

Romantický pluralismus: poezie, příroda, subjektivita¹

MARTIN PROCHÁZKA, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha

Expresivitu romantického umění lze stěží ztotožňovat, jak to dělal např. M. H. Abrams, s individuálním výrazem autentické osobnosti umělce.² Estetika romantického umění předjímá totiž modernismus v tom, že se působení díla zakládá na *intenzitě*,³ jež není dána silou jednotlivých smyslových vjemů ani jejich syntézou, nýbrž naopak – jak tvrdí francouzský filosof Gilles Deleuze – jejich diferencí.⁴ I když většina romantiků i jejich dnešních interpretů chápe tuto intenzitu jako vlastnost individuálního citění a vnímání nebo výraz umělcovy osobnosti, interpretace romantických děl často ukazují, že jde spíše o projev, řečeno Deleuzovými slovy, „*kvalitativní difference* ve způsobu, jakým se nám svět zjevuje, difference, která by zůstala, kdyby nebylo umění, věčným tajemstvím každého jednotlivce“. Umění, jehož estetika je založena na intenzitě a diferencii, je pluralistickým uměním, jehož hodnota nezávisí na vzorech a normách, autentičnosti individua a rovněž ani na autoritativním rozlišování mezi fikcí (virtualitou) a realitou (nebo idealitou).

Proto nelze romantismus definovat na základě hodnotového nebo estetického kánonu, ani v opozici ke kánonům jiným, např. klasicistnímu. Existuje přece značné množství romantiků, jejichž tvorba má klasicistní rysy (např. Chateaubriand, Byron, Delacroix, Kleist aj.). Romantismus je třeba chápat jako „romantismy“ – vidět v něm především mnohost různých „myšlenkových celků“ a uměleckých forem, které se mohou objevovat současně v jedné kultuře.⁵ Na rozdíl od historicky vymezených romantických hnutí (např. rané německé ro-

¹ Tento článek zčásti vychází z mého textu v monografii napsané spolu se Zdeňkem Hrbatou, *Romantismus a romantismy: Pojmy, proudy, kontexty*. Praha : Karolinum, 2005.

² Srov. PROCHÁZKA, Martin: *Romantismus a osobnost. Subjektivita v anglické romantické poezii a estetice*. Praha : Kruh moderních filologů, 1996.

³ Tato intenzita teprve „zakládá různorodost smyslově vnímatelného“ (BOUNDAS, Constantin V.: „Deleuze-Bergson: an Ontology of the Virtual“. In: PATTON, Paul (ed.): *Deleuze: A Critical Reader*. Oxford : Basil Blackwell, 1996, s. 89 – 90).

⁴ Viz např. DELEUZE, Gilles: *Proust a znaky* (Proust et les signes, 1964, 1970). Přel. Josef Hrdlička. Praha : Herrmann a synové, 1999, s. 60; SMITH, Daniel W.: „Deleuze's Theory of Sensation: Overcoming the Kantian Duality“. In: Patton, c. d., s. 36.

⁵ LOVEJOY, A. O.: *The Great Chain of Being* (1936). Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1974, s. 8. Lovejoy byl často kritizován za to, že se snažil vykládat termín „romantický“ pouze ve smyslu, který mu dal Friedrich Schlegel ve známém Fragmentu 116 z časopisu *Athenäum* (1798): „progresivní univerzální tvorba“, jež má dvě důležité funkce – syntetickou (spojit poezii „s filosofií a rétorikou (...) smíchat či slít dohromady poezii a prózu, tvorbu génia i kritiku, tvorbu umělou i přírodní“) a transformační, moc sjednocovat a měnit život i společnost („Poezie se stane živou a společenskou a zároveň se zpoetizují život a společnost, vtip a umělecké formy se naplní a nasytí hodnotným kulturním materiálem všeho druhu a ožíví přílivem humoru“; SCHLEGEL, F.: Fragment 116. In: *Athenäum*, sv. 1., 1798, s. 204 – 205). Již Hugh Honour ukázal, že Schlegelův Fragment není třeba číst jako definici romantismu, nýbrž jako „symptom silně pocítované nutnosti definovat kvality stěží zmiňované v tehdy přijímaných teoriích umění“

mantiky, anglického romantismu v prvních třech desetiletích 19. století, francouzského romantismu ve dvacátých až třicátých letech téhož věku apod.), která jsou konglomeráty velice různorodých a často i protichůdných názorů a tvůrčích činů (srovnejme např. Wordsworthovu a Byronovu poezii, Blakeovu grafiku a Turnerovu malbu), je třeba odkrývat, slovy A. O. Lovejoye velké komplexy „základních myšlenkových faktů a emotivních proudů“,⁶ jež se vyskytují v odlišných fázích vývoje romantismu i v jeho různých národních podobách.

(*Romanticism*. New York : Harper and Row, 1979, s. 13).

⁶ Lovejoy, c. d., s. 10. Lovejoy se pokusil nastínit tři velké strukturní komplexy myšlenek a uměleckých přístupů, které tvoří pluralitu „romantismů“ v západní Evropě.

Počátek prvního spatřuje v Anglii ještě v hloubi 18. století, kde počala revolta proti klasicistické normativní estetice. V roce 1740 publikoval Joseph Warton báseň *Nadšenec* (The Enthusiast), která předjímá nejen některé Rousseauovy úvahy, ale i závěry raných německých romantiků. Wartonův „nadšenec“ je především milovník přírody, který se bouří proti vyumělkovanosti dobové kultury. Původně platonická myšlenka o nadřazenosti inspirace, vycházející z věčné pravdy a krásy Idejí, lidskému umění, nachází své rozvinutí u novoplatoniků v antice, renesanci i později. Podobně, byť na poněkud jiném základě, uvažují o vztahu přírody a umění Rabelais a Montaigne. U druhého z nich se objevuje – v souvislosti se setkáním Evropanů s jinou realitou Nového světa – ideál „přírodního člověka“, divocha, který čerpá tvořivou energii z mocné a plodné přírody. Výtvoři přírody i přírodní lidé tak stojí výše než produkty nečistého, bastardizujícího umění. Warton se domnívá, že vrcholné umění není produktem kultury, nýbrž přírodním výtvorem, a staví vyumělkovanost klasicisty Addisona proti „nevázanému trylkování“ přírodního barda Shakespeara. „Přírodu je možno postihnout návratem k ní a jejím zjednocením“, poznamenává Lovejoy (c. d., s. 14).

Druhý typ romantismu nachází Lovejoy v rané německé romantice, jejíž tvůrci jsou ovlivněni Schillerovým rozlišením „naivního“ a „sentimentálního“ básnictví. Friedrich Schlegel například tvrdil, že pro člověka je „umělé“ vlastně „přirozeným“. August Wilhelm Schlegel přímo útočil na starší představy přírodního umění a zdůrazňoval „kulturnost“ a kultivovanost geniálních tvůrců. Kultura je důležitá především proto, že má potencialitu stát se univerzální, dále že je „poznáním člověka“ a rovněž že je schopna sjednotit různorodé národy ve jméno jedné myšlenky, jednoho ideálu, který je schopen nekonečného rozvoje. Takovou myšlenkou je především křesťanství, které sjednotilo středověkou Evropu a stalo se počátkem moderní kultury. Pro mnohé romantiky není tedy křesťanství minulostí, nýbrž ideálem v nekonečně vzdálené budoucnosti. Již v roce 1796 napsal Friedrich Schlegel: „Tak směšné a nevkusné se může jevit toto úsilí po božím království v křesťanské poezii, přesto však bude pro toho, kdo studuje dějiny, velmi pozoruhodné, když si uvědomí, že ona snaha uskutečnit absolutní dokonalost a nekonečno, je trvalou vlastností vzdorující ustavičnému střídání dob i různorodosti národů, trvalou vlastností toho, co člověk s největší oprávněností může nazývat moderní.“ Proti konečnosti a uzavřenosti antického světa tu stojí nekonečná cesta „moderní“ kultury k univerzálnímu ideálům. „Moderní duch“ vyvěrá podle německých romantiků z vnitřního rozdělení (*innere Entzweiung*) či rozpolcení, které znemožňuje vytvořit celistvý ideál, avšak otevírá nekonečno a s ním i možnost kultury jako nekonečného rozvoje. Proto tvrdí Schiller, že romantismus je „uměním nekonečna“ („die Kunst des Unendlichen“), které má blízko k principům křesťanství. „Jádrem toho, co křesťanství přikazuje, je absolutní abstrakce, zničení nynějška a apoteóza budoucnosti, tohoto vskutku lepšího světa.“

Oba tyto „romantismy“ se pouze zdají být v dialektickém vztahu. Ve skutečnosti jsou spíše antinomiemi, které nelze syntetizovat. Jak ukázal Lovejoy, je tu však ještě další typ, jenž představuje hledání jakési třetí cesty. Podle Lovejoye lze oba předchozí „romantismy“ najít u Chateaubrianda – jednak v jeho raných primitivistických úvahách, které v něčem připomínají Wartonovo pojetí přírodního romantismu, jednak v pozdější tvorbě, která se stává apoteózou křesťanství jako ducha moderní doby, „génia křesťanství“ (ve spise *Duch křesťanství/Génie du Christianisme*, 1802). Někde mezi těmito póly však nacházíme třetí „romantismus“, který reprezentují Chateaubriandovy úvahy po roce 1801, kdy vznikla jeho první předmluva k románu *Atala*. Chateaubriand je proti odmítání umění, jímž se vyznačovali primitivisté, ale současně nepřijímá ani „kulturní“ teorii německých romantiků. Kultura není sjednocována nějakou centrální myšlenkou, má být spíše určitou kontinuitou a postupnou transformací forem. Podobně jako Byron vyzdvihuje i Chateaubriand umění klasicistů pro vnitřní formální řád, který nutně nemusí být vtělen do normativních zásad, nýbrž jsou otevřeny tvořivému chápání jednotlivce.

Poezie a příroda

Romantici většinou pracují s představou, že poezie (termín používaný tehdy pro veškeré umění)⁷ je prvotní tvůrčí činností,⁸ která existovala ještě před oddělením člověka od přírody⁹ a bude mít nejdůležitější význam při jeho návratu k ní nebo k její vyšší, zduchovnělé podobě.¹⁰ Proti obvyklým představám, že umělecká hodnota poezie závisí na dlouhověké literární tradici, tzv. „dědičné řeči básníků“,¹¹ staví William Wordsworth v Předmluvě k *Lyrickým baladám* (1800) novou normu poezie, kterou je „věrnost přírodě“ – schopnost básnictví vyjádřit základní a všem lidem společná citová hnutí, jež jsou spojena s přírodou.

Jednou z podmínek věrnosti poezie přírodě je, aby napodobovala běžnou hovorovou řeč. Nejčistší podobu této mluvy lze podle Wordsworthe dosud najít na odlehlých venkovských místech, kde život a práce vesničanů probíhají v souladu s přírodními ději a rytmy.¹²

⁷ Srov. např. COLERIDGE, S. T.: „O poezii čili umění“ (On Poesy, or Art, 1819). In: *Biographia Literaria* (Literární životopis, 1817). Ed. John Shawcross. Oxford : Clarendon Press, 1907, sv. 2, s. 253 – 263. Novalis ve svých *Fragmentech* (Fragmente und Studien, 1799 – 1800) tvrdil: „Hudba, výtvarné umění a poezie jsou synonyma.“ „Malířství, výtvarné umění, není ničím jiným než figurativním znázorněním [Figuristik] hudby.“ „Malířství, výtvarné umění – objektivní hudba, Hudba – subjektivní hudba či malířství.“ (In: *Romantische Welt. Die Fragmente*. Ed. Otto Mann. Leipzig, 1939, s. 300).

⁸ Viz John Constable: „Úvod“ (Introduction) k práci *Různá témata v krajině* (Various Subjects of Landscape, 1833). In: *John Constable's Discourses*. Ed. R. B. Beckett. Ipswich : Suffolk Records Society, 1970, s. 10: Malíři se dělí na ty, kteří chtějí pouze studovat vynikající díla svých předchůdců a ty, co „hledají dokonalost u prvotního zdroje – přírody“.

⁹ Viz např. spis SCHELLING, F. W. J.: *Ideje k filozofii přírody* (Ideen zu einer Philosophie der Natur, 1796 – 1797). In: *Výbor z díla*. Přel. a ed. Milan Sobotka. Praha : Svoboda, 1977, s. 37: „(...) lidský duch žije v elementu svobody a snaží se proto učinit se sám svobodným, vymknout se poutům přírody a její péči a že se musí odevzdat nejistému údělu svých vlastních sil, aby se navrátil jako vítěz a vlastní zásluhou do onoho stavu, v němž nevěda sám o sobě strávil dětství svého rozumu.“ Viz též Schellingovu přednášku „O vztahu zobrazujících umění k přírodě“ (Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur, 1807). In: SCHELLING, F. W. J.: *Schriften 1804 – 1812*. Hrsg. von Steffen Dietzsch. Berlin : Union Verlag, 1982, s. 96: „pravdivý předobraz umění, příroda“, s. 104: „(...) aby bylo umění, čím je, musí se napřed od přírody vzdálit, aby se k ní pak mohlo ve svém završení vrátit.“ Na rozdíl od Schellinga však mnozí romantici ztotožňují přírodu s „říší svobody“ (viz níže).

¹⁰ Viz např. William Wordsworth, prolog k nedokončené poémě *Samotář* (The Recluse) zahrnutý v poémě *Odbočka* (The Excursion, 1814): „Když lidský rozum, bystrý intelekt / uzavře sňatek s dobrou přírodou, / budou se v lásce, svaté vášni, těšit / z nejprostších věcí, co přinese den.“ (In: *The Poetical Works*. Ed. Thomas Hutchinson. London : Oxford University Press, 1908, s. 755, v. 51 – 55). O mystické představě apokalyptického manželství v těchto verších viz ABRAMS, M. H.: *Natural Supernaturalism*. New York : W. W. Norton, 1971, s. 19 – 32, 37 – 46 aj.

¹¹ Viz „Předmluvu“ (Preface) ke 2. a 3. vydání *Lyrických balad* (Lyrical Ballads, 1800 1802): „Značná část slovních spojení a řečových figur přecházela z otce na syna a byla proto považována za společné dědictví básníků“ (WORDSWORTH, William – COLERIDGE, Samuel Taylor: *Lyrical Ballads 1798*. Ed. W. J. B. Owen. London : Oxford University Press, 1967, s. 162).

¹² „Základním cílem, který si v těchto básních kladu, je probudit zájem o události běžného života tím, že v nich sleduji, věrně, ale přitom neokázale, prvotní zákony naší přirozenosti [nature] (...) Volím přitom život chudých a venkovanů, protože v jejich postavení nacházejí lepší půdu, na niž mohou dosáhnout zralosti. (...) protože v této situaci naše elementární pocity existují v daleko prostší formě a tudíž je lze přesněji reflektovat, působivěji sdělovat a natrvalo uchovat; protože mravy venkovského života se rodí z těchto základních pocitů a lze je snáze pochopit vzhledem k nutnosti, která vtiskla ráz činnosti a zaměstnáním venkovanů; a konečně i proto, že v těchto podmínkách lidské vášně vytvářejí jeden celek [are incorporated

Rytmus přírody tak souvisí rovněž se základními rytmy asociací,¹³ které vytvářejí lidskou obrazotvornost – materiál veškeré poezie.

Pravidlo věrnosti přírodě však romantici neobjevili, pouze je nově formulovali. Přeskupili přitom základní složky osvícenského a sentimentalistického diskursu: Příroda je neměnná a univerzální, zahrnuje lidskou přirozenost, která je uniformní (všude stejná), působí ve formě jednoduchých počitků na lidské vědomí, kde na základě asociací představ vznikají složité duševní děje; dobrá poezie nás přibližuje přírodě a může čerpat i z běžného života.¹⁴ Zatímco však klasicisté a osvícenci zdůrazňují univerzálnost, eventuelně ideálnost přírody jako zdroj všech uměleckých hodnot, romantici se opírají především o představu autentičnosti a spontánnosti, která se zakládá na individuálním citu, jenž tvoří nejdůležitější složku básně.¹⁵

„Vyšší“ symbolický význam přírody se podle romantiků projevuje zjevováním morálního zákona a tušením duchovní podstaty světa. V básni Verše psané několik mil nad Tinternským opatstvím kodifikuje William Wordsworth tuto symboliku :

„Často slychávám
v ní [přírodě] tichou, tklivou melodii lidství,
která i bez břesknosti dokáže
krotit a vyčítat. A cítím těž,
že je v ní radost plná rozrušení
ze vzosných představ; tuším vznešenost
toho, co v hloubi proniká náš svět (...).“¹⁶

Tento jednotící pohled na přírodu a umění však zdaleka není pohledem jediným. U jiných romantiků, např. lorda Byrona, je zdůrazněna naopak nesouměřitelnost svobodné romantické tvorby s přírodními silami, k nimž jsou řazeny také lidské city.¹⁷ Řeč poezie není

with] s krásnými a stálými formami přírody“ (tamtéž, s. 156, zvyr. M. P.). Spojení „věrnost pravdě přírody“ („adherence to the truth of nature“) použil Coleridge při charakterizaci *Lyrických balad* v knize *Biographia Literaria*, sv. 2, s. 5.

¹³ „způsob, jímž u nás dochází k asociaci představ ve stavu vzrušení“ (tamtéž).

¹⁴ Např. podle anglického osvícenského kritika, Dr. Samuela Johnsona, Shakespearovy postavy „jednájí podle zásad vycházejících z opravdových citů, jež jsou jen velmi málo pozměněny jejich zvláštnostmi (...), jsou přirozené a proto nepomíjejí (...) Všude stejná prostota jejich prvotních vlastností nepřipouští ani růst, ani rozklad (...) Existuje-li – a já věřím, že ano – u každého národa styl, který nikdy nestárne (...), je ho pravděpodobně třeba hledat v běžném životě, u těch, kteří mluví jen proto, aby se jim rozumělo, a nesnaží se o elegantní vyjadřování“ (Preface to Shakespeare. In: *Johnson on Shakespeare*. Ed. Walter Raleigh. Oxford : Oxford University Press, 1908, s. 19 – 20).

¹⁵ „[C]it v těchto básních dodává důležitost jednání a prostředí“ (WORDSWORTH, W.: „Preface“. In: c. d., s. 159).

¹⁶ WORDSWORTH, W.: Lines composed a few miles above Tintern Abbey, v. 89 – 95. In: c. d., s. 115.

¹⁷ Vy bouře, kde je váš cíl? Jste stejné jak ty, jež zuří v lidských srdcích?“ (Lord BYRON: *Childe Harold's Pilgrimage. Canto III* [1816], strofa 96, v. 902 – 903. Přeloženo z *The Complete Poetical Works*, vol. II. Ed. Jerome J. McGann. Oxford : Clarendon Press, 1980.) Spojení energie přírody s lidskou citovostí je patrné již v díle, na něž Byron v závěru III. zpěvu *Childe Harolda* odkazuje, Rousseauově románu *Julie aneb Nová Héloise* (Julie, ou La nouvelle Héloïse, 1761): „Vidím a cítím Tě všude, vdechují Tě ve vzduchu, ježž dýcháš; pronikáš celou mou bytostí (...) Dokázala bych si Tě představit jako vyšší bytost, kdyby

schopna vyjádřit bouři emocí v básnickové duši, zbývá jen touha po slově s obrovskou přírodní energií. „Slovo, které by bylo bleskem,“ je sice figurou kýženého „přirozeného“ básnického jazyka, ale zároveň vytyčuje hranici mezi přebujelou výmluvností a nesdělitelnými city v nitru básníka, jehož existence se stává „úplně bezhlasou myšlenkou“.¹⁸

Tomuto tématu je příbuzné téma zániku subjektu v jeho splynutí s přírodou, které může být, jako v závěru *Childe Haroldovy pouti*, extatickým výrazem sublimované erotické touhy.¹⁹ Protipólem je představa „odcizené přírody“, která se stala pouhým mechanismem nebo fantasmatem.²⁰ Ve všech vyjmenovaných případech nabývají figury vázané k pojmům „příroda“ a „lidská přirozenost“ smysl teprve vzhledem k subjektivitě jednotlivce,²¹ což je

mne onen spalující, pronikavý oheň nespojoval s Tebou a nedával mi pocit, že jsme jedno a totéž.“ Příroda je zde pojata jako živel („spalující, pronikavý oheň“), který se zdá totožný s milostnou vášní. V předmluvě k románu však Rousseau varuje před ukvapeným ztotožňováním citu s přírodou: „Láska je pouhá iluze, která si vytváří pro sebe jiný vesmír. Obklopuje se věcmi, jež neexistují, nebo vděčí za svou existenci pouze jí. Jelikož vyjadřuje všechno pomocí obrazů, její jazyk je vždy figurativní.“ Spíše než přírodní energií je tedy cit v jeho románě řečovou „figurou, která disfiguruje, metaforou, která dává nedokončené, otevřené významové strukturu iluzi určitého významu“ (MAN, Paul de: *Allegories of Reading*. New Haven and London : Yale University Press, 1979, s. 197 – 198. Rousseauův text citován podle překladu Paula de Mana, jehož výchozím textem je vydání *Nové Heloisy* ve 2. dílu Rousseauových *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, 1961, s. 46, 147, 116).

¹⁸ *Childe Harold's Pilgrimage. Canto III*, strofa 97, v. 911 a 913.

¹⁹ „Ach živý, což mi nemůžete stvořit / takovou bytost vašim souzvukem“ (*Childe Harold's Pilgrimage. Canto IV* (1818), strofa 177, v. 1585 – 1586. „Smísit se s vesmírem a pocítit, / co nevyjádřím ani nedokážu skryt.“ Tamtéž, strofa 178, v. 1600 – 1601. Zajímavým kontrastem k této Byronově strofě je Wordsworthova meditativní báseň „Bez ducha ve snu mráкотném“ (*A Slumber Did My Spirit Seal*, 1799 – 1800), jedna z řady básní o Lucy Grayové. V tomto kratičkém textu je příroda tematizována jako soubor mrtvých věcí, ale zároveň spojena personifikací se zemřelou dívkou („Zdálo se, že v ní není cit“ – „She seemed a thing that could not feel“; W. Wordsworth, *Poetical Works*, s. 187, v. 3). Tak se příroda stává ambivalentní figurou pozemské touhy po citu („dotyk pozemských let“ – „the touch of earthly years“ – tamtéž, v. 4) a věčného trvání věcí. J. Hillis Miller poukázal na důležitost figurativní struktury této básně, která pomocí personifikace a její dekonstrukce relativizuje poznání i sebeklam a tím „dramatizuje strašlivou možnost, tendenci řečových figur uskutečňovat se jako magické formule“. Silou řečových figur se zdání života mění v pouhou věc (MILLER, J. Hillis: „Narrative“. In: LENTRICCHIA, Frank – McLAUGHLIN, Thomas (eds.): *Critical Terms for Literary Study*. Chicago and London : The University of Chicago Press, 1995, s. 78 – 79).

²⁰ Viz např. zlomek K. H. Máchy 5 (*Z Duše nesmrtelné*): „v letu, v kruzích tmavých hučí svět.“ *Spisy Karla Hynka Máchy I* (Básně a dramatické zlomky). Ed. Karel Janský. Praha : SNKLHU, 1959, s. 242.

²¹ Viz např. román Ludwiga Tiecka *Franz Sternbalds Wanderungen*/Putování Franze Sternbaldy, 1798. In: *Deutsche National-Literatur*, CXLV, s. 300: „Nechci popisovat ani tyto rostliny, ani ty hory, nýbrž svého ducha, náladu, jež mi právě v tomto okamžiku vládne“. Tento závěr platí i pro další umění, viz např. výrok Friedricha Schlegela, že cílem malířství je „nepochopitelné spojení duše, výrazu a individuality“ nazývané „božství Přírody“. In: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Ed. Hans Eichner. Paderborn, 1957, sv. 4, s. 77. Subjektivní vztah k přírodě a jejím předmětům je akcentován i v úvahách romantických malířů. I když např. Constable kopíruje krajiny Claua Lorraina a Jacoba van Ruysdaela, tvrdí: „skicuji-li podle přírody, první, oč se snažím je zapomenout, že jsem v životě viděl nějaký obraz“ (Citováno podle LESLIE, C. R.: *Memoirs of the Life of John Constable* [1845]. London, 1951, s. 279). Americký romantický malíř Thomas Cole je ještě výmluvnější: „Usiluji jen o to, abych se přírodní předměty – obloha, skály, stromy atd. – co možná nejsilněji vtiskly do mé mysli (...), pak jdu do svého pokoje a maluji pravdivěji, než bych to dokázal, kdybych pracoval několik hodin v plenéru. Tím poznávám důvěrněji rysy ducha přírody. Myslím, že živý obraz kteréhokoli předmětu před duševním zrakem je cennější než tisíce

nejdůležitější odlišností romantického pojetí přírody od předchozích univerzalistických koncepcí.

Součástí romantické subjektivity je často ideální obraz přírody ovlivněný platonismem a novoplatonismem. Například ve známém eseji *Příroda* (Nature, 1837) píše americký filosof a básník, zakladatel transcendentalismu Ralph Waldo Emerson, že při pohledu na krajinu „všechn malicherný egoismus mizí. Stávám se transparentní oční koulí. Jsem ničím a vidím všechno. Proudý Universálního Bytí mnou protékají – jsem částí či spíše částíčkou Boha“.²²

Zvnitřněná vize celistvé přírody jako krajiny se zde stává symbolem jednoty duše s Bohem, kterého Emerson nazývá v pozdějším eseji *Nadduší* (*The Over-Soul*, 1841). Jde o velkou jednotu Přírody a lidstva, jež se projevuje v aktu tvůrčího zření, které Emersonův učitel S. T. Coleridge nazval imaginací:

„ta velká příroda, v níž spočíváme jako Země v měkkém objetí atmosféry; ta Jednota, ta Nadduše, obsahující bytost každého jednotlivce a spojující ho se vším ostatním, to společné srdce, jehož jediným slovem je upřímná modlitba a jediným činem pokorné odevzdání, ta realita, jež přemáhá vše svou mocí (...). V člověku je duše celku, moudré ticho, krása všehomíra, k níž se stejným způsobem vztahuje každá jeho část i částice (...) Vždyť tato hlubinná síla, v níž existujeme a jejíž krása je nám zcela přístupná, není jen soběstačná a dokonalá v každém okamžiku, nýbrž je to akt zření i věc spatřená, divák i to, co je vidět, jednota subjektu a objektu. Celý svět vidíme jen po částech (...), ale [jejich] celkem je duše.“²³

dokončených skic udělaných na místě, které nejsou nikdy více než polopravdami, protože v intenzivním světle nepůsobí barvy pravdivě a tóny Přírody jsou příliš dokonalé, než abychom je získali jinak než opakovaným malováním a pohledem. Tímto způsobem se lépe dozvím, co *Příroda je* a čím by malířství mělo být, poznám filosofii Přírody a Umění“ (citováno podle článku H. S. Meritta v *Baltimore Museum of Art Annual*, 2, 1967, s. 79).

²² EMERSON, R. W.: Nature. In: BAYM, Nina a kol. (ed.): *The Norton Anthology of American Literature*. New York : W. W. Norton and Co., Inc. 1985, sv. 1, s. 905. Srov. též Byronovy verše z *Childe Haroldovy pouti*, které ještě více než Emersonova úvaha zdůrazňují jednotu tvorby a individuálního života a smyslové a duchovní stránky uměleckého výrazu, v níž zaniká původní identita jednotlivce. Sjednocujícím činitelem není však u Byrona platónská duše světa, nýbrž milostná touha (kontextem veršů je motiv odloučení od Augusty Leigh):

„Vždyť je to tvořit, vlastní tvorbou žít,
procítit život, přitom moci dát
formu svým představám a zatoužit
je rozdáváním znovu získávat.
Co jsem já? – Nic. – Tebe tak nesmím zvat,
duše mé myšlenky, s níž světem jdu,
neviděn hledím; přitom mohu tát,
slít se s tvým duchem přímo při zrodu
a cítit s tebou v nouzi svého osudu.“

(Lord BYRON: *Childe Harold's Pilgrimage. Canto III*, strofa 6, v. 46 – 54.)

²³ EMERSON R.W.: „The Over-Soul“. In: BAYM, Nina a kol. (ed.): *The Norton Anthology*. New York : W. W. Norton and Co., Inc. 1985, sv. 1, s. 973 – 974.

Přestože tuto jednotu nelze vyjádřit slovy, je naprosto konkrétní. „Nadduši“ totiž Emerson charakterizuje jako „spojení člověka a Boha v každém činu“.²⁴ Každé lidské jednání podnícené duchovní mocí přírody se podílí na božství a každý děj přírody je smysluplný, protože je způsoben božskou silou.

I když lze kořeny této koncepce sledovat i ke Kantovu pojetí génia, jde o výrazně novoplatónský konstrukt, který však na rozdíl od předchozích úvah novoplatoniků zdůrazňuje subjektivní moment celého procesu, zvaný „akt zření“. U pozdně renesančních myslitelů je tento akt naopak ironizován. Například u cambridgeského puritánského teologa Petera Sterryho není „zření“ spojením jednotlivce s duchovní podstatou vesmíru, je naopak klamným zdáním této jednoty, Narcisovou láskou k vlastnímu zrcadlovému odrazu:

„Tak představuje duše či duch každého člověka pro něho celý svět. Svět, obsahující obrovské množství rozličných věcí, i jeho tělo se všemi svými součástmi a změnami, je on sám, jeho vlastní duše či duch, vyvěrající ze svého pramene uvnitř něho do všech podob a obrazů věcí, které spatřuje, slyší, čichá, ochutnává, představuje si nebo rozumem chápe (...) Duše často na to vše pohlíží jako Narcis na odraz své tváře v jezírku a zapomíná, že je to ona sama, že ona je tou tváří, tím odrazem i jezírkiem, a tak se vášnivě zamiluje do sebe, do své stínové podoby.“²⁵

Tento aspekt idealizace přírody ironizují i mnozí romantici. Například Herman Melville nevědomky používá v úvodní kapitole románu *Bílá velryba* (Moby Dick, or, The Whale, 1851) Sterryho metaforu. Pod vlivem Emersonova transcendentalismu (a také se zjevnou ironií namířenou proti němu) přitom povyšuje romantický vztah k přírodě na věčný problém lidstva. Subjektivní vize přírody je v tomto pojetí fantasmatem, mimo jiné proto, že ji nelze postihnout jinak než zřením:²⁶

*„A ještě hlubší význam má příběh o Narcisovi, který, protože nemohl uchopit onen mučivý a zároveň mírný zjev, jež spatřil v tůni, skočil do ní a utopil se. Tentýž obraz však vidíme ve všech řekách a oceánech. Je to obraz nepostižitelného fantómu života, který je klíčem ke všemu.“*²⁷

Idealizovaný platónský obraz přírody v díle romantiků je tedy podstatně odlišný od představ, které se objevují v úvahách klasicistů a protestantských teologů. Na jedné straně je, jak jsme viděli u Emersona, do té míry subjektivizován, že se příroda stává metaforou individuální duše, která je však zároveň ztotožněna s celkem světa. Na druhé straně, a právě díky své subjektivaci, dostává idealizovaná příroda formu simulakra či fantasma-

²⁴ Tamtéž, s. 982.

²⁵ „Of the Nature of the Spirit“. In: SOLA PINTO, V. de: *Peter Sterry: Platonist and Puritan*. Cambridge : Cambridge University Press, 1934, s. 161 – 162.

²⁶ Podrobněji k této problematice viz PROCHÁZKA, Martin: Prostor moře, svoboda a subjektivita v závěru Byronovy *Childe Haroldovy pouti* a v Melvillově *Bílé velrybě*. In: *Kultura a místo. Studie z komparatistiky*. Ed. Vladimír Svatoň a Anna Housková. Praha : Universita Karlova, 2001, s. 209 – 220.

²⁷ MELVILLE, Herman: *Moby Dick, or, The Whale. A Variorum Edition*. New York : W. W. Norton & Co. Inc., 1967, s. 14.

tu. Podle Coleridge přetváří tzv. „esemplastická“ imaginace (parafráze Kantova termínu *Einbildungskraft* – syntetizující tvůrčí a tvárná síla) zásadním způsobem všechny vjemy objektivního světa, ale přitom nic nekopíruje, je pouze „opakováním věčného aktu stvoření“.²⁸ Táž kapitola Coleridgeova literárního životopisu však obsahuje fiktivní dopis, v němž údajný básníkův přítel namítá, že tato koncepce má na jeho myšlení výrazně „gotický“ efekt. Připomíná vnitřek katedrály ponořený do tmy a jen občas ozařovaný krátkými záblesky měsíčního světla, v němž se „substance rozplývají ve stíny a stíny se zhmotňují v substance“, reálný svět se mění v přízračný a naopak.²⁹

Podle Gillesse Deleuze je základním problémem platonismu právě rozlišení mezi kopií a simulakrem. „Vůle zbavit se simulaker nebo fantasmat nemá jinou než morální motivaci.“ Tou je záměr podřídit „svobodný oceán diferencí“ požadavkům identity, podobnosti, analogie a protikladnosti, které nakonec redukuje radikální odlišnost (jinakost) na vztah ke Stejnému a Jednomu.³⁰ K takové redukci mnohotvárnosti přírody na pouhé schéma organické formy nebo dialekticky chápaného celku dochází v některých filosofických spekulacích romantiků, např. ve *Státníkově příručce* (Statesman's Manual, 1816) S. T. Coleridge. Podle tohoto spisku vytváří imaginace symboly „prozařováním zvláštního v jedinečném a univerzálního v obecném. A především prozařováním věčného skrze časové a v něm“. Takto vymezený symbol je podle Coleridge nástrojem k pochopení reality, zároveň však zůstává „živoucí součástí té jednoty, již reprezentuje“.³¹

Vztah přírody a subjektivity v romantické filosofii: Postup od přírody k technologii v raném Schellingově myšlení

Na rozdíl od Coleridge spatřuje Schelling v úvodu ke svému prvnímu významnému spisu *Ideje k filosofii přírody* (Ideen zu einer Philosophie der Natur, 1797) zásadní rozpor mezi přírodou (a lidskou přirozeností) a subjektivitou, která zahrnuje i nevědomí a ve spojení s absolutní subjektivitou panteistického Boha expanduje do nekonečna.³²

Filosofii přírody nelze apriori definovat, je však možno vytvořit její pojem, který bude vznikat „před očima čtenáře“.³³ Subjektivita je tu tedy spojena s procesualností, utvářením

²⁸ Podle Coleridge je imaginace sjednocující tvůrčí silou (neologismus „esemplastický“ – řecky *eis en plastein* vyjadřuje utváření v jednotu a je vytvořen podle Schellingova termínu *In-Eins-Bildung* a německého slova pro imaginaci *Einbildungskraft*). Zatímco primární imaginace je „prvotním činitelem veškerého lidského vnímání“ a „opakováním věčného aktu stvoření“, sekundární imaginace její výtvoř „rozkládá“ a pak „zápasí o jejich idealizaci a sjednocení“ i tam, kde to dříve nešlo (*Biographia Literaria*, sv. I, s. 107, 249, 202).

²⁹ *Biographia Literaria*, sv. I, s. 199.

³⁰ DELEUZE, Gilles: *Difference and Repetition* (Différence et répétition, 1968). Přel. Paul Patton. London : Athlone Press, 1994, s. 265. Viz též Deleuzův článek „The Simulacrum and the Ancient Philosophy“ (Renverser le Platonisme, 1967). In: *The Logic of Sense*. Přel. Mark Lester and Charles Stivale. New York : Columbia University Press, 1990, s. 253 – 279.

³¹ COLERIDGE, S. T.: *Statesman's Manual*. London, 1816, s. 34.

³² Srov. SCHELLING, F. W. J.: *Ideje k filosofii přírody*. In: SCHELLING, F. W. J.: *Výbor z díla*. Ed. a přel. Milan Sobotka. Praha : Svoboda, 1977, s. 35. Viz též poznámku překladatele na s. 35. Schellingovo pojetí rozporu mezi subjektem a přírodou ovlivnilo koncepci subjektivity u S. T. Coleridge (o tom viz PROCHÁZKA, M.: *Romantismus a osobnost. Subjektivita v romantické poezii a estetice*. Praha : Kruh moderních filologů, 1996, s. 32 – 35) a u R. W. Emersona.

³³ Schelling, c. d. I, s. 36.

pojmu, které však ve skutečnosti neprobíhá tolik cestou „transcendentálního idealismu“, nýbrž, jak naznačuje např. Gilles Deleuze v návaznosti na Henri Bergsona, směrem k paradoxnímu „transcendentálnímu empirismu“.³⁴ Schellingovi jde totiž o odvození *možnosti* přírody, či spíše jen „něčeho jako příroda“, tedy možnosti *veškerého světa zkušenosti*.³⁵

Zajímavý je Schellingův výraz „něco jako příroda“, jenž naznačuje podstatně odlišné chápání přírody, než to, na které jsme běžně zvyklí. Příroda zde není daností, do níž přicházíme, není ani velkým systémem věcí, kterým se stala v myšlení osvícenců. Výraz „něco jako příroda“ připomíná Novalisovu charakteristiku poezie před koncem románu *Jindřich z Ofterdingen* (Heinrich von Ofterdingen, 1802): „Na *něco osobního* se nelze s určitostí vyptávat.“³⁶ Podle jiných představ jenských romantiků je poezie chápána jako možnost ve svém postupu k nové univerzálnosti, která se od staré univerzálnosti osvícenského světa liší tím, že je cílem ležícím v nekonečnu, ustavičným směřováním, tendencí nikdy nezavršeného procesu. Romantická procesualnost, která zakládá subjektivitu ve vědě i v umění, je tedy bez konce. Proto není příroda u Schellinga ideálem ani realitou, ale virtuální strukturou, jejíž realizované možnosti vypovídají o utváření a hranicích naší zkušenosti.

Uskutečňováním možnosti přírody je podle Schellinga její výzkum. Možnost přírody, možnost světa mimo nás, však nemůže být vyvozena z přírodovědy, je produktem filosofie. V tom spočívá výsadní postavení filosofie vzhledem k přírodovědě. Jak postuluje filosofie tuto možnost?

Filosofie je vydělením člověka ze „stavu přírody“, kdy byl člověk zajedno se sebou i se světem, který ho obklopoval.³⁷ Tato prvotní jednota je ztracena. Může nám pouze vytanout jako temná reminiscence a naším cílem nemůže být návrat k ní. Naopak, tvrdí Schelling, člověk musí provést rozlukou s přírodou, učinit se svobodným, aby mohl jednou dospět do přírody „jako vítěz“.³⁸

³⁴ Viz DELEUZE, Gilles: „La conception de la différence chez Bergson“. In: *Études Bergsonniennes*, 4, 1956, s. 85.

Podle Constantina V. Boundase se „[t]ranscendentální empirismus pokouší překročit zkušenost k podmínkám, které zakládají to, jak jsou věci, jejich stavy a směsi dány zkušeností“. Předmět transcendentálního empirismu tedy „není dán de facto, nýbrž jen de jure; není dán bezprostředně, ale je bezprostřední daností. Co však je dáno de jure, je *tendence*, tj. nereprezentovatelná virtualita“. Protože tendence nejsou „diskrétní multiplicity“ (tj. heterogenní věci rozmístěné v prostoru), „nelze je myslet v rámci prostoru ani reprezentovat“. „Transcendentální empirismus je metoda, která rozděluje skutečné podle jeho virtuálních tendencí, jež naopak vytvářejí dostatečný důvod pro existenci skutečného.“ Na rozdíl od Kantova transcendentálního idealismu, který podle Bergsona nemůže spolehlivě rozlišit mezi jevy a věcí o sobě a dospívá tak k „transcendentální iluzi“, jež „nám zastírá fakt, že Bytí je členité a že tuto členitost je třeba respektovat“, zdůrazňuje Deleuze Ideu jako „limit myšlení“ jako „virtuální stukturu (...) na cestě ke svému uskutečnění“. Idea je tak určitá spojnice, „transverzála“, která umožňuje rezonanci mezi tendencí a virtualitou (Boundas, c. d., s. 86 – 89).

³⁵ Schelling, c. d. 1, s. 36.

³⁶ NOVALIS: *Heinrich von Ofterdingen*. In: *Werke in einem Band*. Berlin u. Weimar : Aufbau, 1984, s. 259. V textu vzniká kontrast mezi absolutní subjektivitou „osoby Vesmíru“ (tj. Ideou, která vysvětluje – a zároveň stírá – problematičnost a heterogenost Bytí) a básnickou tvorbou, charakterizovanou jako „něco osobního“. Viz. PROCHÁZKA, M.: *Romantismus a osobnost. Subjektivita v romantické poezii a estetice*. Praha : Kruh moderních filologů, 1996, s. 7 – 8.

³⁷ Schelling, c. d. 1, s. 36 – 37.

³⁸ Tamtéž, s. 37.

Jak probíhá ona rozluka s přírodou? Tím, že člověk začíná uvažovat. Reflexe je prvním krokem, kterým se člověk vyděluje z vnějšího světa. Člověk odlučuje, co příroda navždy sloučila, předmět a názor, tedy způsob, kterým je předmět nahlížen, dále pak pojem a smyslový obraz předmětu. Kromě toho, a to je důležité, se v reflexi rozdvouje *sám člověk*. Stává se sám sobě „*objektem*“.³⁹

Toto rozdvojení je však jenom prostředkem. Podstatou člověka, jeho *přirozenosti*, je jednání.⁴⁰ V reflexi člověk pouze dočasně ruší rovnováhu bytostných sil a vědomí, kterou by měl dokázat obnovit. Principem bytí je podle Schellinga *identita*, nikoli rozdvojenost. Pouhá reflexe vycházející z rozdvojení je nemoc, jež v zárodku usmrcuje duchovní svět vyvozený z identity.

Takovou reflexí je pro jenské romantiky především osvícenský racionalismus, který zahrnuje i Kantovo pojetí světa jako „věci o sobě“. Tato filosofie je nepravá, protože způsobuje trvalé oddělení člověka a světa. Reflexi je proto třeba považovat za pouhý prostředek, a to v tomto ohledu: Bez původního rozdvojení bychom nemohli filosofovat, ale toto rozdvojení není smyslem filosofie.⁴¹

V jádru každé filosofie, zvláště pak filosofie přírody, existuje tento paradox, který však není ani Kantovou antinomií čistého rozumu, ani Hegelovým dialektickým protikladem. Připomíná spíše pojetí *différance*⁴² v dnešní filosofii. Podle Derridy je *différance* negativním pojmem – nelze říci „*différance je*“, ale filosofie, stejně jako historie, vždy začíná rozbitím jednoty, trhlinou v jednotě.⁴³ Reflexe má tedy podle Schellinga jen nega-

³⁹ Tamtéž. I když jsou subjekt s objektem spojeny požadavkem jejich *identity* jako principu bytí, nelze říci, že tato identita je výsledkem *représentace* subjektu v objektu pomocí reflexe. Schelling zde možná pociťuje nebezpečí „transcendenální iluze“, když tvrdí „Člověk tu není k tomu, aby svou duchovní sílu promrhal v boji s fantasmagoriemi imaginativního světa“. Naopak mezi člověkem a světem „musí být možný vzájemný dotek a vzájemné působení, neboť pouze tak se člověk stává člověkem“. Tuto „souvislost mezi věcmi a našimi představami“ nazývá sice Schelling „reálnou“, jeho pojem lze však v deleuzovském smyslu vysvětlit jako „virtuální“. Viz poznámku M. Sobotky: „Termín reálný se vztahuje k tomu, co je prožíváno jako skutečné, bez ohledu na to, že jde možná o skutečnost pouze fenomenální“ (tamtéž, s. 38, 39). Tato formulace má blízko k deleuzovskému pojetí *intenzity*: „v naší zkušenosti určité reality nelze intenzitu oddělit od extenze“, přičemž tato intenzita právě „zakládá různorodost smyslově vnímatelného“ (Boundas, c. d., s. 89 – 90).

⁴⁰ Tamtéž, s. 37.

⁴¹ Tamtéž, s. 38.

⁴² Viz Jacques Derrida: „Diferance“. In: *Texty k dekonstrukci*. Ed. a přel. Miroslav Petříček. Bratislava : Archa, 1993, s. 146 – 176. I když Petříčkův překlad Derridova termínu do češtiny je velmi zdařilý, cizost grafému ä v češtině má jiné, zejména kulturně historické konotace, než „němost“ písmene „a“ v Derridově „neografismu“, který upozorňuje na složitou vnitřní strukturu pojmu – diferování v prostoru i čase. Proto používám termín v jeho původní podobě.

⁴³ Derrida se na Schellinga přímo odvolává v eseji „Edmond Jabès a otázka knihy“. In: *Texty k dekonstrukci*, s. 311: „Tato diference, tato zápornost v Bohu je naše svoboda, transcendence a slovo, které se navrácí k čistotě svého záporného počátku pouze v možnosti otázky. Otázka ‚ironie Boha‘, o níž mluvil Schelling, se tedy nejprve – jako vždy – obrací k sobě samé.“

Podle Gillesse Deleuze je Idea (essence) čistou diferencí, která není sama o sobě reprezentovatelná, ale „utváří se podle logiky problému a otázky“ (Boundas, c. d., s. 89 – citace se vztahuje k práci *Difference a opakování*/Difference and Repetition, s. 249; výrok, že essence je „sama o sobě diferencí“ nalezneme v Deleuzově práci *Proust a znaky*/Proust et les signes, 1964, 1970. Přel. Josef Hrdlička. Praha : Herrmann a synové, 1999, s. 60).

tivní hodnotu, neboť jejím smyslem je zrušit to, co je podmínkou její existence, odtržení subjektu od světa.⁴⁴ Takto pojatá filosofie je „nutným zlem“, „disciplínou zbloudilého rozumu“ a proto pracuje na vlastním zničení.⁴⁵

Návrat člověka do přírody však není vůbec jeho splynutím s přírodou. Je „svobodným obnovením“ rovnováhy mezi silami člověka (které jsou zároveň silami přírody) a jeho vědomím. Tato rovnováha není pojata jako rovnováha idejí, ale dynamicky jako „rovnováha sil“.⁴⁶ Svůj odpor vůči osvícenskému myšlení, zejména jeho mechanismu i Kantovu pojetí transcendentální filosofie staví Schelling na určité syntéze základních myšlenek Spinozy a Leibnize. Leibnizovu představu předzjednané harmonie (která zakládá spolumožnost a spolubytí jednotlivin – monád – ve světě) chápe jako základní myšlenku „systému duchovního světa“, zatímco Newtonova teorie „rovnováhy světových sil“, je „soustavou světa materiálního“. Toto rozlišování však nevede k dualismu, nýbrž k perspektivismu, představě, že oba systémy jsou „různými aspekty jedné a téže věci“.⁴⁷

Schellingova kritika osvícenců a Kanta rozvíjí Leibnizovu myšlenku, že k uskutečnění sjednocení konečna a nekonečna dochází v povaze individua, ba každé jednotliviny, ve vývoji její *přirozenosti*. Veškerá posloupnost představ vzniká podle Leibnize z *přirozenosti konečného ducha*, která je něčím odlišným od původní, nekonečné a nediferencované přírody. Podle Schellinga však nebylo dobré, že Leibniz tento proces vysvětloval pomocí předzjednané harmonie. Tato shoda vyplývá přímo z povahy konečných bytostí.

Tím se Schelling blíží deleuzovské koncepci světa složeného z konkrétních jednotlivin (singularit), ale přitom omezuje obor těchto jednotlivin hranicemi abstrakce – „lidského ducha“: „Soustava přírody je zároveň soustavou našeho ducha.“⁴⁸ V tomto okamžiku se Schellingova filosofie přírody však vrací ke koncepci centrálního subjektu, která s větší či menší silou usměrňuje její další vývoj, v němž převládne *organický model* výkladu subjekto-objektových vztahů.

V tomto pojetí existuje „každý (...) produkt *sám pro sebe*“ a jeho organizace se vytváří „ze sebe samé“. je produktem *individua svého druhu, reprodukuje svůj rod*, tj. nepokračuje, ale *vrací se do sebe samé*. Organizace „není ani *příčinou* ani *účinkem* nějaké věci mimo sebe“, každý organický výtvar nese svou příčinu v sobě. V mechanickém objektu jsou části *libovolné*, existují pouze, pokud je dělím. V organickém objektu jsou tyto části „reálné“, „existují bez mého přispění“. „[M]ezi nimi a celkem je *objektivní vztah*.“ Základem každé organizace je proto *pojem*, který je právě onou organizací, jež je podmínkou

Deleuzovo pojetí dvojí difference (tzv. *diferent/ciace*) v *Diferenci a opakování* (Difference and Repetition, s. 214 an.) tak „vytahuje žihadlo negativity ze strukturalistické semiózy“ (Boundas, c. d., s. 90). Podle Boundase vyjadřuje „*diferent/ciace*“ zároveň „spolumožnost ‚prvků‘ ve virtualitě a divergenci řad, jimiž se virtualita uskutečňuje. Jako by virtuality existovaly tím způsobem, že se aktualizují v rozpadu a rozdělení“. Přitom „*diferenciace*“ označuje vnitřní různorodost Ideje (esence) pojaté jako struktura a „*diferenciace*“ označuje „proces uskutečňování [virtuality] v takové struktuře“ (s. 91).

⁴⁴ Schelling, c. d. 1, s. 38.

⁴⁵ Tamtéž, s. 38 – 39. Motiv sebezničení filosofie se později objevuje např. v Nietzschevých a Derridových úvahách.

⁴⁶ Schelling, c. d. 1, s. 38.

⁴⁷ Tamtéž, s. 49.

⁴⁸ Tamtéž, s. 65.

fungování organické struktury. Pojem je totiž všude, kde je nutný vztah části a celku, a naopak.⁴⁹

V organickém výtvoru jsou forma a látka jedno. Jednota organizace tedy spočívá přímo v ní. Tato jednota tedy nezávisí na tom, zda organizaci *myslíme* jako celek. Právě pojetí organismu jako zcela *objektivního*, nedělitelného celku ruší tu linii ve Schellingových úvahách, která směřovala k pochopení přírody jako pluralitního systému. Organický model se stává obecným strukturním principem, kterým však stěží může být pouze „jednota *pojmu* existující ve vztahu k nazírací a reflektující bytosti“.⁵⁰ Je jím další paradox: Účelnost přírody si lze představit pouze vzhledem k rozvažovací schopnosti, avšak tato účelnost musí sídlit v samotných přírodních výtvorech. Jejich jednota totiž není jen logická, ale také objektivní a reálná.⁵¹

Pojem organismu není tedy pouhým pojmem, ale organická hmota není také pouhou hmotou. Pro pochopení tohoto vztahu (spojení pojmu s hmotou) mnozí filosofové předpokládají *vyšší rozvažovací schopnost*, kterou je nadán pouze Bůh jako stvořitel vesmíru. Účelnost přírodních výtvorů by pak existovala pouze vzhledem k rozvažovací schopnosti Boha. Ale to není řešení. Neptáme se totiž „Jak vznikly organismy“, nýbrž „Jak *do mne* přišla *představa* účelných výtvorů mimo mne a jak jsem nucen k tomu, abych i tuto účelnost myslel přece jen jako *skutečnou a nutnou mimo mne*, přesto, že náleží věcem pouze *ve vztahu k mému rozvažování*“.⁵²

Řešení tohoto paradoxu spatřuje Schelling v pochopení vztahu nutnosti a nahodilosti v organickém výtvoru. V tomto produktu jsou nutnost a nahodilost nejintimněji spojeny. Jeho nutnost spočívá v účelnosti jeho existence, zatímco nahodilostí je, že tato účelnost je skutečná jen pro bytosti schopné zření a reflexe. Hmota se tedy organizuje *sama*, ale její organizace je představitelná pouze ve vztahu k duchu. Z toho vyplývá, že řešení tohoto paradoxu existuje pouze ve sféře možnosti. Je jím sjednocení ducha a hmoty, které může být nekonečně vzdáleným úběžníkem filosofické reflexe, je však dosažitelné pro „symbolický jazyk“ obrazotvornosti. „Příroda k nám mluví tím srozumitelněji, čím méně

⁴⁹ Tamtéž, s. 65 – 66. O tomto „esencialistickém pojetí organismu“ viz PROCHÁZKA, Martin: „Mechanic? – Organic? The Machines of Art in ‘The Artist of the Beautiful’“. In: *Litteraria Pragensia*, 19, 2000, s. 3 – 4 a M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, s. 208.

⁵⁰ Schelling, c. d. 1, s. 67. Od protikantovského zaměření svého předchozího výkladu zde přechází Schelling ke kantovství: Vlastnosti organismu jsou podle něho „soudem“, o němž usuzuje pouze „duch, který uvádí ve vzájemný vztah část a celek, formu a látku a jenom skrze tento vztah v něm vzniká a povstává veškerá účelnost a sladění v celek“ (tamtéž).

⁵¹ Tamtéž, s. 68.

⁵² Tamtéž, s. 71. Schelling se zde opět vrací k Leibnizově představě monád, které však strukturuje na základě tradičních konceptů, např. „stupnice života v přírodě“, což je nejspíše tzv. velký řetěz bytí, nebo novoplatónské „duše světa“, která podmiňuje existenci „duší“ v nižších organismech, např. rostlinách (s. 72). V Schellingově výkladu organismu však zcela chybí úvaha o vztahu vědomých a nevědomých *percepí*, který zakládá pojetí monády a světa jako nereflexovatelné mnohosti, *multiplicity*: „v každém okamžiku máme nekonečné množství *percepí*, avšak bez *apercepce* a bez reflexe; jsou to totiž změny v duši, které si neuvědomujeme, protože jejich dojmy jsou buď příliš nepatrné a četné, nebo jsou příliš jednotvárné, takže jednotlivé nemají ničeho význačného a jsou spojeny jedny s druhými, nedávají znáti svůj účinek a nelze je ani jasně rozeznati z celku“ (LEIBNIZ, G. W.: „Předmluva“. In: *Nové eseje o lidské soudnosti*. Přel. Věra Rychetská. Praha, 1932, s. 7; Srov. týž: *Monadologie*, § 19 – 21. In: *Monadologie a jiné práce*. Přel. Jindřich Husák. Praha : Svoboda, 1982, s. 159 – 160).

o ní myslíme pouhou reflexí.⁵³ Tento „symbolický jazyk“ je *nepojmový*, nicméně Schelling v jeho popisu používá tradiční pojmoslovný aparát – „všeobecný život přírody“ se „zjevuje“ subjektu „v nejrozmanitějších formách, ve stupňovitých vývojových etapách, v postupných přiblíženích k svobodě“.

Tak vzniká další paradox pojetí přírody v Schellingově filosofii. Místo otevřeného, diferujícího celku je příroda chápána jako všeobecný vývoj k jedinému cíli – svobodě. Přes všechny Schellingovy snahy o rozchod s kantovstvím je zjevné, že jeho filosofie přírody nakonec nedokáže překonat dualismus Kantova přístupu – obecné podmínky zkušenosti se u Schellinga nestávají „genetickými podmínkami zkušenosti“.⁵⁴ Naopak v ní dochází k vývoji charakteristickému pro vědy na přelomu „klasické“ a „moderní“ epistémé, kdy se, slovy Michela Foucaulta, „samotné bytí toho, co je reprezentováno, [ocitá] mimo reprezentaci“.⁵⁵ Z přírody se stává symbolický pohyb forem života ke svobodě. Tak se do Schellingovy filosofie přírody kradmo vrací „dogmatismus“,⁵⁶ proti němuž je zaměřena.

Život je podle Schellinga především svobodný pohyb. Jeho podmínkou jsou dvě základní vlastnosti organismů, jejich sensibilita (citlivost umožňující přijímání popudů) a iritabilita (dráždivost – reakce na podněty zvenčí).⁵⁷ K vysvětlení takto pojatého života nelze použít pojem „životní síla“, protože jakoukoli sílu můžeme myslet pouze jako něco konečného a každá konečná síla předpokládá existenci síly opačného směru.⁵⁸ Zde Schellingův přístup kontrastuje s pozdějším vývojem této kategorie, u Bergsona a Deleuze (*élan vital*). Podobně jako oni chápe i Schelling, že nejde o nějakou skrytou sílu, nýbrž o difference konkrétních sil. Avšak zatímco Schelling se tyto difference pokouší sjednotit pomocí „něčeho třetího“, co „nemůže být samo opět silou“,⁵⁹ považuje Deleuze za tuto sílu sám dynamický proces diferenciací a tím i konkretizace reality. Nádhera vesmíru není ve sjednocení a konvergenci, jak si to představuje Schelling, nýbrž v nekonečném rozrůžňování, divergenci.⁶⁰

Jednotlivým článkem Schellingových diferencí sil nemůže být ani duše, neboť odlišnost těla od duše lze pochopit pouze „na základě bezprostřední zkušenosti“.⁶¹ Přitom však „empirické přesvědčení o tom, že něco žije mimo mne“, není možné.

Řešení tohoto paradoxu je již pouze pragmatické. Subjektivní, romantický myslitel musí být „prakticky *donucen*“, aby uznal mimo sebe bytosti, které jsou mu rovny.⁶² Jenže

⁵³ Schelling, c. d. 1, s. 73.

⁵⁴ Srov. SMITH Daniel W.: „Deleuze's Theory of Sensation: Overcoming the Kantian Duality“. In: Patton, c. d., s. 29. O toto překonání se Schelling snažil od počátku „radikálním přeformulováním Kantova transcendentálního projektu“ zaměřeným na otázku „mezi zkušeností“ (tamtéž).

⁵⁵ Michel Foucault, *The Order of Things*, s. 240.

⁵⁶ Deleuze charakterizuje dogmatismus jako spoléhání na pravdivost vrozených idejí, představu, že myšlení samo o sobě obsahuje pravdu, nedůvěru k „vnějším“ silám (tělo, city), které nás odvádějí od poznání pravdy, svobodnou schopnost rozumu reflektovat, přirozenou lásku lidí k moudrosti aj. Tento přístup se projevuje už u Platóna. Viz D. W. Smith, c. d., s. 32.

⁵⁷ Schelling, c. d. 1, s. 73 – 74.

⁵⁸ Tamtéž, s. 75 – 76.

⁵⁹ Tamtéž, s. 76.

⁶⁰ Viz Boundas, c. d., s. 91 a BARTHÉLEMY-MADAULE, Madelaine: *Bergson*. Paris : Seuil, 1967, s. 112.

⁶¹ Schelling, c. d. 1, s. 77.

⁶² Tamtéž, s. 78. I když se tento Schellingův soud z povrchního hlediska podobá Deleuzovu pojetí znaků jako „objektů časového poznávání a ne abstraktního vědění“ (*Proust a znaky*, s. 12), nechápe Schelling

právě onen vztah rovnosti privileguje romantický subjekt, aby se stal sám hierarchizujícím principem. Tak se v Schellingově myšlení vytvářejí předpoklady pro dogmatické uzavření systému přírody.

Schellingovo pojetí organismu a života je dualistické, je založeno na rozporu ducha a hmoty, který je vyostřen v člověku, jenž je „viditelný, chodící problém vší filosofie“.⁶³ Navzdory tomuto protikladu je však třeba myslet celek přírody. Proto se Schelling snaží tuto problematiku reflektovat z jiného hlediska. V přírodě chápané jako celek „stojí proti sobě“ *mechanismus* a *účelnost*. Zatímco mechanismus je chápán jako řada příčin a následků, jejichž kumulativním účinkem je degradace,⁶⁴ účelnost, vyznačující se současností příčin a následků, je považována za nezávislost na mechanismu a základní rys „kruhové“ organické struktury. Toto dělení je velmi problematické, protože nebere v úvahu účelnost, která je výsledkem mechanické kauzality, charakterizující techniku. Například pozdější filosofie techniky (Heideggerova *Otázka po technice/Die Frage nach der Technik*, 1954) ukazuje, že mechanismus a účelnost jsou od sebe odděleny tak, že technika je vždycky v předstihu před účely, k jejichž naplnění vzniká. Diference, která se objevuje v technice, je tedy původní diferencí, na níž je založena naše zkušenost času. Na rozdíl od moderních myslitelů však Schelling usiluje o překonání této diference v rovině abstraktních pojmů a kategorií nebo pomocí vyprázdněných forem mytického myšlení (tzv. velký řetěz bytí).

Jednotu přírody můžeme podle Schellinga myslet, když sjednotíme mechanismus a účelnost. Tak v našem rozvažování vzniká *idea účelnosti celku* (spojení prostředku s účelem). Nemůžeme si ale představovat, že se rodí z nějaké duchovní podstaty mimo nás a že ji na přírodu jen přenášíme. Příroda je totiž přírodou jen potud, pokud „nutně a původně nejen vyjadřuje, ale i realizuje zákony našeho ducha“.⁶⁵ Podmínky zkušenosti jsou nakonec formulovány ve smyslu hegelovské dialektiky: „Příroda má být viditelný duch“ a duch, jenž ji na základě abstraktního pojetí nutnosti organizuje a uskutečňuje, je „neviditelná příroda“.⁶⁶

V *Idejích k filosofii přírody* však Schelling neuvažuje pouze o jednotě přírody v našem myšlení. Jeho filosofie je filosofií činné stránky, která zahrnuje i působení člověka na přírodu. V této oblasti již podle Schellinga rovnováha neexistuje. Člověk je přírodě nadřazen, nechává ji „jednat pod svým dozorem“ a realizuje tak svou „oprávněnou nadvládu“. V čem tato „oprávněnost“ spočívá? Snad jenom v tom, že se člověk jako jediná bytost dokáže osvobodit, oddělit se od přírody, uvést ji „v rozpor se sebou samou a její vlastní síly zmobilizovat proti ní“.⁶⁷ Člověk je tedy svobodný nejenom díky svému myšlení, nýbrž především díky své faktické moci nad přírodou, která je výsledkem manipulace s přírodními silami. Člověk tedy není bytostí přírodní, ale technologickou.

Tajemstvím přírody je způsob, jímž udržuje protikladné síly v rovnováze, tj. idea organismu. Moc nad tímto tajemstvím získává člověk právě technologií. „Hlavním umě-

„donucení“ k poznávání bytostí mimo sebe jako výsledek *nahodilého* (a nevyhnutelného) *setkání* (Proust *a znaky*, s. 25 – 26), ale jako abstraktní vztah *rovnosti*.

⁶³ Schelling, c. d. 1, s. 80.

⁶⁴ Tamtéž. Jde o řadu „příčin a následků spějících stále dolů“.

⁶⁵ Tamtéž, s. 81.

⁶⁶ Tamtéž, s. 82.

⁶⁷ Tamtéž, s. 83.

leckým kouskem“,⁶⁸ který Schelling spatřuje v tehdy objevené chemické analýze, je „zjednáni (...) převahy jedné z přírodních sil“. Vydělením se z přírody získal totiž člověk možnost oddělovat od sebe také síly, které v přírodě působí „v harmonickém souladu“.⁶⁹ Schellingovo myšlení organismu a technologie spolu přímo souvisí. Jejich společným členem je gesto svobody, vydělující člověka z přírody. Spolu s filosofií, která přírodu znovu „vytváří“ jako možnost lidských zkušeností, vzniká tedy technologie, jež umně, ba „umělecky“ udržuje lidskou nadvládu nad podrobenou přírodou.

Vraťme se však ještě k problematice „vytváření“ přírody ve filosofii. Pozorovali jsme zde pohyb od mechanické přírody k organismu. V dalším spise, který se jmenuje *Náčrt soustavy přírodní filosofie* (Erster Entwurf eines Systems der Naturphilosophie, 1799) se Schelling nezabývá organismem pouze jako obecnou strukturou, nýbrž také jako biologickou entitou. Jeho úvaha začíná oddělením organické a anorganické přírody. Podstatou dějů v anorganické přírodě je gravitace, která je způsobována rozdělením hmoty ve vesmíru (a zároveň způsobuje její další dělení) a vede k stále jemnějšímu organizování hmoty. Vedle toho působí v anorganické hmotě chemické děje, jejichž důsledkem je vznik světla a elektřiny. Tendenci v tomto procesu je zrušení veškerého dualismu, které si Schelling představuje jako vyrovnaní kladného a záporného elektrického potenciálu.⁷⁰

V tomto nivelizujícím ději se objevuje jako *překážka* organismus, jehož podstatou je vzrušivost,⁷¹ kterou Schelling vykládá jako podmínku samostatné, individuální existence – „organismus je svým vlastním objektem“, tedy „sobě zároveň subjektem a objektem“. Tím se organismus stává původní, modelovou strukturou pro celou přírodu, protože příroda je v rané Schellingově filosofii určena jako „kauzalita, která má sebe samu objektem – která se produkuje ze sebe samé“.⁷² Organismus není tedy v žádném případě Leibnizovou monádou – jako individualizovaná struktura vyjadřuje *princip organizace* přírody jako celku. Proto se organická metafora stává u Schellinga a jeho následovníků, zejména S. T. Coleridge, základní figurou vyjadřující jednotu umění a přírody.

V anorganické přírodě jsou všechny entity volně přístupné vnějším vlivům. Naproti tomu organická příroda je podle Schellinga „zvláštní sférou receptivity“, protože zde je receptivita bezprostředně spojena s aktivitou. Příčina sensibility se musí ztrácet v základních podmínkách přírody jako takové. Citlivost se pak ztrácí v dráždivosti jako ve svém objektu. Nelze tedy říci, co je sensibilita sama o sobě. Je všude tam, kde je iritabilita.

⁶⁸ Podle Heideggera technika (ve svém nejobecnějším smyslu vyjádřeném řeckým slovem *techné*) „patří k tvoření, k *poiésis*, a je něčím poetickým“ (Martin Heidegger, „The Question Concerning Technology“. In: *Basic Writings*. Ed. David Farrell Krell. London : Routledge, 1993, s. 308). Schelling zde však nemá na mysli uměleckou tvorbu, ale obratnou manipulaci.

⁶⁹ Schelling, c. d. I, s. 83.

⁷⁰ Viz SCHELLING, F. W. J.: *Náčrt soustavy přírodní filozofie*. In: *Výbor z díla*. Přel. a ed. Milan Sobotka. Praha : Svoboda, 1977, s. 145 – 146.

⁷¹ Vzrušivost organismu je podmínkou jeho sebereprodukce. Není však jenom reakcí na vnější podnět, je zároveň důsledkem organické struktury. Aby objasnil svébytnost organismu, srovnává Schelling vzrušivost s chemickým procesem. Příčina vzrušivosti je identická s příčinou chemického procesu. Tato totožnost se však nezakládá na společném principu, nýbrž na analogii. Podobně jako chemický proces, je i organismus založený na dvojitosti. S chemickým procesem se pochopitelně neshoduje v podstatě této dvojitosti, ale její tendencí, tj. směřováním k vyrovnaní protikladů (Schelling, c. d. 3, s. 147).

⁷² Tamtéž, s. 146.

Sensibilita sama je tudíž *organická dvojíťost* (odlišná od dvojíťosti chemické). Pokud tato dvojíťost zaniká, obnovuje ji vnější popud. Iritabilita je naopak podmínkou sensibility, a to podmínkou zápornou – všude, kde není podráždění, existuje citlivost. Podle Schellinga přechází iritabilita v utvářecí pud a tvořivou sílu (střídáním expanze a kontrakce) a tato síla přechází v sílu reprodukce.⁷³ Organismus tak vlastně udržuje pohromadě stále se obnovující diferenciaci (rozvíjející se „dvojíťost“) a heterogenost. Jednota produktu, o níž Schelling dříve přemýšlel, je nahrazena původní diferencí, rozdílem sil, který se skrývá za pojmem sjednocující tvořivé síly.⁷⁴ Toto pojetí organismu výrazně odporuje jednotlícím, „mocenským“ tendencím v Schellingově filosofii přírody. Ukazuje tak na její dualismus, který se Schelling snaží překonat ve svých úvahách o umění a mýtu.

V šestém oddílu *Systému transcendentálního idealismu* (System des transzendentalen Idealismus, 1800) je koncepce organismu založená na diferencí sil nahrazena představou jednoty uměleckého díla. Nikoli filosofie, ale jen umělecké dílo může reflektovat „identitu vědomé a nevědomé činnosti“, přestože protiklad mezi nimi „je nekonečný“. Každé umělecké dílo je vlastně univerzálním mýtem – symbolickou strukturou, která vyjadřuje nekonečnou mnohost významů celé kultury.⁷⁵ Umělecké dílo je podle Schellinga navenek statické – „vnější výraz uměleckého díla je tedy výrazem klidu a tiché velikosti, a to i tam, kde má být vyjádřenou nejvyšší napětí bolesti nebo radosti“.⁷⁶ Tento výraz nazývá Schelling „krása“ a definuje jako „konečně vyjádřené nekonečno“. Z hlediska takto pojaté estetické jednoty, která nahrazuje diferenciaci organismu, není podstatný rozdíl mezi krásnem a vznešenem – zatímco u krásného díla je „rozpor sjednocen v objektu samém“, u vznešeného výtvaru „je vystupňován do takové výše, že se v názoru bezděčně překonává, takže je to právě tolik, jako by byl zrušen v samotném objektu“.⁷⁷ Rysy difference si zachovává pouze umělecká tvorba, která je však po Kantově vzoru oddělena od všech ostatních lidských činností (technologických a poznávacích) jako výjimečná aktivita, jež je sama sobě účelem.⁷⁸ Tuto tvorbu, jejíž podmínkou je „nekonečný protiklad“ vědomé a nevědomé činnosti, může podle Schellinga realizovat jedině génius.⁷⁹

Schellingův důraz na umělecké dílo jako *absolutní* syntézu vědomé a nevědomé činnosti nejen vzdaluje umění od přírody, ale ruší individualitu uměleckého výtvaru. Umělecké dílo je podle Schellinga *absolutně objektivní* a proto „existuje vlastně též jen jedině absolutní umělecké dílo“.⁸⁰ Toto dílo je jednotou ideálního a skutečného světa, jednotou, v níž se příroda stala „básní“ uzavřenou „do tajného zázračného písma“ symbo-

⁷³ Tamtéž, s. 148 – 154.

⁷⁴ Srov. G. Deleuze, *Proust a znaky*, s. 60 – 61. „Esence není jen zvláštní, individuální, ale individualizující. (...) Esence je sama o sobě diferencí. (...) Difference jako kvalita nějakého světa se totiž projevuje v určitém druhu sebe-opakování (...) opakování konstituuje stupně původní difference, ale stejně tak rozmanitost konstituuje úroveň neméně základního opakování.“

⁷⁵ SCHELLING, F.W.J.: Systém transcendentálního idealismu. Odd. 6, § 2. In: *Výbor z díla*. Přel. a ed. Milan Sobotka. Praha: Svoboda, 1977, s. 264. Schelling srovnává „opravdové umělecké dílo“ s „řeckou mytologií“ (s. 264 – 265).

⁷⁶ Tamtéž, s. 265.

⁷⁷ Tamtéž, s. 265 – 266.

⁷⁸ Srov. I. Kant: *Kritika soudnosti*, § 43.

⁷⁹ Schelling, c. d. 4, odd. 6, § 2, s. 269.

⁸⁰ Tamtéž, § 3, s. 272 – 273.

lického jazyka.⁸¹ Kantovská metafora umění jako symbolických znaků (či hieroglyfů) přírody („Chiffreschrift der Natur“)⁸² tak nakonec nahrazuje u Schellinga problematizaci přírody příznačnou pro myšlení romantiků.

Příroda jako problém v rané romantické poezii

Přes pokusy o filosofickou syntézu se v romantické literatuře pojetí přírody značně komplikuje. V poezii raných anglických romantiků Wordsworthe a Coleridge zůstává příroda ještě kosmickou energií i duchovním principem, který vytváří lidskou bytost, ale současně je *utvářena* lidskou zkušeností, zejména smyslovým vnímáním (ve Wordsworthově *Tinternském opatství* přírodu napůl tvoří „celý mocný svět / zraku a sluchu“⁸³). Původně jednoduší autorita božské Přírody jako smyslového zjevení Tvůrce je tak *rozdělena* mezi panteistického ducha (nebo duši) světa a subjekt jednotlivce, mezi nimiž dochází často k recipročnímu pohybu. Tak je tomu například v Coleridgeově básni Eolova harfa (*Aeolian Harp*, 1795), kde „duch“ přírody (panteistický Bůh) rozechvívá „ústrojně harfy“ duši, které svými tóny vytvářejí harmonický souzvuk světa:

„Co když je vůbec každý živý tvor
ústrojnou harfou, různě tvarovanou,
jež k myšlení se rozechvívá, když
zavane všude tvárný vítr ducha,
jenž každého je duší, Bohem všech?“⁸⁴

K dalšímu důležitému posunu tohoto pojetí dochází ve Wordsworthových úvahách o vztahu poezie a přírody a o společenské funkci poezie.

Podobně jako Coleridge není ani Wordsworth především autorem přírodní lyriky. Jeho tvůrčím programem je postihnout v přírodě a jednoduchém životě venkovanů „prvotní zákony naší přirozenosti“,⁸⁵ vyjádřit ty nejjobecnější rysy lidské psychiky. Cílem však není jejich symbolický výraz, nýbrž funkce poezie jako univerzální citové komunikace mezi lidmi. Při této komunikaci nemá již nejdůležitější úlohu „věrnost přírodě“ nebo „upřímnost“, ale básníková jedinečná senzibilita. Tu Wordsworth chápe podobně jako Schelling jako určitou možnost „transcendentální zkušenosti“ – odpoutat se od přírody i lidské přirozenosti a zcela je nahradit vlastní tvorbou: Podle Wordsworthe musí mít básník nevšední „schopnost vykouzlit v duši city, které se zdaleka neshodují s těmi, jež by vzbudily skutečné události; přesto se však podobají (zejména oněmi složkami všeobecného soucitu, jež působí potěšení) daleko více vášním vyvolaným skutečnými ději, než jakékoli pocity, které jsou v obdobných situacích zvyklí zakoušet jiní. Odtud pak, jakož i ze svého řemesla, získává básník větší schopnost a sílu vyjádřit, co si myslí a cítí,

⁸¹ Tamtéž, § 3, s. 273.

⁸² I. Kant, *Kritika soudnosti*, § 42, s. 121 – 122.

⁸³ Tamtéž, v. 106 – 108, s. 115.

⁸⁴ COLERIDGE, S. T.: „Aeolian Harp“, v. 44 – 48. In: *The Complete Poetical Works*, I, s. 102.

⁸⁵ WORDSWORTH, W.: „Preface“. In: Wordsworth – S. T. Coleridge, c. d., s. 157.

zejména potom ty myšlenky a city, jež v něm vznikají z jeho rozhodnutí nebo duševního ustrojení a bez momentálního vnějšího vzruchu“.⁸⁶

Co tedy vlastně romantický tvůrce vyjadřuje? Je schopen s radostí a citovou bezprostředností a zároveň neobyčejnou silou metaforického jazyka sdělovat přesněji a srozumitelněji velké, nadčasové pravdy o přírodě a lidstvu (*general Nature*), kterých se věda jen pracně a po částech dobírá, které jsou však „nutnou součástí naší existence“?⁸⁷ Nebo jen „vykouzlí“ „v duši city, jež se zdaleka neshodují s emocemi, jež by vzbudily skutečné události“, přesto se však nakonec „podobají“ těm, co vyvolaly „skutečné děje“? City vyvolané básnickým jazykem jsou naléhavější, ale zároveň i příjemnější, než jsou „nutné“ pravdy přírody. Slova jazyka poezie však vůbec nejsou přirozená, spontánní, jsou naopak zcela podřízena básnickově reflexi a výběru. Jedině proto mohou nepozorovaně nahradit platónské „emanace reality a pravdy“.⁸⁸

Právě z této *nepozorovatelné difference* mezi vyzářením Ideje a silou figurativního jazyka, který konstruuje a simuluje přirozené city a vášně, vyplývá univerzální citová moc slova ve Wordsworthově projektu poezie.⁸⁹ Romantický tvůrce tedy nevyjadřuje přírodu ani přirozené, autentické city, nýbrž vlastně *rozdíl mezi silami přírody a poezie*, která je *technikou* lidských citů.

Tomuto závěru odpovídá důležitá utopická pasáž z Wordsworthovy předmluvy, která uvádí do jasné souvislosti jeho projekt a pokrok vědeckého poznání měnící postavení člověka ve světě i jeho vnímání reality:

„Jestliže úsilí mužů vědy jednou přímo či nepřímo způsobí nějakou převratnou změnu v podmínkách naší existence a ve vjemech, které obvykle přijímáme, básník (...) nebude jen připraven kráčet ve šlépějích vědce, pokud jde o tyto obecné a nepřímé jevy, nýbrž bude po jeho boku vnášet cit do samotných předmětů vědeckého zkoumání. Objevy chemiků, botaniků a mineralogů, jejichž smysl nám dnes takřka úplně uniká, budou tehdy stejně vhodnými předměty básnickova umění jako kterékoli jiné (...). Pokud přijde čas, kdy to, co nyní nazýváme vědou, (...) bude připraveno vzít na sebe jako by [*as it were*] podobu z masa a kostí, básník propůjčí této proměně svého božského ducha a uvítá bytost takto vytvořenou jako milého a skutečného člena lidské rodiny.“⁹⁰

⁸⁶ Tamtéž, s. 165 (pasáž připojena v roce 1802).

⁸⁷ Tamtéž, s. 168 (pasáž připojena v roce 1802). Podle Wordsworthe je romantická poezie „dechem a jemnějším duchem veškerého poznání“, „citovým výrazem (...) ve tváři veškeré vědy“.

⁸⁸ Tamtéž, s. 157 a s. 166: „I když je pravda, že veškerá dobrá poezie je spontánním vzkypěním silných citů, básně s jakoukoli tematikou, jimž lze přisoudit nějakou hodnotu, vytvářeli vždy ti, kteří byli nadání vyšší než obvyklou citlivostí a také dlouze a hluboce přemýšleli.“ Pokud básník zachovává „upřímnost“ (autenticitu) svého výrazu, pokud vybírá jen ta slova, která „nezraňují city a nepůsobí hnus“, cítí, že „není nutno přírodu obelstít ani přikrášlit“. To utvrzuje jeho víru, že žádná slova, která mu „mu dokáže napovědět fantazie a imaginace, nemusí být srovnávána s těmi, jež jsou emanacemi reality a pravdy“.

⁸⁹ Podle Gillesse Deleuze je znak intenzitou vytvořenou asymetrií diferenciálních vztahů: „Slovem ‚znak‘ myslíme to, co se děje v takovém [diferenciálním] systému, co probleskuje v intervalech, když mezi heterogeneitami dochází ke komunikaci. Znak je vskutku účinkem, který však má dvě odlišné stránky – jedna vyjadřuje produktivní asymetrii, druhá se ji snaží zrušit“ (*Difference and Repetition*, s. 20, Srov. Daniel W. Smith, c. d., s. 36).

⁹⁰ W. Wordsworth: Preface, s. 168 (pasáž připojena v roce 1802).

Zajímavé je v této pasáži především Wordsworthovo předjímání moderní teorie fikce, kterou počátkem 20. století formuloval německý novokantián Hans Vaihinger (Filosofie „jako by“ – Philosophie des „als-ob“) opírající se o Schillerovo estetické pojetí hry a Nietzscheho koncepci figurativního jazyka a po něm nedávno rozvedl Wolfgang Iser. Podle Wordsworthe je virtuální bytost, která díky převratům ve vědeckém poznání „jako by“ získá „podobu z masa a kostí“, dotvořena a „domestikována“ teprve působením poezie jako techniky citů. Jak ukazuje později román Mary Shelleyové *Frankenstein, čili moderní Prométheus* (Frankenstein, or the Modern Prometheus, 1818), vede pouhé zhmotnění takové bytosti bez účasti citů k děsivé monstrozitě, která je však jen jinou formou téhož utopického snu romantiků.

Shrňme, že univerzální příroda se ve Wordsworthově pojetí problematizuje proto, že ji nelze zobrazit přímo a konkrétně v autenticitě lidských citů a prožitků. Řešením tohoto problému je pojetí romantické poezie jako nového typu komunikace mezi lidmi. Tato komunikace, opírající se o neobyčejnou sílu metaforického jazyka, vyvozenou z prvotních a přirozených lidských citů, přináší bezprostřední potěšení i poznání, jež sjednocuje lidi všech dob a kultur.⁹¹ Tím vlastně produkuje nové hodnoty, které nepozorovaně nahrazují nutné a přirozené pravdy lidských citů a tak vytvářejí nového člověka a jakousi „druhou přírodu“.

Virtualita umění jako techniky komunikace a poznání citů je proto ve Wordsworthově koncepci poezie důležitější než realita přírody. Cílem umění není napodobovat city ani jejich příčiny v přírodě – otrocká a mechanická povaha takové tvorby je v ostrém kontrastu se „svobodou a mocí skutečného a podstatného jednání nebo utrpení“. Aby se této svobodě a moci přiblížil, musí básník někdy dokonce klamat sebe i jiné, když ztotožní své city s city zobrazovaných postav.⁹²

SUMMARY

It is not possible to make a clear definition of the Romanticism in terms of values or aesthetic canon, and also in terms of opposition toward other canons: e.g. Classicism. There are a lot of romantic authors whose works shows classicistic features (e.g. Chateaubriand, Byron, Delacroix, Kleist). It is necessary to understand Romanticism in its variants of Romanticism (“Romanticisms”) – and see mainly variety of different “ideological unites” and artistic forms, who could co-exist within one culture.

The article contains three parts. The first one deals with the features of Romantic pluralism, the second one with philosophy of nature (F. Schelling) and the third one concerns questions and problems about nature in the early Romantic poetry.

There are problems concerning the Romantic understanding of the nature as it is not possible to make a direct and concrete picture of the nature in full authenticity of feelings and experiences. The solution of the problems is to understand the Romantic poetry in terms of communication, as a new type of human communication. That kind of communication based on the power of metaphorical language brings genuine pleasure and knowledge that brings people of different historical periods and different cultures together. That way it produces new values; they replace natural and inevitable truths of human emotions and that way they form a new person, a kind of “second (parallel) nature”. That is why the virtual character of arts as a technique of communication and knowing of emotions is more important than the reality of nature itself.

⁹¹ Tamtéž, s. 156 a 158: „sledovat (...) prvotní zákony naší přirozenosti (...), způsob, jímž spojujeme ideje [vjemy, počítky, vzpomínky, představy, myšlenky] ve stavu vzrušení (...) ustavičné změny naší mysli vyvolané velkými a prostými city naší přirozenosti.“ Poezie dokáže sjednotit „citem a poznáním rozlehlou říši lidské společnosti na celé zemi i ve všech dobách,“ bez ohledu na rozdílnost podnebí, zvyků a dobových představ o světě (s. 168).

⁹² Tamtéž, s. 166 (pasáž připojena v roce 1802).