť vyvíjí-li se duchovně ze společných sil, přijímá do sebe všechno krásné, vše hodné úcty a lásky, a povznáší člověka v oduševnění nad sebe sama, uzavírá životní okruh jeho činnosti a zbožšťuje ho pro přítomnost, do níž je zahrnuta minulost i budoucnost. Takovými pocity byli uchvázeni ti, kdož spatřili olympského Jupitera. A tak se i my můžeme opět vyvíjet na základě popisů, zpráv a svědectví z dávných dob. Bůh se stal člověkem, aby pozvedl člověka k Bohu. Člověk spatřil nejvyšší důstojnost a nadchl se pro nejvyšší krásu.“

Tím byl umění přiznán důležitý smysl pro kulturní pokrok lidstva. Pro *étos* (*mravní základ*) německého národa je významné, že mu prvně vzešlo toto poznání; je významné, že všichni němečtí filosofové již sto let zápasí o to, aby objevili nejdůstojnější vědeckou formu pro onen zvláštní způsob, jakým jsou v uměleckém díle vzájemně prostoupeni duch a příroda, idea a reálnost. Úkolem estetiky není vlastně nic jiného, než v podstatě pochopit toto vzájemné prostoupení a jeho propracování v jednotlivých formách, prožívání (*působení*) v různých uměleckých oborech. Prvním člověkem, který se naznačeným způsobem dotkl tohoto problému, čímž uvedl do pohybu všechny zásadní estetické otázky, byl Kant ve své „Kritice soudnosti“, vydané roku 1790. Kantovy závěry zapůsobily ihned sympaticky také na

Goetha. Ale přes všechnu vážnost, věnovanou této práci, jsme dnes přesto nuceni přiznat, že zde nenacházíme všestranně uspokojivé řešení estetických otázek.

Friedrich Theodor Vischer, starý mistr naší estetiky, pronikavý myslitel a kritik, trval až do konce života na svém výroku, že „estetika je ještě v začátcích“.

Tím sám přiznal, že veškeré úsilí v této oblasti – svou pětisvazkovou „Estetiku“ nevyjímaje – je vlastně víceméně pouhým tápáním. Což je pravda. Je to tím – pokud zde mohu vyslovit své přesvědčení – že Goethovy plodné zárodky na tomto poli byly přehlíženy a že Goethe nebyl jako vědec brán s plnou vážností. Kdyby tomu bylo jinak, pak by se prostě vybudovaly ideje Schillerovy, které mu vzešly z poznání Goethova génia a které popsal v dopisech o estetické výchově. Ostatně ani tyto dopisy nebývají systematizujícími estetiky často pokládány za dostatečně vědecké, ačkoli jejich význam přesahuje vše, co kdy estetika zrodila. Schiller vychází z Kanta. Kant určil povahu krásy v mnoha směrech. Nejprve zkoumal základ radostného pocitu, vznikajícího vnímáním krásného uměleckého díla. Tento pocit shledává zcela jiným než vše ostatní. Srovnajme pocit této radosti s tím, co cítíme při nějakém předmětu, který nám přináší užitek. Radost z této věci je úplně odlišná. Souvisí bezprostředně s žádostí, vztahující se na existenci tohoto předmětu. Radost z užitečného předmětu zmizí, jakmile předmět zanikne. S radostí z něčeho krásného je tomu jinak. Ta nemá s vlastnictvím, s existencí krásného předmětu nic společného. Vůbec tedy nelpí na objektu, lpí jen na jeho představě. Jedná-li se o něco účelného či užitečného, usilujeme okamžitě o přeměnu představy v realitu, zatímco jde-li o něco krásného, spokojíme se s pouhým obrazem. Proto Kant označuje zálibu v kráse jako něco, co není ovlivňováno žádným reálným zájmem, nazývá ji „zálibou bez zájmu“.

Bylo by však mylné domnívat se, že tím má být z krásy vyloučena účelnost; tak je tomu jen tehdy, jde-li o vnější účel. Z toho pak vyplývá druhé vysvětlení: Krása je něčím, co je v sobě účelně zformováno, aniž by to však sloužilo vnějšímu účelu. Vnímáme-li nějakou věc v přírodě, vnímáme-li produkt lidské techniky, přistupuje k tomuto vnímání náš rozum a ihned se táže po užitečnosti a účelu. Dokud není zodpovězena otázka „K čemu to je?“, není rozum spokojen. U krásné věci toto „k čemu“ nalézáme rovnou ve věci samotné, proto se od ní rozum nemusí odvracet. A na to navazuje Schiller. Do tohoto myšlenkového sledu vetkává ideu svobody takovým způsobem, že je to pro lidskou přirozenost nejvyšší ctí.

Nejprve staví Schiller proti sobě dva neustále se prosazující lidské pudy.

Jedním z nich je takzvaný pud látkový neboli nutnost (*požadavek*) otevřených smyslů pro vnímání vnějšího světa. Tu vniká do nás bohatý obsah, na jehož povahu však my sami nemáme žádný určující vliv. Ke všemu zde dochází s bezpodmínečnou nutností. To, co vnímáme, je určováno zvenčí. Zde nejsme svobodní, ale podřízeni, musíme se jednoduše podrobit zákonům přírodní nutnosti.

Druhým z těchto pudů je pud formový. Tím není nic jiného než rozum, který vnáší řád a zákonitost do vířivého chaosu vnímaného obsahu. Jeho činností je do zkušenosti vnášen určitý systém.

Schiller však shledává, že ani zde nejsme svobodní. Neboť při této práci je rozum podřízen nezměnitelným zákonům logiky. Jestliže jsme byli v prvním případě pod vládou přírodní nutnosti, nacházíme se nyní pod vládou nutnosti rozumové. V obou případech hledá pocit svobody nějaké útočiště. A Schiller odkazuje na oblast umění. Nalézá analogii mezi uměním a dětskou hrou.

V čem spočívá podstata hry?

V tom, že věci ze skutečnosti jsou ve svých vztazích libovolně měněny. Při tomto přeformování reality není směrodatný zákon logické nutnosti, jako například při sestavování stroje, při kterém se musíme přísně řídit rozumovými zákony; zde se vše řídí výlučně subjektivními potřebami. Při hraní jsou věci dávány do souvislostí a tyto souvislosti dělají člověku radost. Když si někdo hraje, nečiní si žádné násilí. Neohlíží se na přírodní nutnost, neboť zcela libovolným používáním přejatých věcí překonává její přinucování. Necítí se však být závislým ani na nutnosti rozumu, protože řád, jenž vnáší do věcí, je díky jeho vynalézavosti, jeho výplodem. Hrající si člověk vtiskuje skutečnosti vlastní subjektivitu; této subjektivitě opět propůjčuje objektivní význam. Takto ustalo oddělené působení obou zmiňovaných pudů; sloučily se v jedno, čímž se osvobodily: příroda se stala duchovností a duchovnost přírodou.

Schiller, básník svobody, tedy vidí v umění jen svobodnou hru člověka na vyšším stupni a s nadšením říká: „Člověk je celým člověkem jen tehdy, když si hraje, a hraje si jen tehdy, když je v plném smyslu slova člověkem.“

Schiller nazývá tento pud, který je základem umění, pudem hravým. Ten vytváří v umělci díla, která uspokojují náš rozum již ve svém smyslovém bytí a jejichž rozumový obsah je zde současně přítomen ve formě smyslového bytí. Člověk je na tomto stupni v situaci, kdy v něm příroda působí duchovně a jeho duch současně působí jako příroda. Příroda je pozdvižena k duchu, duch vniká do přírody. Příroda je takto zušlechtěna, duch sestupuje ze své nedozírné výše do viditelného světa. Díla, která vznikají tímto způsobem, nemohou přirozeně právě proto přírodě zcela odpovídat, neboť ve skutečnosti se duch a příroda nikde nekryjí; srovnáme-li umělecká díla s výtvyry přírody, jeví se nám ona díla jako pouhé zdání. Ale tak to musí být, jinak by to nebyla skutečná umělecká díla. S tímto pojmem zdání v takové souvislosti stojí zde Schiller – jako estetik – zcela ojedinelý, nepřekonaný, nedostižený.

V tomto směru se mělo pokračovat a zprvu pouze jednostranné řešení problému krásy mělo být navázáním na Goethovo pojetí umění takto prohlubováno. Místo toho vstoupil na scénu Schelling s naprosto pochybeným základním názorem³⁾ a inauguroval omyl, z něhož se německá estetika již nikdy nevymanila. Schelling spatřuje – stejně jako celá moderní filosofie – úlohu nejvyššího lidského úsilí v pochopení věčných praobrazů věcí. Duch se vzdaluje od skutečného světa a povznáší se k výšinám, kde trůní božství. Tam se mu zjevuje veškerá pravda a krása.

Jen to, co je věčné, je pravdivé a je také krásné.

Krásu může podle Schellinga vidět jen ten, kdo se povznese k nejvyšší pravdě, protože obojí je vlastně totéž. Všechna smyslová krása je tedy jen slabým odleskem nekonečné krásy, která není vnímatelná našimi smysly. Vidíme, k čemu to směřuje: umělecké dílo není krásné samo o sobě, tím, čím je ono samo; je krásné proto, že zobrazuje ideu krásy.

Je potom již jen určitým důsledkem tohoto názoru, že obsah umění je totožný s obsahem vědy, neboť základem obou obsahů je věčná pravda, která je současně krásou. Pro Schellinga je umění jen zobjektivizovanou vědou.

Nyní se chceme především otázat: Co se nám na uměleckém díle líbí?

V tomto případě je to jen vyjádřená idea. Smyslový obraz je pouze výrazovým prostředkem, formou, kterou se vyjadřuje nadsmyslový obsah. A v tomto smyslu následují Schellinga všichni estetické idealistického zaměření. Nemohu totiž souhlasit s tím, co v současné době říká Eduard von Hartmann, dějepisec a systematik estetiky. Hovoří, že Schellinga v tomto bodě podstatně překonal Hegel. Říkám v tomto bodě, neboť v mnoha jiných směrech jej skutečně vrcholně převyšuje.

Také u Hegela čteme: „Krása je smyslovým zjevem ideje.“ Tedy i on uznává, že právě ve vyjádřené ideji vidí to, na čem v umění záleží. Ještě zřetelněji to vyjadřuje ve výroku: „Tvrdá slupka přírody a všedního světa způsobuje duchu v pronikání k ideji více trpkosti než výtvoř umění.“ Vidíme, že zde je jasně řečeno, že cíl umění a cíl vědy jsou totožné: proniknout k ideji.

Umění se podle toho jen pokouší názorně ukázat, co věda bezprostředně vyjadřuje formou myšlenek. Friedrich Theodor Vischer nazývá krásu „zjevením ideje“, čímž současně ztotožňuje obsah umění s pravdou. Ať je proti tomu namítáno cokoli: kdo vidí ve vyjádřené ideji podstatu krásy, nemůže ji už nikdy odloučit od pravdy. Pak je ovšem nejasné, jakou samostatnou úlohu by ještě mělo mít umění vedle vědy. Cestou myšlení, nikoli teprve zahaleno smyslovým závojem, zjistíme daleko dokonaleji, v čistší a nezkalené formě, co nám takové umění poskytuje. Z hlediska této estetiky je jedině klamným rozumováním možné vyhnout se oné kompromitující konsekvenci, že nejvyšší uměleckou formou výtvarných umění je alegorie a nejvyšší uměleckou formou básnictví pak didaktická poezie. Samostatný význam umění nemůže tato estetika pochopit. Také se ukázala být neplodnou.

Nesmíme však zase zajít příliš daleko a vzdát se proto jakéhokoli úsilí o čistou estetiku. Právě tímto směrem jdou totiž zase ti, kteří chtějí celou estetiku rozřešit dějinami umění.

Tato věda, aniž by se mohla opírat o autentické principy, nemůže být ničím jiným než shromážděním sesbíraných zpráv o umělcích a o jejich dílech, k nimž se připojují víceméně duchaplné poznámky; ty však jsou kvůli naprosté libovůli subjektivního rozumu vlastně bezcenné.

Zde se mělo estetice přijít na kloub z druhé strany, jakýmsi druhem fyziologie vkusu. Zkoumají se nejjednodušší, elementární případy pocitu libosti, posléze se postupuje ke stále komplikovanějším případům, aby tak byla proti „estetice shora“ postavena „estetika zdola“. Tuto cestu nastoupil Fechner ve své „Přípravě k estetice“. Je vlastně celkem nepochopitelné, že toto dílo mohlo najít přívržence u národa, který měl Kanta. Estetika má vycházet ze zkoumání pocitu libosti; jako by každý pocit libosti byl už i estetickým a jako bychom mohli estetickou povahu některého pocitu libosti rozlišit od estetické povahy jiného takového pocitu jiným způsobem než podle toho, jakým předmětem byl tento pocit vyvolán. Jen tehdy, shledáme-li daný předmět krásným, víme, že radost je estetický vjem; neboť estetická radost se z psychologického hlediska v ničem neliší od kterékoli jiné radosti. Vždy půjde o poznání objektu.

Základní otázka celé estetiky zní: Jak je možné, že je nějaký předmět krásný?

Mnohem lépe než „estetikové zdola“ se k tomuto problému přiblížíme tím, že budeme hledat oporu v Goethovi. Jednou charakterizoval Merck Goethovo tvoření těmito slovy: „Ty tvoříš úplně jinak než ostatní; oni chtějí ztělesnit takzvaný imaginativní obsah, jenže výsledek toho je k ničemu. Ty však dáváš skutečnosti poetickou tvářnost.“ Tím je řečeno přibližně totéž, co Goethe formuloval ve druhém díle Fausta: „Co“ – nad tím uvažuj, ale více zvažuj – „jak“. Jasně se zde říká, na čem v umění záleží. Nejde o ztělesnění něčeho nadsmyslového, ale jde o přetvoření smyslové skutečnosti. Skutečnost by se neměla snižovat na úroveň vyjadřovacího prostředku. Má naopak zůstat ve své úplné samostatnosti, má pouze dostat novou tvářnost, v níž by nás mohla uspokojit. Vyjmeme-li některou jednotlivost z jejího celku a díváme-li se na ni v její osamocenosti, začne pro nás být tato jednotlivost v mnoha směrech nepochopitelná. Nemůžeme ji dostat do souladu s pojmem, s ideou, kterou musíme nezbytně učinit jejím základem. Její podoba ve viditelné skutečnosti je totiž

nejen výsledkem její vlastní zákonitosti, ale bezprostředně určující je i to, co s touto jednotlivostí hraničí (*souvisí*). Jednotlivost by plně prožívala svoji vlastní ideu teprve tehdy, jen kdyby se mohla vyvíjet nezávisle a volně, bez vlivu jiných věcí. Tuto ideu, která je základem věci – ale která je ve skutečnosti ve volném vývinu rušena, musí umělec uchopit a rozvinout. Musí v objektu vyhledat určitý bod, z něhož lze předmět vyvinout do nejdokonalejší podoby, do níž se ovšem tento předmět sám v přírodě vyvinout nemůže. Příroda totiž u každé jednotlivosti zůstává pozadu za svými úmysly. Vedle jedné rostliny vytváří rostlinu druhou, třetí a tak dále; žádná z nich však nepřivádí do konkrétního života celou ideu.

Jedna rostlina ukazuje jednu stránku své ideje, druhá ukazuje jinou, a to podle toho, jak to okolnosti dovolují. Umělec se ovšem musí vrátit k tomu, co se mu jeví být tendencí, úsilím přírody. Tak si to představuje i Goethe, když své tvoření vysvětluje slovy: „Ve všem hledám určitý bod, z něhož se dá mnohé vyvinout.“

Tvůrčímu umělci musí být vnější podoba jeho díla výrazem celého nitra; u přírodního výtvaru zůstává vnější podoba pozadu za svým nitrem a poznávající lidský duch musí vnitřní stránku teprve objevit. Zákony, jimiž se umělec při své práci řídí, nejsou tedy ničím jiným, než věčnými zákony přírody, jenže v čisté formě, neovlivněné žádnou překážkou. V podstatě uměleckého díla nespočívá tudíž to, co je, nýbrž to, co by být mohlo; tedy nikoli skutečnost, ale možnost.

Umělec tvoří podle týchž principů jako příroda; ale u něho jde o individuum při tomto tvoření, kdežto příroda na individuum příliš nehledí, jak říká Goethe. „Neustále staví a současně (*neustále*) boří“, poněvadž neusiluje o dokonalost v jedinci, nýbrž v celku. Obsah uměleckého díla je svým způsobem smyslově skutečný – to je právě ono – „co“; podoba, kterou mu umělec dává, je určována snahou o překonání přírody v jejích vlastních tendencích, snahou o dosažení toho, čeho je možné dosáhnout jejími prostředky a zákony, ale vyšší měrou, než je schopna ona sama.

Předmět, který nám předvádí umělec, je dokonalejší než v přírodě; ale jeho dokonalost není žádná jiná než jeho vlastní. V tomto vyrůstání předmětu nad sebe sama, ale přece jen na základě toho, co je v něm již ukryto, je krása. Krása tedy není něčím nepřirozeným a Goethe může právem říci: „Krása je projevem skrytých přírodních zákonů, které by bez ní zůstaly navěky ukryty.“ Anebo například na jiném místě: „Komu příroda odhaluje své zjevné tajemství, ten zatouží po jejím nejdůstojnějším vysvětlení, a tím je umění.“

Můžeme říci, že krása je vlastně něčím neskutečným, nepravdivým, že je pouhým zdáním, poněvadž to, co představuje, v takové dokonalosti nikde v přírodě nelze najít.

Právě tak můžeme říci: To, co je krásné, je pravdivější než příroda, protože představuje to, čím (*co*) chce příroda být, ale čím (*co*) být nemůže. K otázce skutečnosti v umění se Goethe vyjadřuje následovně: „Básník – a jeho slova můžeme docela dobře rozšířit na celé umění – básník je odkázán na vyprávění. Takovým nejdokonalejším vyprávěním je to, které soutěží se skutečností; a je tedy takové – když je vyprávění takovou měrou oživeno duchem, že může být zpřítomněno a mít význam pro každého.“ Goethe poznává, že „v přírodě není krásné nic, co by se ve smyslu přírodní zákonitosti nedalo motivovat jako pravdivé“. (Hovory s Eckermannem III. 82.). Druhou stránku tohoto zdání, tedy překonání bytosti sebou samou, můžeme najít jako Goethův názor ve „Výrocích v próze“ č. 978 (Sprüche in Prosa, *str.* 49): „V květech vystupuje vegetační zákon ve své nejvyšší podobě a růže by byla opět vrcholem této podoby. Ovoce nemůže být krásné, protože zde již ustupuje vegetační zákon do sebe (*do pouhého zákona*).“ Tím je vše zcela zřetelně vyjádřeno: tam, kde se utváří a prožívá idea, tam je také krása, tedy tam, kde ve

vnější podobě vnímáme bezprostředně zákon; tam, kde se vnější podoba jeví jako neforemná, neohrabaná, kupříkladu v plodu, protože neprozrazuje nic ze základního zákona rostlinného utváření, tehdy přestává být přírodní produkt krásný. Proto v témže výroku dále čteme: „Zákon, který vstupuje do formy v nejvyšší volnosti, podle svých nejvlastnějších podmínek, vytváří objektivní krásu, která ovšem musí najít vyspělé subjekty, aby jimi byla vnímána.“ A nejvíce se tento Goethův názor projevuje ve výroku, který najdeme v Hovorech s Eckermannem (III. 108): „Umělec musí samozřejmě v jednotlivostech přírodu věrně a oddaně napodobovat⁴)... Ale ve vyšších oblastech umělecké činnosti, kde se obraz teprve stává skutečným obrazem, tam si umělec volně hraje a smí dokonce přistoupit k fikci.“ Za nejvyšší úlohu umění Goethe pokládá toto: „Závojem zdání činit dojem vyšší skutečnosti. Nesprávné počínání by však bylo činit zdání tak skutečným, že by nakonec zůstala obyčejná skutečnost.“ (Básnění a pravda, III.40. – Dichtung und Wahrheit.)

Ptejme se nyní: Co je příčinou naší radosti z uměleckých předmětů?

Především si musíme uvědomit, že radost, která je uspokojována na objektech krásy, si v ničem nezadá s čistě intelektuální radostí, kterou prožíváme v čistě duchovnosti.

Je vždy neklamným znakem úpadku umění, je-li jeho úloha viděna v pouhém rozptýlení, v ukojení nižších rozkoší.

Příčinou potěšení z uměleckých předmětů tedy nebude žádná jiná než ta, která je vzhledem ke světu idejí vůbec příčinou onoho radostného hnutí, povznášejícího člověka nad sebe sama.

Co nám vlastně poskytuje uspokojení ve světě idejí?

Nic jiného, než onen vnitřní nebeský klid a dokonalost, kterou v sobě tento svět ukrývá. Žádný rozpor, žádný skřípot se nepohne v myšlenkovém světě, vystupujícím v našem nitru, protože tento svět je v sobě nekonečný. Vše, co takový obraz činí dokonalým, je v něm samém. Příčinou našeho povznesení, máme-li před sebou svět idejí, je právě tato jeho vrozená dokonalost.

A co se krásy týče, také ona musí být vybudována podle vzoru ideje, máme-li mít podobný pocit povznesení. To je ovšem něco úplně jiného, než oč usilují němečtí idealizující estetikové. To není „idea ve formě smyslové podoby“, ale právě úplný opak, totiž „smyslová podoba ve formě ideje“. Obsah krásy, látka, která je jejím základem, je vždy něčím reálným, bezprostředně skutečným, a forma, v níž krása vystupuje, je ideální. Vidíme, že pravdou je pravý opak toho, co říká německá estetika; tato estetika prostě postavila věci na hlavu. Krása není božství ve smyslově-skutečném rouchu; je to naopak smyslová skutečnost v božském rouchu.

Umělec nepřináší božství na zem tím, že tomuto božství umožní, aby vniklo do světa, nýbrž tím, že svět pozvedá do božské sféry.

Krásu je zdání, protože před našimi smysly kouzlí skutečnost, která se v podstatě jeví jako ideální svět.

„Co“ – nad tím uvažuj, ale více zvaž – „jak“, neboť toto „jak“ je tím, oč jde. „Co“ zůstává smyslové, ale ideál je v tom – „jak“ něco vystupuje. Tam, kde se tato ideální forma smyslové podoby jeví nejlépe, tam se nejvíce projevuje vážnost umění. Goethe o tom říká: „Vážnost umění se jeví snad nejjednoznačněji v hudbě, protože hudba neobsahuje žádnou látku, která by se měla odečíst. Hudba je cele formou i obsahem, povznáší a zušlechťuje vše, co vyjadřuje.“ Jenže taková estetika, která by

vycházela z definice, že „krása je smyslová skutečnost, která se jeví tak, jako by byla ideou“, prozatím neexistuje. Musí být teprve vytvořena. Mohla by být přímo označena jako „estetika Goethova světového názoru“. Dnes je zatím ještě estetikou budoucnosti. Dokonce jeden z nejnovějších zpracovatelů estetiky, Eduard von Hartmann, jehož „Filosofie krásy“ je celkem významné dílo, se ještě přiklání ke starému omylu, že obsahem krásy je idea. Říká naprosto správně, že základním pojmem, z něhož musí vycházet veškerá věda o kráse, je pojem estetického zdání. Ale jak je možné, aby byla zjevená podoba ideálního světa pokládána za zdání?! Idea je přece nejvyšší pravdou; když se zjevuje, zjevuje se právě jako pravda, nikoli jako zdání. Skutečným zdáním je, když se něco přírodního, individuálního objeví v rouchu věčnosti a nesmrtelnosti, vybaveno ideovým charakterem; neboť právě toto mu ve skutečnosti nepřísluší.

V tomto smyslu se nám umělec jeví jako pokračovatel světového ducha. Umělcovo tvoření začíná tam, kde duch světa v tvůrčím díle ustal. Umělec se nám jeví úzce spřízněně se světovým duchem a umění je volným pokračováním přírodního procesu. Tím se umělec pozvedá nad obyčejný, skutečný život a nás, kteří se s jeho dílem sžíváme, pozvedá s sebou. Netvoří pro pomíjivý svět, naopak – vyrůstá nad něj. Tento svůj názor vkládá Goethe do básně „Apotheosa umělce“, do slov, kterými k umělci promlouvá Múza.

Jak mocně dílo šlechtného muže
Jdouc staletími působí;
Vždyť všechno to, čeho dobrý duch docílit může,
Je nemožné v životě omezeném údobí.

On proto žije dál, byť život smrti zhasne,
A tvoří tak, jako by neustále žil;
Laskavý čin a slovo krásné
Působí před i po smrti ze stejných sil.
Tak žiješ také Ty (umělče) v nekonečném čase,
Nechť život Tvůj nesmrtelností nazývá se.

Tato báseň je znamenitým vyjádřením Goethovy myšlenky tohoto, řekl bych, kosmického poslání umělce. Kdo jiný dokázal pochopit umění v takové hloubce jako Goethe, kdo mu dovedl dát tolik důstojnosti?

Goethe praví: „Vznešená umělecká díla vytvořil člověk současně jako nejvyšší díla přírodní, a sice podle pravdivých a přirozených zákonů; všechny libovolné výmysly se zhroutily: zde je nutnost, zde je Bůh.“

To je dostatečným důkazem velké hloubky jeho názorů. Estetika v jeho duchu nebude jistě špatná. Něco podobného by se dalo říci i o mnoha jiných kapitolách naší moderní vědy.

Když 15. dubna 1885 zemřel Walther von Goethe, básníkův poslední potomek, a poklady Goethova domu byly zpřístupněny národu, jistě by leckdo pokrčil rameny při pohledu na to, s jakou horlivostí sbírali učenci i ten nejmenší zbyteček z Goethovy pozůstalosti a opatrovali ho jako drahou relikvii, která se při bádání nesmí podceňovat. Ale Goethův génius je nevyčerpatelný, není možné jej prohlédnout jediným pohledem. Můžeme se mu jen přibližovat z různých stran. A za tím účelem musíme uvítat všechno. To, co se nám v jednotlivosti zdá být bezcenné, se stává důležitým tehdy, přemýšlíme-li nad tím v souvislosti s básníkovým obsáhlým světovým názorem. Až když se procházíme celým tím bohatstvím životních projevů, v nichž se tento univerzální duch vyžíval, teprve pak se ukáže naší duši jeho bytost,

jeho tendence, z níž u něj všechno pramení, a která je také jedním z vrcholných cílů lidstva. Až se tato tendence stane majetkem všech lidí, usilujících duchovně o pokrok, až pro nás bude naprostou samozřejmostí, že Goethův světový názor je třeba nejen pochopit, ale že je třeba v něm i žít, pak v nás Goethe splnil své poslání. Tento světový názor musí být nejenom pro německý národ, ale i ještě mnohem dále mimo něj znamením, v němž se jako v jediném společném úsilí všichni setkají a poznají.

Poznámkový aparát

1) /str. 13 – 15/ Zde se mluví o estetice jako o samostatné vědě. Samozřejmě lze najít úvahy o umění také u vůdčích duchů dob dřívějších. Ale historik estetiky by to musel chápat jen v tom smyslu, v jakém je třeba správně chápat všechno filosofické úsilí lidstva ještě před skutečným počátkem filosofie v Řecku, kdy žil Thalés.

2) /str. 17/ Mohlo by se zdát podivné, že se v těchto úvahách říká: středověké myšlení nenachází v přírodě „naprosto nic“. Někdo by proti tomuto tvrzení mohl uvést velké myslitele a mystiky středověku. Taková námitka by však byla pouhým nedorozuměním. Zde se netvrdí, že by si středověké myšlení nebylo schopno vytvořit pojmy o významu vnímání atd., ale říká se jen to, že lidský duch byl v té době obrácen k duchovnu jako takovému v jeho původní podobě a nebyl nakloněn zabývání se jednotlivostmi přírody.

3) /str. 32/ Schellingovým „pochybeným základním názorem“ není v žádném případě míněno povznesení ducha „k výšinám, kde trůní božstvo“, nýbrž to, jak toho Schelling používá k posuzování umění. To je třeba zdůraznit především proto, aby nebyla tato námitka proti Schellingovi zaměňována s kritikami, které se dnes snaží všemožně vystupovat proti tomuto filosofovi a proti idealismu ve filosofii vůbec. Schellinga lze postavit velmi vysoko, což činí také autor této úvahy, a přesto lze proti některým jednotlivostem jeho práce namítat mnohé.

4) /str. 40 – 42/ Smyslová skutečnost, která se v umění jeví být duchem, je tím pročišťována, není-li ovšem umělecké tvoření napodobováním něčeho, co zde již je, pokud je pokračováním světového tvůrčího procesu, prýstícím z lidské duše. Pouhé napodobování přírody vytváří zrovna tak málo něco původní – jako pouhé zobrazování dané skutečnosti duchovní. Za skutečně velkého umělce nemůžeme považovat toho, kdo pozorovateli vytváří dojem věrného napodobení skutečnosti, ale toho, kdo ve svých dílech nutí pozorovatele, aby ho doprovázel při tvořivém pokračování na světovém vývoji.

Vysvětlivky

- * Aristotelés ze Stagiry (384–322 př. Kr.) řecký filosof přírodních věd, žák Platónův, největší učenec starověku
- * autentický princip – původní, základní příčina, zdroj
- * čistá estetika (str. 35) – v orig.: widerspruchslöse, znamená estetiku, která nemá v sobě rozporu
- * Fechner, Gustav Theodor – (1801–1887) německý filosof, zakladatel psychofyziky a experimentální psychologie (spis: Vorschule der Ästhetik)
- * Galilei, Galileo – (1564–1642) italský matematik a fyzik, zakladatel mechaniky
- * Goethe, Johann Wolfgang von – (1749–1832) největší německý básník a vědec (Faust – mysterijní drama, Sprüche in Prosa, Dichtung und Wahrheit, Künstlers Apotheose)

- * Hartmann, Eduard von – (1842–1906) německý filosof, žák Schopenhauerův, pesimista (spis: Philosophie des Schönen)
- * inaugurovat omyl – slavnostně uvést v úřad
- * Jupiter – v římské mytologii nejvyšší bůh, ztotožňovaný s řeckým Diem
- * Kant, Immanuel – (1724–1804) německý filosof kriticismu, klíč k moderní filosofii materialismu (spis: Kritik der Urteilskraft)
- * Lessing, Gotthold Ephraim – (1729–1781) německý spisovatel, filosof a kritik
- * Merck, Johann Heinrich – (1741–1791) německý spisovatel, znalec mladého Goetha
- * nazírající soudnost – anschauende Urteilskraft
- * Platón – (428–347 př. Kr.) řecký filosof, žák Sókratův
- * Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von – (1775–1854) německý romantický filosof
- * Schiller, Johannes Christof Friedrich von – (1759–1805) největší dramatik německé literatury, Goethův přítel
- * Thalés – (640–550 př. Kr.) zakladatel řecké filosofie
- * Vischer, Friedrich Theodor – (1807–1887) německý estetik

Goethova báseň na str. 46. v orig.:

So wirkt mit Macht der edle Mann
Jahrhunderte auf seinesgleichen:
Denn was ein guter Mensch erreichen kann
Ist nicht im engen Raum des Lebens zu erreichen.
Drum lebt er auch nach seinem Tode fort,
Und ist so wirksam als er lebte;
Die gute Tat, das schöne Wort,
Es strebt unsterblich, wie es sterblich strebte.
So lebst auch Du (der Künstler)
duchr ungemessene Zeit;
Geniesse der Unsterblichkeit.

Doslov

Ten, kdo se zabývá světovým uměním dnešní doby, bude snad také přemýšlet o souvislosti „estetiky Goethova světového názoru“ (jak ji zde popisuje Rudolf Steiner) s dnešním chápáním estetiky a s dnešním vývojem umění. Nejprve je ovšem třeba připomenout, že Goethův světový názor není záležitostí nějakého dobového stylu, ale je něčím, co je nadřazeno době a času vůbec. Je to věc obsáhlého životního pocitu, který je založen na prožívání duchovních věčných principů. Také proto se dnes ještě nemůže uplatnit celý tento názor, protože jeho úplnost dnešní doba ani nechápe.

Chceme-li se zmínit o současné estetice a nemáme-li přitom upadnout do nekonečného bludiště planého teoretizování, potom se nemůžeme zabývat filosofickými studii nespočetného množství autorů, ale musíme se více zaměřit přímo na moderní umění. V galeriích celého světa se neustále střídají výstavy autorů nejružnějších uměleckých názorů. Ale nejen to: umění se začíná rozšiřovat do přírody a do měst, přírodu začíná chápat jako materiál svého tvoření, a tím se stává součástí lidského světa.

Jaké je to umění?

Na první pohled je před námi nekonečná tříšť protikladných názorů a směs všeho možného od realismu po antirealismus, od předmětnosti po bezpředmětnost, od individualismu po naprosté odosobnění, od komplikovaných a rafinovaných uměleckých mechanismů po banální předměty denní potřeby atd. Ten, kdo tyto věci zná, může dosvědčit, že v celku je moderní umění přímo d'ábelskou směsicí všech nápadů a výstřelků, jaké si jen lze představit. A často člověku připadá, že slovo „krása“ zde není jaksi úplně na místě.

Ale je třeba říci, že vývoj k tomuto chaosu byl dán jednou důležitou myšlenkou. A tato myšlenka byla v podstatě protestem. Byla odlišným reagováním na určité zpozdilé poměry ve světě, ale ve své podstatě byla protestem. Psaly a tiskly se různé manifesty, kterými se zahajovaly umělecké směry. Existovaly programy. Ještě dnes vystupují někteří umělci se svými programy. Ale dnes je to anachronismus. Tenkrát před padesáti, šedesáti lety byly ještě umělecké manifesty výrazem úplně nové myšlenky v umění, byly výrazem odporu, zahájením uvědomělého boje proti nejružnějším nesprávnostem ve vývoji lidstva. Šlo však o citovou záležitost. V hlubinách duše byla pociťována ošklivost nad lidskými zpozdilostmi. Krása byla spatřována v pravdivosti životního pocitu. Krása, která byla dříve chápána v zevním uměleckém předmětu, přesunula se pojednou do určité myšlenky. Tímto základním obratem v umění se přesunula krása ze smyslové skutečnosti do lidské duše. Takže určitá idea se zjevila jako krása. Umění potom sloužilo této ideji, této myšlence. A muselo jí sloužit tak dokonale, že se dokonce na jedné výstavě objevila socha, vedle níž byla položena sekyra s výzvou, že kdo by měl zájem, může tu sochu rozsekat. Umělecký předmět už nebyl krásný proto, že v něm byla příroda přetvořena v ideu, ale proto, že idea, která byla chápána jako krása, se vtělovala do tohoto světa, do věcí přírody. Abychom tedy pochopili to, co se stalo, musíme si uvědomit, že hned na začátku vývoje moderního umění se vlastně realizovalo to, co kdysi němečtí teoretikové estetiky hlásali jako pochybný a bezvýhodný názor o zobrazování ideje krásy v uměleckém díle.

Tento moment se pak rozváděl do nejružnějších směrů. Jako krása byla stále více chápána sama idea, umělecké dílo pouze sloužilo myšlence. A nezáleželo již ani na tom, jaká to vlastně byla myšlenka. Původně byla správným protestem proti opožďujícímu se vývoji lidské duše, jenže časem tato myšlenka nabyla nejružnějších

podob podle založení autora a podle dobové situace. Chceme-li tedy mluvit o estetice dnešního umění, nemáme pro ni vlastně žádný podklad. V praxi je tomu tak, že nejrůznější city a pocity duše, které často již vůbec nejsou v kontaktu s duchem pravdy a krásy, pronikají lidskými výtvy, kterým se dnes říká umění. Jsou to ve skutečnosti zjevy, které patří do oboru psychologie. Tragická ilustrace toho, před čím již v minulém století varoval Rudolf Steiner.

Musíme tudíž tuto krátkou poznámku uzavřít smutným zjištěním, že dnešní doba nechápe ve světovém měřítku naprosto nic z obsáhlého Goethova génia a že estetika v jeho duchu byla doslova pošlapána omylem moderních umělců. Také umění bude muset vykonat hodně práce, než se opět dostane na svou cestu.

Základní tezí tohoto omylu je dojem, že umělecké dílo přece musí něco vyjadřovat (byť by to byl i autorův subjektivní zvrácený pocit, což se chápe dokonce jako pokrok oproti zobrazování ideje krásy, jak to hlásali němečtí filosofové).

Ale podstata umění tkví v tom, že předměty tohoto světa jsou proměňovány v ideu, jsou pozvedány k duchu světa. Umělecké dílo nechce nic vyjadřovat, chce jen žít ve věčnosti. Je to v podstatě věčná duchovní bytost, která povstala ze zakletého světa Země. Uměleckými díly je vpravdě svět, který jednou ve své fyzické podobě docela zmizí, proměňován ve svět věčnosti. Neboť zánikem zevního uměleckého díla nezaniká jeho podstata, naopak, jeho zánikem ve fyzickém světě se plně rozzáří jeho duchovní síla ve světě nadsmyslovém. Jeho duše vstoupí do duchovního světa jako něco úplně nového, jako oslavený pozemský svět. Opačným způsobem vzniká to, čeho jsme svědky v současném umění, totiž že zevní tvářnost uměleckého díla se stává ztělesněním starých, člověku nepřátelských duchovních mocností, které tak nacházejí cestu do světa. Tak se v dnešní době fyzickou skutečností prohlubuje to, co ještě v umělecké formě citění popisuje Goethe a co ve filosofické formě idejí říká Rudolf Steiner.