

Již před dvaceti lety zjistil *H. Taine* snahu a schopnost metafysického synthetismu jako podstatu nové poesie. Schopnost abstrakce, subtilní způsoby dobrati se tajův intuici a symbolisací, touhu po sloučení method vědeckých s uměleckými, mystický vztah a tušenou konečnou jednotu Vědy, Náboženství, Umění odhaduje jako vlastní cíle její v těchto slovech jako v mlhách fluidních a přece skoro magneticky určitých a pronikavých jako má býti nové to umění samo: „Což není společenství přírody mezi vším živým tohoto světa? Zajisté je duše v každé věci. Je také ve všemíru. Bud bytost jakákoli, tupá nebo myslící, určitá nebo nejistá, vždy za její citěnou formou svítí tajemná podstata („essence“) a cosi božského, co uhadujeme vznešeným osvícením a k čemu nikdy nedosáhneme a čeho nikdy nepronikneme. To jsou tušení a aspirace *celé moderní poesie* brzy v meditacích křesťanských jako u Campbella a Wordswortha, brzy v pohanských visích jako u Keatse a Shelleye. Slyší chvěti se veliké srdce přírody, chtějí dojíti až k němu, zkoušejí všecky dráhy spirituální a citové, Judey i Řecka, posvěcených dogmat i proskribovaných doktrin“. Z vedlejšího, náhodného, relativného, časem a místem obmezeného a rozděleného abstrahovati Věčné, Jednotné, Absolutní — k tomu směřovali více méně vědomě všichni umělci, kteří vládnou naší době, skutečná knížata poslední čtvrti našeho století, v ní pochození, zbožňování, napodobení, vyhledání, ze zapomenutí vynesení;<sup>1</sup>

1 - Jmenuji zde jen: Spinozu, Blaise Pascala, Amiela, Augusta Comta, P. B. Shelleye, E. A. Poea, Stendhala, Balzaca, Alfr. de Vigny, Baudelaira, Beethovena,

k tomu pracuje se dnes přímo, vědomě, účelně, „programově“. Síly umělců napjaty k řešení těchto problémů; skutečně vědecká estetika chce jim pomáhati hledati tyto vznešené, vysoké a tmavé cesty.<sup>1</sup>

A tento směr myslí, tato duševní dispozice není ani povrchní ani mělká. Každý den akcentuje se určitěji a zřetelněji. Poslednímu desetiletí jest již příznačná.<sup>2</sup>

Berlioz, R. Wagnera, italské Primitivy i s Lionardem da Vinci i se Sandrem Botticellim, německé Nazareny i anglické Praerafaelisty. Ti všichni buď zcela vzkříšeni a k vědomému pochopení přivedeni, buď odkryty v nich zvláštní, speciální způsoby myšlení či citu, utajené vztahy a smysl, jež unikaly dobám dřívějším.

1 - Charles Henry: „Věda má ušetřiti umělce rozpakův a zbytečných pokusů tím, že označí směr, v němž může naléztí estetické prvky vždy bohatší; má poskytnouti kritice rychlých prostředků rozpoznati ohyzdnost, již nelze často formulovati, ač ji lze cítiti.“ Jmenovitě výsledky *techniky* estetické (Laguerrova theorie linií, Hanslickova zvuků, Roodova barev) zdají se býti Henrymu pozitivní basí poetiky a směrodatným kriteriem v genesi obrazů metaforických: „Rozumí se samo sebou, že poetika již odtud musí počítati s počty rytmickými: získá z klasifikace rytmů než cit vztahu, jenž pojí dvě změny směrem více méně podobné: čím změny jsou subtilnější a hlubší, tím formule je komplexnější, tím metafora je krásnější.“ Nehledě k tomu, že aplikace zákonů těch je posud skoro nemožna, myslím, že pro umělce výkonného nebude mít nikdy významu. Proti praktickému užití v kritice ukázal již hned Hennequin, že analýsa, kterou chce pozitivně podepřítí možnosti měřiti prvky bolesti a rozkoše ve vzrušení určitého díla estetického pro normální ústrojí čivové, byla by celkem jen analysou jeho přijemnosti, ale ne krásy, „poněvadž tato záležá stejně, ne-li více z excitací disharmonických jako harmonických.“ „Terminus ‚estetický‘ (dodává) a terminus ‚normální‘ nemají nic společného.“ Poslední věty lze stejným právem namítati proti možnosti kriteria a priori ke konstrukci estetických útvarův uměleckých. Jinými slovy: nelze vůbec připustiti jakoukoli metodologii vkusu v estetice. Překládám z Kanta (Kritik der Urtheilskraft I. Abschnitt, 2. Buch § 60 [von der Methodenlehre des Geschmacks]): „Rozdělení kritiky v učení elementární a methodní, které před vědou předchází, nedá se užiti na kritiku vkusu: poněvadž není žádné vědy krásna ani nemůže býti a úsudek vkusu nelze principiemi určití. Neboť pokud se týče vědeckosti v každém umění, jež směřuje k pravdivosti ve vylíčení jejího předmětu, jest sice nepominutelnou podmínkou (conditio sine qua non) krásného umění, ale ne již krásným uměním samým. Stává tedy pro krásné umění jen manýra (modus), ne způsob učení (methodus).“

2 - Ernest Tissot: „V naší společnosti, která včera ještě chápala umění jen mate-

Tyto meditace, včera ještě vášnivý, ale vágní sen a dnes již esto-psychologické dogma, chci zde analysovati v jejich příčinách, podmínkách procesu genetického, v obsahu estetickém i psychickém, ukázati je jako konkrétní útvary zčásti již realizovány ve dvou, třech individualitách, vytknouti konečně zvláštní jejich význam v duševním kultu přítomnosti a tím i jejich abstraktní mez jako tendence katexochen ideální.

Lze říci bez paradoxu, že devatenácté století, zvláště v druhých svých dvou třetinách, prohloubilo, zhustilo a ne-li stvořilo, alespoň přetvořilo, zvláštním a velmi intenzivním způsobem uvědomilo cit Mystického. Dnes myslí a sní všichni pod jeho studeným stínem. Strom Neznámého hází na lidstvo mraky tmy, které — ukázalo se tak bezpečně a jistě — nerozední se nikdy. Osmnáctému století něco podobného bylo naprosto neznámo. Jeho filosofové i sensitivové myslili a ještě více hádali o Posledních věcech velmi horlivě. Ale věřili, byli přesvědčeni, že mohou se jich dopátrati. Když ne pro chvíli, když ne sami, alespoň budoucí. Věřili v absolutnost rozumu, všemohoucnost vědy. Voltaire a encyklopedisté píší pro ni na úvěr vznešené a studené hymny: podle nich pronikne všecko, rozloží všecko, vyloží všecko. Čekají třetí a poslední říši: říši vědy. Slovem: myslí o tajemstvích a právě proto pro ně neexistují. Jinak dnes. Víme, že před námi žil Kant a že ukázal, jak rozum nic nemůže poznati mimo zkušenost a že pokud připouští čisté prvky a priori, je to jen, aby zkušenost vůbec byla možná. Víme o filosofii pozitivismu a agnosticismu a od ní naučili

rialistní . . . t. j. přesnou reprodukcí reálnosti slovy, barvami, zvuky — umělce užívající skoro jediné schopnosti pozorovacích, analytických a mučené touhou pracovati přesně, vědecky — od několika let je to nesmírná a stále nutnější potřeba náboženského idealismu, bolestné hledání nadzemského, nejvyšší touha po jistotě, po autoritě, jež by dala konečně smírné spočinutí bludným poutím duše.“ A poněkud dále: „Reakce proti starému materialismu, ještě nejistá, ještě v počátku, jejíž důsledky nelze předvídati.“ Význam hnutí oceňuje také Rod (předmluva k Trois coeurs, str. 8) velmi široce: „Je-li pravda, že literatura ohlašuje a předchází velká hnutí sociální, jdeme vstříc pěkné reakci ve všech oborech!“

jsme se, jak málo je známého a jak mnoho je neznámého.<sup>1</sup> Mystické

1 - Aby se jasně ukázala imanentnost této duševní dispozice v našem století, je zde nutno upozorniti, jak četní filosofové němečtí neodvisle od anglicko-francouzských hnutí pozitivních omezovali nebo zavrhovali (v systematické ostatek snad málo odůvodněné) posavadní primát poznávání ryze vědeckého před jinými činnostmi duševními. Tento *antiracionalismus*, jak se nepřesně, ale velmi pregnantně obvykle jmenuje, je symptomatickým právě pro tu část německé filosofie, jež má největší význam, dosah a přízeň v přítomnosti: jmenuji zde jen *Kanta* a *Schopenhauera*. Kant, který nezná vědeckého poznání za mezi zkušenosti, ukazuje, jak cestou jinou, od rozumu různou a neodvislou, z jiného pramene neomylného a bezpečného, přímo lze dojíti jistých důležitých a základních pravd nadsmyslných — *v mravní víře*. To je říše zcela nezávislá od říše theoretického rozumu a *nad ní vyšší* podle Kanta. Vnitřním nazíráním, bezprostředním zjevením dobere se tu duše, čeho jí nemohla nikdy podati drobná, krátkozraká a střízlivá práce rozumu. A na tomto základě stojí, od Kanta se odvozuje, k němu se odvolává mohutně a v nové době zvláště šťastné hnutí moderní teologie protestantské, které přes větší menší úchytky mezi různými zástupci, všude v podstatě, zejména však ve škole Ritschlově je zřejmě antiracionalistickým v tom, že proti staršímu racionalismu protestantské teologie přísně odlišuje sféry spekulace rozumové od citu víry náboženské. V nejprísnejší konsekvenci nepřipouštělo by ani vymezení a stanovení obsahu citu toho rozumovými prostředky. V nejednom vztahu přiblížila by se tím teologie protestantská ke katolické, kde v poslední příčině bude platiti Barbeye d'Aureville: „Nous autres catholiques, nous ne discutillons pas.“ — Patrnějším ještě bude antiracionalismus v tomto smyslu u Schopenhauera, když přímo podstatu světa vidí ve Vůli, t. j. v něčem o sobě zcela bezrozumném. — Uvádím-li hned vedle *Leopardiho* teorii da l'*Infelicità* a Wagnerův náboženský naturalismus, nečiním tak, že předpokládám identitu prvé nebo odvislost druhé z těchto koncepcí od Schopenhauerova pesimismu, nýbrž že všechny mají týž základ transcendentní, totiž rozpor idey a věci, neshodu a nesrovnalost každého ideálního útvaru s reálným předmětem, jehož přece zpodobením jen jest. — Jen jmény uvádím ještě muže takového významu a vlivu jako *Schleiermacher*, *Friedrich Schlegel*, *Friedr. Heinrich Jacobi*, kteří všichni jsou potud antiracionalisty, pokud v jiném než analytickým rozumu viděli vrchol a scelení lidské činnosti: ať v náboženském citu, tvůrčí fantasii básnické nebo dokonalosti ethické. — V témž smyslu jsou antiracionalisty jmenovitě *Dostojevský* a *Tolstoj*. První v orthodoxním konservativismu, v nenávisti každé vzpoury, v konečném uznání absolutního a autority (protihegelovským rázem, jak se dá pregnantně negativně shrnouti filosofie jeho, tímto antiliberalismem: Hegel, jak známo, nejvyvinutější, nejabsolutnější intelektualista, pojímá svět jako logický projev myslící substance rozumové — odtud by bylo patrné klesnutí vlivu

stává se, jak se řeklo, skutečně živou mocí, černou a zakrytou osobou dramatu. Víme, že Neznámé zdusilo Comtea ve svém rubáši. Emilu Littré že jest oceánem mrtvých vod, který nás obklopuje a zatopuje. Nepoznatelné Spencerovo není abstrakcí a negací. Řeklo se dobře, že je v něm kladné, skutečné, reálné, přísná nahota hřbitovních zdí zavírajících obzory, černý majestát věčně zavřených prostor, něco živého skoro, co drtí a děsí. A všude v umění, v literatuře stále ve stu jazycích, ve stu stylech zračí se a pronásleduje nás vyslovovaný děs neznámého. Carlylovi není chvíle ničím než „přechodem z tajemství v tajemství“, Goncourtovi „děsem mezi dvojím prázdňem“. Moderní filosofie, která zapověděla vnukům znepokojující otázky po počátku a konci věcí, po prvních příčinách, otázky, které kladli se zálibou dědové; která provždy chtěla takto zbaviti člověka marného a zbytečného nepokoje; která obmezila poznání rozumové na příčiny druhotné a vedlejší, poněvadž první vždy zůstanou ukryty nemohouce, jak resumoval Scherer, z povahy vlastní své přirozenosti býti řešeny: — moderní filosofie přikryla život jako smutečným gázem tajemství. Nemyslíme o něm, nesmíme, nemůžeme o něm mysliti a právě proto je všude cítíme, proto pro nás je, žije všude.

Je snadno vystihnouti souvislost mezi tímto všeobecným naladěním duševním a znova nyní právě čtenými díly Blaise Pascala, E. A. Poea, Alfreda de Vigny, nebo pozorně a s požitkem poslouchanými dramaty Wagnera a všech Otců posledních let a naléztí tak klíč, jímž otevřena jejich rakev. Ti všichni hledali mnoho a hledali v bolestech — všichni byli, abych užil Lucreciová význačného termínu, *Inquieti*. Ti všichni mají nejostřejší vědomí, nejhlubší cit nepoznatelného. Je to *Pascal*, který chce dokázati jistotu zjevení, který chce spasiti živou pravdou budoucnost a který píše svou Demonstraci křesťanského ná-

jeho filosofie v poslední době charakteristickým), v boji rozumu a víry přivede rozum k úplnému pokoření, zničí ho úplně před vírou: credē, quia absurdum. Tolstoj, pokud z filosoficky indiferentního zpodobování evoluce hmotných a jen v kvantitě různých prvků v prvních pracích přešel k mravně účelovému třídění cen a hodnot vnitřních v posledních dílech.

boženství, jistou odpověď pochybám, světlo do tmy. Ale nedopíše ji nikdy. Tma zhasí světlo. Zbude dílo neukončené, dílo ve zřícenině, oběť a oltář tmy zároveň.<sup>1</sup> Je to *Poe*, který s matematickou jistotou popíše, vymezí, vyměří skutečnost, . . . aby tím krutěji, ironičtěji, nevysvětlitelněji zjevilo se tajemné. Je to *Wagner*, duše v horečce napjatá k neznámému, které je tu doslovně tragickým symbolem, jak lze jej pochopiti jen úplným ztotožněním se s ním ve spojení všech sil duše.<sup>2</sup>

Je to *A. de Vigny*, který pochopil nutné osamocení, lhostejný klid všeho živého k sobě, „nemožnost vyjítí ze svého „já“ jako studené a věčné rozdělení člověka a přírody, žádosti a ukojení, touhy po pravdě a pravdy, věčné mlčení tajemství. Těm všem řekl rozum málo. Rty jeho jsou studené, a studená jsou jejich slova. A čím hlouběji hledali, čím netrpělivěji, vášnivěji kladli otázky, tím méně dostali odpovědi. Nakonec stával se rozum němým, neodpovídal vůbec. „Pravdy zdají se mi jen relativními omyly, a omyly jen přehnanými pravdami,“ vyznává *Scherer* na konci života, když celý věk oddaně, bez cizích zájmů, zbožně na počátku a skepticky na konci hledal podstatu věci. Analýsa důsledně vedena vždy dojde k nejistotě, poněvadž to, k čemu dojde, jsou nutně prvky, t. j. něco nedělitelného. Odtud, jak se řeklo, pramen jejího smutku a více: zvýšeného a prohloubeného

1 - *Charles Morice*: „Ačkoliv se stydím poněkud mluvit o literatuře při takovém muži, lze říci, že Pascal, zaujat předem myšlénkami — a nejrůznějšími myšlénkami, těmi, jež jsou kouřem Tajemství — ale ovládnut celým neklidem života, otevřen vášním, cítím lidským a ozbrojen také tím duchem vědeckým, který zná vliv příčin materiálních, fyzických na činnost duševní — Pascal je básníkem doby, která dnes bije, periody synthetické. Pascal je naším vrstevníkem z téhož důvodu jako Balzac a Edgar Poe, s nimiž má ostatek tolik analogie.“

2 - *Eduard Rod*: „A právě zde je triumf umění symbolického. Poněvadž místo aby analysoval city lidské v detailu, vezme je o sobě a představí v celé síle ve chvíli, kdy pohlucují jednotlivce, právě proto pozvedá se nad průměrné koncepce apoštolův a theosofův až k samé duši náboženství, jediný jen může nám převést jeho podstatu a poněvadž nemyslí vysledovati z něho předpisy nebo sliby, dochází k tomu, že nám dává cítiti tragiku neznámého jako že převádí všechny naše aspirace k tajemství věčně plnému hrůz a kouzel.“

citě nejistoty. Slyšeli všichni *Amiela*, který ji praktikoval s askesí mnicha: „Všecko je mi teď párou, stínem, ilusí, dýmem, i můj vlastní život.“

Věda, t. j. rozum analytický obmezil se na úzký kruh práce obtížné, odtaziť a lhostejné. Navždy zavřel se otázkám srdce a duše, které odkázal k jiným pramenům. Vyloučil jmenovitě otázky náboženské a metafyzické vůbec. Vzdal se všeho absolutního: studuje zjevy ne v podstatě, nýbrž jen jako znaky.<sup>1</sup>

Odtud nutno též vyložití zjev spiritualistické reakce náboženské v umění posledních let<sup>2</sup> proti pozitivně vědeckému indiferentismu,

1 - Zde upozorňuji, že v tomto momentu leží znak moderní kritiky, jejíž rozvoj u Taina jako vědy v podstatě sociologické, u jiných psychologické dán je výsledky filosofie pozitivní. Podstata její záleží ve vypátrání vztahu podmínek a závislostí estetických, mravních a psychických určitého díla resp. autora díla toho na podmínkách čistě vnějších a fyzických, daných prostředím místním, časovým, fyziologickým — což, jak patrně, předpokládá „uznání závislosti a podmínek ve věcech mravních jako ve věcech fyzických.“ Tento psychický determinismus, jenž pokládá každou psychickou entitu za produkt, jest indiferentní a vědecky objektivní. „Moje kritika je, praví Taine ve *Filosofii umění*, druhem botaniky užití ne na rostliny, ale na lidská díla; nepředpisuje ani neodpouští; konstatuje a vykládá.“ Je zajímavé, že právě do poslední doby spadá vybavení umění z falešné, lživě-estetické kritiky literární, ilusorně pedagogické, aprioristické a subjektivní. Kdyby se dalo pozitivně ukázat, pokud dogmatická kritika Boileaua, La Harpea, Planchea měla vliv na umělce produktivního, byl by fakt vědecké kritiky, která vzdala se úplně pedagogické misse, mohutným zajisté koeficientem v periodě umělecké synthese. Ale vliv ten nelze nijak stanovit. Víme jen, že byl nesmírně nepatrný asi, poněvadž skutečně velcí spisovatelé mu unikali úplně důsledností svého temperamentu, který ukládal „přednosti“ jako „chyby“, a zbyla by tedy jen skupina autorů prostředních, slabých, bez uměleckého temperamentu. Proto zde rozvoj moderní kritiky, jak dán Lessingem, Herderem, Goethem, Villemainem, Michelem, Guizotem, Sainte-Beuvem, a kam dnes přiveden v Tainovi, Hennequinovi, Posnettovi a Parkerovi, není předmětem úvahy.

2 - *Ernest Tissot*: „Vyčerpání, že mnoho myslilo, že mnoho hledali, sni o učedníku, ježž miloval Ježíš, jak klade svoji hlavu na rámě Mistrovo, a zde, na rameni Mistrově, doufají zapomenouti konečně svoje neštěstí a svoje smutky. Takový jest asi sen vágního mysticismu katolického, jímž žijí nejmodernější umělci toho času.“ A dále: „Tento katolický idealismus je všude a stále více patrný. Napodobce

v jakém žilo umění v periodě předchozí — zvané naturalistické. Zvláštní a znepokojenou péči o vnitřní život duše, smysl tajemného, zaujatost plánem osudu jednotlivce i světa, meditace bolestné přítomnosti a vise radostné budoucnosti, symbolisaci čistých idejí a pevné zakotve-

Alfreda de Vigny . . . básníci-milenci opěvují Milovanou způsobem žalmův, a jsou to: Leconte de Lisle, Paul Bourget a mladí novoplatoníkové. Nebo obracejí se k Bohu, k Panně zvláště, modlitbami naprosté krásy, to jsou symbolikové: Kahn a lépe Paul Verlaine. Nebo ještě zpracují staré Mythy, snažíce se z nich vyjmouti symboly, podstatu Božství, to jsou: Maurice Bouchor, Albert Ihouney. Stejná tendence ke snu, k visí nadzemského ve fantastickém realismu Huysmanse a stejné mravní zájmy v románech Barbeye d'Aurevilly, jako Bourgeta, jako Péladana, jako zvláště v těch obdivuhodných románech ruských, kde umělci mají žehnající a dobročinné ruce apoštolův. Ostatek tento děs smyslu, cíle, nadzemskosti bytí není nikde tak srdcervoucí jako v tom národě ruském, jež jeden z jeho velikých spisovatelů nazval »mravním tulákem.« A mluvě dále o ruské hudbě: „To jsou melodie zvláštních tonalit, ale tak smutné, jako roztrhané a stále buď velmi sladké a velmi znavené nebo kolísavé a nervosní. Jak je slyšíte, zmocní se vás psychologická choroba, neboť je to upřímný zápis nářků duší unavených životem a poděšených zmateností nekonečného.“ — A stejně malířství „ukazuje ve snaze reprodukovati sen velmi ideální záře, že umění klade si za cíl nepodati určitou figuru, určitou scénu nebo určitou krajinu, jako sugerovati takový stav duše, takový symbol, takový pocit.“ Podtrhnul jsem větu o ruském románu proto, aby bylo patrné, že jej nelze počítati za realistický nebo naturalistický. O tom nebylo nikdy ve Francii a Anglii sporu. Hnutí protinaturalistické ve Francii dovolává se ho a uznává vliv jeho v této reakci. Rod uvádí ruský román jako nejdůležitějšího činitele v spirituálním hnutí doby vedle Wagnera, Leopardiho a anglické poesie. „Je to předem hudba Wagnerova tak intuitivní, která dovede zaznamenati pocit s tak zázračnou přesností. Současně je to . . . pessimism Leopardiho. Schopenhauera zvláště, tak jasně vidný, tak obratný, aby odkryl neshodu mezi člověkem a přírodou a ty protivy srdce a myšlenky, jejichž častá četnost je nesmiřitelná s každým druhem systémů. Je to ta malba, která, inspirujíc se z primitivů, sugeruje svými liniemi a barvami svět idejí uzavřený v těle lidském nebo představuje všechny cit, který je v pohledu nebo jež rýsuje gesto! Je to, v kruhu obmezenějším, ta obdivuhodná anglická poesie, která učí nehmotností slov a obrazů. Je to zvláště ruský román, v němž jsou všechny tyto rysy, ale zjemněné, jako opravené ze svých umělostí a povznesené zároveň lidovou žilou a duševní mladostí svých autorů.“ (Trois coeurs, předmluva str. 10.) A úlohu idealistického probuzení literatury francouzské dával ruskému románu již před desíti lety Melchior de Vogüé, kdy po prvé uváděl systematické studium jeho do Francie (v předmluvě k dílu: Le roman russe).

ni umění v mravním mysticismu: tu celou adoraci Věčného a Absolutního má poesie anglická jako ruská. Ale i pokud tóny ty jsou skoro čistě náboženské, přece stojí zde umění mimo historický útvar dogmatu církevního.

Ani Wordsworth není v poesii ortodoxní „clergyman“, je v ní mnoho zjemněného a ztajeného pantheismu. Dostojevský má něco z napjatého a tvrdého mysticismu raskolu. Ve Francii však největší z moderních Villiers de l'Isle-Adam a hlavně Paul Verlaine jsou katolíky v pozitivním, legálném smyslu slova. Byť i u prvního byl to cit prostý, atavistického asi původu, zůstává druhý plným typem návratu k církvi po marném a nemocném hledání pravdy mimo. A jako celá snaha vyšla z odporu proti skepsi a z touhy po jistotě, autoritě, absolutném, je patrné, že katolicismus, jednotný, celistvý, kategorický v tvrzení, bez kompromisů s vědou a rozumem, vylučující všecku diskusi, prohlašující se za neomylného, bezprostředního držitele pravdy, musil býti předem útočištěm duší hledajících zapomenutí „únavy myšlenek“, jak se řeklo.<sup>1</sup>

1 - „Ze dvou náboženství v přítomnosti protestantismus žádá od svých neofytův, aby volili mezi různými jeho sektami a v obvyklé své praktice, ještě analysovali úsudků, myšlenek a pak je příliš přísným, příliš nad životem, příliš tvrdým pro naši špatnou přirozenost a konečně zvláště nezbavuje duši neklidu po nadzemském; kdežto církev katolická jeví se ve své spíše vnější než skutečné, ale přece úplné jednotě. Je to církev katolická, která se málo stará vyložití a zjistiti své počátky,“ církev — jak se řeklo významně — „žijící mezi nejstudenější skutečností jako ve snu.“ (Tissot, Barbey d'Aurevilly.) Mylně však tvrdí před tím Tissot, že anglické hnutí praerafaelické, ač členové Brotherhoodu jsou protestanti dogmatem, je rázem a podstatou svou katolické, že je „neokatolickou reakcí“. Pravda je jen, že hnutí je podstatně náboženské a mystické a že souvisí přímo s náboženským probuzením oxfordským v letech padesátých a s renesancí gotickou. Ale jinak jsou Burne Jones, Millais a hlavně Holman Hunt velmi otevřeně anglickými protestanty, zaujati puritánským ideálem askese a stejně rozdělení mezi moralistickou praxi a metafysickou spekulaci. Jsou zachyceni v domácí půdě všemi kořeny své rasy. Upozorniti by bylo jak tento jejich ryze anglický ideál protestantský je — srovnán s jinými — mystičtější, méně vyrozumovaný, bez protestantského „zdravého smyslu“. — Ani Dante Gabriel Rossetti není přímo neokatolíkem, nemá vůbec pozitivně a objektivně víry a transcendentního ideálu, jest jen subjektivně disponován

Je patrné, že takovýto duševní stav je nejvýraznějším příznakem doby přechodné v její snaze vyjít z všeobecného analytismu jako habituelního naladění psychického, z rozložených a rozdělených sil k jednotě a sloučení jich v celky určité a původní, jednotné a vyšší než prvky ve stavu rozkladu. A již nejbližší descendance pojímajíc zjev reakce neokatolické jako znak a ne podstatu, vyjímajíc z něho princip, jehož jedině dočasným, náhodným, podmíněným<sup>1</sup> realizováním neokatholicismus zdá se jí býti, klade vědomě za cíl své práci pokud možno nejúplnější a nejširší, na všech výsledcích analytické činnosti minulých period založenou syntesu umělecko-filosofickou. „Analysa byla smutná, poněvadž je vyhnanstvím ducha, rozdělením dědictví, poněvadž přivádí s sebou zapomenutí věčné Pravdy a nutí umění, aby na místě jejím kladlo pravdy časového detailu, poněvadž konečně je zřeknutím se práv Umění ke Kráse, povinností Umění ke Kráse. — Synthetismus vrací duchu vlast, spojuje dědictví, přivolává Umění ke Pravdě a také ke Kráse. Synthesa Umění je radostný sen krásné pravdy.“<sup>2</sup>

k platonické extasi, jak ukázal již Mr. W. Sharp. Výsledkem této schopnosti je Dům života, jako v jiných periodách byly jím básně Dantovy, Guida Cavalcanti nebo Guida Guinicelli.

1 - Charles Morice: „Taine, když byl vypočetl špatné odpovědi, jež dává minulost naléhavým otázkám moderního neklidu, připojuje: »Jsou to zde odpovědi? A co navrhuji, ne-li utišiti se, zhroupnouti, odvrátiti se a zapomenouti? Jest jiná, hlubší, kterou první vyřkl Goethe, kterou počínáme tušiti, kam směřuje všechna práce a všechna zkušenost století, a která bude snad látkou příští literatury: Snaž se pochopiti sebe a pochopiti věci.« Bylo by možno, že vzestupující k živým pramenům minulosti, títo katolíkové potkali katolicism ve chvíli jeho lesku a pravdy: svedl je svými mrtvými krásami a oni je zrovna vzkřísili.“

2 - Ch. Morice: La littérature de tout à l'heure. Je z toho patrné, že nové hnutí vidí v Umění čistou radost, vysokou radost ryziho ideového světa. Radost vážnou, hlubokou, tvůrčí. V tom byl by i rozdíl proti bezprostřední generaci předchozí, rozdíl prvé důležitosti — že kladou proti bolestné přítomnosti velikolepý sen, visí vzdálené, v mukách se rozedávající Budoucnosti. V pokroku rozvoje individuálního svědomí vidí jeho záruku. Je to víra v třetí Zoru lidstva, víra Tolstého, Dostojevského, Shelleye, Elisabeth Browningovy, Micheleta, Viktora Huga. Je to reakce proti Renanovi nebo Schererovi, reakce jmenovitě i proti jejich antipatriotismu

Nebylo možno, aby tyto nové formy nazírání, částečně jinak uvědoměný cíl umění neměl vlivu na poměr nových žvlů k umění zvanému naturalistickým<sup>1</sup> a neprojevil se reakcí proti němu. Naturalismus byl ne rozšířením, t. j. upravením, ale přímým přenesením induktivní metody přírodních věd na pole umění. Objektivní metody pozorovací užití na jevy života společenského, zní Zolova formule estetická. Tím vyloučena by byla z nového tohoto umění nejen všechna synthesa, ale i (ze slov: „na jevy života společenského“) některé obory analýsy. Předem: všechna synthesa, poněvadž naturalismus neměl by býti užitím, aplikací hotových a nalezených poznatků vědeckých, nýbrž *skutečným a reálným hledáním jich*. Ale i v tomto smě-

(Scherer: „Je možno, že vlastenectví má kouzlo pro mnoho lidí: já sám jsem jím nepřijemně dojat jako nedostatkem povýšenosti a velikosti“). Nemá zde významu ovšem záporného, nýbrž je souborem zvláštních duševních sil zvláště do jistého prostředí rozlitých — jest uzavřenější a stejnorodější platonickou obcí a představuje se jako abstraktní a ideální zhuštění jistých, generacemi předchozími zvláště vypracovaných a tedy intenzivních schopností: nahromaděný poklad výrazného kultu duševního.

1 - Zolovi, jak známo, znamená naturalismus = induktivní metodu věd přírodních. Formule a konstrukce, jak se řeklo, ne filosofická. Ještě neurčitější a vágnější je terminus „realismu“, kterého se všeobecně užívá, třeba ho všichni estopsychologové zavrhovali z důvodů skutečně platných a zjevných každému, kdo z dějin filosofie zná různost doktrin, jimž byl přisuzován. Zde jen jest ukázati, jak téhož slova „naturalismu“ v zcela jiném smyslu užíváno na př. Goethem a Sainte-Beuvem a opřiti se ztotožňování. Těm je dogmatem filosofickým, kdežto Zolovi methodou. Zde jen ještě, abych předešel nedorozumění, chci vytknouti smysl, v němž obmezeněji ho všude v této studii užívám. Liším: 1. Theorie Zolovy od jeho díla. Dílo jeho nerealizuje jeho theorie, jde jinou cestou, v mnohém proti jeho teoriím. 2. Theorie Zolovy od teorií Flauberta, Goncourta, Balzaca, Stendhala a j. a jejich děl — obyčejně bezdůvodně též zvaných naturalisty. Zde není společného bodu a nedosáhne se ho ani nejširší generalisací. Nikdy nedají se zahrnouti pod jeho hledisko. Naturalismus, pokud chce býti kolektivním termínem jistého abstrahovaného způsobu nazírání uměleckého, jest jedině ve speciálních estetických teoriích Zolových, jak vyloženy jsou v jeho pracích kritických, předem v Experimentálním románě. Jen tak užívám zde slova toho. Nedotýkám se zejména nikde jeho románů, které jsou, jak myslí právem všichni mladí, nejmohutnějším projevem genia tohoto času.

ru podával by jen jednu část práce vědecké, t. j. jedině proces experimentální, ale na výsledek jeho, t. j. konklusemi, řadou duševních postupů, srovnáním, generalisováním dosažený zákon; jinými slovy: naturalistické umění dodávalo by jen látku k vědeckému bádání sociálnímu. Po druhé: vylučovala by theorie tato i nejednu analysu, správněji každou vyjímajíc fysiologickou, resp. psychofysickou a tedy v prvé řadě psychologickou ve vlastním a užším smyslu. Jak známo, Zola zapovídá důsledně studium nitra jednotlivce, poněvadž nelze s jistotou t. j. objektivní<sup>1</sup> methodou pozorovací v jeho smyslu poznati pochody psychické samy o sobě, ježto jsou nám vnitřním svým mechanismem utajeny a jen nepřímou, t. j. činy, které je prostředně jeví, podléhají našemu pozorování. Tím je dáno, že vlastním a skutečným estopsychologickým základem a obsahem naturalismu byl by pocit; dílo naturalistické bylo by řadou pečlivě, podrobně a svědomitě (jak umělec nejlépe dovede) znamenanych pocitů, jak dává je umělci po-

1 - Objektivismus naturalistické metody je, jak již ukázáno, zcela patrně ilusorní. Žádá-li Zola, aby zpodobována byla vnější příroda exaktně, t. j. jak se vyjadřuje ve „vnější její pravdě“, namítnouti dlužno, že není objektivního a stejného způsobu percepce, což chce říci formule „vnější pravdy“. Co jest jednomu úplně a exaktní, je druhému necelé a falešné, jak dovozuje *Hennequin* v *Critique scientifique*: „percepce není dokonce aktem prostým, pasivním, konstantním pro každého, před totožným předmětem: nejvyšší schopnosti, paměť, asociace idejí se při tom účastní; jest třeba jí připodobiti přesně operaci tak složité jako rozumování (Ch. Binet, *La Psychologie du raisonnement*; Wundt *Psychophysik*), takže jedná-li se o percepce složité a estetické, osobní rozdíly stávají se nesmírnými. Bylo potřebí století, aby člověk zpozoroval přírodu; popis měst datuje se od moderního realismu. Pro deset osob postavených před západem slunce je deset více méně úplných způsobů postihování.“ Jsou tedy v právu i kritika i mladá generace, opírající se objektivnímu v umění jako domnělému a nemožnému. Nikdy nebyla by rigorosnější přenesena metoda pozorovací na pole umělecké a nikdy nedošlo by se k dílům nejúplněji a jednostranněji subjektivním. Tak je pravda, že objektivism visí na povaze látky studované. Je zajímavé jen, že pokus objektivace *umění* stal se právě v době, kdy pozitivisté zrovna berou v pochybu objektivnost *věd* experimentálních. — Podotklo se již, že vědecká objektivnost do umění přenéstí by se musela z věd matematických, jež majíce nejvyšší stupeň evidentnosti, uzavřeny v sobě, daly by se nejsnáze užití v umění; — dnes hledá se cesta v technice estetické.

stupný průběh experimentu sociálně-přírodního jím zavedeného (a řízeného, což Zola sice nedodává, což však jest evidentní.<sup>1</sup>

Nikdy nebylo by umění analytičtější ani v analyse obmezenější, nikdy závislejší na prostředí časovém a místním, nikdy pasivnější a imitativně reproduktivnější. Byla by mu stejně zakázána malba hnutí duševních<sup>2</sup>, intuice, snu a vise, symbolisace sil přírodních a meditací metafysických jako fantasie a nuance citu, aspirace mravní jako humoristické naladění.<sup>3</sup> Bylo by jen více méně přesným zápi-

1 - Ani v tomto formálním smyslu nelze tedy mluvit o objektivismu. I umělec naturalistický musí činně a volně zasáhati do mechanismu pozorovaného, bude ho musiti upravovati, rovnati, jako aranžuje učenc pokus. Musí upnouti pozor na jisté předměty, vyloučiti jiné, pozorovati a podati jen jisté styky, přejíti jiné, slovem: vésti je k výsledku nebo usnadňovati dosažení jeho jak více méně určitě, očekávaně a priori jím je pojat a představován.

2 - Proto studie naturalistické jsou všeobecnými studii mravů, předmětem je člověk jen jako buňka organismu sociálního, jako „společenské zvíře“, abych užil termínu *Tainova*. V tom jsou abstraktní a materiální, poněvadž nepodávají zvláštní, těm a těm periodám vlastní způsoby nazírání nebo cítění duševního, nýbrž jen podrobnou fysiognomií historicko-sociální průměrného stavu té a té rasy v té a té periodě. Tak rozuměl již historii mravů, kterou chtěl psáti o současné Francii, H. de Balzac nepojímáje jí jinak než jako materiální historii kulturní. Jiného cíle nemůže míti ani dokumentace *Zolova*.

3 - To dnes všeobecně se uznává. Tak výslovně *Rod* o *Huysmansovi*, jenž rozvinul se z naturalisty ve spiritualistu: „Z *Huysmanse* stal se ostrý fantaisista, trpký humorista, jenž se kloní k mysticismu“ (*Trois coeurs* 5). U nás ukázal na zjev ten p. H. G. Schauer. Námitky protivníkův osvědčily pouze neobyčejnou ignoranci estopsychologickou. Humor jako prvek estetický, jak patrné, předpokládá *subjektivní* stanovisko v pojmání umění, proces „tvoření“, kde já umělcovo jako potence prvořadá „proniká“ hmotu a tak tvoří i formově znova a nové. Jen z toho stanovisko subjektivního, t. j. nad látkou vzniká veselí a radost vzmožením sil individua tvůrčího a neustálým uvědomováním vzmožení toho, což právě je procesem tvůrčím, čímž dána v umělecké tvorbě cesta *zkušenosti subjektivně* (to, co pověděl *Wagner*: in *wonnen und wunden, in lachen und thränen*) a ne objektivního a tedy hlostejného pozorování. Z estetiky *Zolovy* vyloučena psychologie a tedy tím samým již speciálně humor. Znám je přece jeho výrok: „kdo řekne psycholog, řekne zrádce pravdy“ a několik jiných stejně charakteristických. Nedostatek humoru v díle *Zolově* byl by tedy již *pouhým důsledkem jeho estetické formule* — bez ohledu na filosofický názor autorův. Jinak u *Ibsena* a *Tolstého*. Ti oba stojí k dílu v po-

sem procesu přírodně-sociálního, pro vědu ceny ostatek více než pochybné.<sup>1</sup> — Zcela důsledně byla reakce proti naturalismu z počátku

měru subjektivním, v poměru volné a psychické synthesy, a zde je to tendence, t. j. filosofický názor autorů, který porušuje pravidelný a statický výsledek sil a prostředků čistě estetických, kalí výsledek, k němuž by, ponechány sobě, došly. — Tuto transcendentní povahu humoru vyložila dávno již dobře německá estetika a také ruská (připomínám zde jen studie Hegeliana Běllinského u nás s pronikavým pochopením vykládané a komentované p. V. Mrštíkem): právem se řeklo, že pochopení humoru je vrcholem kultury esteticko-filosofické. — Příklady, jež proti p. Schauerovi uváděny, jsou všechny nesprávné: dokazují jen a contrario, že umělci jako Bret Hart, Dickens, Neruda nepracují Zolovou přsně a objektivně pozorovací metodou v celé její výlučnosti (orthodoxní naturalisté říkají charakteristicky prvním dvěma: „poloromantické“). Jmenovitě Neruda, který je *jediné genrista* a ne „realista“ (distinkce, jejíž skutečná důvodnost estétům je zcela patrná a již jiným vykládati zde není místo) a tím již důsledně idealista a jež celého jako estetika, filosofa, sociologa, politika lze vyložit tendencemi *Jungdeutschlandu* a jeho descendance. Konečně uváděn na vyvrácenou zcela nepochopitelně p. Herrmannův Snědený krám. Nepochopitelně, neboť p. Herrmann může mít jisté zásluhy, ale nikdy jako estét nebo psycholog a důsledně ani humorista. Psychologie v románě je nej povrchnější, nejúhrnnější, nejstručnější, bez nuancí, ilusorně naivní a falešně hrubá a primitivní v typických šablonách. Každý, kdo zná Tolstého nebo Stendhala, mi přisvědčí. Či myslí se, že inkarnací uměleckého humoru je Kyllian? Věčný opilec, jenž mluví k sobě nebo k jiným v bizarním žargonu nepřičetné řeči. Nic více. A to od začátku do konce. Kde je zde psychologická analýsa, kde je rozvoj? Nelze naléztí termín z psychologie, jímž by se dal vymezití. Je to typ z fyziologie a spíše pathologie sociální. Ani ve sféře mravní nelze ho determinovati: vymyká se z ní úplně: není ani dobrý, ani zlý, je prostě indiferentní. (Zdá-li se mi v posledním konci analýsy na dně kmitatí vágní a zcela neprojevený cit dobroty, není to zajisté zde znak charakteru psychického, nýbrž lhostejný zjev síly přírodní.) A kde je zde humor? Přece není složen v hádkách Kylliana s Randovou. Pak by byl pečlivý a správný zápis sporu dvou opilcův uměleckým humorem. Kde není psychologie, není ani humoru. Na mne působil pouze studeným, cizím a černým dojmem typické figury loutkového divadla. Význam románu vůbec je ryze sociologický, je přesným popisem dvou, tří typů sociálního zvířete. Hledá-li se v moderním umění veledílo humoru, je třeba zastavit se u Wagnerových „Meistersinger“. Významné, že Wagner, „umělec nejsubjektivnější“, jak se neurčitě v kritice posud vyskytuje, je jeho autorem. Jen tím, že si zamiloval, proniknul, ztotožnil se zcela s německou Psyche (která tedy na konec je generalisovaná vlastní) „v svého nitra nitru“ že ji poznal, mohl stvořiti ten svět radosti a veselí.

1 - Vždycky, kdykoli obraceli se učenci k Umění, vždy žádali od něho něco jiného

jedině psychologická a později šíře intuitivně symbolická. Proti Zolově domněle objektivní metodě pozorovací položena subjektivní zkušenost. Rod, v němž snahy ty typicky zpodobeny, je zároveň estopsychologem, aby dovedl vyložití postup svého přerodu z naturalismu v psychismus. Uvádí některé z příčin: „První bylo, myslím, uveřejnění Zolových článkův o experimentálním románě. Vedly mne k úvahám, jež mne měly odpuditi od jeho vlastního systému: zkušenost se mi líbila; shledával jsem, že jí nutno dáti přednost před pozorováním, které činí z umělce fotografa a zanedbává, co fakta mají nejzajímavějšího, totiž jich význam („signification“). Zkušenost nechává umělci to právo ke konjekturám a dedukcím, jež pozorování mu odnímá: autorisuje ho, zavazuje ho také z vlastního nitra vyjmouti styky, které existují mezi fakty a unikají pozorování. Toto ukládá úkoly brutální, ano, aniž by k tomu směřovalo, jediné jak se provozuje, uvádí odstíny; toto je pozitivné, určité, materiální, ono — alespoň v literatuře — stává se brzy intelektuelním a fantasijním. Došel jsem tak k tomu, že jsem ukázal některé chyby naturalistické theorie.“ A dále: „V týž čas diskutovali jsme mnoho s Emilem Hennequinem theorii prostředí;<sup>1</sup> a tyto rozpravy vzbudily ve mně nechuť k popisům, jich

než zápisy pozorovaných fakt jako látky vědeckých prací. Fysiolog *Claude Bernard*, od něhož naturalismus v nejedné příčině se odvozuje, vyměřuje cíle umění v těchto slovech plných neodvislosti metod a širokého vymezení intuitivních a právě proto zvláště bezpečných a jistých výsledkův umění: „Věda neodporuje nijak pozorováním a výsledkům umění, a nemohu připustiti mínění těch, kteří myslí, že vědecký pozitivismus má zabít inspiraci. Podle mého nastane nutně opak. Umělec nalezne ve vědě pevnější základy, a učenec bude čerpatí v umění zabezpečenější intuici.“ Zajímavé je také, že kladná výslednice Zolových románů, these, kterou skutečně chce dokazovati, je podstatně velmi neurčitě metafysická: nespravedlnost recte lhostejnost přírody a redukce subjektivní idey mravnosti v ideu nutnosti vlivem Přírody individuum obklopující a podrobující.

1 - *E. Hennequin* ve Vědecké kritice odporuje Tainovým teoriím rasy a prostředí. Výsledek subtilních diskusí jeho je shrnut ve větě: „Není žádného pevného vztahu mezi autorem a jeho rasou nebo jeho prostředím, kdežto stává vztah takový, plný a stálý mezi jeho díly a jistými skupinami lidí, jež díla ta k sobě přitahují v poměru příbuznosti duševní mezi autorem a skupinou touto“, t. j. skupinou



podrobnosti, jich neužitečnosti. Myslí jsem, jak nahradit *je studiem bytosti vnitřní*, a snil o románu zbaveném toho, čemu jsem říkal „okolnosti náhodné“, o románu výlučně vnitřním, odehrávajícím se v srdci.“ (Předmluva k *Trois coeurs*.) — Intuitivismus, jak chce Rod methodu svoji nazývati, je tedy, jak sám vytýká, užitím intuice jako metody psychologie literární, a z oboru jejího není vyloučen žádný fenomen psychický: rozumování, cit, vzrušení, vůle, sen. Není vyloučen ani vnější svět, je smířen konečně zdánlivý rozpor objektivismu a subjektivismu.<sup>1</sup> Cílem však není popis, výpočet, slovem determinace předmětu, nýbrž smysl v něm utajený, význam jeho, duševní nazírání předmětu jako znaku, t. j. předmět jen potud, pokud se v percepci jeho objevuje ta a ta vlastnost, ten a ten stav duše. V tom podán již v podstatě základ synthesy v umění: proti klasicismu, proti romantismu, proti naturalismu, které všecky pojímaly předmět v tom, co měl individuálního, určitého, částečného a vymezeného,<sup>2</sup> zajímá se synthetismus o všeobecný, abstraktní, absolutný význam a smysl předmětu pouze jako pomíjejícího zjevu, obmezeného tvaru, částečné realizace věčného rozumu, čisté idey, skrytého smyslu. A v tomto směru jediné je symbolický způsob jeho (jehož dosah

*obdivovateli*. Či jinak: „Literatura vyjadřuje jistou národnost, ne, že tato ji produkovala, nýbrž že ji adoptovala a obdivovala.“ Str. 151, 162.

1 - „Patřiti do sebe, ne abychom se poznali ani abychom se milovali, nýbrž abychom poznali a milovali jiné; hledati v mikrokosmu svého srdce hru srdce lidského; vyjítí odtud a jíti dále za sebe, poněvadž *v sobě*, ať se praví cokoli, odráží se svět.“

2 - Stejnou jednostranností a úzkostí jako naturalismus, ne-li větší, vyznačuje se klasicismus jako romantismus. Morice vidí po příkladě Tainově v klasicismu analytickou studii jediných a osamocených, v abstrakci pojatých prvků duše, v romantismu o sobě studované prvky citu. Podstata abstraktních tendencí je tím skutečně vyčerpána. Díla sama však v každé této periodě jsou nesmírně bohatší, zrovna jako díla naturalismu ve svých největších dílech jsou proti striktní teorii Zolově. Táž jednostrannost stihla by symbolismus, kdyby jako čistá materiálně-estetická metoda chtěl se stát cílem sám v sobě a ne obmezeným prostředkem pouze k realizování filosofické a vyšší jednoty v umění. Zejména t. zv. symbolickou školu francouzskou stihá právem, kromě jiných ještě, tato podstatná výtka.

a význam ihned podrobím diskusi) jako hypotyposace, t. j. smyslové a nepřímo názorné představování čistých ideí,<sup>1</sup> filosofický a objektivní: jako filosofie má za předmět všeobecné, generelní pravdy,<sup>2</sup> pravdy *mimo čas a mimo prostor*. Význačna je v poslední příčině meditace Ch. Morice, která ukazuje pochopení tohoto momentu: „Genius záleží — jako Láska a jako Smrt — v osvobození od vedlejšího, obyčejů, předsudků, konvencí a vši náhodnosti prvku věčného a jednotného, který svítí za zjevy, na dně každé lidské podstaty“, t. j. jedná se tedy: zbavití dílo odvislosti od prostoru a času, patrně od určitého prostoru a času, aby mohlo *plně a neobmezeně* zjevovati metafysickou Fikci — román, který by hrál v srdci . . . , jak řekl Rod.

Estetická konstrukce — o níž připomínám tuto, že bude abstraktním typem apriorním i v tom smyslu, že realizace empirická nemůže mu býti paralelnou z povahy věci<sup>3</sup> — byla by tedy dána a podmíněna úplně a vědomě<sup>4</sup> cílem, účelem či obsahem, a potud by bylo tedy

1 - *Kant*, Kritik der Urtheilskraft, I. Theil, 2. Buch, § 59.

2 - Rozebíraje tři prostředky výrazu uměleckého (sugestivní: užít předem v romantismu — popisný: užít předem v naturalismu a — symbolický), konkluduje *E. Hennequin* takto: „Sugestivní je popředně subjektivní i pro autora i pro zaujaté jím; deskriptivní snaží se býti objektivním; symbolický jest objektivní. První vyjadřuje zvláště city a pocity, druhý dojmy a ideje, třetí ideje.“

3 - To jest: synthetism — a v tom právě, jak připomínám na konci, je veliký, poněvadž neobmezený jeho význam — je jediné a ryze ideální mezí, směrem, regulativem, ne vytčeným, užítým, jako bod určitě a konstantně položeným terčem a cílem, dogmaticky určitým programem literárním. Je naopak, jak lze říci s obměnou po *Tissotovi* „jako nekonečné linie vyšších matematik, k nimž lze se věčně přibližovati, aniž lze kdy jich dosáhnouti.“

4 - Pokud k poměru kvalitativně stejnému dochází se i přes důsledně vedený antagonism umělce-básníka „ryze formového“, na př. Theofila Gautiera nebo Th. de Banville („žádná, sebe větší idea není hodna krásného rýmu“), bude patrně z psychologického výkladu esto-verbalismu na základě *Geigera* nebo plněji *Taina*: pokud totiž ve slově samém latentně obsažena jest idea, pojem, myšlenka, koncept povahou ovšem podmíněna a obmezena formálním, t. j. v poslední příčině foneticky-pocitovým rázům slov, „vnitřním jich ozvukem“. Připomínám zde jen ještě, jak zajímavým s tohoto stanoviti bylo by vyšetřiti v individualisované studii esto-psychologické poměr *Flaubertova* pojetí stylu (pokud v tom shoduje se i s Goetho-

správné, že kterékoli určité hnutí umělecké, jež synthetismem by bylo řízeno, odporovalo by reálně-estetické samoučelnosti formové nebo jak zní neexaktní, ale rozšířená formule „umění pro umění“, t. j. kráse formové. Měla-li by uměním podána býti synthesisa jevového života duševního a tím již hmotového<sup>1</sup> (jak právě ukázáno při výkladu Rodova intuitivismu), byl by tím již význam umění určen, význam jeho jako čistého a plného prostředku k dosažení cíle. Význam, ale ne *podstata*. Podstata jeho jako nazíravosti současně konkrétné a intuitivní<sup>2</sup> právě na základě teorie této přivedena

vým *expresivismem*) k této vědecké teorii. Flaubertovi, jak známo, je stylem: utužiti, ucítiti, vystihnouti, jak se doslova pronášá, „*dušič slova*“. Je vidět, jak Flaubertova metafora v hotové prudkosti zachycuje totéž, co vykládá a zdůvodňuje nová estopsychologie. Jak, až skoro doslovně, shodují se oba termíny: i vědecký výraz je charakteristicky metaforický! A není zde ponejprv, kdy umělec skoro formoval teorii. V té příčině je Goncourtův Journal nebo ještě více Flaubertova Korespondence nahromaděným pokladem neužitých pocitů, percepčí, idejí živé a konkrétné psychologie umění, neužitých a nevztážených posud k závěrům abstraktních dedukcí kritických.

1 - Tím, jak již výše vyloženo, vytýkám výrazně niternost a pronikavé, čistě vnitřně duševní, tvůrčí vyjímání ztajeného jádra, podstaty určitého předmětu nazíraní uměleckého, tedy *znakovost* jeho, t. j. jak se pleonasticky proti Zolovi poznamenalo, „*pravdu vnitřní*“. Zolova „*pravda vnější*“, jak se již řeklo, byla by jen kontradikcí.

2 - Užívám zde vědomě pleonasmu „*současně konkrétné a intuitivní*“ k lepšimu a jasnějšimu vystižení podstaty umělecké tvořivosti, umělecké „*methody*“. *Obě slova znamenají jedno a totéž*: a jen vadou řeči, nahodilou a klamnou, je nemožno s větším a patrnějším reliefem podati tu *vyrovnanou jednotu* Podstaty a Významu, „*formy*“ a „*předmětu*“, spontánnosti a receptivity, obrazu a idey, zření a vidění. Dobře již *Schäster*: „Je třeba upozorniti, že při výrazu „*nazírání*“ nesmí se jednostranně mysliti na činnost duševní jen k vnějšku obrácenou, nýbrž že činnost ta *právě tak a vždy zároveň k nitru se obrací, poněvadž v ní Vnější a Vnitřní jedno jest*. Snad odpovídal by tomuto pojmu výraz „*inluice*“, který po významu etymologickým totéž vyjadřuje přesněji, *poněvadž v něm hlavní přízvuk na směr k nitru je položen*.“ Ani terminus *symbolismu*, který ostatek dobře ukazuje vzájemnou a reciprokní *znakovost* v objektivní a reální analýze estopsychologické, není vhodný, poněvadž snadno se pojímá absolutně jako filosofická hypotyposace idejí a ne relativně: odtud snaha po bližším a přesně výrazném termínu *konkrétního symbolismu*, jak ho užívá

k nejplnějši a nejvnitřnějši, pojmově skutečné platnosti: tím, že dobírajíc se a vzestupujíc k *celistvosti a jednotnosti* zbavuje se uzavřené rozdělenosti formové v *historických*, t. j. daných a stvořených, abstraktních a schematických *typech* estetických bránících této činnosti podstatně dogmatické, subjektivně, smyslové, konkrétně-intuitivně. Nové hnutí dnes nejen že pevně a pojmově neměnně poznalo a objalo *podstatu* umění, vlastní a celou neobmezenou jeho řiší, — „vrátilo mu vlast po dlouhém vyhnanství“, jak se řeklo, tím, že proti pseudoobjektivismu a domněle vědeckému induktivismu položilo synthetický intuitivism — ono již tím samým, *současně, zároveň, integrálně* (právě plným pojetím, srozuměním intuitivismu-konkrétnismu, který stejně se obrací k vnějšimu jako k vnitřnímu, spojuje, správněji vyrovnává oboje v ideálním ekvivalentu jednou a současně „*formy*“, po druhé a současně „*látky*“) určilo jeho *význam*, t. j. *výraz*, symbolisaci, nebo speciálnějši a poněkud ve smyslu obmezenějši — technickém jeho styl.

(Zde v parenthesi obmezují smysl „*nového*“ hnutí: novým jest jen relativně, jak se samo sebou rozumí, proti „*naturalistickému*“ nebo „*realistickému*“ hnutí objektivnímu. Shrnuji zde také v hotových abstraktních liniích reálný a mentální postup rozvoje jako typu bez zřetele k historickým a individuálním změnám, jimž podlehnul a podléhá. Princip a idea dány jsou mu však všemi Velikými.<sup>1</sup> Ti všichni

mladý kritik *Camille Mauclair*. Zde zřejmě alespoň ukázáno na *názornost* vlastní a imanentní umění *proti abstraktnímu pseudosymbolismu* jak sám vytýká *Mauclair*.

<sup>1</sup> - Poněvadž R. Wagnera v nejedné příčině lze pojeti jako nejmocnějši inkarnaci synthetických tendencí a i theoretickými konstrukcemi a zdůvodněním jich nejplnějši zaujat byl, lze na něm také nejlépe demonstrovati poměr jeho speciálně estetiky ke klasické estetice německé a ukázati zřejmě, že *jeho teorie jsou jen realisací, výslednicí všech velikých německých teorií estetických: Lessinga, Herdera, Goetha, Hegela*. To přímo dovozuje Edouard Rod v *Etudes sur le XIX<sup>e</sup> siècle*: R. Wagner a německá estetika. Na str. 115: „...estetika Wagnerova, velmi vědomá a velmi promyšlená, je spojena ve všech svých podstatných bodech s předními uměleckými teoriemi, jež stvořilo Německo od posledního století.“ A na str. 100: *Idey opery a dramatu* jsou v jádru ve spisech daleko předchozích, a *Tristan a Isolda* není nakonec než realisací ideálu odedávna tušeného. V pokračování

znali, cítili, pronikli a ukázali k nim v nejvýznačnějších větvích, které zahrnují, vykládají, zachycují totéž a často týmiž slovy, jaká dává dnes intuice nejednomu umělci bez historické a theoretické kultury.<sup>1</sup> Vedeno jejich drahami vrací se k nim nové umění jako snaží se systemovati je v absolutní a úplnou theorii.)

Vychází z poznání zajištěného a jako zákon zjevného z rozvoje celého umění. Všeobecně dá se formovati tak, že dějinný rozvoj jeho záleží v neustálém objektivisování všeho individuálně-znakového. Vše, co stvořeno jako subjektivní, konkrétné, symbolické, dogmatické přejímá a pojímá se během času jako historické, objektivné, formové: jako genre, zákon, pravidlo. Znak subjektivně smyslový, význam, výraz, symbol toho neb onoho umělce-genia (jako příklad: ten a ten nový rytmus, sled veršů, ta a ta syntaxe, vedení scén —

Laokoon řekl již *Lessing*: „Zdá se, že příroda neurčovala jediné, aby Hudba a Poesie šly pospolu, ale spíše, aby *splynuly v jediné umění*. . . A *Herder* přímo ohlašuje Parsifala, jak praví *Rod*, v této větě: . . . a brzy jiný „postaví lyrický pomník, v němž poesie, hudba, dějství a dekorace budou kombinovány pro účín společný“. A pod tím na str. 101: „idey podobné vracejí se často v korespondenci *Goetha* a *Schillera* (jmenovitě list *Schillerův* z 29. prosince 1797), zaujímají všecky umělce estetiky, kteří pracovali na osvobození německé myšlenky od cizích vlivů, jimž zůstala tak dlouho podrobena. Aby se dalo pochopiti, jak hluboko je to pravdivé, bylo by zde třeba citovati celý odstavec *Estetiky Hegelovy* o vztahu prostředků výrazu hudebního s vyjádřeným předmětem.“ Na str. 110 konečně: „Rovněž transcendentální idealismus užitý v umění je ještě *Hegelovým* požadavkem, jemuž umění jest „idea pronikající a přetvořující hmotu“: takže podle něho umění řecké, kde idea obětovaná krásě plastické neodlučuje se od formy vnější, bylo by nižším než umění orientální, jehož symbolismus zjevuje hlubokou aspiraci k nekonečnému“. V této poslední větě zejména dán také přímo klíč k pochopení snah *Stéphana Mallarmé* a jiných poetů čistě filosofických, abstraktních symbolických v obmezeném a nevlastním smyslu slova (viz předcházející poznámku), kterým běží jediné o evokativné a čistě samoučelné znovustvoření zjevů idejí, t. j. tedy podle idealistické filosofie *Platonovy* nebo *Fichtovy* věci — realit. „Tento symbolismus předmětný a absolutný lišiti se musí přísně od symbolismu ‚konkrétného‘, t. j. jen prostředkového, jen znakového a tedy vlastního synthetismu.

1 - Tak speciálně skoro všichni umělci-estéti, jež uvádí *Emile Hennequin* ve *Vědecké kritice* jako příklady *estetické synthesy*, str. 172, nebo lépe ještě kritikové čistě pocitoví: *Paul Verlaine* v *Poètes maudits* nebo *Jean Dolent* v *Amoureux d'art*.

lépe všeobecněji: způsob zření) přijat, změněn, dán, položen jako historicky objektivní, absolutní útvar či *forma*. Tím umění vždy subjektivní, smyslové a znakové v dogmatické estetice a speciálněji technice pojímáno falešně jako dané, hotové, reálné, genrové. Konkrétně symbolické jako abstraktně (historicky) absolutné. *Významné* či *symbolické* jako *reálné* či *formové*. *A odtud každý nový umělec-genius*, t. j. každý pokrok v rozvoji synthesy konkrétně-symbolické znamená boj, odpor, vzpouru proti souboru analytického abstraktivismu formového, proti estetikám a poetikám, proti sneseným a ověřeným již genrům, syntaxím, *formám*: akt *tvůrčí*: boj proti *hotovému*.

Z toho jde již a rozumí se teď jako pojmové nutnosti reakci proti abstraktnímu, historickému, objektivnímu, genrovému, formovému slovem, která vyznačuje nové hnutí. Je hluboce vlastní odevždy umělci, tím vlastnější, čím větší jest. Nové době náleží jen, že fakt ten pojala jako projev vlastního zákona pokrokového rozvoje umění, že ho vytkla, formovala a zdůvodnila. (Pokud se jim jako „mravně-uměleckou direktivou“ příslušníci nového hnutí řídí, nebudu zde vyšetřovati. Konstatuji jen, a není třeba bližší dovozovati, že u skutečných umělců jest i tu podstatně a ryze instinktivná a jako u všech pravých vášnivých a citových neurčitá, nedůvodná a nelogická.) *H. Taine*<sup>1</sup> jest i zde zase první, který postřehnul a plně ocenil, jako krite-

1 - Význam *Tainův* pro skutečně moderní umění je veliký. Symbolisté francouzští dovolávají se ho jako filosofa, který podstatu nových snah nejlépe poznal, zdůvodnil, ocenil. *Charles Morice*: „Tento obdivuhodný duch, třeba tak málo přímo zaujatý v uměleckém rozvoji zcela moderním — jak je dnes ponořen k naší veliké lítosti zcela do studií historických — sledoval ze všech svědků nejjasnějším zrakem hnutí předchozí, která logicky musila vésti Umění k těm nejvyšším závěrům, jež tušíme.“ Objevil, vyložil, ukázal v říši ducha Umění veliká pole. Viděl pevnější a tužší svazek Vědy a Umění: „Příbuzenství, které pojí umění k vědě je ctí pro ně jako pro ni, a je to slávou pro umění podepřítí své nejvyšší konstrukce o pravdu.“ Zajímavo jen, že vliv jeho cítí se nejživěji u generace nejmladší, která hledá a vidí smysl, ztajené jádro věci, která chápe, že vždy šíře roste myšlenka nad svět vnější a v tom že je *Budoucnost*. Ryze vnější naturalismus nedal se vésti jeho směrem: důkaz, s jakým nepochopením mluví *Zola* o tomto filosofu-umělci v *Documents littéraires*. Nepomohlo ani, že žurnalistická kritika chce viděti v *Tainovi* — „materia-

rion moderní poesie položil tuto snahu *antiformalismu*. Rozboření daných mezi historických, abstraktních pravidel a genrů, všeho logického, konvenčního, objektivního, vůbec vši *formy* (ve smyslu, jak jsem jej právě vymezil), tedy všeho od gramatiky k poetice, od metafory k rytmu . . . k jazyku a kompozici, „prostředkův uměleckých“ . . . vykládá jako nejpodstatnější příznak nového umění. Praví doslova: „Forma zdá se rozpadati a mizeti vniveč („s'anéantir“): odvažují se říci, že v tom je veliký rys moderní poesie.“<sup>1</sup> Mizi *forma*, ale trvá, roste . . . lépe *proměňuje se ve výraznost, význačnost, konkrétnost, symbolism* (což všecko jsou synonyma) . . . pravdivý, skutečný, vnitřní, zbavený antinomii, adekvátní, integrálný.

Je tedy v estetické theorii synthetismu řešena jako základní pravda: identita, integrálnost, adaequatnost Výrazu a Podstaty (nebo podle historicky-abstraktního názvu: „formy“ a „obsahu“) samým přímým, plným vytknutím a pochopením, výsledováním intuitivismu-konkretismu jako podstaty uměleckého poznávání. Neboť v něm „Vnější a Vnitřní je jedno“, neboť je celým, jednotným, novým,

listu“(1) Mladá generace ví, kam jej klásti jako vědeckého idealistu, jak rozuměl mu Auguste Comte — bez falešného přízvuku, jaký na slovo to klade naivní nevědomost nebo minulé zpátečnictví.

1 - Znak ten neušel ani jiným. Daly by se uvésti smyslem blízké věty ze Sainte-Beuva a ovšem i z jeho žáka Brandesa. Z Anglie Vernon Lee a Arthur Symons, kritikové předem jen esteticky dogmatictí. Také *Bourget* ukázal v *Etudes et portraits* na tento „boj o život“ mezi jednotlivými genry a dovozuje, jak epická báseň podlehla v něm modernímu románu, jak poesie vůbec může v dnešním ovzduší filosoficko-positivním prosperovati jen jako lyrika. Na to upozorňuje i *Arturo Graf* a dobře podotýká, že nikdy nebyla ještě lyrika hlubší, obsažnější, širší, že dnes objímá celý svět myšlenky, citu, idey a vůle, ona jediná že dovede podati bolestný život neklidné sensitivní moderní Psychy, že je básní duše katexochen, „poema dell'anima“. (Inaugurační přednáška na univ. milánské: „Krise v literatuře“ r. 1888.) Dnes, po odklizení distinkcí poetiky, forem a genrů, stála by proti sobě jen poesie a próza. Charakteristicky však směřují snahy symbolistů francouzských i zde k vyrovnání, spojení, scelení. Nerozebírám zde podrobněji jevu toho, uvádím jej jen jako *příznačný* a svědčící, jakou touhou po synthetismu, po celosti a jednotě vedeny jsou podobné pokusy. Viz o tom Charles Morice, *La littérature de tout à l'heure, formules nouvelles*.

zvláštním a výjimečným<sup>1</sup> proniknutím, vycelením, znovustvořením v transcendentní pravdě: totéž a jedno jednou je Výrazem a po druhé Podstatou, ale vždy Výraz je celý jedině v Podstatě, Podstata celá jedině ve Výrazu. Výraz je zřená Podstata, Podstata jest intuovaný Výraz. *Tím konečně a komplementárně-pojmově dáno by bylo řešení sporu „obsahových“ a „formových“ hnutí esteticko-uměleckých, „tendenčních“ a „umění pro umění“ v této základní thesi synthetismu-symbolismu. Tím speciálně dáno a dosaženo kriterion v pojmání stylu jako souboru znakově-osobních momentův estopsychologických — jak známo jednoho z nejobtížnějších problémův umění moderního, jehož dosah je skoro životní důležitosti pro rozvoj i kritiky i umění. A obojí dosah tohoto apriorně-metafysického a estetického schematu, pojatého — na základě rozvoje dosaženého, vyznávaného, živého ve všech umělcích-geniech Minulosti — a jako abstraktně-ideálnou normu vytčeného velikými několika koryfeji dnešního hnutí je v plné shodě s induktivním výsledkem pozitivné analýsy vědecké psychologické moderní kritiky.*

Z této abstraktní normy nutně se poznává, že v rozboru analytickém a objektivním musí býti — je-li správnou — potvrzena podstata její, t. j. *znakovost* či *symbolisace*. Speciálně tedy *styl*, t. j. výraznost, významnost musí býti jen *psychologickým znakem*: všechny charaktery estetické musejí býti znaky psychologickými, smyslem psycholo-

1 - „Tento způsob pojímatí svět — privilegium nebo nemoc — nebude bezpochyby nikdy než případem některých,“ jak praví James Darmesteter ve studii o Shelley. Naopak vidí Hennequin v možnosti a rostoucí schopnosti těchto subtilních a vzácných modů duševního života záruku subjektivně pokrokového rozvoje. Stejně skoro Darmesteter sám o něco málo předtím. Upozorňuji jen ještě, že *výjimečné*, které skutečně mnozí mezi mladými hledají jako výlučný předmět umění, má *jiný význam* než mělo třeba u romantiků, kde je náhodným a bizarním projevem antikolektivismu ať psychického ať sociálního. Dnes však domnívají se v něm někteří viděti syntesu, pravý a skutečný a právě proto vzácný a řídký projev jednoty a scelení. V té příčině je povšimnutí hodna definice výjimečného, jak ji podává italský „verista“ *Luigi Capuana*: „Výjimečný ráz je ten, v němž *všecky* nebo skoro všechny přirozené síly, jež leží v zárodku, mohly se vyvinouti s plností a bohatostí, jež tisíce společenských okolností zřídka snesou.“ Nediskutuji zde, přidominám jen znovu *typičnost* takového názoru.

gickým, mezi fakty estetickými a fakty mentálními musí býti komplementárnost, solidarita, znakovost slovem, takže lze pojati vědu, která by usuzovala z estetické zvláštnosti díla přímo na mentální zvláštnost autora. A věda ta je stvořena, neboť *pro analysu psychologickou není estetický tvar díla, speciálně styl ničím než psychicky-morálním znakem*.<sup>1</sup> Práce Baina, Rentona, Taina, Ribota, Hennequina ukázaly přímo nejen tuto znakovost, ale i *totožnost* estetického „formalismu“ se zvláštním charakterem psychickým. Překládám z Hennequina: „Je známo, že duch, já každého člověka je konstituováno, jak ukazuje jmenovitě Ribot ve svých Nemocech osobnosti ne nekonečnou podstatou, ale jistou posloupností, jistým rytmem a seskupením obrazův, idejí, dojmův a pocitů, jistým během jevů mentálních (Taine, Intelligence, IV, 3). Nuže — dílo umělcovo podává nám přímo pozoruhodnou část těchto jevů; nadto je výrazem netoliko těchto projevův, ale i jich hlubokých podmínek, schopností a žádostí, které tvoří jich základ.

Je tedy oprávněno pokusiti se vyjmouti z uměleckého díla obraz ducha, jehož je buď znakem a výrazem, buď také přímo částí neodvislou a konstitutivní. Vyjmou-li se tedy z řady děl vplynuvších z jediného autora všechny zvláštnosti estetické, jež obsahují, bude lze z nich odvoditi řadu *zvláštností intelektuelných* (Critique scientifique, str. 70).<sup>2</sup> *Tím je potvrzena i v objektivní vědecké*

1 - „Tyto zvláštní charaktery estetické jsou vzhledem k těmto vlastnostem duševním v poměru účinu a příčiny a lze pojati vědu, která by postupovala od jedněch k druhým, jako se postupuje od znaku k věci označené, od výrazu k věci vyjádřené, od projevu jakéhokoli k jeho původu.“ Hennequin, Critique scientifique, str. 67.

2 - Rozebíraje praktiku analýsy takové ukazuje Hennequin v příkladu na psychologický význam jevu tak čistě estetického jako je kompozice románu: „Dokonalá kompozice, od části až k celému dílu, dovoluje mysliti, že u umělce, jenž jí prováděl, spojitost idejí je přímá a souvislá, to jest, že mezi jevy jeho mentálního života hra zákonů stejnorodosti a souměrnosti je dokonalá. Stupně této schopnosti označí míru, v níž bude třeba pronésti tento soud. Jestliže autor jako Flaubert na příklad skládá dokonalé fráze a paragrafy, prostředně kapitoly a špatně knihy, bude nutno připustiti u něho počátek nesouvislosti idejí umělo proponderancí

*analýse<sup>1</sup> symbolicky synthetická these, jak dobrali se jí jednotliví umělci nového hnutí, jak v podstatě přijímá ji descendance* — pojata ovšem jimi jako metafysicky apriorní a jen vnitřní a živou intuici zjištěná pravda.

Z toho jako důsledek zvláště v pojímání stylu<sup>2</sup> dá se zahrnouti

svázaných, jisté formy fráze typické, do níž tento autor mučil se vtěsnati zmatek svého smýšlení.“ A jinde: „Příklady všeobecné analýsy, které jsme podali, ukazují, že není v přítomnosti důležité zvláštnosti estetické, která by nemohla dospěti k označení určité zvláštnosti psychologické.“ Neboť: „v těchto pátráních vědecká určitost je možná; poněvadž vedou k umělostem kompozice, stylu, techniky, jež lze poznati vědami skoro dovršenými. Theorie barev, zvuků, architekturních poměrů jsou hotovy. I v literatuře, všechno zevnější redukuje se na verbální formy a obrazy, o nichž máme přesné poznatky.“ Hennequin sám v studiích individualisovaných podal dokonalé vzory analýsy vycházející od estetiky a stoupající k psychologii, tak na př. ve studii o Victoru Hugovi nebo G. Flaubertovi, „kde celého genia vykládá prostými příčinami psychologickými“, které nabyty jsou výhradně ze *znakovosti, resp. identity konstrukcí estetických a postupů technických těchto autorův a útvarů duševních, rozumových, mentálních*.

1 - Podpírám ještě šíře: „Estopsychologie nemá za cíl určovati zásluhu uměleckých děl a všeobecných prostředků, jakými byla provedena; to jest úkolem čistě estetiky a kritiky literární. Nemá za předmět obracet zřetel na umělecké dílo v jeho podstatě, účelu, rozvoji, o sobě; ale jedině z hlediště vztahů, které pojí jeho zvláštnosti s jistými zvláštnostmi psychologickými a sociálními, pokud zjevuje, odkrývá jisté duše; estopsychologie je vědou díla uměleckého jako znaku.“ A stejně Taine: „Analýsuje a komentuje místo, aby chválil; resumuje místo, aby haněl. Uvažuje o díle uměleckém ne o sobě, ale jako o znaku člověka nebo národa, jež chce poznati.“ — Že v dané formě analýsy estopsychologické postupuje se od znaků vnějších či techniky formové, stylové atd. ke znakům vnitřním, či znakům konstrukce psychické, neodpírá, jak patrné, teorii identity obou, nýbrž jest jen důsledkem methodické nutnosti postupu od patrného, zjevného, přístupného k ukrytému.

2 - Otázka „stylu“ vynesena u nás na veřejnou diskusi dvěma články p. V. Mrštíka O stylu r. 1889, které nejsou však theoretickou konstrukcí a estetickým a psychologickým zdůvodněním jejím, nýbrž jedině vzácnou konkrétnou syntésou estetickou, jak pojem ten zde (viz pozn. [1 a 2 na str. 42] a text [na str. 40—46]) hned zevrubněji objasňují. Autor v nich neanalyzuje, nevykládá, nedokazuje, ale *dává cítiti* hotové, poněvadž před očima jako bezprostředně reprodukované pravdy, klade na čtenáře *dojem* živých a již realizovaných uměleckých činů, skutečně a smyslově proniká, hmatá, zachycuje, uhaduje silou intuice uměleckého temperamentu ty tvary, barvy, nitě, mlhy, plochy, záhyby, fluida stylu. A všechno, co tu takto sugeroval, je

nejvýše, poněvadž dojmově a umělecky intuitivně pravdivé. Ale není theoreticky, analyticky, objektivně položeno a rozebráno. Tento úkol položil si p. H. G. Schauer v úvaze své Otázka českého slohu r. 1890. (Lit. I, str. 219 a d.) Chtěl v ní, jak sám praví, alespoň formulovati jistá základní hlediska, od nichž by asi jako od jednotného a shodného východiště další studium a řešení otázky mělo se bráti. Poměr můj k názorům jeho je sice patrný již z textu a tam již, doufám, také dostatečně odůvodněn. Chci jej však při této otázce všem blízké zřejměji objasnit, doložit a předem tím individualisovati ve větší určitost. Vyslovuji se tedy o článku p. Schauerově tím otevřeněji, čím subtilnější jest otázka a čím větší je moje úcta pro tohoto kritika-sociologa. — Článek p. Schauerův sleduje patrný cíl: svéstí kriterion „stylu“ z momentu individuální znakovosti (to myslí asi „estetickou stránkou“, hledišťem čistého krásna, z něhož doporučuje studovati zjevy literárně historické) také a vedle toho pod hledisko kriteriá sociálně historického (to obsaženo v požadavku „národnosti stylu“. Lit. I. roč. XI., str. 239). Důvody postupu toho nebo alespoň metoda ke konstruování nového kriteriá toho nejsou však zde podány. Nelze za ni pokládati zejména thesi na str. 273 formovanou, že „styl určitého díla slovesného je kombinací zvláštního slohu autorova a všeobecného slohu jazyka, kterým je psáno“, poněvadž v tomto „všeobecném slohu“ (který není vlastně ničím jiným než samým organismem řeči: její gramatikou, syntaxí, slovníkem atd.) jako objektivním, generálním, historickým a zpředu hotovým, známém, daném a zároveň určitým a stejným — jak sám p. Schauer uznává — nelze najítí kriterion nebo určitý vztah a poměr ke „zvláštnímu stylu“ autorovu, t. j. subjektivně individuálnímu a znakovému! Snaha ta je vůbec antinomní a lichá, jak se dá dovodit z analýsy estetické a psychologické v textu podané. Se stanoviska analýsy speciálně sociologické dáno je řešení otázky naší (úplně ve shodě s výsledkem analýsy psychologické i estetické) těmito momenty: Ve společnostech primitivních a barbarských, v tuhé organisaci sociální není vůbec projevu individuálních, resp. projev individuální zde — při největší stejnorodosti, nejmenší diferenciaci členů, kde individua budou se v činnosti jak fyzické tak psychické lišiti v podstatě kvantitativně a ne kvalitativně — přechází, přejímá se, konstituje se svěží a širokou imitativností ostatních členů v projev, čin, majetek kolektivně objektivný. Teprve v dobách společností starých, civilisovaných, v dobách různorodosti a složitosti vzniklých rozšířením, zmohutněním celku sociálního zákony pokroku, smísením ras atd. — může se projevit znaková individualita, aniž by splýnula se stejnorodým celkem resp. naprosto byla potlačena, jako stává se vlastně — individuálním projevům (těm, jež i kvalitativně liší se od prostředí svého) v dobách primitivních společností. To je zákon přímého poměru mezi pokrokově civilisačním vzrůstem společnosti a rozvojem různorodosti, komplexnosti, *individuae*, vytknutý Herbertem Spencerem, doložený, demonstrovaný Tainem, Millem, Renanem. Společnost primitivní bude mítí tedy jedno pevné, tvrdé, tyranské prostředí („milieu“), společnost stará má jich *nesčíslný počet* různých, volných, měkkých. A tyto zákony zajištěné všeobecně pro každý projev

individuálně znakový platí speciálně také pro výrazově jazykový projev individuální: aplikaci jich řešíme svoji otázkou. A zde její výsledek: V dobách společností relativně mladých, primitivních, stejnorodých, celých, projev individuality znakově výrazné (tedy to, co dnes v době civilisované jmenujeme podstatně „stylem“) přechází, přejímá se hned a okamžitě v majetek jednotný, kolektivně objektivný a historický, t. j. řeč, jazyk, syntax, slovník, frazeologie atd. O stylu mluví se začíná teprve v literaturách starých, *různorodých, složitých*, které ztratily pevné a tuhé linie *jednoty sociálně národní*, kde řeč, jazyk, jako plod objektivně historický a kolektivní, dovršený, scelený a skoro úplně již hotový, studený, abstraktní, ztrácí (jako celá společnost vůbec) chtívou a hltavou svoji imitativnost, pasivitu, receptivnost, s jakou se v nové a primitivní době podával výrazově znakově individualitě. V starých literaturách není jeden jazyk sevřený, žulový a tvrdý jako v starých společnostech není jedno prostředí: — je více jazyků měkkých, pohyblivých, volných, laxních, subjektivních, individuálních, t. j. více stylů. Zákony tyto vztaženy speciálněji ještě k otázce článku p. Schauerova dávají tento resultát: (Individuální) styl i v tom smyslu a stadiu, „pokud se kryje s jazykem“ (jak se vyjadřuje tu s obdobou po Jules Lemaîtreovi), t. j. pokud ze stadia subjektivní znakovosti procesem receptivně imitativním přechází v objektivně historický majetek kolektivní, t. j. řeč, syntax, frazeologii, poetiku atd. národa, pokud tedy, jak se praví, „rozmnoužuje“, „obohacuje“, „zúšlechťuje“ jazyk, je koeficientem momentu národnosti-sociálnosti ne potud a proto, že by byl snad hotovým nebo latentně pasivním výsledkem a plodem jazyka, jak by již samou a jedinou zásluhou postupu a běhu časového z objektivně historických forem řeči jako součet z činitelů resultoval (to by byl přísný *důsledek* sociálního stanovíště p. Schauerova, jemuž jest zbytek v nejednom passu své práce velmi blízko) — nýbrž jedině a pouze potud a proto, že ten individuální styl v jazyk objektivně kolektivní (tedy z osobně znakového v sociálně historické) je přijat, recipován, asimilován. Jinými slovy: styl sám o sobě a pojmově nikdy není koeficientem sociálnosti-národnosti literatury, nýbrž jedině prostředně nepřímo, t. j. recepcí v objektivně historický tvar jazyka. Z toho důsledek: ani styl v širším a ne technickém smyslu, t. j. pokud jest určen jako vnitř mezi receptivity jazyka, *nemůže* býti pojímán, vyšetřován, analysován se stanoviska čistě sociologického, nýbrž jen ethnopsychologického. Ale i toto kriterion nezbytně a důsledně odpadá, je nemožné a bezvýsledné při stylu katexochen, ve vlastním, užším, technickém smyslu, jak rozumí se ve všech starých literaturách a tedy i v literatuře dnešní, pokud jde totiž „proti jazyku“, jak se vyjadřují mnozí kritikové — proti jazyku, který ho již nerecipuje, jak jsem již vyložil. Tu je možné a plodné jedině kriterion psychologie individuálně a empirické estetiky.

Není tedy zejména žádný *styl* francouzský, anglický, německý atd., jak tvrdí p. Schauer na str. 219, nýbrž jen *jazyk* francouzský atd. Nedá se o národním slohu mluvíti ani v ilusorní nějaké a abstraktně průměrné nebo normální fikci: taková

a kategoricky vysloviti ve větě: *Není dobrý ani špatný styl (ani v oboru estetické dogmatiky), je jen výrazný nebo není, lépe a přesněji: buď je nebo není.*

Nejvšeobecněji tedy: řeč, mluva, jazyk, pokud jest útvarem historicky abstraktním, podléhá konkrétně smyslové, subjektivní a osobní symbolisaci, t. j. výraznosti, významnosti. To je ráz nového moderního umění. Ten vytýká Taine a po něm všechna vědecká kritika dokazuje. Jazyk jako tvar logicky historický, jako forma objek-

je různost stylů spisovatelů jednoho a téhož národa resp. jazyka (různost stejná jako celého myšlenkově psychického zladění, individuální atmosféry). Jest anglickým styl Thackeraye nebo Dickense, Carlyla nebo Macaulaye nebo Milla, Tennysona nebo Swinburna nebo výše v minulosti Byrona nebo Shelleye nebo ještě dále Addisona nebo Sterna nebo nejdále Shakespeara nebo Beaumont-Fletschera? A francouzským Micheleta nebo Tocquevilla, Stendhala nebo Flauberta, Taina nebo Goncourta, Baudelaira nebo Sainte-Beuva, Lamartina nebo V. Huga, Musseta nebo A. de Vigny nebo výše Voltaira nebo Jouberta nebo konečně Pascala nebo Bossueta? Jasně viděti již z tohoto výpočtu, že není žádný abstraktní (ani vůbec abstrakce schopný) jednotně sociální typ stylu, že není žádný styl „národní“: neboť je-li anglický národním třeba styl Dickensův, není jím, *nemůže* jím již býti styl Carlylův atd. a naopak. A takové příklady heterogenity dají se hromaditi do nekonečna ze všech literatur a o spisovatelích stejné doby, stejné společnosti. Daly by se vésti i daleko do minulosti; ukázalo by se, kam až sahá individuace v *dnešní* zdánlivé objektivnosti jazyka.

Zato souhlasím s těmi místy studie p. Schauerovy, kde zdá se tušiti a naznačovat, že styl není *nic materiálně formového*, zejména kde ukazuje vliv *myslitelův* a význam jich pro jazyk (na str. 240) na počátku. (Nekonsekventnost, že před tím mluví o velikých myslitelích a špatných stylistech je zaviněna nejen nejasností metody, kriteria a systematiky článku, ale hlavně pseudoestetickým a normálně abstraktním stanoviskem jeho; není vůbec špatných nebo dobrých stylistů, jak dovozují později výslovně v textu, jsou jen význační nebo vůbec nejsou. A jak může se státi, že právě takový význačný styl taxuje *linguista, gramatik* jako „špatný“, dobře chápe se nyní z mojih úvah. Jen *vědce* exaktně katexochen nutno vyjati jako pojem užší z generelnějšího myslitelů: na to také určitě ukázáno již v textu: — nejsou umělci.) V této příčině připomínám jen ještě, jak historickými analysami dal by se bohatě podepřítí zákon identity výraznosti a podstaty („stylu formy“ a „obsahu“), jak formován v textu: jak výmluvný fakt třeba, že styl Pascalův pochopen teprve dnes po dvou stech letech současně a stejně s ideami jeho Myšlének! Atd.

tivně abstraktní je jedině prostředkem formulace vědeckého poznání (jak i tu ostatně podstatný a jazyku vlastní charakter subjektivně pocitový, obrazový, metafysický, symbolický hluboko jako do samé podstaty je vryt, vtisknut, prolnut, dávno již ukázáno. Uvádím jen *Kanta*, jenž ukazuje, jak i vědecká terminologie jest obrazná a, jak sám se vyjadřuje, symbolická katexochen).<sup>1</sup> Nové hnutí — a v tom je podepřeno jak rozvojem Umění, tak psychologickým vědeckým základem — žádá personelní konkretisaci, subjektivní symbolisaci řeči, jazyku jako souboru a generalisace všech uměleckých tvarů. Jasně vykládá snahu tu Vittorio Pica a nyní bude jí rozuměno jako podstatně pojmové nového hnutí: „Slovům, která po dvě stě a více let, od Malherba k reformě romantické, měla význam jen přísně abstraktní, snažili se básníci na počátku tohoto století a po nich Flaubert a po něm jiní (t. j. předem Verlaine a Mallarmé, od nichž se odvozují poslední fáze francouzského symbolismu) vrátiti význam smyslný a citový, který měla asi při zrození jazyka.“ A stejně jasně ukazují k těmž i výklady Wagnerovy<sup>2</sup> i z nejnovějších

1 - *Kant*, Kritik der ästhetischen Urtheilskraft I. § 59 (o kráse jako symbolu mravnosti): „Naše řeč je plna takových nepřímých představ, podle analogie, čímž výraz neobsahuje vlastní schema pro pojem, nýbrž pouze symbol pro reflexi. Tak nejsou slova *základ* (podpora, basis), *záviseti* (s hora drženu býti), z něčeho *plynouti* (místo následovati), *substance* (jak Locke se vyjadřuje: nosič akcidencí) a nescetná jiná schematickými, nýbrž symbolickými hypotyposami a výrazy pro pojmy ne prostředkem přímého názoru, nýbrž jen podle analogie s ním, t. j. přenesení reflexe o nějakém předmětu názoru na zcela jiný pojem, jemuž přímo snad nikdy názor odpovídati nemůže.“

2 - Richard *Wagner* (list o hudbě k Villotovi z r. 1861): „Pozorujeme-li s pozorností dějiny rozvoje jazyků, shledáme ještě dnes v kořenech slov původ, odkud plyne jasně, že v *principu formace idey nějakého předmětu shodovalo se způsobem skoro úplným s osobním pocitem, jež vám způsoboval*; a snad není tak směšné připustiti, že první jazyk lidský měl velikou podobu se zpěvem. Vyšedši z významu slov zcela přirozeného, osobního a smyslového rozvíjela se řeč lidská směrem čím dále tím abstraktnějším a nakonec slova nezachovala než význam konvenční; cit ztratil všecko účastenství ve srozumění výrazů v témž čase, kdy pořad a spojení jich stalo se nakonec způsobem výlučným a naprostým závislým od pravidel, jimž bylo třeba se naučiti.“

Moriceovy<sup>1</sup> jako v poli psychologie individualisované vzácné doklady (nehledě ke kritiku-umělci Sainte-Beuvovi) Taina<sup>2</sup> i Hennequina.<sup>3</sup>

V tom smyslu bude i zcela srozuměno smyslu poznámky Jules Lemaître (v 1. svazku Contemporains), že „styl dnes jde u mnohých autorů *proti jazyku*“, že odchylky od něho, „chyby“ proti němu, zdají se dnes býti podmínkou jeho: je známo, že jazyk Goncourtů, jejich styl jako předrážděný a zcela nervový, neobyčejně způsobil k vystihování posledních tónů všech pocitů — jemuž, jak již na to ukázáno,

1 - Charles Morice v Komentáři budoucí knihy jasně ukazuje, že styl není nic objektivně historického, nic rétorického a epického, nic popisného a formového. „Vyjádřiti přímým způsobem fikci básně... ve slohu vypravovatele nebylo by uměním...“ uměním, jež již Goethe nazval osvobozením. To osvobození, praví dále, musí se realizovati, musí se sdělit jeho radost — je tedy styl něco naprosto konkrétného a subjektivního — nic abstraktného a historického. „*Nemluví o věcech, ale dává mluvit věcem*,“ je sugescí, která pronikne věc a vycelí její jádro... „pronikne do věcí a stane se jejich vlastním hlasem.“ Tato sugesce „není nikdy indiferentní, ale jsouc podstata (essence) sama je vždycky nová, neboť co vyjadřuje je skrytý a nevyložený základ věcí.“ Bude tedy styl jako sugesce sama, jak vykládá Hennequin v odstavci Kritika a historie, podstatou všeho, co je, základem vztahu a činnosti, Činem a Stvořením.

2 - „Autoři, jež nejživěji chápe, píše pravidelně v jazyku význačně pracovaném; ve franštině bude to Saint-Simon, Balzac, Michelet, v angličtině: Shakespeare, Swift, Carlyle — všichni mužící a znásilňující jazyk, zatemňující původní jasnost slov, rozsazující obvyklou skladbu — jichž věty ozdobené, skandované, mysteriosní rozvinují se ve svévoli a s nezapomenutelnými spojeními slov“ (Tissot, Les Evolutions de la critique française). Jak vidět, tento filosof a kritik *sociolog* katexochen není lhostejný k otázkám „formy“, k nimž projevuje několik českých „kritiků“ takový despekt (úměrný ostatek k jejich nevědomosti): Taine vystihuje, zachycuje celý její psychologický znakový smysl. V individuální dokumentaci viděti tu nadto celou Tainovu uměleckou krev a duši. Tento filosof myslitel je zároveň integritou temperamentu poeta-stylista. Dobře mluví Tissot při jeho stylu o „nádherné řeči barev tak plavých jako obraz Giorgiona, sonorit tak vášnivých jako hymna Wagnerova.“

3 - „V próze obdivoval nekonečně věty nádherných a pontifikálních lesků nebo pěkné a jako tanečníci menuetu balansující gracie nebo křiky slov tvrdě vyřazených jako v nějaké šílené beznaději.“ „V patnácti svých essayích charakteristicky studoval jen romanciéry nebo básníky-umělce pravidelně pozornější k otázkám čisté techniky nežli dramaturgové, kritikové nebo filosofové.“

podlehla více méně celá moderní literatura francouzská od Zoly a Daudeta až k Huysmansovi a Maupassantovi, — jež přejala a přizpůsobila si celá generace — je taxován *gramatiky* francouzskými, akademickými rétory jako zkažený, barbarský, byzantský — *estopsychology* jako svrchovaně *příznačný*. Není zde zajisté třeba vykládati, že jediné vědomé, úmyslné, *výrazné* „odklony“ od abstraktní normy jazykové mohou býti stylem pojaty.<sup>1</sup> Ani že styl jako znak subjektivní může se přece zcela dobře projevit v objektivních a historických mezích jazyka, poněvadž jazyk v tom smyslu jako živý organismus v stálém rozvoji nemá sevřených a definitivních linií abstraktně-historických. Ani které sociální, resp. správněji ethnopsychologické vlivy podmiňují zjevy jako ten, o němž zde mluvím při stylu Goncourtově. Podotýkám jen, že jsem nejméně nakloněn tomu, abych je přehlézel, podceňoval nebo popíral. Konstatuji a vytýkám zde jen v prvé řadě ten estopsychický fakt, že každý veliký básník-umělec stojí k hotovému a objektivnímu celku jazyka a vůbec všech prostředků výrazových subjektivně-výlučně, že jsou mu jen pouhým a holým prostředkem projevu psychických zvláštností jeho, že stanovisko jeho k nim je jediné individuálně znakové a to vždy, ať styl v nejširším smyslu objektivně-kolektivním, t. j. jazyk takto a tím již „obohacuje“, „vzdělává“, „zvyšuje“ nebo „kazuje“, „ochuzuje“, „vulgarišuje“, jak se vyjadřují historičti theoretikové jazyka.<sup>2</sup>

Zbývá jen ještě důrazně rozlišiti tento styl, t. j. *výraznost, konkrétnost, symbolisaci*, jehož povahu zde analysuji, od rétorické výmluvnosti nebo (a tu je nebezpečí smísení skoro větší) od pasivního a samoúčelného formalistického postupu mnohých umělců směru „umění pro umění“, na př. Th. Gautiera nebo Paula de Saint-Victor. Zde stačí připomenouti znovu, že *styl není nic formového a materiálního*,

1 - Dokládám příkladem: Emil Hennequin, jak ukazuje Tissot, vyjadřuje se termíny buď archaistickými buď neologismy, syntaxe a interpunkce zvláštní a neuzívaná — ale jen proto, „že chce přivést svoji myšlenku *bez výmluvnosti* (rozuměj: historicko objektivního rétorismu-deskriptivnosti) — ale významné, *symptomatické*: „v jeho stylu jsou násilnosti, křeče a jako zlámaná gesta nervových nemocí.“

2 - Viz o těchto momentech již pozn. [2 na str. 35.]



že — jak jsem výše již pověděl — celý styl je v „obsahu“, správněji v Podstatě (jako zase naopak: celá Podstata ve stylu, šíře ve Významu), že obojí jest integrální jednotou . . . stačí slovem připomenouti znakovost, symbolisaci, intuici — konkretisaci jeho . . . a v tom smyslu jeho nejvlastněji ideálnost, transcendentnost. Nebo pověděno kladněji, obmezeněji, techničtěji: je znakem stylu evokativnost. Že styl není nic jen formového, ale naopak základně substanciálního, ukazuje přesně výklad Hennequinovy estetické synthesy, který zde k podepření these je nevyhnutelný. Čistá kritická analýza díla má podle Hennequina<sup>1</sup> tu chybu, že neukáže vlastní *dojmovou* a tedy podstatně estetickou hodnotu jeho. Po provedení analýzy „v tomto stavu rozkladu ztrácí dílo pro ty, kteří je rozpitvali nebo jimž se ukazuje v této rozdrobenosti, každou sílu operační, každý vliv dojmový, jest neúčinným mechanismem, rozloženým strojem, který vyšetřován v sestrojení kol je nutně v klidu a tím tedy nepozná v tom, co je důvodem jeho bytosti.“ Je tedy v této podstatně abstraktní analýze poznání díla neúplným, nepřesným, necelým. A je nutno proto „objeviti je v činnosti, jednající, rozšiřující v duši lidské vlny dojmů, pro něž je sděláno, aby je budilo.“ Běží tedy o to *dáti* znovu a souborně *pročítati* tyto dojmy, „vyjádřiti živou percepci z nárazu těchto středisek sil na lidský organismus tělesný, dojatý, vášnivý, vzrušený,“ sugerovati jich dojmový index podmíněný, vyšetřený, zjištěný prve objektivními analýzami — tedy úkol také a současně *podstatně objektivně vědecký*,<sup>2</sup> jak praví Hennequin: „nutné doplnění

1 - Vědecká kritika; synthesa: — I. synthesa estetická. „Jak bylo lze pozorovati, poznání díla jest až posud (t. j. v analýzách estetické, psychologické, sociologické) rozptýlené, analytické, fragmentární, nepochopuje celek leč jediné v jeho částech a neukazuje ho leč z pohledů posloupných; tato znalost jest obmezena na svůj předmět, jež zjevuje jen v sobě, ne v jeho vztazích a výsledcích“. A dále: „Je třeba doplniti tedy jeho výklad zkoušením prostředků, které dovolí po analýze restaurovati dílo a lidi v jejich úplné jednotě, ve hře sil přírodních a sociálních, které je formují, jimi hýbají, je zastavují.“

2 - Hennequin uváděje některé hotové práce synthesy estetické připojuje výslovně nepominutelnou tuto podmínku: „jsou-li založeny na předchozím analytice

k vědeckému poznání díla.“ A k tomuto úkolu vědecky podstatovému žádá Hennequin *styl* ve smyslu, jak právě zde byl analysován, jako *silu konkrétně-symbolicky evokační*, neboť metoda této estetické synthesy jest „evokovati román, obraz, symfonii tak, aby dána byla ne tak jejich idea jako exaktný pocit.“ Jde tu o evokativnou, impresivní reprodukci uměleckého díla. A tohoto momentu lze nejplněji užití jako kriteria stylu, jako výraznosti a významnosti katexochen. Zde rozbije se i rétorika Victora Huga i formálně-materielní virtuosita Paula de Saint-Victora, jak ukazuje E. Tissot: „Tak Victor Hugo byl v Shakespearu a ve většině svých studií literárních výmluvným rétozem. Tak také Théophile Gautier a Paul de Saint-Victor s materialismem svého slohu zůstavili jen brilantní variace cikánské virtuosity, ale stejně zbavené pocitů jako myšlének.“ Ale vystačí na př. Stendhal, Barbey d'Aurevilly,<sup>1</sup> Baudelaire, Flaubert, Goncourt, Taine, Hennequin, jako Shelley, Poe, D. G. Rossetti, Carlyle, jako konečně Turgeněv, Dostojevský, Tolstoj, Gončarov . . . ať přímo a determinovaně v essayi a studii nebo v rámu básně nebo románu (zaručené a verifikovatelné logikou a dosledovatelností) evokují v přesnosti intensity čistě znakové pocity dané, vydobyté, sugerované tím oním uměleckým divadlem. To je kriterion stylu od pasivně materiální a objektivně formálnosti — zde podepřené a objasněné přímým, vědecky účelným užitím podstatného a předního jeho znaku:

kém probádání, bez něhož tyto stránky vysoké literatury zůstávají nedostatečným zjištěním nevyloženého mravního dojmu. Připojeny k suším, ale pronikavým demonstracím analytů, vřaděny i v řetěz jeho rozumování nebudou ornamentem, graciosním diskursem, ale nutným doplňkem vědeckého poznání díla.“

1 - K zachycení i jiných momentů ve stylu-výraznosti citují zde ještě psychologigenezi „kolorovaného, chaotického a násilného jazyka“ Barbeye d'Aurevilly. „D'Aurevilly cítí přílišně to, co Flaubert nazývá duše slov. Pro něho slova „mimo ideu nebo předmět“, jež představují, mají život, harmonii a barvu. To je ta pravda nedokazatelná, ale zjevná všem temperamentům enervovaným, — již Baudelaire nazval řeč němých věcí. Spisovatelé, kteří došli k takovému pochopení jazyka, aby odstínil a harmonisovali svůj styl, slovníku úplného a vskutku slovník d'Aurevillyho jim je: směle neologismy, archaismy ze šestnáctého století, výrazy lidové, termíny technické atd. (Tissot, 141.)

*evokativnosti*. Resumuji: Výsledek posavadních širokých analys podává mimo jiné nejplněji význam, smysl, kritiku přesnosti a správnosti termínu symbolismu, jimž myslí se obyčejně (předem vlivem posledních manifestů různých francouzských skupin uměleckých a ještě více žurnalistické, povrchní, špatně poučené kritiky), že lze nejobsažněji a nejpregnantněji zahrnouti všechny snahy nového hnutí — a naopak zase v kritice, výkladu tohoto termínu projevuje a zkouší se methodická pravda předchozích konstrukcí. A odvozená odpověď je ta: terminus symbolismu převádí snad více méně jednostranně, obmezeně, uzavřeně a nejasně (a v tom se shoduje úplně se všemi termíny a se všemi etiketami uměleckými a mnohými vědeckými)<sup>1</sup> názornou vniternost, intuíci-konkretnost poznání podstatně uměleckého stejně jako transcendentní jednotu v tomto uměleckém pojetí-vystižení podstatně apriorně metafysickém a tedy vzájemnou znakovost Podstaty („obsahu“) a Významu (stylu, „formy“) v pozitivní analýse estopsychologické — ale jedině potud, pokud by označoval termín symbolismu způsob či metodu uměleckého poznání novému hnutí vlastní, jak zde vyloženo — ne však pokud by jím měl se rozuměti *předmět* či výlučný, obmezený, abstraktní cíl poznání a vůbec činnosti umělecké: *symbolická hypotyposace čistých idejí*, jak lze dobře podle Kanta<sup>2</sup> objasniti a podepřiti toto specielné, uzavřené a v tom

1 - Lze říci s Rodem (Trois coeurs, předml. str. 19): „Je slovem a jako takové říká jen jedinou věc. Bylo by třeba slova, které by jich řeklo mnoho.“

2 - Kant, Kritik der Urtheilskraft I. § 59 (o kráse jako symbolu mravnosti): „Aby se dovodila realita našich pojmů, žádají se vždy názory. Jsou-li to empirické pojmy, slují názory ty *příklady*. Jsou-li to čisté pojmy rozumové, slují *schematy*. Žádá-li se dokonce, aby dolíčena byla objektivní realita . . . idejí . . . , žádá se něco nemožného, poněvadž jim vůbec přiměřeně žádný názor dán býti nemůže.“ — Každá *hypotyposa* (představa, subjectio sub aspectum) jako sesmyslnění je dvojí: buď *schematická*, když pojmu, jež rozum chápe, korespondující názor a priori se dává; buď *symbolická*, když pojmu, jež jen rozum mysliti, ale jemuž žádný smyslný názor přiměřen býti nemůže, takový názor se podkládá, s nímž činnost síly usuzovací pouze analogicky s tím, co v schematisování pozoruje, se shoduje t. j. shoduje se s ním jedině v pravidle této činnosti, a ne v názoru samém, tedy pouze formou reflexe a ne obsahem.“ — „Všecky názory, jež pojmům a priori podkládáme, jsou tedy buď *schemata*

objektivně pojetí symbolisace, tuto v podstatě abstraktně-filosofickou snahu, velmi živou zejména v nových směrech symbolismu francouzského, včera pro něj skoro příznačnou a v ideální typičnosti reprezentovanou hlubokým Stefanem Mallarmé,<sup>1</sup> dnes však již v účelném

buď *symboly*, z nichž první obsahují přímé, druhé nepřímé představy pojmu. První čini to demonstrativně, druhé analogií (k níž užívá se též empirických názorů), v níž činnost usuzovací dvojí práci koná: předně vztáhne pojem ku předmětu smyslného názoru, a pak po druhé vztáhne pouhé pravidlo reflexe o tom názoru ke zcela jinému předmětu, jehož první předmět je jen symbolem.“ Liší zde tedy Kant následující způsoby znázornění, resp. představování: 1. *diskursivní*, pokud *empirické* pojmy v *příkladech* se znázorňují a 2. *intuitivně*, jež je buď: a) *schematické*, pokud *rozumový* pojem a priori *demonstrací* se znázorňuje, buď: b) *symbolické*, pokud *idea* pouhou *analogií* se *představuje*. Kriteria toho lze k bližšímu vystižení dobře užiti k objektivní klasifikaci uměleckých děl literárních podle způsobu realizování pojmů v názorech, resp. v představování idejí. Přitom nemusí ani vaditi, že skoro v každém díle znázornění pojmů, resp. představení idejí, zaujme všechny tři způsoby zde uvedené: výslednice dána bude způsobem znázornění, resp. *hypotyposace statistické převahy základních* a hlavních pojmů. Pak bude patrné, že požadavky Zolova Experimentálního románu jdou k způsobu diskursivnímu, k znázornění pojmův empirických (ačkoli v praxi bude Zola předem schematistou a symbolistou, jak často již ukázáno: „tendence Zolova k symbolismu dosáhla rozměrů žalostně přehnaných zejména v jeho posledních románech v Dílu a v Lidské bestii“ [Vittorio Pica]). Schematistou nejpřesněji je *G. Flaubert* v románech Sentimentální vychování a Bouvard a Pécuchet jako Gončarov v Oblomovu a Obyčejném příběhu. (Jak vlastní byl schematický apriorismus Flaubertovi, jak byla činnost ta základní v jeho organizaci a psychické dispozi, ukázal mi znovu poslední svazek Flaubertovy Korespondence. Až posud pokládalo se totiž za to, že jeho Mme Bovary je dilem činnosti pozorovací, empirické, aposteriorní. Tento názor vyvrácen nyní samým Flaubertem: odpovídaje na otázku po *modelu*, ukazuje, že Mme Bovary nikdy nežila, že jest apriorním schematem k demonstraci jistých thesů.) Symbolistou katexochen v typické čistotě a dokonalosti bude Stefan Mallarmé, básník ryzích a samotných idejí, předem idey Boha, neboť (jak vykládá o něco dále v témže § Kant) „všecko naše poznání o Bohu je jedině symbolické.“

1 - Emil Hennequin shrnuje v Revue de Genève, leden 1886, charakter tohoto básníka-myslitelce: „Po hluboké reflexi o všech věcech, díky zázračným a přímým obrysům myšlenky dobytý správný jich výklad . . . vyjadřuje idey věcí v čistém smyslu platonickém“. A Vittorio Pica: „Estetika Mallarméa zakládá se na basi přísně filosofické, indentické s Richardem Wagnerem . . . a nezná-li se, je velmi nešťastně pochopiti a chutnati Dílo francouzského básníka. Stefan Mallarmé má zcela

pochopení obmezovanou a podřadovanou v posledních projevech nejmladších.<sup>1</sup>

Symbolism v tomto *úzkém* smyslu má předmětem poznání uměleckého *jiné* idey a v tom je tedy obmezený, abstraktní, objektivní, není celou, plnou, integrální Synthesou, neboť (jak ukázáno v pozn. 2 na str. 44) z uměleckého, t. j. konkrétně-intuitivního (či znakově-symbolického) poznávání nejsou vyloučeny ani pojmy empirické ani rozumové ani idey a *všechny* mohou v tomto umělecko-symbolickém poznání býti nazírány, hypotyposovány, představovány. Odtud zdůvodněný odpor proti termínu symbolismu, příliš subtilnímu, úzkému, obojetnému, ježž lépe a reliefněji, zdá se mnohým, dovede nahraditi termín: *synthetismus*. Ukazuje sice o málo jasněji než „symbolismus“ způsob nebo metodu uměleckého nazírání, je sice stvořen analo-

idealistické pojetí všehomíra; jemu jako Platonovi, jako Fichtemu svět, v němž žijeme a ježž nazýváme reálným, jest jen obyčejným výtvozem naší duše, a to, čemu říkáme věci, jsou jen jevy našich idejí.“ Z toho patrný již čistě *podstatový, abstraktně-filosofický* (alespoň „obsahem“) ráz tohoto symbolismu v užším smyslu a usvědčena neznalost a přímá nejasnost všech, kdo viděli v něm formalismus a „umění pro umění“. Je naopak tvůrčí a skoro filosoficky tendenční a „obsahový“. Pokládá-li tedy, zejména jedna část české kritiky více méně zjevně poesii p. Jaroslava Kvapila, prázdnou stejně myšlének a idejí jako Významu-stylu, za symbolickou, je to, jak vidno, pouze nevinná, a doufejme, i neškodná fantasie.

1 - Mladá generace francouzská zaujata do nedávna skoro výhradně symbolickou hypotyposací čistých idejí, která posud, alespoň v periodě bezprostředně předchozí, v umění skoro úplně byla zanedbána, chápe dnes již neoprávněnou výlučnost snahy této sice neobyčejně hluboké, ale i nad jiné obmezené a úzké, — ví, že symbolismus záleží celý ve způsobu, metodě uměleckého nazírání-poznávání, v konkretismu-intuici, a ne v pevném předmětu a cíli: symbolisaci čistých idejí — rozumí, že toto symbolické, t. j. intuitivně-konkrétné poznání je předmětově neobmezené, lépe neobmezené. Odtud jednak přísné vytknutí metody v reliefnějším (třeba pleonastickém) termínu „konkrétní symbolismus“ Camilla Maclaira a j. (viz pozn. 2 na str. 28 a 1 na str. 29), jednak podstatové (či „obsahové“, „předmětné“) socialisování metody v charakteristickém a novém názoru mladé generace příznačném t. zv. evolutivoinstrumentismu René Ghila a j., kterýžto termín znamená a vyjadřuje jen podstatnou snahu rozšíření t. zv. symbolické metody z výlučné (třeba absolutně a hluboké) hypotyposace abstraktně filosofických a náboženských idejí na celý a nekonečný přerod i světa fysického a sociálního.

gickou fikcí metody vědecké, ale nemá alespoň v sobě nic předmětově obmezeného, ryje dosti hluboko a přece zase dosti široce vysokou a ideálně nevyčerpanou linii Jednoty a Celosti v umění a to již ve stadiu jejího přechodu v širší pole všeobecnějšího a kolektivnějšího zladění duševního, dispoice spíše sociologické než individuálně estetické a psychologické.<sup>1</sup>

1 - Z analyzy sociologické těchto duševních proudů jsou zde podány jen nesouvislé a vedlejší manifestace, pokud nutny k objasnění estetických a psychických momentův. Úplná a jen systematická analyza sociologická jako objektivně historická není posud dobře možná, poněvadž podněty psychické nejsou posud patrně a demonstratelně metamorfosovány ve formy a útvary sociálně nebo spíše etnopsychologické. Tato nová sociálně historická pojetí jeví se podstatně methodicky nejšifně v novém a základně *psychickém* nazírání sociálně-historických procesů proti fysicky deterministickému zejména *Buckleovu* — jak shrnuto ve formě definitivní a absolutně v Hennequinově Vědecké kritice v oddíle Kritika a dějiny, jejíž hlavní a výslední linii zde v překladě podávám: Výsledky esthopsychologie, vykládá Hennequin, vedou k nové theorii dějin, theorii uprostřed mezi individualismem-apriorismem starých historikův a statistickým kolektivismem a determinismem historikův posledních, sociologův a naturalistů. „Kronikáři a historikové“, shrnuje Hennequin, „až do počátku tohoto století posuzující fakta na prvý pohled a vykládající je doktrinou povrchní, ale relativně správnou, došli k tomu, že sestředili všechen zájem a zásluhu každého podniku v individuích, králech, ministrech, generálech, jichž jméno s ním zůstalo spojeno. Ve snaze zlepšiti a opravití tato stanoviska a pod vládou liberální reakce, již podlehlí vynikající duchové v prvě polovici tohoto století, přešlo se k pojetí protivnému a falešnějšímu. Augustin Thierry, jeden z prvých, vycházejí z nejasné idey, že příběhy obsahují ve svých příčinách jiné faktory než svého předního původce a přehánějí účín těchto druhořadých činitelů, nadal přílišnou důležitostí vliv mas ve faktech historických. Později rozšířil se tento názor tak, že úmyslně zanedbávala se viditelná přece účast velikých mužů ve velikých aktech veřejných a že zásluha, že akty ty byly provedeny, byla přičítána davům, které je vykonaly často s donucením, vždycky s bezvědomím. A poněvadž zdálo se klamně, že determinismu anglických ekonomův a statistiků dá se snáze užití na národy než na individua, došlo se k pojetím *Bucklea*, u něhož ku příkladu válka vede se bez vojevůdců bez strategie, bez discipliny, bez vlivu výzbroje nebo taktiky náhodným a neurčitým pudem tlup. Z analogického rozumování moderní román, vylučuje z ducha vládu vyšších schopností a ze skupin moc lidí vybraných, klade za princip neužitečnost každé snahy volní a vybírá osoby své mezi bytostmi mravně i rozumově degenerovanými. — Bylo by nesnadno nalézti pojetí falešnější a snáze

Ale i tato užší, speciální, předmětnější a jediné v tom tedy abstraktní (t. j. abstraktní jen určitějším předmětem, ne způsobem, methodou, jež je, jak před tím zevrubně dovozeno, konkrétně-intuitivná) symbolisace, jak realizována předem v Stefanu Mallarmé (a v některých pracích Paula Verlaine, jako v Moudrosti), má široký význam v duševním kultu přítomnosti: pomáhá odpovídati, pomáhá řešiti jednu z velikých otázek našeho věku, otázku metyficky náboženskou, jak snažil jsem se ji skizzovati hned na počátku této práce — pomáhá tišiti, hojiti, celiti všechny ty rány a bolesti moderní Psyche Dolorosy, rány a bolesti, jež jen jitrí jak žiravá skepse analytické filosofie, tak studený, lichý, prázdný slovný dogmatismus určitých, pevných, historických, legálních, sociálních církví a sekt. Jak pověděl *Kant* (v *Kritik der Urtheilskraft* I. § 59), je všechna pravda o Bohu jen symbolická: „Smi-li se pouhý způsob představování nazvati již poznáním (což zajisté je dovoleno, když není principem theoretického určení předmětu, čím býti má předmět ten o sobě, nýbrž praktického, čím býti má idea o něm pro nás a účelové její užití): je všechno naše poznání o Bohu pouze symbolické; a ten, kdo je s vlastnostmi rozumu, vůle atd., které jediné na bytostech světa svoji objektivní realitu dokazují, bere za schematické, upadá v anthropomorfism, jako, vypustí-li všechno intuitivní, v atheismus, čímž vůbec nic, ani v praktickém úmyslu, se nepozná.“ Jak závažným dokumentem je po tom svědectví Lemaítrovo (ve 4. sv. *Contemporains* v studii: Paul Verlaine), který — sevřený v dogmatech historických a formálních estetik — není zrovna patronem, ba ani objektivním posuzovatelem nových snah, když tvrdí, že ve Verlainově Moudrosti „ponejprv vyjádřila poesie francouzská lásku k Bohu!“ Nám po předchozí analýze je věc nutně a jasně důsledná. Přímo tyto cesty vykazuje umění Wagner v brožurě *Kunst und Religion*: „Lze říci, že když náboženství stává

připouštěné než toto: rozdělení dvou prvků, které působí při každém historickém činu — vůdce a davy — a převahu živlu druhého nad prvním.“ Podle Hennequina je nerozlučnost obou živlů s patrnou, iniciativnou převahou prvního, t. j. vůdců, kteří jsou spontánní, individuální, kdežto masy jsou receptivné, imitativné, asimilační, rozmnožující jen a opakující.

se umělým, náleží umění zachrániti duši náboženství tím, že vrátí figurovou cenu mythickým symbolům, jež náboženství bere ve smyslu slovném, a tím, že uvede na světlo pravdu obsaženou v jich ideálních představách. Kdežto kněz snaží se pokládati alegorie náboženské za faktické, umělec naopak otevřeně a svobodně vydává své dílo za plod invence.<sup>1</sup> Ale neztrácí náboženství touto figurací, touto fikcí nic ze svojí hloubky, váhy, síly: naopak nabývá, získává ji v celé skutečnosti a pravdě, poněvadž, jak právě vyloženo, poznání-představa náboženská jediné jako symbolická fikce je pravdivá. Důsledně dán tedy v tomto Umění-Náboženství (obě jsou tu projevem jedné a téže metafysické potřeby člověka) zákon: jen Fikce je Pravda, Jistota, Skutečnost.<sup>2</sup>

Tedy v poli konstrukcí estetických speciálně běží o to, zbaviti (konkretisací-intuicí nazíranou) Ideu a Myšlenku empirické obmezenosti místa a času, ode vši závislosti logickou činností a pamětí (t. j. něčím abstraktním a ne intuitivně-konkrétním) dobyté, od vědeckého determinismu, v nějž je spoutána analysujícím rozumem, pozorováním, ode vši „dokumentace“, slovem: od historicko-sociálního prostředí.<sup>3</sup>

1 - Jiné svědectví: *Guyau* (v knize *L'Irreligion de l'avenir*) uvádí jako nejdůležitější a nejzávažnější jev prvotního rozvoje k beznáboženství budoucnosti proměnu víry slovné ve víru symbolickou. — K tomu podotýkám jen, že beznáboženstvím rozuměl bych jen určité, historické a dogmatické útvary legálních církví, spíše ještě sekt — nikdy však úpadek ducha náboženského, který blíží se právě naopak veliké své renesanci.

2 - Z výkladu je patrné, že Fikce není nic „šerého“ nebo „nejasného“. Právě naopak je činností filosofické a věčné Pravdy: záleží v odkrytí pravd obecných, generelných, tedy zbavených všeho náhodného (závislosti, místa a času, obou nepřátelských čistě pravdě, ryzí ideji), ve vypátrání základní a neměnné Absolutnosti pod klamnou a měnivou hrou prchavých jevův a forem. — Že v oboru výraznosti (technické) někteří symbolisté dávají přednost *suggestivnosti* před definitivnou přesností a deskriptivností, před určitostí detaillovanosti výpočtu, je sice pravda, ale není výhradným a příznačným a dokonce již ne podstatně-pojmovým znakem symbolismu.

3 - Pro umění vyplývá totéž již z rozboru pojmu symbolu, který v jasném výkladu Vittoria Picy zde podávám: „Symbolismus je současně výběrem a synthesesou,

neboť, přecházejí všechna fakta a všechny vulgární a neužitečné osoby všední existence vybere příběh synthetický, v kterém chvěje se nějaká věčná a neměnná idea nebo také bytost, která může resumovati v sobě podstatné, esenciální rysy celé skupiny lidí, která je to, co se nazývá prototyp. Je to konečně symbolism, který rýsuje tragickou historii duše lidské a který v rozptýlených faktech odkrývá nejvyšší pravdy.“ — Upozorňuji jen ještě, že Fikce symbolická není exotickou, kosmopolitickou nebo legendárně-historickou fantasií romantiků, jich neexaktností v podání prostředí místního a časového, jich láskou pro vzdálené krajiny jako pro vzdálené periody: ti všichni nevyjímají ideu z obklopujícího a dusícího jí prostředí místního a časového, naopak utápějí ji v něm tím více, čím neznámější (nebo změněnější) toto prostředí je a čím intenzivněji tedy poutá k sobě pozornost *na újmu idey*. Symbolismus zanedbává či potlačuje prostředí *vůbec*. Čas i Místo o sobě, lépe: vyeluje z něho ideu. V tom je nový a význačný znak jeho vlastní modernosti, pokud ta z vnějšího a vzdáleného sestředuje se v nitro, srdce, duši: — *internost, psychismus*. „Román, drama, které by hrálo *v duši*.“ Dobře vykládá *James Darmestetter* obrovský vzrůst a stále větší vliv a význam poesie P. B. Schelleye, jednoho z patriarchů Synthetismu-symbolismu, touto moderní, stále šíře se rozvíjející schopností a disposicí: „Čím dále širší svrchovanost myšlenky nad světem vnějším nemůže než rozvinouti svět vnitřní na úkor jevů vnějších: všechna jistota a všechna věda vychází z nitra, jako každý dojem, a zdánlivý triumf materialismu v tomto století není než předchůdcem vědeckého idealismu; svět vnější směřuje k tomu, aby vpil se ve vnitřní visi, jejímž je jedině rozvojem a projekcí.“ V tom jest obsažen i výklad dnešního rozvoje symbolismu, jeho význam i záruka jeho pravdy. Že fikcí metafysickou není podmíněna abstraktnost a neživost uměleckého díla, dokázal jsem v textu, poněvadž umělecká metoda symbolismu je výlučně intuitivně-konkretná. Ukazuje to i příklad poesie Schelleye i vzácné svědectví lorda Macaulay (essay: John Bunyan) i Bucklea. První: „Z nejneurčitějších termínů tvrdého, chmurného, studeného systému metafysického dovedl vyjati zářící Pantheon, plný krásných, velebných, živých forem. Přeměnil atheismus v mythologii bohatou visemi stejně slavnými jako bozi, již žijí v mramoru Fidiově, nebo panny, které se smějí z obrazů Murilla. Duch Krásky, Princíp Dobra, Princíp Zla, když o nich jednal, přestaly býti abstrakcemi; braly na sebe formu a barvu . . .“ Netvrdím, že malí básníci neupadli v poesii symbolické v abstraktnost, neboť — a to je důležitý znak — žádá veliké duše a veliká srdce (více než naturalismus, který podporoval genovitost, speciálnost, mechanismus, řemeslnost; dobře se řeklo, „že imitátoři byli daleko věrnější formuli než mistři“; ti šli vždycky proti ní; skutečně věrná díla formule mohli, dovedli napsati jen prostřední umělci). Dobře Macaulay o Shelley m praví: „Pochybujeme, že některý jiný básník moderní měl v témže stupni jako on některé z nejvyšších předností starých mistrů. Slova bard a inspirace, která užita o jiných spisovatelích zdají se tak studená a afektovaná, kryjí vlastní a dokonaly svůj význam, užije-li se jich na něho. To nebyl autor, to byl bard. Jeho poesie nezdá se býti umění, je to inspirace.“ A stejně Buckle (v Dějinách

Opakuji: tento symbolismus užší, předmětový, technicky řeší integrálně umělecky otázku metafysicky náboženskou. Ale dodávám současně otevřeně: nedotýká se, přechází, zanedbává stejně velikou a stejně bolestně živou — otázku sociální. A ještě otevřeněji a určitěji: nemůže ani podle pojmové své povahy, jak je obmezen na symbolicky fikční hypotyposaci čistých idejí, otázku tu učiniti předmětem uměleckého poznání-nazírání. Jediný a absolutní v symbolisaci idejí, v metafysické jednotě Umění-Náboženství, je bezmocný, jakmile přestoupil tuto mez. Odtud pochopitelná snaha některých umělcův a kritiků<sup>1</sup> zůstaviti pole sociální úplně analytickému románu naturalistickému. Tak prý doplňovaly by se obě metody synthetická a analytická, symbolická a naturalistická, poesie a román: jedna prý má podati život metafysicky-náboženský, druhá pozitivně sociálně. Z předchozích analys je patrné, že názor ten pokládán za nedůsledný a nelogický. Je pravda sice, že symbolismus předmětný a tím již filosoficky abstraktní (jak se mu posud skoro výlučně rozumělo ve Francii a kde typicky realizován ve velikém Stefanu Mallarmé) nemůže obejmouti tuto otázku, dovede to však vlastní a ryzí, neobmezený symbolismus methodový, způsobový, *synthetismus* (nebo, jak někteří říkají, i konkrétný symbolismus). Neboť tento synthetismus je předmětově neobmezený, poněvadž ze svého konkrétně-intuitivního poznání uměleckého nevyklučuje nic: ani znázornění empirických pojmův, ani představy myšlének v schemech, ani

civilisace v Anglii): „Shelley měl jiskru té vznícené vášně, toho svatého ohně, který zapálí duši, paprsku, o němž lze říci, že je vypůjčen od božství. — Opakuji: symbolická Fikce je podmínkou nejvyšší intensity, idey, myšlenky, pravdy. Je proto, aby vysvětlila „nepochopitelné tajemství toho světa, které nyní (ve Fikci) stane se tak srozumitelné a jasné“ (R. Wagner, List o hudbě Villotovi r. 1861). Jest i proto, aby realizovala Goethův postulat: „umění jest osvobozením“.

1 - Vittoria Pica: „Poesie jsou svojí povahou synthetická, aristokratická a výběrová, nejen dobře se propůjčuje symbolismu, ale získává tu i záračnou grandiositu. Román naopak, který je genrem, v němž se zakládají dnes všechny formy prosy, má býti analytický, detailovaný, popisný; má studovati život moderní v celé jeho mnohotvárné složitosti, bez výhrad a obmezení a jedině někdy může si dovoliti býti synthetickým. Tak román a poesie budou se mlčky doplňovati . . .“

symbolickou hypotyposaci idejí. A všeho toho je třeba k umělecky integrálnímu zpodobení, znázornění, poznání evoluce sociálně vědeckých útvarů: i fyzických podmínek, materiálních základů, skutečných faktů i jemnější, volnější, ukrytější formace citů, myšlének, vůbec psychických prvků, jich rozvoj a rozlívání se masami, i konečné, poslední, absolutní sestředění všech těch živlů v jediné a nahé ideji — Spravedlnosti. Ale vše to pod jedinou podmínkou integrálního *umění*: pod podmínkou poznání a nazírání intuitivně-konkretního, nebo symbolicky znakového, tedy pod podmínkou *nejvlastněji a nejpodstatněji synthetickou*. Proto nemohl a nemůže naturalismus,<sup>1</sup> ačkoliv první a s pochopením celého významu uvedl otázku sociální do umění, ač pojal a formoval ji jako vlastní cíl a označil nejednu cestu řešení uměleckého (skutečná a nesmírná jeho zásluha!) — převésti integrálně uměleckou její pravdu: podá vždy jen objektivně pozorovaný a více méně vědecky lhostejný popis nějakého *individuálního* zápasu sociálního a jen potud, pokud se dá postihovati v pocitech, ne však již v myšlénkách nebo docela v idejích, předem v ideji Spravedlnosti, vlastní jeho esenci. Nedá cítit, umělecky poznat jeho základ, neodkrý-

1 - Charles Morice: „Zola na příklad má často přesný cíl malovati masy: dav ulice, dílnu, skladiště, lid hornický. Jeho snahy na této dráze jsou obyčejně šťastné: umí dáti se pohybovati masám, umí to lépe než kdy kdo. Zde nalezl často velikost. A není to nic podivného: davy jsou zcela fyzické ve své celkové *činnosti*; v této chvíli činnosti nepřicházejí jim myšlenky než ve stavu pocitův a obrazů, podlehají fyzickým dojmům tepla, které jich nakupení i zvyšuje, pohlcují individuum, aby z něho učinily jeden ze svých sto tisíc hlasů — jsou synthesy pohybujících se dojmů. Přirozená schopnost naturalistické formule podati fysičnost a to, co zachoval Zola ze svého romantického vychování, připravily ho tedy obzvláště, aby stal se nejobdivuhodnějším malířem mas. — Ale je něco jiného pod sociálním pocitem než chvilkový veliký křik a veliké gesto množství; tato chvíle je jen poslední periodou a vypuknutím krise. Je něco důležitějšího než krise: je to to, co jí předchází a co ji připravuje, je skrytá a pomalá formace společné *myšlenky*, je skrytý a velmi silný život *lidové duše*. Tento život Zola nepodal, a žádný naturalistický spisovatel nemůže jej podati, poněvadž bylo by třeba synthetické síly tří literárních formulí, jež jsme posloupně studovali — klasické vášně, romantického citu, naturalistického pocitu. Jediný básník realisuje někdy (dodává Morice) tento život davu; je to Michelet ve svých Dějinách, Michelet, jeden z největších básníků tohoto století.“

vá jeho Podstatu. To dovedl by jediné synthetism. Ukazují k tomu již první počátky a kroky ať v literatuře anglické, ať ruské nebo nejmladší francouzské.<sup>1</sup> Ukazuje k tomu i zajímavý zjev náboženské renesance moderní malby, která (třeba posud bez ryzího a čistého ekvivalentu vlastně uměleckého) nese patrný ráz mystický, sociální a symbolický.<sup>2</sup>

Končí: synthetism není zavřené dogma, není literární program, není manifest školy nebo směru. Jest imanentní podstata, jest ideální cíl. Odtud nekonečný, poněvadž neobmezený jeho význam: nepředpisuje, nepřikazuje umělci jako formule třeba naturalismu Zolova (která není než osobním vkusem povýšeným za dogma, jak pověděl správně Lemaître), ale — a v tom je nejryzeji a nejvlastněji moderní<sup>3</sup> — ve zbožné a bážlivé úctě k právu každé individuality umělecké a lidské spíše naznačuje<sup>4</sup> než ukazuje směr posloupné a nej-

1 - Z mladší anglické je mohutný tento proud zejména o Roden Noelovi, Oscaru Wildeovi, Miss Mary Robinsonové a Matildě Blindové . . . všichni ti (v dráze Shelleye, Browningovy, Walt Whitmana) jsou psychičtí jako sociální (viz Sarrazinovu *Renesanci angl. literatury*) . . . metafysikové a mystikové jako vědečtí a evolucionisté. Stejně jako skupina mladých spisovatelů francouzských zaujatých moderní Psychou a odtud odhodlaných *neustávati povzbuzovati v ní cit altruismu*“.

2 - Emile Michelet: „Náboženská malba podstupuje evoluci. Následuje běh idejí hledajících vzácný fantom Krista něhy a spravedlnosti. Idey kladou se na čela lidí jako prsty pianisty na klávesy klavíru. Nuže, hnutí sociální, krásné tělo ještě bez duše, jde ji žádati po bozích, sledujíc mystickou cestu, kam je zve přítomná renesance umění a myšlenky. Tato nová myšlenka napájí se duchem náboženským, širokým a čistým . . .“

3 - Podle formule Herberta Spencera o pokroku individuální svobody myšlení vidím její kriterion.

4 - Charles Morice: „Zvláštní, jednotné je kladným a božským počtem. Většina rozkládá a popírá. Veliké doby umělecké říkají: Umění. Doby prostřední: uměny. — Veliká období jsou na počátku a na konci společností: nejprve obejmje Básník svět jediným pohledem a jedinou myšlénkou a co myslí, vyjádří jediným gestem. Pak dráždí jej detaily a ze současného stává se výraz posloupným. Pro tento úkol analýsy básník, nedávno ještě vůdce lidí a kněz, rozdělí svoji vlastní osobnost, sestoupí s trůnu, opustí oltář: básník stane se umělcem. Ale umělec sám se tříští; pozvolna obdivuhodný symbol Lyry zevšední, zachová dřívější smysl v tichém zpěvu veršů,

úplnější Evoluce všech jejích sil v umění jediné, celé, integrální, které by (neobjektivní a samoučelná forma sobě) i proniklo i objalo i *Jedno* i *Všecko*, jak snil a myslil již Goethe.

---

konečně jej setře, a umělec stane se řemeslníkem literatury, řemeslníkem hudby, řemeslníkem malby . . . To je doba rozdělení a prostřednosti. Ale povolna analýsa, unavena sama sebou, dá řemeslníku vzpomenouti si na umělce, a umělec v pradávné minulosti uzří konečně skóro božskou figuru Básníka. Tu zrodí se veliká doba nová a poslední, a jako analýsa odvracela od ní umění, tak syntéza vrátí Umění původní a středové Jednotě“.

## Josef Braun: Mezi vyhnanci

Vnější děj Braunovy povídky nebudu zde skizzovati. Je to nejlibovolnější a nejzbytečnější řada prázdných a opotřebovaných aventur, situací, obrátů, dialogů, výkřikův a gest dávno vymrskaných z každého slušnějšího beletristického elaborátu i bezvýznamně prostřední německé produkce. Napsal jsem slovo „děj“ — z nedostatku jiného. Opravuji se a hned vykládám: děj zde vlastně není žádný, poněvadž nic se zde neděje. To jest nevidím, *jak* se co děje, není tu nikde postupně *přítčinný* (ať psychologicky, ať fyziologicky, ať intuicí obou motivovaný) sled fakt. Jsou to události a příběhy. Historie. Není to však děj, t. j. *rozvoj, evoluce* (to, co v typické čistotě je v Tolstého „Vojně a míru“). Jen *autor* sám *vypravuje*, referuje, vykládá, aranžuje něco, co je mně právě proto zcela cizí, nejasné a lhostejné. Cítím na každé straně jeho rozčilené a neobratné ruce, jak hýbají figurami, porážejí jednu a vystrkují druhou. Vidím a tuším, jak autor v pracovně u stolu oddychuje, slzí, rozčiluje se; — ale sám z toho nemám nic a nerozumím mu. Vždyť přece lidé jeho knihy nedělají nic, aby mohl býti nadšen nebo proč musí vzdychati. Jeho lidé nedělají vůbec nic. Všecko za ně odbývá sám spisovatel. Opakuji: není tu děj (ani vnější) — je tu jen nepochopitelně rozčilené *vypravování*, lyrická a konvenční deklamace o nějaké vzdálené, prázdné a velmi spletené čínské historii.

Není tu vnější děj, poněvadž dříve musí býti vnitřní, psychický (v nejširším smyslu). Ale pro uměleckou psychologii — nemyslím tím učebné knihy a monografie — neměl Braun smyslu. Nelze analysovat **ti** psychické děje jeho povídky, nejsou tu žádné. Dvakrát, třikrát v knize stane se mu, že musí — alespoň zdánlivě — motivovati hoto-