

Štěpaník, Karel

Obecná estetika

In: Štěpaník, Karel. *William Hazlitt jako literární kritik*. Brno: Filosofická fakulta M.U. s podporou Ministerstva školství a osvěty, 1947, pp. [56]-78

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/118875>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

OBEČNÁ ESTETIKA

Připravuje se nadšeně a pilně k splnění vysokých tužeb uměleckých, nemohl Hazlitt při svém filosofickém založení pominouti theoretické studium otázek s uměleckým výrazem úzce souvisících a zamýšlel se často nad podstatou umění vůbec a malířství a literatury zvláště. Jeho názory a úvahy o otázkách obecné estetiky i umělecké a kritické praxe svědčí o důkladné znalosti starších prací esteticko-filosofických a kritické literatury anglické a cizí. Víme z mnohých citátů, že znal téměř z paměti Horatiovo *Umění básnické* a *Poetiku* Aristotelovu mohl poznati z jejích klasicistických i renesančních vykladačů od Sidneyovy *Obrany básnictví* po Drydena, Popa a Johnsona. Reynoldsovy *Rozpravy** Burkův *essay O vznešenosti a kráse*, estetické názory a učení Coleridgeovo, Wordsworthovo, Northcotovo a mnoha jiných básníků, filosofů a umělců mu byly velmi dobře známy a všechny přispěly nebo mohly přispět k jeho vlastním názorům ať jako podepření či plodné podněty nebo důstojný terč jeho odlišného pojetí.

Při charakteristickém sklonu k diskursivnosti a obecnému myšlení, který se projevuje ve všech jeho pracích literárních, není nedostatek látky, o níž se můžeme opřít při výkladu jeho estetických zásad a kritické praxe. Přes množství materiálu však bychom se marně snažili sestavit z jeho essayů a porůznu vyslovených myšlenek o umění, poesii, imaginci, tvůrčí a kritické činnosti a podobných otázkách ucelený systém obecně platných zásad a zákonů nebo dokonce předpisů, s jakými rádi operovali jeho kritičtí předchůdci klasicistického století osmnáctého. Nikdy

* The Discourses of Sir Joshua Reynolds, London 1924.

se o podobnou soustavu nepokusil a jistě by se mu nebyla zdařila, poněvadž měl vrozený odpor k jakékoli dogmaticčnosti ve věcech umění a vkusu, ačkoliv mu nemůžeme upříti stejně vrozenou schopnost estetického hodnocení jednotlivých děl a autorů v míře mnohem větší, než jakou se vyznačovali jiní soustavnější a sebevědomější theoretikové, když přikročili k praktickému ověřování svých často důmyslných a logických systémů na uměleckých dílech, která se vymykala jejich theorii. Právě proto však, že byl tak znamenitým praktickým hodnotitelem uměleckých děl, můžeme očekávat, že i v theorii nám bude moci pověděti něco snad původního a jistě mnoho zajímavého o umělci, o jeho tvůrčí činnosti a její hodnotě.

Především, co je umění podle Hazlitta? Jeho odpověď je „klasická“ ve více než jednom smyslu; umění je nápodoba přírody. Definice snad starší Aristotela, zdánlivě překonaná již v době klasicismu, kdy byla bez odporu přijímána jako vědecká pravda. Vzpomeneme-li si však, než zařadíme Hazlitta do školy klasicistů, na jeho zvláštní nechuť k neologismům, technickým termínům a snahu vystačit s tradičním uznávaným pokladem angličtiny i tam, kde jde o nové pojetí, nový obsah, zaváháme a poohlédneme se raději, zdali i zde nenajdeme novou tvář v starém šatě. Odchovanec Croceho si rychle prolisťuje jeho bibli moderní estetiky a čte tam v kapitole *Kritika napodobení přírody a umělecké iluze*:

„Jako předcházející, jest mnohovýznamná též věta, že umění jest napodobením přírody. Těmito slovy se někdy tordí nebo aspoň naznačuje něco pravdivého, někdy se jimi tordí omyl, častěji se však jimi nemyslí nic přesného. Napodobení má vědecky oprávněný význam, když se jím rozumí představa nebo intuice přírody, forma poznání tedy. A když se jím chce označiti toto a když se při tom vyzdvihuje zřetelněji duchovní povaha pochodu, jest oprávněna též další věta; že umění jest idealisováním nebo idealisujícím napodobením přírody. Avšak rozumí-li se napodobením přírody, že umění dává mechanické reprodukce, více nebo méně dokonalé duplikáty přírodních předmětů, před nimiž se obnovuje tůž zmatek dojmů, jež vyvolávají

přírodní objekty samy, při takovém rozumění jest ona věta zřejmě nesprávná. Pomalované voskové figury, jež předstírají život a od nichž se odvracíme zmateni, setkávajíce se s nimi v museích takových věcí, nedávají nám estetických intuici.“ (Aestetika, 28—29.)

Tyto myšlenky mohl Hazlitt najíti u svého přítele a učitele Coleridge téměř doslovně:

„Všichni víme, že umění jest napodobitelkou přírody. A nepochybně pravdy, které doufám sdělití, by byly plochými samozřejmostmi, kdyby všichni lidé mínili totéž slovy ‚napodobovati‘ a ‚příroda‘. Znamenalo by však lichotiti lidstvu jako celku, kdybychom předpokládali, že tomu tak jest. Nejprve, napodobovati. Otisk na vosku není imitace, ale kopie pečeti; pečeť sama jest imitace . . . Filosoficky rozumíme, že v každé nápodobě musí vedle sebe existovat dva prvky, a nejen spoluexistovati, ale musí býti vnímány jako spoluexistující. Tyto dva prvky jsou podoba a nepodoba nebo totožnost a rozdílnost a v každém pravém výtvoru umění musí být spojení těchto dvou nesrovnalostí. Umělec může zaujmouti stanovisko, jaké je mu libo, s podmínkou, že vyvolá zřetelně žádoucí účinek — že se objeví podobnost v odlišnosti, odlišnost v podobnosti a smíření obou v jednotě. Je-li podobnost přírodě bez jakékoli brzdy odlišnosti, výsledek jest nelibý a čím jest klam úplnější, tím je odpudivější účinek. Proč jsou napodobeniny přírody, jako voskové figury mužů a žen, tak nepříjemné? Poněvadž, nenacházejíce pohyb a život, které jsme očekávali, jsme nemile dotčeni jakoby podvodem a každá podrobnost, která nejdříve upoutala náš zájem, ještě víc zdůrazňuje vzdálenost od pravdy.“¹³

Chceme-li pochopiti Hazlittovo pojetí napodobování přírody, je nutno zjistiti, jaký výklad dává pojmu přírody a pojmu nápodoby. Z výroku v podnětném essayi *Proč není pokroku v umění*: „Umění vyvolává intensivnější poznání pravdy a probouzí schopnost pozorovací a srovnávací“ (4, 75) je zřejmé, že přisuzuje umění schopnost po-

¹³ O poesii neboli umění, *Biographia Literaria*, vyd. Shawcross, Oxford 1907, II., 255—256. Dále zkratka B. L.

znáváci, že tedy mu je formou poznání, poznáním intuitivním, o němž mluví Croce (*Aestetika*, 21). Mnoho jiných výroků podporuje tento závěr, kterým zde poněkud předbíhám výsledek rozboru pojmu napodobování přírody, jak se naň dívá Hazlitt.

Přírodou, kterou má umění napodobovati, myslí totéž, co realitu, t. j. vše, co skutečně jest mimo nás i v nás, a také vše, co je možné. Jest mu tedy příroda pojem širší než pouhá existence nebo aktualita, neboť zahrnuje i bytosti a objekty možné, ideální i potencionální. Všechno, co existuje mimo subjekt i v jeho duši, jest hodno nápodoby, t. j. uměleckého vyjádření.

Setkáváme se ovšem u Hazlitta, který byl v mnohém nadšeným obdivovatelem a žákem Rousseauovým, také s užším pojetím přírody jako všeho, co jest mimo člověka a není lidským dílem. Tuto přírodu miloval upřímně jako všichni romantikové, ale ne se zbožňovatelskou a mystickou láskou Rousseauovou nebo Wordsworthovou. Wordsworthova láska k přírodě pramení z náboženského citu křesťanského, kterým je zbarvena, kdežto Hazlittovo pojetí přírody je spíše pantheistické. Význam kontempace přírody zdůrazňuje Hazlitt velmi často¹⁴. Umění, ani malířství a jiná umění výtvarná, se ovšem neomezují na napodobování přírodních objektů, které nejsou dílem lidským; jejich látkou je celý svět, realita.

Říše přírody, z níž čerpá umělec, je nekonečně obsáhlá. Umělec nemusí vybírat v přírodě jen to, co je krásné, jak tvrdí Coleridge. Nejen vznešené úkazy, nýbrž každý sebe-nepatrnější jev může býti hoden uměleckého vyjádření. V tomto smyslu Hazlitt odporuje názorům Reynoldsovým, s nimiž se jinak velmi často shoduje, a je bližší moderní estetice.

I předměty ve skutečnosti nehezké nebo odporné mohou býti vyjádřeny umělecky tak, že v nich nacházíme zalíbení; obraz takových předmětů z počátku vzbudí nelibost, poněvadž jsme překvapeni novostí námětu, ale je-li výraz umělecký, musí se líbit. Vzbudí naši pozornost, nabádá k srovnání s přírodou a upozorňuje na podrobnosti, kterých jsme

¹⁴ *Notes of a Journey through France and Italy.* (10, 83—303.)

dříve v objektu nepostřehli. Oko malíře vidí v přírodě víc než zrak člověka nenadaného, takže lze říci, že nám umění přírodu objevuje v její pravé podstatě. Umění odhaluje závoj s tváře přírody. Příroda viděná a poznávaná smysly není totéž, co příroda skutečná, pravda, jak ji nazývá Hazlitt. V tom smyslu nutno rozuměti jeho stále opakovanému tvrzení, že umění musí býti „věrné pravdě“. Kdyby nebylo takového rozdílu mezi smysly poznávanou a pravou tvářící přírody, nemohly by existovat různé způsoby umění; jen jeden by mohl být správný nebo pravdivý. Příroda však se skládá z nekonečného množství částí a jejich vzájemný poměr a význam je rovněž neomezeně obsáhlý a rozmanitý. Jinak by každý umělec nemohl vyjadřovat něco jiného, nebylo by individuálnosti a originality v umění. Ani při neomezené rozmanitosti uměleckého výrazu u různých umělců neobsáhlo ještě umění celou přírodu, jejíž rozmanitost je nevyčerpateľná.

Pravda je mnohá, ne jediná. Je nejvyšším privilegiem lidského ducha najítí a vyjádřití některou z mnohých pravd v přírodě se vyskytujících. Odtud vyplývá Hazlittovo pojetí uměleckého genia jako člověka, který zachytí svým dílem aspoň jednu pravdu. Podle tohoto výkladu ovšem genius netvoří, to jest nepřidává k přírodě nic nového, nýbrž přepisuje jen nedokonale a kousek po kousku, jev po jevu, dojem, který v jeho duši vtisklo pozorování přírody, podle svých osobitých schopností a podle příbuznosti, která existuje mezi ním a některou částičkou přírody (*Originality*, 20, 296—302). Uvidíme ještě, že tento výklad uměleckého tvoření není Hazlitem hájen důsledně a že většinou se kloní k pojetí genia jako tvořivého uměleckého ducha.

Z Hazlittových posudků Reynoldsovy estetické theorie (18, 62—84) poznáváme, že otázka uměleckého zobrazování nebo vyjadřování ho nesmírně zajímala. Vcelku přijímá bez podstatných změn a výhrad tento výklad Reynoldsův:

Umění musí napodobovat přírodu; ale často nacházíme v uměleckém díle krásy a přednosti, které se vymykají pouhé nápodobě, to jest věrné kopii přírody. Vysvětluje si to tím, že umělec nenapodobuje přírodu samu, ale obecnou ideu přírody, která je podkladem všeho konstantního v umění i estetice. Reynolds definuje přírodu — jakožto předmět

umění — jako obecnou představu úplně shodnou s obecnou ideou krásy. Dovozuje, že tyto různé termíny, krása a příroda, jsou jen rozdílnými způsoby vyjádření téhož pojmu, aplikujeme-li je na umění výtvarná nebo poesii. Ošklivost je náhodná odchylka od obvyklé praxe přírody. Není přírodou. Nemá práva na název příroda. Reynolds jde dále a tvrdí, že žádný individuální předmět v přírodě existující není hoden uměleckého výrazu, protože není dokonalý a úmyslu přírody v něm nebylo dosaženo. Není mu divné, že Stvořitel nestvořil ani jediného dokonalého objektu a že člověk je s to utvořit si správnou představu Stvořitelova pravého úmyslu, aniž ji někde najde v přírodě ztělesněnu. Taková představa totiž, podle Reynoldse, existuje v duši geniově, je intelektuální a obecná, ale není jí ani ve skutečnosti poznávané smysly, ani v té, kterou poznáváme rozumem. (*Rozpravy o umění*, VII a IX.)

Pokud běží o výběr námětu nebo látky, zastává Hazlitt moderní názor, že všechno spadá do oblasti genia, jemuž je vše možné (16, 411). Přes to však činí rozdíl mezi náměty, pokud jde o jejich větší nebo menší vhodnost k umělecké nápodobě. Coleridge připouští jako objekt nápodoby v umění jen krásu, Hazlitt je mnohem méně dogmatický, ale i on někdy zdůrazňuje, že pravé umění je povzneseno nad mechanické umění tím, že pravdivě napodobuje a mimo to si vybírá pro nápodobu náměty krásné a vznešené (4, 72). Takové náměty ovšem jsou přes nekonečnou mnohotvárnost a bohatství přírody omezeny (16, 215). Je přesvědčen o tom, že nejkrásnější díla umění výtvarných (řecké sochy a italské obrazy) byla vytvořena podle nejkrásnějších vzorů v přírodě. Umělec nečiní dobře, když místo modelů přírodních napodobuje cizí umělecká díla jako vzory krásy. Taková nápodoba je oprávněna jen jako technické cvičení, ale ne, jde-li o vytváření originální práce. Nic nemůže nahradit přírodu jako námět (18, 49). Příroda je nejsilnější zdroj imaginace a citu; umělé předměty, věci lidských rukou a mozků, nemohou být tak silným pramenem dojmů jako příroda. Lidé jsou pány přírody, příroda je pánem lidí. Genius se klaní tak veliké moci a vzdává jí božskou úctu (19, 74).

Umění je podle klasicistů přírodě nadřaděno; poněvadž

přes to přírodu napodobuje, nelze vykládat pojem přírody jako realitu smyslům přístupnou, nýbrž jako ideál přírody. Touha umělce se ztotožňuje s vůlí Stvořitele. Umění idealizuje přírodu, zobrazujíc svět ideální, ne skutečný.

Hazlitt v svém pojetí přírody jako pravdy se blíží Reynoldsovu pojetí přírody jako ideálu. Proto praví, že příroda smysly poznávaná a příroda pravá není totéž (*O vkusu*). Přesnější vyjádření předmětu uměleckého napodobování najdeme v Hazlittově výroku, že příroda v nás vzbuzuje určité pocity, které má umění napodobovat. Jest tedy umění zobrazením umělcovy představy nebo pocitu přírody, nikoli přírody samé (12, 334). Jinde čteme:

Umělecké dílo je idealisovaná příroda, nikoli otrocká nápodoba, má podávat přírodu, jak jsme ji toužili vidět, ačkoliv jsme ji nikdy neviděli (8, 169). Rozdíl mezi uměním a přírodou jest v tom, že příroda je tím, čím se umění býti zdá (19, 77).

Zásadní rozdíl mezi estetikou klasicistickou, jejímž představitelem je v podstatě Sir Joshua Reynolds v svých *Rozpravách*, a romantickou estetikou Hazlittových úvah vysvitne mnohem názorněji v porovnání jejich různého řešení jednotlivých problémů než v celkovém pojetí umění. Hazlitt přistupuje k těmto otázkám jako dobrý psycholog a skeptický realistický filosof; Reynolds přejímá většinou bez odporu dogmatické předpisy svých klasicistických vzorů a učitelů i tam, kde jeho vlastní umělecká praxe jim odporuje. Zvlášť dobře vynikne rozdíl mezi mechanickou a racionalistickou estetikou novoklasicismu a psychologickou estetikou romantismu, jak ji představuje Hazlitt nebo Coleridge, Wordsworth a jiní literární kritikové století devatenáctého v otázce ideálna, genia a tvůrčího procesu uměleckého.

Reynolds, zastáváve běžné stanovisko, že umění je idealisace přírody, s čímž konec konců Hazlitt souhlasí, vykládá zcela odlišně — a řekl bych čistě mechanicky — pojem ideálu. Jako malíř aplikuje Reynolds své výklady a rady umělcům především na malířství, ale lze jim přisuzovat obecnou platnost pro umění vůbec. Ideál jest abstrahovaný typ nebo průměr, jehož dosáhneme vystižením toho, co mají různé individuální objekty v přírodě společného. Malíř na příklad

nemá malovat podle skutečného modelu, chce-li zobrazit ideální objekt. Existuje jen jediná ideální podoba pro každý druh objektu, ale nikde v přírodě není ztělesněna. Ideálem člověka by byl podle Reynoldse typ abstrahovaný z rozmanitých druhů lidí, jakýsi umělecký aritmetický průměr krásy, síly, svěžesti a jiných tělesných vlastností, kompositní obraz slučující harmonicky Apollona, Herkula, gladiátora atd.

Hazlitt jako obyčejně, kdykoli jde o konkrétní příklad, položil okamžitě prst na slabinu této poučky a dovozuje její nesmyslnost. Jeho pojetí ideálu je zcela opačné; nikoli průměr všech individuálních objektů téhož druhu, ale krajně individualisovaný objekt je ideální. V malířství nebo sochařství vyjádříme ideál nikoli míšením různých vlastností téhož objektu nebo hledáním středu (= společné vlastnosti různých objektů), nýbrž výběrem jedné hlavní nebo charakteristické vlastnosti individuálního objektu a povýšením této vlastnosti na princip, který podpírá, nese a určuje celek. Ideálem není smíšení různých vlastností, často protichůdných, na příklad krásy a síly, nýbrž zvýšení jedné vlastnosti na nejvyšší možnou míru a podřízení ostatních vlastností této dominantě; ideál není negativní, ale pozitivní.

V essayi *Ideál* (20, 302—306) usuzuje Hazlitt takto:

Idealisace objektu jest odstranění všeho, co oslabuje účinek neb zmenšuje obdiv pro tento objekt anebo naplnění obrysu krásy nebo pravdy, který existuje v naší duši, tak, aby v dokonalém díle nebylo nic, co by vyžadovalo doplnění. Ideál musí splniti cele a beze zbytku naši představu. Umělec idealisuje objekty proto, že chce co nejvíce zvýšit, rozšířit nebo prodloužit uspokojení, které máme z vnímání objektu. Objekt se stává ideálním, jestliže se stává víc sebou samým.

Jinými slovy definuje ideálno jako povýšení a rozpětí představy na podkladě uspokojení, které nám skýtá, odstranění všeho, co nás odpuzuje, a přidání toho, co zvyšuje slast z krásy nebo síly, až dosáhne absolutního vrcholu. Tento názor odporuje ovšem jinde vyslovenému mínění Hazlittovu, že umělec při nápodobě přírody nic nepřidává, nýbrž jen objevuje a znázorňuje pravdu. Poněvadž ideálno vylučuje změnu, poněvadž je neměnné a nesmrtelné, nehodí se dobře

pro poesii, neboť toto umění předpokládá transposici objektu do jiné formy (do řeči slov a metafor); pokusy o idealisaci postav v poesii a beletrii se proto nedaří. Ani v dramatech nejsou ideální postavy vhodné, protože jsou povzneseny nad jakoukoli změnu a vývoj, který je podstatou dramatického umění. Hazlitt tvrdí, že postavy Shakespearovy nejsou ideální; jsou lidské, a proto zajímavé a dramaticky účinné. Na řecké tragedii ukazuje neslučitelnost ideálna a dramatickosti (20, 305).

V uměních výtvarných Hazlitt zřejmě dává přednost malířům a námětům ideálním nebo idealisujícím přírodu; v poesii však klade výš individualisaci do krajnosti a typy ideální shledává nezajímavými a nudnými. Literární kritika mu většinou dává za pravdu, když ukazuje na doklad své theorie plochost idealisovaných hrdinů typu Richardsonova Grandisona.

Srovnáme-li Hazlittovo pojetí ideálu s definicí Coleridgeovou, zjišťujeme podobnost jejich myšlení. Coleridge tvrdí, že „*ideál záleží v šťastné rovnováze generičnosti s individuálností. Generičnost činí povahu typem a symbolem, proto poučnou, neboť mutatis mutandis se dá aplikovat na celé třídy lidí. Individuálnost dává povaze živou zajímavost; neboť nic něžije a není uskutečněno jinak než jako individuální a určité...* „*Forma formans formam formatam translucens je definice ideálního umění.*“ (B. L. 187.) A Hazlitt praví: „*Ideální je to, co souhlasí s danými představami lidského ducha o kráse a lásce*“ (O malebnosti a ideálu, 8, 317—321) a „*Účelem poesie... jest vyjadřovati druh v individuu*“ (5, 204).

Protiklad Reynoldse a Hazlitta v otázce ideálna není jen rozporem klasicistické a romantické estetiky, ale i rozporem filosofie monistické a pluralistické*. Reynolds zakládá svůj výklad ideálna na principu zobecňujícím, kdežto Hazlitt nachází ideálno v zdůrazňování rozdílnosti věcí. Coleridge zase se snaží najít z tohoto rozporu východisko

* Zdá se, že Elizabeth Schneiderová ve studii *The Aesthetics of William Hazlitt* (Philadelphia 1933), kterou jsem bohužel z technických důvodů nemohl prostudovat, nachází také „klíč k nejcharakterističtějším názorům Hazlittovým v jeho pluralismu“. Cituji pouze z recenze J. R. Sutherlanda v *The Modern Language Review*, XXX, 1935, str. 527.

kompromisní (k němuž se i Hazlitt někdy přiklání), sloučení jedinců v druhu, ale zachování individuálních znaků, které zabraňují abstraktní a mrtvé schematicnosti.

Hazlitt se nesrovnává s Reynoldsem ani v praktické otázce malířského zobrazování přírody. Reynolds učí, že umělec se má vyhýbat detailům zpodobovaného objektu. Do jisté míry připouští detail jako nutné zlo (na př. u portrétů, kde na detailu záleží podoba obrazu s modelem), ale přílišnou věrnost přírodě v podrobnostech nutno zavrhnout a vypustit všechny detaily, které neprospívají celkovému účinku díla nebo celkovému pojetí. Jako ve skutečnosti nevnímáme objekt ve všech jeho podrobnostech, nýbrž jako celek, tak i obraz má působit jako objekt celistvě vnímaný v přírodě.

Vycházejí z týchž psychologických předpokladů o vnímání objektů v přírodě jako celků, dospívá Hazlitt k názoru téměř opačnému. Je pravda, že všechny naše představy jsou obecné a abstraktní, neboť nedovedeme vnímat předmět se všemi podrobnostmi najednou. Ale pronikavější poznání předmětu vede k přesnějšimu rozlišování. A velký umělec je právě ten, který vidí víc než člověk umělecky nenadaný. Jest tedy také schopen zachytiti předmět s větším množstvím podrobností než neumělec. Nedostatek propracovanosti detailů, který je příznačný pro anglickou malířskou školu, není předností a tím méně správným napodobením, t. j. poznáním přírody. Reynolds dokazoval, že velkolepost (*grandeur*) v umění malířském závisí na zmenšené pozornosti k detailům; Hazlitt však definuje velkolepost jako přednost záležející sice v schopnosti zobraziti pravdivě větší masy a rozměry, ale nevylučující tím schopnost zobraziti pravdivě i podrobnosti. Naopak největší velkolepost je zcela v souladu s jemnou detailností, jak vidíme na propracování detailů u Elginských mramorů.

V názorech na krásu, malebnost, sílu, vznešenost a pod. pojmy, s nimiž rádi operovali klasicističtí i konečně romantičtí theoretikové, nepřinášejí Hazlittovy názory nic nového, pokud se pokouší o přesné vymezení těchto stále ještě nejasných a velmi subjektivních pojmů. V souhlase se svým pluralistickým pojetím světa jevů nemůže ovšem přiznati klasicistické dogma o jediné kráse, jejíž idea podle učení

novoplatoniků je dána v lidské duši, a souhlasí s božskou ideou krásy, musí ovšem být obecně závazná. I zde Hazlitt mluví raději o krásách nebo přednostech než o kráse. Jako Emerson¹⁵ jest dosti moudrý, aby se nepokoušel o novou definici krásy anebo jí aspoň nepřisuzoval objektivní platnost, ale, rovněž jako Emerson, neodolal, aby tu a tam nenaznačil, jaké vlastnosti pokládá za krásné nebo ošklivé. V essayi *On the Picturesque and Ideal* si pohrává s platonskou naukou o vrozených ideách krásy a lásky a definuje (s omezením na objekty viditelné) to, co postřehneme smysly, jako přirozené; to, co na sebe nenápadně upozorňuje nějakou zvláštností, jako malebné; a to, co odpovídá našim vrozeným představám o kráse a lásce, jako ideální. Za malebnost v přírodě označuje bytosti groteskní a fantastické (na př. satyry a víly, které jsou ideálními zrůdami, nikoli ideálními krásami). Malebno je smělý a ostrý dojem reality; naproti tomu krása a velkolepost vábí duši instinktivní harmonií, vstřebává ji a jejich spojení nikdy nic nerozloučí (8, 317—321). Jinde však shodně se svou pluralistickou filosofií praví, že na světě je nekonečně mnoho rozmanitých druhů krásy; každý objekt je krásný svým způsobem, dovedeme-li jen jeho krásu správně vnímat a hodnotiti (20, 263).

V essayi *On Beauty* (4, 68—72) polemizuje opět s Reynoldssem. Reynolds soudil, že představa krásy závisí cele na zvyku a na shodě objektu s daným měřítkem. Hazlitt proti tomu namítá, že také novost, tedy pravý opak zvyku, jest zdrojem slasti. A pokud jde o shodu objektu s daným měřítkem, nesmíme zapomínat, že i shoda objektu se sebou samým, harmonie částí v celku je krása, kdežto nesoulad je ošklivost. Vykládat libost nebo nelibost, kterou v nás budí objekt, asociací představ, je nesmyslné. V konkrétních případech považuje Hazlitt za krásu na př. pravidelnost rysů v obličejí, souvislost a plynulou změnu v pohybu a pod. Definuje tedy krásu objektu jako harmonii a symetrii, jindy jako gradaci barev a symetrii tvaru (20, 390). Uvážíme-li, že vykládá umění jako vytváření krásy a umělecký výraz jako zdroj slasti, můžeme odvoditi, že nejlepší definicí krásy podle jeho názorů by bylo to, co v nás budí pocit

¹⁵ Emerson: *Beauty* v *Conduct of Life*, London 1903, str. 274.

slasti. Ani Keatsově známé básnické rovnici „*Beauty is Truth, Truth Beauty*“ mínění Hazlittovo nijak neodporuje. Není-li Hazlittovo pojetí krásy plně uspokojivé, není ještě třeba upíratí mu proto neschopnost krásu poznati, kde se s ní setkal v přírodě nebo v lidském díle. Nenašel se podnes ani mezi estetiky ani mezi umělci nikdo, kdo by dovedl tuto základní otázku uspokojivě rozřešiti, a zdá se, že i nadále bude rozhodující v estetice i umění zákon subjektivní intuice a vrozeného genia, kde jde o poznání či vyjádření krásy.

Pokusili jsme se objasniti některé důležité obecné pojmy, které jsou nutné k správnému pochopení Hazlittova výkladu umění jako nápodoby přírody. Viděli jsme, že přírodou rozuměl veškerou realitu a že ji ztotožňoval s pojmy pravdy a krásy jako nejvhodnějšími předměty uměleckého výrazu. Poznali jsme, že v zásadních otázkách se rozhodně staví na stranu romantického pojetí umění a odporuje klasicismu všude, kde klasicismus ustrnul na dogmatických předsudcích. Zbývá ještě objasniti jeho pojetí vlastní umělecké činnosti čili „napodobování“, jak ji nazývá v terminologické shodě s klasicistickou estetikou minulých věků.

Celý tvůrčí proces, kterým se počíná a rodí umělecké dílo, shrnul sám asi takto: Umění je vývoj nebo sdělení vědění. Musí kotvit v přírodě. Přírodní objekty mu skýtají představy, které ztělesňuje a předvádí. Příroda v nás budí určité pocity; v jejich vyjádření se pak projevuje síla umění; to je přirozené právo geniálnosti. Schopnost vyjádření těchto citových hnutí se řídí mohutností pocitu. Genius je síla, která klade rovnítko mezi imaginací a skutečností, které ztotožňuje (12, 334).

Jsou tedy látkou umění pocity a výrazem estetickým citová hnutí. Umělec poznává přírodu nejen smysly a rozumem, ale především srdcem. Oko malířovo má býti vedeno citem. Tak a podobně se vyjadřuje Hazlitt nejednou a ne náhodně. Jest tedy eminentně důležité všimnouti si příčiny a významu jeho důrazného podtrhování citu jako základního činitele v uměleckém tvoření. Již v svých filozofických úvahách, odsuzujících materialismus, sensualismus a racionalismus, poukazoval Hazlitt na cit jako podstatnou složku duševní i sociální činnosti. Jako rousseau-

ovec nemohl nepodlehnutí citové vzpouře svého oblíbence proti základním pilířům předrevoluční Evropy, které sám potíral a živelně nenáviděl. S Rousseauem spojovala Hazlitta láska k volnosti a nenávisť k útlaku.

V Šaldově *essayi* o Rousseauovi¹⁶ bychom na mnohých místech mohli zaměnit jméno Rousseauovo jménem Hazlittovým se stejnou platností. Jest však jeden veliký rozdíl mezi duchovním otcem francouzské revoluce a jeho anglickým žákem. Rousseau povýšil cit, na němž zbudoval svou filosofii, na nosný pilíř svého útoku na racionalismus; proto a neméně pro svůj citový temperament učinil cit ne prostředkem, ale cílem; jako by sám cit byl hodnotou o sobě, abstraktním blahem. Rousseauův sentimentalismus jest nejvážnějším nebezpečím pro obdivovatele méně pevného charakteru. Na štěstí Hazlitt dovedl zvážit hodnotu citu přesněji, a ačkoliv mu vyhradil velmi čestné místo mezi složkami přirozené lidské povahy a poukázal správně na jeho nesmírnou důležitost v lidském jednání, nedal se strhnouti, aby jej nadřadil rozumu, jak učinil Rousseau. Jeho argument proti racionalistům a utilitářům je postaven na existenci citu a víře v jeho pravdivost a vliv. Člověk není bytostí jen rozumovou, ani se jí nemůže stát, protože rozum není jediný princip lidského ducha.

V umění však nemá cit úlohu podřadnou; v umění jest hlavním a rozhodujícím činitelem, který diktuje rozumu. Klasicisté viděli v umění činnost jen a jen intelektuální. Za cit, pokud jej projeví, jako by se styděli a theoreticky pro ně neexistoval. V poznání objektu vidí na př. také Reynolds činnost jen rozumovou, ne citovou. Podle Hazlitta poznáváme předměty více nebo méně dokonale podle zájmu, který v nás vzbudí. Silou zájmu se řídí intenzita pocitu. Tento psychologicky správný výklad přivádí Hazlitta k přesvědčení, že mezi umělcem a předmětem jeho nápodoby musí býti jakási sympatie, má-li vzniknout dobré dílo. Co je umělci cizí, čeho nechápe nebo co se přičí jeho citění a smýšlení, toho nedovede ani vyjádřiti (11, 238—239).

Obdobné myšlení, nacházející podstatu umění, zvláště poesie, v citovém životě umělcově, je příznačné nejen pro

¹⁶ F. X. Šalda: *Jean J. Rousseau, Duše a dílo*, Praha 1922.

romantickou estetiku, ale i pro velkou většinu moderních názorů na umění¹⁷.

Od výkladu umění jako poznávání a vyjadřování přírody je jen krůček k definici umělecké geniálnosti jako vrozené, samovolné síly viděti přírodu, jaká jest ve skutečnosti, a vyjádřiti dojem, který v duši umělcově vyvolá pravda nebo krása. Nebýti omezujícího přívlastku „vrozený“ a „samovolný“ v této definici, která shrnuje různě formulované Hazlittovy pokusy o výměr genia, shodoval by se téměř dokonale s klasicistickou poučkou napodobení přírody. Ale Hazlitt nevěří, že umění se lze naučiti, jak — zdá se — věřil Reynolds. Genius se vyznačuje jistou „*intuitioní percepce skrytých analogií věcí*“; pracuje neuvědoměle jako příroda sama z jakési inspirace (*O angl. romanopiscích*). Studium a píle nenahradí nedostatek přirozeného nadání (8, 122). Hazlitt rozlišuje talent a geniálnost jako dvě různé síly duševní, z nichž jedna — talent — je závislá na vůli, a proto se může zdokonalovat cvikem a studiem; geniálnost však působí nezávisle na vůli (8, 84). „*Genius nevyniká v ničem proto, že v tom pracuje, ale pracuje v tom, v čem vyniká*“ (9, 226).

V *Rozhovorech s Northcotem* uvažuje Hazlitt o těžkých obětech, které přinášejí umělci svému umění, chtějí-li vyniknout a dosáhnout slávy. Velikost v určitém oboru bývá pravidelně vyvážena nedostatky v oblastech jiných. Dokonalosti dosáhne umělec — vrozené nadání ovšem je nezbytné — jen soustředěním a sebezapíráním. Podrobuje se mu ochotně a rád a námaha mu nepřipadá tak nesmírná, jak se zdá lidem, kteří nejsou posedlí stejně mohutnou in-

¹⁷ Kromě Wordsworthe a Coleridge jako nejdůležitějších zástupců romantické literární teorie v době Hazlittově můžeme uvést ještě neznámého kritika v *Blackwood's Magazine*, který definuje umění jako lidské myšlenky zbarvené city, Ebenezera Elliotta, jemuž je poesie „procítěnou pravdou“, J. St. Milla, definujícího poesii jako vylíčení citových stavů, Leigh Hunta, jenž zjišťuje v umění vášnivý cit pro pravdu, krásu a sílu, a Ruskina, který dělí lidi na čtyři skupiny podle citění a myšlení. Básníky a umělce prvního řádu charakterisuje jako lidi, kteří cítí silně, myslí silně a vidí pravdivě, kdežto umělce druhého řádu vidí v lidech citících silně, ale myslících slabě a vidících nepravdivě. *English Critical Essays (XIXth Century)*. Oxford 1916.

stinktivní snahou dosáhnouti cíle, poněvadž každá překonaná překážka, každý krok, jímž se přiblíží své představě krásy a pravdy, přináší s sebou kompensující uspokojení. Pocit vnitřního uspokojení usnadňuje trnitou cestu umělcovu; toto přesvědčení vyplývá z vlastních zkušeností Hazlittových z dob jeho malířských studií. Po příčinách vrozeného pudu, kterým je genius proti své vůli hnán k cíli, Hazlitt nepátrá. Nevěří v poznatelnost prvních příčin a pohnutek. Ale o jejich existenci a působnosti nepochybuje. V 5. *Rozhovoru* odpovídá na Northcotovu otázku, zda věří v originální geniálnost takto:

„Nepátráme-li po tom, jak tento sklon k umění vzniká, předpokládáme, že v raném mládí duše pojme náklonnost a lásku k určitému cíli; mysl je pak pronásledována tímto cílem a nemůže dojiti bez něho klidu, takže se cíl stává nejsilnějším citem, který máme, a proto samozřejmě vypíjíme i nejvyšší úsilí, abychom svého cíle dosáhli. Bez tak silné touhy po dosažení cíle byla by i největší píle nucená a marná. Kde však existuje taková originální pohnutka, to jest náklonnost a pud k cíli, tam není třeba pohnutky jiné.“

Geniálnost je vrozená schopnost nebo duševní síla, ale není obecné povahy. To znamená, že genius se nerodí s nevyhraněnou všestrannou schopností pro jakékoli umění a nemůže si zvolit umění, v němž by chtěl vyniknout. Jeho přirozený sklon ho vede jen k určitému druhu umění a i v tomto druhu jen k určitému způsobu nebo výrazu. Umělec tedy již od počátku je předurčen k přísné specialisaci a věnuje-li se různým uměním, nedosáhne plného úspěchu ve všech, nýbrž jen v jednom z nich. Tento postřeh vyvodil Hazlitt z historie různých umění výtvarných i z literatury. Na Rafaelovi, Rembrandtovi a Tizianovi ukazuje, jak byla omezená jejich umělecká dokonalost na určitý styl nebo techniku. Všestrannost talentu je umělci spíš na škodu než na prospěch. Shakespearovy tragedie byly by možná ještě lepší, kdyby nebyl psal komedií. (*On Genius and Common Sense.*)

V duchaplném essayi *Whether Genius is Conscious of its Powers?* (12, 117—127) dokazuje, že genius tvoří svá

nejdokonalejší díla s nejmenší námahou, a proto je často podceňuje a nedovede správně hodnotiti. Každý člověk má sklon posuzovat výsledek své práce podle úsilí, které musil vynaložit, aby ji vykonal. Ale tam, kde vykonaná práce vyhovuje plně našim přirozeným vlohám, dosahujeme cíle snadno. Proto Milton nepokládal za své nejlepší dílo *Ztracený ráj*, nýbrž *Ráj znovu nabytý*. Síla, která geniovi usnadňuje tvůrčí činnost, je inspirace. Práce, k níž není puzen svým geniem a podporován inspirací, jde těžce a její výsledek není zdaleka roven vynaložené námaze. Na vlastní práci Hazlittově lze tuto poučku dokumentovati velmi dobře, srovnáme-li hodnotu jeho nejpracnějších děl, na nichž si sám nejvíce zakládal, *Essaye o principech lidského jednání a Života Napoleonova*, s essayi psanými, jak sám tvrdí, v inspirujícím prostředí Winterslow lehce a plynně, jako by vznikaly bez nejmenší vědomé námahy. Theorie o inspirovaném, a proto snadném tvoření geniálních děl neodporuje nikterak Hazlittovu tvrzení o obětech, které přináší genius svému snažení, chce-li dosáhnout slávy. Tyto oběti jsou totiž strádání hmotná, překážky rázu mimoestetického, nikoli potíže, které překonává umělec, když chce zvládnouti látku a vyjádřiti ji k své spokojenosti. Bída je pravému umělci překážkou, kterou překonává rád, aby získal podmínky vyhovující uměleckému tvoření, volný čas, svobodu jednání, nezávislost na společnosti.

Bída a hmotné strádání jsou mnohdy pokládány za příčinu časté fyzické slabosti a neduživosti mnohých geniů. Hazlitt vykládá tento známý zjev úplně jinak. Umělci nejsou neduživí a slabí proto, že musejí snášeti nedostatek, věnují-li se nevýnosnému povolání uměleckému; pravý opak je správné vysvětlení, totiž, že lidé slabí a neduživí hledají v umění kompensaci za neschopnost nebo nemožnost uplatniti se v povoláních praktických, která vyžadují tělesného zdraví a síly. Normální zdravý a silný člověk nehledá útěchu a východisko ze zklamání a pod. v náboženství, umění nebo filosofii. Ale lidé nervosní, hypochondričtí, neduživí musí hledati potravu duchovnějši proto, že nemají chuti k potravě hmotné (4, 58). Hazlittův výklad je velmi moderní; je to psychologické zdůvodnění pojetí umění jako poesie úniku. Hazlitt sám ovšem ani nepokládá tento psy-

chologicko-fysiologický výklad za jediný výklad vzniku poesie nebo umění, ani neobdivuje geniálnost tohoto typu umění. Pravou geniálnost spatřuje v plnokrevném, zdravím a životem překypujícím umění Shakespearově, Tizianově nebo Scottově, to jest v umění vyvěrajícím nikoli z chorobnosti a nervové podrážděnosti zklamaných a nespokojených vyděděnců života, nýbrž z ničím neomezené sympatie s přírodou a ze zdravého pochopení skutečnosti, které je příznačné pro umělce plně cítící a žijící uprostřed víru a zmatku světového dění jako celí, zdraví a silní jedinci.

S geniálností úzce souvisí originálnost umění. Bylo by možno vlastně tvrditi, že oba pojmy jsou tautologické, jestliže je originálnost chápána jako „*vidění přírody jinak, než ji vidí druzí, a přece jaká jest*“ (*Genius and Common Sense*). Podle množství originálnosti jest posuzovati hodnotu uměleckého díla. Reynolds, který tvrdil, že originalita neexistuje, neměl pravdu. Jest ovšem třeba dobře rozlišovati mezi pouhou dovedností, která jest kvantitou znalosti, a originalitou, která jest kvalitou vědění a způsobem jeho získání. Triumf originality jest ukázati nám, co jsme nedovedli postřehnout z nedostatku intuice. V tom smyslu genius nás nám objevuje¹⁸, tvoří si vlastně svět, v němž žije a který nám odhaluje v svém díle (*Genius and Originality* 18, 64—70). Není originální to, co není v přírodě, protože originálnost není odklon od přírody, nýbrž návrat k ní (*Taste* 17, 57; 20, 386). S originálností je úzce spjat pojem invence. Pravá definice geniálnosti jest schopnost vynalézati v souhlase s přírodou a největším geniem podle této definice jest Shakespeare, který vlastní imaginací vymyslíl svět, který má všechnu tvářnost a pravdivost světa skutečného (5, 204).

Přes všechny superlativy, kterými Hazlitt zahrnuje uměleckého genia, nikdy ho nepovyšuje na božství a geniálního umělce nepovažuje ani za nadčlověka, ani za stroj, nýbrž zdůrazňuje jeho hluboké lidství. Výjimečnost geniálního umělce záleží v jeho větší a hlubší lidskosti. I v tomto pojetí souhlasí Hazlittovo myšlení s názory Croceovy *Aestetiky*.

¹⁸ Croce: *Aestetika* I, 44.

Lidský genius může dosáhnouti jen určitého stupně velikosti a má své meze, kterých ani největší geniové nepřekročili. V individuálním vývoji dosahuje genius své vrcholné meze hned na počátku své umělecké dráhy. Za tuto mez nepokročí, ať se snaží sebevíce. Jakmile vyčerpá své fondy, může se jen opakovat. Jinde Hazlitt srovnává vývojovou linii umělce s dráhou slunce na obloze od úsvitu do západu. Podobně tvrdí o vývoji umění, že má své dětství, mužný věk a stáří (16, 215). Posuzujeme-li umělce jako člověka, nesmíme zapomínati, že je lidský, a proto chybný; jeho chyby a slabých stránek bývá často víc než u lidí umělecky nenadaných, protože umělec žije ve stavu intelektuálního opojení a není možné očekávati, že se bude chovati podle konvenčních požadavků a společenských předpisů a že bude chladnokrevný, rozšafný a střízlivý (5, 129).

V essayi *Why the Arts are not Progressive* (4, 160 až 164) odpovídá Hazlitt na otázku proč není pokroku v umění, že umění není mechanické jako technika nebo vědecký výzkum, a proto také se nevyvíjí s časem k stále vyšší dokonalosti; nemůžeme tedy očekávati, že umění dob pozdějších bude lepší a dokonalejší umění předcházejících věků. „*Co jest mechanické a dá se podrobiti pravidlu nebo důkazu, je pokrokové a připouští postupné zdokonalování; co není mechanické nebo určité, ale závisí na genialitě, vkusu a citu, velmi brzy ustrne nebo upadá a ztrácí víc, než získává transfusí.*“ V umění nehraje čas takovou úlohu jako ve vědě a v civilisaci; pokrok ve vědě je stálý a nikdy nedosáhne svého vrcholu. „*Ta umění, která závisí na individuální genialitě a nepřenosné síle, vždycky pokročila jedním skokem od dětství k dospělosti, od prvního barbarského úsvitu invence k své poslední výši a oslnivému lesku a neobyčejně upadají od té doby.*“ Domněnka, že pokrok umění a poesie jde ruku v ruce s pokrokem vzdělanosti a civilisace, byla vyvrácena jako omyl již před Hazlitem. Výbornost nejstarších národních básníků se dá vysvětliti tím, že poesie není jako jiné druhy poznání poněnáhlým získáváním nových poznatků, nýbrž intuitivním objevováním, jakýmsi božským zjevením. Zajímavou shodu s Hazlittovým názorem na otázku pokroku v umění najdeme u F. X. Šaldy, který píše:

„Část naší kritiky mluví o ‚pokroku v umění‘ s triviální pohodlností a sufisancí, která je snad na místě v technice . . . , ale v umění jest prostě absurdní. Neboť v umění jest tomu právě naopak; sama krása a samo mysterium umění jest v tom, že žádný opravdový, veliký a celý čin nemůže zde být překonán nikým a ničím a stojí pro věky, svět pro sebe a ze sebe, celý a dovršený“ (Volné směry, 9, 1905).

V posudku Flaxmanových *Přednášek o sochařství* r. 1829 (16, 338—363), které Hazlitt vcelku odmítá pro jejich akademičnost a dogmaticnost, zabývá se také otázkou vztahu vědy a umění a rozvádí znovu své důvody, proč umění nedrží krok s rozvojem vzdělanosti.

„Umění, když vytryskne z pramene geniálnosti, je jako tvůrčí čin; je v něm stejná záhadnost a velkolepost. Potom, ať už dosáhne jakékoli dokonalosti, stává se mechanickým. Jeho nejsilnější impuls a inspirace jsou odvozeny ne z toho, co vykonalo, ale z toho, co má vykonati. Nepřekvapuje, že z tohoto stavu úzkosti a bázlivé úcty, s níž pohlíží na svůj určený úkol — neznámý svět, který leží před ním —, tak úžasná odhalení světa pravdy a krásy jsou často vykřesána, kdy bychom to nejméně očekávali, a že umění někdy se přeneslo jedním obrovským skokem od kolébky až ke hrobu!“ (16, 344—345.)

Flaxman však zastává theorii opačnou a tvrdí, že umění dospívá své majestátní výše povlovnou a nepřímou cestou vědeckého pokroku, postupným hromaděním vědomostí a zdokonalováním techniky. Tvrdí, že sílí a roste souběžně s růstem lidských vědomostí a jako jejich následek. Ale skutečnost mu nedává za pravdu, jinak by dnešní umění musila již dávno překonati umění antické, zatím co se posud nezrodil sochař, který by se vyrovnal Praxitelovi, anebo básník, který by předčil Homéra.

„Umění nemůže být sdělováno podle receptu nebo theoretických pouček jako věda; a proto se nemůže zdokonalovati ad libitum: je nerozlučně spjato s individuální povahou a individuálním geniem.“ (ib.)

Umění se tedy zásadně liší od vědeckého poznání. Jeho zdrojem není jen poznání smyslové a rozumové, ale především lidské city a imaginace. Jeho metoda není mechanická a experimentální, ale intuitivní a individuální. Jeho cíl není jen poznávat a poučovat, ale především skýtat slast. V svém stále a stále opakovaném tvrzení, že umělecké dílo má skýtat slast, je Hazlitt velmi blízko heslu „umění pro umění“. Přes to však, že správně pochopil zásadně estetickou povahu a funkci umění, nebyl nikterak proti vyjadřování hodnot mimoestetických v díle uměleckém, zvláště hodnot ethických, jestliže je vyhověno základnímu požadavku estetickému. V individuálních posudcích o umělcích a uměleckých dílech přísně dodržuje zásadu posuzovat dílo jako hodnotu samu o sobě a nepovyšuje prvky mimoestetické na rozhodující kritéria.

Nejlepší definice uměleckého genia, kterou Hazlitt formuloval, jest „schopnost vytvořiti znamenité dílo“ (doslovně: „síla produkovati výbornost“) a výborné nebo znamenité dílo jest takové, které skýtá slast, rozuměj estetickou slast. Z této definice vyplývá zcela samozřejmě Hazlittův pojem vkusu jako sensibility k uměleckému dílu čili schopnosti vnímati umělcem vytvořenou výbornost všeho druhu a všech stupňů. Jinými slovy definuje vkus jako přirozenou schopnost reagovat správně na umělecké dílo, míti přiměřený cit obdivu k mohutnosti díla a přiměřený cit slasti ke kráse. O problému vkusu ve vztahu k umění pojednal Hazlitt zejména ve dvou essayích *Myšlenky o vkusu* (17, 57—66) a *Nárys vkusu* (20, 386—391), a poněvadž tyto otázky jsou velmi významné pro jeho kritickou theorii i praxi, uvedu je obsírněji.

„Vkus není nic jiného než vnímavost pro různé stupně a druhy výbornosti v dílech umění a přírody. Tato definice snad bude popírána; neboť vím, že je obecnou praxí viděti vkus v dispozici nacházeti chyby.“

Francouzi se odvolávají na Voltaira, který prohlásil, že Shakespeare a Milton jsou barbaři, protože prý Voltaire měl vkus. Na to Hazlitt odpovídá, že snad Voltaire měl vkus, ale v tomto případě jej neukázal. Neboť zaslepenost k ne-

sčetným a velikým krásám a postřehnutí nepatrných vad nesvědčí ani o bystrém porozumění ani o jemném vkusu. Jemný vkus jest „*bezvýhradná sympatie k nejkrásnějším impulsům imaginace, nikoli antipatie ani lhostejnost*“. Nic neobdivovat není známkou moudrosti a opovrhovat nějakým uměním nebo znalostí je důkazem vlastní nevědomości, nejen nedostatku vkusu. Hyperkriticismus je omluvitelný jen tehdy, jestliže příliš přísné, a proto nespravedlivé posuzování určitého umění nebo umělce jest vyváženo důkladnou znalostí a intenzivním obdivem pro jiné umění nebo umělce jiného druhu.

„*Konečným a jedině konklusivním dokladem vkusu jest nadšení, ne lhostejnost... Lhostejnost k nižším stupňům krásy jest omluvitelná, jen když vypěrá ze znalosti a obdivu pro vyšší krásu.*“ Za nejlepší důkaz výborného vkusu pokládá Hazlitt ocenění nejvyššího stupně dokonalosti, kterého je lidský duch schopn dosáhnouti. Každý umělec a každé umělecké dílo pak mají býti posuzováni podle svých nejlepších vlastností a podle svých zákonů. To jest jedna z nejpronikavějších myšlenek Hazlittových o tomto námětu. Neměřit romantika zákony klasicismu, nevytýkat dílu to, v čem nevyniká, ale dovést ocenit to, v čem je jedinečné a originální. „*Nenávidím srovnávání a vylučnost ve věcech vkusu a zamítám naprosto všechny posudky a kritické systémy, založené na těchto zásadách,*“ praví v jiné souvislosti (20, 262). Každý genius má právo být posuzován podle svých nejlepších výkonů, ne kritisován proto, že nevyniká v něčem jako jiný, když to není jeho styl nebo metoda. Ovšem, abychom postřehli a ocenili nejvyšší dokonalost, musíme dovést oceniti všechny stupně a odstíny jejího druhu krásy, zatím co k postřehnutí nedostatku nějaké krásy stačí mít o ní představu negativní nebo abstraktní, nebo třeba jen představu jména. Postřehnout svrchovanou krásu nebo pravdu v umění vyžaduje totiž do jisté míry schopnost vyrovnati se tvořícímu umělci a býti s to sledovat jeho tvůrčí pochod; čili vkus je také geniální a předpokládá duchovní spřízněnost mezi milovníkem umění a umělcem. Nadšení samo o sobě není vkus; jen nadšení pro skutečnou krásu, nadšení zdůvodněné rozumem a věděním. Také sensibilita sama o sobě není vkus; jen vnímavost ke skutečné výbor-

nosti. „*Nejvyšší vkus jest navyklá vnímavost k největším krásám; nejkatoličtější vkus jest pochopení pro nejrozmanitější druhy výbornosti.*“ Takový vkus jest ovšem vzácný. Je více lidí jemného vkusu, zaměřeného k určitému druhu krásy, než lidí, kteří dovedou chápati rozdílné druhy krásy. Totéž platí i o umění. Je málo umělců, kteří vynikají ve více než jedné oblasti nebo druhu umění. Hazlitt však výstižně doplňuje tento postřeh tím, že lidé, kteří obdivují všechno, nejsou nejkatoličtější kritikové, nýbrž nevědomci, kteří nerozumějí ničemu. Mohli bychom opět analogicky doplnit, že tak zvaní všeumělci jsou většinou nedoukové.

Jak se projevuje dobrý vkus? Hazlitt odpovídá: „*Souhlasiti s největším počtem dobrých soudců jest míti pravdu a dobří soudcové jsou lidé přirozené vnímavosti a získaných vědomostí.*“ Zdálo by se, že nejlepšími soudci umění by měli býti umělci, ale ve skutečnosti je málokterý umělec schopen posouditi nestranně i své vlastní dílo, neřku-li díla cizí. Nejhoršími kritiky umění, praví Hazlitt na jednom místě, jsou obchodníci s obrazy, pak ředitelé obrazáren a museí a konečně mnozí akademičtí malíři. Ale ani kritikové z povolání nejsou vždy lidé dobrého vkusu. Ti, kteří stráví celý život vychvalováním sublimních pasáží obskurních autorů, nedávají najevo vkus, ale afektovanost. Není pravda, že to, co je populární, je proto vulgární; a to, co se snažíme zachránit před osudnou obskuritou, často by bylo lépe ponechat v zaslouženém zapomnění.

Důležité jest rozhodnouti, zda existuje nějaké obecně platné měřítko v otázkách vkusu. Hazlitt, jak se dá očekávat, nevěří, že by existovalo něco, co se líbí všem stejně nebo vůbec se líbí všem. Souhlasí zcela, že ve vkusu platí „*de gustibus non est disputandum*“, ale věří, že jakási norma přece jen jest, ačkoliv je dalek toho, aby jí přikládal dogmatickou platnost. O tom, co se má líbiti, rozhoduje většina dobrých soudců. Důraz klade ne na počet, ale na znalost, takže by se mohl vyskytnouti jediný člověk, který by rozhodl o otázce vkusu, kdyby byl lepším soudcem než ostatní kritikové. Formuluje tedy své pojetí kriteria vkusu asi takto: „*To, co by se líbilo všem, kdyby tomu všichni věnovali stejnou pozornost a nacházeli v tom stejně zalíbení.*“ Na této hypotese ukazuje Hazlitt její praktickou nemož-

nost a sám se řídí jen vkusem vlastním, který si ověřoval, kde mohl, na mínění dobrých soudců, jak jsme uvedli dříve.

Vkus i geniálnost jsou vrozené dary, ale pěstováním se vkus může zdokonaliti. Jest však třeba dobře rozlišovati mezi skutečným zlepšením vkusu, které je možné jen individuálním úsilím a stálým stykem s nejlepšími uměleckými výtvy u nadaných jednotlivců; a rozšířením vkusu mezi široké vrstvy obecnstva. Hazlitt soudí velmi skepticky o účelnosti různých institucí, jako jsou umělecké akademie, obrazárny a musea, výstavy a podobně, pro skutečné zlepšení vkusu a rozvoj umění (viz essay *Zda akademie podporují krásná umění*, 18, 37—51 a na mnoha jiných místech). Kloní se spíše k názoru, že vkus „hrubne, čím více se rozšiřuje“, místo aby se zjemňoval.

Vkus má společné s geniálností nejen to, že jest vrozenou vlohou, ale také to, že je individuální a v jistém smyslu „místní, národní“. Rozlišnost pojetí krásy a výbornosti není nápadná jen u různých jedinců, ale ještě více u různých národů a v různých obdobích historických i u téhož národa. Tak lze pochopiti, třebas ne omluviti, že Francouzi haní Shakespeara a Angličané nerozumějí Racinovi; tak vznikají různé umělecké směry a školy, jejichž stoupci nebo obdivovatelé jsou zaslepeni ke kráse jiné doby a jiného druhu. Ale opravdový vkus je právě schopnost dát na sebe působiti jakoukoli skutečnou krásou tak, jak tato krása chce působiti.

Ačkoliv i v úvahách o vkusu přejímá Hazlitt beze změny ustálenou terminologii klasicistické kritiky a estetiky, dovedl jí dáti originální náplň, a vyhýbaje se dogmatickému předpisování a pátrání po prvních příčinách, které jsou podle jeho filosofie nezjistitelné, dovedl vyvoditi z vlastní zkušenosti zásady, které může každý kritik plně podepsati.