

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Bakalářská práce

Schellingova filosofie středního období

Václav Jirkovský

Plzeň 2024

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Katedra filozofie

Studijní obor Filozofie

Bakalářská práce

Schellingova filosofie středního období

Václav Jirkovský

Vedoucí práce:

Mgr. Kryštof Boháček, Ph.D.

Katedra filozofie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2024

Prohlašuji, že má bakalářská práce byla vypracována v samostatném duchu. Dbal jsem na to, aby žádné literární zdroje a prameny nezůstaly neopomenuty a neodkázány v práci.

V Plzni dne.....

Poděkování

Tímto bych chtěl poděkovat vedoucímu mé práce, Mgr. Kryštof Boháček, Ph.D., za cenné příspěvky a podněty do myšlení, které mě provázelo celou touto prací a které narostlo díky bohatému výkladu dané problematiky v přednáškách.

Obsah práce

Obsah

Obsah práce.....	5
Annotation	7
ÚVOD	8
1. Cesta k Schellingovi	11
1.1 Romantická linka	11
1.2 Romantismus a Idealismus	13
1.3 Schelling vs Fichte	15
1.4 Přírodní filosofie a transcendentální filosofie.....	17
1.4.1 Koncept sebevědomí	18
1.4.2 Intelektuální intuice.....	19
1.5 Pozitivní a negativní filosofie	21
1.6 Přejchod k umění.....	23
2. Filosofie umění	24
2.1. Konflikt v umění.....	24
2.2 Intuice v umění	26
2.2.1 Forma a esence absolutna	27
2.2.2 Metafyzika umění	28
2.2.3 Sjednovení subjektu a objektu v umění.....	30
2.3 Kategorie “génius“	32
2.4 Druhy umění	34
2.4.1 Funkce umění.....	34
2.4.2 Mytologie a historické rozlišení umění.....	35
2.4.3 Symbolická forma.....	36
2.4.4 Jednotlivé druhy umění (hudba a drama)	38

ZÁVĚR	45
Seznam použité literatury	46
Primární zdroje:	46
Sekundární zdroje:	47

Annotation

This thesis is concerned with Schelling's philosophy in the middle period. I am focusing mainly on the art and nature in his system. First, It is important to show how the system develops from nature to art. This I will construct chronologically but specifically I do want to point out many things that Schelling himself thought were different from his previous influences in Kant, Fichte, Spinoza, etc. The basis of this thesis is connected with many themes that could serve for potential future projects, e.g. inquiries into freedom, mythology, religion and science.

In many places of my thesis I am applying comparative method to enhance the topic in broader sense. It does not strictly follow any pattern of deducing. Also I am not bound to be dependent all the time on terms that the system in cases like for example Kant's would require. The thesis is divided into two main chapters that lead to one another.

ÚVOD

Tato práce je svým tématem situována do doby pokantovské, kde znovu ožívá zájem o Spinozovo učení. Kant je zvažován a rozpitván, nicméně nacházíme u něj kritické stanovisko k dogmatismu předešlé racionální filosofie zastupovanou právě již zmíněným Spinozou a Leibnizem. Kant sám připustil, že za větou “Já jsem“ něco je, ale nedošel tam. Toto místo označil za “věc o sobě“ a od tohoto bodu se budu zabírat vývojem oblasti, kterou Kant vytyčil jako nepoznatelnou. V práci si nijak nekladu zpochybňovat Kantův přístup. Mým záměrem je brát kantovskou filosofii jako výchozí bod, odkud se rozvíjí německá klasická filosofie. Hned zprvu tedy začnu rozvíjet požadavky na systematickou formu a základ vědění u J. G. Fichte. S tímto požadavkem načrtnu také paralelní linku, která se vyvíjí spolu s Fichteovou filosofií v podobě romantické filosofie bez toho, aby musela hledat neměnný princip vědění.

Po krátkém představení myšlení této doby se přesunu k hlavnímu tématu a tím je Schellingova filosofie středního období. V tomto případě mluvím o střední filosofii, která končí filosofií identity u Schellinga. Proč to ohraničuji? Podle mého názoru nelze myslitele členit na vícero období, jelikož jeho myšlení, ať už nabývá více nebo méně systematické podoby, je kontinuální a rozpory filosofa v myšlení, které vedou do všemožných stran, se odehrávají vždy uvnitř jednoho velkého systému. Touto poznámkou míním poukázat na časové omezení z hlediska terminologie. V práci nepracuji vyloženě s jedním primárním textem, na kterém by obsah práce výhradně stavěl. Nejvíce textové opory pro moji práci se nachází v Schellingových přednáškách o filosofii umění.

F. W. J. Schelling provádí stejnou cestu, jakou provádí Fichte a tou je cesta k nepodmíněnému základu. Fichte tak nepochybně měl vliv na Schellinga, ale stejně tak i Spinoza svým kladením nepodmíněnosti mimo Já. Fichte zůstává u svého kladení Já do Ne-Já jakožto subjektivní idealista, kdežto Schelling jde po spojení spinozismu a kritické filosofie, které Kant zajistil výsadní pozici.

Schelling oba systémy považuje za komplementární. Činí tak z nároku na svobodu uvnitř jeho systému, který předpokládá podvojnost.

Mým nejtěžším cílem v práci bude ukázat, jak se nepodmíněný základ, ve kterém rozum dochází k jednotě poznání, manifestuje nejen ve vědě, ale i v jednání. Tímto bodem také oznamuji neodlišenost teoretických a praktických cílů Schellingova systému, neboť cíl mají společný. Jakékoliv etické stanovisko, které si klade nárok na zrušení tohoto systému, je mylné. Etická ohraničení musí ustoupit estetickému prožitku, který není možné oddělit od završení rozumového poznání. Uvědomuji si, že Schellingovo systém balancuje na dvou kontrastech neboli lépe řečeno na přechodu mezi tím, co je předmětem vědě, ale nemůže být předmětem jednání, a tím co je předmětem jednání, ale nemůže být už předmětem vědě. Této “mezi“ mezi dvěma póly, které mají vést k jednotě, konkrétně myšlení a bytí, budeme říkat absolutno.

Absolutno (absolutní identita) budu nejdříve popisovat u filosofie přírody a končit práce bude absolutnem ve filosofii umění. Schellingovo zájem o přírodu hraje do noty představitelům raného romantického kruhu, ale Fichte s přírodou nechce nic mít. V Idejích k filosofii přírody se snaží Schelling prokázat provázanost přírody s našim duchem. Příroda nehraje roli pasivního aktéra, ale otevírá nám bohatost a zdroj našich myšlenek, jakmile jsme k ní otočeni. Člověk se v přírodním světě neztrácí, ale nachází v ní domov a původ své básně. Představy o našem vědě jsou naladěny stejně jako ty představy, které sama příroda také zakouší.

V práci často upozorňuji na Schellingovo boj s rozděleným věděm na svět ducha a matérie, od kterého si slibuje, že ho bude schopen sjednotit a nalézt základ, ze kterého vyrůstá veškeré vědě.¹ Materialistické vědě využívá posloupnosti kauzálních vztahů, jako by byly na nás nezávislé, což Schelling přičítá hlavně tomu, že člověk převzal dary přírody a vytvořil si vlastní program,

¹ Jaeschke, Arndt, *Německá klasická filosofie II.*, s. 88.

jak s těmito dary zacházet, kdežto skutečné trvání posloupností trvá v přírodě bez reflektivního přerušení, ve kterém vidím hlavní důvod, proč Schelling postuluje absolutno a s ním absolutní identitu. S tímto odpadnutím člověka od přírodního dění a jeho snahou o návrat zpátky se pokouším vyrovnávat v druhé části práce; obzvláště v charakteristice vznešena a vznik tragédie odkazují k tomuto bodu nejvýstižněji.

Vznik materialismu je tedy zapomnění toho, odkud pochází životnost, jestliže její hybné síly nahrazujeme statickým klidem, který z přírodních věd dělá umělé zkoumání místo toho, aby získaly stejnou živoucí sílu, jakou mají přírodní síly v umění. Práce se vyloženě kritickým stanoviskem k současným vědám nezabývá, ale nemohu tento poznatek v úvodu vypustit. Schelling lokalizuje tedy život mezi materií a duší. Život vzniká v protikladných tendencích, které zahrnuje společná bytost: světová duše.² Dále pokračuji chronologicky v Schellingovo změnách o tom, jak pojímá shodu mezi řádem myšlení a řádem věci, které umisťuje do produkování inteligence.

Práce si celkově klade za cíl obhájit soudržnost umění se životem, jenž je od počátku neuvědoměle umělecký. Snažím se nemluvit o jednom nebo druhém ve smyslu dvou oblastí, které by měly stanovené hranice. Umění je zrodem a završením života, proto bych chtěl symbiózu umění a života odhalovat na začátku, kdy Já ještě není reflektované a dostává se teprve ke svému počítku. Schelling uplatňuje metodu intelektuální intuice, která je zrozená bez pomoci smyslového názoru a zkušenosti. Samotné absolutní poznání je kladeno do absolutního Já, které není syntézou subjekt-objektu v reflexi, ale v soudu. Na konci by mělo vyplynout, že cílem lidského života je splynutí s uměleckou činností, ve které jako jedině člověk dosahuje totality poznání.

² Jaeschke, Arndt, *Německá klasická filosofie II.*, s. 90.

1. Cesta k Schellingovi

1.1 Romantická linka

V zastávce u romantického kruhu myslitelů navazujícího na taková velká jména, jako jsou Goethe nebo Friedrich Schiller, začneme otevírat filosofické myšlení doby na přelomu 18. a 19. století, kdy Kantovo dědictví jeho filosofie se ubírá radikálně odlišnou cestou, než by kdo z jeho současníků mohl čekat. Objevuje se zde tendence zrušit hranice mezi filosofií a poezií,³ což by nebylo úplně tak nové, kdyby se jednalo jen o zrušení hranic těchto duchovních pojmů v našem slovníku, ale je tomu zkrátka tak, že s tím přichází změna povahy vědění, což si vyžaduje redefinici uvedených pojmů. Podle autorů romantického myšlení nemůžeme začínat od prvních principů, jelikož vědění vždy začíná ve středu dění bez určitého konceptu vědění.⁴ Filosofie nemá spoléhat na neměnný základ principů, ke kterým by se měla vracet jako k základně logických pravidel.⁵

Nejenom romantismus, ale i idealistický proud filosofie této doby razí myšlenku, že k pochopení současného stavu můžeme dospět historickou kritikou idejí a myšlenek předchozích epoch. Od filosofie se vyžaduje historický pohyb. Abychom nesměšovali německo-romantickou filosofii s dalším proudem německé filosofie, transcendentálním idealismem, musíme proto rozlišit jejich ambice, přestože oba proudy vycházejí od historického pohybu vědomí. Nárok německého idealismu na vědu o

³ Schlegel, *Kritische Schriften*, s. 38-39.

⁴ Pozn. Prosím, rozlišujte v textu význam slova "koncept" v běžné řeči a v terminologii Schellingovy filosofie.

⁵ Frank, *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*, s. 9-10.

vědění⁶ zde usiluje o nalezení absolutně platného prvního principu, odkud je třeba začít s filosofií, a proto se objevuje četný odklon filosofů, kteří usilují o programové založení prvního principu, od romantického hnutí, kde filosofie nenachází principu ani objektu.⁷

Romantický ideál konce 18. století byl propojen s myšlenkou věčného procesu stávání se. Porovnávání minulosti s přítomností tak splnilo stav, který nikdy nedojde ukončení. Z tohoto pochopení zděděné neukončenosti může vyrůst univerzální poezie, ve které je zahrnuta i filosofie. Romantická metoda se snaží jít i za samotného Kanta, kterého bere jen z poloviny za kritika, jelikož svoji “Kritiku čistého rozumu” neopatřil historií filosofie. Vraťme se zpátky k rozdělení romantické a idealistické myšlenky a k jejich metodě. Pokud mluvíme o metodě absolutního idealismu zastupovanou myslitelem, jakým je např. G. W. F. Hegel, nemůžeme do něho vkládat stejné tendence, jako má metoda raného romantického kruhu. Jeho metoda je přesvědčením, že vědomí je sebedostačující fenomén na to, abychom pochopili jeho existenci, což je v kontrastu s romantickým pojetím bytí, které vděčí svojí existenci transcendentálnímu základu a které vědomí není schopno uchopit.⁸

Odkázat bytí na samotnou reflexi v této chvíli je nedostatečné, proto se romantická myšlenka aktualizuje v estetické zkušenosti. Tuto zkušenost podle Friedricha Schlegela není možné vyčerpat myšlenkou, a z bytí se stává odraz chtění po absolutnu. Umělecká činnost a její výsledek nám toto chtění přibližují.⁹ Filosofie a umění tak splývají ve svém úkolu, a co se týče jejich obsahů, jsou nevyprázdnitelné. Tato nevyprázdnitelnost směřující

⁶ Pozn. Fichteho projekt “Vědosloví”.

⁷ Frank, *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*, s. 11-13.

⁸ Frank, *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*, s. 13,19.

⁹ Schlegel, *Kritische Ausgabe XVIII*: 26, Nr. 92.

k pojmu absolutna, jež samo o sobě je nereprezentovatelné, ale je pouze schopno k sobě poukázat, nemůže být překonána religiózně,¹⁰ konceptuálně a už vůbec ne smyslově, ale pouze nepřímým poukázáním, čehož je schopna dosáhnout alegorie, která říká více než jednotlivá slova vyjmutá z větného celku. Alegorie a vtip jsou způsoby prezentace nekonečna v konečné mysli. Dalším z takových nástrojů je romantická ironie,¹¹ která transformuje napětí nekonečna a konečna v kognitivní zkušenosti, kdy možnost stát se pochopeným se musí nevyhnutně rovnat tomu, čím se tato možnost může stát omezenou ve věčném proudu nekonečna tak, že sama sebe musí překročit, což vyústí v hru mezi konečnem a nekonečnem.¹²

1.2 Romantismus a Idealismus

Abychom navázali na rozkol v myšlení romantismu a idealismu, poté se budeme zabývat už jen výhradně druhým ze zmíněných směrů, je nutné uvést jejich rozdíly v ontologickém myšlení. Romantismus je spojen s realismem v rovině, v níž ontologický status bytí mluví o nezávislé existenci reality na našem vědomí, a stejně tak epistemologický status našeho poznání nepoznává realitu o sobě, kdežto začátky německého idealismu se projevují v navázání na kantovské dědictví “věci o sobě“. Pro Kanta tato idea věci o sobě představuje koncept, ve kterém se opírá o konečný počet schémat, na kterých zakládáme naše soudy. Kant přesto s pojmem “věci o sobě“ pracuje, když mluví o pasivitě našich smyslů způsobenou právě věcí o sobě. Jev nemůže být nikdy bez toho, čím se jeví,

¹⁰Manfred Frank používá k demonstraci Schlegelovo vyjádření o zjevení, které je pro člověka se smysly příliš vznešené, aby mohlo zůstat jako plně poznatelné. I náboženství tedy spadá pod umění. Viz *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*, s. 206.

¹¹Novalis, *Novalis Schriften II*: 177, 17 ff.

¹²Frank, *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*, s. 19-21.

neboli nemůže to být jev bez jevení. “Poznáváme jen jevy“ je v tomto případě adekvátní říci, ale Kant uvádí koncept kauzality jako hlavní vzor myšlení v jevovém světě, ale ne v oblastech mimo jevy a subjekt.¹³ Kauzalita je kategorie, a jako taková umožňuje poznat věci jen v jejich aplikaci na empirický názor. Mluvíme tedy jen o empirickém poznání, ale cílem idealismu je pochopení oblasti jevů jako produktu reality existující odděleně od empirické oblasti. Dualismus Kantův říká, že realita a vědomí, které musí být objeveno bez obsahu, nemohou ve své jednotě být objektem vědění. Takto koncipovaný dualismus hraje pouze regulativní roli ve spojování našeho vědění a skutečná snaha o poznání jednoty obou vede do nesmyslnosti. Ke Kantově skepticizmu se přidává i skepticizmus romantiků, který spočívá v nemožnosti programového založení absolutna, jelikož žádná forma intuice nemůže nahradit chybějící základ.¹⁴

Se skepticizmem Kantovým začal bojovat J. G. Fichte v “Základech veškerého vědosloví“ a snažil se určit základ principu, jemuž by odpovídalo spojení formy a obsahu ve zkušenosti, jak už bylo adresováno Kantovým dualismem. Jeho postulátem se stalo “absolutní Já“, z kterého vychází jeho pojmy Já a Ne-Já,¹⁵ jakožto antiteze spinozovské univerzální substance, ve které mysl a tělo fungují jako její módy. Fichteho Já určuje objekt a subjekt jako části empirického vědomí. Pro skeptika toto “absolutní Já“ znamená nepředstavitelnou zkušenost a vykázat jeho skutečnost bez demonstrativní zkušenosti znamená nesmyslnou argumentaci. Fichte tedy se svým kladením absolutního Já jako konstitutivního statusu polevil a přenechal mu jen regulativní ideu.¹⁶

¹³ Kant, *Kritika Čistého rozumu*, B 148.

¹⁴ Frank, *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*, s. 28-30, 34.

¹⁵ Fichte, *Základ všeho vědosloví*, str. 23-24.

¹⁶ *The Cambridge companion to German idealism*, ed. Karl Ameriks, s. 29-30.

Jeho stanovisko ho donutilo dualismus subjektu a objektu stejnou měrou přijmout i odmítnout. Řešením tohoto dilematu je podle Fichteho usilování konečného Já o kontrolu reality; v tomto případě idea dosažení ideálu “absolutního Já“. Já se potýká s neschopností získat převahu nad přírodou, ale zároveň je schopno ji uchopit jako objekt, který se má podřídít nárokům subjektu. Fichteho odpověď skeptikům je možnost subjektu konat na objektu. Činíme z objektu něco, co můžeme znát. Jeho víra ve svět, který by měl být ideální, ale není tomu tak, ho staví do pozice morálního idealismu, což potvrzuje upřednostnění praktického rozumu před teoretickým rozumem, jelikož aktivita produkce vědění zahrnuje nejen porozumění, ale také vůli. Proti Fichteho a pro celé osvícenství charakteristické pojetí přírody vystoupila přírodní filosofie¹⁷ na konci století s vlastním zpracováním přírody, která tuto předcházející teorii označila za ekonomicko-teleologickou.¹⁸

1.3 Schelling vs Fichte

V osvícenství se věřilo, že příroda je oživena rozumovostí, jakmile ji podřídíme svým záměrům. Rozumovým zásahem člověk oživuje mrtvé jsoucno, na což reagoval Fichteho posluchač v Jeně F. W. J. Schelling svým odlišením přírodní filosofie a transcendentálního idealismu jako dvou stran jedné mince. Tento odklon od subjektivního idealismu do absolutního idealismu¹⁹ učiněný Schellingem znamená pro vývoj filosofie mnohem větší míru realismu a naturalismu, než by Kant nebo Fichte chtěli připustit. Absolutní idealismus uznává existenci přírody nezávisle na vědomí a

¹⁷ Srov. Jaeschke, Arndt, *Německá klasická filosofie II.*, s. 86-89.

¹⁸ *The Cambridge companion to German idealism*, ed. Karl Ameriks, s. 31-32.

¹⁹ Pozn. V Hegelově perspektivě je Schellingovo systém brán jako objektivní idealismus, ale tato práce nezohledňuje výsledky Hegelovy filosofie.

činnostech transcendentálního Já.²⁰ Naturalismus absolutního idealismu spočívá v uznání funkce sebevědomí na základě zákonů přírody, proto antropomorfně-teleologický pohled na přírodu musí působit proti transcendentálnímu Já tím, že vše redukuje na užitečnost.²¹

Pojem užitečnosti nesmí být chápán jako předcházející produkci, jak Schelling vysvětluje ve svém díle "Systém transcendentálního idealismu", neboť přírodní objekt má svůj záměr v činnosti produkce. Není tomu tak, že jeho produkce odpovídá účelu. Příroda je nerozdělená, vše je uspořádané tak nutně, jak jen svobodně může být, kdežto člověk neustále odhaluje tuto spojitost, která je v přírodním produktu trvalá, v rozporu mezi slepým produkováním a účelností této slepé produkce.²²

Odtud bych se chtěl přesunout do oblasti, ve které je jediné možné zkoumat tuto absolutní identitu pojmu účelu s objektem ve své tranzitivní povaze, a to je jediné možné v objektivní sféře uměleckého produktu, kde se vědomá a nevědomá činnost sjednocují. Identita v nevědomé a vědomé činnosti pozorovaná v přírodním produktu odkazuje k identitě, jejíž základ leží v Já samém. Transcendentální filosofie poukazuje na oddělení Já od této harmonie již při prvním aktu sebevědomí, a proto Já hledá v inteligenci názor, který by byl schopen vykázat objektivitu tohoto základu identity subjektu a objektu. K tomu nám nejlépe poslouží vzít si k analýze znaky uměleckého výtvoru, jenž tuto identitu zprostředkovává v organizaci přírodního produktu, v níž se Já poznává.²³

²⁰ *The Cambridge companion to German idealism*, ed. Karl Ameriks, s. 32-34.

²¹ Karásek, *Schellingova metafyzika přírody*, s. 32.

²² Schelling, *Systém transcendentálního idealismu*, s. 246.

²³ Srov. Tamtéž, s. 247-248.

1.4 Přírodní filosofie a transcendentální filosofie

Po tomto uvedení musíme nutně přijít k otázce, jak nám může systém přírody být dán ve své dynamice obdařené inteligencí.²⁴ Zaštitit svůj systém absolutnem je pro Schellinga východiskem, jak zachovat indiferenci subjektu a objektu, ale pro vysvětlení substanciálního základu v absolutnu je nezbytné se ptát dále, jak takový "systém" může vyhovět požadavkům, které se kladou jeho založení. Jedním z kritických momentů systému identity je neschopnost metodického odvození subjektu a objektu z indiference, jestliže mají být eliminovány, abychom dosáhli absolutní identity. V tomto případě se musíme zaměřit na iracionální část systému.

Co je základem identity, když ne Bůh, skrze něj každé personifikované bytí dosahuje identity. Schelling za tento základ nedosazuje Boha, ale samotný základ vůbec možnosti božské existence. Základem této filosofie není tedy základ, z něhož plyne duch nebo příroda, ale základ, který umožňuje spojení obou. O lepší ilustraci tohoto znění se pokusím uvedením následujícího úryvku z díla Jakuba Böhma: „Neboť tam, kde nepřebývá Bůh, tam vzchází láska“.....„A stejně tak je-li ti úzko, pak tahle úzkost není Bůh; je tu však jeho láska, která tě z úzkosti vede k Bohu. Když se Bůh v tobě skryje, pak je tu láska, která jej v tobě zjevuje“.....„Kdo ji nalezne, nalezne všechno a nic, i to je pravda. Nalezne totiž nadpřirozené, nadmyslové Bezedno, kde není místa, v němž by mohla přebývat, a kde nenalezne nic, co by jí bylo rovno.“²⁵ Ze Schellingova pohledu se příroda ve svém produkování stává sobě sama poznanou ve formě Já, což obrací Fichteho poměr Já k přírodě. Pro Schellinga je esencí světa kreativní

²⁴ Srov. Jaeschke, Arndt, *Německá klasická filosofie II.*, s. 92.

²⁵ Böhme, *Cesta ke Kristu*, s. 213.

aktivita, a proto se jeví za hodno uznat filosofii umění výsadní místo universálního organon.²⁶

V inteligenci musí být zrušen spor, jestli má produkujícímu Já v názoru produkování ustát a sjednotit se s Já, které se produkuje neuvědoměle v identitě obou činností. Tvorba vychází z protikladů svobodné a nutné činnosti; jejich spojení dokonává to, že Já vycházející od původní nemožnosti tohoto spojení se cítí teď překvapeně. Inteligence poznává něco, co je nad svobodou, ale čemu výrazně svojí svobodou přispěla, aby se mohlo uskutečnit. Neurčitost tohoto “něco“ spočívá v samotném absolutnu, které v sobě nese i neúmyslnou část výtvoru, před níž svoboda neustále utíká, ale jakmile jednou sjednocena s onou nevědomou stránkou, nachází uplatnění svoboda v plné míře v osudové moci, která dodává svobodě objektivní výtvor. Tento proces je v umění nejlépe charakterizován tvorbou génia, a proto není možné mluvit o géniovi v jiné oblasti než v umění, na což padne řeč později při zkoumání této jednotlivé kategorie.²⁷

1.4.1 Koncept sebevědomí

Než se zaměříme na organon filosofie v podobě umění, je třeba pochopit koncept sebevědomí v transcendentální filosofii. Pro Fichteho v základu jeho systému sebevědomí znamená akt vědomí, kde Já si je vědomo aktu myšlení a zároveň s tímto vědomím akt myšlení provádí. Tento akt je charakterizován jako bezprostřední sebevědomí lišící se od intencionálního sebevědomí, kde subjekt má vědomí o sobě jako objektu, tak i jako subjektu odděleného od objektu. Bezprostřední sebevědomí tento rozdíl nemá a ani

²⁶ Lindsay, *Philosophy of Schelling*, s. 264-269.

²⁷ Schelling, *Systém transcendentálního idealismu*, s. 253-254.

ho nečiní vědomým. Fichte svojí tezí tvrdí, že intencionální sebevědomí předpokládá bezprostřední sebevědomí. Tímto bezprostředním sebevědomím rozumíme intelektuální intuici a její schopnost charakterizovanou spontaneitou kladení Já jako sebekladení v objektu²⁸, proto můžeme říci, že svojí spontaneitou zakládá strukturu intencionálního vědomí, což bylo také cílem dokazování v systému “Vědosloví”.²⁹

1.4.2 Intelektuální intuice

Vzápětí na to se objevuje Schelling s další interpretací intelektuální intuice. Stejně jako Fichte činí intelektuální intuici principem svého systému s tím rozdílem, že pro Schellinga intelektuální intuice zahrnuje i intencionální sebevědomí. Rovněž je to spontánní mentální akt myšlení, co produkuje sebevědomí, ale ve své produkci subjekt poznává objekt jako od sebe odlišný, který se stává sám sobě objektem ve své produkci. V tomto případě objekt je v sebevědomí koncept Já, jenž nese v sobě informaci, že subjekt je spontánní mentální akt Já, ve kterém se stává objektem pro sebe. Identita subjektu a objektu spočívá tedy v aktu intelektuální intuice jako konceptu Já, které se konstituuje v protikladných činnostech subjektu a objektu za předpokladu, že Já je zároveň produkujícím a produkovaným.³⁰

Obracím se k hlavnímu bodu nesrovnalostí v této interpretaci, která nedostatečně vysvětluje, jak je možné, přestože se Já jako subjekt poznává v objektu jako koncept Já, tak ho od sebe odlišuje. Strukturace procesu vědění z intelektuální intuice svádí k vyvození na nekonečný regres, ale Schelling se ohrazuje, že nekonečný regres nemůže vznikat v něčem, o čem

²⁸ Fichte, *Základ všeho vědosloví*, str. 107, 112.

²⁹ Lang, *Schelling's Concept of Self-Consciousness in his System of Transcendental Idealism*, s. 166-168.

³⁰ Lang, *Schelling's Concept of Self-Consciousness in his System of Transcendental Idealism*, s. 169-170.

máme bezprostřední vědění tohoto vědění.³¹ Částečně doufám, že interpretace, které na toto hledisko upozorní, se budou moci řídit úryvkem, jenž dokládám ze Schellingova díla pozdějšího období, kde spor nemá být pochopen jako něco nepatřičného, ale jako v sobě něco nutného. „Spor mezi dělením a sjednocováním můžeme vidět také jako spor mezi dvěma dimenzemi“.....„Rozpínavá síla totiž, jež získala svobodu vůči síle přitažlivé, a přece od ní není odloučena, rozráží všemi směry jednotu, z níž chce uniknout. Prchajíc ze středu do všech stran, zadržována ovšem silou kontrahující, vytváří samá jednotlivá centra, jež- poháněna sobě odporujícími silami- žijí patrně vlastním, samostatným životem.“³²

Podmínkou intelektuální intuice je nekonečná aktivita subjektu. Tato aktivita nemá totiž objektu, který by ji činil vědomou, proto musí být prezentována tak, aby se neomezená aktivita subjektu mohla stát omezenou, a vytvořit tak objekt ve své činnosti. Tento syntetický akt zakládá sebevědomí. Není jasné ze Schellingova podání, zda je syntetický akt identický s konceptem intelektuální intuice, nebo zdali jsou od sebe odlišné. Nevíme totiž, zda jsou podmínky pro syntetický akt stejné jako v případě intelektuální intuice. To, co můžeme konstatovat z jeho výkladu je, že neomezená aktivita subjektu a její omezení probíhají nevědomě, přičemž dávají vzniknout možnosti sebevědomí, ale identita subjektu a objektu je získaná.³³

Schelling tímto předpokládá nevědomou historii Já v přírodě. Abychom se mohli dobrat k nepodmíněnému, zdůrazňuje nutnost nevycházet jenom z bezprostředního vědění konečné subjektivity, jelikož absolutní vědění nemá být pouze nejvyšším druhem vědění, ale absolutní vědění má být

³¹ Karásek, *Schellingova metafyzika přírody*, s. 132.

³² Schelling, *Věky světa*, str. 35.

³³ Lang, *Schelling's Concept of Self-Consciousness in his System of Transcendental Idealism*, s. 175-178.

jednotou bytí a vědění. Není divu, že Fichte nemůže najít základ absolutna v tom, co je viděné, a přesouvá ho do oblasti víry. Defekt Fichteho systému tkví v tom, že nezohledňuje bytí,³⁴ které začíná naprosto oddělené od myšlení.³⁵

1.5 Pozitivní a negativní filosofie³⁶

Toto bytí je stejně tak nadřazené veškerému myšlení, jež ho nemůže plně pojmut jako svůj koncept, neboť ono je tím, z čeho se koncept skládá, jako je i přesahující veškerou zkušenost zakládající myšlení. Schelling rozvíjí svoji pozitivní filosofii na principu toho, že základ této filosofie začíná v něčem pozitivním, kde svoboda se nepodvoluje omezením, které se kladou myšlení. Toto pozitivní přechází do zkušenosti jako úplně svobodné bez toho, aby se kladlo jako bytí. Tomuto pozitivnu budeme odteď říkat “absolutní existent“. Ten vstupuje do zkušenosti, ale po celou dobu je nad zkušeností a klade koncept bytí, protože není tímto konceptem. Schelling tímto poukazuje na arbitrárnost nebo možná přesněji na absenci nutného pohybu existentu absolutna ke zkušenosti, čímž tyto dvě sféry odděluje a v tomto případě je to absolutno, které musí vstoupit svobodně do zkušenosti. Se snahou vyhnout se hrozbě determinismu přichází i problém vysvětlení sestupu absolutna ke konečnu, jestliže se neděje nutně tak. V kontrastu k pozitivní filosofii mluví o konceptu negativní filosofie, o níž tvrdí, že je vědou rozumu s tím, že rozum nemá jiný koncept bytí o sobě než negativní v tom smyslu, že staví před sebe bytí, které není “nebytím“ a touto negací “nebytí“ se přesouvá k nejčistší formě NE-nebytí. V negativní

³⁴ Bhatti, *Schelling's nonconceptual grounding*, s. 546.

³⁵ Karásek, *Schellingova metafyzika přírody*, s. 58.

³⁶ Pozn. Schelling tyto termíny svým vyzněním přehazuje, neboť jeho pozitivní filosofie je tradicí brána jako negativní.

filosofii nejvyšší bytí předpokládá nutný pohyb. Tento nutný pohyb je regrese, jehož zdrojem je vlastnost rozumu zajistit si to, co má kapacitu jít za esenci absolutna do absolutního existentu. Rozum nechce nic jiného než svůj originální apriorní obsah zachytit celý ve své náhlosti, přičemž náhlost tohoto obsahu je původně vždy kontingentní, odkud vyrůstá odlišný zájem rozumu v negativní a pozitivní filosofii.³⁷

Rozum prahne po náhlosti “absolutního existentu“, protože je čím dál více nespokojen se současně utvořenými koncepty epistemologické zkušenosti, ale dochází jen k absolutní esenci, kde pozoruje “absolutní existent“ vzdálený od svého obsahu. Negativní filosofie je tedy svým způsobem uzavřený systém, ve kterém je absolutní esence odkázána do oblasti myšlení, jež je limitováno svojí nutností dosáhnout finálního konceptu, kde je každý krok determinovaný předchozím. Kdežto pozitivní filosofie ve svém smyslu uzavřený systém postrádá, a je přece jenom se svým ústředním centrem svobodou otevřeným systémem. Pozitivní filosofie musí vycházet od toho, co sídlí mimo rozum, který je vystaven oblasti “absolutního existentu“, aby poznal svoje omezení, což mu poskytuje vyžadující stabilitu, a přichází tak k identitě v tom, co poznává ve vědě. Bez tohoto procesu je rozum jen negativní vědou zaměřující se na progresivní moment vědě o určitém objektu. Pokud budeme mít toto vždy před sebou, bude nám nepochybně jasné, že tento moment pozitivní filosofie zakládá možnost negativní vědy přecházející v negativní filosofii. Pozitivní filosofie dle Schellinga je tou nejvíce rozsáhlou filosofií, jejíž důležitou součástí je zjevení, a která si bere jako podmínku poznání

³⁷ Bhatti, *Schelling's nonconceptual grounding*, s. 547-550.

aktuálního Boha.³⁸ „Tato filosofická teologie není mystikou, nýbrž čistým rozumovým na víře nezávislým myšlením o Bohu.“³⁹

1.6 Přechod k umění

Touto cestou jsme se vydali od romantického myšlení přes Fichteho systém vědění k Schellingově koncepci přírodní filosofie postupující ze zkušenosti a empirických zákonů k čistým principům apriorní celé zkušenosti, od níž v protikladu postupuje transcendentální filosofie z čisté subjektivity k empirickým fenoménům. Společným cílem obou věd je konstruovat přírodu. Důvod této chronologie se vysvětlí, jestliže se přesuneme k poslední části “ Systému transcendentálního idealismu “, kde se načrtává nový směr Schellingova systému, když mluví o organizovaném systému přírody, která se analogicky nachází v konstrukci svobodné lidské činnosti, a to v umění. Umění vyjadřuje, co filosofie nemůže vnějškově vylíčit a v estetickém názoru je sjednoceno to, co existuje odděleně v jevu svobody a v intuici přírodního produktu.⁴⁰ Ostatně vlastními slovy popisuje poměr umění k filosofii takto: „Právě onen původní základ veškeré harmonie mezi subjektivnem a objektivnem, který mohl být v původní identitě vyjádřen pouze intelektuálním názorem, je uměleckým dílem plně vymaňován ze subjektivnosti, takže se tu stal zcela objektivním, a tak jsme svůj objekt, totiž Já samo, pozvolna dovedli až k tomu bodu, kde jsme sami stáli, když jsme začínali filosofovat.“⁴¹

V tomto přesunu k filosofii umění jako všeobecného organon filosofie se Schelling nachází v pozici, kdy nemůže jeho systém balancovat mezi

³⁸ Bhatti, *Schelling's nonconceptual grounding*, s. 551-554.

³⁹ Karásek, *Schellingova metafyzika přírody*, s. 60.

⁴⁰ Steigerwald, *Epistemologies of Rupture: The Problem of Nature in Schelling's Philosophy*, s. 567-568.

⁴¹ Schelling, *Systém transcendentálního idealismu*, s. 264.

přírodní filosofií a transcendentálním idealismem, a jeho středem filosofie se tak stává zmíněná myšlenka absolutna. Odted' nebudeme mluvit o dvou opačných pólech, které se nachází v identitní filosofii neslučitelně rozdělené, ale o absolutnu zahrnující oba v systému identity.⁴²

2. Filosofie umění

2.1. Konflikt v umění

Umění má vycházet z paralelismu přírody a lidského světa jako snaha o zachování dvou složek, které jsou podřízené jednotě. Základem Schellingova monistického systému je rozestoupení bytí a jsoucna do dvou řad reprezentujících ideální a reálnou řadu. Veškerý výklad poté vychází ze sloučení těchto protikladných tendencí reálna a ideálna. Definovat věc v systému identity znamená ukázat její místo v univerzu konstrukcí.⁴³

Umělecká produkce pracuje s konfliktem mezi vědomou a nevědomou činností, jehož výsledkem je rozpuštění tohoto konfliktu v nekonečné harmonii. Od inteligence se odděluje produkt umělce, který se jeví poté jako objektivní výtvar. Umělec je puzen k vytváření nedobrovolně nevědomým elementem pocházejícím z přírody, která ho činí objektivním. Zpochybňovat nepochopitelné v umění by nás mohlo odkázat na způsob chápání umění, které redukuje umění na pouhou nápodobu toho, co je v přírodě mechanické, čímž bychom se dostali daleko pryč od zamýšleného cíle Schellingova systému filosofie umění. Vliv myslitelů Novalise a Schlegela na Schellingovu konstrukci filosofie umění lze pozorovat

⁴² Jaeschke, Arndt, *Německá klasická filosofie II.*, s. 181.

⁴³ Sobotka, *Schelling a Hegel*, s. 49.

nejzřetelněji ve vědomí, že poezie jeho doby v sobě zahrnuje i vlastní kritiku fragmentární povahy,⁴⁴ ve které je psaná na rozdíl od klasické poezie, jež je psaná v ucelené formě naznačující dokonalé završení. Kritika vlastní tvorby prostřednictvím filosofické reflexe otevřela trhlinu v oblasti umění, od níž postupovala snaha tuto trhlinu překročit v umělecké produkci za pomoci filosofie, která k ní neustále upozorňuje.⁴⁵

Překračování trhliny se děje v kvalitativních potencích, jejichž příkladem, jak popisuje Novalis, je pohyb v reflexi vyjádřený romantizováním.⁴⁶ Romantický druh poezie je v nekonečném stavu "stávání se" tím způsobem, že svoje hranice o dokonalém provedení činnosti vždy překročí reflexí o vyšším uskutečnění dokonalého. Pro poezii není důležité zaměřit se na výsledek, ale na samotnou formu, ve které se poezie vytváří. Schelling přichází s potencemi absolutna, které korelují svými protiklady, a odráží tak výron absolutního souladu protikladů. Každá potence má svoji ideální a reálnou část jen skrze vztah k absolutní identitě. Umění jakožto nejvyšší potence ideální spolu s organismem jakožto nejvyšší potence reálna zobrazují identitu jako indiferenci věci a formy. Esencí umění je tvorba, která se uskutečňuje skrze uměleckého génia, jenž ve svém individuálním produktu zpřítomňuje nekonečno. Schelling géniovi připisuje element božské kreativní síly, v jehož produkované aktivitě musí být přítomen třetí princip mezi negativním a pozitivním principem.⁴⁷

Tento třetí mediační princip je Já, které se nachází v neustálém konfliktu se sebou. "Já" má syntetickou funkci zahrnující indiferenci nutnosti a

⁴⁴ Schlegel, *Athenaeum: Fragment 116*, ed. Břetislav Horyna, "Dějiny rané romantiky", s. 369-370.

⁴⁵ Steigerwald, *Epistemologies of Rupture: The Problem of Nature in Schelling's Philosophy*, s. 569-570.

⁴⁶ Novalis, *Novalis Schriften*, ed. Richard Samuel, Hans-Joachim Mahl and Gerhard Schulze (Stuttgart: W. Kohlhammer, 1965-68) 2: 304; and Benjamin, "Begriff der Kunstkritik" 26-40.

⁴⁷ Steigerwald, *Epistemologies of Rupture: The Problem of Nature in Schelling's Philosophy*, s. 570-571, 573.

svobody. Na rozdíl od konfliktu mezi věděním a morálkou, který se odehrává mezi vědomým Já a vnějším světem, probíhá konflikt v umění uvnitř mezi vědomým Já a nevědomým Já, která jsou v opozici, ale neruší jeden druhého. Obě Já spolupracují při vytváření produktu. Potom můžeme říci, že umění je tvořeno z plánovaného, vědomého a svobodného, ale také z nevědomého a nepochopitelného. Absolutno se tedy skládá z dynamické série napětí, ve které se reálno a ideálno navrácí po rozpadu k identitě, z čehož vyplývá, že univerzum je bojem mezi dvěma silami, atrakce a repulze, jejichž výsledkem je equilibrium. Pod tyto polarities spadají všechny procesy organického života, tzn. magnetismus, elektřina, chemické procesy, světlo a další.⁴⁸

2.2 Intuice v umění

K pochopení v umění dochází v různých stádiích intuice (intelektuální), jimiž jsou pokusy Já vidět sebe bez toho, aby vidělo sebe jako Já, které se vidí jako produkující. Problém tohoto požadavku tkví v jeho nepopsatelnosti, jelikož každý popis totality poznání vnějším zvěcněním jí odnímá tuto vlastnost. Intelektuální intuice nemůže být demonstrována, nýbrž jen vyžadována.⁴⁹ Intuice v umění má dvojitý efekt ironie. Zjevení absolutna v umění stejnou měrou uzavírá esenci subjektu, ale stejně tak ho nechává otevřeným. Absolutno se stává viditelným v díle, které ho vyvolává, ale na konci se vrací zpátky k rozdělení subjektu a objektu tak, že samotné dílo přestává být absolutní. Zjevení se liší od objektivizace tím, že objektivita se stává transparentní v kontrastu její negace subjektivem,

⁴⁸ Schueller, *Schelling's Theory of the Metaphysics of Music*, s. 464-465.

⁴⁹ Bowie, *Schelling: art as the 'organ of philosophy'*, s. 113-114.

proto dochází k odlišení formy od obsahu bez toho, aby došlo k porušení identity.⁵⁰

2.2.1 Forma a esence absolutna

Schelling v návaznosti vysvětluje rozdíl mezi formou a esencí v absolutnu, o kterém mluví ve smyslu toho, že samotný rozdíl mezi oběma záleží jen, když mluvíme o formě, ale jestliže mluvíme o esenci, rozdíl musí být opuštěn. Jako esence absolutno podmiňuje svoji formu, ale zároveň brání této formě k úplnému vyjádření se.⁵¹ Ani Kant ani Schelling nepohlíží na umění jako imitaci života. Umění je tím, o co se snaží příroda, ale v čem sama selhává. Příroda, věda, morálka jsou jen jednostranné reprezentace nekonečna. Umění je kompletní reprezentací v konečné formě. Jak umělec, tak i filosof se snaží dosáhnout absolutního popření rozdílu, zatímco filosof pro to buduje svůj systém idejí, tak umělec místo idejí tvoří z estetické představivosti. Pro Kanta, který formu pojímá odlišně od Schellinga, jsou emoce k formě irrelevantní, jelikož pro něho je forma finální a není možné k ní najít referenta ze sféry esence. Snad vůbec největší rozdíl mezi těmito dvěma mysliteli tkví v představě krásy, kde pro Kanta sama krása je formou, ale u Schellinga je esencí, která se podílí na kráse, pravdě, kreativní a překračující formu. Forma vyrůstá z emocionální situace, proto můžeme říci, že forma je symbolem emoce.⁵²

⁵⁰ Braeckman, *From the Work of Art to Absolute Reason*, s. 558.

⁵¹ Braeckman, *From the Work of Art to Absolute Reason*, s. 562.

⁵² Schueller, *Schelling's Theory of the Metaphysics of Music*, s. 466-468.

2.2.2 Metafyzika umění

Schelling je považován za zakladatele metafyziky umění, což znamená, že jeho primární přínos nebudeme hledat v estetické analýze nebo estetickém konceptu, ale ve funkci umění v metafyzickém systému. Jeho poznámky o umění nelze brát odděleně, ale vždy jako součást systému. Otázkou je, jaké filosofické důvody ho vedou k založení metafyziky umění. Jeho cílem není empirické hledisko umění. Ve svých přednáškách o filosofii umění vyjímá i krásu z pouhého empirického produktu génia a taktéž ji zahrnuje do absolutna. Odlišuje tak krásu v absolutnu od krásy empirické. Estetická zkušenost je nekonečné uspokojení, kdežto věda a morálka žijí ve věčné nespokojenosti. Stejný dialektický pohyb, který se děje v umění a vede k syntéze reálna a ideálna, se snaží Schelling ukázat v jeho systému identity, kde rozdíly musí být jen kvantitativní, nikoliv kvalitativní. Tyto rozdíly se nakonec musí vyrovnat a splynout v indiferenci absolutna.⁵³

Stejným způsobem rozebírá Schelling vztah krásna a vznešena, jejichž protiklad není žádným podstatným protikladem kvalitativním, nýbrž jen kvantitativním protikladem. Vznešené postrádající krásné nemůže být vznešeným, ale jen něčím, co upadá do nepravděpodobnosti. Už v Kantově “Kritice soudnosti” je vznešeno charakterizováno svojí neforemností a ideou nekonečnosti tak, že smyslový předmět je příliš velký a nepřiměřený pro vnímající subjekt.⁵⁴ V druhém případě je to moc přírody, která se staví proti našim silám. Kant uvádí spoustu takových příkladů, kterým připisuje nekonečnost, jež uvádí nesoulad mezi naší obrazotvorností a rozumem. Samotný pohled na ně nestačí, dodává Schelling ke Kantovu vznešenu, jelikož pohled je spojen jen s pocitem sklíčenosti. Člověk musí udělat krok

⁵³ Fackenheim, *Schelling's Philosophy of the Literary Arts*, s. 312-314.

⁵⁴ Srov. Kant, *Kritika Soudnosti*, str. 86-87.

od smyslového nazírání ke vznešenému nazírání, neboť čistě smyslové nazírání se od velkého obrazu přírody odvrací.⁵⁵

Vznešené nazírání přechází do estetického nazírání v momentě, kdy forma klade konečno jako zvláštní, které má být adekvátním symbolem nekonečna. Nazírání vrcholí v absolutní amorfности formy, v níž je potlačeno vše omezující. Schelling o podstatě absolutna mluví takto: „Vnitřní podstatou absolutna, v které spočívá všechno jako jedno a v které jedno spočívá jako všechno, je samotný původní chaos; ale právě tady se střetáváme s onou identitou absolutní formy s amorfností; neboť onen chaos v absolutnu není jednoduchou negací formy, ale je amorfností v nejvyšší a absolutní formě tak jako, naopak, je nejvyšší a absolutní forma v amorfности.“⁵⁶ Ze Schellingova pojetí vznešena bychom mohli dospět k tomu, že vznešeno a chaos jsou synonymní, ale to bych zde nechtěl tvrdit takto zjednodušujícím srovnáním. Chtěl bych spíše zdůraznit dokonalost tohoto estetického nazírání světa, ve kterém je hlavním stanoviskem princip nsvázanosti osvobozený od podmínek, v nichž se udržují pro poznávací rozum všechny přírodní jevy. V takové nezávislosti se rozum ve svém poznání čím dál méně soustřeďuje na podmínky a přechází do absolutního poznání. Schellingovo vysvětlení vznešena mělo ukázat rozdíl mezi zákony, které stanovujeme pro přírodu, a skutečnými zákony, jimiž se příroda řídí. Pokud se neřadíme k mechanistickému způsobu vysvětlování přírody, musí nám být jasné, že příroda je kdykoliv schopna od těchto zákonů, kterými ji svazujeme, odpadnout.⁵⁷

Když se vrátíme k jednotlivým stádiím intuice, zjistíme, že prvním stádiem je pocit vycházející z prvotního rozdělení Já vedoucí k produktivní intuici,

⁵⁵ Schelling, *Filozofia umenia*, s. 339-340, 346.

⁵⁶ Schelling, *Filozofia umenia*, s. 342.

⁵⁷ Schelling, *Filozofia umenia*, s. 343-344.

kde se nekonečná aktivita rozděluje ke konečným produktům vznikajících v přírodě, až nastane stádium organismů, kdy život je vlastním sebedeprodukováním. Další stádium pokračuje od přírody k oblasti vědomí a sebevědomí jako absolutní abstrakce, která nevyžaduje nutnost, jako se vyžaduje v přírodě, ale říká, že určitý akt v inteligenci by se měl uskutečnit spontaneitou vůle, odkud vede Schellingova cesta ke zkoumání základu svobody, což není našim dosavadním předmětem zkoumání, ale je důležité poukázat na další cesty jeho systému v budoucnu.⁵⁸

Schelling spojuje vlastní determinaci přírodního organismu s naší sebedeterminací Já s tím rozdílem, že naše vědomí se není schopno založit tím, co ho motivuje, neboť motivace přichází z absolutního Já. Tuto sebedeterminaci nelze vysvětlit jinak než pomocí intuice. Ať už s tímto chceme polemizovat, anebo ne, jedno je jisté, že lidské vědomí nemůže být nikdy sjednoceno kompletně, jelikož je závislé na svém objektu, který se snaží transcendovat tím, že ho klade v konceptu. Koncept přesto totalitu v objektu nevyvolá.⁵⁹ Kant o této totalitě mluví ve smyslu regulativní ideje v poznávacím subjektu. Schelling naopak chce totalitu učinit konstitutivním prvkem poznání jako fakt aktuální existence, která je schopna dát nám vědění o věcech samých. Samotné univerzum je tedy totalitou, tzn. uměleckým dílem v pohybu.⁶⁰

2.2.3 Sjednocení subjektu a objektu v umění

Otázka je, jak se může základ harmonie subjektivna a objektivna stát objektivním v Já samém. Umění stejně tak jako filosofie nemůže podat důkazu o této jednotě, ale význam umění spočívá v jeho prvenství, které

⁵⁸ Bowie, *Schelling: art as the 'organ of philosophy'*, s. 114-115.

⁵⁹ Bowie, *Schelling: art as the 'organ of philosophy'*, s. 116.

⁶⁰ Schueller, *Schelling's Theory of the Metaphysics of Music*, s. 463.

žádná věda nemůže dokázat. Ukazuje Já ve stejné době vědomé a nevědomé pro sebe. Vědomý záměr umělcův produkovat svůj objekt ve světě, během něhož dochází k nevědomému završení umělcova nutkání plně se nazřít ve svém produktu, splňuje svůj účel jako organismus, který překonává rozdělení subjektivna a objektivna.⁶¹

Musíme se zabývat dále touto jednotou subjektivna a objektivna z perspektivy konečných individuí. Umění začíná s vědomou reflexí o tom, co má být vyprodukováno, ale jeho výsledek není identický s tím, co bylo nutné k jeho uskutečnění, což vyvolává nárok umění na kompenzaci s ohledem na fragmentární povahu vědeckého poznání. Toto prvenství umění nás nutí dívat se na vývoj historie očima umělce, neboť zřídka kdy výsledky vědomých činů dopadají tak, jak byly dopředu zamýšleny. Tímto se Schelling snaží upozornit na nespolehlivost vědomé reflexe při pokusu o budoucí předpovědi. Tato moc zobrazená v géniovi náleží moci osudu, které génius ve svém díle dodává objektivitu.⁶²

Umění není tedy omezené v identitě subjektu a objektu na určité vědomí, ale vztahuje se k univerzálnímu vědomí. Objekt intelektuální intuice není podle Schellinga vnější smyslový objekt, ale ani empirický subjekt. Objektem může být jen to, co je nekonečné, neomezené a samo sebou afirmující. Hledání absolutního základu, který by nebyl jen důvodem pro další regres a který reflexi nesvádí k další reflexi o reflektovaném, musí být nalezen v totalitě intuicí, jež činí ze sukcese významný moment sjednocení. Toto uzemnění umožňující identitu, jež činí rozdíly pochopitelnými, musí spočívat na neartikulovaném základě, aby mohlo dojít ke spojení jednotlivého a obecného v názoru. Na to už před Schellingem upozornil Friedrich Hölderlin spolu s Novalisem, že sjednocení se nemůže dít

⁶¹ Bowie, *Schelling: art as the 'organ of philosophy'*, s. 117-118.

⁶² Bowie, *Schelling: art as the 'organ of philosophy'*, s. 119-120.

v podmínkách reflexivního sebevědomí, ale v oblasti transreflexivního bytí,⁶³ které umožňuje emergenci významu, a přestává tak naznačovat význam dalším naznačováním. Schelling v tomto poznání spoléhá na intuitivní pochopení významu a priori bez ohledu na teoretickou a reflexivní stranu poznání. To pro jeho systém v pozdním období nabude většího významu, jelikož Schelling se ocitá proti systému Hegelovu založeném na struktuře reflexe, ve které se bytí rozpouští v myšlení. “Filosofie zjevení“ je tak posledním Schellingovo pokusem vysvětlit kontingenci bytí a zachovat jí místo v systému.⁶⁴

2.3 Kategorie “génius“

Problém génia vyvstává, jelikož jeho estetická produkce nemůže být nikdy redukována na výsledek techniky. Důkaz uměleckého génia se projevuje v jeho komunikaci, kdy uniká reprezentativnímu zastoupení ke své individualitě v umění. Génius jako vzor absolutního poznání se v davu vyjímá svou schopností znázorňovat to, co běžný člověk obrazotvorností využívá ke zlepšení praktických dovedností. Géniova metoda není napodobování podle pravidel, ale jeho metoda je taková, že dává vzniknout pravidlům. Génius nemá určitý talent v dané oblasti, kde se předhání s ostatním tak, že se jeden druhého snaží překonat zdokonalením techniky. Génius používá techniky ke znázornění dokonalé ideje v člověku. Nemá zájem o jednotlivé, nehledá k sobě rovného, je sám sobě uzavřeným světem, kde individuum pro něj představuje potenciální možnost zobrazení univerzálního. Je to dar přicházející z chaosu, o který se dělí s ostatními, kteří v něm poznávají pravého umělce, jelikož je ve svém provedení vždy o krok ne-li o víc napřed před ostatními. Génia se rozhodujeme následovat

⁶³ Hölderlin, *Texty k teorii básnictví*, s. 56.

⁶⁴ Bowie, *Schelling: art as the ‘organ of philosophy’*, s. 134-137.

dobrovolně v kontrastu s těmi umělci, kteří své umění rozdělují do předem rozvržených postupů, odkud budují cestu k dalším krokům, které každý, kdo je nadaný přirozenou vlastností předjímat, je schopen v hlavě dokončit už sám bez umělcovy pomoci. Jeho cesta, o níž se s námi dělí, přechází z chaosu k zábleskům věčnosti, kde přebírají naše smyslové orgány pravidelnosti poznamenané jeho produkcí, které jsou géniovi záhadnou akcencí v procesu zobrazování estetické ideje, jakmile je otázan se ke svému provedení vyjádřit. Nemůže znovu krok po kroku reprodukovat to, co právě všichni viděli nebo slyšeli. Jeho díla jsou výjimečné události v čase a prostoru, a to tím způsobem, že jako vědomá osoba nemá přístup k vysvětlení přesné příčiny doprovázející geniální vytržení. Toto vytržení i jemu zdá se cizí, přesto si nemůže pomoci jinak, než pod tímto vytržením svádět vlastní osobu k činu. Nemůže podat návod, jak dospět k bodu, kdy produkce přechází do stavu geniality, ale může inspirovat k tomu, aby další génius⁶⁵ to, co považuje za nemožné vysvětlit rozumem, učinil v názoru objektivním.⁶⁶

Tvorba génia nemá předem stanovený čas a stanovené místo, neboť se děje náhle a s nutností, ve které génius nachází svobodu pod tlakem nevyhnutnosti. Prochází všemi potencemi, až dojde k bodu indiference, kde už není více vidět rozdílu mezi objektivním a subjektivním, osobou a světem okolo. Svět a génius splývají géniovým obnažením světa. Poznává identitu světa se sebou a opouští svět, ve kterém se Já řídí relacemi a poznáváním individuálního. Lidé kolem něho sdílí jeho nezávislost na existování, neboť on jako jediný je schopen dovést rozum kontemplací k tomuto završení, které je čistou objektivitou světa. Pomáhá nám zapomenout na vlastní chtění vůle, kterou vysvobozuje z její závislosti na

⁶⁵ Bowie, *Schelling: art as the 'organ of philosophy'*, s. 128.

⁶⁶ Schelling, *Filozofia umenia*, s. 336-337.

vztazích tím, že ji nechá oscilovat mezi extrémními polohami, a pozvedává ji tak k bodu, kdy sama sebe poznává jako chtějící a zároveň jako chtěnou. Génus je k této objektivitě přiveden procesem ve své fantazii, s níž cestuje přes všechny body minulosti k přítomnosti, a během toho je i schopen zobrazit budoucnost, která se v procesu projevuje nevědomě, ale otevírá mu cesty k dalšímu produkování. Ve společnosti je poté označen za proroka,⁶⁷ jelikož přijímá rozkazy shora, pro které není žádné kauzální vysvětlení, aby byly učiněny viditelnými.⁶⁸ To, jaký účel nabydou jeho činy, už není vlastností génia, ale vlastností člověka, který rozhoduje o jeho postavení ve společnosti. Génus sám o sobě pojímá všechny účely do sebe svou produkcí. Učí nás o pomíjivosti sociálního statusu tím, že umožňuje Já své ideální představy o sobě završit v reálném zobrazení těchto představ.⁶⁹

2.4 Druhy umění

2.4.1 Funkce umění

Stejně jako Kant i Schelling nepřiznává umění funkcionální roli. Jeho význam nesmí být podřazen požadavkům vědeckým nebo ekonomickým. Umělecké dílo má autonomní status, jehož účel leží v něm samotném, a nesmí být zneužito k instrumentálním záměrům. Umění v požadavku absolutního systému musí zůstat organickým celkem.⁷⁰ Umění v moderní kultuře hraje stejnou roli jako mytologie před moderní kulturou, která sjednocovala rozpory kognitivní, etické a estetické. Schelling mluví o nové

⁶⁷ *Fragmety z Athenaea (1798)*, FF. 22, 80, in: Horyna, *Dějiny rané romantiky: Fichte-Schlegel-Novalis*, s. 364-365, 367.

⁶⁸ Srov. ff (80): „Historik je dozadu obrácený prorok“.

⁶⁹ Schopenhauer, *Svět jako vůle a představa I*, s. 155-156.

⁷⁰ Bowie, *Schelling: art as the 'organ of philosophy'*, s. 122.

mytologii, která musí být vytvořena na bázi rozumu.⁷¹ Rozhodně nemůže být výtvorem jedince, ale její recepce musí probíhat kolektivně. O staré mytologii se vyjadřuje, že nepotřebuje filosofické reflexe, neboť zde je idea ještě nerozdělena se svým ztělesněním a příběhy jsou o Bozích, kteří jsou původci těchto příběhů. Absolutní identita má znovu reprezentovat univerzálnost, jaká byla přítomna v řecké mytologii.⁷²

2.4.2 Mytologie a historické rozlišení umění

Schelling rozlišuje historii na dvě protikladné období, antické a křesťanské. Řecká mytologie je svým proniknutím nekonečného v konečném dokonalá, ale v křesťanském světě je pouto mezi konečným a nekonečným přerušeno, a konečno tak zaniká v nekonečnu. Člověk se necítí doma v konečném světě. Moderní svět je rozdělen do tisíce fragmentů, a proto symboly moderní doby nemohou být nikdy dostatečně adekvátní a mizí zpátky do minulosti. Moderní básník, jak uvádí Schelling, žije ve fragmentu a jeho povinností je transcendovat tento fragment do celku. Hledá zbývající věčné kreativní tvary v době, kde se forma rozpadá a kde duch moderního světa neleží v rodě, ale v samotném individuu. Básník hledá božské, ale nenachází ho. Bůh se nachází za přítomností, ale básník musí reprezentovat přítomnost, a jako takový musí zbožstit cestu hledání Boha. Moderní mytologie nemůže být přirozená, ale pouze historická. Schelling věští, že budoucí umění musí uspět tam, kde minulé selhalo, a že minulost má být dialektickou průpravou pro finální syntézu. Mytologie budoucnosti bude nakonec zahrnovat všechny mytologie.⁷³

⁷¹ Schelling, *Nejstarší program systému německého idealismu*, in: Horyna, *Dějiny rané romantiky: Fichte-Schlegel-Novalis*, s. 327.

⁷² Bowie, *Schelling: art as the 'organ of philosophy'*, s. 126-128.

⁷³ Fackenheim, *Schelling's Philosophy of the Literary Arts*, s. 322, 324.

Schelling dává klasickému umění speciální místo a odlišuje ho od moderního umění (křesťanské) tím, že klasické umění (antické) má formu a obsah v jednotě. Spojuje obraz a ideu, která je vždy v mytologii nerozdělena. V umění se věčné obrazy rozumu (ideje) stávají objektivními organickými těly. Smyslový objekt komunikuje absolutno, když si nepůjčuje k vysvětlení nic mimo sebe a své vysvětlení má v sobě. Jazyk umění spojuje ideu, slovo a věc tak, že musí existovat jako jedno a určité univerzum pro sebe. Určitá intuice není k objektu přiřazena, protože by to byl tento určitý objekt, ale je tu pro potenciální zobrazení totality v objektu. Schelling mluví o objektu jako symbolu.⁷⁴

2.4.3 Symbolická forma

K reprezentaci absolutna, která je symbolická, se musíme zaměřit na symbolickou formu. Forma absolutna, která o sobě dává vědět v různých kvalitativních stupních odlišných od sebe svými intenzitami, kde největší intenzitu absolutna představuje idea, je symbol, protože k němu vede první potence reprezentovaná schematismem, který tuší konkrétní skrze universální. Obráceně se projevuje druhá potence alegorie, která tuší universální skrze konkrétní. Obě jsou obrácenou možností té jedné a samé formy, kdy každá z nich ukazuje svoji dominanci a zastírá indiferenci. Syntéza schematismu a alegorie je symbolická. V symbolu jsou obě absolutně jedním. Syntéza je pro Schellinga expresivním modem reflexe, která na rozdíl od rozumu, jenž indiferenci bere jako první princip, nachází indiferenci až jako poslední.⁷⁵

⁷⁴ Bowie, *Schelling: art as the 'organ of philosophy'*, s. 129.

⁷⁵ Whistler, *Schelling's Theory of Symbolic Language: Forming the System of Identity*, s. 142-144.

Při rozlišení jednotlivých intenzit neboli potencií absolutna Schelling zavádí další kategorii a tou je obraz. Obraz je tím, co je na spektru od konkrétního k universálnímu, nejkonkrétnějším, jak jen konkrétní být může. Obraz zobrazuje nekonečné a věčné potence minimálně. Na druhém konci spektra, kde univerzalita dominuje v nejvyšší míře, sídlí koncept se svým významem bez obrazu. Symbol tedy spojuje protiklady v indiferenci, která vzniká u bytí a významu, obrazu a konceptu, subjektu a objektu, konkrétního a univerzálního, konečna a nekonečna, možnosti a aktuálnosti. Indiference absolutna je produkována stejnou měrou jak intenzivně, tak i extenzivně.⁷⁶

Umění má zobrazovat obecné pomocí konkrétního. Jazyk v moderní době sklouzává dál ke kontinuální schematizaci, která volá po vyšším jazyku. Slova mohou vzniknout jen tehdy, když zahrnují vědomou produktivitu, která jim dává význam v konkrétním použití. Schelling znovu používá přírodu jako ukrývající v sobě báseň, která je uzamčena v zázračném psaní. Metafory uplatněné toliko v básních vzdorují objektivizaci jazyka. Pro umělce je svět obestřen ideálem ležícím pod nespočetnými omezeními, z čehož vyplývá největší hrozba pro vznik génia v budoucích generacích, kde ztráta síly metafory může vyústit v její rozpuštění při čím dál větší partikulárnosti rozvíjejícího se jazyka.⁷⁷

V návaznosti na Schellinga přivádí pozornost H. G. Gadamer k metaforickému procesu uvnitř jazyka, který nám neumožňuje úplně poznat, co je bezprostřední a co je metaforické. Gadamer se tak staví k hermeneutické koncepci jazyka, která říká, že jazyk nelze z žádné pozice vysvětlit ať už filosofií nebo vědou.⁷⁸ K vysvětlení jazyka, abychom mohli

⁷⁶ Whistler, *Schelling's Theory of Symbolic Language: Forming the System of Identity*, s. 146-147.

⁷⁷ Bowie, *Schelling: art as the 'organ of philosophy'*, s. 130-131.

⁷⁸ Grondin, *The Philosophy of Gadamer*, s. 138-139.

překročit za něj, jsme vázáni přirozenou vybaveností jazyka, do které se rodíme a jsme socializováni, a tvoří tak náš horizont pochopení.

Zpátky ale k Schellingovi, který i samotný jazyk považuje za kompletní dílo umění. Jazyk je vyjádřením ideálu, tzn. vědění, myšlenky, pocitu, v reálném. V absolutní identitě jazyk tyto dvě strany v jejich diferenci považuje za relativní.⁷⁹

2.4.4 Jednotlivé druhy umění (hudba a drama)

Na tomto základu relativnosti ideálna a reálna uvnitř každého umění je postavena filosofie umění u Schellinga. Rozděluje umění na figurativní (hudba, malířství, sochařství) a slovesná (lyrika, epika, drama), kdy každé z nich má svoji triadickou formu završenou v syntéze protikladů. U figurativních umění se svojí reálnou řadou se nachází realita přímo v abstraktní formě, a vykazuje tak analogie podobné přírodě s tím rozdílem, že do média klade ideálně. Zatímco u ideální řady slovesných umění je k reálnu odkazováno nepřímou a slova nejsou prezentací, ale odkazem k ideální existenci. Začíná u nejuzavřenějšího ze všech druhů umění, hudbou. Hudba má jen první dimenzi, kterou je zvuk, a postrádá druhou dimenzi prostoru.⁸⁰ Hudba svojí formou artikuluje univerzální běh věcí, který se nedeterminuje konceptuálně. Zde je nejspíše míněna převážně instrumentální hudba. Hudba svojí závislostí na čase oznamuje bytí, které přestává ve stejné chvíli být, aby místo zobrazení partikulárních věcí v čase zobrazila totalitu ve formě posloupnosti. Zrcadlí sebevědomí, které vzniká v jednotě uvnitř sukcesivních momentů v čase. Hudba si vyžaduje rytmu,

⁷⁹ Bowie, *Schelling: art as the 'organ of philosophy'*, s. 132.

⁸⁰ Schueller, *Schelling's Theory of the Metaphysics of Music*, s. 469.

který posloupnost momentů znásobuje, a proto ho Schelling nazývá hudbou v hudbě.⁸¹

Rytmus je změnou sukcese, která je sama o sobě bezvýznamnou, ale v rytmu nabývá na významu. Sukcese má charakter nepředvídaného v hudbě a její potenciál v rytmu je změnou v nutnost, skrze níž přestává být dílo subjektem času a stává se samotným časem. Rytmus obsahuje další část, která tvoří hudbu, a tou je modalita. Modalita spočívá v konkrétnosti tónů, kdežto rytmus je svým kvantitativním určením abstraktní, ale jeden bez druhého nemůže nastat. Tyto části se nutně nachází v třetí, melodii. Melodie a rytmus jsou jedno a to samé. Každý zahrnuje druhého. Melodie je podřízena rytmu, jestliže je hudba rytmická.⁸²

Protikladem melodie je harmonie, jež vládne moderní době. Harmonií se míní schopnost hudebníka rozšířit identitu difference do takové míry, že ve skladbě, kde je více hlasů, má každý hlas svoji melodii, a všechny hlasy tak zapadají do jednoho celku. Melodie zobrazuje nekonečno v konečném, ale konečno harmonie se objevuje jako alegorie směřující k jednotě, která chce překonat sukcesi a mnohost vyjádřit v daném momentě jako jednotu. Schelling připisuje harmonické hudbě větší úsilí a touhu, naopak rytmická hudba vyjadřuje více uspokojení a zdravý afekt. Finální řada hudby tedy vypadá tak, že první potenci přísluší melodie, druhé potenci harmonie a syntézou těchto dvou je celek hudby rytmus, jak už jsme zmínili. Tyto formy hudby jsou reálnou stranou nekonečna, nebo výstižněji řečeno, chceme-li jít proti postulátu Kantova systému, samotnou "Věcí o sobě".⁸³

Schelling přechází ke slovesným uměním, kde se ideálně vyjadřuje v ideální formě. Slovesná umění jsou uměním slova. Jazyk, který se

⁸¹ Bowie, *Schelling: art as the 'organ of philosophy'*, s. 132-133.

⁸² Schueller, *Schelling's Theory of the Metaphysics of Music*, s. 471.

⁸³ Schelling, *Filozofia umenia*, s. 377-379.

projevuje konkrétním aktem mluvení a který zároveň vyjadřuje univerzální obsah, je reálnem v konkrétním zvuku, v němž vyjadřujeme přítomný pocit, ale zároveň je schopný transcendovat tuto konkrétnost, a dosáhnout tak absolutního významu, který jazyk odkrývá svojí symbolickou povahou. Tímto uměním je poezie. I v poezii je nutné spojení mezi formou a obsahem. Její první formou je lyrika, jejíž principem je absolutní svoboda. Básník (lyrik) hýbe se subjektem, protože on sám je svým subjektem, ke kterému není ještě přiřazena vnější nutnost. Krása básně spočívá v hravé libovůli, která svým chaosem zavádí strukturu.⁸⁴

Po lyrice přichází její radikální antiteze; tou je epika jako ideální část poezie. Je to příběh s vnitřní nutností, kde obsah nemůže být arbitrární, jelikož je to univerzální příběh. Tento příběh je produktem celého lidství. Epika funguje pod nadvládou nutnosti (objektivity), která je vyrovnávána kontrasty mezi posvátným a profánním, hloubavým a triviálním. Tato nutnost epiky není v konfliktu se svobodou, jak můžeme vidět v Homérově eposu, kde není stopy po vzdoru proti osudu. Autor se vytrácí z textu a pohyb je převeden na vnější činy hrdinů, o nichž autor vypráví. Krása epiky vychází z její božské indiference.⁸⁵

Ale ani díla epiky, ani díla lyriky nejsou zobrazením poezie v její nejvyšší formě tak, že by se nutnost a svoboda musely protnout v absolutním konfliktu. To se děje pouze v dramatu. A stejně tak, jak to provádí Schelling, z dramatu budeme bezprostředně odvozovat tragédii a nedbat na její opačnou formu: komedii. Podstatné je v tragédii zápas sil subjektivní svobody a objektivní nevyhnutelnosti, kde ani jedna neporáží druhou, ale obě dvě končí jako poražené a vítězné. Zlo v tragédii přichází v podobě nevyhnutelnosti, která nemůže být překonatelná fyzickou silou, dovedností

⁸⁴ Fackenheim, *Schelling's Philosophy of the Literary Arts*, s. 318-319.

⁸⁵ Fackenheim, *Schelling's Philosophy of the Literary Arts*, s. 319-320.

nebo rozvahou, má-li v nás vzbudit tragický zájem. Schelling vylučuje z tragického zájmu fyzickou nemoc, neštěstí způsobené neřestí a mluví o tragické postavě jako člověku, který je vinný nevyhnutelně bez skutečné viny. Musí se na něm uplatnit vůle osudu v podobě Boha, aby jeho neštěstí bylo neštěstím morálním, a vzbudilo tak tragický zájem. Takovým příkladem je Oidipův osud. Hrdina v tragédii tento osud nese statečně až do konce a trest na něho nevyhnutelně seslaný krade jeho svobodě klidné místo, aby mohla obhájit toto místo v boji, při kterém hrdina umírá. Opačné síly docházejí ke zmírnění v harmonickém ustanovení předchozí stability.⁸⁶

Svoboda v tragédii vchází do svazku s nevyhnutelností tak, že bere na sebe podobu této nevyhnutelnosti. Tento proces se děje celou tragédií a je tím jedině tragickým v tragédii svou pochybností, než dojde svého konce a před hrdinou se objeví jeho osud, kdy už není žádné pochybnosti a nejvyšší bolest přechází k nejvyšší svobodě a bezstarostnosti. Základní vlastností tragédie je nevinnost, která na sebe bere trest. Toto je tím nejvyšším zobrazením identity svobody s nevyhnutelností. Jakmile tragické udeří svým osudem, není možné připustit náhodu, která by působila při svobodném konání, neboť svobodné je odted' absolutně svobodné jako i absolutně nevyhnutelné. Podléhá-li hrdina empirické nevyhnutelnosti utvořené vnějšími prostředky, zdá se slabý, a není tak tragickým hrdinou. Tragickému hrdinovi se zdá všechno vnější látkou a absolutní charakter jednání nelze ovlivnit něčím vně jeho vlastního charakteru, proto volat na pomoc Boha, aby se děj ukončil nebo přerušil, se přičií podstatě tragédie. Tragédie se dovršuje jak vnějšně, tak vnitřně, jestliže má v mysli dojít k vnitřnímu zmírnění; to se děje jedině bez přimíchání cizorodého a mimořádného mimo mysl a konání.⁸⁷

⁸⁶ Schelling, *Filozofia umenia*, s. 583-586.

⁸⁷ Schelling, *Filozofia umenia*, s. 587-593.

Takovýto popis tragédie se vztahuje výhradně na řeckou tragédii, nikoliv na moderní drama. Pro moderní drama je charakteristické promíšení komického a tragického, což nejlépe ilustrují shakespearovské hry. Přesto největším rozdílem tragického v antice a moderní době je přítomnost osudu, který spadá do samotného charakteru a jeví se jako nepřekonatelný. Nevyhnutelnost je vložena do charakteru bez objektivního potvrzení. Také náhoda zde hraje roli a je tu nejvyšším úmyslem a nejvyšší dovedností zakomponovat ji do děje. Do hry je zavedena všeobecná nutnost hříchu, aby se ukázaly boží prozřetelnost a moc boží milosti. Tedy vykoupení⁸⁸ předpokládá hřích.⁸⁹ Komické vstupuje v moderní tragédii do hry ve chvíli, kdy vystává rozklad mezi společností a jedincem na povrch a izolovanost jedince se chce uplatnit ve své náhodnosti proti nevyhnutelnému vývoji. To, co převažuje v moderní tragédii, je reflektovaná subjektivita v dialogu. Zde nehledejme epické pozadí, ale pouze činy hrdiny, s kterými spěje ke svému zániku. Předpokladem těchto činů je izolace reflexe, která se ocitá v konfliktu s veřejným životem. Úpadek tragédie v moderní době je přičítán postupné ztrátě soucitu diváka s utrpením hrdiny.⁹⁰

Antická tragédie je tragédií celého rodu, ale moderní je tragédií individua, který je odcizen svému rodu, společnosti, ale i vlastní rodině a hledá nejvyšší nevyhnutelnost jeho konání v dědičném hříchu. I přes úpadek rodového utrpení v moderní tragédii, jedinec své utrpení prohlubuje do nezměrných hlubin. Jeho tragická vina plyne z nepochopení vlastního charakteru, který mu uniká do dvou rovin: ideální, kde se cítí nejvíce svoboděn a má největší pocit jedinečnosti, a reálné, kde se jedinečná výjimečnost dostává do konfliktu s davem a nutí ho zůstat v ústraní.

⁸⁸ Schelling, *Filozofia umenia*, s. 608-611, 613, 622.

⁸⁹ Pozn. Pojímáno v katolickém náboženství.

⁹⁰ Kierkegaard, *Bud' - alebo*, s. 150-152, 157.

Tragický hrdina chce vskutku překonat tuto nutnost izolace způsobem, že touží, aby dav o něm smýšlel jako o neobyčejném člověku a uznal jeho odcizený přístup ke světu. Pro to je schopen udělat cokoliv. Bere na sebe mnoho podob, protože potřebuje důvěru společnosti. Jakmile ale získá jejich důvěru, odhaluje svou tvář, která je znovu odmítnuta. Tragický hrdina nemůže a ani nechce využívat společnosti k vlastnímu prospěchu, na to je příliš nevyrovnaný sám se sebou. Chce sloučit realitu se svojí ideální stranou tak, že jeho individuální zájem se stane měřítkem společenského usilování. V tom je opravdu přítomna tragičnost moderní tragédie.⁹¹

Zánik hrdiny obsahuje také tragické ve své absurdnosti, která charakterizuje jeho proces stávání se tragickým až do jeho konce. Absurdní se nachází v hrdinově vnější bezdůvodnosti, s níž jedná absolutně na základě poblouzněné reflexe o vlastním Já. Volí činy, u kterých bychom těžko hledali kauzální návaznost, a ty vystupují z přirozeného sledu událostí. Diváci jsou pobouřeni jeho přítomností, protože on je skutečným ukazatelem stavu moderního člověka. Jeho smrt není přirozeným odchodem, ale náhlým vytržením, které přichází jako zemětřesení a nastoluje nový pořádek. Ani láska ho nemůže zachránit, ale to by nebylo nejtragičtější na celé tragédii, on raději obětuje svoji osobu, než aby obětoval Já, které ho od sebe odvádí.⁹²

Na závěr k dramatu slovy Schellinga: „Hudba, píseň, tanec jako všechny druhy dramatu samy žijí jen ve veřejném životě a ve spojení s ním. Kde tento veřejný život zmizí, tam namísto reálného a vnějšího dramatu, na kterém se ve všech jeho formách zúčastňuje celý národ jako politická nebo mravní totalita, může jedině nějaké zvniterněné, ideální drama ještě tento národ sjednocovat. Toto ideální drama je bohoslužbou a ta zase je jediným

⁹¹ Kierkegaard, *Bud' alebo*, s. 158-172.

⁹² Kierkegaard, *Bud' alebo*, s. 158-172.

druhem pravdivého veřejného dění, které, i přesto jen ve velmi zkrácené a zúžené podobě, nové době zůstalo.“⁹³

⁹³Schelling, *Filozofia umenia*, s. 628.

ZÁVĚR

Schellingovo zkoumání identity v subjekt-objektu nám ukázalo, že Já, o kterém mluví Schelling, vždy odhaluje tuto identitu překotně ve vlastní činnosti jako subjekt a objekt dohromady, a proto mluvit čistě o subjektivním nebo objektivním poznání není adekvátní, jelikož intelekt mezi těmito dvěma částmi identity nerozlišuje. Intelektuální intuice byla pro nás zásadním východiskem jak smířit Kantovo dilema mezi konečným poznáním a věcí o sobě. Tím, že jsme kladli intelektuální názor výše než smyslový názor, jsme se ocitli na půdě toho, jak je možné smířit nekonečné a konečné poznání, které si rozum vždy klade při otázkách finálních příčin a důsledků. Skrze absolutní poznání Já jsme se dostali k bodu, kdy konečno a nekonečno musí být v sobě už zahrnuty, aby rozdíly byly postulovány ve stupních.

Cílem umění a života je přijmout kontradikci za dynamický prvek organismu, který je tvořen dvěma absolutně protikladnými silami (atrakce, repulze), v nichž během tohoto dlouhého zápasu dojde k uvolnění, které se vyznačuje plozením. Toto plození se rovná vzniku uměleckého díla, které obsahuje stejnou míru nutnosti a svobody, z nichž vyrůstá nutnost svobodného jednání, jestliže máme být přivedeni k absolutní identitě uvnitř intelektu.

To, jestli jsme zde podali dostatečného důkazu o neodlišitelnosti života uvnitř umění a na periférii umění, bude muset být posouzeno každým jednotlivě. Osobně doufám, že se mi povedlo očistit umělecký život od příměsí umělého napodobování a že byla autenticita uměleckého života dokázána jako původní a absolutní zahrnující jak běžný způsob života, který reflektuje pouze přítomné, tak i vědecký způsob života, jenž tuto autenticitu se snaží neustále dohnat ve viděném.

Seznam použité literatury

Primární zdroje:

Böhme, Jakub. *Cesta ke Kristu*. Praha: Vyšehrad, 2003. ISBN-80-7021-547-X.

Fichte, Johann Gottlieb. *Základ všeho vědosloví jako rukopis pro vlastní posluchače*. Praha: OIKOYMENH, 2007. ISBN-978-80-7298-190-8.

Hölderlin, Friedrich. *Texty k teorii básnictví*. Praha: Šimáček, 1997. ISBN-80-902444-0-8

Kant, Immanuel. *Kritika čistého rozumu*. Praha: OIKOYMENH, 2020. ISBN-978-80-7298-301-8.

Kant, Immanuel. *Kritika Soudnosti*. Praha: OIKOYMENH, 2015. ISBN-978-80-7298-500-5.

Kierkegaard, Søren. *Bud' -alebo*. Bratislava: Kalligram, 2007. ISBN-978-80-7149-913-8.

Novalis. *Novalis Schriften*, ed. Richard Samuel, Hans-Joachim Mahl and Gerhard Schulze. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1965-68.

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von. *Systém transcendentálního idealismu*. Praha: OIKOYMENH, 2014. ISBN-978-80-7298-430-5.

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von. *Filozofia umenia*. Bratislava: Kalligram, 2007. ISBN-978-80-7149-908-4.

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von. *Věky světa*. Praha: OIKOYMENH, 2002. ISBN-80-7298-047-5.

Schlegel, Friedrich. *Kritische Schriften*. München: Carl Hanser Verlag, 1956.

Schopenhauer, Arthur. *Svět jako vůle a představa I*. Pelhřimov: Nová tiskárna Pelhřimov, 1998. ISBN-978-80-901916-4-8.

Sekundární zdroje:

Bowie, Andrew. Aesthetics and subjectivity: *Schelling: art as the 'organ of philosophy'*. Manchester: Manchester University Press, 2003.

Braeckman, Antoon. *From the Work of Art to Absolute Reason: Schelling's Journey toward Absolute Idealism*. *The Review of Metaphysics*, Mar., 2004, Vol. 57, No. 3 (Mar., 2004).

Bhatti, Yashua. *SCHELLING'S NONCONCEPTUAL GROUNDING*. *The Review of Metaphysics*, MARCH 2014, Vol. 67, No. 3 (MARCH 2014).

Beiser, Frederick. *The Cambridge companion to German idealism: The Enlightenment and idealism*. New York: Cambridge University Press 2000

Fackenheim, Emil. *Schelling's Philosophy of the Literary Arts*. *The Philosophical Quarterly* (1950-), Oct., 1954, Vol. 4, No. 17 (Oct., 1954).

Frank, Manfred. *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*. New York: SUNY Press, 2008.

Grondin, Jean. *The Philosophy of Gadamer*. Canada: McGill-Queen's University Press, 2003.

Horyna, Břetislav. *Dějiny rané romantiky: Fichte-Schlegel-Novalis*. Praha: Vyšehrad, 2005. ISBN- 80-7021-810-X.

Jaeschke, Walter. *Německá klasická filosofie II*. Praha: OIKOYMENH, 2016.

Karásek, Jindřich. *Schellingova metafyzika přírody*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2018.

Lang, Stefan. *Schelling's Concept of Self-Consciousness in his System of Transcendental Idealism (1800)*. *Archiv für Begriffsgeschichte* , 2013, Vol. 55 (2013).

Lindsay, James. *The Philosophy of Schelling*. *The Philosophical Review*, May, 1910, Vol. 19, No. 3 (May, 1910).

Schueller, Herbert. *Schelling's Theory of the Metaphysics of Music*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* , Jun., 1957, Vol. 15, No. 4 (Jun., 1957).

Steigerwald, Joan. *Epistemologies of Rupture: The Problem of Nature in Schelling's Philosophy*. *Studies in Romanticism*, Winter, 2002, Vol. 41, No. 4 (Winter, 2002).

Sobotka, Milan. *SCHELLING A HEGEL: Studie k světonázorovému a metodologickému vývoji v německé klasické filozofii*. Praha: Univerzita Karlova, 1986.

Whistler, Daniel. *Schelling's Theory of Symbolic Language: Forming the System of Identity*. Oxford, United Kingdom: Oxford University Press, 2013.