

Založení estetiky v německém osvícenském racionalismu: A. G. Baumgarten a G. F. Meier

Martin Bojda

Filosofický ústav AV ČR, v. v. i., Praha
bojda.martin@seznam.cz

Abstract:

**The Founding of Aesthetics in German Enlightenment Rationalism:
A. G. Baumgarten and G. F. Meier**

The study explores the genesis of aesthetics as an independent philosophical discipline in German post-Wolffian rationalism, and that as a theory of the lower spiritual powers or sensory knowledge developed by A. G. Baumgarten and G. F. Meier. It demonstrates the origins of this rationalistic aesthetics in the Leibnizian-Wolffian tradition of thought, especially in noetics, less so in Leibniz's ontology of beauty. In the aesthetics of the mid-18th century, the theory of the spiritual powers [*Vermögen*] of man was developed in favor of those powers which precede distinct conceptual knowledge, and sensuality and imagination were appreciated as a necessary complement of reason, which ensured its connection with the empirical world and life. The development of aesthetics was related to the psychologization, anthropolization, and historicization of the rationalist concept of man and significantly expanded this concept. Aesthetics mediated the relationship between rationalist philosophy and literature, and with this made a fundamental contribution to the wider cultural and social affirmation of the values of Enlightenment rationalism.

Keywords: Alexander Gottlieb Baumgarten, Georg Friedrich Meier, aesthetics, philosophy of art, German Enlightenment, Enlightenment rationalism

DOI: <https://doi.org/10.46854/fc.2022.4r.741>

Úvod: Leibnizovsko-wolffovské předpoklady německé osvícenské estetiky

Filosofie Christiana Wolffa (1679–1754) se stala nejvlivnější soustavou racionalistického myšlení v Německu první poloviny 18. století, tzn. v době prosa-

zení osvěcenského racionalismu proti dosavadní autoritě zjeveného náboženství. Wolff systematizoval a rozvinul myšlení Gottfrieda Wilhelma Leibnize (1646–1716) a *povahou* tohoto rozvinutí, která oslabovala především pozitivně náboženské linie Leibnizova myšlení a naopak se sblížovala s tendencemi západoevropského mechanicismu, radikalizoval jeho platnost pro „osvěcení“, tzn. emancipaci přirozeného rozumu a světa z jejich podřízenosti teologii, přenos východiska myšlení do racionální analýzy *přirozenosti* a do logiky. Význam Wolffovy a jí prostředkované Leibnizovy filosofie nespočíval jen v jejich interně teoretických či akademických souvislostech, nýbrž i v reformním vlivu, který měla na veřejný život. Ve všech sférách myšlení i praktického života vedla k *racionalizaci*, z níž plynuly radikální důsledky zejména pro zjevené náboženství a církevní instituce a také pro světskou moc, pro despotii a nepořádky všeho druhu ve společenském životě.¹

Reformní důsledky plynuly také pro pojetí umění, pro jeho teorii, tvorbu i recepci ve vztahu k ostatním sférám lidského ducha a společenského bytí. K nejvýznamnějším Wolffovým žákům patřili Johann Christoph Gottsched (1700–1766) a Alexander Gottlieb Baumgarten (1714–1762), kteří měli stěžejní vliv na rozvinutí osvěcenského racionalismu v oblasti umění: Gottsched kromě teorie i společensky, Baumgarten v nejužším filosofickém slova smyslu, který ovšem měl široce dosažné důsledky založením „estetiky“ jako specifické disciplíny programově se odlišující od starší poetiky (jakou pěstoval ještě Gottsched)² a stavějící na wolffovském noetickém základě. Baumgartenovu koncepci ve vlastním, mnohem rozsáhlejším dílem rozvinul a zpopularizoval jeho žák a následovník na univerzitě v Halle Georg Friedrich Meier (1718–1777).

Wolffova filosofie položila systematické základy pro rozvoj německé estetiky, která patřila v kombinaci s expanzí krásné literatury a žurnalistiky (jež teoreticky a hodnotově fundovala) k nejvýznamnějším výdobytkům osvícenství. Na druhou stranu patřilo k Wolffovu zploštění Leibnizovy filosofie, k jeho spíše matematicko-systematickému rázu oproti dynamice Leibnizovy metafyziky sil a jejímu spirituálnímu pojetí přirozeného světa, že toto estetické myšlení nevyrostalo ani tak z imaginace této metafyziky jako z logické analýzy teorie poznání, z funkcionality smyslového vnímání a z napodobování světa jako předstupně poznání pojmového, které se teprve kompetentně vyrov-

1 V posledních letech vyšly po dlouhé době soustavné životopisné portréty Wolffa i Leibnize, které jejich myslitelské dílo a působení umožňují vidět ve společensko-historických souvislostech: Kertscher, H.-J., „*Er brachte Licht und Ordnung in die Welt.*“ *Christian Wolff – eine Biographie*. Halle, Mitteldeutscher Verlag 2018; Kempe, M., *Die beste aller möglichen Welten. Gottfried Wilhelm Leibniz in seiner Zeit*. Frankfurt a.M., S. Fischer 2022.

2 Viz zejména jeho spisy: Gottsched, J. Ch., *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen* (1730), *Erste Gründe der gesamten Weltweisheit* (2 Bde., 1733–1734) a *Handlexicon oder Kurzgefaßtes Wörterbuch der schönen Wissenschaften und freyen Künste* (1760).

nává s pravdivým určením věcí. *Metafyzika harmonie*, z níž se status umění a krásy, totiž umělecké a přírodní (*přirozené*) krásy, odvíjí u Leibnize, její ontologická argumentace,³ se ve Wolffově škole poněkud vytrácí ve prospěch čistě logického, poznávacího zařazení estetického vztahování. S tím se protnul moralismus racionalistického myšlení a jeho platnost v klasicistní mimetické estetice, kterou v Německu jako autoritativní vzor propagoval Gottsched či Johann Adolf Schlegel (překlady Nicolase Boileaua a Charlese Batteuxe).

U Leibnize bylo možné teorii nápodoby odvodit ve velkorysém formátu reprezentace metafyzického řádu v přírodě, *genuinní* manifestace univerzálního v individuálním či krásném, esteticky souladném. Ve Wolffově škole byla estetická souladnost jevení či uměleckého tvoření propojena s aktivitou metodicky vyšetřených nižších složek ducha. Ty mají v kognitivním i metafyzickém celku své místo, mezi konfigurací, která zalíbení vzbuzuje, a subjektivitou, která zalíbení pociťuje, vládne přirozený soulad. Vždy je to nějaká věc, co se líbí, ale i nějaký subjekt, co libost pociťuje, a estetika tak stojí mezi (v poslední instanci metafyzickým) faktem (jevem) a subjektivním pocitem *dokonalosti*. Krása zde však není *ta výsostná* forma, v níž se člověk vztahuje k metafyzické pravdě (božství) jako k něčemu, co přesahuje partikulární věci i pojmy, a zároveň je v každém z nich spirituálně přítomné a teprve v jeho světle jejich pravda vystupuje, jako tomu bylo u Leibnize.

I u Wolffa nicméně sdílený ideální základ umožňuje přírodní i duchovní interakce (komprehenze) mezi jsoucný: reálně i ideálně (pro rozumové chápání) vládou mezi jsoucný analogie, protože principy jejich přirozenosti jsou totožné. Opírají se vposled o princip Stvoření, o principy milosti, což má zásadní význam pro přenos finalitního, harmonicky účelového působení ze sféry přírodní organicity do sféry mravního jednání, lidského utváření vlastního života a světa. Odtud vyplývá závazek individuálního jednání vůči celku, jeho harmonické jednotě a inteligibilitě. Proto platí řád v jednání konečně rozumné bytosti, závazek reprezentativnosti vůči ideální pravdě celku, a odtud jednak metafyzický rámec věd (které se jako takové zabývají jednotlivostmi ve sféře konečného), jednak specifická legitimita krásných umění a také věd o nich.

Umění reprezentuje tuto „reprezentativnost“ světa vůči jeho tvůrci, *zjevu* je právě ideální řád světa tím, že uchopuje věci jako jeho manifestace. Samo jej manifestuje jako mohutnost jej „napodobovat“, jako jeho tvůrčí zrcadlo. Platí, že každá věc jako mikrokosmos zrcadlí celek a nese v sobě jeho řád,

3 Viz zejm. Leibnizův fragment „Von der Glückseligkeit“. In: Leibniz, G. W., *Kleine Schriften zur Metaphysik*. Hrsg. von H. H. Holz. Frankfurt a.M., Suhrkamp 1996, s. 387–401. Na význam Leibnize pro německou estetiku a na tento fragment kladl důraz Ernst Cassirer. Srov. Cassirer, E., *Leibniz' System in seinen wissenschaftlichen Grundlagen*. Hrsg. von B. Recki. Hamburg, Meiner 1998, s. 414.

metafyzickou souvislost. Totéž platí (má platit) pro umění a nakonec i pro společenské vztahy, pro mravní bytí člověka jako nositele univerzálního rozumu, tj. uvědomění o světovládne harmonii. Krása je manifestací pravdy, která je pravdou o ideálním metafyzickém řádu světa. Jinou její manifestací (vědomou realizací) je mravnost, dobro jako realita působení metafyzického řádu coby dokonalého. Pravda metafyzické harmonie má estetický zjev a etický rezultat, zjevuje se v kráse a dobru. Krása a dobro také patří neoddělitelně k sobě, nejsou něčím formálním a pouze pro sebe.

V této studii se z širokého rámce rozvíjení leibnizovsko-wolffovského racionalismu v německém osvícenství zaměříme výhradně na založení estetiky u A. G. Baumgartena a G. F. Meiera, tzn. na „nejužší“ teoretické jádro této linie filosofické tematizace umění, krásna či jejich pocitování člověkem.⁴ Estetika jako takto zvaná disciplína se nejpozději v raném 19. století stala standardní disciplínou a jako taková je pěstována dodnes, zejména Meierovo dílo a s ním spojené souvislosti historické geneze tohoto oboru jsou však dnes známy většinou jen znalcům německého osvícenství. V českém prostředí, pokud je nám známo, o Meierovi ani Baumgartenovi nebyl samostatný filosofický výklad dosud publikován.

Estetika se kontinuálně vyvíjela zejména v Halle, kde kromě Wolffa působil A. G. Baumgarten (1737–1740), v jeho šlépějích už od raného věku G. M. Meier (od roku 1746 mimořádný, v letech 1748–1777 řádný profesor filosofie) a po něm Johann August Eberhard (1778–1809). Meier, který se jako učitel díky svému mládí, vstřícnému chování ke studentům, přístupnému způsobu výkladu filosofických disciplín a jejich obohacení o teorii krásných umění stal velmi populárním, vydal v letech 1748–1750 třísvazkové *Základy všech krásných věd (Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften)*, v nichž vyšel z Baumgartenových myšlenek. Baumgarten jej předtím, než odešel (1740) na univerzitu ve Frankfurtu nad Odrou, ovlivnil jak v osobním styku, tak i svými ranými spisy. O estetice v této době ještě nepřednášel ani nepsal, důležité myšlenky směřující k jejímu založení jako *teorie smyslového poznání*, k němuž posléze došlo vydáním z roku 1750, však byly obsaženy již v jeho latinské disertaci *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (1735). Roku 1750 vychází první díl Baumgartenovy latinské *Estetiky (Aesthetica)*, druhý pak roku 1758.⁵ Za iniciační dílo hermeneutického myš-

4 K pojednání dalších vrstev a osobností viz autorovy předchozí práce o německém osvícenství, např. Bojda, M., *Herderova filosofie kultury*. Praha, Togga 2015; týž, *Theodicea přirozenosti*. Lessing, Reimarus, Goeze. Praha, Togga 2017; týž, *Goethova fenomenologie*. Praha, Togga 2020; týž, *Principy přírody a milosti*. Brockes a německá osvícenská fyzikotheologie. Praha, Academia 2022.

5 Viz edice: Baumgarten, A. G., *Texte zur Grundlegung der Ästhetik (Lateinisch-deutsch)*. Hrsg. von H. R. Schweizer. Hamburg, Meiner 1983. Kompletní nové vydání *Estetiky* vyšlo v roce 2007: *Ästhetik (Lateinisch-deutsch)*. 2 Bde. Hrsg. von D. Mirbach. Hamburg, Meiner 2007; viz také

lení lze zase považovat Meierův *Pokus o obecné umění výkladu* (*Versuch einer allgemeinen Auslegungskunst*, 1757), jakkoli dnes málo známý.⁶

Rozvoj estetiky jako nové filosofické disciplíny byl významný a nesamozřejmý právě v Halle, které bylo tradiční baštou pietismu. Stala se zde teoretickou oporou rokokové poezie, tzv. anakreontiky (první a druhý halský básnický kruh), která zprostředkovávala prosazení světských žánrů, citovosti a subjektivity v básnictví. Samotnému Wolffovi se tento populární styl, který se v době kolem roku 1750 stal módou a splnul s jistým „krasodůstvím“, příliš nelíbil, mnohem spíše v něm viděl úpadek vědecké důkladnosti a přisnlosti, na nichž si tolik zakládal. Právě meierovské inovace však byly tím, co mohlo a mělo Wolffovu racionalismu (spíše jako stylu myšlení než jedné doktríně) zajistit tak širokou působnost, nebyla to tedy učenost, skrze niž Wolffovo myšlení představoval například rektor zhořeleckého gymnázia Friedrich Christian Baumeister (1709–1785) ve svých výhradně latinských systematikách (jakkoli výrazný byl i jejich úspěch).

Alexander Gottlieb Baumgarten

Baumgarten již ve své *Metafyzice* (*Metaphysica*, 1739, řada dalších vydání)⁷ mluvil o mohutnosti označování (*facultas characteristic*, *Bezeichnungsvermögen*), tj. o schopnosti člověka „představovat si znak a označovanou věc zároveň“, „spojovat je ve svých představách dohromady“. Tato mohutnost je „buď smyslová, nebo rozumová“.⁸ Jinak řečeno, jde o intuitivní práci imagi-

Baumgarten, A. G., *Anfangsgründe der praktischen Metaphysik* (Lateinisch-deutsch). Hrsg. von A. Aichele. Hamburg, Meiner 2019. Snaha o splácení edičních i interpretačních dluhů vůči německému osvícenství mezi Leibnizem a Kantem v posledních dvou desetiletích je zřejmá i z množství hodnotné sekundární literatury, která se k Baumgartenovi jen v posledních letech objevila (mj. v souvislosti s 300. výročí jeho narození): Schwaiger, C., *Alexander Gottlieb Baumgarten – ein intellektuelles Porträt. Studien zur Metaphysik und Ethik von Kants Leitautor*. Stuttgart – Bad Cannstatt, Frommann-Holzboog 2011; Aichele, A. – Mirbach, D. (Hrsg.), *Aufklärung*. Bd. 20: Alexander Gottlieb Baumgarten: Sinnliche Erkenntnis in der Philosophie des Rationalismus. Hamburg, Meiner 2008; Allerkamp, A. – Mirbach, D. (Hrsg.), *Schönes Denken. Alexander Gottlieb Baumgarten im Spannungsfeld zwischen Ästhetik, Logik und Ethik. (Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Sonderheft 15)*. Hamburg, Meiner 2016; Campe, R. – Haverkamp, A. – Menke, Ch., *Baumgarten-Studien. Zur Genealogie der Ästhetik*. Berlin, August-Verlag 2015; Franke, U., *Baumgartens Erfindung der Ästhetik*. Münster, Mentis 2018; Berndt, F., *Facing Poetry. Alexander Gottlieb Baumgarten's Theory of Literature*. Berlin – Boston, De Gruyter 2020.

6 Viz reprint s komentářem: Meier, G. F., *Versuch einer allgemeinen Auslegungskunst*. Hrsg. von A. Bühler – L. Cataldi Madonna. Hamburg, Meiner 1996.

7 Meier toto dílo přeložil do němčiny: Baumgarten, A. G., *Metaphysik*. Halle, Hemmerde 1766.

8 Baumgarten, A. G., *Metaphysik/Metaphysik*. (Lateinisch-deutsch.) Hrsg. von G. Gawlick – L. Kreimendahl. Stuttgart – Bad Cannstatt, Frommann-Holzboog 2011, s. 207. Pokud jde o duši, říká o ní Baumgarten o něco dříve, že je „silou, která představuje tento svět podle postavení mého těla“. Tamtéž, s. 161. Viz dále o vztahu duše a těla tamtéž, s. 265 nn.

nace, která věci a představy o nich spojuje (naše rozvinutí) zčásti spontánně, jinak též na základě zkušenosti s věcmi a *způsobu rozumění*, který si člověk osvojil. Rozumění však nevychází teprve ze systematizovaného školení, nýbrž *vždy* již nějak probíhá, věc je *vždy* uchopována už jako *něco*. (To bude důležitý problém pro Heideggera a fenomenologii, tuto tradici většinou nezhledňující.) Tato spontaneita spojování věcí jako významových znaků, „čtení“ světa podle určitého klíče je dílem obrazotvornosti, která organizuje smyslové vnímání, je však nepostradatelná i pro „syntetičnost“ pojmového myšlení.

Tuto roli obraznosti, její kognitivní funkci a strukturu „označovací mohutnosti“ před uvědomělým zapojením rozumu bude řešit Kant a nyní jsme ji u Baumgartena (jež rozvádí Meier) spíše vyvodili, on sám o ní soustavně nepojednal. Baumgarten říká, že „zákonem označovací mohutnosti je, že jedna z navzájem spojených představ se stává prostředkem, jak poznat skutečnost jiné“.⁹ Poznáváme věci s různou mírou zřetelnosti. Jasnost představy roste s tím, jak pozorně věc vnímám. Rozum je schopností nahlížet spojení mezi věcmi.¹⁰ Baumgarten věnuje v *Metafyzice* kapitolu „mohutnosti básnění“ (*facultas poetica, Dichtungsvermögen*), přičemž tuto mohutnost vysvětluje jako schopnost spojovat části představ, které duch předtím dovedl rozlišit a uvažovat samostatně. „Zákonem básnické mohutnosti je: části různých představ jsou představovány jako jeden celek.“¹¹

Otázku kognitivnosti „smyslového“ označování či poznávání a jejího poměru k analytickému poznávání rozumovému, kterou otevřel, Baumgarten sám dostatečně nevyřešil. Obě sféry u něj zůstávají konstatovány jako paralelní, resp. smyslovost je pojímána jako nižší forma či předchůdkyně vztahování uvědoměle rozumového. Tato problematika se však bude ukazovat jako velmi důležitá, a to pro řadu různých oblastí: pro teorii poznání, ale i antropologii člověka a estetiku, zprostředkovaně i pro další oblasti. Je s ní totiž spojena otázka statusu a geneze lidského rozumu, obecnosti pojmů jako elementů jeho práce, která byla pro sebeobhajobu racionalismu tak důležitá.

Nové pochopení kognitivních funkcí smyslovosti a obrazotvornosti u Herdera, v jiné podobě ovšem například i ve francouzském senzualismu, povede k docela novému pohledu na *dějiny*. Pokud jsou *dějiny*, jak to osvícenství od Voltaira a dalších chápalo, *dějiny* kultury, civilizace, pak je otázka „ontogeneze“ lidské kulturnosti, struktury a konstituce lidského ducha či rozumu klíčová pro diagnostiku *vývoje* *dějin*. „Mytické myšlení“ starších civilizací pak nemusí být chápáno jen jako primitivní vůči měřítku novověké racionality, která své vlastní seberozumění absolutizuje, nýbrž jako genuin-

9 Tamtéž, s. 208.

10 Tamtéž, s. 211; s. 213.

11 Tamtéž, s. 194.

ní forma racionality, protože kultura je historická a racionalita je dílem duchovní syntézy, která není pouze a čistě teoreticko-rozumná, nýbrž opírá se o spolupráci dalších složek ducha. Otázka imaginativního rozměru či přímo fundamentu kognitivního aktu historizuje pojmotvorbu a deuniverzalizuje racionální pojmy – poté, co ony deuniverzalizovaly náboženská dogmata. Je to přehodnocení racionalismu z jeho vlastních zdrojů, které Baumgarten pouze vzdáleně anticipoval, ale skutečně provedl teprve Herder. Epistemologickému východisku Baumgartenovy estetiky a jeho konsekvencím je však třeba věnovat více pozornosti, než se běžně činí.

K rozlišení smyslového a rozumového označování či poznávání věcí, tzn. estetického a teoretického vztahování ke světu (z nichž i prvému náleží kognitivní význam), považujeme za ještě důležitější připojit další Baumgartenovo rozlišení, které je podniknuto v jeho *Estetice* a které bývá přehlíženo docela. Je to rozlišení, které Baumgartenův přístup významně rozšiřuje o ontologickou perspektivu. V *Metafyzice* se Baumgarten omezil na definici krásna (*pulcritudo*) tak, že je to „dokonalost, pokud je jevem, nebo pokud může být zachycena vkusem v širším významu“.¹² „Nejdokonalejší věcí“ je Bůh, který je proto i „skutečný“.¹³ Bůh je „nejvyšším duchem“, který je „působící příčinou tohoto světa“, a sice „všudy přítomnou“ při „udržování“ a všech „změnách“ světa, jeho jednotlivých monád.¹⁴

Na rozdíl od jiných wolffiánů pracuje Baumgarten s koncepcí monády (a také předzjednané harmonie),¹⁵ a jsou to právě estetické důsledky leibnizovského pojetí dokonalosti, na co chceme ještě obrátit pozornost ohledně ontologického rozšíření estetiky, jež je zde ukotvena jako „mladší sestra logiky“. Protože Bůh je ontologickým základem věcí, které jsou konečné, a tak vyžadují stvořitele, a protože Bůh je racionalisticky vyvozen jako dokonalý, tzn. tvořící *ideálně*, získávají i konečné věci přirozeného světa kvalitu (odvozené) dokonalosti, „obrazu“ svého tvůrce. Ten je v nich „přítomen“ skrze univerzální principy, které jednotlivá jsoucna vyznačují a k nimž se vztahují pojmy rozumu. „Protože jsou tedy všechny věci podobné Bohu,“ říká Baumgarten, „je každá věc obrazem Boha, který je ve vyšším stupni dokonalý, a čím dokonalejší věc je, tím podobnější je Bohu a tím větším jeho obrazem je.“¹⁶

12 Tamtéž, s. 227.

13 Tamtéž, s. 308. „Kdyby Bůh nebyl skutečný, byla by věta rozporu nesprávná...“ Tamtéž, s. 312.

14 Tamtéž, s. 352; s. 365.

15 Pojímá je však poněkud jinak než Leibniz, mluví totiž o „monádách tohoto světa“, tzn. – bylo by správnější říci – o monadických (= univerzálních spirituálních) základech živých bytostí, jako o „konečných a závislých věcech“, které mají svůj původ od Boha, jenž je stvořil z ničeho. Tamtéž, s. 354.

16 Tamtéž, s. 323.

Tento ontologický rozměr krásna jako kvality náležející přírodě (přirozenosti) díky dokonalosti jejího původce (natolik, nakolik ho odráží), rozměr, který byl tak důležitý u Leibnize a ve fyzikoteologickém myšlení, bývá v literatuře opomíjen. Ve své *Estetice* jej Baumgarten rozvinul rozlišením „krásy věcí“ a „krásy myšlenek“ – a těch ještě od „krásy poznání“ („ošklivé věci mohou být jako takové myšleny krásně a krásné věci ošklivé“),¹⁷ především však rozlišením „logického“ a „estetického horizontu“ rozumu (*horizontem logicum, horizontem aestheticum*).¹⁸ Důležité je také Baumgartenovo leibnizovské spojení krásy, resp. dokonalosti, s *řádem, souladem*. To byl pohled typický pro německý osvícenský racionalismus, pro nějž se na Boha jako tvůrce světa usuzovalo nejen jako na dostatečný či určující důvod konečných věcí, nýbrž také jako na původce jejich účelného a obecnostního řádu, který nelze odvodit z jejich singularity. „Všeobecná krása smyslového poznání je,“ říká Baumgarten, „protože neexistuje žádná dokonalost bez řádu, souladem řádu“, „krásou řádu“. Kromě ní existuje „krása označení“, tj. „vnitřní soulad znaků, s řádem stejně jako s věcmi, pokud je jevem“, a již zmíněná „krása věcí a myšlenek“.¹⁹ „Krása smyslového poznání a vkusnost myšlených věcí samých (*ipsa rerum elegantia*) jsou složené dokonalosti (*perfectiones compositae*) a jsou univerzální.“²⁰

Takto se do estetiky, jež je vymezena v prvním paragrafu jako „věda smyslového poznání“, šíře jako „teorie svobodných umění, nižší teorie poznání, umění krásného myšlení, umění rozumových analogií“,²¹ tzn. noeticky, dostává *ontologie krásna* a uvažuje se o vztahu „krásného myšlení“, resp. myšlení (pocitování) krásna, něčeho *jako* krásného, ke krásnu jako objektivní vlastnosti věci. Tato ontologie krásna měla v Evropě velkou tradici, pojila se s „estetickým horizontem“, nádherou a slávou (*Herrlichkeit, gloria*) světa, resp. jeho Boha, v křesťanství,²² a jejím komplementem byla sémantika viditelného světa jako tak či onak uzpůsobeného „návodu“ ke světu neviditelnému. V této tradici se však nepřemýšlelo v uvedených gnoseologických souvislostech na metodické úrovni racionalismu, vztah mezi sférami víry a poznání, funkce analogií či metafor v ní fungoval jinak než v novověkém myšlení.

Baumgarten estetikou rozděloval na teoretickou (formulující pravidla) a praktickou (posuzující jednotlivé objekty). První ze jmenovaných pak dále na „heuristiku“, „metodologii“ a „sémiotiku“. Sémiotika se věnuje „znakům

17 Baumgarten, A. G., *Ästhetik*. Bd. 1, c.d., s. 23.

18 Tamtéž, s. 97.

19 Tamtéž, s. 23.

20 Tamtéž, s. 24 n. (Při překladech přihlížíme k německému převodu Dagmar Mirbachové v téže edici.)

21 „Aesthetica (theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulcre cogitandi, ars analogi rationis) est scientia cognitionis sensitivae.“ Tamtéž, s. 10.

22 Srov. velké dílo Hanse Urse von Balthasara *Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik*. 7 Bde. Einsiedeln, Johannes 1961–1969.

toho, co je krásně myšleno a uspořádáno“, heuristika věcem samým.²³ Baumgarten nicméně, to je i zásadní omezenost jeho přístupu, „estetický horizont“ spojuje primárně s rozumem, ne s věcmi samými, a estetické vztahování prostě podřazuje vztahování rozumovému, které od něj rozlišuje podle míry *zřetelnosti* představ. To je ještě výsostně karteziánský pozůstatek, je zde nastoleno paradigma „jasnosti a zřetelnosti“ jakožto kritéria pravdy a obecnosti, které tak náleží rozumovým pojmům, kdežto „pouhé“ subjektivní představy vyznačuje konfuznost a nedostatečnost ve vztahu k pravému určení věci. „Estetický horizont“ se týká toho, co si z věci nedovede osvojit rozumové poznání. Baumgartenovým výkonem je vyšetření toho, že lidské poznání je omezené a to, o čem si vytváří „jasné“ pojmy, je „logický horizont“. Kromě něj zde má být estetické či smyslové poznávání, které probíhá zároveň se vztahováním pojmovým, rozumovým, které je jeho bází a přesahuje ho, nedosahuje však jeho kvality a kompetence, protože je neostré, protože je spíše smyslovým (imaginativním, analogickým) „ponětím“ o věci i nad rámec toho, co si jasně a zřetelně osvojuje logické poznání.

I na toto smyslové poznání či na tento estetický horizont se vztahuje velmi racionalistický nárok jeho souladu s vnitřním určením věcí, jak je vyšetřuje myšlení logické. Estetické či smyslové poznání je konfuzní a *nesprávné*, pokud se neshoduje s „absolutní a podmíněnou možností věcí“,²⁴ tzn. s jejím metafyzickým i konkrétně empirickým určením, s její „pravdou“.²⁵ Pak se nejedná o „estetickou pravdu“ (*veritas aesthetica*), jak Baumgarten pravdivostní nárok či fundament tohoto „nižšího“ poznání nazval, nýbrž o „estetickou nepravdu“ (*falsitas aesthetica*). To znamená, že estetický horizont přece není horizontem ontologického určení věci jako její dokonalosti coby stvořené, nýbrž rozměrem neostrého myšlení, které *ještě* není poznáním. „Rehabilitován“ je toliko potud, že je mu příznána i možnost *pravdivosti* a že této formě „smyslové“ anticipace pravdy věci, této „estetické pravdě“ se přisuzuje kognitivní a šíře i kulturní význam pro lidského ducha, který se *nevycherpává* logickým poznáním světa, tedy omezeným množstvím toho, co se z něj ukazuje lidskému rozumu jako poznatelné.

Na druhou stranu zde není *jednoty* lidského ducha či poznání a *nedělitelná* role obrazotvornosti pro ni ještě zdaleka není poznána tak, jako se tomu stane později u Herdera. Baumgarten o sféru smyslovosti či estetiky (ani tyto dvě netotožné vrstvy patřičně nerozlišuje) spíše jen *rozšiřuje* teorii poznání (a pouze ji, jakkoli se zprostředkovaným významem pro kulturu obecně), nejde tedy o to, že by ji opravdu *prohluboval*. Jeho logika sama o sobě nijak

23 Baumgarten, A. G., *Ästhetik*. Bd. 1, c.d., s. 16 n.

24 Tamtéž, s. 417.

25 Tamtéž, s. 423.

zvlášť nepřesahuje ustálený wolffovský přístup. Náznak prohloubení platnosti „estetické pravdy“ či „estetického horizontu“ se dostavuje toliko v případech, kdy Baumgarten mluví o „estetikologické pravdě“ (*veritas aesthetologica*) a chápe ji jako reprezentaci „metafyzické pravdy“ dané věci v živlu představování.²⁶

Estetika pak platí za *představu* metafyziky, která se sice s metafyzickou pravdou (kterou poznává *rozum*) může shodovat – a tím jí může připadnout nová důstojnost jednak jako kognitivní síly, jednak jako síly kulturní. Té však nabývá, jen pokud jde o duchovní význam umění, které je nesené vsutku podstatnou „estetickou pravdivostí“, tzn. blízkostí *pravdě* o věcech, která umění zbavuje podezření z *odvádění* od ní a z pouhé světské (smyslové) frivolnosti; poznání a teorie tak ovšem mají platnost „stupňování“, hierarchického překonávání smyslovosti a estetiky, a estetické či smyslové vztahování samo se s podstatou jinak než jako anticipace teprve úplného teoretického pochopení nestýká. Baumgarten si úskalí této teorie zřejmě uvědomuje, protože na základě náhledu, že věci, o nichž nemáme plné poznání, nemusí být nutně falešné, dospívá ke kategorii *pravděpodobnosti* – a *ta* se stává vlastním tvarem „estetické pravdivosti“.²⁷

V této souvislosti Baumgarten přechází k již specificky estetickému (krasoumnému) uvažování o tom, že umělecká kompozice si nevystačí s „jasným“ znázorňováním „pravdy“, protože pak by byla totožná s teorií. Jako *kompozice*, která je právě *umělecká* a jejíž hodnotou je krása, pracuje s krásou po svém. Soulad krásy je, jak jsme uvedli již výše, závislý na svém vztahu k pravdě, tento soulad však je v životě, v konkrétních vztazích, situacích a formacích bohatě zprostředkován a *vyjevuje* se, není prostě zde jako evidentní „*teze*“. Krása tohoto jevení je tím, v čem se má a může jevit pravda a co je jasností o bytnosti této pravdy, jež je právě fundamentem harmonie věcí (leibnizovská metafyzika), podmníněno. „Účelem estetiky je dokonalost smyslového poznání jako takového. Tou ale je krása. Vyhýbat se je pak třeba jeho nedokonalosti. Tou je ale ošklivost.“²⁸

Postoj, který později plně převezme Meier, je ten, jenž Baumgartena vede k obhajobě estetiky coby „vědy smyslového poznání“ před ostatními filozofy, kteří by ji a její obsahy chtěli pokládat za něco nedůstojného, nízkého či konfuzního, od čeho je třeba nejprve odstoupit k rozumovým pojmům *očistěným* od vši smyslovosti. „Filosof je člověk mezi lidmi,“ říká Baumgarten, „a nečiní dobře, když myslí, že tak velká část lidského poznání je pro něj nepatřičná.“²⁹ Kromě toho Baumgarten, stejně jako po něm Meier, zastává pře-

26 Tamtéž, s. 419.

27 Viz tamtéž, s. 461 nn.

28 Tamtéž, s. 20.

29 Tamtéž, s. 15.

svědčení o nutnosti esteticky kultivovat myšlení o „krásném myšlení“, a to v protikladu k „hrubému myšlení“, které je „nevědoucí, neučené, nevzdělané“ a „líné“.³⁰ Pokud někdo estetiku považuje spíše za umění než za vědu a klade tyto oblasti proti sobě, namítá proti tomu Baumgarten, že se o žádný protiklad nejedná, ba právě naopak: mnohá umění se měla stát vědami a umění lze vyložit vědecky.³¹

U Baumgartena je však ještě silněji než u „populárnějšího“ Meiera přítomna ona wolffovsky suchá subordinace mimo-rozumových vrstev lidského ducha a bytí, jakkoli *novátorsky* objevených ve své kognitivní funkcionalitě, pod systematický rozum, který sám dospívá ke svorníku vši inteligibility v Bohu. Racionalismus zde má stále jednoznačně „zbožnou“, nábožensky návodnou povahu, jakkoli jeho výkonem a způsobem jeho zprostředkování náboženského přesvědčení (*poznání*) je přirozené poznání.³²

Georg Friedrich Meier

Meierovo estetické myšlení a jeho dobové vnímání je třeba vidět v širokém rámci jeho tvorby, která pokryla řadu disciplín, a také dobových polemik. Její směry výmluvně naznačují už názvy jeho spisů, od *Myšlenek o náboženství* (*Gedanken über die Religion*, 1749) přes *Nauku o rozumu* (*Vernunftlehre*, 1752 /logika/) či *Důkaz předzjednaného souladu* (*Beweis der vorherbestimmten Uebereinstimmung*, 1752) a *Filosofickou mravouku* (*Philosophische Sittenlehre*, 5 sv., 1753–1761) až po *Metafyziku* (*Metaphysik*, 4 sv., 1755–1759) či *Úvahy o hranicích lidského poznání* (*Betrachtungen über die Schranken der menschlichen Erkenntnis*, 1775). Meierův význam, podobně jako v případě Gottscheda, spočíval v jeho německy psaném systematismu, který měl *popularizační* povahu a obracel se k širšímu čtenářskému okruhu. Nešlo ani tak o prohloubení filosofemat leibnizovského a wolffovského myšlení, jako spíše o jejich rozvíjení a uplatňování v dalších oblastech, z nichž teorie krásných umění a věd patřila k nejdůležitějším.³³

30 Tamtéž, s. 87.

31 Tamtéž, s. 17.

32 V tomto smyslu Baumgarten koncipoval svou *Etiku* (*Ethica philosophica*, 1740) jako teorii povinností, které se závaznou platností vyplývají ze sebepoznání lidské přirozenosti. Toto jejich ukotvení v přirozenosti samé a racionální demonstrace etických principů přispívá k *principalitě* povinností v Baumgartenově mravouce.

33 Meierovo myšlení a působení v různých oblastech zkoumají příspěvky reprezentativní kolektivní monografie: Grunert, F. – Stiening, G. (Hrsg.), *Georg Friedrich Meier (1718–1777)*. *Philosophie als „wahre Weltweisheit“*. Berlin – Boston, De Gruyter 2015. Viz také Schenk, G., *Leben und Werk des halleschen Aufklärers Georg Friedrich Meier*. Halle, Hallescher Verlag 1994; ze starší literatury pak Bergmann, E., *Die Begründung der deutschen Ästhetik durch Alexander Gottlieb Baumgarten und Georg Friedrich Meier*. Leipzig, Röder & Schunke 1911.

Jako obhájce „světské moudrosti“ (*Weltweisheit*, tj. v této době filosofie) vystoupil mladý Meier již roku 1745 spisem *Abbildung eines wahren Weltweisen*, v němž napsal: „Pravý světský učenec pamatuje, že je člověk, a filosofuje jako člověk, mezi lidmi, lidským způsobem. Vylepšuje všechny své nižší síly³⁴ prostřednictvím krásných věd. Je básníkem a řečníkem, přinejmenším co do teorie, a rozumí krásným vědám.“³⁵ K tomuto vyjádření, upomínajícímu na Christiana Thomasia, Meier připojuje noeticky platné konstatování, že pravý učenec „potřebuje své takto vylepšené smyslové poznávací síly ve zkoumání a přednesu světské moudrosti. Tím se jeho poznání a přednes stávají nejen důkladnými, nýbrž i krásnými a nekonečně se líbí.“³⁶

S touto kýženou kvalitou Meier zase spojuje jasnost a zřetelnost pojmů poznání, jejichž komplementem je jasnost, a srozumitelnost jazykových pojmů, které pojmy myšlení vyjadřují. Jasnost je pro něj – podobně jako pro Descarta – kritériem pravdivosti a přirozeně (jako *vlastnost* přirozenosti) souvisí s krásou a zalíbením; je podmínkou správného souzení [*Beurtheilung*]. V následujícím spise (*Abbildung eines Kunstrichters*, 1745) je vykládána úloha uměleckého kritika [*Kunstrichter*] o jasnost jako podmínku pravdivosti i krásy pečovat, a zprostředkovávat tak vztah mezi estetikou a teorií poznání, krásným představováním a jasným poznáním pravdy. Vrstva smyslovosti, již je člověk spojen s přírodní říší ostatních živočichů, nemá být nadále něčím, co je pouze subsumováno pod racionalitu, nýbrž je objeována jako specifická oblast lidského bytí v jeho individuální živoucnosti, emocionální a tělesné stránce, která nutí pojímat i přirozenosti člověka a jeho poznání širě.

Tento směr úvah otevíral cestu německé osvícenské antropologii, revizi filosofického racionalismu ve prospěch analýzy těchto dlouho podceňovaných sfér. Takovou analýzu vyžadovala nejen medicínská, biologická, fyziologická či psychologická studia, ale i samotný rozvoj estetického, morálně-filosofického a dějinného myšlení. Existence různorodých vrstev lidské bytosti (kognitivních mohutností i biologických pudů) a jejich souvztažnost přitom ve své potenciální účelnosti, spontaneitě a *perfektibilitě* sama odkazuje ke své vyšší jednotě, k inteligibilitě celkového ustrojení, jež je živé bytosti (člověku) dáno. Možnost a *potřeba* kultivovat mohutnosti, jimiž se člověk poznává být vybaven, sama navádí ke *kulturní, inteligibilní* sebereflexi (sebeintegraci) jeho přirozenosti. V duchu leibnizovsko-wolffovské tradice Meier dospívá k tomu, že principem (cílem) poznání, stejně jako – mohli bychom odvodit – světské moudrosti a lidského bytí vůbec je soulad a dokonalost

34 Samozřejmě vedle svých „vyšších poznávacích mohutností“, „rozumu“ a „rozmyslu“, o nichž Meier píše krátce předtím.

35 Meier, G. F., *Abbildung eines wahren Weltweisen*. Halle, Hemmerde 1745, s. 98 n.

36 Tamtéž, s. 99.

[*Übereinstimmung, Vollkommenheit*].³⁷ O ty má člověk v poznání a všem svém konání usilovat, a sice proto, že právě ony jsou vnitřním (ideálním) výměrem věcí samých, jednoty, jejíž jednotlivosti eviduje člověk. Jeho nedokonalost a omezenost jsou stejným faktem jako nutnost a možnost je překonávat, a sice vlastními silami.

I Meier ve své metafyzice vychází ze silově chápané substance, která je svorníkem empirických realit, na úrovni logiky to platí o duši, přičemž do vztahů mezi oběma sférami nedůsledně pronikají některé empiristické impulzy (jasné poznání se opírá o zkušenost, tělesně fixovaná pohyblivost je tím, co vytváří realitu a co konečný rozum vlastně poznává, ačkoli pravda, vnitřní určení, se týká právě spirituální substanciální základny jsoucna apod.). Historik německé „školské metafyziky“ 17. a 18. století Max Wundt výstižně konstatuje, že „Meierovy učebnice, pokud je ještě chceme nazývat učebnicemi, stojí na nejkrajnější hranici Wolffovy školské filosofie. Škola se zde rozšiřuje na svět, ale jen proto, že svět je připraven jít do školy. (...) Lze říci, že školská filosofie zde přechází do krásné literatury,³⁸ a to Wundt právem vidí jako znak této fáze racionalismu v Německu. Estetika se po roce 1750 zdá přímo „dospívat na místo, které dříve zaujímala teologie“.³⁹

V předmluvě ke svému hlavnímu estetickému spisu, již zmíněným *Základům všech krásných věd*, Meier celospolečensko-osvětovou ambici svého filosofického díla explicitně deklaruje tím, že za jeho cíl označuje „zlepšit vkus Němců“.⁴⁰ Vzpětí nato mluví o svém díle jako o „estetice“, čímž se – kromě souběžných odvolávek na svého učitele A. G. Baumgartena – i terminologicky zařazuje do specifické moderní podoby filosofického promyšlení vnímání, tvorby a povahy krásna, kterou mu dal právě Baumgarten. Meier se ovšem hned i hájí před případnými nařčeními, že pouze *přejal* Baumgartenův estetický koncept, který tehdy ještě nebyl vydán ve své knižní podobě, a přinesl ho v němčině. Takovou představu Meier odmítá, konstatuje ovšem, že své myšlenky propojil s myšlenkami Baumgartenovými, aniž by je úzkostlivě rozlišoval.

Výklad svých *Základů* Meier začíná ontologicky, konstatováním „všeobecné pravidelnosti“, která charakterizuje celý svět se všemi jeho dílčími částmi i změnami.⁴¹ Tak je i „krásné poznání“ spojeno se „souhlasem s pravidly dokonalosti“,⁴² týká se – tím se vracíme k tomu, co jsme řekli v souvislosti s Baum-

37 Tamtéž, s. 116 n.

38 Wundt, M., *Die deutsche Schulphilosophie im Zeitalter der Aufklärung*. Hildesheim, Georg Olms 1964, s. 227 n.

39 Tamtéž, s. 282.

40 Meier, G. F., *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*. Bd. I. Halle, Hemmerde 1748, nestr.

41 Tamtéž, s. 1.

42 Tamtéž, s. 2.

gartenem – „estetického horizontu“ světa samotného, estetické platnosti jeho harmonického řádu. „Estetiku“ Meier pojímá – ve shodě s Baumgartem – jako vědu o smyslovém poznání, resp. o „pravidlech“ smyslového poznání a jeho „označování“, pokud má obojí být „krásné“.⁴³ Pokud někdo ze čtenářů bude chtít, může podle Meiera estetiku nazývat také „teorií krásného poznání“, „teorií krásných věd“, „prvními základy nebo východisky krásných věd“, „základní vědou krásného poznání“, „metafyzikou řečnického a básnického umění“, „logikou nižších poznávacích sil“ – „anebo, jak se mu zlíbí, jen když je to označení pohodlné a k věci se hodí“.⁴⁴

„Estetické krásy“ pojímá Meier jako „druh dokonalostí“, a „protože druhy věcí předpokládají to, co náleží jejich rodům (*ab universalis ad particulare valet consequentia*), plynou pravidla estetiky z všeobecných pravidel všech dokonalostí“.⁴⁵ Potřeba a možnost sepsat estetickou teorii, a sice v soustavné podobě, o jakou se sám pokouší, a jako teorii smyslového poznání, vychází podle Meiera z toho, že „novější světští učenci (...) probádali přirozenost duše lépe a hlouběji než jejich předchůdci“.⁴⁶ Meier zároveň důvtipně *rozlišuje* estetiku a teorii krásných věd či umění, když prvou klade jako obecnou teoretickou a metodologickou bázi druhých, které jsou zaměřeny speciálně: pokud „metafyzika obsahuje první základy celého lidského poznání“, pak „se estetika vztahuje vůči krásným uměním a vědám právě tak, jako metafyzika vůči celému lidskému poznání“. Může být proto nazývána „metafyzikou všech krásných věd a umění“.⁴⁷

Noeticky Meier navazuje na Baumgartena: „Všechno naše poznání je buď zřetelně rozumně filosofické, nebo nezřetelné a smyslové. Prvním se zabývá logika [*Vernunftlehre*], druhým estetika.“⁴⁸ Konsekvence, kterou z toho Meier vyvodí, může skrývat – vzpomene-li si na Benedetto Croceho⁴⁹ – nečekaně moderní implikace: „naše první pojmy jsou smyslové“, „logika ukazuje, jak je máme učinit zřetelnými“, a tak ovšem přináleží na jedné straně svrchovanost logice, zřetelnému teoretickému poznání, na druhé straně zvláštní

43 Tamtéž, s. 3.

44 Tamtéž, s. 5.

45 Tamtéž, s. 6.

46 Tamtéž.

47 Tamtéž, s. 7 n.

48 Tamtéž, s. 8.

49 Viz český překlad jeho „Estetiky“, prvního dílu jeho *Filosofie ducha*: Croce, B., *Aestetika vědou výrazu a všeobecnou lingvistikou*. 2 sv. Přeložil a úvodem opatřil E. Franke. Praha, J. Otto 1907. Začátek: „Lidské poznání jest dvojího druhu: jest buď *intuitivní*, nebo *logické*; poznání *fantasí*, nebo poznání *rozumem*; poznání *jednotlivosti*, nebo poznání *všeobecnosti*; poznání *věcí*, nebo poznání jejich *vztahů*: krátce, poznání jest buď *tvůrcem obrazů*, nebo *tvůrcem pojmů*.“ Tamtéž, sv. 1, s. 3.

důležitost a chronologická priorita smyslové zkušenosti: „Logika předpokládá počítky a zkušenosti a učí jen, jak je máme uplatňovat filosofickým způsobem. Estetika tedy musí logice připravit látku a učinit člověka schopným toho, aby se stal dobrým logikem.“⁵⁰ Estetiku je možné nazývat „logikou nižší poznávací síly (*gnoseologiam inferiorem*)“ (jako to činil už Baumgarten).⁵¹ A protože „jen nejmenší část našeho poznání je zřetelná“, lze říci, že „pouhý praktický estetik je nekonečně dokonalejší než pouhý praktický logik“ (ten je „eine schulfüchsische und düstere Creatur“).⁵² Estetika nejen činí poznání příjemným a srozumitelným a nejen dodává jeho „látku“, nýbrž v jistém smyslu sama zprostředkovává zřetelné poznání či porozumění věci tím, že je člověku předává jemu vlastním a příjemným, „krásným“ způsobem.

Jistým výrazem tohoto přístupu je i Meierova korekce Baumgartenova postavení jako zakladatele estetiky: jakkoli toto postavení sám konstatuje a ctí, poukazuje na to, že Baumgarten „nevymyslel všechny jednotlivé pravdy, které se v estetice objevují“, a že „praxe [*Ausübung*] nějaké vědy je vždy tím prvním, co je o této vědě známo“.⁵³ Teoretické usoustavnění přichází až dodatečně, není počátkem, ale spíše shrnutím či upevněním poznatků, které byly při zkoumání těchže problémů formulovány samovolně a jejichž výskyt k možnosti a platnosti takovéto teorie sám odkazoval. Tento primát praxe a (noeticky) smyslové konkrétnosti před pojmovou jasností teoretického rozumu, stejně jako uvedené rozlišení estetiky jako systematické báze pro metafyziku krásných umění a věd, je něčím, v čem Meier předchází „empirismu“ a „historismu“ Herderova myšlení. „Pokud existovali malíři, básníci, řečníci, hudebníci a další, byla praktikována estetika,“ říká Meier archiherderovsky.⁵⁴ Následně Meier jmenuje teoretické myslitele o umění – od Aristotela přes Cicérona až po Bodmera s Breitingerem, a ovšem Baumgartena, který dal jako první systematickou podobu estetice jako takové. „Řečníci, básníci, malíři a hudebníci existovali ještě dříve, než se mohlo pomyslet na právní učence, filozofy apod. (...) Zdá se mi, že tento poznatek je nezvratný důkaz toho, že vyšší vědy mezi lidmi nejsou možné, pokud jim nepředcházely krásné vědy.“⁵⁵ Dobrým příkladem tohoto poznání jsou podle Meiera děti, neboť mezi nimi ty, které vynikly v nižších (krásných) předmětech, vynikají také ve vyšších vědách.

50 Meier, G. F., *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*. Bd. I, c.d., s. 8 n.

51 Tamtéž, s. 9.

52 Tamtéž.

53 Tamtéž, s. 10.

54 Tamtéž.

55 Tamtéž, s. 21.

Meier estetiku dělí na „poučující“ [*lehrend*] a „praktikovanou“ [*ausübend*], přičemž první je obecnou teorií „krásného poznání“ (Meierův termín), druhá se věnuje konkrétním estetickým soudům, vědám a uměním.⁵⁶ V Baumgartenových stopách přitom Meier stále tenduje k noetickému chápání věci, k jejímu omezení na krásné *poznání*, nikoli na krásu věcí jako ontologickou kategorii a na podmínky spojení její reality s výkonem krásného poznání. Krásno je zde pořád tematizováno primárně jako záležitost estetického souzení, nikoli reality samé, jakkoli Meier, jak řečeno, jistý krok za Baumgartenův formalismus činí. Každopádně je to směr uvažování, na nějž naváže Kant a německý idealismus, směr vycházející ze subjektu a z teorie poznání (popřípadě pocitování, zdání), nikoli z *ontologie* krásy – která ovšem z přijímané metafyziky harmonie, inteligibilního řádu světa jako Stvoření z rukou Dokonalého, vychází. Je to přitom tento „realistický“ směr, nikoli noetická reflexe, co může primárně vstupovat do samotných krásných umění a stávat se otázkou pro umělce. Tak tomu bylo v básnictví doby osvícenství stejně jako v romantismu. V obou případech byla sama umělecká tvořivost hlubší a „širší“ než noeticky a subjektivně orientovaná teoretická reflexe filosofů.

Přitom však u Meiera – a to je spíše dědictví racionalismu thomasiovského – vystupuje s novým významem a nárokem vůči utváření pojmů lidského ducha i *přirozenost*. Smyslové poznání je hájeno proto, že zprostředkovává *smysl*, podstatu dané věci, nejen coby senzualní konfuze, nýbrž i významová intuice, přičemž představivost je ve své kognitivní a pojmotvorné funkci pojata jako vlastní živel rozumového poznání: lidské poznání je imanentně omezené a do různé míry (ne)zřetelné, má různou kvalitu právě coby *představa* o věci (nikoli univerzální, ba dokonce vůči podstatě věci identitní pojem, který poznání rozvíjí ze sebe čistě spekulativně). Úloha kultivovat, tzn. zezřetelňovat, a zároveň zjemňovat, „zkrášlovat“ poznání je dialekticky propojena s úlohou přirozenosti, blízkosti vůči přírodě, pojímání věci v jejích řádu a hledání jeho souladu s řádem lidského poznání. Tento soulad je zprostředkováván právě *krásným* poznáním, ono je jakousi kvintesencí toho, co je z „umělosti“ (uměleckosti, *Künstlichkeit*) lidského rozumu a tvoření přirozené, a toho, v čem je přirozenost věcí samých (příroda) pro člověka „uměleckou“ (inteligibilní, smyslu-plnou). Estetika se netýká jen před-logického poznání, které nese pečeť krásy, nýbrž i poznání jako takového, poznání vyššího, které může také činit krásným. Krása je činí „příjemným“ a zejména přístupným širšímu publiku, pro nějž je „čistě“ rozumová abstrakce nesrozumitelná, zatímco naopak estetická kvintesence, názornost, nikoli.⁵⁷

V této možné působnosti spočívá specifická *užitečnost* krásných umění a věd, resp. estetiky, o níž Meier mluví. Je to působnost kognitivní i morální,

56 Tamtéž, s. 13.

57 Tamtéž, s. 22.

resp. právě celistvě lidská, *srovnávající* člověka s pojímanými věcmi, zajišťující jejich *osvojení* (totiž naznačeným *souladem* s jejich řádem), což pouhá teorie svede podobně málo jako pouhá etická direktiva. Krásná umění (poznání) umožňují takřikajíc *umět* znát, kultivují schopnost organizovat jednotlivé poznatky v jejich vzájemné souvislosti a ve vztahu k člověku. Mohutnost, která tyto schopnosti utváří, je vkus [*Geschmack*] – „jedna z nejnepostradatelnějších mohutností naší duše“.⁵⁸ Meier o vkusu uvažuje široce, nejen jako o schopnosti posuzovat umělecká díla, nýbrž i kvalitu a náležitost různých věcí a jednání v životě. A vkus je ovšem „vylepšován“ estetikou, krásnými uměními; estetika může člověka učinit „dokonale způsobným“ (tj. ve společenském a morálním slova smyslu).⁵⁹

Všimněme si přitom, že o „dokonalosti“ Meier v tomto smyslu mluví jako o kvalitě lidského poznání, popřípadě chování, zároveň však jako o vnitřním určení řádu *světa*, jako o tom, co je ve smyslovém poznání vnímáno jako krásné. Tak se Meier vyjádří hned v prvním odstavci po obecném úvodu, z jehož výchozích teoretických reflexí jsme dosud citovali. Jeho vyjádření má opět instruktivní význam ohledně ontologické platnosti krásy, popřípadě dokonalosti, *jejímž smyslovým poznáním* má být: „krása je vůbec dokonalost, nakoľik je poznávána nezřetelně nebo smyslově.“⁶⁰ Idealismus bude namísto „nižších“ a „vyšších“ poznávacích sil a smyslového a rozumového poznání první z nich nazývat spíše „smyslovým názorem“ a oblast, na niž se vztahuje, „jevy“. Smysly se vztahují k jevení věcí, a sice jevení „podstaty“, nikoli „dokonalosti“ – ta je jako metafyzické určení podstaty „uzávorkována“ a teleologie je nadále stažena do souzení subjektu.

Přitom samo omezení krásna na jevení dokonalosti pro nezřetelné či smyslové poznání je výraznou redukcí metafyzického pojímání krásy, jaké – v různých obměnách – fungovalo v křesťanské duchovní tradici. V ní byla krásna *bytostnou* vlastností stvořeného světa, jeho *pravdy* právě jako Stvoření. V této dimenzi krásna zároveň splývala se stvořitelskou *láskou*, umělecká kreativita se životadárnou dobrotou a *milost* jako ontotvorná i – v rámci lidského světa – *kulturotvorná* síla světa byla jak fundamentem etiky, tak základem inteligibilní přirozenosti věcí, *pravdou*. Proto ale také nejvyšší a nejvlastnější formou umění bylo umění liturgické, které *je* jevením dokonalosti v bezprostředním, revelačním smyslu (*Offenbaren*, nikoli pouhé *Erscheinen*, natož jako pouze smyslové a nezřetelné, konfuzní).⁶¹

58 Tamtéž, s. 28.

59 Tamtéž, s. 29.

60 Tamtéž, s. 38.

61 To se v českém prostředí jako teolog nejvýrazněji snažil ukazovat Tomáš Špidlík. Srov. např. Špidlík, T., *Prameny světa. Příručka křesťanské dokonalosti*. Řím, Křesťanská akademie 1972; též, *Vědy – umění – náboženství. Protiklad, nebo soulad?* Olomouc, Refugium 2009; Špidlík, T. – Rupnik, M. I., *Integrální poznání. Symbol jako nejdokonalejší výpověď*. Olomouc, Refugium 2015.

Meierova argumentace si této metafyzické souvislosti krásna přinejmenším v prvním plánu, tedy na začátku svého teoretického ukotvení nevšímá a míří k tomu, že jako krásné se nám věci jeví právě při celkovém názoru, který může podrobnější analýza revidovat: při zkoumání drobných částí toho, co se nám líbilo jako *celek*, pod zvětšovacím sklem přestáváme nad věcmi pociťovat estetické zalíbení, „často pokládáme za krásné něco, co je ve skutečnosti nedokonalé“; dokonce platí, že soudy o kráse jsou těmi, v nichž člověk nejspíše podléhá omylům.⁶² To je ovšem překvapivě nemetafyzický přístup k pojmu dokonalosti, neboť ani u Leibnize – z nějž uvažování o dokonalosti, harmonii a její estetické platnosti v powolfovském racionalismu vycházelo – neplatila dokonalost, „idealita“ světa jako „nejlepšího z možných“, jež *charakterizuje* krása, inteligibilita a (sice) „soulad přírody a milosti“, v nějakém empiristickém a analyticky demonstrovatelném slova smyslu, nýbrž jako teleologický *rámec* jednoty a smysluplnosti světa, který umožňuje prioritu skutečnosti před možnostmi, partikulární účely díky inteligibilitě celku.⁶³

Na druhou stranu Meier zase dokládá svou blízkost metafyzickému myšlení, jaké vyznačuje i Leibnize, když říká, že krása roste s vnitřní *jednotou* rozmanitosti, která se jako krásná jeví. Věc se jeví jako krásná, pokud na nás její rozmanitost působí jako specificky jednotná, harmonická – a k této jednotě patří *funkční* souvislost jednotlivých částí, jejich vztah ke společnému *účelu*.⁶⁴ Tím je ovšem zase relativizována intuitivnost či smyslovost vnímání krásy: může být sice pravda (jak Meier říká), že rozklad jevu na jeho části a jejich podrobná analýza je věcí rozumu, kdežto krása se právě pociťuje vzhledem k celku, pak se ale stává jasným, že pociťování něčeho jako krásného není od rozumové reflexe jeho uspořádanosti oddělitelné.

Zalíbení v něčem jako v krásném naopak *roste* s prohlubováním porozumění jeho složitosti, jeho smysluplnému uspořádání – a hlubší poznání věci estetický zážitek z ní umocňuje. To je běžná zkušenost vnímání všech velkých uměleckých děl, ale i krás přírody – totiž právě účelnosti („harmonie“) ustrojení různých bytostí či fenoménů. Meier pokládá za nutné estetické vztahování odlišit od vztahování teoreticko-poznávacího a krásu spojit toliko s jevem celku a (na druhou stranu) subjektivitou, kdežto pravdu pojí s pojmovou analýzou a obecností. I v tomto náhledu výrazně předchází Kanta. Zrovna tak se ale začíná točit v kruhu, když z takto pojaté estetiky jako vědy o *smyslovém* poznání (vnímání), které je bytostně neanalytické, chce vyvodit teorii krásných věd a umění a ustavit pravidla *vkusu*. Estetické souzení tak

62 Meier, G. F., *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*. Bd. I, c.d., s. 39.

63 S tím se pojila i otázka jednoty pohybu ve světě a možnosti jeho matematického měření. Viz Spaemann, R. – Löw, R., *Účelnost jako filosofický problém. Dějiny a znovuoobjevení teleologického myšlení*. Přel. K. Šprunk. Praha, OIKOYMENH 2004, s. 112.

64 Viz Meier, G. F., *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*. Bd. I, c.d., s. 41.

má být přece kultivováno, zbaveno subjektivní arbitrátности, což jeho *bytostně* konfuční a subjektivně-smyslové povaze odporuje.

Meier si toto úskalí snad částečně uvědomuje, snaží se je však překonat nedostatečně, aniž by napětí mezi „teoretickou“ reflexí věci a jejím náhledem jako krásné důsledně překlenul –, když řekne, že „estetická velikost [*aesthetische Grösse, magnitudo aethetica*]“ povstává, jakmile si „nezřetelným způsobem“ uvědomíme „velikost věci“.⁶⁵ Meier tím cílí pořád jen na jakousi intuici, anticipaci, jejíž genealogie a pozice vůči „zřetelnému“ pojmovému poznání zůstává nejasná. V zásadě z jeho výkladu můžeme odvodit jen to, že nezřetelné smyslové poznání má kognitivní hodnotu a týká se téhož, co pojímá poznání rozumové, pouze s menší jasností a bez analytické ambice.⁶⁶ Představa, že smyslové a rozumové poznání probíhají a dají se vyložit jako dva docela izolované či odděleně po sobě následující výkony, nadto *jednoho* rozumu a člověka, je však principiálně mylná. Reflexivita se se smyslovostí a obrazotvorností v (*Jediném*) kognitivním procesu navzájem prostupuje, jsou od sebe oddělené či filosoficky odděleně pojednatelné stejně tak málo jako poznávací, morální a estetické vztahování člověka. Estetické vztahování (souzení, pocitování zalíbení) není nezávislé na teoretickém poznání a mravnost není nezávislá na racionálním či (z druhé strany) subjektivním zdůvodnění.

Meier pak představu o krásě jako harmonické jednotě rozmanitosti ve speciálněji estetickém výkladu rozvíjí, pokud jde o prostředky, jimiž se takové jednoty dosahuje, o parametry věci, které se hodí pro umělecké ztvárnění, a podobně. V tomto ohledu mluví Meier o „estetické důstojnosti“, a to jak předmětů, tak myšlenek. Esteticky důstojnou myšlenku může vyvolat jen předmět, který je sám esteticky důstojný, tzn. že součástí krásy, resp. uměleckého díla nemůže být věc či konstelace pohoršující dobrý vkus, resp. mravnost. (V tom zase vidíme *morální*, celistvě humánní licenci estetické soudnosti.) Primárně však estetická důstojnost pramení ze způsobu nahlížení věci člověkem, neznamená normativní moralistické založení estetického vztahování. Tatáž věc či myšlenka může být pojata v docela odlišném smyslu a ztrácet svou estetickou či morální licenci. Estetický i – takříkajíc – mravní horizont je tak závislý na své intencionalitě vycházející ze strany subjektu, na úmyslu. Meier si uvědomuje i historickou proměnlivost a situačnost platnosti estetických a morální soudů.

65 Tamtéž, s. 52.

66 Meier uplatní i Baumgartenův pojem „estetického horizontu“: je to „obzor krásného ducha“, který je utvářen „všemi předměty, které mohou být smyslově krásným způsobem myšleny i průměrně krásným duchem“. Schopnost vnímat krásu se podle vyspělosti lidského ducha liší, definice „estetického horizontu“ je proto pojata extenzivně tak, aby obsáhla estetickou zkušenost i těch nejméně vyspělých. Tamtéž, s. 74.

V zásadě Meier zastává princip konvergence: estetická kvalita dané věci (umělecké kompozice) roste s „intenzitou“ jejího harmonického uspořádání – a ta vyplývá z toho, jak jsou jednotlivé složky do *krásné* jednoty a *právě* v její prospěch vzájemně spojeny.⁶⁷ V krásném objektu (díle) musí vše přispívat k jeho celkovému dojmu právě jako krásného, tuto jednotu (proporcionalitu) v něm nesmí nic rušit, a to znamená i eliminaci všeho nadbytečného, co neplní bezprostřední účel při konstituci cílové jednoty. „Ästhetische Verschwendung“ vyčítá gotickému slohu, stejně jako „galantnímu“ básníkovi německého baroka Lohensteinovi časté prohřešky v podobě mísení čistoty a důstojnosti skladby s všedními (= vulgárními) výjevy. V kontextu této konvergentní estetické koncepce Meier mluví o „estetickém bohatství [Reichthum]“ a „estetické krátkosti [Kürze]“, přičemž obojí zároveň vztahuje k myšlení recipienta krásy, ke „kráse myšlenek“. Reflexe „estetické důstojnosti“ a dalších kvalit předmětů a způsobů znázornění brání ulpívání umělecké tvorby na bezvýznamnostech, glorifikaci něčeho, co sice lze zpodobit „esteticky krásně“, co ale nemá „estetickou velikost“.⁶⁸ Tento pohled významně usměřňuje způsob selekce a vlastní reprezentace toho, co si umělec volí jako předmět svého zájmu. Umění má být spojeno s lidsky podstatnými obsahy a se způsoby zpracování, které odpovídají jejich povaze a člověka mravně zušlechťují.

Další kategorií, která hrála významnou roli v poetologickém diskursu francouzského klasicismu a následně v Německu, je v Meierově koncepci „estetická pravděpodobnost“, která se týká přiměřenosti jednotlivých obsahů vůči „narativní“ konstelaci, do níž jsou kladeny, vůči „příběhu“ toho kterého díla (např. vodní zvíře v lese). Tato kategorie se stýká zejména s racionalistickými souřadnicemi Meierova ukotvení estetiky a souvisí s teorií nápodoby, jež byla v klasickém diskursu chápána jako základní estetický postup. Otázkou bylo, *co* a *jak* vlastně („dokonalá“) nápodoba míní, protože metafyzické myšlení leibnizovského typu svým dynamistickým pojetím substance a spiritualistickým pojetím přírody znemožňovalo chápat míméisis mechanicky, tedy jako přenos vnějších znaků. Nápodoba (a výsledná katarze) se týkala *vnitřní bytnosti* věci. Problémem mimetické teorie se ovšem stala i (ne)podobnost výrazových prostředků jednotlivých uměleckých druhů znázorňovaným fenoménům samým, popřípadě pojmům myšlení. Meier velmi důvtipně a moderně ukazuje, že pravděpodobnost z hlediska estetiky nemusí být, ba principiálně není tatáž jako pravděpodobnost čistě logická: „všechno, nebo přinejmenším většina z toho, co vypravují Homér a Vergilius, je podle logiky [Vernunftlehre]

67 Srov.: „Folglich ist die Ordnung zur Schönheit unentbehrlich. (...) Die ganze Schönheit erfordert eine Symmetrie der Theile, und einen proportionierten Grad der Schönheit eines jedweden Theils.“ Meier, G. F., *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*. Bd. III. Halle, Hemmerde 1748, s. 272; s. 328.

68 Tamtéž, s. 196.

pochybné a nepravděpodobné, a přesto oba tito básníci ve většině případů nezranili estetickou pravděpodobnost.“ Zrovna tak „existuje mnoho pravd, které jsou podle logiky jisté nebo pravděpodobné, které nám ale, poznáváme-li je smyslově, připadají nesmyslné, pochybné či nepravděpodobné“.⁶⁹ Krásnému umění, resp. krásným myšlenkám nestačí pouhá pravděpodobnost, nepojí-li se s živoucností [*Lebhaftigkeit*] – další z „hlavních krás“, resp. kritérií krásy, jež Meier probírá.⁷⁰ Tak se například v umělecké kompozici musí střídat a účelně doplňovat světlo a stín a všechny části i formy musí odpovídat intenci celku.⁷¹

Ve druhém díle svých *Základů všech krásných věd* se Meier obsáhle zabývá „smyslovou poznávací mohutností“ [*sinnliches Erkenntnisvermögen*] a krásnými uměními či vědami jako nejlepším prostředkem k jejímu zlepšování. Jde-li o zkvalitňování smyslového poznání, je k tomu třeba jeho krásy a pravidelnosti; jeho živoucnosti a stálé extenze, ale i kultivace: jen pak půjde o *zdokonalování*.⁷² Horizontem dokonalosti smyslovosti je její funkční vztah k poznání, tzn. *rozumnost*, služba lidskému *duchu*. Na druhou stranu je třeba vzít v potaz, že závislost rozumového poznání na úrovni předchozího vnímání smyslového, na ustrojení člověka coby smyslové bytosti znemožňuje asketickou rozumovou reglementaci pouhých „vášni duše“ či smyslů. Žádá *soulad* s nimi, jednotu rozmanitých stránek a mohutností člověka.

Meier tak požaduje novou rovnováhu lidského ducha, resp. lidství jako syntézy duchovnosti a tělesnosti, a to na jednu stranu ve prospěch a ve stylu racionalismu, na druhou stranu však s výrazně empiristickými a senzualistickými prvky, které od noetiky přesahují až k antropologické revizi metafyzického myšlení. „Tělo a duše spolu stojí v nejpřesnějším spojení a tělo je hlediskem, z něhož si duše představuje svět. Všechny představy duše, a nejpřetněji smyslové představy, se řídí podle stavu těla.“⁷³ Právě tato závislost na těle podle Meiera velí k zásadnímu antropologickému obratu: k zájmu o tělesné bytí člověka. Meier explicitně ztotožňuje pojmy s představami a představy odvozuje od zkušenosti přirozených věcí, chápe je jako *nápodoby přírody*, jež vykonává duše. Duše je tedy duchovní kapacitou takovýchto mohutností osvojovat si věci, přičemž ji Meier ovšem nechápe jednostranně perceptivně: mohutnost *chápat*, spojovat, rozlišovat a vůbec posuzovat vjemy a rovněž mohutnost *abstrahovat* (jejíž kultivace patří k primárním úkolům krásných věd a k předpokladům krásy a vyspělosti myšlení) je podle jeho názoru naopak jednou z jejich klíčových charakteristik.⁷⁴

69 Tamtéž, s. 209 n.

70 Viz tamtéž, s. 251 nn.

71 Tamtéž, s. 265.

72 Meier, G. F., *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*. Bd. II. Halle, Hemmerde 1748, s. 17 nn.

73 Tamtéž, s. 35.

74 Viz tamtéž, s. 416 nn.

Podle Meiera i „všechny krásné myšlenky musí napodobovat přírodu“. To ale znamená: napodobovat *řád* přírody. Neboť „kde příroda vytváří nějakou krásu bez řádu? (...) Řádnost je lidské přirozenosti tak přiměřená, že neřádný život zraňuje zdraví a život těla, neřádné studium kazí rozum atd.“⁷⁵ Zrovna tak logika, pravidla lidského myšlení a poznání, vychází z představování, jež lidský rozum rozvíjí o věcech, a toto představování vychází jednak ze zkušenosti se světem, jak je člověku empiricky dostupný, jednak vychází nad omezenost této zkušenosti k zobecňování a hledání „pravidel řádu, jež měl Stvořitel světa před očima, když svět stvořil“.⁷⁶ Poznání věci znamená poznání jejího základu či důvodu [*Grund*], její esence.⁷⁷ Člověk (*logik*) se přitom k tomuto řádu, tj. k inteligibilní struktuře světa, vztahuje jako jeho „divák“; v tomto přístupu je obsažena ontologická platnost inteligibilní struktury světa a její předchůdnost vůči lidskému rozumu, který poznává (představuje si) něco, co již nezávisle na jeho určeních existuje a co možnosti jeho chápání, neřkuli empirické zkušenosti, přesahuje. Z komplikovanosti, účelnosti a krásy světa jako celku i z jeho nejmenších částí je třeba usuzovat na základy jeho celkové stavby, které „dokonalost“, již člověk empiricky poznává, ještě mnohokrát přesahují. Zároveň platí, že smyslové poznání nezbytně předchází poznání teoretického rozumu.

Závěry

Pro osvícenské myšlení byly důležité „praktické“ důsledky Meierovy a Baumgartenovy reinterpretace vztahu rozumového poznání ke smyslovosti, k přirozenému světu a k sféře estetická. Díky vlivu krásných věd a umění může lidský duch získat kvality, které umocní jeho kompetence v některé o sobě izolované (teoretické) oblasti a propojí je se životem. Umění proto může být pravým prostředníkem osvícenství, rozšiřování světla rozumu, a to už tím, že lépe než cokoliv jiného smiřuje teorii s praxí, rozumovou duchovnost s životem, kulturu s přirozeností – přičemž manifestuje *krásu* jejich vnitřní jednoty. „Krásný duch“ nemá být školomet [*Schulfuchs*], pedant, „učenec, který je cítit školním prachem“ a nerozumí ničemu jinému než svým vědám,⁷⁸ nýbrž člověk a učenec reálného světa, který je srdcem i rozumem zainteresován na dění ve svém okolí, plnokrevný (jakkoli zušlechtěný) člověk, který se díky krásným vědám a uměním naučil znát mravy a vnáší kulturu do jejich reality. Krásný duch není *estét*, nýbrž krásný *charakter*. Meierova integrace

75 Meier, G. F., *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*. Bd. III, c.d., s. 273 n.

76 Meier, G. F., *Vernunftlehre*. Halle, Hemmerde 1752, s. 2 n.

77 Tamtéž, s. 32.

78 Meier, G. F., *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*. Bd. I, c.d., s. 555.

krásných umění a věd do racionalistické filosofie wolffovského typu měla význam i z hlediska dějin kultury a vzdělanosti: ukázala jejich předchůdnost vůči vyšším teoretickým vědám (filosofii), pojala estetické vztahování jako základní modus lidského vztahování se ke světu, který má specifickou kognitivní funkci a pozici v procesu poznání a stávání se člověka člověkem. Člověk jako živá bytost je – i v umělecké tvorbě – zavázán zejména k mravnosti, k *dobrému bytí*. *Pravé* dobro se však jeví jako *krásné*.