

...yž si přičítá čin  
...inu a následného  
...Ajax mohou nám  
...že v hádce zabil  
...tního otce. Ajax  
...Když potom po-  
...o činem a uvrhne  
...musí být něčím,  
...osvátného. Je-li  
...pak alespoň pro

...vním porušením  
...domém porušení,  
...ět vášně, násilí,  
...anón potom dále  
...aimnestra za to  
...lila otce a krále.  
...atka hanobí pa-

...proti něčemu, co  
...ti sobě popouzí.  
...me vědomí toho,  
...o např. ve známé  
...cí dcerou Dama-  
...ženichy. Ostatní  
...mi, a Damajantí  
...hové pohněvání  
...knout, poněvadž  
...la spáchá velký  
...dické představy  
...ej géniové ve své  
...ouří jeho bratra,  
...ntí do bídy. Ko-  
...tvých je mu ještě  
...lé točí, je pouze  
...o vědomí to není

...vzat již sám pro  
...stmi, za nichž se  
...v rozporu. Např.  
...ho; ale oba vědí,  
...lasit se sňatkem,  
...přivádí ke kolizi.  
...obecnému stavu  
...jejích stránkách,  
...apitola sama za-

vdala příležitost k nekonečně rozvláčným komentářům. Neboť vynalézání různých situací obsahuje nevyčerpatelné množství možností, přičemž podstatně vždy znovu půjde o určité umění, o jeho rod a druh. Např. v pohádce je dovoleno mnoho takového, co by jinému způsobu pojetí a podání bylo zakázáno. Vynalezení situace je však vůbec důležitý bod, který proto také děláva umělcům obyčejně velkou nesnáz. Vůbec slyšíme dnes často stížnost na obtíž, kterou působí nalezení správné látky, z níž by bylo možno vzít okolnosti a situace. Na první pohled zdá se sice, že je básníka důstojnější, když je originální a vynajde si situace sám, ale tento druh samočinnosti není nijak podstatnou stránkou věci. Neboť v situaci nespočívá duchovno samo pro sebe, v ní neleží vlastní umělecké zpodobnění, nýbrž situace týče se pouze vnějšího materiálu, v němž a na němž se má rozvinout a vyjádřit nitro a charakter. Teprve při přetvoření tohoto vnějšího počátku v jednání a charaktery ukáže se ryze umělecká činnost. Umělci tedy nepatří žádný dík za to, že udělal sám tuto stránku, která je o sobě nebásnická, a musí mu zůstat dovoleno, aby vždy znovu čerpal z toho, co je již dáno, z dějepisu, bájesloví, mýtu a z kronik, ba i z látek a situací již zpracovaných; tak jako v malířství byla vnější stránka situace brána z legend svatých a byla dost často opakována podobným způsobem. Vlastní umělecká produkce je při takovém provedení mnohem hloub než v tom, že se naleznou určité situace. – Podobně je tomu též s bohatstvím předvedených poměrů a zápletek. V tomto směru bylo dost často vychvalováno novější umění za to, že naproti starověkému dává najevo nekonečně plodnější fantazii, a vskutku najdeme v uměleckých dílech středověku a moderní doby největší rozmanitost a střídání situací a událostí, dějů a osudů. Tato vnějšková plnost však není to hlavní. Přes všecku vnějškovou plnost máme jen málo výborných dramát a epických básní. Neboť hlavní věc není vnější chod a střídání dějů, takže by děje a příběhy vyčerpávaly obsah uměleckého díla, nýbrž mravní a duchovní utváření a velká hnutí mysli a charakteru, která se rozvíjejí a odhalují procesem tohoto uměleckého utváření.

Pohlédneme-li nyní tam, odkud musíme vykročit dále, stávají se určité vnější a vnitřní okolnosti, poměry a vztahy situací teprve prostřednictvím *mysli, vášně*, která je jistým způsobem pojme a v nich se udržuje. Na druhé straně jsme však viděli, že situace se ve své určitosti diferencuje v protiklady, překážky, zápletky a *porušení*, takže okolnostmi, kterých se chopila, cítí se mysl podnícenou *k akci proti* tomu, co ji ruší a brzdí, co se staví proti jejím účelům a vášním. V tomto smyslu se akce začne rozvíjet teprve tehdy, když vykrytalizoval protiklad, který situace obsahovala. Tím však, že kolidující akce *poruší* stránku, která je k ní v protikladu, vyvolá v této diferenci proti sobě napadenou protikladnou moc a s *akcí* je tím bezprostředně spjata *reakce*. Tím však *vstoupil ideál v úplnou určitost* a dal se v pohyb. Neboť nyní dva zájmy, vyrvané ze stavu vzájemné harmonie, stojí proti sobě *v boji* a ve vzájemném rozporu se dožadují nutně *vyřešení*.

Vezme-li se nyní tento pohyb jakožto celek, pak již nepatří do oboru situace a jejich konfliktů, nýbrž vede k úvaze o tom, co jsme shora označili jako *vlastní jednání*.

### 3. JEDNÁNÍ

Ve stupnici, kterou jsme dosud sledovali, tvoří *jednání* – spolu s *všeobecným stavem světa* a *určitou situací* – *třetí člen*.

*Vnější vztah* jednání k obsahu předcházející kapitoly nás již poučil, že předpokládá před sebou okolnosti, které vedou ke kolizím, k akci a reakci. Nelze s určitostí zjistit, kde



v těchto předpokladech musí být začátek jednání. Neboť co se na jedné straně jeví jako začátek, může se ukázat po jiné stránce opět výsledkem dřívějších zápletek, které by tak byly vlastním začátkem. Ale ty jsou samy opět jen výsledkem předcházejících kolizí atd. Např. v rodině Agamemnónově usmíruje Ifigenie v Tauridě vinu a neštěstí celého rodu. Počátkem by zde bylo zachránění Ifigenie Dianou, která ji přinese do Tauridy; tato okolnost je však jen následkem jinakých událostí, totiž oběti v Aulidě, která je opět podmíněna urážkou, kterou způsobil Paris Menelaovi únosem Heleny, a tak dále a dále až k proslavenému Ledinu vejci. Právě tak obsahuje látka Ifigenie v Tauridě jako svůj předpoklad opět vraždu Agamemnóna a celou posloupnost zločinů v rodě Tantalově. Podobně tomu je s thébským bájeslovným okruhem. Kdyby nyní mělo být zobrazeno jednání s celým bohatstvím svých předpokladů, pak by leda snad básnické umění mohlo rozřešit tuto úlohu. Ale již přísloví ukazuje, že takové provedení se stalo něčím nudným a považuje se za věc prózy, proti jejíž obšírnosti vytyčuje se pro poezii za zákon ten požadavek, aby posluchače uváděla ihned in medias res. Že není v zájmu umění, aby začínalo tím, co je vnějškově vzato prvním počátkem určitého jednání, je hlouběji odůvodněno tím, že tento počátek je původem pouze ve smyslu přírodního, vnějškového průběhu a že souvislost jednání s tímto počátkem dotýká se pouze empirické jednoty jevu, že však může být lhostejná vlastnímu obsahu jednání samého. Stejně vnějšková jednota zůstává i tam, kde má být spojující nití rozličných událostí jedno a totéž individuum. Soujem životních okolností, činů, osudů je ovšem pro individuum tím, co je vzdělává, ale jeho vlastní povaha, pravé jádro jeho smýšlení a schopností se zjevuje beztak v jedné velké situaci a v jednom velkém jednání, v jehož průběhu odhalí, čím jest, zatímco před ním bylo známo leda snad podle jména a svého zevnějšku.

Počátek jednání nelze tedy hledat v onom empirickém původu, nýbrž pochopeny musí být pouze ty okolnosti, jež vytvářejí právě tu určitou kolizi, v jejímž sporu a řešení spočívá právě to zvláštní jednání, jsou-li uchopeny individuální myslí s jejími potřebami. Tak např. Homér začíná v Iliadě určitě hned s věcí, o níž u něho běží, totiž s hněvem Achilleovým, a nevypravuje snad předtím dřívější příhody nebo životní příběh Achilleův, nýbrž předvádí nám hned speciální konflikt, a to tak, že pozadí jeho malby tvoří věc velkorysého zájmu.

Znázorňovat jednání jakožto vnitřně celkový pohyb akce, reakce a řešení jejich zápasu náleží především poezii, neboť ostatním uměním je přáno pouze zachytit určitý moment v průběhu jednání a způsobu, kterým probíhá. Zdálo by se sice na jedné straně, že převyšují poezii v tomto ohledu bohatstvím svých prostředků, protože mají k dispozici nejen celou vnější podobu, nýbrž také výraz pomocí gesta, vztah k postavám okolním a způsob, jakým se obráží v jiných předmětech, které se rovněž seskupují kolem ní. Ale to všecko jsou výrazové prostředky, které se nevyrovnají řeči svou zřetelností. Jednání je nejjasnější odhalení individua, jak jeho smýšlení, tak jeho účelů; čím člověk ve svém nejhlubším nitru jest, je teprve jeho jednáním učiněno skutečností, a duchovní původ jednání je důvodem toho, že jednání nabývá též v duchovním výrazu, totiž jedině v řeči, své největší jasnosti a určitosti.

Mluvíme-li všeobecně o jednání, pak obvykle máme představu, jako by mu příslušela naprosto nevypočitatelná rozmanitost. Ale pro umění zůstává okruh jednání, které je vhodné k znázornění jeho prostředky, čímsi vcelku omezeným. Neboť úkolem umění je procházet toliko tím okruhem jednání, který je nutný na základě ideje.

V tomto směru musíme v jednání jakožto předmětu uměleckého znázornění rozeznat tři hlavní body, které jsou odvozeny z následujícího hlediska. Situace a konflikt jsou tím,

co vůbec podněcuje; ale sám pohyb, difference ideálu v jeho činnosti vynořuje se teprve reakcí. Tento pohyb obsahuje nyní:

za první všeobecné mocnosti, v nichž spočívá podstatný obsah a účel, za kterým směřuje jednání;

za druhé uvedení těchto mocností v činnost jednajícími individui;

za třetí musí se obě tyto strany sjednotit v to, co zde všeobecně nazveme *charakterem*.

#### a) *Všeobecné mocnosti ovládající jednání*

a. I když při úvaze o jednání stojíme na stupni určitosti a difference ideálu, přesto běží-li o skutečné krásno, musí být ještě každá strana protikladu, do něhož se rozestupují konflikty, poznamenána pečetí ideálu, a nesmí proto být prosta rozumnosti a oprávnění. Zájmy ideálního druhu musí spolu navzájem zápasit, takže moc vystupuje proti moci. Tyto zájmy jsou podstatné potřeby lidského nitra, vnitřně nutné účely jednání, které jsou samy vnitřně oprávněné a rozumné, a právě proto obecné, věčné mocnosti duchovního jsoucna: nikoli samo to, co je absolutně božské, ale zplození jedné absolutní ideje, z toho důvodu vládnoucí a mající platnost; dítky jedné všeobecné pravdy, ač pouze určité, zvláštní momenty této pravdy. Jejich určitost působí sice, že se mohou dostat do protikladu, ale nehledě k svému rozdílu musí mít samy v sobě podstatnost, aby se jevíly jako určitý ideál. To jsou pak velké motivy umění, věčné náboženské a mravní poměry: rodina, vlast, stát, církev, sláva, přátelství, stav, důstojnost, ve světě romantiky zvláště čest a láska atd. Stupněm své platnosti se tyto moci od sebe liší, ale všechny jsou v sobě samých rozumné. Zároveň jsou to mocnosti lidské mysli takového druhu, že člověk, protože je právě člověkem, musí je uznat, dopřát jim nad sebou vlády a stát se jejich uskutečňovatelem. Přitom však nesmějí vystupovat pouze jako práva zakotvená v pozitivním zákonodárství. Neboť již forma pozitivního zákonodárství za první odporuje, jak jsme viděli, pojmu a podobě ideálu, za druhé může obsah pozitivních práv být něčím o sobě a pro sebe nespravedlivým, i když na sebe bere sebevíce formu zákona. Ony poměry nejsou však pouze čímsi vnějškově stanoveným, nýbrž jsou to mocnosti o sobě a pro sebe substanciální, a právě proto, že obsahují opravdovou náplň toho, co je božské a lidské, jsou tím, co zůstává ve všem jednání pudící silou, a tím, co se v něm posléze uskutečňuje.

Takové jsou např. zájmy a účely, které se potírají v Sofoklově Antigoně. Král Kreón jakožto hlava města vyhlásil přísný zákaz: synu Oidipovu, který přitáhl k Thébám jako nepřítel vlasti, nemá se dostat pohřebních poct. Tento rozkaz má podstatnou oprávněnost, totiž starost o blaho celého města. Ale Antigona je prodchnuta stejně mravní mocí, posvátnou láskou k bratru, kterého nemůže ponechat nepohřbeného napospas dravým ptákům. Bylo by proti rodinné oddanosti, kdyby povinnost pohřbit bratra zůstala nesplněna, a proto Antigona poruší Kreónův příkaz.

β. Kolize sice mohou být uvedeny nejrozmanitějším způsobem; ale podnětem k nutnosti reakce nesmí být něco bizarního nebo protivného, nýbrž něco takového, co je samo v sobě rozumné a oprávněné. Tak např. kolize ve známé německé básni Hartmanna von Aue Ubohý Jindřich je odporná. Hrdina stůně nezhojitelnou chorobou, malomocností, a hledaje pomoc, obrátí se k salernským mnichům. Ti požadují, že se zaň musí dobrovolně obětovat jiný člověk, poněvadž nezbytný lék může být připraven pouze z lidského srdce. Chudé děvče, které rytíř miluje, odhodlá se dobrovolně k smrti a jde s ním do Itálie. To je všecko naprosto barbarské, a nemůže to proto vyvolat plný účinek.



U antických básníků vyskytuje se sice také bezpráví, kterým je lidská oběť, jakožto kolize, např. v pověsti o Ifigenii, která napřed má být obětována a pak má sama obětovat svého bratra; ale za prvé zde tento konflikt souvisí s jinými poměry, které jsou samy o sobě oprávněné, a za druhé, jak jsme již shora podotkli, spočívá zde rozumnost v tom, že Ifigenie i Orestes jsou zachráněni a moc oné kolize, směřující proti všemu právu, je zlomena – což je ovšem také ve zmíněné básni Hartmanna von Aue, poněvadž když Jindřich sám posléze nechce oběť přijmout, je boží pomocí zbaven své nemoci a dívka je nyní odměněna za svou věrnou lásku.

K uvedeným kladným mocím přimykají se ihned jiné mocnosti opačné, totiž moci záporu, špatnosti a zla vůbec. Pouhý zápor nesmí však být podstatným důvodem nutné reakce, má-li být vyličení určitého jednání ideální. Realita toho, co je záporné, může sice odpovídat tomuto zápornému a jeho podstatě i přirozenosti; je-li však vnitřní pojem a účel již sám v sobě nicotný, pak tato ošklivost, která je již vnitřní, připouští tím méně pravou krásu ve vnější realitě. Sofistika vášně může se sice pokusit, aby na základě obratnosti, síly a energie charakteru vložila kladné stránky do toho, co je záporné; ale přesto nám zanechá pouze pohled na obilný hrob. Neboť to, co je pouze záporné, je vůbec vnitřně mdlé a ploché, a proto prázdné, nebo nás odpuzuje, ať ho básník užívá k tomu, aby jím motivoval jednání, či k tomu, aby z něho učinil prostředek reakce někoho jiného. Krutost, neštěstí, trpkost násilí a tvrdost převahy je možno ještě shrnout v představě a snést, jsou-li neseny obsažnou velikostí povahy a účelu; ale zlo jako takové, závist, zbabělost a podlost jsou a zůstanou jen odporné. Dábel je sám pro sebe proto špatná postava, která je esteticky k nepotřebě; není ničím jiným než lží sám v sobě, a proto navýsost prozaickou osobou. Právě tak jsou sice fúrie nenávisti a mnohé jiné podobné alegorie pozdější doby sice mocnosti, ale jsou bez kladné samostatnosti a pevnosti a jsou ideálnímu podání nepříznivé; ač i v tomto ohledu možno konstatovat u jednotlivých umění a způsobu, jímž bezprostředně znázorňují nebo neznázorňují svůj předmět, velké rozdíly v tom, co je dovoleno a co je zakázáno. Zlo je však všeobecně vzato vnitřně holé a bezobsažné, protože z něho nepochází nic, než co je samo jen záporné, zkáza a neštěstí, zatímco pravé umění má nám poskytovat pohled na harmonii. Zejména odporná je podlost, poněvadž vzniká ze závisti a nenávisti k tomu, co je ušlechtilé, a poněvadž se neostýchá přetvořit i to, co má vnitřní oprávnění, v prostředek vlastní špatné nebo hanebné vášně. Velcí básníci a umělci starověku neposkytují nám proto pohled na zlobu a ničemnost; naproti tomu nám Shakespeare např. v Learovi předvádí zlo v jeho celé odpornosti. Starý Lear rozdělí říši mezi své dcery a je přitom tak bláhový, že věří jejich falešným lichotivým řečem a že zneuzná mlčící, věrnou Kordelii. To je již samo bláhové a bláznivé, a proto jej velethanebná nevděčnost a ničemnost starších dcer a jejich mužů uvrhne do skutečného šílenství. Jiným způsobem se hrdinové francouzských tragédií často mocně nadýmají a nafukují až k nejvelkolepější a nejušlechtlejší motivaci a nadmíru se pyšní svou ctí a důstojenstvím, ale tím, co jsou a co vykonají skutečně, stejně dokonale zničí opět představu těchto motivů. Zvláště však v nejnovější době se dostala do módy ta vnitřní nestálá rozervanost, která probíhá všemi nejodpornějšími disonancemi a zplodila onen humor ohavnosti a onen škleb ironie, jakými se kochal např. Theodor Hoffmann.

γ. Opravdový obsah ideálního jednání musí být tedy dán pouze v podobě mocností vnitřně kladných a substanciálních. Jsou-li tyto ženoucí síly znázorněny, nesmějí však vystupovat ve své všeobecnosti jako takové, ačkoli v rámci skutečnosti jednání znamenají podstatné momenty ideje, nýbrž je nutno, aby dostaly tvar samostatných individuí.

Když se to nestane, pak zůstávají všeobecnými myšlenkami nebo abstraktními představami, které nepatří do oboru umění. Nesmějí odvozovat svůj původ z pouhých rozmarů fantazie, ale na druhé straně musí dospívat k určitosti a uzavřenosti a následkem toho se musí jevit čímsi v sobě samém individualizovaným. Avšak tato určitost se ani nesmí roztahovat tak, že do sebe pojme i partikulárnost vnějšího jsoučna, ani se nesmí naopak stahovat v subjektivní nitřnost, poněvadž by jinak musila individuálnost všeobecných mocí být dovedena až do všech zápletek konečného jsoučna. Po této stránce není tedy určitost jejich individuality nic, co by se mohlo pojmát zcela vážně.

Jako nejjasnější případ způsobu, jak se zjevují a vládnou všeobecné mocnosti, můžeme uvést řecké bohy. Ať vystupují jakkoli, jsou vždy blažení a bez zármutku. Jako individuální, zvláštní bohové se sice dostávají spolu do boje, ale také tento boj není pro ně něčím vážným v tom smyslu slova, že by se soustředili s celou energickou důsledností charakteru a vášně na určitý účel a že by hynuli, když probíjovávají tento účel. Bohové se pouze sem a tam vmísí do věci, určitý zájem v konkrétních případech vezmou za svůj, ale docela stejně nechají tu věc opět být a vracejí se blaženě zpět na vysoký Olymp. Tak vidíme, že Homérovi bohové jsou spolu v zápase a ve válce; to je obsaženo v jejich určitosti, ale přesto zůstávají obecnými bytostmi a určenostmi. Např. když se rozzuří bitva, vystoupí hrdinové jednotlivě jeden za druhým – vtom se jednotlivci ztrácejí ve všeobecné vřavě a potýkání – nelze již rozeznat speciální zvláštnosti – všeobecný pud a duch to je, co hlučí a zápasí – a teď vstupují do boje všeobecné mocnosti, bohové sami. Z takového změtení a difference se však vždy znovu stahují do své samostatnosti a klidu. Neboť individuálnost jejich podob je sice zajisté odvádí k nahodilostem, ale protože v nich převažuje božská všeobecnost, zůstává individuálno spíše jen vnější podobou, než aby proniklo tuto podobu skrz naskrz tak, aby vznikla opravdová vnitřní subjektivita. Určenost je podoba, která se víceméně k božskosti pouze přimyká zvenčí. Ale tato samostatnost a bezstarostný klid jim právě dává tu plastickou individualitu, která si s určitostí nedělá žádnou starost a potíž. Proto také není u bohů Homérových žádná pevná důslednost v tom, jak jednají v konkrétní skutečnosti, i když u nich dochází k stále rozmanité, proměnlivé činnosti, poněvadž jediné látka a zájem o časné lidské události může způsobit, aby měli co dělat. Podobným způsobem najdeme u řeckých bohů i další speciální zvláštnosti, které se nedají vždy převést na všeobecný pojem každého určitého boha: např. Merkur je ten, kdo usmrtil Arguse, Apollo zabiječ ještěrek, Jupiter má nesčetné milostné poměry a pověsí Juno na kovadlinu atd. Tyto historky a tak mnohé jiné jsou pouhé přívěsky, které ulpívají na bozích na základě jejich přírodní stránky, a to prostřednictvím symboliky a alegorie, a bude naším úkolem, abychom později naznačili ještě jejich bližší původ.

V moderním umění dochází sice také k pojetí určitých a vnitřně všeobecných mocností, ale jsou to povětšinou jen holé studené alegorie např. nenávisti, závisti, žárlivosti, vůbec ctností a neřestí, víry, naděje, lásky, věrnosti atd., v něž nemáme žádnou víru. Neboť u nás je to výlučně konkrétní subjektivita, o kterou pocítujeme v uměleckém znázornění hlubší zájem, takže nechceme před sebou spatřovat ony abstrakce samy pro sebe, nýbrž jen jako momenty a stránky lidských charakterů a jejich zvláštností i celkovosti. Podobně je tomu u andělů, kteří také nemají žádnou vnitřní všeobecnost a zároveň samostatnost, jako Mars, Venuše, Apollo atd., nebo jako Okeanos a Helios, nýbrž jsou zde sice pro představu, ale jako zvláštní služebníci jedné substanciální božské bytosti, která se netřísťí v tak samostatné individuality, jaké ukazuje okruh řeckých bohů. Nemáme proto názor mnoha objektivních mocností, spočívajících v sobě, jež by mohly



být umělecky podány pro sebe jakožto božská individua, nýbrž jejich podstatný obsah nacházíme buď jako něco objektivního v Jednom Bohu, nebo jako něco zvláštního a subjektivního, co je uskutečněno v lidských charakterech a lidském jednání. Pramenem ideálního znázornění bohů je však právě ono osamostatnění a ona individualizace.

### b) *Jednající individua*

Běží-li o božské ideály, o jakých jsme právě uvažovali, pak není pro umění ničím obtížným zachovat onu požadovanou ideálnost. Jakmile má však dojít ke konkrétnímu jednání, dospěje znázorňování ke zvláštní nesnázi. Bohové a všeobecné mocnosti vůbec jsou totiž tím, co uvádí v pohyb a co žene, ale ve skutečném jim není možno přiřknout vlastní, individuální jednání, nýbrž jednání připadá člověku. Tím dostáváme dvě oddělené stránky. Na jedné stojí ony všeobecné mocnosti ve své substanciálnosti, která je založena sama na sobě, a je proto abstraktnější; na druhé lidská individua, jimž přísluší rozhodování i poslední rozhodnutí k jednání i skutečné jeho provedení. Po pravdě jsou věčně vládnoucí mocnosti imanentní osobě člověka; v nich spočívá substanciální stránka jeho charakteru; pokud jsou však ve své božskosti samy pojímány jako individua, a tedy jako něco vylučného, vstupují zároveň k subjektu ve vnější poměr. To zde působí podstatnou obtíž. Neboť v tomto vztahu mezi bohy a lidmi je obsažen bezprostřední rozpor. Na jedné straně je obsah bohů majetkem, individuální vášní, rozhodnutím a vůlí člověka; na druhé straně jsou však bohové pojati a vyzvednuti jako pro sebe jsoucí, nejen nezávislí na jednotlivém subjektu, nýbrž jako prapůvodní moci, které jednotlivý subjekt ženou a určují, takže tatáž určení jsou podána jednou v samostatné božské individuálnosti, podruhé jako nejvlastnější vlastnictví lidského nitra. To je překážka jak svobodné samostatnosti bohů, tak svobody jednajících individuí. Zejména přidělí-li se bohům moc rozkazovací, trpí tím lidská samostatnost, kterou jsme přece vytkli jako naprosto podstatnou podmínku ideálnosti umění. Týž poměr přichází též v představách křesťanského náboženství. Tak se např. říká, že duch boží vede k Bohu. Potom však se může stát, že lidské nitro se jeví toliko pasívní půdou, na niž působí duch boží, a lidská vůle je zmařena ve své svobodě, protože boží úrdek o tomto zapůsobení zůstává pro lidskou vůli jakýmsi fatem, při němž lidská vůle není zúčastněna tím, co tvoří její vlastní já.

a. Vyloží-li se poměr tak, že jednající člověk stojí proti bohu vnějškově jako proti tomu, co je substanciální, pak zůstává vztah boha a člověka zcela prozaickým. Neboť bůh poroučí a člověku zbývá pouze poslouchat. Ani velicí básníci se nedokázali osvobodit od vnějškově vzájemného vztahu bohů a lidí. Např. u Sofokla Filoktetes, když zmařil podvod Odysseův, setrvává ve svém rozhodnutí, že se nevrátí s ostatními do řeckého tábora, až konečně vystoupí Herakles jako *deus ex machina* a poručí mu, aby povolil přání Neoptolemovu. Obsah tohoto zjevení je sice dostatečně motivován a zjevení samo je očekáváno; sám obrat zůstává však stále něčím cizím a vnějškovým a ve svých nejušlechtlejších tragédiích Sofokles nepoužívá podání takového druhu, jimž jsme jen krůček od toho, aby se z bohů staly mrtvé stroje a z lidí pouhé nástroje libovůle, která je jim cizí.

Podobným způsobem vyskytují se zvláště v oboru epickém zásahy bohů, vnější vůči lidské svobodě. Např. Hermes doprovází Priama k Achilleovi; Apollo udeří Patrokla mezi lopatky a ukončí tak jeho život. Rovněž se zhusta užívá mytologických rysů tak, že vystupují v individuích jako vnější *bytí*. Např. Achilleus je svou matkou ponořen do Styxu a tím se stal až po patu nezranitelným a nepřemožitelným. Představíme-li si to

způsobem naší schopnosti rozvažovací, pak zmizí veškerá statečnost a celé Achilleovo hrdinství změní se u duchovního rysu povahy v pouhou fyzickou kvalitu. Takový způsob podání může však zůstat snáze dovolen epice než dramatu, poněvadž v epice ustupuje stránka vnitřního úmyslu při provádění vytčeného účelu a ponechává vůbec širší pole vnějškovosti. Ona čistě rozvažovací myšlenka, která básníkovi přičítá tu absurdnost, že by jeho hrdinové nebyli hrdiny, musí proto vystupovat s největší obezřelostí, neboť jak ještě brzy uvidíme, je možno i v takových rysech zachovat poetický poměr mezi bohy a lidmi. Proti tomu se však prozaičnost projeví ihned, jakmile mocnosti, které jsou představovány jako samostatné, jsou krom toho beze vší substance, a patří-li pouze do oboru fantastické libovůle a do bizarností falešné originality.

β. Nefalšovaně ideální poměr je identita bohů a lidí, která musí prosvítat ještě i pak, když obecné mocnosti vystupují vůči jednajícím osobám a jejich vášním jako něco samostatného a svobodného. Obsah bohů musí se totiž ihned prokázat jako vlastní nitro individuí, takže vládnoucí síly jeví se tedy pro sebe individualizovány, na druhé straně však se ukazuje, že to, co je takto vůči člověku vnější, je něčím imanentním jeho duchu a charakteru. Zůstává proto věcí umělce, aby zprostředkoval mezi rozlišeností obou stránek a spojil je pevným poutem tak, že sice učiní patrným počátek v lidském nitru, ale že právě tak vyzvedne i to všeobecné a podstatné, co v nitru vládne, a že je znázorní tím, že je individualizuje. Mysl člověka musí se zjevit v bozích, kteří jsou samostatné všeobecné formy pro to, a hýbe jeho nitrem a je to, co mu vládne. Potom jsou bohové teprve bohy jeho vlastního nitra. Když např. u starověkých básníků slyšíme, že Venuše a Amor přemohli něčí srdce, pak jsou samozřejmě Venuše a Amor zprvu síly vnější vůči člověku, ale láska je neméně též hnutí a vášně, která náleží lidskému srdci jako takovému a spoluvoří jeho vlastní nitro. V témž smyslu mluví se často o Eumenidách. Zprvu si představujeme panny mstitelky jakožto fúrie, které zločince pronásledují vnějškově. Ale toto pronásledování je rovnou měrou vnitřní fúrií, která táhne nitrem zločince, a Sofokles též užívá názvu Eumenid ve smyslu toho, co je vnitřní a vlastní člověku, jako např. v Oidipu na Kolonu v. 1434 nazývají se Erinyemi Oidipa samotného a znamenají otcovskou kletbu, moc uraženého nitra nad syny. Je tedy správné i nesprávné, vykládáme-li bohy vůbec vždy jako mocnosti, které jsou buď jen vůči člověku vnější, nebo jen vnitřně jemu imanentní. Neboť bohové jsou obojí. U Homéra proto přechází konání bohů a lidí stále z jedné na druhou stranu; zdá se, jako by bohové prováděli pouze něco, co je člověku cizí, a přece zařizují doopravdy jen to, v čem spočívá substance vnitřní mysli člověka. Tak když chce v Iliadě Achilleus ve sporu s Agamemnónem na něho zvednout meč, stoupne si za něj Athéna, viditelná jen Achilleovi, a uchopí jej za zlatožluté vlasy. Héra, která má rovným dílem starost o Achillea i Agamemnóna, ji posílá z Olympu, a její vystoupení se jeví něčím veskrze nezávislým na Achilleově mysli. Na druhé straně je lehké představit si, že náhle se zjevující Athéna, rozvážnost, která zabrzdí hněv hrdinův, je čímsi vnitřním a že to celé je událost, která se odbývá v Achilleově mysli. Ba Homér sám to několik veršů předtím naznačuje (Ilias I, v. 190–3), když popisuje, jak Achilleus uvažoval ve vlastním srdci:

...zdali by břitký meč měl vytasit od statné kyče,  
ostatní zaplašit všecky a probodnout Agamemnóna,  
či by měl potlačit vášň a zlost svou vzkypělou zdržet.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Přel. O. Vaňorný.



Epický básník má zde plné právo znázornit toto přerušení hněvu, toto tlumení, které je silou vůči hněvu cizí, jako vnější událost, poněvadž Achilleus objevuje se zprvu zcela zaujat jen hněvem. Podobným způsobem nacházíme v Odyseji Minervu jako průvodkyni Telemachovu. Je již obtížnější pochopit, že toto provázení je rovněž vnitřní, v duši Telemachově, ač ani zde souvislost vnějšku s nitrem nechybí. V tom spočívá vůbec jasný ráz Homérových bohů a ironie v jejich uctívání, že se totiž jejich samostatnost a vážné pojmání opět rozplývají, jelikož se ukazují jakožto vlastní mocnosti lidské mysli, a tím nechávají člověka být v nich u sebe sama.

Pro úplný příklad toho, jak se pouze vnější božská mašinerie proměňuje v něco subjektivního, ve svobodu a mravní krásu, nemusíme si však zacházet tak daleko. Goethe podal ve své Ifigenii v Tauridě to nejobdivuhodnější a nejkrásnější, co je tu možné. U Euripida uloupí Orestes s Ifigenií sochu Diany. Není to nic jiného než krádež. Thoas se k tomu namane a dá rozkaz, aby byli pronásledováni a socha bohyně jim byla odňata, až posléze vystoupí zcela prozaicky Athéna a poručí Thoantovi, aby se zastavil, poněvadž beztak již doporučila Oresta Poseidonovi a ten, aby se jí zavděčil, dopravil již Oresta daleko na moře. Thoas ihned uposlechne, odpovídaje na rozkaz bohyně (v. 1442-3): „Vládkyně Athéno, kdo slyší slova bohů a neposlouchá jich, nesmýšlí správně. Neboť nikdy by nebylo krásné přít se s mocnými bohy.“

V tomto poměru nevidíme nic než suchý vnější rozkaz Athénin a právě tak bezobsažnou pouhou poslušnost ze strany Thoantovy. U Goetha se naopak Ifigenie stává bohyní a důvěřuje pravdě v sobě samé, v lidském srdci. V tomto smyslu přistupuje k Thoantovi a praví:

*Což k činu neslýchanému smí jedině  
muž právo mít? Jen muž smí přivínout,  
co nemožné je, k hrudi hrdinské?*

Co u Euripida dokáže rozkaz Athénin, obrat v mysli Thoantově, hledí Ifigenie docílit hlubokými city a představami, které mu staví před oči, a dociluje toho skutečně.

*Nahoru, dolů  
mi hrudí stoupá směle předsevzetí;  
přetěžké výtce jistě neujdu  
i zlému konci, když se nezdaří;  
jen vám to kladu do rukou! Když vy  
jste vpravdě tím, kým pověst činí vás,  
svou pomocí to ukažte a mnou  
teď pravdu oslavte! –*

A když jí Thoas odpovídá:

*Myslíš,  
že hrubý Skyt, ten barbar, uslyší  
hlas pravdy a té lidskosti, již kdys  
syn Atreův, ač Řek, sám nezaslechl?,*

je její odpověď plná nejněžnější, nejčistší víry:

*Ji slyší každý,  
ať zrozen kdekoli, když proudí jen  
zdroj žití v nerušené čistotě  
do jeho srdce. –*

Nyní se dovolává jeho velkomyslnosti a mírnosti v důvěře v majestát jeho důstojenství, dojme a přemůže jej a lidsky krásným způsobem vynutí z něho povolení, aby se směla vrátit k své rodině. Neboť jen toho je potřebí. Obrazu bohyně nepotřebuje a smí se vzdálit beze lsti a podvodu, neboť dvojsmyslný výrok bohů:

*Když sestru, která v krajích Tauridy  
v posvátném háji proti vůli dlí,  
přivedeš zpátky, budeš kletby prost –*

vykládá Goethe nekonečně krásně v tom smyslu, že čistá a posvátná Ifigenie, sestra, je obrazem božství a ochránkyní domu.

*Svou krásu rada bohyně  
a vznešenost mi ukazuje,*

praví Orestes Thoantovi; a Ifigenii:

*Jak obraz posvátný,  
do něhož osud obce neměnný  
je zaklet božským slovem tajemným,  
vzal jsem tě s sebou, ochránkyni domu;  
v posvátném tichu jsem tě uchovával  
na požehnání bratru a všem tvým,  
a když se každá naděj v širém světě  
ztracenou zdála, ty nám vracíš všecko.*

Tímto léčivým, smírným způsobem chování k Orestovi osvědčila Ifigenie již dříve čistotu a mravní krásu své hluboce vřelé mysli. Když jej Ifigenie pozná, pak Orestes, který v rozervané mysli nemá již naděje na smír, upadne sice v šílenství, ale čistá láska sestry jej rovněž vyléčí z muk vnitřních líc:

*V loktech tvých  
mne nemoc uchopila do svých spárů  
a zmítala mnou až do morku kostí  
vší silou naposled; pak uprchla však  
jak do jeskyně had. A nově jsem  
z tvé ruky širé světlo denní obdržel.*

V tom – ostatně i ve všem ostatním – nelze hluboké kráse básně vzdát dosti obdivu.



Hůře než s antickými náměty je to s křesťanskými. V posvátných legendách, vůbec na půdě křesťanských představ je sice obecně víře dán zjev Kristův, Marie, jiných svatých atd.; ale mimochodem si fantazie v příbuzných oborech vytvořila všemožné fantastické bytosti jako čarodějnice, strašidla, duchy a jiné podobné věci, a jsou-li tyto bytosti pojaty tak, že se jeví člověku jako cizí mocnosti, a je-li člověk bez vnitřní opory poslušen jejich kouzla, podvodu a síly jejich mámení, pak může být celé podání vydáno napospas každému bludu a libovůli vši nahodilosti. V tomto směru musí umělec zvlášť směřovat k tomu cíli, aby člověku zůstala uchována svoboda a samostatnost rozhodnutí. Nejnádhernější příklady toho podal Shakespeare. Např. čarodějnice v Macbethu se objevují jako cizí síly, které předurčují Macbethův osud. Co však zvěstují, je jeho nejtajnější, nejvlastnější přání, které k němu přichází tímto pouze zdánlivě vnějškovým způsobem a zjevuje se mu tak. Ještě krásněji a ještě hlubším způsobem zachází básník se zjevením ducha v Hamletu jako pouhou objektivní formou Hamletova vnitřního tušení. S pocitem, že se musilo stát něco strašlivého, vidíme Hamleta vystupovat poprvé; tu se mu ukáže otcův duch a odhalí mu celý zločin. Po tomto odhalení, které je vyzváním, očekáváme, že Hamlet ihned onen zlý čin mocně ztrestá, a považujeme jej za plně oprávněna k pomstě. Ale Hamlet váhá a váhá. Tato nečinnost byla Shakespeareovi často vytýkána a spatřován nedostatek v tom, že se kus částečně nechce hýbat s místa. Hamlet je však prakticky slabá povaha, dovnitř obrácená krásná duše, která se těžko odhodlává k tomu, aby opustila tuto vnitřní harmonii, melancholická, přemítavá, hypochondrická, hlubokomyslná, a proto nikterak náklonná k rychlému činu; ostatně též Goethe trval na tom, že úmyslem Shakespeareovým bylo vylíčit, jak veliký čin je uložen duši, která činu není schopna. A shledává, že kus je skládán veskrze v tomto smyslu. Praví: „Zde je zasazen dub do drahocenné nádoby, která měla do svého nitra pojmout pouze líbezné květiny; kořeny se rozrůstají, nádoba puká.“ Shakespeare však při zjevení ducha uplatňuje ještě jiný mnohem hlubší rys. Hamlet váhá, poněvadž duchu slepě nevěří:

*The spirit, that I have seen,  
May be a devil: and the devil hath power  
To assume a pleasing shape; yea and perhaps,  
Out of my weakness and my melancholy  
(As he is very potent with such spirits),  
Abuse me to damn me: I'll have grounds  
More relative than this. The play's the thing,  
Wherein I'll catch the conscience of the king.*

*Ten duch  
by moh být ďábel. Ďábel má tu schopnost  
se přiodívat svůdně. Možná dost,  
že hřeší na to, že jsem melancholik,  
což nade mnou mu dává velkou moc,  
a pase po mně šalbou. Chci mít důkaz,  
jenž plyne z věci samé. Hra je sítí,  
v níž jeho veličenstvo vrah se chytí!<sup>1</sup>*

<sup>1</sup> Přel. E. A. Saudek.

Zde vidíme, že zjevení jako takové nemá nad Hamletem tu moc, aby mu byl vydán bez opory, nýbrž Hamlet pochybuje a chce si zjednat jistotu vlastními prostředky, nežli začne jednat.

γ. Konečně je možno nazvat všeobecné mocnosti, které nevystupují pouze pro sebe ve své samostatnosti, nýbrž žijí rovněž v lidské hrudi a uvádějí v pohyb nejhlubší lidské nitro, podle vzoru starých názvem *πάθος*. Toto slovo dá se těžko přeložit, neboť pojem „vášeň“ má vždy vedlejší význam něčeho zlehčujícího, snižujícího, protože my požadujeme, aby člověk neupadal do vášnivosti. Pathos pojímáme zde proto ve vyšším a všeobecnějším smyslu bez příměsi všeho hanlivého, svévolného atd. Tak např. posvátná láska sestry k bratru v Antigoně je pathos v řeckém významu slova. Pathos v tomto smyslu je vnitřně oprávněná moc mysli, podstatný obsah rozumnosti a svobodné vůle. Např. Orestes nezabíjí svou matku snad z vnitřního hnutí mysli, které my bychom nazvali vášní, nýbrž pathos, který jej popouzí k činu, je dobře uvážen a zcela rozmyslný. V tomto významu nemůžeme též říci, že bohové mají pathos. Bohové jsou jen všeobecný obsah toho, co v lidské individualitě pučí k rozhodnutí a k jednání. Bohové jako takoví však setrvávají ve svém klidu a bezvášnivosti, a i když mezi nimi dojde k hádce a sporu, pak je to něco, na čem jim vlastně vážně nezáleží, nebo má jejich spor všeobecný symbolický význam všeobecné války bohů. Pathos musíme proto omezit na jednání člověka a rozumět jím podstatný rozumný obsah, přítomný v lidské osobě a vyplývající a pronikající celou mysl.

αα. Pathos tvoří nyní vlastně střed, autentické pole umění; podání pathosu je to, co v uměleckém díle i v diváku má hlavní účinnost. Neboť pathos rozezvucí strunu, která zní ozvěnou v srdci každého člověka, každý zná to hodnotné a rozumné, co tkví v obsahu pravdivého pathosu, a každý to uznává. Pathos uvádí v pohnutí, poněvadž je tím, co v lidském životě je o sobě a pro sebe mocné. Vnější, přírodní okolí a scénérie směřují v tomto směru vystupovat jen jako podřízený přídavek, aby podporovaly pathos. Příroda se musí proto užívat podstatně symbolicky a příroda musí ze sebe vydávat ozvěnu pathosu, který je vlastním předmětem podání. Např. krajinářství je již samo sebou žánr menší závažnosti než malířství historické, ale i tam, kde vystupuje samostatně, musí rozezvucet nějaký všeobecný cit, a mít tedy formu pathosu. – V tom smyslu bylo řečeno, že umění vůbec musí dojímat; má-li však mít tato zásada platnost, je podstatná otázka, čím v umění smí být dojetí vyvoláváno. Dojetí je všeobecně vzato společné hnutí citu, a lidé, zvláště dnes, zčásti velmi snadno podléhají dojetí. Kdo prolévá slzy, seje slzy, jež snadno vzklíčí. V umění však pohnutí má vyvolávat pouze pathos, který je vnitřně pravdivý.

ββ. Ani v komičnu, ani v tragičnu nesmí proto pathos být pouhá bláhovost nebo subjektivní marotta. Tak např. Timon je u Shakespeara docela vnějškový misantrop, přítelé jej vyjedli, rozmrhali jeho jmění, a když teď sám potřebuje peníze, opustí ho. Tu se stane vášnivým nepřítelem lidí. To je pochopitelné a přirozené, ale není to žádný vnitřně oprávněný pathos. Ještě více v Schillerově mladistvé práci Nepřítel lidí je podobná nenávisť pouhý moderní rozmar. Neboť zde nenávisť lidí je krom toho přemýšlivý, důvtipný a vysoce ušlechtilý muž, velkomyslný k svým sedlákům, které propustil z nevolnictví, láskyplný k své krásné i roztomilé dceři. Podobně v románu Augusta La Fontaina trápí se Quinctius Heimeran von Flamming svou marottou o lidských rasách atd. Hlavně však nejnovější poezie dosáhla nejvyšší šroubovanosti, nekonečné fantastiky a prolhanosti, která chce udělat dojem svou bizarností, ale nenachází v žádném zdravě cítícím srdci



ohlas, poněvadž v takových rafinovanostech reflexí o tom, co je v člověku to pravé, se každý pravý obsah vytratil.

Obráceně však vše, co spočívá na nauce, přesvědčení a nahlédnutí, že nauka je pravdivá (pokud toto poznání je hlavní potřebou), není pravým pathosem pro umělecké znázornění. Takového druhu jsou vědecké poznatky a pravdy. Neboť k vědě náleží zvláštní druh vzdělání, složitá práce a rozmanité poznání určité vědy a její hodnoty; avšak zájem o studium tohoto druhu není žádná obecná moc, která hýbe lidským srdcem, nýbrž omezuje se vždy jen na určitý počet individuí. Podobnou potíž v sobě má podání čisté náboženských nauk, mají-li totiž být rozvinuty ve svém nejvnitřnějším obsahu. Všeobecný obsah náboženství, víra v Boha atd. je sice zájem každé hlubší mysli; při této víře neběží však z umělecké stránky o výklad náboženských dogmat a o speciální nahlédnutí jejich pravdivosti, a proto se umění musí mít na pozor, aby do takových výkladů nezabředalo. Naproti tomu věříme rádi, že lidského srdce se dotýká každý pathos, všechny motivy mravních mocí, které budí zájem jednajících. Náboženství týče se spíše smýšlení, ráje srdce, všeobecné útěchy a vnitřního povznesení individua v sobě samém než jednání jako takového. Neboť božská stránka náboženství, pojatá jako jednání, je mravnost a její speciální mocnosti. Tyto mocnosti však ve srovnání s čistým zájmem náboženství týkají se toho, co je světské a ve vlastním smyslu lidské. Ve starověku toto světské ve své podstatnosti tvořilo vlastní obsah bohů, kteří mohli proto také na základě vztahu k jednání společně vystupovat při uměleckém znázorňování tohoto jednání.

Ptáme-li se proto na rozsah pathosu, který sem patří, pak počet takových substanciálních momentů vůle je skrovný, jejich rozsah malý. Zejména opera chce a musí se držet takového omezeného okruhu, a tak slyšíme vždy znovu a znovu jasot i bol, štěstí a neštěstí lásky, slávy, cti, hrdinství, přátelství, mateřské a dětinské lásky, lásky manželské atd.

γγ. Takový pathos vyžaduje podstatně znázornění a prokreslení. A musí to být duše sama vnitřně bohatá, která vkládá do svého pathosu bohatství svého nitra a nezůstává pouze v stavu koncentrace a intenzity, nýbrž vyjadřuje se extenzivně a povznáší se v podobu, které je vlastní plnost formy. Tato vnitřní koncentrace nebo zase rozvinutí je základní rozdíl, a zvláštní národní individuality jsou také v tomto ohledu podstatně rozdílné. Národy s propracovanou reflexí jsou výmluvnější ve výrazu vášně. Tak např. básníci starověku byli zvyklí tomu, rozvinout v celé hloubce pathos, kterým jsou individua prodechnuta, aniž zabředli tímto rozvinutím do chladných reflexí nebo povídavosti. Také Francouzi jsou v tomto směru pathetičtí, výmluvnost vášně není u nich snad vždycky jen pouhým kramařením se slovy – jak to my Němci často v soustředěnosti své mysli míníme, jelikož nám všestranné vyslovení citu připadá bezprávím, které se na něm páše. V tom smyslu existovalo v Německu jedno poetické údobí, kdy zvláště mladí lidé, přesycení vodnatostí francouzské rétoriky, toužili po přirozenosti a došli tím k takovému siláctví, že se vyslovovalo hlavně citoslovci. Ale pouhým ach a och, zlostnou kletbou, divokými výpady a hromotluctvím se věc neodbude. Síla pouhých citoslovců je špatná síla a je to způsob vyjádření vlastní ještě nevzdělané duši. Individuální duch, v němž se vyjadřuje pathos, musí být duch vnitřně naplněný, který je s to rozšířit a vyslovit se.

Též Goethe a Schiller jsou zde v nápadném kontrastu. Goethe je méně pathetický než Schiller a má spíše intenzivní ráz podání; zvláště v lyrice zůstává zdržlivější; jeho písně působí, jak se na píseň patří, že si všimneme toho, co chtějí, aniž se cele vyjádřily. Schiller naopak si libuje v tom, že rozestírá svůj pathos obšírně, s velkou jasností a roz-

machem výrazu. Podobným způsobem Claudius v Poslu z Wandsbecku postavil navzájem proti sobě Voltaira a Shakespeara (sv. I, s. 153); jeden prý je tím, čím se druhý zdá být; „mistr Arouet říká pláču, a Shakespeare pláče“. Ale v umění běží právě o říkání a zdání – a nikoli o přírodní skutečné bytí. Kdyby Shakespeare pouze plakal, zatímco Voltaire by se zdal plakat, pak by Shakespeare byl špatný básník.

Aby byl tedy pathos sám v sobě konkrétní, jak to vyžaduje ideální umění, musí být znázorněn jako pathos bohatého a celistvého ducha. To nás vede k třetí stránce jednání, k bližší úvaze o charakteru.

### c) Charakter

Vyšli jsme od všeobecných, substanciálních mocí, jež ovládají jednání. K tomu, aby přešly v činnost a skutečnost, potřebují lidské individuality, v níž se objevují jako pathos, který ji oživuje. Avšak všeobecnost oněch mocí musí se sama se sebou vnitřně sloučit ve zvláštních individuích v totalitu a jednotlivost. Touto totalitou je člověk ve své konkrétní duchovosti a její subjektivnosti, lidská celková individualita jakožto charakter. Bohové se stávají lidským pathosem, a pathos v konkrétní činnosti je lidský charakter.

Z toho vyplývá, že v charakteru spočívá vlastní střed ideálního uměleckého znázornění, jelikož v sobě sjednocuje stránky, které jsme dosud brali v úvahu, jakožto momenty své vlastní totality. Neboť idea jakožto ideál, tj. idea, které se dostalo tvaru pro smyslovou představu a názor a která ve svém činném stavu jedná a uskutečňuje se, je ve své určitosti subjektivní jednotlivost, která se vztahuje sama k sobě. Vpravdě svobodná jednotlivost, jak si ji žádá ideál, musí se však prokázat nejen jako obecnost, nýbrž neméně i jako konkrétní zvláštnost a jako jednotypné zprostředkování těchto stránek, které jsou pro sebe samé jakožto jednota. V tom spočívá totalita charakteru, jehož ideál je v bohaté síle subjektivnosti, která se v sobě vnitřně soustřeďuje.

V tomto ohledu musíme uvažovat o charakteru po třech stránkách:

za prvé jako o totální individualitě, jako bohatství charakteru v sobě;

za druhé musí se tato totalita zároveň projevovat jako zvláštnost, a charakter se proto musí jevit určitým;

za třetí se charakter (jakožto vnitřně jednotný) s touto určeností (jakožto sebou samým) slučuje ve svém subjektivním bytí pro sebe a jeho úkolem je, aby uskutečnil sám sebe jakožto vnitřně pevný charakter.

Tato abstraktní myšlenková určení nyní objasníme a tím přiblížíme představivosti.

a. Když se pathos rozvíjí v rámci plné individuality, nejeví se tím již ve své určitosti jako celý a výhradný zájem, který se v uměleckém znázornění vyjadřuje, nýbrž sám se stává pouze jednou – i když hlavní – stránkou jednajících charakteru. Neboť člověk nenese jako svůj pathos v sobě snad jen jednoho boha; nýbrž duše člověka je velká a širá, k opravdovému člověku patří mnozí bohové, člověk v svém srdci uzavírá všechny ty mocnosti, které jsou v okruhu bohů rozptýleny; celý Olymp je shromážděn v nitru člověka. V tomto smyslu prohlásil jeden z autorů starověku: Ze svých vášní sis učinil bohy, člověče! A vskutku, čím se Řekové stávali vzdělanějšími, tím měli více bohů, a jejich dřívější bohové byla božstva mdlejší, kterým se nedostalo formování do individualnosti a určenosti.

V tomto bohatství musí se proto povaha také ukázat. Zájem, kterým nás určitý charakter poutá, tvoří právě ta okolnost, že se na něm ukazuje taková totalita a že zůstává



v této plnosti přesto sám sebou, vnitřně uzavřeným subjektem. Není-li charakter vylíčen v této zaokrouhlenosti a subjektivnosti a je-li vydán napospas pouze *jediné* vášni, jeví se vytrženým ze sebe nebo šiléným, slabým a bez síly. Neboť slabost a bezmocnost individuí spočívá právě v tom, že obsah oněch mocí se v nich neprojevuje jako jejich nejvlastnější osoba, jako predikáty, které jim náležejí jako subjektům predikátů.

Např. u Homéra je každý hrdina celý životem překypující okruh vlastností a charakterových rysů. Achilleus je nejmladistvější hrdina, ale jeho mladistvé síle nechybějí ostatní vpravdě lidské kvality a Homér nám tuto rozmanitost odhaluje v nejrozličnějších situacích. Achilleus miluje svou matku Thetis, pláče pro Briseovnu, když je mu odňata, a ublížení na cti, které pocituje, dohání jej ke sporu s Agamemnónem, který je východiskem všech dalších událostí Iliady. Přitom je nejvěrnějším přítelem Patroklovým a Antilochovým, zároveň mladík v nejplnějším rozkvětu, rychlý v běhu, statečný, ale plný úcty k stáří; věrný Foinix, důvěrný sluha, lehá mu v nohách; při Patrokově pohřbu prokazuje nejvyšší úctu a čest staříčkému Nestorovi. Právě tak se však Achilleus ukazuje podrážděným, vznětlivým, pomstychtivým a naplněným nejdivočejší krutostí k nepříteli, když připoutá poraženého Hektora k svému vozu a tak jej třikrát v trysku vláčí kolem hradeb Tróje; a přesto se obměkčí, když starý Priamus přichází k němu do stanu; vzpomene na vlastního starého otce doma a podá plačícímu králi ruku, která mu usmrtila syna. [U Achillea můžeme říci: to je člověk! Mnohostrannost ušlechtilé lidské povahy rozvíjí celé své bohatství v tomto jediném individuu.] A tak je tomu rovněž u ostatních homérských charakterů: Odyssea, Diomeda, Ajanta, Agamemnóna, Hektora, Andromachy; každý z nich je celek, je to svět pro sebe, každý je plný, živoucí člověk, nikoli snad jen alegorická abstrakce nějakého jednotlivého charakterového rysu. Jaké holé, bezbarvé, i když silné individuality jsou naproti tomu rohový Siegfried, Hagen z Tronje, a dokonce i pěvec Volker.

Jedině taková mnohostrannost dává charakteru živou zajímavost. Zároveň však musí se tato plnost objevovat jako něco skloubeného v *jeden* subjekt, a nikoli jako roztržitost, upovídánost a pouhá pestrá vzrušivost – jako např. děti berou všechno do ruky a na okamžik se tím zaměstnávají, ale jsou bez charakteru; charakter musí naopak prostoupit nejrozmanitější stránky lidské mysli, být v nich, nechat svou osobu vyplnit se těmito různými stránkami, a přesto v nich neuvíznout, nýbrž naopak zachovat v této totalitě zájmů, účelů, vlastností, charakterových rysů vnitřně shrnutou a udržovanou subjektivitu.

K podání *takových* celkových charakterů hodí se především *epická* poezie, méně dramatická a lyrická.

β. U této totality jako *takové* se umění ještě nemůže zastavit. Neboť zabýváme se ideálem v jeho určitosti, čímž se vnucuje bližší požadavek *zvláštnosti a individuálnosti* charakteru. Zejména *jednání* ve svém konfliktu a ve své reakci činí si nárok na vymezení a určitost postavy. Proto jsou též dramatičtí hrdinové většinou vnitřně jednodušší než epičtí. Pevnější určení vzniká nyní zvláštním pathosem, který se změní v podstatný vynikající charakterový rys a vede k určitým účelům, rozhodnutí a jednání. Přeháně-li se však opět omezení tak dalece, že se individuum čistě vyhlodá v pouhou abstraktní formu *určitého pathosu*, jako je láska, čest atd., pak se přitom veškerá životnost a subjektivnost ztratí a znázornění se po té stránce stává holým a chudým jako u Francouzů. Ve zvláštnosti charakteru musí se proto zajisté *jedna* hlavní stránka objevit jako vládnoucí, v rámci určení musí však zůstat úplná životnost a plnost, takže je individuu ponecháno místo k tomu, aby se obracelo na četné strany, aby se octlo v rozmanitých situacích

a aby bohatství vnitřně vypěstovaného nitra rozvinulo mnohotvárným projevením. Takovou životnost mají Sofoklovy tragické postavy při vši vnitřní jednoduchosti pathosu. V jejich plastické uzavřenosti lze je srovnat se sochařskými díly. Neboť také sochařské dílo dovede přes svou určitost přece vyjádřit mnohostrannost charakteru. V protikladu k vášni, jejíž bouře směřuje do vnějšku a která se vrhá jen na *jediný* bod, představuje *skulptura* sice ve svém tichu a němotě mohutnou neutralitu, která v sobě pokojně uzavírá všechny mocnosti; ale tato nezkalená jednota se přesto nezastavuje u abstraktní určení, nýbrž její krása dává zároveň tušit rodiště všeho jakožto *bezprostřední možnost přejít* do nejrozmanitějších poměrů. V pravých sochařských dílech spatřujeme klidnou hloubku, která v sobě uzavírá *mohutnost uskutečnit sama ze sebe všechny mocnosti*. Ještě více než od sochařství musíme požadovat vnitřní rozmanitost charakteru od *malířství, hudby* a *poezie*, a té bylo opravdovými umělci též vždy docilováno. Tak např. v Shakespearově Romeu a Julii je *Romeovým hlavním pathosem láska*; přesto však jej vidíme v nejrozmanitějších vztazích k jeho rodičům, k přátelům, jeho pážeti, v rozepřích o čest a v souboji s Tybaltem, v úctě a důvěře k mnichu, a dokonce na pokraji hrobu v rozhovoru s lékárníkem, od něhož si koupí smrtící jed, a *vždycky je důstojný, ušlechtilý a hlubokého citu*. Právě tak je i u Julie totalita vztahů k otci, matce, kojně, hraběti Parisovi, k páterovi. A přesto neméně než do každé z těchto situací je zaryta do sebe a celý její charakter je proniknut a nesen jen *jediným* citem, *vášní lásky*, která je tak hluboká a širá jako bezbřehé moře, takže Julie může říci právem: *čím více dávám, tím více též mám* – obojí je nekonečné. I když se tedy představuje umělecky *jeden jediný* pathos, musí se přesto rozvinout v podobě vlastního vnitřního bohatství. Tak je tomu dokonce i v lyrice, kde se přece z pathosu nemůže stát jednání v konkrétních poměrech. I zde se musí totiž ukázat vnitřním stavem plné, vypracované mysli, která si dovede dát vnější výraz ve všech stránkách okolností a situace. Živá výmluvnost, fantazie, jež navazuje na všechno, jež zpřítomňuje minulost a celé vnější okolí dovede použít k symbolickému výrazu nitra, která se nebojí hlubokých objektivních myšlenek a v jejich rozvinutí dává najevo dalekosáhlého, obsáhlého, jasného, důstojného, ušlechtilého ducha – toto bohatství charakteru, který vyslovuje svůj vnitřní svět, je také v lyrice na pravém místě. Pohlížíme-li ovšem na věc ze stránky rozvažovací schopnosti, může se taková mnohostrannost v rámci převládající určení jevit nedůslednou. Vezměme např. Achillea v jeho ušlechtilém hrdinném charakteru, u něhož je základním rysem síla mladistvé krásy; k otci a příteli má měkké srdce; jak je potom možné, mohli bychom se ptát, že v ukrutné pomstychtivosti vláčí Hektora kolem hradeb? Podobná *nedůslednost* je u Shakespeara, jehož neotesanci jsou skoro vesměs duchaplní a překypují geniálním humorem. Tu se dá říci: jak přijdou tak duchaplná individua k tomu, že se chovají tak nemotorně? Rozvažovací schopnost chce si totiž vybrat abstraktně jen *jednu* stránku charakteru a dát jí razítko jediného pravidla celého člověka. Co je v rozporu s *vládou* takové jednostrannosti, připadá schopnosti rozvažovat pouhou nedůsledností. *Pro rozum*, z hlediska rozumnosti toho, co je vnitřně totální, a tím živé, je však tato *nedůslednost* právě tak tím důsledným a pravým. *Neboť to je člověk: nejenže má v sobě rozpor, nýbrž snese jej a v rozporu zůstává roven a věren sobě.*

γ. Proto musí však charakter slučovat svou *zvláštnost* se svou *subjektivností*, musí být určitou podobou a v této určení *mít sílu a pevnost jednoho pathosu*, který si zůstává *věrný*. Není-li člověk tímto způsobem vnitřně *jednotný*, pak se různé stránky rozmanitosti beze smyslu a myšlenky rozpadají. Být vnitřně *jednotný* – to je v umění právě nekoneč-



nost a božský ráz individuality. Po této stránce je pevnost a rozhodnost důležitým určením ideálního podání charakteru. Takové podání – jak již výše uvedeno – vzniká tím, že všeobecnost mocností a zvláštnost individuí se navzájem pronikají a v tomto sjednocení se stávají jednotyplnou, na sebe samu se vztahující subjektivitou a jednotlivostí.

Při tomto požadavku musíme se však obrátit proti četným zjevům zvláště novějšího umění.

Např. v Corneillově Cidovi je konflikt lásky a cti skvělou partií. Takový vnitřně rozlišený pathos může zajisté vést ke konfliktům; je-li však vložen jakožto vnitřní rozpor do téhož charakteru, dá to sice příležitost ke skvělé rétorice a efektním monologům, ale rozdvojení jediné a identické myslí, která je vždy znovu vrhána z abstrakce cti do abstrakce lásky a zase naopak, protíví se ryzí rozhodnosti a vnitřní jednotě charakteru.

Právě tak odporuje individuální rozhodnosti, když hlavní osoba, kterou ovládá a v níž působí moc určitého pathosu, dá se určovat a přemluvit podřadnou postavou a může nyní svést vinu ze sebe na jiné: jako se např. Racinova Faidra nechá přemluvit od Oenony. Opravdový charakter jedná sám ze sebe a nenechá si vnucovat představy a rozhodnutí od někoho cizího. Jednal-li však sám za sebe, pak chce též mít na sobě vinu za svůj čin a chce za ním stát.

Jiný druh nepevnosti charakteru vyvinul se zvláště v novějších německých výtvorech ve vnitřní slabost sentimentality, která pak v Německu dost dlouho vládla. Jako první slavný příklad lze uvést Werthera, který je veskrze chorobný charakter, bez vší síly povznést se nad svůj milostný vrtoch. Co jej činí zajímavým, je vášeň a krása citu, sbratření s přírodou při kultivovanosti a měkkosti myslí. Tato slabost vzala na sebe později stupňovaným zahloubáním do bezobsažné subjektivity vlastní osobnosti ještě rozmanitě jiné podoby. Např. se sem dá zařadit Jacobiho krásná duše ve Woldemaru. V tomto románě se v nejnepříjemnější míře ukazuje vytlaná nádhera myslí, sebeklam předstírané vlastní ctnosti a výtečnosti. Je to vznešenost a božskost duše, která vstupuje ke skutečnosti po všech stránkách v nesprávný poměr a tu vlastní slabost, že nemůže snášet a zpracovávat pravý obsah daného světa, si zakrývá nadutou manýrou, že všechno odmítá jako nedůstojné sebe. Neboť taková krásná duše nemá smysl ani pro opravdu mravní zájmy a zralé účely života, nýbrž zapřádá se do sebe samé a žije a tyje jen ze svých nej-subjektivnějších náboženských a morálních výpotků. K tomuto vnitřnímu nadšení pro vlastní přemrštěnou výtečnost, s níž sama před sebou velkolepě paráduje, druzí se potom hned nekonečná chloullostivost k ostatním, kteří mají tuto osamělou krásu v každém okamžiku uhádnout, rozumět jí, uctívat ji; když to ti druzí nedovedou, pak je celá mysl v nejhlubším nitru pohnuta a nekonečně uražena. Tu je celé lidstvo, veškeré přátelství, všechna láska jedním rázem pryč. Pedantičnost a nevycválanost, neschopná snášet drobné okolnosti a nehody, které velký, silný charakter nerušeně přehlíží, přesahuje vše, co si lze představit, a právě to, co má věčně nejmenší závažnost, uvádí takovou mysl do nejvyššího zoufalství. Tu potom škarohlídství, smutek, hoře, rozladění, uzavřenost, těžkomyslnost a pocit bídy nebere konec a z toho vzniká takové trápení úvahami o sobě a druhých, křečovitost, a dokonce tvrdost a ukrutnost duše, v níž přichází najevo celá bída a slabost tohoto krásnoduchého nitra. – K tomuto náladovému podivínství nelze mít náladu. Neboť k opravdovému charakteru náleží, že má v sobě odvahu a sílu chtít a uchopit něco skutečného. Zájem o takové subjektivnosti, které zůstávají stále jen v sobě samých, je prázdný zájem; nic proti tomu nezmůže, že takoví lidé, kteří by rádi ze sebe dělali božstvo, skrývající se podle jejich názoru doopravdy teprve v nejhlubších faldech,

a předváděli by je rádi v řádném negližé, si o sobě myslí, že jsou bytosti vyšší, čistší povahy.

Jiným způsobem vyvíjí se tento nedostatek substanciální opravdovosti charakteru také tak, že ony rysy zvláštní vyšší krásy myslí jsou zvráceným způsobem hypostazovány a pojaty jako samostatné mocnosti. Sem náleží magie, magnetismus, démonie, vznešená strašidelnost jasnovidectví, chorobný somnambulismus atd. Individuum, které má být živé, uvádí se pomocí těchto temných mocností ve vztah k něčemu, co je jednak obsaženo v něm samém, jednak je vůči němu cizorodým zásvětím, kterým je určováno a ovládáno. V těchto neznámých mocnostech má být obsažena nerozluštitelná pravda něčeho hrůzoplného, co se nedá uchopit ani pojmut. Z oboru umění je však právě nutno temné mocnosti vykázat, neboť v umění není nic temného, nýbrž všechno je v něm jasné a průhledné a ony nadviditelné věci podporují pouze chorobnost ducha a poezii zavádějí do krajin mlhavosti, jalovosti a prázdnoty, jak jsou toho příkladem Hoffmann a Heinrich von Kleist ve svém Princí z Homburgu. Vskutku ideální charakter nemá za svůj obsah a svůj pathos nic zásvětého a strašidelného, nýbrž skutečné zájmy, v nichž je sám u sebe. Zvláště jasnovidectví stalo se v novější poezii triviálním a obyčejným. Naproti tomu je v Schillerově Tellovi takového proroctví užito na pravém místě, když starý Attinghausen zvěstuje v okamžiku smrti osud své vlasti. Nikdy však není šťastné, když se musí zaměnit zdravý charakter za chorobu ducha, aby byly vytvořeny kolize a vzbuzen zájem; proto je též nutno motivu pomatenosti užívat jen s velkou opatrností.

K takovým zkresleninám, které stojí proti jednotě a pevnosti charakteru, můžeme připojit též princip novější ironie. Tato falešná teorie svedla básníky k tomu, že vkládali do charakterů rozličnost, která se nespojuje v žádnou jednotu, takže každá povaha jako taková se maří. I když nějaké individuum vystoupí napřed v jisté určenosti, má se tato určenost převrátit právě ve svůj protiklad a charakter nemá následkem toho představovat nic než nicotu určitosti a sebe sama. Takového něco prohlásila ironie za vlastní vrchol umění, neboť divák prý nesmí být uchvácen vnitřně kladným zájmem, nýbrž má stát nad ním, jako je ironie sama vůbec nade vším. – V tomto smyslu chtěli pak vykládat také Shakespearovy charaktery. Např. lady Macbeth má být láskyplná manželka mírné myslí, ačkoli nejen pojme myšlenku vraždy, nýbrž také ji provede. Ale Shakespeare vyznačuje se právě rozhodností a nabitostí svých charakterů dokonce i v pouhé formální velikosti a pevnosti zlého. Hamlet je sice vnitřně nerozhodný, ale nikoli v tom, co, nýbrž jen jak to má provést. Ale nyní i ze Shakespearových charakterů dělají strašidla a myslí si, že tato nicotnost v kolísání a přecházení sem a tam, tato nesmyslnost sama pro sebe že musí vzbuzovat zájem. Ideálně však spočívá v tom, že idea je skutečná, a k této skutečnosti patří člověk jakožto subjekt a následkem toho jako vnitřně pevné Jedno.

To může na tomto místě o charakterní individualitě v umění postačit. Hlavní věc je určitý podstatný pathos v bohatém, plném nitru, jehož vnitřní individuální svět tento pathos prolíná tak, že umělecké podání vyjadřuje toto prolnutí a ne pouze pathos jako pathos. Další neméně důležitá věc je ta, že pathos nesmí se v lidském nitru sám zničit, nemá-li se tím ukázat, že je sám nepodstatný a nicotný.