

BŘETISLAV HORYNA

IRONIA, AD IRRITUM REDACTA¹ ROMANTICKÁ TEORIE IRONIE

Nejjistějším prostředkem, jak dosáhnout úplného neporozumění či aspoň zásadního nedorozumění nejen ve filosofii, je užívání slov v jejich původním významu. Tento fragment z pera německého literáta a romantického filosofa Friedricha Schlegela se bez ohledu na všeliké změny v tehdejších a současných životních kontextech dál vztahuje na velkou část filosofického slovníku. Téměř dokonalý obraz praktické tvorby sporů a nedorozumění ukazuje slovo, které shodou okolností právě raná německá romantika, jejímž aktérem F. Schlegel byl, využila ke svým vlastním filosofickým záměrům: tímto slovem je ironie.

Estetické normy se liší od epochy k epoše a pokud se shodují, pak zpravidla v odsudcích odsudků. Jednou z mála výjimek zůstává normativní vztah k ironii. Kdo si zahrává s ironií, kdo takzvaně nejde na hlubinu, ten zůstává duchaplně povrchní, jeho myšlení je ambivalentní, nestálé a neklidné, a má-li vůbec ducha, je jím pouhopouhý *esprit* bez duchovnosti. Každý vážný filosof v něm spatří posměváčka, lichého vtípálka, člověka bez poslání, který, spojí-li s ironií navíc i svou skepsi a ignoranci pravd, zásad a nezpochybnitelností, může tu být už jenom za klauna.

Není se co divit, že ironie neměla v dějinách filosofie snadný osud. Dá dost práce vytvořit systém a vtlačit do něj skutečnost, sestavit všechny formulky a definice a zkombinovat vztahy, najít pro to všechno poslední důvod či nejvyššího garanta a nakonec to přetavit do nejpravděpodobnější pravdy, jíž by se měli lidé ve vlastním zájmu řídit na každém kroku. Co na tom, že v představách některých filosofů tvoří systém už jen regiment žoldáků při čepobití? Důležité je systém vytvořit, najít řád, v němž na sebe všechno navazuje a jedno z druhého vyplývá podle jasných odvozovacích pravidel. Až má řád, může filosofie mluvit také o poznání. Ironie se naopak zakládá na obrácení řádu, na *ordo inversus*, jímž dovede vcelku bez obtíží rozložit filosofické nároky na systematickou skladbu světa. Oblíbenost ironiků je přiměřená této schopnosti; mazaní negativisté, kteří cení zuby na každou vážnost.

¹ Tato studie je součástí řešení grantového projektu Náboženské kořeny filosofie německé romantiky (GAČR 401/02/0155)

1. Klasická teorie ironie

Původně zřejmě znamenalo řecké *εἶπω, -ειν*, říkat, mluvit, vypravovat, příp. tázat se; *ὁ εἶπων* byl tazatel, chytrák, ale také potutelný člověk nebo pokrytec. Rovněž výraz *εἰρωνεία* má k našemu slovu *ironie* poměrně daleko – znamená předstírání, vytáčku, výmluvu, ale i výsměch; v Platónově užití je to takový způsob kladení otázek, který zastírá vlastní mínění a znalosti tazatele a umožňuje mu předstírat nevědomost. V tomto smyslu jde o negativní, lživou figuru, jež slouží k oklamání partnera v rozhovoru, ohlupuje ho a vodí na vodítku vlastních tazatelových didaktických záměrů. Protože je neprůhledná, postrádá *εἰρωνεία* základní vlastnost ironie a pojí se spíš se špatnými úmysly. Sókratovské nevědění, identifikovatelné jako *εἰρωνεία*, vystupuje v Platónových dialozích jako gesto bezbrannosti proti partnerovi v dialogu, jistěmu si svým věděním, a donucuje ho posléze uznat rozporuplnost domnělého vědění. Proto dialogy končíávají zpravidla aporeticky, konstatováním obapolné nevědomosti, odkud je k poznání pravdy vyvádí svým věděním až Platón. Sókratovská ironie, první vážná a současně nejlstivější ironická figura v dějinách evropské filosofické tradice, má proto nejbliž k principům Platónova filosofování, kde je instrumentalizována pro potřeby teorie poznání.

Termín *εἰρωνεία* není v řečtině doložen před peloponéskými válkami. Jeho první konjunktura začíná teprve v řecké komedii, zejména u Aristofana, a v již zmiňované platónské filosofii. V Aristofanových dílech je ironik vychytralý, přízpůsobivý podvodník, postava spojená s klamem, uštěpačností, úderem ze zálohy. Jako u Platóna i u Aristofana znamená *εἰρωνεία* schopnost oklamat jiného člověka výsměšnou přetvářkou a zesměšnit ho. Oba chápali a využívali ironii jako formu nevlastní řeči, jejíž míra závisí na intenzitě rozdílu mezi doslovným a skutečným významem řečeného; Aristofanův *εἶρων*, komický hrdina vítězící za pomoci lstivosti, i platónský nevědomost předstírající mudrc jsou živi ze sarkastické chvály jiných a na oči vystavovaného sebepohánění, mezi nimiž vzniká libovolně tvarovatelný prostor pro konečné (a v důsledku zákeřné) uplatnění skutečného vlastního talentu a schopností.

Další dějiny antické ironie jsou stále členitější. Pevnou součást filosofického slovníku učinil z výrazu *εἰρωνεία* Aristotelés v *Etice Nikomachově*. Zlatý střed, ideál každého prostředního myšlení, našel mezi dvěma extrémly: holedbavým přeháněním a vychloubačným zdůrazňováním vlastních schopností (*ἀλαζονεία*), a klamnou ironií, která skrývá své vědění pod pokličku lsti (*εἰρωνεία*). Odtud, z Aristotelova zprostředkování, získala ironie poprvé ve svých dějinách nádech rovnoprávného, důstojného pojmu filosofického jazyka: smí se jí používat tehdy, nemůže-li člověk říci pravdu rovnou, bez oklik, a pak doloží svůj vybraný vkus, pokud ji, případně své ctnosti, nechá žít ve stínu nepřímé řeči, než aby je popřel úplně.

Aristotelův pokus o filosofickou diplomacii se, jak tomu povětšinou bývá, příliš nezdařil. Když se ho pokusil využít Démostenés v řeči *O nepoctivém vyslanectví* (343 př. n. l.), získal zcela nové určení ironie ve sféře politické filosofie: *εἰρωνεία* je zlou vůlí vedené zatajování politických a společenských schopností,

jehož se člověk dopouští kvůli tomu, aby se zbavil odpovědnosti a z ní plynoucích povinností.

Rovněž Aristotelův nástupce ve vedení peripatetické školy, Theofrastos, dospěl ve spisku *Povahopisy* ke zjištění, že ironik je člověk, jehož nikdy nelze přimět k tomu, aby cokoli učinil nebo se jasně vyjádřil, takže by se ve sporu musel přiklonit k určité straně. Pozoruhodná je ale poznámka, kterou vyvodil závěrem z tohoto pojetí *είρωνεία*: jako taková se ironie nikdy nemůže stát společenskou přítěží.

Římská intelektuální elita řadila ironii (vedle běžného rétorického pojetí) do rámce etických nauk a počínaje Ciceronem o ní uvažovala jako o důležitém a nepostradatelném nástroji sókratovské maieutiky. Posun od ironie k „sókratovské ironii“ se v *De officiis* promítá v téměř neomezené vážnosti, jíž se ironii dostává; učenci lichotí, je-li považován za ironika, avšak je-li prohlášen za ironika sókratovského řádu, dostává se mu nejvyššího vyznamenání. Imperiální nutnost vychovávat a tím civilizovat všechny dosud nezkracené národy si uzpůsobila také Platónem tradovanou sókratovskou *είρωνεία* a snadno si přetvořila pokrytectví skrývané intelektuální převahy do podoby ctnosti. Římský pořádek, jenž pak přetrval půl druhého tisíciletí, vnesl do ironie Quintilianus, v jehož *Institutio oratoria* (IX, ii, 44) se již rozlišují tři druhy ironie v jednom trópu a dvou schématech: jednak krátká řečová figura vsunutá do jinak souvislého textu (*τρόπος*), dále komplexní řeč, jejíž styl a přednes odporují skutečnému intendovanému obsahu (*σχέμμα*), a konečně celkový životní postoj konkrétních osob (*σχέμμα*). Slibné pochopení ironie ve druhém schématu je ale ihned zchlazeno tím, že za předobraz takového člověka s ironickým životním postojem je vydáván Sókratés (Quintilianus nebyl nadarmo Ciceronovým bezmezným obdivovatelem), jenž zaujímal postoj nevědoucího a byl prodchnut úžasem nad moudrostí jiných. Ačkolí stále vázán na sókratovskou *είρωνεία*, dospěl nakonec Quintilianus ke stanovisku, jež za závazné pojala i středověká rétorika a s nímž se setkáváme ještě v renesanci: ironie je pravá řečová figura, řečová zvyklost, v níž je obsažena jemnost, zdvořilost a velký přesvědčovací potenciál. Slavný římský řečník se tak dostal na dosah k tomu, aby ironii vysvětlil též jako pravou myšlenkovou figuru, jako typ myšlení.

Řečnická tradice ustrnula na mnoho dalších století v římsky vymezeném kontextu teorie. Tiberius Rétor, Martianus Capella, Zonatus, Isidor Sevillský, Beda Venerabilis, Řehoř z Korintha, to jsou ti nejslavnější z řady učenců a rétorů, kteří tradovali ironii jako figuru, kdy člověk jednu věc říká a současně myslí věc jinou: pochvaly se dostává prostřednictvím pokárání a pokárání má podobu chvály. Podrobnější členění v pojmu ironie zůstávalo vázané na dobové kontexty a až na výjimky se neprosadilo; např. chleuasmus jako typ útočné, agresivní řeči, která se skrývá za přátelským smíchem, mykretismus jako posměvačná řeč, kdy řečník předstírá rozhorlení či hněv, a nebo dodnes živý sarkasmus, kousavý vtíp, jízlivost demonstrující sílu – kousavost a rétorický kanibalismus sarkasmu zřejmě souvisí s tím, že termín pochází z řeckého *σαρκίζω*, zbavit masa, okrájet maso.

Objevily se rovněž pokusy vykládat ironii jako jeden z druhů alegorie; např. podle Concondria se alegorie skládá z ironie a enigmatu. Přesto na výrazu ironie

dále ulpíval prvotní význam lstivého klamu, posměchu, předstírání, pokrytectví a především povrchnosti. Brzy začala být spojována s urážkou; pro Dionýsia z Halikarnassu nebo pro Stobaea je využití ironické figury závažnou urážkou spolubesedujícího člověka a znevážením filosofie. Smích je mor a ras vážné filosofie, ironie kostižer, jenž zničí každou její oporu. Slušný filosof s ironiky nemluví.

2. Romantická inverze pojmu ironie

2.1 Předpoklady obratu v pojetí ironie

Francouzská encyklopedie definovala v roce 1765 ironii k nerozeznání podobně jako antická a raně středověká tradice – je to rétorická figura, umožňující sdělit posluchači něco jiného, než co řečník říká.² O třicet let později, roku 1797, se ale objevily první formulace konceptu ironie, které přinesly celkový obrat v jejím literárněvědném, poetologickém a filosofickém pochopení. Jejich autorem byl Friedrich Schlegel, jenž v berlínském časopise *Lyceum der schönen Künste* uveřejnil sto dvacet sedm fragmentů, jimiž začala nová, v zásadě převratná diskuse o ironii. Schlegel do ní nepřispěl ucelenou teorií ironie, podařilo se mu ale vymezit rysy jejího romantického pojetí, které je terminologicky podmíněné Fichtovou filosofií subjektu a transcendentálního (sebe-)vědomí, kdežto svým obsahovým zaměřením odpovídá raně romantickému požadavku na sjednocení poetické a filosofické obraznosti v novém, pro romantiky „vyšším“ druhu symfilosofie.

Poezie ani filosofie samy o sobě nepostačují, aby dosáhly plného sjednocení (harmonie) vědomí a skutečnosti. Napětí mezi nekonečnou mnohostí a nekonečnou jednotou, jež se stává východiskem pro romatický nárok na kombinaci poezie a filosofie, pro niž se ujal název transcendentální poezie,³ je současně pramenem dialektiky romantické ironie.⁴ Fragmenty z *Lycea* a především z *Athenaea*⁵ daly ironii zcela novou tvář.

Ani ta ale není jednotná. U samotného Schlegela lze nalézt nejméně tři zřetelně odlišné projekty ironie, které mají vazbu na romantické pojetí filosofie. Analogické, tj. na filosofickou teorii ironii zaměřené pojetí (pracující s pojmy génius, genialita, hra, umění, transcendentální poezie, zdání, klam, podmíněné a nepodmíněné ad.) předložil rovněž význačný, dnes již zčásti pozapomenutý

² „Une figure par laquelle on veut faire entendre le contraire de ce qu'on dit.“ In *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des Sciences des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, 1765. Cit. dle E. Behler: Die Theorie der romantischen Ironie, in E. Behler: *Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie I*, München 1988, s. 46.

³ Fragment z *Athenaea* 238.

⁴ Řeč o dialektice ironie je plně oprávněná proto, že od prvopočátku, tj. od sbírky fragmentů *Philosophische Lehrjahre (1796–1806)*, přes fragmenty zveřejněné v *Lyceu* a *Athenaeu* až po teoretické spisy (např. *Transcendentalphilosophie*, Jena 1800–1801, *Über die Sprache und Weisheit der Inder*, Wien 1808 ad.) byla ironie nástroj dialogického zpracovávání protikladů a její využití jeden ze základních předpokladů pro konstrukci romantického pojmu teorie.

⁵ Srov. ukázky v Textové příloze této studie.

německý filosof, estetik Karl Wilhelm Ferdinand Solger (1780–1819).⁶ Pro mnoho dalších romantiků byla ale ironie relativně běžným nástrojem uměleckého vyjadřování, pro nějž nevytvářeli teoreticky zajištěný pojem, ale spíše ironii literárně uskutečňovali. Sem patří zejména někteří z raného, tzv. jenského okruhu romantiků (L. Tieck, W. H. Wackenroder), avšak rovněž C. Brentano, J. Paul, E. T. A. Hoffmann, Bonaventura,⁷ a konečně Heinrich Heine, jenž z „romantické školy“ sice vzešel, posléze ji však podrobil – v neposlední řadě s pomocí ironie – první vážné filosofické a literárně-estetické kritice.⁸

Východiska Schlegelovy teorie ironie sice souvisejí s jeho studii o řecké filosofii a poezii, avšak od doby vymezené lety 1796–1797, kdy pobýval spolu s A. W. Schlegelem, Schellingem, Novalisem, Schleiermacherem, Tieckem a Wackenroderem v Jeně, se do jeho myšlení zásadně promítla hlediska Fichteho *Vědosloví*. Schlegelovo vysoké hodnocení *Vědosloví* je známé,⁹ vyplývá z toho, že Schlegel zřejmě jako první z romantiků rozpoznal souvislost mezi Goethovými a Schillerovými reflexemi obecné problematiky básnictví a ústředním problémem filosofie německého idealismu, postavením reflexivity při utváření vědomí a transcendentálního sebevědomí. Schlegel pojal celkovou souvislost této problematiky jako otázku jednoty (která přesahuje sféru vědomí, čistého rozumu, praktického morálního jednání a taktéž tvůrčího procesu básnictví do nekonečna (tuto představu sdílel s Novalisem) a vyjádřil ji metaforicky jako svazek mezi filosofií a poezií. Týž svazek pak tvoří základ teorie universální poezie.

2.2 Teorie reflexivity

Romantická představa progresivní universální poezie tak vychází z teorie reflexivity, která předpokládá, že do procesu reflexe lze zahrnout v zásadě jakýkoli libovolný objekt, převádět ho při utváření sebevědomí do stále vyšších sfér vědomí a dospívat ke stále vyšším stupňům seberozumění, které co do potence vrcholí v absolutnu – řečeno Fichteho jazykem, v rozumění absolutnu, jež je abso-

⁶ Zejm. *Vorlesungen über Ästhetik*, z pozůstalosti vydal K. W. L. Heyse, Berlin 1829, ²1962; *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*, Berlin 1815; *Philosophische Gespräche*, Berlin 1817, ²1972. Solger náleží do širší skupiny Schellingových žáků a stoupenců, zřetelný je vliv především Schellingovy *Philosophie der Offenbarung*, která Solgera formovala k mystickým postojům. V kontextu mysticky laděné koncepce umění jako současného zjevení a sebezničení boha rozvíjel variantu tzv. tragické ironie, jejíž vnitřní struktura odpovídá Schlegelově romantické ironii.

⁷ Bonaventura je pseudonym autora slavných *Nočních vigilií* z roku 1804, který nebyl dodnes přesně a jednoznačně identifikován. Nejčastěji byl za autora (vedle mnoha jiných) považován Karl Friedrich Gottlob Wetzel (1779–1819), současně výzkumy ale jako možného pisatele uvádějí J. B. Erharda (1766–1827), J. Baggesena (1764–1820) nebo pražského spisovatele Adolfa W. Gerleho (1781–1846). Jisté je pouze to, že autor náležel do okruhu přívrženců nebo znalců jenské romantické literatury.

⁸ Srov. H. Heine: *Über Deutschland*, in *Gesammelte Werke*, Bd. 5, Berlin 1951, s. 23–178, čes. O Německu, in *Spisy Heinricha Heina*, sv. III, Praha 1951; ke specifickému pochopení ironie u H. Heineho srov. V. Deblue: *Anima naturaliter ironica: Die Ironie in Wesen und Werk Heinrich Heines*, Bern 1970; kriticky K. H. Bohrer: *Die Kritik der Romantik*, Frankfurt 1989, zejm. s. 97–137.

⁹ Srov. fragment z *Athenaea* 216 v Textové příloze této studie.

lutním (sebe-)rozuměním. Pro tento proces, při němž myšlení nepřetržitě reflektuje sebe sama v sebevědomí se snahou proniknout k absolutnu, jehož je součástí, zavedl W. Benjamin roku 1917 termín nekonečná reflexe.¹⁰

Obsahové vymezení pojmu nekonečné reflexe lze považovat za první literárněvědnou a současně filosofickou objektivaci konceptu raně romantické ironie. Dveře k jejímu pochopení otevírá sepětí pojmů ironie, reflexivity a kritiky. Jak ukazuje Benjamin, pro systémové Schlegelovo myšlení není charakteristická orientace pojmu reflexe na Já, ale na umělecké dílo. Fragment 116 z *Athenaea* uvádí, že universální poezie znamená nekonečné potencování reflexe; což jednak staví do centra pozornosti ustavičné sebezrcadlení poezie jakožto transcendentální poezie (jež Schlegel popisuje jako „poezii poezie“, která prostřednictvím nekonečné reflexe umožňuje, aby básnictví dosahovalo stále vyšších rovin sebezrozumění), a jednak uvádí do zcela nového, před německou romantikou neznámého kontextu kritiky. V něm se kritika již stává – u Schlegela alespoň jako estetický požadavek, který ale můžeme chápat rovněž jako strukturální znak – poznáním uměleckého díla, jež je možné pouze jako sebepoznání.¹¹

Problém sebepoznání, sebevědomí a transcendentálního sebevědomí vrací ale raně romantickou ironii zpět od čistě estetického zájmu, který v ní nacházel Benjamin, k teorii reflexivity, již Schlegel i Novalis přejímali zejména z hlavního spisu J. G. Fichteho, *Vědosloví*. Toto dílo vznikalo v době, kdy Fichte disponoval již relativně vyjasněnou představou „Já“, subjektu, a proto mohl odmítnout Kantovu myšlenku *Ding an sich*, pro niž nenalezl korelát ve sféře subjektivního. Pro Fichteho je věc o sobě jakési Ne-Já, které nemůže stát v kontrastu s žádným Já, ale přesto je svým vymezením jako Ne-Já na Já odkázané.¹² Celá struktura *Vědosloví* je tak postavena na pojmu „absolutní Já“, k němuž Fichte vyhledává nejvyšší zásadu vědění.

Ve formulaci nejvyšší zásady je Fichte poplatný Reinholdovu požadavku na existenci takové nejvyšší možné a dále nezdůvodnitelné věty, která má u Reinholda podobu tzv. „věty vědomí“ (*Bewusstseinsatz*; Fichte užívá také označení „věta představy“, *Satz der Vorstellung*): „Subjekt ve svém vědomí rozlišuje představu subjektu a objektu a vztahuje ji na oba.“¹³ Fichte Reinholdovu větu vědomí nepřijal, protože podle něj může zdůvodnit pouze teoretickou filosofii, avšak celek filosofie se musí odvozovat z vyššího pojmu než je pojem představy. Apodikticitu nejvyšší zásady doložil Fichte ve své nástupní přednášce na univerzitě v Jeně,¹⁴ kde vysvětlil, že nejvyšší zásada je nutná, protože filosofie musí být systematická a jednotná, tzn. má mít podobu funkčního a nerozporného or-

¹⁰ W. Benjamin: Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik, in W. Benjamin: *Gesammelte Schriften*, Bd. I.1, Frankfurt 1974, s. 63.

¹¹ Srov. *tamtéž*, s. 66.

¹² Fichte myšlenku věci o sobě odmítl již r. 1794 v recenzi na Schulzeho Aenesidema, kde ji označil doslova za „vrtoch, sen, ne-myšlenku“ (*eine Grille, ein Traum, ein Nicht-Gedanke*).

¹³ „Im Bewusstsein wird die Vorstellung durch das Subjekt vom Subjekt und Objekt unterschieden und auf beide bezogen“, in K. L. Reinhold: *Briefe über die kantische Philosophie*, Leipzig 1790, s. 167.

¹⁴ *Über den Begriff der Wissenschaftslehre oder der sogenannten Philosophie*, Weimar 1794; zde používám vydání Stuttgart 1972.

ganismu tzv. vyššího vědění, a vědění musí být vždy evidentní, aby bylo obhajitelné a bylo chráněno před nekonečným regresem neustálé legitimace.

Nejvyšší zásada *Vědoslovi* musí mít rovněž vlastní strukturu. I v tomto požadavku se Fichte shoduje s Reinholdem, ale rozchází se s ním v předmětném, obsahovém pochopení této struktury, v němž podle Fichteho prostá „představa“ nemá místo. Podle něj je struktura nejvyšší zásady dána nedělitelností obsahu a formy vědění, tzn. neoddělitelností toho, „co“ víme a „o čem“ víme. Další věty celého systému musí být tudíž spojeny s nejvyšší zásadou buď svou formou, nebo svým obsahem, pokud vůbec chtějí a mají patřit do systému vědění.

Spojení nejvyšší zásady s větami systému vědění, jak je vyžadoval Fichte, je ovšem problematické. Filosofický systém rozhodně nemůže vyznačovat nedělitelnost obsahu a formy vědění, jestliže dané systémové věty mají svůj vlastní obsah a uvádějí ho do vztahu k formě nejvyšší zásady, nebo naopak mají svou vlastní formu a tu uvádějí do vztahu k obsahu nejvyšší zásady. Už vůbec nelze tuto nedělitelnost považovat za určující strukturu nejvyšší zásady. Fichte se tohoto zjevného problému zbavil elegantně: prohlásil všechny různorodé věty systému vědění za hypotézy, a tyto hypotézy lze podle něj vědecky reflektovat jen z jednoho hlediska, totiž z hlediska vztahu mezi nejvyšší zásadou a ostatními větami systému. To mu umožnilo dojít k závěru, který má pro celou strukturu *Vědoslovi* určující význam: Máme nejvyšší zásadu, vedle níž jsou myslitelné již pouze dvě další zásady, z nichž první je formálně nepodmíněná, ale obsahem podmíněná věta, zatímco druhá je obsahově nepodmíněná, avšak formálně podmíněná věta.

Všechny další věty musí svým způsobem odpovídat nejvyšší zásadě, což znamená, že všechny věty musí být částečně podmíněny a částečně určeny nejvyšší zásadou. Tomuto požadavku budou odpovídat tehdy, když budou navazovat na nejvyšší zásadu a budou ji rozvíjet jako články řetězce jednoho smyslu. Fichte tím formálně zabezpečil jednotu a vnitřní nerozpornost systému *Vědoslovi*.

Právě tato snaha po uzavřenosti, nerozpornosti a úplnosti systému vědění, jež měla fascinující vliv na ranou romantiku, má ale dvojaké vyznění. Sled jednotlivých vět, které jsou jedna po druhé odvozovány z nejvyšší zásady, musí posléze vést k poslední větě, jež zase nutně odkazuje zpátky k nejvyšší zásadě. Pokud by zpětný odkaz na nejvyšší zásadu chyběl, chybělo by uzavřené vnitřní provázání systému a celková systematickosti vědění by byla narušena. Klade-li ale Fichte na filosofii svůj požadavek systematickosti, který má za vrcholný, nevyžaduje od filosofie nic jiného než uzavření v kruhu. Pohyb v kruhu se stává kritériem filosofického systému, který mají před očima i němečtí romantikové, aniž by vždy doceňovali rizikovost tohoto typu filosofické myšlenky.

Absolutně nepodmíněné nejvyšší zásadě stanovuje Fichte funkci, jež spočívá ve vyjádření toho jednání (*Tathandlung*), které se za empirických určení našeho vědomí nevyskytuje ani vyskytovat nemůže, ale naopak všechno vědomí zakládá a jedině ono samo je umožňuje.¹⁵ Na této formulaci je zřetelné, jak Fichte inten-

¹⁵ *Er soll diejenige Tathandlung ausdrücken, die unter den empirischen Bestimmungen unseres Bewußtseins nicht vorkommt, noch vorkommen kann, sondern vielmehr allem Bewußtsein zum Grunde liegt, und allein es möglich macht.* Srov. J. G. Fichte: *Grundlagen der gesamten Wissenschaftslehre*, 1794, I, s. 91.

zivně pátrá po něčem, co by mohlo plnit funkce věci o sobě, aniž by bylo věci o sobě. Tento prvek nakonec našel ve „vědomí Já“ (*Ichbewusstsein*), které je ale vymezeno na základech Kantovy teorie transcendentální jednoty apercepce. Právě ta se ve Fichteho zprostředkování stala jedním z rozhodujících východisek romantické, zvláště schlegelovské koncepce reflexivity.

2.2.1 Transcendentální jednotka apercepce

Kantova nauka o transcendentálním sebevědomí se rozvinula jako první důkazní krok transcendentální dedukce kategorií. Kant vyšel z empirického zjištění, že disponujeme různými a odlišnými představami, které ale lze sjednotit, syntetizovat. Syntéza nikdy neprobíhá na smyslovém základě, protože smysly pracují pouze receptivně, a z toho pak vyplývá, že sjednocování představ v poznání nemůže mít formu čistého smyslového názoru. Platí tudíž, že syntéza se neopírá o poznávaný objekt, ale vychází vždy ze subjektu, a to ze zdroje, který je jednak nutně odlišný od smyslovosti, a jednak není receptivní, nýbrž ve své činnosti autonomní. Tímto zdrojem je spontaneita rozumového jednání.¹⁶

Problém, který z tohoto určení plyne, spočívá v tom, že je nezbytné najít nejvyšší princip pro každou syntézu, čili stanovit takovou formu spontánního rozumového jednání, jež bude zakládat společně všechny formy syntézy. Podle Kantova mínění leží tento princip (tj. zdroj jakékoli syntézy) v prvotní a původní syntéze, v prvním spojení, které vytvořilo jednotu, nachází se před každou další empirickou nebo kategoriální syntézou a samo se neodvozuje z žádné další vyšší syntézy. Tato prvotní jednotka předchází všechny formy jednoty a nemůže být identická s kategorií jednoty, tak jak se objevuje v soupisu všech původních čistých pojmů syntézy.¹⁷

Můžeme uvažovat v tomto sledu: Pro Kanta zakládá prvotní jednotka kategoriální jednotu a kategoriální jednotka zase podmiňuje preempiricky jednotu našeho poznání, tudíž je zřejmé, že stojí na zcela jiném stupni. Prvotní a zakládající syntéza neplatí jako podmínka veškeré další jednoty pouze apriori, ale stejně tak zakládá transcendentální jednotu vědomí. Úkolem transcendentální jednoty apercepce není zabezpečovat konkrétní syntézu různorodých představ, jimiž disponujeme, poněvadž to se děje pomocí čistých rozvažovacích pojmů. V Kantově nauce hraje roli předpokladu, jenž umožňuje každou empirickou a kategoriální syntézu a jehož prostřednictvím Kant vyžaduje, aby se celková rozmanitost názorů sjednotila, protože teprve syntézou se může stát poznáním. Vedle samozřejmého zjištění, že sjednocení není dáno v názoru, ale koná je myšlení, má rozhodující význam Kantova argumentace, která dovozuje, že tento syntetický výkon našeho myšlení není možný na kategoriální úrovni, ale musí začínat prekategoriálně.¹⁸

¹⁶ Srov. I. Kant: *Kritika čistého rozumu*, Praha 2001, B 130: *Toto spojení je totiž aktem spontaneity představivosti, a jelikož spontaneitu musíme na rozdíl od smyslovosti nazývat rozvažováním, je veškeré spojení (...) činností rozvažování.*

¹⁷ Srov. *tamtéž*, B 106.

¹⁸ Srov. *tamtéž*, B 131: *Kategorie tedy spojení již předpokládá. Tuto jednotu (jako kvalitativní)*

Ve zdůvodnění původní syntetické jednoty apercepce říká Kant: „*Ono: Já myslím*, musí *moci* doprovázet všechny mé představy, neboť jinak by ve mně byla představa, která by vůbec nemohla být myšlena, což je totéž, jako kdyby představa byla buď nemožná, nebo by alespoň pro mne byla ničím.“¹⁹ Představa *Já myslím* je aktem spontaneity, proto ji Kant označuje jako čistou či původní apercepci, a je jednotná (není doprovázena žádnou další představou a umožňuje apriorní poznání), tudíž může být označena jako transcendentální. Dále neredukovatelná představa *Já myslím*, nazvaná původní syntetickou jednotou apercepce, se tak stává „nejvyšším bodem, o který se musí opírat veškeré používání rozvažování, dokonce i celá logika a po ní transcendentální filosofie, ba tato mohutnost je rozvažování samo“.²⁰

2.2.2 Fichteho transformace konceptu jednoty apercepce a romantické pochopení činného Já

Pro Fichteho vymezení prvotní zásady vědomí je důležité jednak antisubstantialistické zaměření původní syntetické jednoty apercepce, důraz na stanovisko, že *Já myslím* může být vždy pouze myšleno, nikdy ne poznáno, a konečně potvrzení toho, že „*Já*“ transcendentálního sebevědomí není nikdy identické s personálním *Já* určité konkrétní osoby, ale představuje metodický princip dosahování jednoty, který Kant lokalizuje před všechnu zkušenost. Ani ve vědomí *Já*, které Fichte považuje za nejvyšší zásadu, se *Já* nemyslí jako individuální *Já* konkrétní lidské existence, ale prolíná v něm božské *Já* s *Já* vůbec, lidské, absolutní, individuální, konečné *Já* s *Já* nekonečným a světovým. Avšak pouze absolutní *Já*, říká Fichte, tvoří svět pomocí produktivní představivosti, tj. pomocí svých vlastních představ. Bytnost absolutního *Já* splývá s konáním, s činěním (*Tun*). *Já*, které si uvědomujeme, musíme proto chápat aktualisticky, tak, jak Fichte vyžadoval: myslíme-li *Já* výhradně jako činné, dostáváme jeho empirický, a tudíž již odvozený pojem. Činné *Já* je jediná pravá realita: „Pramenem veškeré reality je *Já*, neboť to je bezprostřední a veskrze kladené. Teprve prostřednictvím *Já* a s ním je dán pojem reality. Avšak *Já jest*, protože *se klade*, a *klade se*, protože *jest*. Tudíž jsou *sebe-kladení* a *bytí* jedním a týmž. Avšak pojem *sebe-kladení* a *činnosti* vůbec je také jeden a týž. Tudíž – všechna realita je *činná*; a všechno *činné* je realitou. Činnost je *pozitivní*, absolutní (v protikladu vůči pouze *relativní*) realita.“²¹

Hlavní zásada *Vědosloví* se v tomto rozvinutí pokouší překonat hranice dané Kantovou transcendentální apercepcí. Fichte byl znepokojen (podobně jako

musíme tedy hledat ještě výše, totiž v tom, co obsahuje dokonce sám základ jednoty různých pojmů v soudech, a tedy základ možnosti rozvažování, a to i v jeho logickém používání.

¹⁹ *Tamtéž*, B 131–132.

²⁰ *Tamtéž*, § 16, pozn. 110.

²¹ *Alle Realität Quelle ist das Ich, denn dieses ist das Unmittelbare und schlechthin Gesetzte. Erst durch und mit dem Ich ist der Begriff der Realität gegeben. Aber das Ich ist, weil es sich setzt, und setzt sich, weil es ist. Demnach sind Sich-Setzen, und Sein Eins und ebendasselbe. Aber der Begriff des Sich-Setzens, und der Tätigkeit überhaupt sind wieder Eins und ebendasselbe. Also – alle Realität ist tätig; und alles Tätige ist Realität. Tätigkeit ist positive, absolute (im Gegensatz gegen bloß relative) Realität.* Srov. J. G. Fichte: *Grundlage ...*, s. 134.

Schelling) tím, že Kant určil podstatu sebevědomí v – lze-li to takto vyjádřit – intelektuálním názoru, a sám se pokusil o další krok až k čistému pojmu činného Já, v němž se Já svou činností nevztahuje na jakýkoli objekt, ale obrací se v sebe sama: tak můžeme pochopit pojem *Tathandlung des Ich*.²²

Raní romantikové, zvláště Fr. Schlegel a Novalis, si na základě svých studií Fichteho díla vyložili pojem činného Já reflexivně. Z reflexivity učinili jeden ze základních myšlenkových postojů romantiky, jak říká Schlegel, původní formu našeho myšlení, a ačkoli jde v některých ohledech o zřejmé nepochopení fichtovské úvahy, stala se reflexivita reprezentativní myšlenkovou figurou rovněž při výkladu ironie. Podle Schlegela není reflexivita pouhý myšlenkový odraz určitého předmětu, ale především aktivní názor samotné představovací či znázorňovací činnosti. Například představa konkrétního stromu má dle něj nižší úroveň než představa nazření daného stromu, a ta zase než představa naší specifické činnosti při představě nazírání. Takovou reflektující představu už můžeme označit jako pojem. Reflexe tudíž není pouze myšlenka něčeho, ale myšlenkový akt, jímž obracíme pozornost na myšlenkovou činnost o sobě, tj. na myšlení myšlenky. Může-li být řeč o odrazu či zrcadlení, s nímž termín reflexe obvykle spojujeme, pak jedině ve smyslu odzrcadlení myšlenky ve vědomí myslícího Já, které si při myšlení své myšlenky uvědomuje samo sebe.

Schlegel tím rozšiřuje pole funkcí, které nutně konstituují sebevědomí, pokud jsou schopny reflexe čili utváření vědomí. Od prvotního Já myslím lze postupovat vcelku libovolně k Já poznávám, Já cítím, Já hodnotím, atd., a pak až k vědomí toho, že Já jsem zdrojem svého myšlení, cítění, hodnocení, atd. Každá subjektivní funkce, která je spojená s reflexivitou, se v důsledku pojí také se sebenazřením vědomí. Tento krok už vede daleko za Kanta, který odmítl možnost reflexivního poznání čistého, transcendentálního sebevědomí: původní jednota apercepce se nemůže stát předmětem poznání. A je to svým způsobem krok i za Fichteho filosofii Já, v níž sice zásadní role myslícího sebevědomí spočívá v nahlédnutí činného Já jako sebekladoucího myslícího Já a v níž se Já stává mnohem radikálněji než u Kanta zdrojem a původcem všeho, co se mu jeví jako dané, avšak v níž současně akty kladení Já a Ne-Já nejsou totožné s aktem reflexe.²³

Raně romantická inverze v pojmu ironie se tedy zakládá na teorii reflexivity, která přesahuje Fichteho koncepci, ačkoli z ní původně vycházela. Tento přesah je umožněn mylnou interpretací Fichteho pojetí: zatímco Kantův transcendentální idealismus považoval za jednoznačný konec metafyziky, viděl Schlegel ve *Vědosloví* počátek metafyziky nové, ne ale v (sebe-)kladení Já a Ne-Já, ale ve vnitřní svobodě reflexe. Moment vnitřní svobody si Schlegel i Novalis vyložili jako nekonečný proces (řečeno Benjaminovým termínem), a tento neomezený, svobodný, nekonečící proces pak není ničím jiným než ironickou relativizací všeho, co by kdy mohlo platit jako dané a podmíněné. Fichte nemohl dospět až k takovému otevření reflexe permanentní ironické kompenzací, protože nalezl mez reflexivity mnohem dřív, již v plném uchopení sebevědomí, v jeho teoretic-

²² *Tamtéž.*

²³ Srov. W. Benjamin, *Der Begriff...*, s. 18.

kém naplnění dokonalým a dokonaným věděním. Jeho reflexe se váže s bezprostředností, s níž se klade Já, zatímco romantická nekonečná reflexe přináší prvek zprostředkovanosti.

3. Romantický odklon od systémového myšlení a zmar ironie

Romantická apoteóza reflexivního sebevědomí roste z poměrně jednoduchého kořene, z popření bezprostřednosti (která je pro raný romantismus nejbližší naivitě) a jejího nahrazení zprostředkovaností, odstupem (distancí), jejichž všemoc je romanticky téměř mytizována. Zprostředkovanost pracuje s kategoriemi myšlení a citění (psychologizace se stává nedílnou součástí romantického vymezování filosofie), subjektu a objektu a jejich vzájemné provázanosti. Subjekt ve Schlegelově a Novalisově představě nemá pouze pocit „něčeho“, ale vždy, když pociťuje, zároveň si svůj pocit také uvědomuje (myslí svůj pocit), tím zprostředkovaně převádí pozornost na sebe sama, avšak tak, že se nejen myslí (sebeuvědomuje), ale současně s tím se pociťuje. Pociťování nějakého objektu se tak reflexivně stává sebepociťováním, čili zprostředkovaným pociťováním pociťování. Analogicky je myšlení subjektu (myšlení sebe sama) jako reflexe myšlenky zprostředkovaným myšlením myšlení. Vzájemné variování myšlení a citění dovoluje romantikům zaujímat odstup od smíšených nebo negativních pocitů: myšlení pocitu strachu jako myšlení myšlení strachu umožňuje mít intelektuální rozkoš ze strachu, myšlení pocitu utrpení umožňuje tímž způsobem rozkoš z utrpení, ze ztráty milované bytosti, z bolesti, z vypjaté náboženskosti, atd.: romantická emotivní vyhrocenost, známá „vnitřní rozervanost“ romantického myslitele či umělce, je svým způsobem důsledek pouhého filosoficky nepřesného domyšlení teorie reflexivity.

Pokud se přeneseme do sféry básnictví, dává tato Schlegelova varianta reflexivity vzniknout známému konceptu poezie, která myslí sebe samu, která se stává filosofií poezie či poezií poezie: transcendentální poezií. Naopak v oblasti filosofie dostáváme jako výslednici reflexe „ducha kritické filosofie“ (termín Fr. Schlegela), čili filosofii filosofie. V jejich zprostředkování zaniká trpný vztah mezi subjektem (svobodným a svobodu hledajícím individuem) a objektem (světem), individuum zaujímá odstup ke světu a vymaňuje se z přírodní nutnosti. Odstup, jaký člověku dává transcendentální poezie ve skloubení s filosofií filosofie, jakoby posléze poměřuje svobodu člověka: ten je tím svobodnější, čím méně pouze trpně pociťuje a čím více si svět nejen uvědomuje, ale svým sebevědomím ho (umělecky, básnicky) vytváří. Lidská svoboda se romanticky váže na estetické utváření světa – s mírou jeho estetizace stoupá i míra lidské nezranitelnosti; svět již nedoléhá na člověka, či ještě přesněji, na básníka bezprostředně, je udržován odstup, tlak světa se esteticky kompenzuje.

Zřejmě proto, že se zformovala v důsledku chybného čtení teorie reflexivity v německém idealismu, je romantická verze reflexe rozporuplná. Nadšení pro ni, zřejmě v rané romantice, bylo nadšením pro rozštěpení (sebe-)vědomí a dějin, pokud je pochopíme jako tvorbu lidských životních podmínek. Kámen úrazu od

počátku představovala předjímka setrvalé otevřenosti, nekonečnosti procesu reflexe, při jejímž důsledném uplatňování je téměř nemožné vyhnout se trvalému regresi v uvědomování dalších a dalších rovin uvědomování a formulovat nejen konec, ale především účel a cíl reflexivity. Ze zřetel se ztrácejí fakta (ať již tímto slovem rozumíme cokoli, od neoblomnosti kosmických zákonů přes prožitek krásy přírodní scenérie až po setkání s géniem, jak jej uvažoval například Kant), která jsou přehlušena reakcemi na fakta a reakcemi na reakce na fakta. Sám transcendentálně kritický princip ironie by pak pozbýval významu jak v poetologickém, tak filosofickém užití. Patrně i tato hrozba vedla Schlegela a (poněkud méně zřetelněji) Novalise k pokusu o uzavření procesu reflexivity v tom, co Schlegel nazval absolutním sebeprůnikem ducha.

Vzhledem k marginalitě této Schlegelovy poznámky a tomu, že ji dále nijak nerozvíjel, nelze hovořit o její interpretaci, spíše jen můžeme mít za velmi pravděpodobné, že vědomí totožné s takovým absolutním sebeprůnikem ducha by Schlegel nakonec označil slovem Bůh. Sebeprůnik znamená plnou, dokonalou jednotu bytí a vědomí, Já a světa, subjektu a objektu, a pouze tato jednota by mohla být pojata jako absolutní, což je výraz, jenž v sobě nese kromě jiného i nekonečnost. Romantický nárok na nekonečno by zůstal neporušen, ale zároveň by byla vytyčena mez bránící nekonečnému regresi. Zdá se, že v tomto smyslu uvažoval rovněž Novalis, když napsal: „Jestliže naše inteligence a náš svět harmonizují, pak jsme *rovni Bohu*.“²⁴

Ve Schlegelově filosofii před jeho konverzí (duben 1808) působí ale takový závěr neorganicky. V okruhu rané jenské romantiky se teprve ustavovalo myšlení nastupující nové generace básníků a myslitelů, které volně spojovala snaha po nalezení nových postupů v myšlení poezie a filosofie, v nichž ještě nejsou obsaženy otevřené nábožensko-křesťanské záměry, hodnoty a cíle, ale jen rudimentární představy o možné konstituci nového náboženství umělců a básníků, nové mytologie symfilosofie. Proto se dá usuzovat, že Schlegel chtěl jenom ulomit hrot svému vyostřenému pojetí reflexivity a hledal její možné limity. Teze o absolutním sebeprůniku ducha se pak jeví jako jeden z raně romantických experimentů, jejichž účelem byla kompenzace tlaku nekonečna obsaženého v ideji nekonečné reflexe.

Nasvědčuje tomu i skutečnost, že nezůstal osamocen a v rychlém sledu se k němu zařadily romantické hrátky s nejrůznějšími psychickými stavy (úzkostí, steskem, životní nezakotveností, zklamáním, hořkostí),²⁵ s neobvyklými poetickými formami (naivita, ironie, vytržení, mystičnost) i s tradičními, avšak romantizovaně reformulovanými kulturními jevy jako je mýtus či víra. Po rozpadu okruhu rané romantiky začínají tyto prvky převládat a vytlačují z romantické poetologie i filosofie původní zakládající rys reflexivity, s ním samotnou již další interpretace německé romantiky nevystačí.

²⁴ Srov. Novalis: Všeobecný brouillon 1798–1799, č. 78, in Novalis: *Zázračná hra světla. Úvahy a fragmenty*, Praha 1991, s. 188 (přeložila Věra Koubková).

²⁵ Ilustrativní je v tomto ohledu např. *Píseň mrtvých* z Novalisových *Hymnů k noci*, podobné prvky se ale objevují u Heinricha von Kleista, Hölderlina a dalších.

Reflexivita jako nekonečný proces jakési evoluce čistého myšlení ztrácí opodstatnění, nemíží ale z uvažování raných romantiků zcela. Nahrazuje ji představa, kterou je možné označit nejspíše jako rytmus reflexe: namísto linearity, jež se nakonec není s to uzavřít ani absolutním sebeprůnikem ducha, nastupuje pulzování, rytmické vzájemné střídání různých hnutí ducha, které Schlegel popisuje jako dva proti sobě mířící pohyby, jednak vystupování Já ze sebe sama, a jednak jako opětovný návrat Já k sobě. Rytmus je uvažován dynamicky, řečeno Schlegelovými slovy, vykazuje progresivní cykličnost: Já se k sobě vrací jinde a jinak, než jak by odpovídalo stavu, kdy ze sebe vystoupilo. Zcela zásadní rozdíl proti hegelovské spirálovosti sebeuskutečňování ducha (tj. proti pevné, neměnné formě teleologické, cílené Hegelovy dialektiky) spočívá v tom, že Schlegel vyjadřuje svým rytmickým pulzováním reflexe bezpočátečnost a nekonečnost myšlení.

Myšlení bez počátku a bez konce je myšlení, jemuž nelze dát systém, anebo, jinak řečeno, výrazovou formou takového myšlení může být jen systematická nesystémovost, příp. nesystematická systémovost, jež se konkretizuje v romantickém fragmentu, ideji, pojednání, recenzi, přednášce, anekdotě. Dále již raná romantika nejde a na konvenční systémové myšlení rezignuje, což pro ni znamená, že formálně zůstane provždy fragmentární a obsahově ji bude stále určovat věčné spojování a rozdělování, od něhož Novalis očekával, že zabrání chybám, jež plynou z filosofického systému a uchrání filosofii před nespravedlností ve vztahu ke svobodě i před anarchií ve vztahu k nekonečnosti.

Aby pulzování ze sebe vystupujícího a jinde a jinak se k sobě vracejícího Já mohlo zůstat reflexivní, aby poezie dokázala myslet poezii a filosofie filosofii, musí raná romantika najít, či lépe řečeno, uchovat již jednou nalezený transcendentální postoj („transcendentální bod“, jak ho ve *Vědoslovi* označil Fichte), z kterého by bylo možné popisovat a chápat činnost tvůrčího, básnivého či filosofujícího Já. Za obecný pojem, který je nejzpůsobilejší pro označení takového transcendentálního postoje, můžeme považovat právě Schlegelův pojem ironie. Romantická ironie ve Schlegelově a zčásti i Novalisově pojetí je potom charakterizovatelná jako takový způsob nazírání, kdy je reflektující Já určeno ve svém tvůrčím účinkování dvěma pohyby, a to odstředivým pohybem, při němž Já opouští sebe sama, a dostředivým pohybem, kdy se opět navrácí. Odstředivá, centrifugální síla se váže s tvořivostí Já (Já, opouštějící samo sebe, je tvůrčí), dostředivá, centripetální síla, představuje reflexivně kritickou složku v Já, jeho korigující, od závislosti na sobě samém osvobozující sebenáhled. Básnictví společně s filosofií tvoří, jak říká Novalis, vyšší syntézu centrifugálních a centripetálních sil.²⁶

V transcendentální poezii tak vládne ironie: zcela jiná ironie, než jakou poznala antika, a také ironie hluboce odlišná od dnešních představ o ironicky nezávazném, destruktivním zlehčování věcí. Raně romantická ironie splývá s procesem

²⁶ „Centripetální síla – to je syntetizující úsilí – centrifugální síla – to je analytické úsilí ducha – úsilí po jednotě – úsilí po různorodosti – prostřednictvím vzájemného ovlivňování obou – vzniká ona vyšší syntéza jednoty a různorodosti – díky níž je jedno ve všem a vše v jednom.“ Srov. Novalis: *Schriften*, Bd. II, Stuttgart ²1960, s. 589, fragment 274. Fragment je v zásadě literární rešerši příslušné pasáže Fichtova *Vědoslovi*.

transcendentálního myšlení, který určuje jako jeho věčně pohybující princip, schopný obrátit chod myšlení proti svému vlastnímu směru, vystavit je sobě samému, učinit z něj myšlení myšlení, avšak pouze tím, že transcendentální myšlení shrne do celkového chodu ironie.²⁷ Romantická ironie otevírá svět nové plné subjektivity, „svět bez Boha“,²⁸ jenž se stává světem poezie a filosofie, pro něž je ironie povinností do té doby, než se znovu stanou systémem, aby vytvořily systém celku objektivit. Ironie je jedinou možnou apriorní podmínkou transcendentální poezie a filosofie; současně se stává jejich imperativem, který pro ně představuje natolik neúnosnou zátěž, že se začínají obracet k nové mytologii a novému náboženství, jež skýtá naději na nový systém. Ani romantikové nepřekonali osudové předurčení ironie ke zmaru.

²⁷ Srov. E. Behler: *Klassische Ironie – Romantische Ironie – Tragische Ironie*, Darmstadt 1972, s. 88.

²⁸ Srov. Georg Lukács: *Theorie des Romans*, Neuwied 1962, s. 93.

Textová příloha

F. Schlegel: Fragmentsy z *Lycea* (1797)

- (7) Můj pokus o studium řecké poezie je manýrický hymnus v próze na to, co je v poezii objektivní. Nejhorší na něm se mi zdá být naprostý nedostatek nepostradatelné ironie; a nejlepší naopak nadějný předpoklad, že poezie má nekonečnou hodnotu; jakoby to byla hotová věc.
- (42) Filosofie je vlastním domovem ironie, již bychom chtěli definovat jako logickou krásu: neboť všude, kde se při rozhovorech nebo psaných dialozích filosofuje, a nemusí to být úplně systematicky, měla by se využívat a podporovat ironie; a dokonce již stoikové měli její vybrané způsoby za ctnost. Jistě, existuje rovněž rétorická ironie, která, užívána střídavě, vede ke skvělým účinkům zvláště při polemice; přesto však stojí proti vznešené jemnosti sókratovské múzy jako okázalost té nejskvělejší umělecké řeči proti vysokému stylu staré tragédie. Jediná poezie se dokáže i z tohoto zorného úhlu povýšit až na úroveň filosofie, a není přitom založena na ironických místech, jako je tomu u rétoriky. Existují staré i moderní básně, jež ustavičně a celkově a všude vydechují božský dech ironie. Žije v nich skutečná transcendentální buffonerie. V nitru, v náladě, která vše přesáhne a pozvedá se nekonečně vysoko nad všechno podmíněné, ale též ve vlastním umění, ctnosti nebo genialitě; ve vnějším působení, v provedení, v mimické manýře obvykle dobré italské komedie.
- (48) Ironie je formou paradoxu. Paradox je všechno, co je současně dobré a velké.
- (51) Vtip jako nástroj pomsty je stejná hanebnost jako umění co prostředek dráždění smyslu.
- (56) Vtip je logická blaženost.
- (71) Smysl pro vtip bez vtipu je prvopočátkem liberálnosti.
- (90) Vtip je exploze sputaného ducha.
- (108) Sókratovská ironie je jediná naprosto nesvévolná a přece naprosto uvážlivá přetvářka. Nelze se k ní dobrat strojeností ani ji zradit. Kdo ji nemá, pro toho bude hádankou i přes ta neotevřenější doznání. Nemá klamat nikoho než ty, kteří ji mají za klam, a buď se potměšile radují z nádherné prohnání, která jim dovoluje utahovat si z celého světa, anebo je zachváti hněv, když vytuší, že by se sami mohli stát obětí čtveráctví. V ironii je všechno vtip a všechno vážné, všechno jako srdce na dlani a všechno nejhrouběji překryté. Ironie pramení z jednoty smyslu pro umění života a vědeckého ducha, ze spojení ucelené filosofie přírody a ucelené filosofie umění. Obsahuje a podněcuje pocit neřešitelného sporu mezi nepodmíněným a podmíněným, mezi nemožností a nutností úplného sdělování. Je nejsvobodnější ze všeho, k čemu jsme oprávněni, neboť jejím prostřednictvím přesahujeme sami sebe; a přece je zároveň nejtvrdějším zákonem, poněvadž je bezpodmínečně nutná. Vždycky je velmi dobré znamení, když harmoničtí suchaři vůbec nevědí, jak mají brát tuto ustavičnou sebestarost, promýšlejí ji stále znovu a stále nic nechápou, až dostávají závratě, protože mají vtip za vážnou věc a vážnou věc za vtip. Lessingova ironie je instinkt; u Hemsterhuise je jí klasické studium; Hülsenova ironie plyne z filosofie filosofie a dokáže ji vždy ještě daleko předstihnout.
- (115) Celé dějiny moderní poezie jsou komentářem ke krátkému filosofickému textu: všechno umění je povinováno stát se vědou a všechna věda uměním; poezie a filosofie by měly být sjednoceny.
- (116) Říká se, že Němci jsou přední národ na světě, pokud jde o vyspělost smyslu pro umění a o vědeckého ducha. Jistě; jenomže je příliš málo Němců.
- (126) Římané věděli, že vtip je prorocká schopnost; říkali tomu „mít pro věci čich“.

F. Schlegel: Fragmentsy z *Athenaea* (1798)

- (1) O žádném předmětu nefilosofuji méně často než o filosofii.
- (27) Lidé jsou, stejně jako Leibnizovy možné světy, většinou pouze rovnoprávní pretendenti existence. Je jen málo těch, kteří by skutečně existovali.
- (32) Člověk má být vtipný, nesmí ale chtít být vtipný, jinak je z toho rádobyvtipnost, vtip v alexandřínech.
- (51) Naivní je to, co přirozeně, individuálně či klasicky vede až k ironii nebo ke stálému střídání sebeutváření a sebeničení, anebo co se tak jeví. Je-li naivita pouhým instinktem, je dětská, dě-

- tinská nebo pošetilá; je-li jenom záměrem, vzniká afekce. Krásná, poetická, ideální naivita musí být současně instinkt a záměr. Bytností záměru v tomto smyslu je svoboda. Existuje jakýsi zamílovaný pohled na vlastní přirozenost nebo hloupost, jenž je sám nevýslovně hloupý. Záměr nevyžaduje zrovna nejhlubší odhad nebo plán. Ani homérská naivita není pouze instinkt: je v ní alespoň tolik záměru jako je v půvabu dětí nebo nevinných dívek. A i kdyby Homér neměl záměry, přesto měl svou poezii, a záměr má její skutečná původkyně, příroda.
- (56) Poněvadž dnes filosofie kritizuje všechno, co se jí dostane do cesty, nebyla by kritika filosofie nic jiného než spravedlivá odveta.
- (64) Umírněnost je duchem vykastrované neliberálnosti.
- (80) Historik je dozadu obrácený prorok.
- (99) Výrazy „jeho filosofie“, „moje filosofie“ upomínají vždy na slova v Moudrém Nathanovi: „Komu patří Bůh? Co je to za Boha, jenž je vlastněn člověkem?“
- (116) Romantická poezie je progresivní universální poezie. Jejím určením není pouze opětovné sjednocování všech oddělených rodů poezie ani spojování poezie s filosofií a rétorikou. Chtěla a měla by jednou smísit a jednou zase nechat splynout také poezii a prózu, genialitu a kritiku, umělou poezii a poezii přírody, učinit poezii živou a družnou a život a společnost poetickými, poetizovat vtip, prodchnout a nasýtit formy umění ryzími tvořivými látkami všeho druhu a oduševnit je záchvěvy humoru. Zahrnuje v sobě všechno, co je poetické, počínaje velkými systémy umění, jež zase v sobě obsahují mnoho dalších systémů, až po povzdech, po polibek, který básnivě dítě vydechne v neumělem popěvku. Romantická poezie se může tak ztratit v tom, co znázorňuje, že by člověk myslel, že charakterizuje poetická individua všeho druhu, že jsou jí jedním a vším; a přesto neexistuje dosud forma, jež by byla zhotovena k tomu, aby dokonale vyjádřila ducha autora: takže mnozí umělci, kteří napsali byť jen jediný román, se sami charakterizovali jen přibližně. Pouze romantická poezie, podobná eposu, se může stát zrcadlem celého širého světa, obrazem věku. A přece se též ona dokáže nejlépe vznášet na křídlech poetické reflexe uprostřed mezi znázorňovaným a znázorňujícím, nezávislá na jakémkoli reálném a ideálním zájmu, tuto reflexi neustále zesiluje a znásobuje ji jako v nekonečné řadě zrcadel. Je s to dosahovat nejvyšších a nejvšestrannějších útvarů; nejen těch, které vycházejí z nitra, ale i těch, které do něj vstupují zvenčí; tím, že v čemkoli, co se má svými produkty stát celkem, organizuje všechny části podobně, a tím si otevírá vyhlídky na neomezené vzrůstající klasičnost. Romantická poezie je mezi uměními tím, čím je vtip ve filosofii a ve společnosti, čím je pospolitost, přátelství a láska v životě. Ostatní druhy básnictví jsou hotové a lze je už jen úplně rozčeňovat. Romantický způsob básnictví teprve vzniká; ano, jeho vlastní podstatou je to, že věčně pouze vzniká, nikdy nemůže být dokončen. Romantickou poezii nedokáže popsat žádná teorie, a pokusit se charakterizovat její ideál by se mohla odvážit jedině divinatorická kritika. Ona jediná je nekonečná, jako je jediná svobodná a za svůj první zákon uznává, že svobodná vůle básníkovy nad sebou nestrpí žádný zákon. Romantický druh básnictví je jediný, který je víc než druh a stává se jakoby básnickým uměním samotným: neboť v jistém smyslu je či měla by být všechna poezie romantická.
- (216) Francouzská revoluce, Fichteho Vědosloví a Goethův Vilém Meister jsou největší tendence tohoto věku. V kom probouzí toto složení nevoli, kdo nedokáže mít za důležitou jinou než hlomoznou a materiální revoluci, ten se dosud nepozvedl na vysokou úroveň dějin lidstva. Dokonce i v našich ubohých kulturních dějinách, jež se povětšinou rovnají ustavičně komentované sbírce textových variant, od nichž se nedochovala původní verze, hraje mnohá malá knížka, kterou ve své době nevzal halasící dav vůbec na vědomí, větší roli než všechno to, co on sám prováděl.
- (220) Jestliže je všechen vtip principem a orgánem universální filosofie a všechna filosofie není ničím jiným než duchem universálnosti, věda pak logickou chemií všech věčně se promíchávajících a opět oddělujících věd: pak je hodnota a důstojnost onoho absolutního, entuziastického, veskrze materiálního vtípu, v němž byli Bacon a Leibniz, vrcholní představitelé scholastické prózy, oba virtuózy, Bacon jedním z prvních, Leibniz jedním z největších, nekonečná. Nejdůležitější vědecké objevy jsou bonmoty tohoto druhu. Jsou jimi kvůli překvapivé náhodnosti svého vzniku, kvůli spletnosti myšlenek a kvůli šroubovanosti navrže-

ného výrazu. Svým obsahem jsou ovšem mnohem víc než čistě poetický vtíp, jehož očekávání se rozplývají v nicotě. Nejlepší z nich jsou échappées de vue do nekonečna. Celá Leibnizova filosofie sestává z několika v tomto smyslu vtipných fragmentů a projektů. Kant, tento Kopernik filosofie, měl od přírody asi ještě víc synkretického ducha a kritického vtípu než Leibniz: ale jeho situace a jeho vzdělání nejsou tak vtipné; jeho nápadům se vede jako oblíbeným melodiím: kantovci je obehráli a umrtvili; proto se mu může snadno ukřivdit a mít ho za méně vtipného, než je. Samozřejmě, filosofie je teprve pak v dobrém stavu, když nemusí čekat na geniální nápady a nepočítá s nimi a nese ji již jen entuziastická síla a geniální umění, přesto se však trvale rozvíjí pomocí zajištěné metody. Nemáme ale brát zřetel na jediné ještě se naskýtající produkty syntetizujícího génia proto, že ještě neexistují kombinatorické umění a věda? A jak by taky mohly existovat, dokud se většině věd pořád jen učíme zpaměti jako nějaké kvintání a namlouváme si, že jsme dosáhli cíle, když jsme se naučili skloňovat a časovat v některém z mnoha dialektů filosofie, a přitom nemáme ani potuchy o syntaxi, takže neumíme zkonstruovat ani nejjednodušší větu?

- (233) Náboženství je zpravidla jen doplňkem či přímo náhražkou vzdělání, a nic není v užším smyslu náboženského, co by nebylo produktem svobody. Dá se tedy říci: Čím svobodnější, tím náboženštější; a čím víc vzdělání, tím méně náboženství.
- (238) Existuje poezie, pro niž je jedním a vším vztah ideálního a reálného a jež by se tudíž měla nazývat podle analogie s umělým filosofickým jazykem transcendentální poezie. Začíná jako satira absolutní rozlišenosti ideálního a reálného, vznáší se jako elegie uprostřed a zakončuje se jako idyla v absolutní identitě obou. Tak, jako bychom však přisuzovali malou hodnotu transcendentální filosofii, jež by nebyla kritická, nepodávala by s produktem zároveň i to, co je produkováno a neobsahovala by v systému transcendentálních myšlenek současně charakteristiku transcendentálního myšlení; tak by měla patrně i tato poezie, která v moderních básnících nezřídka sjednocuje transcendentální látku a přípravu pro poetickou teorii básnické schopnosti s uměleckou reflexí a krásou sebezrcadlení, jež se objevuje u Pindara, v lyrických fragmentech Řeků a ve staré elegii, spoluznázorňovat v každém svém znázornění i sebe sama a být všude současně poezií a poezií poezie.
- (300) Když se setká rozum s nerozumem, dojde k elektrickému výboji. To se nazývá polemika.
- (305) Záměrná ironie s vynuceným zdáním sebezničení je právě tak naivní jako instinktivní ironie. Stejně jako si pohrává naivita s rozparem teorie a praxe, pracuje groteska s neobyčejnými záměnami formy a látky, miluje zdání náhodnosti a zvláštnosti a jakoby koketuje s nepodmíněnou svobodou vůle. Humor má cosi společného s bytím a nebytím a jeho vlastní bytností je reflexe. Odtud jeho spřízněnost s elegií a se vším, co je transcendentální; odtud však i jeho pýcha a sklon k mystice vtípu. Jako má naivita zapotřebí genialitu, tak je pro humor nutná vážná, čistá krása. Humor se nejraději vznáší nad lehce a jasně plynoucími rapsodiemi filosofie nebo poezie a vyhýbá se těžkopádným masám a nesouvislým úryvkům.
- (366) Rozum je duch mechanický, vtíp chemický, génius organický.
- (415) Smysl pro poezii a filosofii má ten, kdo je má za individua.
- (431) Řekne-li se filosofovi, aby obětoval Gráciím, znamená to asi tolik: buď ironický a vzdělávej se v uhlazenosti.

F. Schlegel: *Ideje* (1800)

- (7) Dejte náboženství svobodu a povstane nové lidstvo.
- (23) Ctnost je rozum, jenž se stal energií.
- (26) Vtíp je zjevení, zářivý blesk fantazie. Odtud je božskost a podobnost mystice.
- (69) Ironie je jasné vědomí věčné agilnosti, nekonečně plného chaosu.

IRONIA, AD IRRITUM REDACTA ROMANTISCHE THEORIE DER IRONIE

Der Aufsatz „Ironia, ad irritum redacta“ ist der frühromantischen Theorie der Ironie gewidmet. Seit dem Jahre 1797, als Fr. Schlegel in der Zeitschrift *Lyceum der schönen Künste* seine kritische Fragmente veröffentlichte, steht das Thema Ironie nicht nur in der Literaturtheorie, -kritik und Poetologie, sondern auch Philosophie im Zentrum der Aufmerksamkeit. Der Verfasser beschreibt zuerst kurz die antike Geschichte des Begriffs Ironie, besonders am Beispiel der sokratischen Auffassung, die in der platonischen Überlieferung als *εἰρωνεία* bekannt ist. Diese sehr eingeschränkte Bedeutung der Ironie kam bis zum Ende des 18. Jahrhundert zur Geltung, genau in dieser Zeit tauchte aber mit dem Fr. Schlegel eine tiefgreifende Wendung auf. Der Verfasser bringt diese Wendung, die zur neuen Theorie der Ironie führte, in den Zusammenhang mit der romantischen Rezeption von Fichte und seiner *Wissenschaftslehre*, namentlich mit dem Begriff der Reflexion, die von Schlegel als erste Bedingung für eine ironische Relativierung alles Bedingten gesehen wurde. Romantischer Versuch die Ironie auf die Reflexion untrennbar zu binden scheiterte aber, wie W. Benjamin zeigte, weil solche Bindung in den ewigen Regressus eines „unendlichen Prozeßes“ notwendigerweise führen muß. Zum Schluß wird noch gezeigt, warum und wie sich die Frühromantik vom bisher gesuchten Systemdenken abkehrte und den Ausweg in der Neuen Mythologie und Neuen Religion suchte.