

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta

Ústav anglofonních literatur a kultur

DISERTAČNÍ PRÁCE

PhDr. Zdeněk Beran

Romantické impulsy ve viktoriánské literatuře

Romantic Impulses in Victorian Literature

Praha 2012

Školitel: Prof. PhDr. Martin Hilský, CSc.

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 27. března 2012

Abstrakt

Práce se zabývá charakterem pozdního romantismu v období viktoriánské kultury v Anglii, tj. zhruba do konce 19. století. Vychází z předpokladu G. Hougha, že v dané době lze vysledovat jednotný a souvislý vývoj romantického umění, ale zároveň i ze skutečnosti, že chápání pojmu romantismus nebylo ve viktoriánské kultuře jednoznačné, jak o tom svědčí např. protikladné postoje J. Ruskina a W. Patera. Klade si tedy otázku, jaké jsou charakteristické znaky romantismu, jak se konstituovaly a jak se následně proměňují v období, které na vrcholný anglický romantismus navazuje a hledá nový způsob vyjádření. Romantická senzibilita vychází z intelektuální atmosféry konce sedmnáctého a průběhu osmnáctého století, kdy se na základě revolučních přírodovědných poznatků a nové orientace filozofie ke zkoumání lidské mysli formuje nová estetika, v níž se do vzájemného vztahu dostávají ideje empirismu a novoplatonismu. Ty pak určují hlavní cíl romantické teorie, nalézt možnost sjednocení fragmentovaných významů pomocí imaginace a symbolické reprezentace. Práce sleduje, jak se tento ideál různou formou promítá do teoretických úvah i umělecké praxe viktoriánských autorů jako J. Ruskin (v postulování nové teorie umění), D. G. Rossetti (ve vzájemných souvislostech básnické a výtvarné tvorby) nebo W. Pater (především v estetických cílech románu *Marius epikurejec*). Tématem, které s touto problematikou rovněž úzce souvisí, je proměna literárního jazyka jako prostředku náročnějších uměleckých cílů a vytvoření nových teorií stylu, a té je věnována speciální kapitola.

Abstract

The thesis attempts to discuss the character of late Romantic literature and art as it developed in England throughout the Victorian period. It follows the assertion made by G. Hough that it is possible to identify a continuous presence of Romantic ideas and methods in the writings of some major Victorian authors, and reflects the fact that there was actually no consensus or prevailing unequivocal view of Romanticism at that time, as is evidenced in the contradicting statements of such writers as John Ruskin and Walter Pater. The first objective of the thesis is thus to define the characteristic features of English Romanticism as they can be tracked down in the formative period of the 18th century and the time of High Romanticism of the first decades of the following century, and to see what transforming changes these characteristics underwent during the Victorian era. The sources of Romantic sensibility are located in the revolutionary role of the scientific discoveries of the 17th century and a new focus of the philosophical writings of that period, concerning mainly operations of the human mind. This development resulted in new aesthetic conceptions based on the two prevailing approaches, empiricism and Neo-Platonism. These theories conditioned the main concern of Romantic thought, i.e. an attempt to find an effective way of unification or synthesis of what seemed to be a fragmented world through the imagination and symbolic representation. The thesis then tries to examine how this ideal determines theoretical concepts and praxis of Victorian critics, poets, novelists and artists such as John Ruskin (postulating a new approach to art criticism), D. G. Rossetti (underscoring duality in both art and poetry) or Walter Pater (defining new aesthetic goals, especially in *Marius the Epicurean*). Closely related to this is the topic of the changes in understanding language and style, as presented in the respective chapter.

Obsah

Úvod	5
Kapitola 1: Estetické myšlení v Anglii osmnáctého století a období romantismu	23
a. Empirismus a novoplatonismus	23
b. Slasti imaginace	33
c. Burke	42
d. Hogarth	47
e. Malebno	50
f. Romantismus	65
Kapitola 2: John Ruskin	87
a. Ruskinova teorie krásy: mezi klasicistickou a romantickou estetikou	88
b. Ruskinova kritická praxe: od požadavku „nevinnosti oka“ ke kritice jako ekfrázi	105
Kapitola 3: Dante Gabriel Rossetti a preraffaelská zrcadla	114
a. Preraffaelská estetika: věrnost přírodě a zpodobení duše	115
b. Beatrice a „Blažená panna“: Rossetiho estetická vize	122
c. Lilie: preraffaelská květomluva	128
Intermezzo: Alenka za zrcadlem slov (K viktoriánským diskusím o jazyce)	133
a. „Kdo tedy vlastně jsem?“, od intertextuality k identitě	135
b. „Přijde na to, kdo je tu pánem“: jazyk a viktoriánská doba	141
c. „Le Style c'est l'homme“: otázka literárního stylu	150
Kapitola 4: Walter Pater	160
a. Od extatického prožitku k ideálu	161
b. <i>Marius epikurejec</i> a dynamika paterovského románu	171
Závěr	183
Summary	193
Použitá literatura	203
Příloha	211

Úvod

V jednom ze svých známých aforismů Oscar Wilde praví: „Odpor devatenáctého století k realismu, toť vztek Kalibána, jenž vidí v zrcadle svou vlastní tvář. Odpor devatenáctého století k romantismu, toť vztek Kalibána, když nevidí v zrcadle svou vlastní tvář.“¹ Pro toho, kdo by se zabýval úkolem postihnout charakter kulturního vývoje v Anglii devatenáctého století, má Wildův výrok zvláštní platnost samoznaku, v němž jsou zakódovány důležité premisy veškerých úvah o specifických rysech studovaného údobí. V první řadě se tu poukazuje na ojediněle složitou povahu doby, při jejímž zobrazení již nelze uplatnit jednu dominantní metodu: devatenácté století se v duchovní i hmotné oblasti natolik radikálně odlišuje od veškerého předchozího vývoje civilizace západního světa, že se již dokonce ani nelze shodnout na tom, *jak* přítomnou realitu zobrazit. Tento problém není dán jen technologickou transformací moderní společnosti či, chceme-li, závratným tempem, jímž se průmyslová revoluce zmocňovala základních sfér lidského života (tj. sféry sociální, ekonomické, duchovní a vyhraněněji kulturně-estetické). Takové hledisko by bylo naivní a vlastně by jen těžko opravňovalo k domněnkám o obtížnosti umělecké reflexe a reprezentace. Ostatně na úrovni populární kultury si zejména viktoriánské písemnictví našlo aspoň dočasně vysoce účinný způsob sebevyjádření, když ve vrcholné fázi dokázalo svým konzumentům nabídnout více než tisíc stránek románového čtiva denně;² nelze přehlédnout, že tento jedinečný způsob kulturní sebeprojekce v sobě bezprecedentním způsobem klouobil možnosti nejnovějších technologií s účinnými regulačními mechanismy, jejichž výsledkem byly výrazné restriktce zejména v oblasti morální. Konzumní kultura však není předmětem ani Wildových, ani našich úvah.

Za druhé: Vládne-li v devatenáctém století Kalibánův odpor ke dvěma protichůdným a přitom plně legitimizovaným (ve smyslu kritické odezvy) metodám uměleckého zobrazení, pak je namístě se ptát, v jakém smyslu máme chápat onu personifikační metamorfózu kulturního období do dramatické postavy, jež se vyznačuje navýsost ambivalentním postavením. Odkazují Wildova slova na skutečnost, že Kalibán stojí na rozhraní lidského a nelidského, že jako výsledek spojení dvou nesourodých magických sil a dvou nesourodých modů bytí si nemůže dělat nárok na bezproblémové zařazení do té sféry, kam instinktivně projektuje své touhy, a tudíž jeho osudem jsou nepřekročitelné hranice odcizení? Je to jakási

¹ “The nineteenth century dislike of Realism is the rage of Caliban seeing his own face in a glass. The nineteenth century dislike of Romanticism is the rage of Caliban not seeing his own face in a glass.” *Collins Complete Work of Oscar Wilde*. Centenary Edition. HarperCollins Publishers, Glasgow, 1999, s. 17. Citováno v českém překladu J. Z. Nováka (*Cantervillské strašidlo a jiné prózy*, s. 77).

² Philip Davis udává, že mezi léty 1837 a 1901 vyšlo odhadem více než 40 000 románů (DAVIS, s. 11).

krize identity, jež brání Kalibánovi devatenáctého století nahlédnout sama sebe a zároveň vidět ideál, který funguje jako zpřítomnění bytostné jinakosti, a tak jej vhání do bezvýchodné ontologické pasti? A konečně, je tento netvor vsutku polapen v systému binární opozice vyjádřené pojmy realismus a romantismus? Jinými slovy: kritizuje Wilde způsob uměleckého zobrazení charakteristický pro devatenácté století jako nesmiřitelně rozporuplný vztah mezi realistickou a romantickou metodou, z nichž ani jedna nepřináší uspokojení? Patrně ne v tomto doslovném smyslu, protože Wilde byl dědicem romantické tradice a hájil svrchovanost umění právě pro jeho schopnost překonat nedostatečnost mimoumělecké existence. Spíše tedy mluví o svém pocitu z doby – doby, která si z nějakého důvodu nedokáže upřímně přiznat svoji ohavnou pokleslost ani není ochotna vzhlížet k ideálu. Anebo přesněji řečeno mluví o tom, jak se tato doba jeví.

Za třetí: Wildův výrok obsahuje klíčový motiv zrcadla a pohledu do zrcadla. Nejedná se však pouze o narážku na aristotelskou mímésis, jež je základním ideovým prvkem realistické metody zobrazení, ale jde tu podle mého soudu o víc. Nepoznává-li Kalibán v romantickém umění sám sebe, co tedy vidí? Idealizovanou podobu reality, od níž se on prudce odlišuje a je frustrován pocitem odcizenosti a jinakosti, jak bylo řečeno výše? Anebo nevidí nic? Anebo vidí, ale nechápe? Anebo si pouze myslí, že se dívá do zrcadla, ale ve skutečnosti se nedívá? Je Kalibánův pohled do zrcadla pohledem paní ze Shalottu, tak jak se objevuje ve dvou verzích Tennysonovy básně a v nesčetných preraffaelských obrazech, anebo je pohledem do světa za zrcadlem, jak jej zažívá Carrollova Alenka či MacDonaldův pan Vane?³ A pokud netvor nevidí svou tvář, ale nějakou jinou podobu sama sebe, o jakou podobu jde? Wilde svoji metaforou Kalibána před zrcadlem nastoluje zásadní otázku pohledu a vidění, otázku, která významně rezonuje v okruhu umělecké a kritické tvorby, jež je předmětem našeho zájmu.

Anglie devatenáctého století a zejména její metropole jako samo ztělesnění doby jsou ovšem vystaveny pohledu, který naopak vidí ohavnou tvář Kalibána. Způsob, jakým postupující průmyslová revoluce proměňovala ráz krajiny a především rozrůstajícího se městského prostoru, tedy životního a pracovního prostředí a současně jak degradovala životní podmínky širokých vrstev obyvatelstva v společenském či ryze existenčním, ale také estetickém a obecně duchovním smyslu, nachází výraz v textech, které modelují svět vyspělé civilizace prvořadě z estetického úhlu pohledu. Takový charakter mají známá slova D. H. Lawrence, jimiž charakterizoval bohaté průmyslníky jako původce „ubohosti a beztvareho a

³ Alenčin svět za zrcadlem i svět, který objeví pan Vane, mají silně subverzivní charakter. Alternativní svět v Carrollově textu ohrožuje svoji jazykovou strategií přehlednou sématnickou stratifikaci viktoriánského světa, kdežto archetypální prostor u MacDonalda odhaluje vratkost hodnot, které nemají univerzální platnost, ale jsou čistě produktem historických podmínek konkrétní společnosti a jejích „mocenských“ zájmů.

ošklivého prostředí, ošklivých ideálů, ošklivého náboženství, ošklivé naděje, ošklivé lásky, ošklivého oblečení, ošklivého nábytku, ošklivých domů, ošklivých vztahů mezi dělníky a zaměstnavateli“.⁴ Také Virginia Woolfová používá slovník, v němž převládají pojmy z oblasti etiky a estetiky, respektive kde se etické a estetické významy kříží a slučují, a to když popisuje, jak Anglii s příchodem devatenáctého století zahalil obrovský černý vlhký mrak, v jehož stínu nebylo možné vnímat umělecký projev nové doby jinak než s krajním odporem: „Nesourodost předmětů, spojení plně oblečeného a jen částečně zahaleného, křiklavost různých barev a jejich kontrastní skladba naplnily Orlandu tím nejhlubším úděsem. Nikdy v životě neviděla nic tak neslušného, tak ohavného a tak monumentálního zároveň.“⁵ Lze jistě namítnout, že vybrané citáty z projevů čelných představitelů modernistického hnutí mají účelovou platnost, neboť jsou krajním odsudkem doby právě minulé, odsudkem, s jakým se generace dětí vypořádává s generací otců, a navíc že jde o soud vyřčený v čase, kdy bylo dokonce až jakýmsi příkazem dne zatracovat vše viktoriánské.⁶ Vrátime-li se však o sto let nazpět, najdeme překvapivě podobný postoj, jímž vyjádřil svůj dojem z návštěvy anglické metropole Heinrich Heine: „Neposílejte však do Londýna básníka! Ta strohá vážnost všech věcí, ta nesmírná jednotvárnost, ten strojový pohyb, ta pochmurnost samotné radosti, ten přehnaný Londýn utlačí fantasmii a rozerve srdce.“⁷ Mohlo by se dokonce říci, že bezprostřední zážitek dohnal Heina k ještě ostřejší kritice a svébytnějšímu jazyku: nad estetickým diskursem („neposílejte do Londýna básníka“) nabývá vrchu diskurs klinické diagnostiky, v němž je Londýn identifikován jako zdroj deprese a duševního a emocionálního útisku, jako symbol rozkladu a rozpadu tradičního obrazu světa. Tato distancovanost, tento odstup od aktuální reality, přítomný v postojích řady intelektuálů viktoriánské doby, tvoří ideový předstupeň hledání nových estetických hodnot tam, kde byly původní hodnoty devalvovány.

Jevil-li se tedy moderní svět jako odcizený přirozenému a tradičnímu řádu bytí či podle slov Thomase Carlyla zmechanizovaný tak, až i lidská srdce začínají být mechanická, východiskem z takové kritické situace mohla být kupříkladu modelová alternativa, jež by skýtala možnost obrody organického, plně rozvinutého bytí, což v oblasti estetické znamenalo hledat inspiraci k estetickým hodnotám mimo oblast současného předmětného bytí. Na takový

⁴ “meanness and formless and ugly surroundings, ugly ideals, ugly religion, ugly hope, ugly love, ugly clothes, ugly furniture, ugly houses, ugly relationship between workers and employers.” FORD, s. 15-16.

⁵ Virginia Woolfová, *Orlando*. Citováno v českém překladu Kateřiny Hilské (Argo, Praha 1994, s. 148).

⁶ Na tuto tendenci poukázal roku 1926 Havelock Ellis a označil ji za „omšelý a prázdný trik“ (stale and empty trick). Cit. in BUCKLEY, s. 7. Buckley v první kapitole své knihy („Victorianism“) rovněž uvádí celou řadu rozporuplných pohledů na viktoriánskou dobu a mnoho přímo protikladných definic. Z novějších publikací se protiviktoriánskými postoji modernistů a z nich vyplývající celé řady pozdějších zkreslení viktoriánské doby zabývá zejména knižní studie Matthewa Sweeta *Inventing the Victorians*, Faber and Faber, London, 2001.

⁷ Heinrich Heine: *Anglické zlomky*. In HEINE, s. 178. Heine navštívil Anglii v roce 1827.

cíl jako na zcela přirozenou tendenci lidského ducha poukazují slova Johna Ruskina z poloviny 50. let:

Ačkoli zvyk a móda je dosud nutí vyrábět a nosit jen to, co je ošklivé, vydávají se lidé pokradmu, jako by se za to styděli, do polí a do hor; tam s neskonalou vděčností nalézají barevnost, svobodu, rozmanitost a sílu a radují se z nich v míře nebývalé ..., jako u vytržení pozorují západ a východ slunce a v nich nacházejí modř a zlato a nach, jaké už pro ně nezárí z rytířské zbroje ani z předsíní chrámů... Nezájem o osobní krásu, tento další význačný rys naší doby, k tomu pocitu přispívá dvojnásobným způsobem: jednak odvrací veškeré posvátné myšlenky od lidské povahy, jednak nás nutí přemýšlet o lidech jako o směšných nebo ošklivých tvorech, kteří se jakž takž protloukají světem a přitom jej ničí, namísto aby mu vládli vpravdě královsky a sami byli korunou jeho půvabu.⁸

Ruskin tu příznačným způsobem polarizuje moderní městský prostor, bezduchý, ubíjející a monotónní, a prostor ideálu, v němž příroda substituuje zaniklou bohatost a barevnost lidské společnosti. Jeho záměr v tomto úryvku je ryze estetický: akcentována je ztráta původních čistých a vznešených barev (modř a zlato a nach), tedy zdroje „čistých a vznešených“ estetických vjemů, které ovšem mají současně rozměr etický, neboť se přirozeně pojí na jedné straně s aristokratickým a na druhé s křesťanským ideálem spravedlnosti. Toto platónské sepětí krásy a dobra je ostatně charakteristickým znakem Ruskinových úvah o povaze umění a estetických hodnot. Současně však Ruskinův psychologický model instinktivního chování člověka se zakořeněným smyslem pro čistou krásu obsahuje znepokojivě zjednodušující implikaci jakéhosi pokoutního celospolečenského protestu proti stavu současného světa, jenž se nalézá ve fázi kritického úpadku, a to vinou lidské činnosti, takže je třeba uchýlit se do idylického pastorálního prostoru člověkem dosud nepoznamenaného. Znepokojení vzbuzuje především mýtotvorná tendence skrývající se za takovým modelem.

Souběh okolností ovšem umožňuje proti Ruskinovu výkladu postavit jiný text, vzniklý víceméně v téže době. Jen několik let poté, co se Ruskinova slova objevila na veřejnosti, navštívil Londýn francouzský kritik Hippolyte Taine a během svého pobytu našel v nepřirozeném, násilně transformovaném, znetvořeném a odlidštěném velkoměstském prostředí zcela jedinečný druh krásy, krásy podobné „úsměvu na tváři nějakých tmavých,

⁸ “[T]hough still forced, by rule and fashion, to the producing and wearing all that is ugly, men steal out, half ashamed of themselves for doing so, to the fields and mountains; and finding among these the colour, and liberty, and variety, and power, which are for ever grateful to them, delight in these to an extent never before known [...] ; gaze in a rapt manner at sunsets and sunrises, to see there the blue, and gold, and purple, which glow for them no longer on knight’s armour or temple porch. [...] The absence of care for personal beauty, which is another great characteristic of the age, adds to this feeling in a twofold way: first, by turning all reverent thought away from human nature; and making us think of men as ridiculous or ugly creatures, getting through the world as well as they can, and spoiling it in doing so; not ruling it in a kingly way and crowning all its loveliness.” RUSKIN, *Works*, 5, s. 324-5.

ježatých Kyklopů“. Do deníku si poznamenal opojné dojmy, jimiž na něho působil „třpyt hnědé říční vody“ anebo „bělavě růžová záře obklopující všechny ty kolosální objekty“, ze kterých sestává moderní, „monstrózní“ velkoměsto.⁹ Přestože Tainovými slovy prosvítá jistě záměrná ironie, autorův postoj není jednoznačný a nepochybně se v něm skrývá i vážná nota. Taine prostě říká, že při stanovení estetické hodnoty nezáleží na objektivních znacích vnějšího prostředí, světa mimo člověka, ale na charakteru prožitku a zvnitřnění podnětů, které k tomuto prožitku vedou. Ruskinovo pojetí se opírá o distanci mezi subjektem a objektem (opět příznačný rys ruskinovské estetiky), Taine naznačuje nemožnost rozpojení subjektu a objektu a jejich vzájemnou podmíněnost. Tainovo vytržení má blízko k Paterovi, jenž je přesvědčen, že v každém okamžiku „je pro nás nějaká vášnivá nálada nebo pronikavé pochopení nebo intelektuální vzrušení neodolatelně skutečné a přitažlivé“. U Ruskina, Taina i Patera jde vždy v zásadě o způsob vidění; „jen nedostatečná citlivost oka způsobuje, že se jakékoli dvě osoby, věci, situace zdají podobné“,¹⁰ říká Pater. Ruskinovské vidění, to zrcadlo, jež nastavuje Kalibánovi Ruskin, se však od paterovského zásadně liší – Ruskinův Kalibán v zrcadle svou tvář vidí, ale romanticky usiluje o to, aby ji neviděl.

Tendence, kterou můžeme nazvat viktoriánským romantismem a s vědomím značného rizika zkreslení ji v užším smyslu spojit s tzv. estetickým hnutím, nevznikla, jak bylo zdůrazněno výše, jen přímou reakcí na konkrétní společensko-ekonomickou situaci a její odraz v životním prostředí, nebyla takto jednoznačným plodem odporu k ošklivosti doby, ošklivosti předmětné a morální. Sociologické hledisko sice může osvětlit bezprostřední příčiny zvýšené intenzity ruskinovského (nebo jakéhokoli jiného) hledání krásy, neřekne nám však nic o příčinách specifického směřování takového úsilí ani o jeho povaze. Proto je třeba vidět „estetství“ devatenáctého století rovněž a prvořadě jako završení určitého historického procesu, jako fázi dlouhodobé transformace v oblasti umění a estetického myšlení, která jde ruku v ruce s mnohem širší transformací v pojetí světa a postavení člověka v něm, jako kulminační bod zásadního přerodu v pojetí krásy, funkce umění a vztahu mezi uměním jako estetickým výrazem a krásou jako estetickým pojmem. Duch romantismu je odrazem hluboké

⁹ Hippolyte Taine, *Poznámky o Anglii* (1871). Viz DAVIS, s. 19. Dichotomie mezi silným mravním prožitkem skutečnosti, tak jak jej představuje Ruskin, a tainovsky prchavou estetickou impresií byla ovšem už přítomná v poezii na přelomu 18. a 19. století; srov. např. Blakeovu báseň „Londýn“ (London) s Wordsworthovým sonetem „Psáno na Westminsterském mostě 3. září 1803“ (Composed upon Westminster Bridge, 3 September 1803). Velmi ambivalentní charakter pak má obraz Londýna v sedmé knize Wordsworthova *Preludia*, kde se v estetizované „poctě paměti“ (*memorial tribute*) velkoměsto proměňuje v jakési téměř halucinační bizarní panoptikum, intenzivně a bez ustání dorážející různorodá směsice nesčetných dojmů, tvořená z velké části nikoli skutečností samou, ale její hrubou nápodobou, kterou lze odlišit od skutečných melodramat života („tvarů a tlaků doby“, *forms and pressures of the time*) jen empatickým vcítěním.

¹⁰ “Every moment... some mood of passion or insight or intellectual excitement is irresistibly real and attractive to us...” “it is only the roughness of the eye that makes any two persons, things, situations, seem alike.” PATER, *The Renaissance*, s. 152.

proměny obrazu světa v člověku a romantické směřování v myšlenkovém a uměleckém kontextu viktoriánské Anglie je jeho nedílnou součástí. Horizontální vztahovou rovinu, kdy dané společenské podmínky generují odezvu ve sféře umělecké,¹¹ tak protíná významná časová vertikála: řečeno zcela pragmaticky, Ruskin, Rossetti, Pater, Swinburne, Hopkins či Wilde nereflktují pouze svoji dobu, nýbrž reagují na nejrůznější podněty vyplývající z vědomí historicky proměnlivé kategorie krásy a pojmů s touto kategorií příbuzných. Tak ostatně bylo vnímáno – přezíravě nebo vážně – specifické postavení zejména představitelů estetického hnutí už v druhé polovině devatenáctého století. Autor prvního knižního pojednání o estetickém hnutí Walter Hamilton s jistou dávkou ironie tvrdí, že se estéti pyšnili tím, že našli pravou podstatu krásy jak v přírodě, tak v umění, neboť k tomu měli svými zjemněnými schopnostmi a vytříbeným vkusem mimořádné předpoklady.¹²

Ani zavedení diachronního hlediska však neodstraní protiklad, který se vyskytl při synchronním pohledu. Nezodpovězena zůstává otázka kompaktnosti romantického proudu ve viktoriánském období, anebo přesněji, co přiřadit k této tendenci a co ne. Není přitom vhodné viktoriánský romantismus, ba ani samotné estetické hnutí vyhraňovat příliš příkře. Mnohem přínosnější je všimnout si i „průvodních“ jevů, které s tímto proudem souvisí, třeba značně široce. Ostré hranice ostatně nevedou ani mezi romantismem a realismem, jak dokazuje samotný Ruskin; větší rozdíly lze spíše nalézt v tomto pozdním romantismu samotném. To je možná také důvod toho, proč se i literárně historické výklady vyznačují značnou dávkou nejednotnosti. S překvapením zjišťujeme, že Hamilton se sice ve své studii zabývá na deseti stránkách Ruskinem, ale ani jediným slovem se nezmíní o (pravda kontroverzním) Walteru Paterovi, třebaže jeho *Renesance*, dnes považovaná za stěžejní text estetického hnutí, byla k mání již ve dvou vydáních; zato věnuje celou rozsáhlou kapitolu Oscaru Wildovi, který v době vzniku studie, na počátku osmdesátých let, za sebou neměl víc než několik básní, ranou hru, jejíž název autor zkomolil, a pouze část slavného amerického turné.

Naproti tomu Graham Hough ve své průlomové práci *Poslední romantici* (The Last Romantics, 1949) vidí nepřetržitou vývojovou linii procházející celou druhou polovinou devatenáctého století: „Začal jsem se zajímat o genezi Yeatsových myšlenek z myšlení

¹¹ Podmíněnost vývoje estetického myšlení a umělecké tvorby dobovými společenskými podmínkami je hledisko příznačné zejména pro marxistickou literární historii; srov. poněkud exaltovaný úvod Ernsta Fischera k vlastní knize *Původ a podstata romantismu*, kde se mj. říká: „Romantický duch“ je duch vzpoury proti zmenšujícím se věcem, proti mizení všeho životního obsahu v záplavě reklamy na nejnovější model automobilu a na nejstarší pověru, ve směsici konkurence, přetvářky, nabubřelé fráze a hnsu z úplného vyprázdnění. ... Vrací se opět mnohé z toho, co bylo podstatným rysem romantismu, této mnohoznačné vzpoury proti vítěznému kapitalismu, vedené jménem utopie a obrácené kupředu nebo dozadu...“ (FISCHER, s. 6)

¹² Srov. HAMILTON, s. vii.

malého básnického kroužku, s nímž se Yeats spolčil v devadesátých letech. To zase vděčí téměř za vše Paterovi a preraffaelitům, a od nich jsem se nevyhnutelně dostal k Ruskinovi.¹³ Opak Houghova jednotícího hlediska pak představuje úvodní stať Iana Smalla k antologii textů estetického hnutí,¹⁴ jež do daného kontextu nezařazuje ani Ruskina, ani preraffaelity a tvoří tak přímý protiklad k výkladu Hamiltonovu. Převládá ovšem názor, že Ruskin a Pater jsou nejvýznamnější teoretičtí představitelé estetického hnutí, třebaže Ruskinova role se vskutku zdá jako mnohem méně jednoznačná a nejistější než Paterova.¹⁵ Nejistotu nad vymezením teritoria vágně nazývaného estetismus či pozdní romantismus shrnují slova Jonathana Freedmana: „O kom kupříkladu mluvíme, odkazujeme-li na ‚estetické hnutí‘? Je ústřední hybnou silou anglického estétství Ruskin? Je jeho nejryzejším praktickým tvůrcem Rossetti? Nebo je to Swinburne, nebo Pater, nebo Wilde? A co jeho původ? Je estétství čistě francouzský dovoz?“¹⁶ V uvedených koncepcích vedle sebe poněkud nejasně leží termíny romantismus a estétství či estetické hnutí, termíny, které není radno používat promiskue a tím spíše ne jako synonyma. Freedman sám naznačuje komplexnější charakter sledovaného proudu, když zpochybňuje čistě cizokrajný původ anglického estétství. Třebaže ani vztah Ruskina a Patera k odkazu anglického romantismu není vždy pozitivní a bezproblémový, domnívám se, že Houghovo hledisko má oprávnění: že totiž existuje návaznost mezi vývojem estetického myšlení a umělecké praxe 18. století, vrcholného romantického hnutí z počátku 19. století a viktoriánským romantismem, jehož součástí je estetické hnutí, a to i přes všechny rozpory a protikladné postoje.¹⁷

¹³ “I became interested in the genesis of Yeats’s ideas from those of the small poetic circle with whom he associated in the nineties. They in turn seemed to owe almost everything to Pater and the pre-Raphaelites, and from them I was inevitably led back to Ruskin.”, HOUGH, s. vii.

¹⁴ SMALL, s. xi-xxix.

¹⁵ O rozporuplném vztahu Johna Ruskina k doktrínám viktoriánského estétství viz Nicholas Shrimpton, “Ruskin and the Aesthetes”, in BIRCH, s. 131-51.

¹⁶ “Of whom, for example, do we speak when we refer to the ‘aesthetic movement’? Is Ruskin the central force behind aestheticism in England? Is Rossetti its truest practitioner? Or is Swinburne, or Pater, or Wilde? And what of its provenance? Is aestheticism merely a French import?” FREEDMAN, s. 3.

¹⁷ Podle jedné interpretační linie romantické hnutí kulminuje a zároveň zaniká koncem 19. století. Příslušník generace devadesátých let Richard Le Gallienne prezentuje ve svých vzpomínkách poslední desetiletí 19. století jako období nových romantických tužeb, vyznačující se „moderním rozhodnutím uniknout z otupujícího otroctví materialismu a obnošených konvencí a žít život smysluplně – bystře a krásně, osobně a nutno-li odvážně; vydobýt z něho plné uspokojení, nejhlubší, nejbohatší a nevjzrušivější zážitky. Vůle k romantice, taková byla ve stručnosti hybná filozofie devadesátých let.“ („... the modern determination to escape from the deadening thralldom of materialism and outworn conventions, and to live life significantly – keenly and beautifully, personally and, if need be, daringly; to win from it its fullest satisfactions, its deepest and richest and most exhilarating experiences. The will to romance that, in a phrase, was the motive philosophy of the ’90s.”) GALLIENNE, s. 157. (Není bez zajímavosti, že jeho ryze osobní, emocionální pohled na romantické impulsy má velmi blízko k mnohem pozdější vědecko-popularizační interpretaci Ernsta Fischera.) Srov. též Frank Kermode, *Romantic Image* a Mario Praz, *The Romantic Agony* („Cílem valné části této knihy je pojednat o romantické literatuře [jíž je dekadentní hnutí konce minulého století jen vývojovou fází].“ – “The aim of the greater part of this book is a study of Romantic literature [of which the Decadent Movement of the end of the last century is only a development].” PRAZ, s. v). Naproti tomu je dobře známo,

Bude tedy nutné učinit stručný historický exkurs (je mu vyhrazena následující kapitola této práce), aby zřetelněji vysvitlo, že to, co naznačily zdánlivě neslučitelné koncepce ukryté za Ruskinovými a Tainovými slovy, je ve skutečnosti polarizovaná odezva na společný podnět – že jde o zápas uvnitř jednoho proudu, zápas o pojetí romantismu. Bude však zároveň užitečné již nyní v jakési zkratce poukázat na dva momenty ze 70. a 80. let devatenáctého století, které svou symbolickou platností umožňují další komentář k charakteru výše zmíněné polarizace. Jedná se o Ruskinovy a Paterovy vlastní názory na romantismus a posléze o slavnou soudní při mezi Ruskinem a americkým malířem Jamesem McNeillem Whistlerem.

Otázkám romantismu věnovali Ruskin a Pater několik textů. Jsou to především Ruskinovy přednášky o Rossettim, preraffaelismu a o umělecké svobodě, a Paterovy eseje „Dante Gabriel Rossetti“ a „Romantismus“, psané patrně jako přímá reakce na Ruskinovy ideje. V přednášce nazvané „Umělecká svoboda“ (Franchise) vykládá Ruskin charakteristickým způsobem moderní evropské umění jako degradaci původní vznešené romantické koncepce, která má své kořeny v umění gotiky. Vytváří svébytný termín „franchise“ (svoboda, volnost, otevřenost), významově shodný s latinským slovem „libertas“, ale odlišný od vulgárních novodobých termínů „liberty“ a „liberté“, což jsou podle něho výrazy moderní „cocknejské“ angličtiny a moderní „cocknejské“ francouzštiny. Romantický umělec tvoří pod vlivem vášně, ale aby takto mohlo vzniknout dokonalé umělecké dílo, je třeba, aby nesystematická hra citů podléhala kázni a určitému stupni umírněnosti (restraint). Umělecká svoboda tedy znamená především schopnost ovládat vášně a touto autoritativní sebekázní docilovat vznešenosti. Úpadek moderního umění pak spočívá v rezignaci na kázeň, systematickosti a autoritu, tj. na vlastnosti, které jsou typické spíše pro klasické, univerzálně definované umění. Ruskin sice bedlivě rozlišuje mezi klasicismem a romantismem, ale romantická tvorba podle něho postrádá opravdové hodnoty, pokud nepřijme ideály posvěcené tradicí a mytizovanou minulostí. Nepřekvapuje tedy, že za jediného dokonalého romantického umělce Ruskin považuje autora historických próz Waltera Scotta, jehož postavy dosahují vznešenosti právě ovládním svých hlubokých citů.

Také Pater staví své argumenty na opozici pojmů „klasický“ a „romantický“, Ruskinův důraz na syntézu principů obou tvůrčích pojetí je mu však bytostně cizí. Třebaže podle něho v onom „krásném domě“ zvaném umění, který budují tvůrčí duchové všech pokolení, tyto opozice přestávají platit a třebaže každý klasický umělecký výtvar byl možná ve své době

že poválečná generace spisovatelů Hnutí (The Movement) ve svém odporu vůči novoromantismu 40. let 20. století spatřovala silné romantické kořeny i v modernistickém hnutí a romantismus považovala za kontinuální proud sahající až do současnosti, proti němuž ani oni sami nebyli dílem imunní. (Viz MORRISON, zvláště s. 155-191.)

výtvořem romantickým, přece jen je romantický princip v literatuře i umění zásadně odlišný od principu klasického. Zatímco ryze klasickým prvkem je podle Patera řád (*that quality of order in beauty*), základními tvůrčími principy romantismu jsou zvědavost (*curiosity*) a záliba v kráse (*love of beauty*). Proti neosobnímu universalismu klasického umění tak Pater staví subjektivně antropocentrické hledisko: „Právě přidáním ozvláštněnosti ke kráse vzniká v umění romantický typ; a je-li touha po kráse stabilním prvkem veškeré umělecké činnosti, pak přidáním zvědavosti k této touze po kráse vzniká romantická povaha. Zvědavost a touha po kráse mají obě své místo v umění stejně tak jako v každé opravdové kritice.“¹⁸ Umění v tomto smyslu ztrácí svůj nadčasový charakter: je plodem určité doby, je jeho duchem (*Zeit-Geist*), a je současně výrazem individuality tvůrce. Romantismus vždy znamená experiment a prošlapávání nových cest, proto v západní kultuře existuje společně s klasickým uměním odněpaměti. Vztah klasického a romantického umění nespočívá ani tak v protikladu mezi racionalitou a emocionalitou (vášnivostí), jako spíše mezi obecností a jedinečností, mezi vybroušeností důvěrně známého tvaru a neotřelostí neobvyklého pohledu na skutečnost. „Kouzlo klasického prvku v umění nebo literatuře lze přirovnat k důvěrně známému příběhu, kterému jsme přesto ochotni naslouchat pořád dokola, neboť je tak dobře vyprávěný.“¹⁹ Tam kde Ruskin prosazuje ve svém pojetí romantismu své konzervativní založení, Pater hájí liberální stanovisko. Na rozdíl od Ruskinových úzkých preferencí k čelným představitelům romantické tvorby podle Patera patří Emily Brontevá a zejména pak Francouzi Théophile Gautier, Henri Murger a Victor Hugo.²⁰

Říká-li Pater ve svém eseji o romantismu, že obě tendence „působí na umění v každé době, formují je s drobným příklonem tu na jednu, tu na druhou stranu, a vytvářejí tak podle toho, na kterou stranu se právě kloní, dva principy, dvě tradice v umění i v literatuře, pokud je i ona prochnuta uměleckým duchem,“²¹ znamená to, že si je hluboce vědom oné zmíněné historické vertikály určující vývoj estetického vědomí. Ukazuje se dokonce, že jak Ruskin, tak Pater vytvářejí určitý mýtus dějinného pohybu, respektive dva typy mýtů: klíčovou představou Ruskinova konzervativního chápání kulturních dějin je i v tomto případě *úpadek*,

¹⁸ “It is the addition of strangeness to beauty, that constitutes the romantic character in art; and the desire of beauty being a fixed element in every artistic organisation, it is the addition of curiosity to this desire of beauty, that constitutes the romantic temper. Curiosity and the desire of beauty, have each their place in art, as in all true criticism.” PATER, *Appreciations*, s. 246.

¹⁹ “The charm, therefore, of what is classical, in art or literature, is that of the well-known tale, to which we can, nevertheless, listen over and over again, because it is told so well.” Tamtéž, s. 245.

²⁰ Rozdíly mezi Ruskinovým a Paterovým pojetím romantismu detailně zkoumá Kenneth Daley ve studii *The Rescue of Romanticism*.

²¹ “[they are tendencies] really at work at all times in art, moulding it, with the balance sometimes a little on one side, sometimes a little on the other, generating, respectively, as the balance inclines on this side or that, two principles, two traditions, in art, and in literature so far as it partakes of the spirit of art.” PATER, cit. d. s. 247.

představou Paterova liberálního pojetí *cykličnost*, kdy určité kulturní směřování analogicky odráží podobnou situaci v minulosti. Současný romantismus je pro Ruskina devalvovanou odnoží dokonalého stavu existujícího v idealizované historické etapě (gotického středověku), kdežto pro Patera je táž tendence projevem cyklického přesunu těžiště ve vývojovém procesu, který je v podstatě stabilní, protože neustále regenerovaný novými projevy neutuchajícího lidského ducha. Pater tím zároveň komentuje to, co považuje za Ruskinův nepopiratelný klasicismus, neboť věta, kterou zastánci klasického uměleckého projevu podle jeho slov opakují do omrzení, zní: „To je úpadek umění, synku!“²² Obě koncepce naznačují hodnotový systém procesu umělecké tvorby, což ovšem neznamená, že jej lze jednoduše a přímočaře aplikovat na vlastní Ruskinovu a Paterovu tvorbu; vztah mezi teorií a uměleckou i kritickou praxí je zde složitější.

Soudní spor mezi Ruskinem a Whistlerem a také okolnosti tohoto střetu jsou natolik známé, že je stačí jen letmo připomenout. Ostatně vedle pozdějšího soudního řízení s Oscarem Wildem jde o nejslavnější kauzu viktoriánské Anglie, v níž se vedla pře o charakter umělecké tvorby; na rozdíl od tragického rozuzlení Wildova sporu má však pře mezi kritikem a tvůrcem povahu frašky. Jak bylo řečeno, nejde však o věc samu, nýbrž o symbolické významy, které lze na jejím základě generovat. Tedy jen stručně: roku 1877 si Ruskin v nově založené Grosvenor Gallery sira Couttse Lindsaye povšiml jednoho z Whistlerových obrazů, kompozic, jež umělec, snad na podnět slavného liverpolského mecenáše umění Francise Leylanda, nazýval „nokturna“ a které v jednoduchých „impresionistických“ siluetách zachycovaly londýnskou noční scenérii. V Ruskinově periodické publikaci *Fors Clavigera* vzápětí vyšla popudlivá kritická reakce:

Kvůli samotnému panu Whistlerovi i kvůli ochraně zákazníka by sir Coutts Lindsay neměl do své galerie přijímat díla, v nichž nedovzdělanecká ješitnost umělce tak těsně hraničí s úmyslným podvodem. V životě jsem se setkal s četnými projevy cocknejské nestoudnosti, ale ještě jsem neslyšel, aby si nějaký nafoukanec řekl o dvě stě guinejí za to, že šplíchne kyblík barvy do tváře veřejnosti.²³

²² “‘Tis art’s decline, my son!” Tamtéž, s. 257.

²³ “For Mr Whistler’s own sake, no less than for the protection of the purchaser, Sir Coutts Lindsay ought not to have admitted works into the gallery in which the ill-educated conceit of the artist so nearly approached the aspect of willful imposture. I have seen and heard much of Cockney impudence before now but never expected to hear a coxcomb ask two hundred guineas for flinging a pot of paint in the public face.” Cit. in GAUNT, s. 99; v téže publikaci lze rovněž nalézt zevrubný popis soudního pojednávání pře.

Whistler zažaloval Ruskina pro nactiutrání a stárnoucí kritik odešel²⁴ od soudu s poměrně čestnou prohrou: musel provokujícímu mladému umělci zaplatit jeden farthing odškodného. Menší minci viktoriánská Anglie neznala.

Symbolický význam této kulturní anekdoty vyplývá ze způsobu, jímž byly protichůdné pozice obou zúčastněných prezentovány veřejnosti, a tedy z kontextu, v němž a pomocí něhož nabyly veřejné platnosti. Už samotný název periodicky publikovaných „listů dělnictvu“, *Fors clavigera*, měl pro Ruskina význam téměř magický, jako by šlo o zaříkavací formuli. Je to dáno sémantickou mnohoznačností obou slov, jejich očividně kryptickým charakterem. *Fors*, jak vysvětluje sám Ruskin, tvoří latinský základ ke třem „dobrým“ anglickým slovům: síla (*force*), odolnost (*fortitude*) a štěstí ve smyslu šťastné náhody či přízně osudu (*fortune*); na těchto základních vlastnostech stojí celá etická soustava Ruskinova díla. Slovo *clavigera* se rovněž vztahuje ke třem významům, daných latinskými slovy *clava* (kyj), *clavis* (klíč) a *clavus* (hřebík), a tyto tři významy se úzce pojí s trojím významem slova *fors*. Síla toho, kdo třímá kyj, je silou Herkulovou neboli silou činu (*Deed*) a její funkcí je potlačit zlo a krutost. Síla toho, kdo má klíč, je silou Odyseovou neboli silou trpělivosti (*Patience*), portýrkou otevírající bránu, před níž musí člověk dlouho čekat. Konečně síla toho, kdo vlastní hřebík, je silou Lýkúrgovou neboli silou zákona (*Law*), silou, v níž se spojuje moc královská s mocí zákonodárnou tak jako v lombardské železné koruně, jejíž součástí byl údajně hřeb z Ježíšova kříže. Tři „dobrá“ anglická slova tak do sebe tímto eklektickým výkladem nasávají základní kulturně historické významy západního, helénsko-křesťanského světa a získávají až heroicky neotřesitelnou autoritu. Tato autorita je ovšem zosobněna samotným Ruskinem, jeho kritický duch (opět ovšem ve smyslu spíše neosobním) je onou *fors clavigera*, před níž se musí jeho posluchači sklonit. Ani zde však ještě Ruskinova sémantická eskamotáž nekončí, neboť také druhý slovní základ složeniny *clavigera*, latinské sloveso *gerere*, lze číst ve více významech, a ze všech vzdáleně příbuzných podob Ruskin klade důraz na dvě anglické odvozeniny, *gesture* (gesto) a *jest* (žert). Ty se pak, na základě této svévolné sémantické oprávněnosti, stávají základní formou textové komunikace: Ruskin rozpracovává svá témata s žertovnou hravostí plnou významných gest, které ze hry nakonec činí cosi až hrůzně vážného.²⁵

Pokud tedy budeme číst výňatek z Ruskinova odsudku Whistlerovy umělecké metody ve světle Ruskinovy strategie zakódované ve složitém smyslu názvu díla, v němž se úryvek nachází, pak onen soud v groteskním gestu nad Whistlerem vlastně nevynáší samotný Ruskin, nýbrž neosobní autorita celého kulturně-historického potenciálu západního světa a Ruskinova

²⁴ Odešel ovšem pouze v přeneseném smyslu, neboť kvůli důsledkům záchvatu šílenství nemohl osobně přijít.

²⁵ Výkladem sémantiky Ruskinova názvu *Fors Clavigera* se zabývá Dinah Birchová ve studii “Ruskin’s Multiple Writing: *Fors Clavigera*”, in BIRCH, s. 176-80.

individuální role je pouze performativní (latinské *gerere* neznamena jen nést, ale také konat a předvádět).

Proti Ruskinovu pojetí neosobní autority staví Whistler neotřesitelné autonomní postavení samotného tvůrce. To se projevilo i při vlastním soudním líčení: zatímco nemocný Ruskin se procesu neúčastnil, Whistler tu velmi vehementně hájil své právo na osobitý umělecký výraz. Ještě příznačnější je ovšem, že tuto výsadu být nezávislým arbitrem své tvorby malíř projektoval do literárního tvaru. Protějškem Ruskinovy *Fors clavigera* se tak stal Whistlerův pamflet *Jemné umění, jak si nadělat nepřátele* (The Gentle Art of Making Enemies). Zde autor nejenom líčí průběh soudního řízení, ale zároveň jej zkrusluje tak, aby mu dodal pointovanosti ve svůj prospěch. Tak například na prokurátorovu otázku: „Myslíte, že byste *mně* dokázal umožnit, abych v tom obraze viděl krásu?“, Whistler podle soudního zápisu odpověděl suše: „Pro mě by bohužel bylo nemožné vám cokoli vysvětlit“, ale podle Whistlerovy vlastní verze v pamfletu jeho odpověď zněla spíše jako brilantní aforismus: „Ne! Víte, obávám se, že by to bylo stejně nemožné, jako kdyby se muzikant pokoušel proniknout svou hudbou do uší hluchému.“²⁶ Zhruba v tomto duchu Whistler prezentuje celou svoji obhajobu, včetně vstřícné odezvy publika, a tím vytváří veřejný obraz umělce, pro něhož neexistuje nic než svébytná autorita jeho ducha (byť často zaměňovaného za duchaplnost) a jemuž se tak podřizuje i sama realita. Pokud tedy Ruskin ve *Fors clavigera* sehrával prostředníka vyšší neosobní autority evropské kulturní identity, Whistlerův hlas v *Jemném umění* je obdobně performativním prostředníkem umělcova vlastního já, nezávislého na jakémkoli mimoosobním kontextu. V obou případech se jedná o ryze romantickou stylizaci, dohnanou téměř ad absurdum (zejména u Whistlera, který posléze ve své přednášce „O desáté“ [Ten O’Clock, 1885] dospěl prostřednictvím hyperbolického epigramu až k umělé, provokativní póze, výstředně individualizovanému hlasu umění).

Smyslem zevrubného výkladu jedné barvitě epizody a jejího obecnějšího významu je snaha ukázat, jak široce bylo vymezené pole, na němž se odehrával dynamický a nemnoze dramatický proces formování romantického projevu, který ovládal značný díl anglické literatury a umění devatenáctého století. Jistě by se dalo namítnout – ve shodě s tím, co naznačoval Pater –, že Ruskin svým důrazem na neosobní, univerzální autoritu vlastně hájil pozice klasicismu, taková námitka je však krajně ošidná. Pokud přihlédneme k teoretickým diskusím rozvíjejícím se ve sledovaném období a současně také k umělecké praxi, a to zejména v době tradičně považované za období romantismu v užším smyslu (tj. v prvních třech desetiletích 19. století), zjistíme, že mezi klasicismem a romantismem, tak jak se

²⁶ Průběh Whistlerovy obhajoby líčí rovněž William Gaunt v cit. d., s. 107-18.

odrážejí v myšlení a tvorbě jejich představitelů, nevede ostrá nepřekročitelná hranice a že mezi oběma zdánlivě protichůdnými koncepcemi existují mnohé styčné plochy. Ba ani argument, že obě polemiky, jak s Paterem, tak s Whistlerem, se odehrály v době, kdy Ruskin zastával už jiné názory než v letech, v nichž formuloval zásady, které z něho učinily zakladatele estetického hnutí, příliš neobstojí: ani v jednom případě se totiž nijak podstatně neodchýlil od toho, co hlásal dříve.

Z toho, co bylo až dosud řečeno, je navýsost patrné, že vstupujeme do oblasti, která se vyznačuje značnou vnitřní dynamikou, nejednotností a protikladností. Nezbývá tedy než určit pevnější východisko, společnou perspektivu, tezi, jež by poskytla našemu předmětu zkoumání jednotící koncepční základ. V první řadě je třeba si uvědomit, že sama nekongruentnost tvoří cosi jako filozofii viktoriánského estétského romantismu: podle J. Freedmana (jehož koncepce se zdá nejpříjemnější) je „určující vlastností britského estétství – jinak lze totiž sotva nalézt vůbec nějaký společný rys, který by tyto rozmanité a svébytné spisovatele a výtvarné umělce spojoval – touha chopit se protikladů, touha je vyhledávat a tím spíše si moci pohrávat s možnostmi, které nabízejí“. V tvůrčím úsilí Waltera Patera a dalších autorů estetického hnutí tak Freedman nachází „schopnost, sklon nebo dokonce touhu zastávat protichůdná tvrzení, a přitom uchovat jak jejich protichůdnost, tak svoji snahu nějak je sjednotit“, přičemž výsledkem je začasné dílo, které připomíná „mozaiku sestávající z takových protichůdných prvků, pečlivě poskládaných do exkluzivního, avšak naprosto enigmatického celku“.²⁷ Nabízí se úzká souvislost: estétská romantici, sami rozmanití, svébytní a někdy zastávající i zcela opačné pozice, tematizují svou situaci a na nekongruentnosti zakládají své vidění světa, ať už jde o motivické uplatnění blakeovských protikladů, jež lze nalézt u Swinburna, anebo o záměrné protimluvy tvořící základ wildeovského paradoxu.

V zamyšlení nad pojmenováním hnutí Freedman neodmítá ani termín „pozdní romantismus“, „estétství“ (*aestheticism*) se mu však zdá přesnější, neboť přímo odkazuje ke smyslu, v jakém pojem „estetický“ používal zakladatel osvícenské estetiky Alexander Baumgarten. Freedman totiž nechce spojovat anglické estétství s francouzskou doktrínou umění pro umění (*l'art pour l'art*), a to oprávněně: tato doktrína sice bývá středobodem i některých současných kritických pojednání o estetickém hnutí, ale v anglickém kontextu má malou oporu. Swinburne tento pojem poprvé použil ve své monografii o Williamu Blakeovi

²⁷ “the defining quality of British aestheticism – the only way these various and distinctive writers and artists may be seen to share any characteristic at all – is the desire to embrace contradictions, indeed the desire to seek them out the better to play with the possibilities they afford”; “the ability, inclination, or even the desire to hold onto contradictory assertions without giving up either their contradictoriness or the wish somehow to unify them”; “a mosaic composed of such contradictory moments carefully tessellated to produce an exquisite but ultimately enigmatic whole”. FREEDMAN, s. 6.

(1866) v politickém smyslu jako gesto proti ryze utilitaristickému kulturnímu prostředí, v němž umělecké tvorba a oddanost umění hrají už ze své podstaty subverzivní roli; podobně Pater na závěr svých studií o renesanci naráží na lartpouurlartistickou doktrínu ve zcela specifickém smyslu, když umění vykládá jako jeden z prostředků k dosažení dokonalého prožitku jedinečného okamžiku. Baumgartenovo chápání estetické zkušenosti má vlastně blízko k Paterovi, neboť se vztahuje k dokonalosti vjemu, zejména vizuálního, jaké nejčastěji umožňuje právě umělecké dílo (ale stejně jako u Patera nejen to). Poukazem na Baumgartena ovšem Freedman implikovaně připouští, že anglické estétství vychází ze stejného (transformativního) myšlenkového ovzduší jako romantismus, a je tedy skutečně jeho modifikovanou pozdní fází. Fází zbavenou romantického idealismu, fází poznamenanou skepsí blížící se prazovské „agónie“: „Estétství ... představuje prvořadě úhel pohledu, který míří k čistému vidění, po kterém se pídil Ruskin, ale jemuž se stále více odhaluje nemožnost takové nadpřirozené jasnozřivosti; dodává umění výsadního postavení ne jako cíle o sobě a pro sebe, ale jako zaostřenějšího nebo vyhrocenějšího vidění takto zjevených protikladů...“²⁸ Určujícím znakem tak je nutnost syntézy a současně vědomí její nemožnosti (ne však rezignace – domnívám se, že žádný text viktoriánského romantismu jednoznačně nekončí eliotovským povzdechem „těmito zlomky podpírám své trosky“).

Freedman dále identifikuje tři základní rozpory tematizované v dílech estétů: vnímání času jako ustavičného plynutí a snahu fixovat tok času v dokonalém okamžiku; vnímání vlastního já v solipsistické izolaci a touhu překonat toto osamění spojením s jinou osobou; úsilí očistit zkušenost od styku s předmětným (materiálním) světem a tendenci společnosti přisvojit si estétství jako exkluzivní módní formu. Zejména první dvě témata mají významnou platnost pro zkoumání viktoriánského romantismu z diachronní pozice, neboť opět poukazují ke kořenům formujícím romantickou senzibilitu – ke změně v chápání individuální lidské existence v prostoru a času a ke změně v pojetí subjektu. Samozřejmě i rozpor mezi touhou vymanit se z útlaku materiálního světa (nazíraného především jako podlehnutí zvyku a konvencím, wordsworthovskému „stínu kobky žalární“, anebo obecněji jako trauma fyzické existence v čase, shelleyovského „trní života“) a zároveň odhodláním angažovat se ve společenském dění je čistě romantický, avšak estetický zřetel tohoto rozporu je méně výrazný (je to překážka plné realizace úlohy básníka ve společnosti, jde tedy více o praktickou stránku – přičemž je paradoxní, že básník nejlépe plní svou společenskou roli v odloučení od společnosti soustředěnou kultivací svých imaginativních schopností), proto je namístě jej pro

²⁸ “Aestheticism [...] represents [...] an angle of vision that aims at the purification of vision Ruskin sought but which increasingly discovers the impossibility of such preternatural clarity of sight; it privileges art not as an end in and of itself, but as a focusing or a sharpening of the contradictions one thereby faces.” Tamtéž, s. 10.

tentokrát ponechat stranou. O to významnější jsou implikace prvních dvou tematizovaných rozporů, byť se v nich odráží i limitovanost Freedmanovy koncepce.

Sonetový cyklus D. G. Rossettiho *Dům života* (The House of Life) a úryvky z Paterova románu *Marius epikúrejec* a ze závěru *Renesance* slouží Freedmanovi k demonstraci dvojího, vzájemně neslučitelného pojetí času. Viktoriánský estét, toužící po intenzivním prchavém prožitku, přikládá absolutní hodnotu právě oné prchavosti, neuchopitelnosti, která je vlastně analogická jemnosti: oné cizelérské jemnosti, o které mluví Théophile Gautier při své známé charakterizaci básnické tvorby, ale která má v kontextu anglického estétství transponovaný význam přesného, jemného počítka, mikroskopicky přesného vidění. (Povšimněme si v této souvislosti důležitého rozdílu mezi francouzským lartpouurlartismem a anglickým estétstvím – francouzští básníci a teoretici tíhnou více k tomu, zabývat se otázkami umělecké konkretizace, „ciselér“ či „le mot juste“, kdežto angličtí estéti a romantici mají snahu spíše ozřejmovat si povahu zdroje umělecké inspirace, smyslové počítky, přesnost vidění, intenzitu prožitku, tvůrčí charakter imaginace.) Exkluzivnost prchavého prožitku, vzácnost chvíle, otevřenost a ostražitost vůči takové příležitosti, „když se dostaví“, však stojí v přímém protikladu ke snaze překonat prchavost a fixovat prožitek v bezčasí: v úvodním sonetu cyklu definuje Rossetti milostný sonet jako „pomník okamžiku“, umělecké zobrazení lásky je pro něho možností uniknout času. Umělecké gesto je snahou sloučit protiklady, vystavět památník jedné „mrtvé nesmrtelné hodině“. Co se ve skutečnosti děje, je však spíše tematizovaná připomínka neslučitelnosti protikladů v takovém gestu. Freedman ve svém detailním rozboru Rossettiho motivů času uvádí řadu příkladů dilematu časovosti a nadčasovosti, na druhou stranu však zcela pomíjí otázku vztahu pojetí času u estétů (Rossettiho, Patera, Swinburna) k témuž zásadnímu tématu romantické poezie, zejména Shelleyho a Keatse. Je nasnadě, že ani představitelé vrcholného romantismu, ani viktoriánští romantici neřešili problém krize vědomí času způsobem, jakým jej řešil kupříkladu William Shakespeare, to jest otiskem časovosti do sféry věčnosti (plodivosti ducha a těla). Pozdním romantikům je naopak typově blízké např. Keatsovo opojení okamžikem slavičího zpěvu, básníkovo lakonické „prchla hudba“ (“Fled is the music”) a nostalgické „Byla to vidina či živý sen?“ (“Was it a vision, or a waking dream?”), tematizující dualitu neuchopitelnosti nahodilého prožitku v plynutí času na jedné straně či možnost prožitku okamžiku jako výsostného projevu imaginace, jež dokáže vlastní transcendující autoritou překonat čas, na straně druhé. I dilema „Ódy na řeckou vázu“, váhání mezi nadčasovou vizí syntetického sjednocení umění a života, které v utkvělém okamžiku přináší zásadní epistemologickou informaci o podstatě bytí („vše co víte a vše co potřebujete

vědět“), a vědomím otázek, které mohou být zodpovězeny jedině v plynoucím čase, je téhož řádu.

Pro demonstraci druhého rozporu, souvisejícího s koncepcí já a jiného, používá Freedman příklady z Rossettiho, Patera a především, v komplexnější podobě, z Wildeova románu *Obraz Doriána Graye*. Třebaže angličtí estéti obvykle popírají význam bytí za hranicemi vlastního já a někdy prosazují i krajní solipsistickou koncepci neexistence jiného skutečného bytí, často si zároveň uvědomují, že taková existence je odsouzená k izolaci a nekompletnosti, a proto touží po „druhém“, aby ve spojení s ním dosáhli opravdové ucelenosti. Podle tohoto pojetí by šlo o zúžení původní romantické koncepce nekompletnosti, kde dominantní postavení zaujímal frustrace z nemožnosti dosáhnout ideální celistvé vize prostřednictvím imaginace, která je chápána jako pojítka mezi individuálním já a neosobní pravdou univerzálního bytí. Je však sporné, zda by se pozdně romantické texty měly chápat výhradně jako projekce *nenaplněné touhy* realizovat své já v ideálním spojení s druhým, který zosobňuje cíl a zároveň formativní faktor daného já. Freedman ve svém čtení *Maria epikúrejce* dochází k závěru, že „já utvářené svou zkušeností s jinými je zásadně nestabilní“, do té míry, že „prahne překonat své hranice i za cenu přijetí vlastního zániku“.²⁹ Tomuto vyznění prý výraznou měrou přispívá i repetitivní struktura románu:

v každé části knihy se Marius setká s jinou postavou, která představuje možnosti, k nimž aspiruje, ale jimž jako by byl odcizen. V první části knihy tuto roli sehrává Mariův spolužák Flavianus, v druhé křesťanský voják Cornelius, ve třetí Marcus Aurelius, ve čtvrté soupeří o nadvládu nad Mariovým myšlením Cornelius a Aurelius. Prostřednictvím každé této postavy se Marius setkává s určitými hodnotami a zkušenostmi. [...] Každá z těchto různých eventualit je pro Maria přitažlivá, ale nakonec nepřijímá žádnou. Umírá jako pohan, ne však jako úplný epikúrejce ani jako úplný stoik, od církve se mu však dostává posledního pomazání a je pohřben s křesťanským obřadem.³⁰

Pomineme-li nepřesnosti tohoto podání, sporná se zdá především Freedmanova koncepce vnitřního pohybu románu i ústřední postavy. Takovéto vyznění by bylo krajně skeptické až nihilistické: každá snaha zdokonalit vlastní já je marná, cíle nelze nikdy dosáhnout, ideální

²⁹ “the self formed through its experience of others is essentially unstable”; “it yearns to overcome its boundaries at the price of embracing its own extinction”. Tamtéž, s. 38.

³⁰ “in each section of the book, Marius encounters another character who represents possibilities to which he aspires, but from which he seems alienated. In the first section of the book, this role is performed by Marius’s classmate, Flavian; in the second, by the Christian soldier Cornelius; in the third, by Marcus Aurelius; in the fourth, Cornelius and Aurelius vie for supremacy over Marius’s mind. Through each of these characters, Marius encounters certain values and experiences. [...] Marius is attracted by each of these various positions but, in the end, remains distant from all of them. He dies a pagan, although neither wholly Epicurean nor wholly Stoic, but is given the last rites of the Church and buried in a Christian ceremony.” Tamtéž, s. 38-9.

vizi nelze naplnit, ať zkusíme, co zkusíme. V kapitole věnované Paterovi se pokusím ukázat, že Freedmanův model je zjednodušeně přizpůsobený jeho všeobsáhlé představě estétské duality. Bezvýchodnost Freedmanovy interpretace je Paterovi v podstatě cizí a jeho časté využití motivu interakce já s druhým má rozmanitější a pozitivnější charakter, jehož význam ovšem lze identifikovat převážně v symbolické rovině.

Naproti tomu Freedmanovo komplexnější čtení *Doriana Graye* odpovídá mnohem spíše koncepci neslučitelného protikladu autonomie subjektu a jeho touhy projektovat se do okolního světa, ať už prostřednictvím sílicího opojného smyslového zážitku z vybraných, vzácných předmětů umělecké povahy (v souladu s představou přenesenou ze závěru Paterovy *Renesance*), anebo složitou interakcí mezi třemi základními postavami knihy, Dorianem, lordem Henrym a malířem Basilem Hallwardem, interakcí, která má povahu přenášení „vlivu“, obrazného zmocňování se druhého a současně odevzdávání se druhému, ale také rezistenci vůči těmto strategiím.

Opět však před námi vyvstává otázka kontextualizace: některé texty Freedmanovu koncepci potvrzují, jiné ne. Subjektivita pozdně romantických textů předkládá rozvrstvenější škálu a pozoruhodné souvislosti a spoje, přesahující estétství či romantismus jako pevně definované hnutí. Jestliže Oscar Wilde v eseji „Duše člověka za socialismu“ (*The Soul of Man Under Socialism*) hovoří o individualismu jako možnosti každého člověka formovat a prosazovat své já, pokud k tomu získá ideální společenské podmínky, nepromlouvá tu estét freedmanovského ražení, ale překvapivě kritik společnosti, poučený studií Johna Stuarta Milla „O svobodě“ (*On Liberty*), jejíž základní teze – „individualita je totéž co vývoj a jen kultivací individuality se dospěje nebo lze dospět k plně rozvinutému člověku“³¹ – předjímá především Matthew Arnolda, ale také bezesporu to, o co v estétsky modifikované podobě usiloval Walter Pater ve svém románu. Subjektivita pozdního romantismu, estetického hnutí či pozdější dekadence je tak opět tematickou výslednicí průniku novodobých koncepcí subjektu a intenzivního vědomí krize, kterou já prodělává v moderní transformované společnosti. Praví-li J. W. Burrow, že „v Millově oslavě rozmanitosti zkušenosti jakožto zásadní podmínky individuality nalezneme i předtuchu estetického vyznání, jež začali o jedno či dvě desetiletí později rozšiřovat autoři, kteří měli s Millovou citlivostí a s jeho smyslem pro to, co je

³¹ “the individuality is the same thing with development, and ... it is only the cultivation of individuality which produces, or can produce, well-developed human beings”. MILL, s. 128. Mill ve své koncepci individuální svobody vychází z Wilhelma von Humboldta, ale srovnajme tu i výrok, který ve své stati „Nepravá zásada našeho vzdělávání neboli Humanismus a realismus“ (*Das unwahre Princip unserer Erziehung oder Humanismus und Realismus*) pronesl mladohegelian Max Stirner: „člověk je svobodný jedině tehdy, když překoná danost a když začlení do jednoty svého ega to, co ze sebe vylákal tázáním, a tak konečným cílem vzdělání již nemohou být ‚znalosti‘, ale ‚vůle‘ zrozená ze znalostí, pak výmluvným vyjádřením cíle vzdělání je ‚vznik individuality či svobodné lidské bytosti.‘“ Cit. in PYNSENT, s. 133.

vhodné, pramálo společného,³² upozorňuje opět na provázanost některých základních otázek a na nutnost širší perspektivy. Proměňují se estetické kategorie, proměňují se základní pojmy určující umělecký projev a proměňuje se i chápání jazyka a stylu uměleckého díla. To vše tvoří významný a jednotící kontext.³³

³² BURROW, s. 175.

³³ Diskuse o jazyce literárního (básnického) díla se táhnou celým osmnáctým stoletím a prvního kulminačního bodu dosahují v prozaických pracích romantiků Wordsworthe a Shelleyho, kteří ve svých výkladech o původu poezie podtrhují názory některých svých předchůdců, podle nichž vznik poezie souvisel se vznikem jazyka, s artikulací hlasových reakcí na silné emocionální pohnutí. Tato „primitivistická“ teorie přisuzovala poezii časové prvenství a tím i privilegované postavení nad prozaickou tvorbou, neboť, jak shrnuje M. H. Abrams, „určujícím rysem všech těchto básníků bylo, že tvořili podle přírody, a tedy spontánně, nevyumělkovaně a bez předchozího uvažování jak o svém záměru, tak i o obecnstvu“. V průběhu devatenáctého století se naopak pod vlivem rozvoje moderní filologie projevuje snaha co nejvíce zmenšit propast mezi poezií a prózou a poukazem na její možnosti povznést prózu na úroveň poezie. Rozhodujícím stimulem k této tendenci se však zdá právě pozornost upíraná v osmnáctém století k povaze jazyka a jejímu vztahu k literárnímu projevu, v mnoha aspektech, jejichž „role v pozdější teorii činí z jevu, jenž by se jinak stal jen kuriózním výstředkem sociologických bádání, závažný moment ve vývoji literární vědy“. (ABRAMS, *The Mirror*, oba citáty uvedeny v překladu Martina Procházky, s. 95)

Kapitola 1

Estetické myšlení v Anglii osmnáctého století a období romantismu

a. Empirismus a novoplatonismus

Estetické myšlení viktoriánské Anglie, onen proud, který jsme označili jako pozdní anebo viktoriánský romantismus, úžeji pak anglické estétství, odráží dění ve filozofii, estetice a rovněž v samotné umělecké tvorbě zhruba od přelomu sedmnáctého a osmnáctého století. Tuto souvislost nelze v daných oblastech přehlédnout, stejně jako nelze pominout analogický trend např. ve vývoji realistického románu. To co se v průběhu osmnáctého století odehrává, nese ovšem charakteristické znaky přechodného, *přípravného*, formativního období: objevují se signály radikálně odlišného myšlení, nové impulsy anebo nově modifikované a také nově aplikované tradiční představy a koncepce, krystalizují teorie, jež se vzápětí stávají předmětem revizí, do nového kontextu se dostávají pojmy, jejichž význam se posouvá a někdy i zcela proměňuje, ba převrací v pravý opak. Nejedná se tedy o nějaký homogenní proud, který by na základě propracovaného teoretického systému vnesl do estetického myšlení revoluční změnu, a něco takového by bylo zajisté nesmyslné očekávat. Nicméně celé století se stává do té doby nevídanou línou nejružnějších estetických pojednání, jako by si sama doba svou dynamikou vyžadovala znovu a znovu promýšlet otázky vztahující se k estetickým hodnotám a jejich vnímání nebo prožívání. S jistou nadsázkou se dá říci, že osmnácté století je epochou zrodu estetického novověku.

Koncem předchozího století totiž definitivně zaniká antický model světa, který ideově ovládal ještě renesanční kulturu (a zvyšující se zájem o antiku v osvícenské Evropě a určujícím způsobem pak přímo v období evropského romantismu je tak možné chápat jako vztahování se ke světu nenávratně ztracenému, a tudíž fungujícím jako jakýsi ideální korelát, tak jak to nacházíme například u Byrona, Keatse i jinde); v devatenáctém století pak vážné trhliny zaznamenává i křesťanský model, jenž ještě skýtal východisko romantikům z počátku století, ale s jehož narušením se komplikují možnosti určení estetických hodnot a cílů u pozdních romantiků. Tak hluboká ontologická transformace si zcela přirozeně vyžádala odezvu ve všech sférách myšlení. V estetické oblasti se jedná především o snahu nalézt adekvátnější alternativu ke klasické objektivní teorii krásy, nikoli ovšem tak, že by tato teorie došla naprostého zavržení a na její místo nastoupilo cosi zbrusu nového. Jak upozorňuje polský estetik Władysław Tatarkiewicz, v osmnáctém století probíhá spíše cosi na způsob výkyvu či přesunu těžiště směrem k estetické subjektivitě:

V současné době panuje názor, že estetika byla původně objektivní teorií krásy a od počátku novověku se změnila v subjektivní. Takový názor je mylný. Subjektivní teorie krásy existovala v rané antice i ve středověku, zatímco novověk si na dlouhou dobu uchovával objektivní teorii. Lze tedy nanejvýš prohlásit, že ve starověké a středověké estetice *převládala* objektivní teorie a v novověku subjektivní.³⁴

Určující tendencí je tedy podle Tatarkiewiczze odklon od teorií, které vykládají krásu jako objektivně existující vlastnost světa mimo vnímající subjekt, a příklon k interpretaci krásy jako produktu subjektu, tj. individuální mysli či jakési její specifické složky. Tato tendence pak vede k formulování romantické estetiky. K tomu je ovšem třeba dodat, že ani v antickém starověku, ani v evropském středověku nelze mluvit o subjektivismu v tom smyslu, v jakém se tento koncept objevuje v textech osmnáctého století; ve starších představách se mnohem přesněji jedná o interakci mezi subjektem (duší, citem) a objektivní realitou, tak jak ji známe například z Plótína. Umberto Eco v souvislosti se středověkou estetikou dokonce mluví o dvou typech objektivismu, a nikoli o subjektivní estetice: „Proti takovému metafyzickému objektivismu, podle něhož krása je vlastností věcí a objektivně vyzařuje bez toho, že by to člověk mohl ovlivnit či tomu zabránit, stojí jiný typ objektivismu, podle něhož krásno je sice transcendentální vlastností bytí, ale projevuje se naopak ve vztahu, při němž se člověk na objekt zaměřuje *sub racione pulchri*.“³⁵

Protiklad objektivního a subjektivního chápání krásy dále generuje polarizaci i jiných pojmů, vztahujících se těsněji či volněji k estetickému myšlení, takže se pro osmnácté století a také pro teorie vzniklé v době anglického a evropského romantismu stává charakteristické takovéto bipolární vidění. Do vzájemné opozice se dostávají termíny jako rozum a instinkt (nebo cit, vkus, šestý smysl, vnitřní smysl, imaginace apod.), abstraktní a konkrétní, univerzální a jedinečné, umělé a přirozené, formalizované a spontánní, konvenční a originální, krásno a vznešeno, apod. Romantická estetika se explicitně vyhraňuje vůči formálním estetickým teoriím klasicismu, ale i vůči krajním podobám empirické filozofie. Velmi vratké postavení začíná zaujímat samotný pojem krásy, po dlouhá staletí nezpochybnitelný úhelný kámen estetického diskursu. Vlastní hodnota této transformace pak spočívá právě v její dynamice, v tom, že se tu sice odehrává pokus nastolit novou teorii či nový systém, ale tento

³⁴ “It is a current opinion that aesthetics was originally an objective theory of beauty and that since modern times it has become a subjective one. Such an opinion is erroneous. A subjective theory of beauty existed in early Antiquity and in the Middle Ages, while the modern period retained the objective theory for a long time. The most that can be said is that in ancient and medieval aesthetics the objective theory was predominant and the subjective in the modern times.” TATARKIEWICZ, s. 157.

³⁵ Eco, s. 43.

proces nikdy nedospěje k finální uzavřenosti, jakkoli by se to v některých konkrétních případech mohlo zdát; naopak, ve své dialektické povaze zůstane vždy otevřený, jako ustavičně neuspokojené, třebaže cílevědomé hledání prostředku, jímž by bylo možné dospět k novému estetickému ideálu, k překonání intenzivního pocitu fragmentace nalezením ideální jednoty ve smíření protikladů či jejich syntéze (jak se o tomto cíli nejčastěji a se zvláštním důrazem mluví). I přes obdivuhodnou cílevědomost a jednomyslnost v zásadním pohledu na estetické uchopení světa se teoretická diskuse a umělecká praxe romantismu vyznačuje estetickým pluralismem, soustavným dialogem vedeným uvnitř hnutí i uvnitř samotných jeho představitelů. Nové koncepce přitom nikdy zcela nevytěsňují staré: burkovské či kantovské vznešeno, ústřední pojem nové senzibility, neznamená zánik původního antického formálně objektivního pojetí krásy, ani výsostné postavení imaginace (*imagination*) nezavírá v básnické praxi dveře její zdánlivě méně hodnotné souputnici fantazii (*fancy*), německo-anglická teorie symbolu neznamená absolutní zvrát ve způsobu uměleckého zobrazení, protože ani tradiční alegorická reprezentace nepřestává mít v umělecké tvorbě své uplatnění. Sami romantičtí autoři si jsou této plurality vědomi, jak dosvědčují např. slova P. B. Shelleyho: „Dar básnictví má dvojí funkci: jednak vytváří nový materiál, z něhož pramení vědění, síla a potěcha, jednak vzbuzuje v mysli touhu reprodukovat a pořádat tento materiál podle určitého rytmu a řádu, které lze nazvat krásnem a dobrem.“³⁶ Vzniká tu tedy ojedinělá situace, kdy zdánlivě kompaktní estetický systém, jež se stává přirozeným produktem hledání východiska z krize, v sobě obsahuje protiklady, které jsou namnoze výsledkem tohoto hledačství, ale zároveň, a mnohem důležitěji, umožňují v tvárném a stále proměnlivém spektru pokračovat v hledání i tam, kde po zjevném dovršení jisté tendence měla být další cesta uzavřena. Napětí mezi romantickým idealismem a vědomím pokračující krize moderního světa se pak nejspíše stává zárodečnou příčinou dualismu, o kterém mluví J. Freedman – senzibilita viktoriánských estétů se tak jeví jako odezva na řešení, které má v konkrétních historických podmínkách omezenou platnost, jakkoli se mohlo zdát definitivním.

Není záměrem následující kapitoly podat přehled vývoje anglických estetických teorií od počátku osmnáctého století do poloviny století devatenáctého, ani je nějak systematizovat. Takový postup by byl samoúčelně pedantský a kromě toho jde o téma mnohokrát zpracované. Smyslem následujícího exkurzu je poukázat na některé klíčové body ve formování romantické estetiky, body, které mohou pomoci objasnit charakter myšlení a tvorby autorů viktoriánského

³⁶ “The functions of the poetical faculty are twofold; by one it creates new materials of knowledge and power and pleasure; by the other it engenders in the mind a desire to reproduce and arrange them according to a certain rhythm and order which may be called the beautiful and the good.” P. B. Shelley, “A Defence of Poetry”, in JONES, s.131.

romantismu. To znamená v zásadě se věnovat způsobu, jakým se v daném období prolínají a vzájemně inspirují tři základní estetické tendence. Ke dvěma „tradicím“ britské estetiky, o kterých mluví René Wellek³⁷ – tradici empiristicko-mechanistické, vycházející z Hobbesa, a tradici novoplatónské, vycházející ze Shaftesburyho – totiž přiřazují také původní antickou, před Sokratovskou tradici formální estetiky, která se i v osmnáctém století ještě stále svým způsobem promítá do vývoje teorií estetických hodnot a bez jejíhož vlivu – respektive pokusů rozšířit či revidovat její základní premisy – lze jen neúplně vyložit takové estetické koncepty jako Hogarthovskou linii nebo malebno. Jde však spíše o impulsy, které byly dvě dominantní, protichůdné tradice schopny z této původní teorie absorbovat; v původním smyslu již antický objektivismus již ztratil své postavení.

Tradičně se má za to, že změna orientace v estetickém myšlení souvisí s razantním nástupem anglické empirické filozofie jako reakce na ideje evropského racionalismu, a že tato situace v sobě skrývá určitý vnitřní paradox: „V dějinách estetiky se na okamžik objevil záblesk ironie, když právě John Locke (1632-1710), který ze všech filozofů 17. století nejvíce opovrhoval poezii, podnikl úplně nový estetický směr.“³⁸ Tím, že se do centra zájmu filozofie dostala problematika vrozených a získaných idejí, problematika nikoli pouze epistemologická, ale zároveň i etická, a obecněji řečeno problematika fungování lidské mysli, přesunul se zájem estetického zkoumání od popisu toho, *co* činí předmět krásným, k úvahám nad tím, jakým způsobem člověk *vnímá* krásu předmětu (zvuku, matematické úlohy, mravního postoje atd.) neboli jak vznikají estetické vjemy a která část našich mentálních schopností je za ně zodpovědná. Jakkoli se krajní formy empirismu staly pro romantiky nepřijatelnými, zejména po rozchodu Coleridge a Wordsworthe s Hartleyho fyziologickou teorií asociací, pozornost upřená k formování individuální mysli poskytla první impuls k řešení ontologické krize prostřednictvím estetického subjektivismu. Empirici sami nejprve redukovali lidskou identitu na vědomí: „vzhledem k tomu, že vědomí vždy doprovází myšlení a právě to činí z každého to, co on sám nazývá já a tak sám sebe odlišuje od všech ostatních myslících věcí, jen v tom spočívá osobní identita“³⁹ (Locke). Vědomí ovšem podle nich vzniká na základě empirické zkušenosti, smyslových počátků a duševních pochodů, které z těchto prvotních informací vytvářejí ideje; je tedy individuální, neopakovatelné a v zásadě nepřenosné. Z toho důvodu se záhy ukázala nutnost takto definovanou identitu stabilizovat, to znamená vymanit vědomí ze zajetí přítomného okamžiku. V *Pojednání o lidské přirozenosti* (A Treatise on Human Nature,

³⁷ Srov. WELLEK, s. 106.

³⁸ EVERETT GILBERTOVÁ - KUHN, s. 193.

³⁹ “since consciousness always accompanies thinking, and it is that which makes every one to be what he calls self, and thereby distinguishes himself from all other thinking things, in this alone consists personal identity.” Cít. in SEIGEL, s. 95.

1739) David Hume nejprve odmítl názor „některých filozofů, kteří si představují, že si jsme v každém okamžiku důvěrně vědomi toho, co nazýváme svým JÁ“, neboť s tímto uvědomováním si sebe sama soupeří neustálé navzájem nesouvisející podněty vstupující do vědomí prostřednictvím smyslů ve formě pocitků a dojmů (horko, světlo, láska, radost); takto fluidní já je ovšem vyvažováno tím, co je v člověku důsledné a předvídatelné a co přináší pravé štěstí, především tedy dispozice k ctnosti, ale také k estetické libosti. Tento stabilizační faktor také vymaňuje člověka z pasivity, do níž by upadl, kdyby jeho já bylo čistě próteovské, jak Hume upozorňuje v pozdější stati „Skeptik“ (The Sceptic): „Nikdo by nemohl být nešťastný, kdyby mohl neustále měnit své pocity. V této próteovské podobě by unikl všem útokům soustavným měněním tvaru a formy. O tuto možnost nás však příroda ve velké míře připravila.“⁴⁰ Vědomí tedy není nějaký jednoduchý stav, v němž si uvědomujeme sami sebe a tak se ujišťujeme o svém já, ale neustálá interakce mezi impresemi a jejich reflexí, přičemž schopnost reflexe je pravým garantem naší identity.

Teoretické vývody lorda Shaftesburyho vyjádřené v esejích sebraných do tří svazků *Charakteristik lidí, mravů, názorů a časů* (Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times, 1711), zejména v eseji „Mravokárci“ (The Moralists), mají s podobným argumentem cosi společného, třebaže vycházející z jiné filozofické pozice, než kterou zastával o několik desítek let později Hume. Shaftesbury se klonil k novoplatonismu; Plótina zřejmě nečetl, ale zato znal díla cambridgeských platoniků a Italů Belloriho či Maxima Tyria. Jako moralista zkoumá mravní povahu estetických zážitků – smyslem kognitivních procesů nazíraných jako nepřetržitý sled zkušenosti je pro něho především třibení a korigování vkusu. Lidská mysl u něho není lockovská *tabula rasa*, neboť je v ní zakódovaný smysl pro krásu a dobro,⁴¹ který se prohlubuje tím, jak rozum kontempluje nad podněty zprostředkovanými smyslovým vnímáním. Vnější jevový svět proto sám o sobě není zdrojem estetického prožitku, pravým zdrojem je jeho reflexe: „Forma nikdy nemůže účinně působit bez kontempace, posouzení, probádání, taková zůstává jen jako náhodný tón či znak toho, co utiňuje zburcované smysly a ukájí, co je v nás živočišného.“⁴² Funkce krásy tedy u Shaftesburyho nespočívá ve smyslovém potěšení, ale v intelektuálním uspokojení. Důvodem toho je, jak vyplývá ze složité,

⁴⁰ “some philosophers, who imagine we are every moment intimately conscious of what we call our SELF”; “No man would ever be unhappy, could he [constantly] alter his feelings. PROTEUS-like, he would elude all attacks, by the continual alterations of his shape and form. But of this resource nature has, in great measure, deprived us.” Cit. tamtéž, s. 125 a 127.

⁴¹ V sókratovském rozhovoru přesvědčuje Theoklés Filokléta, že naše schopnost reagovat s libostí na projevy formální i mravní krásy pochází od přírody a lze ji nazvat vrozeným instinktem. Viz SHAFTESBURY, II, s. 411-16.

⁴² “Never can the form be of real force where it is un contemplated, unjudged of, unexamined, and stands only as the accidental note or token of what appeases provoked sense, and satisfies the brutish part.” Cit. in TOWNSEND, “From Shaftesbury to Kant”, s. 288.

plótínovskými inspirované definice hierarchizované krásy, že lidská mysl funguje zároveň jako aktivní původce krásy a zároveň jako dílo, nesoucí pečeť svého absolutního Tvůrce:

„Nevidíš tedy, odvětil Theoklés, že jsi vytvořil tři stupně nebo řády krásy? [...] Nejprve mrtvé formy, [...] které mají tvar [*fashion*] a jsou zformovány ať už člověkem nebo přírodou, ale samy žádnou formativní schopnost, pohyb či rozum nemají. [...] Dále jako druhý typ ty formy, které formují, tj. mají rozum a vyvíjejí pohyb a činnost. [...] Je tu tedy dvojí krása – forma (projev mysli) a sama mysl. [...] A tu jsi bezděky odhalil třetí řád krásy, který formuje nejen to, co nazýváme pouhými formami, ale i ty formy, které samy formují. Vždyť my sami jsme ti obdivuhodní architekti a představujeme neživá těla přetvořená do formy a vytvarovaná našima vlastníma rukama, avšak to, co tvaruje samu mysl, v sobě zahrnuje veškerou krásu vytvarovanou tou myslí a je tak principem, zdrojem a studnicí vší krásy.“⁴³

Umělecká tvorba se z tohoto důvodu dá připodobnit k božskému aktu stvoření, zároveň ji však omezuje to, že lidská mysl jako původce tvorby je determinována principy, které ji samotnou stvořily a které představují cosi jako uzavřený, racionálně propracovaný systém.⁴⁴ Reflexe vždy vede k potvrzení tohoto svrchovaného univerzálního principu, a proto překračuje hranice individuální zkušenosti. Smysl pro krásu nebo vkus se potvrzují kolektivním vědomím a jedinec se stává součástí tohoto kolektivního vědomí tím, že dostane pod kontrolu největšího nepřitele vkusu, fantazii, a vypěstuje si vnitřní sebekázeň, vládu nad sebou samým; teprve takto zformované (objektivizované) „já“ osvobodí jedince k pravé přirozenosti, neboť jej přivede od nahodilosti k řádu: „Aby jejich tvorba a způsob psaní nabyly přirozenosti a svobody, musí se [autoři] v první řadě vypořádat sami se sebou. Až v tomto ohledu získají sebevládu, mohou snadno, za pomoci svého génia a správného uplatnění umění, ovládat své publikum a stanovit dobrý vkus.“⁴⁵ Analogie umělecké tvorby a

⁴³ “Do you not see then, replied Theocles, that you have established three degrees or orders of beauty? [...] First, the dead forms, [...] which bear a fashion, and are formed, whether by man or Nature, but have no forming power, no action or intelligence. [...] Next, and as the second kind, the forms which form, that is which have intelligence, action, and operation. [...] Here therefore is double beauty. For here is both the form (the effect of mind) and mind itself. [...] And here you have unawares discovered that Third order of beauty, which forms not only such as we call mere forms but even forms which form. For we ourselves are notable architects in matter, and can show lifeless bodies brought into form, and fashioned by our own hands, but that which fashions even minds themselves contains in itself all the beauties fashioned by these minds, and is consequently the principle, source, and fountain of all beauty.” Cit. in: TOWNSEND, “Lockean Aesthetics”, s. 350. Srov. SHAFTESBURY, II, s. 406-8.

⁴⁴ Srov. ABRAMS, *The Mirror and the Lamp*, s. 201.

⁴⁵ “That their composition and vein of writing may be natural and free, they should settle matters in the first place with themselves. And having gained mastery there, they may easily, with the help of their genius and right use of art, command their audience and establish a good taste.” Cit. in TOWNSEND, “From Shaftesbury to Kant”, s. 294. Jedná se tu vlastně o filozofickou otázku identity, která se ostatně už stala středobodem karteziánské filozofie: jak definovat „já“ a jak je odlišit od toho, co není „já“ a co lze označit jako „jiné“? Shaftesburyho odpověď je v podstatě spíše novoplatónská než empiristická, i když v ní zaznívají narážky na

božského aktu stvoření se znovu objeví v estetice romantismu, ale v jiném smyslu: schopnost individuální mysli vztáhnout se k univerzálnu bude chápána jako specifická vlastnost její imaginativní složky, což je přesný opak Shaftesburyho naléhání na potlačení fantazie. Tak jako jeho současníci chápe i Shaftesbury imaginaci či fantazii jako nahodilou činnost lidské mysli nesouvisející se skutečnou tvorbou.

Skotský filozof Francis Hutcheson ve své práci *Zkoumání původu našich idejí krásy a ctnosti* (An Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue, 1725) deklaruje snahu obhájit a vyložit Shaftesburyho estetické principy, avšak ve skutečnosti je Hutchesonův výklad spíše obhajobou Locka než Shaftesburyho, a tento posun se zdá důležitý. Také Hutcheson, podobně jako Shaftesbury, pracuje s pojmem „vnitřní smysl“ (*internal sense*), nepojímá jej však jako speciální vlastnost lidské mysli, nýbrž jako schopnost víceméně kvalitativně rovnocennou ostatním, tzv. „vnějším“ smyslům. Tyto mravní a estetické „vnitřní smysly“ vytvářejí v mysli v podstatě tentýž druh idejí, jaké vznikají zrakovými, chuťovými a dalšími smyslovými počitky a které odpovídají Lockovým idejím vjemů (*ideas of sensation*).⁴⁶ Smysl pro krásu je receptorem idejí krásy, jak konstatuje Hutcheson na počátku svého pojednání: „Povšimněme si, že na následujících stránkách je slovo *krása* chápáno jako *idea*, která v nás byla vyvolaná, a *mysl* pro krásu jako *naše schopnost přijmout tuto ideu*.“⁴⁷ Ideje krásy vznikají ovšem bez reflexe, neuvědoměle, a nejsou to vrozené ideje, které by

lockovské vědomí jako konstituent identity. „Já“ je mysl, kdežto tělo, které musí člověk obývat, je víceméně nahodilá součást existence, je to příbytek, který musí mysl obývat, ale s nímž se nijak neztotožňuje, a proto si je musí podmanit. „Jak si lze tu mršinu podmanit? – Jak jinak než tím, že z ní vystoupím, že nebudu *jí*, ale v ní, a to jen tak dlouho v ní a přimknut k ní, nakolik mně určila příroda: vždyť mi i tak dala rozum a vhodné schopnosti, díky nimž se mohu [od těla] odloučit, nalézt a poznat *sám sebe*, a tím se oddělit od pouhé hmoty a vykoupit z té mršiny.“ (“By what then is the carcass to be subdued? – By what, but by coming out of it? by not being *it*, but in it; and only so far in it and joined to it as Nature has made me: giving me withal my reason and those suitable faculties by which I can abstract myself, find out and know *myself*, by which I can separate from this mere matter, and redeem myself from the carcass.”) *Third Earl of Shaftesbury: Life, Letters, and Philosophical Regimen*, ed. Benjamin Rand, London, 1900, s. 148-9. Cit. in THORPE, s. 223. Konečně i v tom se projevuje svrchovanost univerzální mysli nad tělem jako nahodilou izolovanou jednotlivinou. „Proč tohle tělo a tamto tělo, a ne tahle mysl a jiná mysl?“ (“Why this body and that body, and not this mind and the other mind?” Tamtéž, s. 150, viz THORPE, tamtéž) Takto definovaná identita potom našla významný odraz v romantickém myšlení, s tím rozdílem ovšem, že možnost sebevlády nad vědomím byla traktována spíše v rovině touhy po nedosažitelném nebo ztraceném ideálu.

⁴⁶ Mezi současnými vykladači Hutchesonovy teorie panuje neshoda v názoru, zda se jedná o ideje jednoduché nebo složité. V devadesátých letech probíhal argumentační spor mezi dvěma špičkovými znalci estetiky 18. století Dabneyem Townsendem a Peterem Kivym (viz články v *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*: Dabney Townsend, “Lockean Aesthetics”, 1991, Peter Kivy, “Hutcheson’s Idea of Beauty: Simple or Complex?”, 1992, Dabney Townsend, “Hutcheson and Complex Ideas: A Reply to Peter Kivy”, 1993, a Peter Kivy, “The ‘Sense’ of Beauty and the Sense of ‘Art’: Hutcheson’s Place in the History and Practice of Aesthetics”, 1995); Kivy vykládá Hutchesonovy ideje krásy jako jednoduché, Townsend se snaží dokázat, že je lze chápat, analogicky k Lockově teorii, i jako složité, neboť vznikají na základě podnětů, které jsou samy o sobě idejemi.

⁴⁷ “Let it be observed that in the following Papers, the Word *Beauty* is taken for the *idea rais’d in us*, and a *Sense of Beauty* for *our Power of receiving this idea*.” Francis Hutcheson, *An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue*, 4. vyd., Londýn, 1738, s. 7. Cit. in KIVY, s. 349.

tříbily náš vkus; vnitřní smysl, podobně jako smysly „vnější“, reaguje okamžitě a v příčinné souvislosti.⁴⁸ Podnětem ke vzniku (přijetí) idejí krásy v perceptivní mysli jsou pak objekty (ale i abstraktní tvary a nehmotné entity, např. poučky, hypotézy nebo obecné pravdy), které se vyznačují „jednotností v rozmanitosti“ (*uniformity amidst variety*). „Avšak povšimněme si zde jednou provždy, že *vnitřní smysl* nepředpokládá existenci *vrozené ideje* neboli principu vědění o nic více než smysl *vnější*. Oba představují *přirozenou* schopnost *vnímání* či určenost *mysli* nutně přijímat jisté ideje od přítomných předmětů. *Vnitřní smysl je pasivní schopnost přijímat ideje krásy ze všech předmětů obsahujících jednotnost v rozmanitosti.*“⁴⁹ Ovšemže tato jednotnost v rozmanitosti je opět idea, zabstraktněná vlastnost určitých předmětů (Hutcheson mluví také ve velmi obecném smyslu o tělesech – *bodys*), tedy primární idea; ideje krásy jsou potom sekundárními idejemi. Z hlediska vývoje estetického myšlení je v této koncepci podstatné, nakolik se odvrací od formální estetiky: koexistence jednotnosti a rozmanitosti v předmětném světě je sice podmínkou vytváření idejí krásy, ale sama o sobě krásu nezakládá (na rozdíl od obdobného požadavku Augustinova). Pokud by u nějakého člověka nefungovala perceptivní mysl, tedy onen vnitřní smysl pro krásu, takto uspořádané předměty by ideu krásy nevyvolaly. Krása není vlastnost předmětů ani představa v mysli, je to akt, fyziologická odezva organismu na vnějškový podnět, a jako taková má mnohem subjektivnější povahu, než jak ji vymezil Shaftesbury.

Nicméně ani Shaftesburyho, ani Hutchesonova teorie, jakkoli reagují na podněty vyvolané empirickou a racionální filozofií, ještě neznamenají úplný převrat v dosavadním pojetí krásy. Shaftesbury věřil, že krása je předstupeň mravního řádu, a také Hutcheson se domníval, že Locke a Newton odhalili nové zdroje řádu v člověku i v přírodě a tím se stali významnými objeviteli skutečné krásy. Hutchesonova jednotnost v rozmanitosti je vrcholný

⁴⁸ Tato empiristická báze Hutchesonovy teorie byla nepřijatelná zejména pro evropské osvícenské filozofy. Ve svém eseji o krásnu, psaném pro druhý svazek *Encyklopedie* (1752), podrobil Diderot teorii vnitřního smyslu důkladné kritice. Jeho vlastní výklad krásy je relativistický; podle této koncepce lze určit krásu předmětu jedině jeho vztahem k jiným předmětům téhož druhu. V tom případě je ovšem krása předmětem úsudku a rozhodujícím faktorem při jejím vnímání není intuitivní šestý smysl, ale erudice vnímajícího: „Všichni uznáváme, že existuje krásno a že toto krásno je výsledkem vnímaných vztahů: avšak podle toho, jak má kdo více nebo méně vědomostí, zkušeností, jak je zvyklý usuzovat, přemýšlet, jaký má postřeh, přirozený duševní rozhled a jak je všestranný, prohlašuje, že určitý předmět je ubohý nebo skvostný, zmatený nebo spořádaný, střízlivý nebo přezdobený.“ DIDEROT, s. 220.

⁴⁹ “But let it be observ’d here once for all, That an *internal Sense* no more presupposes an *innate Idea*, or Principle of Knowledge, than the *external*. Both are *natural Powers* of *Perception*, or Determinations of the *Mind* to receive necessarily certain Ideas from the Presence of Objects. *The Internal Sense is, a passive Power of receiving Ideas of Beauty from all Objects in which there is Uniformity amidst Variety.*” Francis Hutcheson, cit. d., s. 80. Cit. in THORPE, s. 228. Použití slova „pasivní“, jak vysvětluje autor článku, neznamená, že by lidská mysl posléze nezacházela s idejemi aktivně a nevytvářela, v lockovském smyslu, z jednoduchých idejí ideje složité, ale spíše indikuje, že mysl nemůže podněty k vytváření idejí krásy nepřijmout. V tomto smyslu se také nejedná o kognitivní procesy – mysl si bezprostředně neuvědomuje přítomnost jednotnosti v rozmanitosti, nýbrž jí zprvu zcela bezděky podléhá. Srov. THORPE, s. 228-9.

projev řádu v uspořádání předmětného světa a v tomto významu funguje jako jakási moderní náhrada tradiční teorie proporcionality. Tím oba výklady úzce souvisí s klasicistním pojetím umění, které ve své formě odráží ideální vesmírný řád, odvěký řád přírody i člověka (jak v *Eseji o člověku* napsal Alexander Pope), řád makrokosmu i mikrokosmu, a koncepčně se tak vztahuje nejen k estetickým teoriím „zlatého věku“ starověkého antického umění, ale i k původním pythagorovským teoriím vesmírné krásy. Ani jeden z obou myslitelů ovšem nepokládá smysl pro krásu za zcela specifickou vlastnost, nezávislou na jiných schopnostech lidské mysli, a proto necítí potřebu oddělit estetickou rozpravu od výkladů etických a v širokém smyslu filozofických.

Zároveň je ovšem nemožné pominout některé dílčí aspekty Shaftesburyho a Hutchesonových teorií, které ukazují cestu mimo oblast klasicistických koncepcí. Výrazně je to patrné u Shaftesburyho v těch pasážích, kde se zabývá inspirací a básnickou tvorbou pod vlivem této inspirace. Tak v eseji o nadšení („Letter concerning Enthusiasm“, 1707) se o básnících mluví jako o fanaticích, jež zachvacuje inspirace shůry a tím je dán průchod „inspirované“ poezii; toto „vznešené nadšení“ (*noble enthusiasm*) lze oprávněně nazývat „božským nadšením“ (*divine enthusiasm*), neboť jeho původcem je boží přítomnost v člověku. V „Mravokárcích“ se do takového stavu dostane Theoklés a jeho nadšená rapsodická chvála přírody má podobu extáze a transu. Když se probere, položí svému souputníkovi Filokléovi otázku: „Jak jsem ti připadal ve svém záchvatu?“ Schopnost básnického projevu je tedy prezentována jako mimořádná vlastnost, jíž je obdařen jen ten, kdo dokáže být takto inspirován a v extatickém stavu potlačit racionální kontrolu nad svým verbálním projevem. Na rozdíl od vnímání krásy při vzniku umělecké odezvy na krásu Shaftesbury zdůrazňuje subracionální spontaneitu. Jeho výklad je ovšem mnohoznačnější, než by se mohlo na první pohled zdát, protože božská inspirace je zároveň „neznámou silou“ (*unknown force*) a „bdělým smyslem hýbou pochybné předměty“ (*dubious objects move the wakeful sense*). Jak upozorňuje Christopher Thacker,⁵⁰ Shaftesbury tu halí své výklady do hávu křesťanství jen „ze zdvořilosti“, což umožňuje číst Theokléovo básnické vytržení jako stav, který předjímá Burkovu koncepci vznešena: pocity ohromení a hrůzy z dokonalosti přírody mohou vést až téměř k šílenství, kdy inspirovaná mysl podléhá „věcem přírodního rázu, kde ani umění, ani domýšlivost či vrtošivost člověka nekazí jejich ryzí řád narušením toho primitivního stavu“. Božské a přírodní u Shaftesburyho splývá („ten výsostný umělec neboli univerzální tvárná příroda“) a básnická mysl prodchnutá původností přírody a její neznámou silou činí z básníka „druhého Tvůrce“, „oprávněného Prométhea pod Jupiterem“, jenž je takto schopen dosáhnout

⁵⁰ THACKER, s. 16.

„celku, soudržného a vnitřně strukturovaného s patřičným ovládnutím a podřízením jednotlivých složek“,⁵¹ jak Shaftesbury říká v eseji „Rada autorovi“ (Advice to an Author, 1710).

I v těchto pasážích se objevuje několik zárodečných prvků romantické estetiky: „universal plastic nature“ upomene na Coleridgeovu „esemplastic power“, tj. sjednocující, syntetizující moc imaginace (*Biographia Literaria*, kap. XIII). Třebaže Shaftesburyho „soudržný a vnitřně strukturovaný celek“ nesměruje zřejmě dál než k harmonickému skloubení prvků básnického obrazu, nikoli k organické jednotě jedinečného a univerzálního, jedná se o významný počáteční krok. Verbální výraz takového básnického projevu rovněž není racionálně strukturován a nepodléhá konvencím jazykového vyjadřování, může se tedy takto přiblížit možnosti „vyslovit nevyslovitelné“, najít syntetický symbolický význam v hlubinách nevědomí. V souvislosti s vládnoucí klasicistickou estetikou je dále podstatné, že se potlačením rozumu v extatickém stavu vyloučí imitace, tato racionální báze aristotelské mímésis, a báseň proto nemůže být ani kopií přírody, ani kopií jejího uměleckého ztvárnění. Ze všeho nejzajímavější se ovšem zdá to, jakým způsobem Shaftesburyho představa autentické básnické tvorby reaguje na Lockovo pojetí „já“: tím, že k vrcholnému uměleckému projevu dochází mimo oblast vědomí, dochází k ní současně mimo lockovské „já“, tedy v okamžiku a jedině v okamžiku, kdy básník je „ne-já“. Shaftesbury však nehovoří o popření „já“, ale spíše o jeho extenzi do prostoru přírody či transcendentna, extenzi, jež zároveň umožní dát tomuto prostoru estetickou formu. V „Mravokárcích“ je tedy vyjádřena dvojitá estetická koncepce, na první pohled protikladná: proti reflexi zdůrazňované v pasážích o kráse tu stojí obraz spontánního tvůrčího aktu, v němž je reflexe vyloučena. Z vnějšího hlediska je to dáno tím, že v pasáži o Theoklétově vytržení Shaftesbury nevychází z Plótina, ale ze starších pramenů; jeho představa má platónské, a dokonce předsókratovské kořeny. „Často jsem slýchal – o tom prý psáno ve spisech Démokritových a Platónových –, že nemůže být pravým básníkem nikdo, kdo nemá žár v srdci a takřka jakýsi příděch nadpozemského nadšení,“ praví Cicero⁵² ve spise *O řečníku* a v jiné své knize, *O věštění*, mluví dokonce v téže souvislosti o básníkově šílenosti.

Významnější jsou ovšem implikace této podvojnosti. Pakliže Shaftesburyho a Hutchesonova koncepce krásy představuje potvrzení ideálního vesmírného řádu, jak bylo

⁵¹ “how have I appeared to you in my fit?”; “things of a natural kind, where neither art nor the conceit or caprice of man has spoiled their genuine order by breaking in upon that primitive state”; “that sovereign artist or universal plastic nature”; “a second Maker; a just Prometheus under Jove”; “a whole, coherent and proportioned in itself with due subjection and subordination of constituent parts”. Cit. tamtéž, s. 17-18.

⁵² Cit. in *Řeční atomisté*, s. 224. U Platóna se představa básníka zachváceného božskou inspirací objevuje v raném dialogu *Ión*. Srov. Coleridgeovu báseň „Kublaj Chán“ (Kubla Khan).

řečeno výše, platónský výklad extatického projevu inspirovaného básníka, jehož ústy promlouvá neosobní vyšší síla, naznačuje jiné, v určitém smyslu opačné souvislosti. Tím, že se z aktu stvoření umělecké vize vyloučí lockovské vědomé „já“, přestane být podoba světa básně závislá na tom, jak jednotlivci zprostředkuje svět smyslové vnímání. Reflexe vždy znamená zapojení osobní zkušenosti, empirie, třebaže vede k pochopení univerzálních významů. Inspirovaná vize daná přítomností „božského“ v „lidském“ však vylučuje spojitost s jevovou stránkou skutečnosti, je průnikem k absolutní pravdě bez nutnosti racionální kontroly. Představa ideálního vesmírného řádu se tak dostává na jinou rovinu abstrakce, univerzální princip se osvobozuje z předmětného světa. Oproti klasicistickému potvrzování tradiční představy jednoty člověka a světa pasáží o inspirovaném básníku prosvítá skutečnost, že právě v tomto období byla ona jednota zásadním způsobem narušena.

b. Slasti imaginace

Nicolas Halmi⁵³ naznačuje, že vývoj nové estetiky souvisí s převratnými přírodovědnými a zejména astronomickými objevy v období vědecké revoluce, tedy v šestnáctém a sedmáctém století.⁵⁴ Zánik ptolemaiovského modelu kosmu znamená zánik starověké antické estetiky, která vycházela z kosmologické představy bytí: nejstarší řečtí filozofové totiž předpokládali, že existuje úzká souvislost mezi vesmírem, lidskou duší a uměleckým projevem. Podle původních pýthagorců existovala tzv. „hudba sfér“, vesmírná harmonie panující mezi nebeskými tělesy, které obíhají po určitých drahách určitou rychlostí a mají mezi sebou pevně stanovené vzdálenosti, což vše ovlivňuje výšku tónu, lidským uchem ovšem nezachytitelnou. Tato hypotéza o harmonickém uspořádání kosmu měla pak svoji analogii v představě o lidské duši, která je rovněž libozvučným akordem založeným na číselném poměru. Člověk je tak chápán jako pevná součást kosmu a jeho vyššího řádu, odráží v sobě celý vesmír a zároveň se stává zdrojem poznání absolutního vesmírného řádu. Umění (v tomto specifickém případě hudba) není ničím víc než nápodobou harmonické povahy kosmu a současně i harmonické povahy duše. Analogie mikrokosmu lidské duše s makrokosmem vesmírného prostoru tak zaručovala člověku harmonickou jednotu s veškerým jsoucím a vylučovala pocit zásadního odcizení. Strukturovaný vesmír navíc skýtal jistotu

⁵³ Ve studii *The Genealogy of the Romantic Symbol*, viz kapitola 2, „Burdens of Enlightenment“.

⁵⁴ Proměna obrazu světa-kosmu je nejvyšší mírou abstrakce celkových společenských proměn, fragmentací původní hegemonistické společnosti, což rovněž úzce souvisí se vznikem nové estetiky. Jedná se především o proměny politické a ideologické: monarchistická hegemonie Stuartovského rodu nachází „demokratickou“ opozici ve vzniku strany whigů (jejímž zakladatelem byl Shaftesburyho dědeček) a hegemonie anglikánské tzv. Vysoké církve je oslabována alternativními racionalistickými koncepcemi duchovního rozměru bytí (Shaftesbury byl deista) a hledáním estetického ideálu mimo prostor křesťanství (tj. v antickém starověku).

pevného místa člověka v hierarchii bytí, a tudíž pocit bezpečí. Proporčnost jako základní měřítko formální krásy je pak odrazem uspořádanosti vnějšího i vnitřního světa, a proto je nezpochybnitelná. Smyslová zkušenost navíc umožňovala takovýto model obsáhnout v celé jeho přehlednosti.

S vynálezem dalekohledu a mikroskopu však došlo k zásadním změnám v chápání prostoru, neboť tak byly odhaleny rozměry lidskými smysly nepostižitelné. Moderní astronomie postavila člověka před otázku prostorové nekonečnosti; nekonečnost přestala být pojmem duchovní sféry, stala se fyzikální skutečností, s níž nebylo možné se konfrontovat na základě žádné empirie. Tváří v tvář nekonečnu ztratil pojem proporcionality smysl, člověk se nemohl k takto danému prostoru nijak vztáhnout. Kromě toho s dobovým poznatkem o nekonečnosti vesmíru zaniká i představa uspořádanosti kosmu: vesmír se již nejeví jako strukturovaná a hierarchizovaná entita, ale mnohem spíše jako chaos, v němž člověk ztrácí nejenom své centrální postavení, ale jakékoli postavení vůbec. V chaotickém nekonečnu nelze určit střed, což nutně vede k zániku řádu. Nemožnost nadále uchovat tradiční analogii mikrokosmu a makrokosmu nutně vyvolává pocit krize bytí, pocit vyloučenosti. „Ale tento vesmír je tak velký, že se v něm ztrácím; už nevím, kde jsem; už nejsem nic. [...] To mě mate, znepokojuje a děsí,“ napsal roku 1686 Bernard de Fontenelle. Joseph Addison vyjádřil ve svém příspěvku do 565. čísla časopisu *Divák* (Spectator) z 9. července 1714 obdobně traumatizující pocit: „Nemohl jsem na sebe pohlédnout jinak než s tajenou hrůzou jako na bytost nehodnou sebemenšího ohledu ze strany toho, kdo má ve své péči a správě tak ohromné dílo. Báł jsem se, že zůstanu přehlédnut uprostřed nezměrnosti přírody a ztracen mezi nekonečnou různorodostí tvorů, kteří se ve vši pravděpodobnosti hemží všemi těmi nezměrnými prostorami hmoty.“⁵⁵

Addisonova obava je současně úzkostí křesťana, jenž zápasí s pocitem ztráty božské Prozřetelnosti, bdící nad jeho osudem; čiší z ní nejen palčivý pocit nicotnosti, ale současně i osamělosti, je výstrahou před hrozící hlubokou duchovní krizí vyvěrající z narušení původní jednoty stvoření, harmonie mezi individuálním a univerzálním bytím. Addisonův úzkostný pocit je přitom nápadně odlišný od patrně prvního vylíčení působivosti toho, co svými rozměry disproporčně přesahuje člověka a co je možno chápat jako připomínku vesmírné nekonečnosti. Jedná se o teologické pojednání Thomase Burneta, které nejprve vyšlo latinsky

⁵⁵ “I could not but look upon my self with secret Horror, as a Being, that was not worth the smallest Regard of one who had so great a Work under his Care and Superintendency. I was afraid of being overlooked amidst the Immensity of Nature, and lost among the infinite Variety of Creatures, which in all probability swarm through all these immeasurable Regions of Matter.” Cit. tamtéž, s. 41 a 43.

jako *Telluris theoria sacra* v letech 1681 a 1689 a v anglické verzi jako *Posvátná teorie Země* (The Sacred Theory of the Earth) v letech 1684 a 1690:

Největší přírodní objekty jsou podle mého domnění nejlíbější na pohled a kromě veliké bane nebeské a těch nesmírných prostor obývaných hvězdami není nic, nač bych hleděl s větším potěšením, než širé moře a pozemské hory. V tvářnosti těchto věcí jest cosi důstojného a majestátního, jež inspiruje ducha velkými myšlenkami a vášněmi; v takových chvílích přirozeně přemýšlíme o Bohu a jeho velikosti, a tu vše, co nese jen stín a vzhled NEKONEČNA, tak jako všechny věci přesahující svými rozměry naše chápání, naplňuje a podrobuje si mysl svou přemírou a uvrhuje ji do slastného omámení a údivu.⁵⁶

Burnetův obdivný popis uchvácenosti nezměrností světa ovšem není prost významové ambivalence. Na jiných místech knihy se autor zabývá takovými jevy jako rozeklaností a srázností hor a nesouměrnými, nepravidelnými obrysy kontinentů a dospívá k závěru, že taková hrubost a ošklivost nemůže být výsledkem původního aktu stvoření, ale známkou Božího rozhořčení nad člověkem, znamením chaosu, který zavládl během potopy světa.⁵⁷ Burnetovo teologické, ryze protestantské hledisko tedy přemístilo vesmírný chaos, o němž přinesly důkaz přírodní vědy, do pozemských prostor postižitelných smyslovým vnímáním, tj. zrakem. Naše oči mají před sebou neustálé svědectví o tom, že člověku je dáno žít nikoli v dokonalém světě, tak jak vypadal podle Boží intence bezprostředně po aktu stvoření, nýbrž v padlém světě, který si člověk přivodil svou vlastní hříšností a odklonem od Boha. Burnetův ambivalentní výklad světa nabízí dvojí východisko: buď bude člověk svou estetickou činností napravovat vše, co se v přírodě jeví jako hrubé a ošklivé, a tím docilovat zjevného obrazu původní harmonie mezi člověkem a Bohem, anebo odvrhne protestantskou interpretaci a bude se snažit překonat chaos jevového světa estetickou internalizací, při níž se objektivní příroda promění v mentální obraz či psychický stav a stane se tak estetickým prožitkem a zdrojem estetické hodnoty. Oba postoje našly v průběhu osmnáctého století uplatnění, avšak základem romantické estetické koncepce se stává to, co nabízí druhá možnost a to, co naznačuje Shaftesburyho teorie „druhého Tvůrce“: odklon od racionálního posuzování vnější reality a stvoření ideální vnitřní vize pomocí tvůrčího potenciálu imaginativních procesů. Řečeno

⁵⁶ “The greatest objects of Nature are, methinks, the most pleasing to behold; and next to the great Concave of the Heavens, and those boundless Regions where the Stars inhabit, there is nothing that I look upon with more pleasure than the wide Sea and the Mountains of the Earth. There is something August and stately in the Air of these things that inspires the mind with great thoughts and passions; We do naturally upon such occasions think of God and his greatness, and whatsoever hath but the shadow and appearance of INFINITE, as all things have that are too big for our comprehension, they fill and over-bear the mind with their Excess, and cast it into a pleasing kind of stupor and admiration.” Cit. tamtéž, s. 44-45.

⁵⁷ Srov. THACKER, cit. d., s. 4.

velmi zjednodušeně: vědomí ontologické krize dané radikální proměnou poznatků o světě způsobilo, že v osmnáctém století se zájem o studium postavení člověka ve vesmíru přesunul v zájem o zkoumání vesmíru v člověku.

Soubor jedenácti článků zabývajících se „slastmi imaginace“ (“pleasures of the imagination”), které Addison uveřejnil r. 1712 (dva roky před svou skeptickou vizí) v číslech 411 až 421 *Diváka*, v tomto kontextu vyznívají jako pokus argumentovat, co se naskýtá našemu zraku a jaký význam mají zrakové vjemy. Addison byl stoupenec Lockovy empirické filozofie a jeho základní teze jsou aplikací lockovských pojmů. „Vskutku nemůžeme mít ve fantazii jedinou představu, která nejprve nevstoupila zrakem, máme však moc udržet, měnit a skládat představy, které jsme takto získali, do nejrozmanitějších obrazů a vidin, které jsou imaginaci nejlibější.“ (411).⁵⁸ Vzhledem k tomu, že estetický prožitek již nemůže být zaručen prostou analogií mikrokosmu a makrokosmu, nabízí Addison psychologické řešení, které spočívá ve zvláštní schopnosti estetizovat smyslové poznatky o okolním světě a teprve takto je předávat duši, a tedy transformovat objektivní vnější svět na vnitřní svět každého jedince. Od takto postulované nové role imaginace si autor slibuje terapeutické řešení psychických problémů, neboť „příjemné výjevy [...] mají příznivý účinek nejen na mysl, ale i na tělo, [protože] jsou schopny rozehnat žal a melancholii“ (411).⁵⁹ Pojmy objevující se v 17. století tak u Addisona nabývají nového smyslu. V 409. čísle *Diváka* se zamýšlel nad tím, zda za pocity libosti a nelibosti, s nimiž lidské oko vnímá dokonalost a nedokonalost, je zodpovědný vkus, kategorie zavedená v estetickém kontextu španělským teologem a filozofem Graciánem y Morales (v traktátu *Příruční orákulum*, *Oráculo manual*, 1647) a dále rozvíjená např. Belhardtem, Lockem i Shaftesburym. Imaginace, která se nakonec ukázala jako vhodnější alternativa, je samozřejmě mnohem starší pojem, objevuje se už v antickém starověku v řecké podobě *fantasia* u Platóna a Aristotela a jako latinské *imaginatio* např. u Cicerona; původně se jím ovšem myslela pouze schopnost lidské mysli vytvářet obrazy, které jinak neměly smyslové opodstatnění, ale které se díky této specifické schopnosti mohly stát základem bájeslovných líčení. V Anglii se úlohou imaginace poprvé důkladně zabýval Thomas Hobbes v *Leviathanovi* (1651), v *Základech filozofie* (1655-8) anebo v menších textech, jako byla „Odpověď na Davenantovu Předmluvu před *Gondibertem*“ (*Answer to Davenant's Preface before Gondibert*, 1650). I když i pro něho zprvu nebyla imaginace víc než forma paměti,

⁵⁸ “We cannot indeed have a single Image in the Fancy that did not make its first Entrance through the Sight; but we have the Power of retaining, altering, and compounding those Images, which we have once received, into all the Varieties of Picture and Vision that are most agreeable to the Imagination.” STEELE - ADDISON, s. 368.

⁵⁹ “Delightful Scenes [...] have a kindly Influence on the Body, as well as the Mind [because they] are able to disperse Grief and Melancholy.” Tamtéž, s. 370.

„odumírající smysl“ (*decaying sense*), a jako taková představovala spíše nežádoucí, zavádějící přítěž pro pravdivé zobrazení skutečnosti, posléze jí přiznává významnější postavení jako aktivnímu principu utvářejícímu naši představu o světě asociováním idejí a tužeb a tak vtiskávající realitě význam jakožto nejmoudřejší vykladač zkušenosti. Hobbes tak naznačuje cestu k Addisonovu fyziologickému pojetí imaginace, které posléze ovlivnilo řadu osvícenských myslitelů a umělců včetně Popea, Huma, Josepha i Thomase Wartona nebo Samuela Johnsona. Hutcheson sám ve svých pozdějších pracích, zejména v *Eseji o vášních* (*Essay on the Passions*) a v *Soustavě morální filozofie* (*System of Moral Philosophy*), ztotožňuje Addisonovo pojetí imaginace se svým chápáním pojmu vnitřní smysl.

U Addisona pochopení významu prostřednictvím imaginace hraje klíčovou roli, neboť kognitivní proces omezující racionální dedukci může být zdrojem slasti potvrzující božský původ krásy a vyloučit přitom úvahy o „padlém“ postdiluviálním světě: „Ohromí nás, *aniž víme jak*, souměrnost všeho, co vidíme, a okamžitě přitakáme kráse předmětu a *neptáme se* po jejích příčinách a souvislostech.“ (411, zvýraznil ZB)⁶⁰ Addisonova estetika má vsutku tento teologický základ, ovšem jeho dikce je i na této rovině nápadně psychologická a pasáže o Božím záměru lze číst jako pokus najít východisko z možného zdání chaosu: „Věci by oku připadaly ubohé, kdybychom je viděli jen v jejich vlastním uspořádání a pohybech: a jaký jiný důvod lze přičíst tomu, že v nás vyvolávají mnohé ideje, jež se liší od čehokoli, co existuje v předmětech samých, [...] ne-li ten, že přehojným ozdobením vesmír lahodí více naší imaginaci?“ (413)⁶¹ Z toho vyplývá, že estetický řád nového kosmu je zásadně odlišný od původního proporčně sféricky uspořádaného vesmíru starověkých představ, že to, co se jeví zprvu jako neuspořádanost, dosahuje pozitivní estetické odezvy jinými efekty (barvou a světlem) než snadno měřitelný prostor definovaný matematickými principy. Tato revize má poté ryze praktické důsledky v umělecké tvorbě: imaginace zprostředkovává duši skutečnou krásu, jež takto působí jako prostředek „tajného zadostiučinění a sebeuspokojení“ (*a secret satisfaction and complacency*) a vtiskává výsledný estetický smysl všemu, co je velkolepé a nezvyklé (412). Zdrojem této krásy je divoká příroda, která svou rozmanitostí a zároveň inherentní strukturovaností (*the effect of design*) překonává fádňi geometričnosti současného umění – zde je patrné, že Addison míří proti klasicistické estetice versailleského parku a že jeho záměrem je navrhnout takové estetické principy, které by byly mnohem více v souladu s

⁶⁰ “We are struck, we know not how, with the Symmetry of any thing we see, and immediately assent to the Beauty of an Object, without inquiring into the particular Causes and Occasions of it.” Tamtéž, s. 369.

⁶¹ “Things would make but a poor Appearance to the Eye, if we saw them only in their proper Figures and Motions: And what Reason can we assign for their exciting in us many of those Ideas which are different from anything that exists in the Objects themselves, [...] were not it to add supernumerary Ornaments to the Universe, and make it more agreeable to the Imagination?” Tamtéž, s. 376.

estetizací autentického přírodního (a vesmírného) prostoru, jak ji umožňuje imaginace: „v přírodě je obecně cosi velkolepějšího a vznešenějšího, než s čím se setkáváme u zvláštních uměleckých projevů. [...] Raději bych se díval na strom s bohatou a rozkošatělou korunou, než když je [...] ořezaný a upravený do geometrického tvaru“ (414).⁶²

Ve snaze sjednotit estetické působení přírody a umění navrhuje Addison věnovat pozornost čínskému pojetí parkových scénérií, neboť na rozdíl od evropské praxe Orientálci „vždycky skrývají umění, kterým se řídí“, a nechávají ve svých úpravách projevit se samotného ducha přírody. Číňané mají dokonce podle Addisona ve svém jazyce slovo vyjadřující onu obzvláštní krásu, jež „tak zasahuje imaginaci na první pohled, aniž je patrné, co má tak libý účinek“. Tím slovem Addison míní „sharawadgi“, anglickou zkomoleninu čínského výrazu pro nedbalou, ale působivou či překvapivou krásu, výrazu, který se v Anglii poprvé objevil koncem sedmnáctého století, ale v souvislosti s parkovou architekturou posléze zdomácněl. Podle Martina Procházky, který se podrobně zabývá uplatněním konceptu sharawadgi v průběhu osmnáctého století, byl tento termín chápán především jako „*přítomnost jiného, skrytého* nebo *nepostřehnutelného řádu* a možnost strukturovat svět odlišně“,⁶³ ve významu vyplývajícím z toho, jak o orientální koncepci mluvil sir William Temple, který výraz sharawadgi použil jako první ve stati „O Epikúrových zahradách anebo o zahradnictví v roce 1685“ (Upon the Gardens of Epicurus: or Of Gradening, in the Year 1685). Addisonova narážka na Templův výklad má však očividně posunutý význam, neboť ona neviditelnost či skrytost uměleckého či architektonického záměru se sice projeví radikálně odlišným řádem, ale pouze ve vztahu k estetické konvenci západního světa; ve skutečnosti má tato *původnost* význam *návratu* – harmonizuje se v ní skrytost a nemanifestovanost architektonického záměru Stvořitele s dílem člověka (umělce a shaftesburyovského druhého Tvůrce). V tom pak spočívá její metafyzické oprávnění.

Kromě toho, že Addison svým přehodnocením úlohy imaginace naznačil možné řešení určité krize souvisící s transformací obrazu světa, posunul také hranice estetické zkušenosti. V jeho pojetí je sice základní funkcí imaginace vyvolávat estetickou slast internalizací krásy, současně však krása není jediným podnětem. Primární slasti jsou totiž evokovány „pohledem na to, co je velké (*great*), neotřelé (*uncommon*) a krásné (*beautiful*)“ (412). Slast je potom tím větší, čím víc se tyto tři zdroje dokáží navzájem propojit. Je významné, že všechny tři složky, odděleně i spojitě, vedou k jednomu společnému druhu estetického prožitku, slasti, jež může

⁶² “there is generally in Nature something more Grand and August, than what we meet with in the Curiosities of Art. [...] I would rather look upon a Tree in all its Luxuriance and Diffusion of Boughs and Branches, than when it is [...] cut and trimmed into a Mathematical Figure.” Tamtéž, s. 379-380.

⁶³ “a *presence of another, hidden, or imperceptible order* and the possibility to structure the world in a different way.” PROCHÁZKA, “Multiculturalism”, s. 109.

být různá pouze co do intenzity, a to v závislosti na charakteru podnětu. Přitom slast vyvolává např. i hrůza či lítost, které cítíme při četbě dobré poezie, neboť přímým zdrojem slasti nejsou smyslové počítky, ale reflexe podnětů, onen nezbytný mentální úkon (či způsob, jak se smyslovými informacemi nakládá duše) vytvářející tzv. druhotnou slast (*secondary pleasure*).

Addisonovo pojetí velikosti (*grandeur*) dosud odráží Burnetovu okouzlenost nekonečnem: „Naše imaginace miluje, může-li být naplněna objektem či přimknout k čemukoli, co přesahuje její kapacitu.“ Velikost, rozměrnost či nezměrnost dává možnost překračovat omezení běžné zkušenosti: „rozlehlý obzor je obrazem svobody, kde má oko prostor k rozletu, možnost nespoutaně bloudit tou nesmírností otevřenou pohledu a ztratit se uprostřed pestrosti předmětů, které se zraku nabízejí. Takové širé a neomezené výhledy přinášejí fantazii stejnou slast, jakou rozumu přinášejí úvahy o věčnosti a nekonečnu.“ (412)⁶⁴ Naproti tomu princip neotřelosti či novosti (*novelty*) a s ní souvisící pocit neustálého překvapení a zvědavosti není jen životadárnou mízou ducha, jeho neustálým podněcováním k nové činnosti, k novým myšlenkám a vnitřním prožitkům, ale současně způsobem překonávání toho, co by jinak, nebýt imaginace, mohlo opět působit frustrujícím dojmem: „Právě to dodává půvabu zrůdě a působí, že i nedokonalosti přírody nám přinášejí slast.“⁶⁵ Zmíněné „nedokonalosti přírody“ tvoří pojítko k Burnetovým obavám ze života v „padlém“ světě: Addison nachází složitý psychologický mechanismus, kterým dokáže tyto obavy překonat.

Přestože vědomě a cílevědomě odkazuje k Lockovi, není Addisonovo pojetí imaginace čistě empiristické. Jeho poznámka o tom, že „jediná okolnost [...] probudí nesčetné ideje, které předtím spaly v imaginaci“ (417), poukazuje spíše ke koncepci vrozených idejí a současně upozorňuje na omezenost tvůrčího charakteru imaginace. Addison kloubí inspiraci Lockovým empirismem s Shaftesburyho novoplatónstvím. Obojí však představuje významný krok v emancipaci od tradiční estetiky směrem k romantismu, jak zdůrazňuje James Engell:

Pod vlivem Shaftesburyho Addison předjímá a pomáhá utvářet hledání krásy jako intuitivní a estetické uchopení světa, pocit, jenž je příznačný pro pozdní osvícenství a jemuž propůjčí nejjemnější básnický výraz génius romantismu. Addison má dále podobně jako Locke za to, že asociativní a imaginativní proces se liší od člověka k člověku. Činí tak krok směrem k osobnímu a subjektivnímu jakožto

⁶⁴ “Our Imagination loves to be filled with an Object, or to grasp at anything that is too big for its Capacity.” “a spacious Horison is an Image of Liberty, where the Eye has Room to range abroad, to expatiate at large on the Immensity of its Views, and to lose itself amidst the Variety of Objects that offer themselves to its Observation. Such wide and undetermined Prospects are as pleasing to the Fancy, as the Speculations of Eternity or Infinitude are to the Understanding.” STEELE - ADDISON, s. 371.

⁶⁵ “It is this that bestows Charms on a monster, and makes even the Imperfections of Nature please us.” Tamtéž, s. 372.

základu – aspoň částečnému – tvorby a posuzování umění. Individuálně stojí nyní v centru víc než kdykoli předtím.⁶⁶

Estetická zkušenost byla v Addisonových člancích traktována nově jako zcela specifický prožitek libosti a hlavně byla vyvázána z těsného spojení s nároky etickými. V souvislosti s božským původem krásy již se nezdůrazňuje projev nejvyššího dobra, naopak se mluví o Boží neomezenosti, o divu stvoření a z nich plynoucí veselosti a rozkoše. Výrazy jako veselý (*gay*) a rozkošný (*delightful*) jsou významné především svým pozitivním naladěním, neboť plynou z prokázaného přesvědčení, že je možno obrodit harmonický vztah Boha a člověka. Optimismus Addisonových článků o slastech imaginace se po více než sto letech ozývá v raných postojích Johna Ruskina a některé ideové souvislosti mezi oběma autory jsou zdá se nesporné. Specifičnost Addisonovy slasti imaginace také tkví v tom, že se jedná o komplexní prožitek, který není ani smyslový (smyslová libost je „hrubá“ a nedostatečně „nevinná“), ani intelektuální (intelektuální libost je příliš „jemná“ a zahrnuje kognitivní procesy). Vzhledem k této specifičnosti už nelze ani zastávat tradiční hledisko, že krása je základem estetické inspirace a tvorby – tím, že se předmětem estetického bádání stávají psychické procesy, které tvoří organickou podstatu estetického prožitku, přestává krása zaujímat centrální pozici. Opět to ovšem neznamená, že je zcela vytačena a že se nebude na své místo vracet.⁶⁷

Básnická skladba Marka Akensidea *Slasti imaginace* (Pleasures of Imagination, 1744), ve své době považovaná za málo víc než poetickou reprodukci Addisonových článků, ale přesto nesmírně populární a čtená nejrůznějšími estetickými teoretiky a nakonec i Coleridgem, je koncepčně eklektičtější než její prozaický předobraz; nejenže se pokouší kombinovat Lockův a Hobbesův empirismus s novoplatonismem, ale je ovlivněna i Miltonem a renesanční představou velkého řetězce bytí. Novoplatónská je především těsná spojitost imaginace a morálky: imaginace funguje jako jakýsi katalyzátor, díky němuž se etické principy mohou realizovat prakticky a individuálně. Od Shaftesburyho Akenside přejímá představu jednotné triády krásy, pravdy a dobra, přičemž dobro a pravda jsou u něho totožné pojmy a „Krása v nich sídlí a ony v ní podobným poměrem“ (Beauty dwells in them and they in her, / With like

⁶⁶ “Influenced by Shaftesbury, Addison anticipates and helps to form the later Enlightenment’s quest for beauty as an intuitive and aesthetic grasp of the world, a feeling which receives its finest poetic statement from romantic genius. Furthermore, Addison, like Locke, sees the associative and imaginative process as varying from person to person. He takes a step in the direction of the personal and the subjective as the basis, at least in part, of creating and judging art. The focus is more and more on the individual than it had previously been.” ENGELL, s. 37.

⁶⁷ Těmito otázkami se přehledně zabývá ve svém článku “‘Beauty’: Some Stages in the History of an Idea” Jerome Stolnitz. Právě on zde upozorňuje, že s rozvojem estetiky jakožto samostatné disciplíny se namísto obtížně definovatelných pojmů jako „krása“ postupně prosazovaly širší termíny jako „estetická hodnota“. Viz též H. N. Lee, *Perception and the Aesthetic Value*, New York, 1938.

participation); tyto verše mohou tvořit jeden z nepřímých zdrojů Keatsovy tautologie v závěru „Ódy na řeckou vázu“.⁶⁸ Od Shaftesburyho také Akenside s jistou modifikací přebírá pojem „tvárné síly“ (*plastic powers*) a výraz „druhý Tvůrce“. Oproti Addisonovi tak posiluje tvůrčí charakter imaginace a na této představě vlastně zakládá svůj ústřední argument. Z hlediska formování romantické estetiky je toto vlastně nejzajímavější odklon od Addisona. Akenside klade větší důraz na emocionální složku estetického prožitku,⁶⁹ ale také tvůrčího procesu a jeho „vytržení“ (*frenzy*) má opět blízko k Shaftesburyho představě nevědomého, „inspirovaného“ tvůrčího činu. I u něho se při imaginativním procesu prosazuje instinktivní síla, jejímž smyslem je vtisknout výslednému uměleckému tvaru ucelenou, harmonickou jednotu. Nejde tu už jen o nastolení radostného souzvuku mikrokosmu duše s makrokosmem světa, ale o jakýsi téměř alchymistický postup, jež má být analogií k božské tvůrčí síle. Stačí si povšimnout sloves, která Akenside používá při nesmírně barvitěm, ve své plastičnosti zcela jistě Miltonem inspirovaném popisu tvůrčího básnického aktu: básník nejprve vznikající přeludy „zaznamenává“ (*marks*), poté „srovnává“ (*compares*) jejich různé podoby, načež je „mísí“ (*blends*), „rozděluje“ (*divides*), „zvětšuje“ (*enlarges*) nebo naopak „zmenšuje“ (*extenuates*), „kontrastuje“ (*opposes*), „shlukuje“ (*ranges*) do fantastických uskupení a nekonečně „obměňuje“ (*varies*). Srovnejme Coleridgeův slovník: v jeho pojetí sekundární imaginace jevové počítky „rozpouští“ (*dissolves*), „rozptyluje“ (*diffuses*), „rozdroluje“ (*dissipates*), aby je mohla „přetvořit“ (*re-create*), případně „idealizovat“ (*idealize*) a „sloučit“ (*unify*). Do prozaického textu *Biographia Literaria* náhle vstupuje poetická obraznost, která je ohlasem Akensideových scén. Pracovištěm Akensideova básníka je kosmická propast, analogická hlubinám lidské mysli, vyhrazeným imaginaci. V Shelleyho *Odpoutaném Prométheovi* provázejí duchové Pantheu na její cestě za Démogorgonem „šedou, prázdnou propastí“ (*Through the gray, void abyss*). Akenside sám nazývá úspěšné dovršení básnického tvaru „prométheovským uměním“. Jeho básník však není jen ctižádostivý titán Prométheus, ale současně i mág a zařikávač, na jehož „jasný příkaz“ (*lucid order*) se představy vymaňují z původního chaosu a podřizují se „celkovému plánu“ (*entire design*). V *Úvahách o původní*

⁶⁸ V šesté kapitole své knižní studie *Romantická imaginace* (*The Romantic Imagination*) uvádí Maurice Bowra případy, kdy Keats vyjadřuje přesvědčení o úzké spojitosti pravdy a krásy i ve své korespondenci. Viz BOWRA, s. 146-7.

⁶⁹ Emocionální teorie estetických prožitků se jak u Akensidea, tak posléze u Burke opírá o Humeův výklad vášni. Ve druhé knize *Pojednání o lidské přirozenosti* (*A Treatise of Human Nature*) připisuje David Hume smyslové dojmy a tělesné strasti a slasti přímým reakcím na smyslové vjemy (*sensations*), kdežto vášně a jim podobné emoce reakcím na sekundární imprese (*reflections*). Krása je pak jedním z podnětů emocionálního rozpoložení: „Ale *krása* všeho druhu v nás vzbuzuje obzvláštní potěšení a uspokojení, tak jako *ošklivost* působí strast, [...] ať ji pozorujeme na živém nebo neživém objektu.“ (“But *beauty* of all kinds gives us a peculiar delight and satisfaction; as *deformity* produces pain, [...] whether survey’d in an animate or inanimate object.”) HUME, s. 349.

tvorbě (Conjectures on Original Composition, 1759) říká Edward Young, že „genialita se liší od dobrého rozumu jako čaroděj od architekta; ten první buduje svou stavbu neviditelnými prostředky, ten druhý zručným užitím běžných nástrojů. Proto se mělo odevzdy za to, že genialita v sobě má cosi božského“.⁷⁰ Shaftburyovská tvůrčí extáze se tak kolem poloviny století mění na demiurgovský rituál. Magický, božský tvůrce, tak jak ho modeluje Akenside, představuje další krok k estetické internalizaci přírody či světa v lidské mysli, k Coleridgeovu „polidštění přírody“.⁷¹

c. Burke

Emocionalistický základ má i Burkovo *Filozofické zkoumání původu našich idejí vznešena a krásna* (A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful, 1757), raná, částečně ještě studentská práce, která svou popularitou v druhé polovině osmnáctého století předčila Akensideovu básnickou skladbu. Burke je ovšem mnohem více dědicem Locka a Addisona než Shaftesburyho a jeho estetika stojí na empiristické teorii smyslové komunikace. Svoji rozpravu zahajuje poukazem na addisonovskou zvědavost, označuje ji však za nejjednodušší emoci, pojící se víceméně se všemi ostatními emocemi, tak jako se novost pojí se všemi objekty působícími na lidskou mysl. Pro Burke musí mít základní emoce vyúsťující v estetický prožitek zásadní existenciální význam, neboť i jemu jde v podstatě o to, vyřešit vztah determinovanosti člověka smyslovým vnímáním na jedné straně a nekonečnosti, a tedy nepostižitelnosti kosmu na straně druhé. Protože však nekonečno je rozumem nepředstavitelné a smysly nepojmutelné, estetická hodnota se netvoří kontemplací ani zrakovým vnímáním nekonečna, nýbrž jeho iluzí. „Sotva se najde něco, jež by se mohlo stát objektem našich smyslů, co je vskutku a ve své podstatě nekonečné. Ale poněvadž oko není schopno postřehnout hranice mnohých věcí, zdají se tyto nekonečné a působí tak, jako by takové skutečně byly.“⁷² Burke si je ovšem mnohem více než Addison vědom, že takováto naplněnost není jednoznačnou slastí imaginace, neboť jde v podstatě o to, co bychom jazykem moderní filozofie označili jako střetnutí „já“ s „jiným“, a právě z toho důvodu ožívuje a novým významem naplňuje longínovský termín *vznešeno* (sublime).

⁷⁰ “A *Genius* differs from a *good Understanding*, as a *Magician* from a *good Architect*; *That* raises his structure by means invisible; *This* by the skilful use of common tools. Hence *Genius* has ever been supposed to partake of something *Divine*.” YOUNG, s. 26-7.

⁷¹ Srov. ENGELL, s. 42-47.

⁷² “There are scarce any things which can become the objects of our senses that are really, and in their own nature infinite. But the eye not being able to perceive the bounds of many things, they seem to be infinite, and they produce the same effects as if they were really so.” BURKE, s. 67.

Nutnost nalézt k tradiční estetické kategorii krásy, respektive *krásna* jakožto estetického prožitku, plnohodnotnou protiváhu lze vysvětlit tím, že Burke už se nemůže spokojit s nekomplikovanou středověkou koncepcí, podle níž jsou smysly zprostředkovateli krásy přírody jakožto odlesku pravé krásy Boží a tato smyslová zkušenost pobádá člověka k chvále Božího díla. U Burke smyslové vnímání souvisí s emocionálními procesy, jež mají v zásadě binární charakter, neboť vyúsťují v jednu ze dvou základních jednoduchých idejí, strast (*pain*) nebo slast (*pleasure*), a ty se pak stávají zdrojem dvou protichůdných estetických principů, tj. vznešena a krásna. Burke odmítá názor, že strast a slast jsou vzájemně podmíněné, že odstraněním strasti se navozuje slast a naopak. „Já osobně spíš tíhnu k názoru, že strast a slast v jejich nejjednodušším a nejpřirozenějším působení jsou rázu pozitivního a rozhodně na sobě nejsou nutně závislé.“⁷³ Tím reviduje Addisonovo pojetí vznešena jako vlastnosti objektů,⁷⁴ které mohou být zároveň krásné; u Burke je vznešený objekt v mnohém směru opakem objektu krásného. Problematické se zdá Burkovo poněkud libovolné zacházení s pojmem „idea“: na jedné straně jsou tak už v titulu označeny estetické principy vznešena a krásna, na druhé straně emocionální prožitky, které tyto principy vyvolávají, a to nejen strast a slast, ale i užitečnost, ohrožení aj. Přitom Burkovo pojetí strasti a slasti je v zásadě biologické, strast a slast jsou silné citové vzruchy, vyšínující mysl z neutrálního, klidového stavu (označovaného slovy lhostejnost, *indifference*, nebo klid, *ease*, *tranquillity*). Toto citové vzrušení úzce souvisí se základními biologickými pudy, pudem sebezáchovy a pudem zachování druhu. Strast je produktem pudu sebezáchovy – představa ohrožení, nemoci a smrti naplňuje mysl existenciální hrůzou, představa života a zdraví však adekvátně silnou slast nevyvolává. Slast vzniká na základě emocí souvisících s plodností, jež jedince potvrzuje jako součást společnosti. Strast a slast jsou tedy zároveň dva základní faktory, definující člověka jako bytost individuální a jako bytost společenskou.

Zdá se, že Burke považuje vznešeno za významnější a také zajímavější princip. Jednak je vznešeno spojené se silnějšími emocemi než krásno, a emocionální intenzita je pro Burke základním kritériem estetické hodnoty: „Pravím nejsilnější emoce, neboť mě uspokojuje, že ideje strasti jsou mocnější než ty, které připadají na stranu slasti.“ Jednak je prožitek vznešena ambivalentnější než prožitek krásy, neboť za určitých okolností, s jistým odstupem, může strast působit i jakousi rozkoš (*delight*).⁷⁵ Vznešeno vyvolává úžas (*astonishment*), emoci, kterou Burke charakterizuje jako takový stav duše, kdy jsou veškeré její funkce ochromeny

⁷³ “For my part, I am rather inclined to imagine that pain and pleasure, in their most simple and natural manner of affecting, are each of a positive nature, and by no means necessarily dependent on each other for their existence.” BURKE, s. 30.

⁷⁴ Objektem se míní cokoli z předmětného světa, co je vnímáno smysly a působí emocionální odezvu, na jejímž základě vznikají ideje, např. i temná obloha apod.

hrůzou, neboť mysl je zcela vyplněna vznešeným objektem, takže se nemůže zabývat ničím jiným, ale ani uvažovat o daném objektu.⁷⁶ Prožitek je bezprostřední a rozumová reflexe je zcela vyloučena, avšak v jiném smyslu, než jaký nalézáme v klasickém pojetí u Longína.⁷⁷ Základním atributem vznešených objektů je jejich nestrukturovanost: tma, síla, rozlehlost, nekonečnost, spojitost a jednodušnost, velkolepost, hlasitost apod. Avšak ani krásno není u Burke strukturované podle tradičního pojetí formální estetiky. Burke odmítá pojmy jako proporcionalita, vhodnost, dokonalost, neboť ty jsou výsledkem rozumového posouzení, kdežto „krása nevyžaduje podporu rozumu, ba ani vůle se jí netýká; projev krásy v nás vyvolává určitou míru lásky stejně účinně, jako přítomnost ledu či ohně vytváří ideje horka či chladu“.⁷⁸ Vlastnosti krásných objektů jsou proto drobnost, hladkost, pozvolná proměnlivost, jemnost a jasné barvy, tedy opět vše, co je bezprostředně vnímáno smysly.

Burke se ovšem zabývá i dalšími klíčovými pojmy anglické estetiky 18. století. V úvodní eseji *Filozofického zkoumání*, věnované problematice vkusu, podává charakteristiku imaginace a modifikuje Addisonovu definici. Pro Burke je právě imaginace hlavním sídlem slasti a strasti, neboť v ní se odehrávají naše obavy a naděje; je to tedy oblast emocionálních procesů mysli. Pomocí imaginace mysl zobrazuje podobu věcí vnímaných smysly, a to buď v tom pořadí a způsobu, v jakém byly vnímány, anebo v nových kombinacích. Avšak „imaginace není schopna vytvářet nic zcela nového, může pouze obměňovat uspořádání idejí, které přijala prostřednictvím smyslů“.⁷⁹ Je zřejmé, že Burke chápe imaginaci v tom smyslu, který později Coleridge přisoudí fantazii (*fancy*). To má zcela specifický důvod: Burke se totiž v úvodu ke své knize snaží dokázat, že estetické vnímání není subjektivní záležitostí jedince, a že tudíž estetické hodnoty nezávisí na rozdílných dispozicích jednotlivých vnímatelů, nýbrž že jak smyslové vjemy, tak jejich zpracování imaginačními procesy mysli

⁷⁵ “I say the strongest emotion, because I am satisfied the ideas of pain are more powerful than those which enter on the part of pleasure.” Srov. celou kapitulu „O vznešenu“ (Of the Sublime), BURKE, s. 36-37.

⁷⁶ Tato definice je rozvedením Addisonova pojetí vznešena: podle Addisona vyvolávají objekty příliš velké na to, aby je mohla lidská mysl postihnout, v člověku úžas, nepohnutost a údiv (“astonishment, [...] stillness and amazement“), srov. *Spectator* č. 412, s. 327-8. Naproti tomu krásné objekty Addison definuje ve shodě s tradicí, a na rozdíl od Burke, jako symetrické. Viz STOLNITZ, s. 191.

⁷⁷ Longínos (či Pseudolongínos), jehož spis *O vznešenu* začalo novodobé estetické myšlení objevovat postupně od šestnáctého století a jež posléze zpopularizoval svým překladem Nicolas Boileau (1674), charakterizoval odezvu na vznešený literární sloh jako extatické vytržení, při kterém vzniká v posluchači pocit, jako by sám byl tvůrcem toho, co slyší. Vznešeno je tedy u Longína vlastností uměleckého díla, produktem a výrazem vášnivého citu autora; umění pak v tomto smyslu hraje roli jakési „retranslační stanice“ mezi vášnivostí tvůrce a posluchače. Avšak zatímco Longínův posluchač se pod vlivem vznešena začne vzpínat jako bujný kůň (viz hlava 7), Burkův adresát stojí ohromený hrůzou, dočasně zbavený rozumových a volních schopností.

⁷⁸ “beauty demands no assistance from our reasoning; even the will is unconcerned; the appearance of beauty as effectually causes some degree of love in us, as the application of ice or fire produces the ideas of heat or cold.” BURKE, s. 84.

⁷⁹ “this power of the imagination is incapable of producing anything absolutely new; it can only vary the disposition of those ideas which it has received from the senses.” Tamtéž, s. 16-17.

jsou u všech lidí v podstatě shodné, a že tedy lze snadno vymezit univerzální hodnotová kritéria. Tento Burkův konzervativní universalismus se týká i další estetické kategorie, která v jeho době nabyla na významu, vkusu. Vkus zaujímá v Burkově hierarchizaci vlastností, které se podílejí na utváření estetického prožitku, nejvyšší postavení, je to syntetizující funkce napájející se z dílčích údajů dodávaných smysly, imaginací a rozumem. U Humea je vkus protikladem rozumu a blíží se romantickému chápání imaginace: „[Rozum] nás obeznamuje s pravdou a nepravdou; [vkus] budí cit krásy a ohyzdnosti, neřesti a ctnosti. Rozum objevuje předměty, jak se skutečně v přírodě vyskytují, nepřidává ani neubírá; vkus má mohutnost tvořivou a tím, že pozlacuje nebo potříšňuje veškeré přírodní předměty barvami dodanými vnitřním citem, tvoří jaksi nanovo.“⁸⁰ Burke naproti tomu tvrdí, že vkus se skládá z vjemů primárních smyslových slastí, sekundárních slastí imaginace a ze závěrů učiněných rozumem, jejich vzájemných vztahů, s přihlédnutím k lidským vášním, způsobům a činům. Vkus je tedy výslednicí těchto mnoha faktorů, které se ovšem neliší kvalitou, nýbrž pouze intenzitou, a proto jsou u všech lidí srovnatelné: „vždyť tak jako smysly jsou prapůvodci všech našich idejí a tudíž i všech našich slastí, pokud nejsou nejisté a nahodilé, veškeré základy vkusu jsou společné pro všechny“.⁸¹ Lze tedy říci, že vkus je v Burkově pojetí reflexí imaginačních procesů, avšak tato reflexe či úsudek není čistě racionální, rozum se zde pojí s citem, avšak nesmí citu zcela podlehnout – dobrý vkus je tak výsledkem vyváženosti lidské mysli. Vkus ovšem nezávisí jen na vrozených schopnostech vnímatele, ale dá se tříbit rozšiřováním a prohlubováním našich znalostí, soustavnou pozorností k vnímanému předmětu a častým cvičením. To vše jen dále potvrzuje univerzální principy Burkova estetického hodnocení.⁸²

Zkoumání, tak jako řada jiných spisů z této doby, pojednává vznešeno, krásno a další estetické pojmy z hlediska vnímatele. Burke nezajímá, jak vzniká krása, protože je pro něj stále ještě nezpochybnitelné, že krása je objektivní atribut díla Božího, tedy přírody, a umění je pouhou nápodobou tohoto svrchovaného aktu stvoření, neboť imaginace „není schopna vytvářet nic zcela nového“. Burke nezkoumá krásu jako takovou, ale formování idejí krásna v lidské mysli. Málokdy rozlišuje krásu přírodních objektů a krásu uměleckých děl, připouští pouze, že vnímání přírodní krásy je více záležitostí imaginace, kdežto vnímání umění spíše

⁸⁰ David Hume, *Zkoumání lidského rozumu* (An Enquiry Concerning Human Understanding, 1748), citováno in: EVERETT GILBERTOVÁ - KUHN, s. 202.

⁸¹ “for as the senses are the great originals of all our ideas, and consequently of all our pleasures, if they are not uncertain and arbitrary, the whole ground-work of Taste is common to all.” BURKE, s. 22.

⁸² Pojetí vkusu rozpracoval v téže době Alexander Gerard v knize *Esej o vkusu* (An Essay on Taste, 1759). Právě Gerard považoval správný úsudek za klíčový aspekt dobrého vkusu a za protiváhu smyslových počitků. Vkus je pro něho završující estetická kategorie, která se skládá z „jednoduchých principů“: novosti, vznešenosti, krásy, nápodoby, harmonie, směšna a ctnosti; ty jsou pokládány za kvalitativně odlišné podněty estetické zkušenosti.

věcí vkusu. Zvláštní postavení ovšem připisuje poezii, a to je významné: poezii totiž nepovažuje za mimetické umění, neboť slova nejsou pouhými prostředky nápodoby. Slova mohou esteticky působit už pouhou evokací, vyjadřující sounáležitost duševního rozpoložení mluvčího s povahou zobrazovaného předmětu.⁸³ Ale i zde – přestože myšlenka, že poezie nezobrazuje objektivní realitu, ale básníkovu emocionální reakci na ni, je pro budoucí generaci nesmírně podnětná – zůstává středem Burkova zájmu recipient a jeho vnímání evokační magie básnického slova. Jedině tak lze poznat povahu estetické hodnoty, jak výstižně shrnuje jiný současný stoupenec téže koncepce, Henry Home, lord Kames, v *Základech literární vědy* (*Elements of Criticism*, 1762): „Krása se v svém nejvlastnějším pojetí vztahuje k vnímateli.“⁸⁴ Smyslem Burkova díla tedy bylo prozkoumat univerzální platnost estetického prožitku, jak bylo řečeno výše, a tak vymezit objektivní kritéria pro určení jeho hodnoty.

Omezením Burkovy koncepce je její odvozenost z empiristické filozofie, tj. výklad prožitků idejí vznešena a krásna jako výsledného projevu psychologického procesu zpracovávání dat zprostředkovaných smyslovým vnímáním. Očividná závislost estetické zkušenosti na bezprostřední smyslové komunikaci s okolním světem nepředstavovala pro romantiky dostatečné zvnitnění „přírody“. Podle Wordsworthe je „pravou oblastí filozofa [...] hledět do vlastní mysli a určit zákony, které na něho působí“; stejně tak estetická hodnota vzniká teprve, když „se emoce vybavují v klidu“ a kdy reflexí původního citového podnětu „postupně vzniká emoce příbuzná té, jež byla předtím předmětem úvah, a sama skutečně existuje v mysli“.⁸⁵ Wordsworth tak reprodukuje Kantovo pojetí vznešena. Kant sice přijímá Burkův výklad účinků vznešena, ale odmítá jakkoli je spojovat se smyslovým vnímáním vlastností externích objektů; jde podle jeho slov o ryzí produkt mysli, „naladění ducha“:

Jestliže ale něco nazveme nejen velké, nýbrž vůbec, absolutně, v každém ohledu (nad veškeré srovnání) velké, tj. vznešené, brzy zjistíme, že si pro to nedovolíme hledat jemu přiměřené měřítko mimo ně, ale pouze v něm. Je to velikost, jež se rovná jen sama sobě. Z toho vyplývá, že vznešenost není třeba hledat ve věcech přírody, nýbrž jen v našich ideách. [...] Vznešeným je tedy nutno nazvat nikoli objekt, ale naladění ducha jistou představou, zaměstnávající reflektující soudnost. [...] *vznešené*

⁸³ Srov. poslední, pátou část Burkeova *Filozofického zkoumání*, pojednávající o slovech, zejména pak oddíl pátý a šestý.

⁸⁴ “Beauty, in its very conception, refers to a percipient.” [Henry Home], Lord Kames, *Elements of Criticism*, citováno in STOLNITZ, s. 195.

⁸⁵ “The true province of the philosopher is [...] to look into his own mind and determine the law by which he is affected.” Cit. in HALMI, s. 47; “an emotion, kindred to that which was before the subject of contemplation, is gradually produced, and does itself actually exist in the mind.” WORDSWORTH, s. 940.

je to, u čeho již pouhá možnost to myslet dokazuje schopnosti mysli, přesahující jakékoli měřítko smyslu.⁸⁶

Ani u Burke ovšem nejde pouze o vnímání předmětného světa, ale o estetizovaný pocit strasti, jež může vyvolat i osamění nebo jakákoli jiná situace, v níž je člověk konfrontován s tím, co ho přesahuje, co je vnímáno jako „jiné“, jako existenciální odchylka od toho, co definuje jeho lidskou podstatu.⁸⁷

d. Hogarth

Ve druhém vydání *Filozofického zkoumání* z roku 1759 Burke uvádí, že se v některých svých argumentech může opřít o názory „velmi duchaplného pana Hogartha“. Souvislost s Hogarthovým pojednáním *Analýza krásy* (*The Analysis of Beauty*, 1753) se může zdát na první pohled zvláštní, jednak proto, že William Hogarth na rozdíl od všech svých dosud zmiňovaných předchůdců píše z pozice malíře a svůj text adresuje umělcům – spíše než charakter estetického prožitku, což je Burkovo ústřední téma, ho zajímá povaha uměleckého výrazu –, jednak, a to zejména, že jeho zřejmým cílem je zásadní (a poněkud provokativní) revize formální estetiky. Dědictví antických estetických zásad tu a tam proniká i do jiných teoretických děl osmnáctého století, ale děje se tak hlavně proto, že jak empirici, tak novoplatonici se pokoušejí hledat zdroj krásy jinde než v čistě objektivní realitě. Hogarth se naopak snaží vyjádřit *jiné principy* formální estetiky, než jaké přinášely předsokratovské teorie symetrie a proporcionality, a také postulovat jiný vztah mezi subjektem a objektem. Fakticky tak stejně jako někteří před ním poukazuje na nutnost oddělit estetické principy od principů etických, když kritizuje „ty duchaplné pány, kteří nedávno vydali pojednání o [kráse]“ (tj. nejspíš Shaftesburyho a Hutchesona), ale „při svém výkladu se záhy dostali do úzkých“ a uhnuli na „širokou a lépe prošlapanou cestu mravní krásy“.⁸⁸ Hogarth sám ve svém

⁸⁶ KANT, s. 85.

⁸⁷ Kant pojímá tento přesah jako moc přírody, která ovšem nemá nadvládu nad lidskou myslí, ale naopak jí samotné dodává moc tím, že povznáší duševní sílu nad obvyklý průměr a odkrývá „v nás schopnost odolávat zcela jiného druhu, která nám dává odvahu k tomu, abychom se mohli měřit se zdánlivou všemohoucností přírody“. Pocit vznešena se tak stává indikátorem svobody ducha: „neodolatelnost její moci nám, jakžto přírodním bytostem, dává sice poznat naši fyzickou bezmocnost, ale zároveň nám odhaluje schopnost k tomu, abychom se posuzovali jako na ní nezávislí, a převahu nad přírodou, na čemž se zakládá sebeuchování zcela jiného druhu než to, které je přírodou napadáno a přiváděno do nebezpečí vně nás, přičemž zůstává lidství v naší osobě neponíženo, i když by vlastně člověk musel oné nadvládě podlehnout“. KANT, s. 93. Takto získaná integrita činí z člověka soběstačnou bytost a vznešeno tak má i důležitý společenský rozměr, neboť „je také *odloučení od společnosti* nahlíženo jako něco vznešeného, spočívá-li v ideách, které hledí nad veškerý smyslový zájem.“ (Tamtéž, s. 103) Komentář ke Kantově estetice vznešena podávají např. Vlastimil Zátka v publikaci *Kantova teorie estetiky* (viz ZÁTKA) a v souvislosti s dnešním čtením Kanta zejména Zdeněk Hrbata a Martin Procházka v knize *Romantismus a romantismy* (viz HRBATA-PROCHÁZKA, s. 125-8).

⁸⁸ “those ingenious gentlemen who have lately published treatises upon [beauty]”, “soon have been bewildered in their accounts of it”, “the broad, and more beaten path of moral beauty”. HOGARTH, s. 3.

pojetí vychází z Lomazzova renesančního traktátu o malířském, sochařském a architektonickém umění, který na samém sklonku 16. století přeložil do angličtiny Richard Haydock.⁸⁹ Podle Lomazza dosahuje malba největšího půvabu a životnosti tehdy, vyjadřuje-li pohyb, a nejlepší formou k vyjádření pohybu je oheň se svým kuželovitým tvarem. Z hlediska romantického myšlení o uměleckém tvaru je pozoruhodné, že základ Hogarthových formálních principů tvoří paradoxní představa možnosti zachytit to, co překračuje technické hranice dané umělecké formy, tedy statickými prostředky vytvořit iluzi dynamičnosti. Z tohoto paradoxu Hogarth odvodil svoji teorii ideálních linií, tj. linie krásy (*the line of beauty*) a linie půvabu (*the line of grace*). První z nich tvoří vlnovka, kterou lze v přírodě najít např. u květin, druhou hadovitá linie (*serpentine line*), zastoupená tvary lidského a zvláště pak ženského těla. Podstatou krásy vyjádřené v těchto liniích je souvislá rozmanitost, již může oko sledovat s potěšením, na rozdíl od rovných čar, které nejsou schopny vyjádřit víc než délku. Hogarthův přístup je tedy opět více emocionální než racionální, a v tomto smyslu reviduje nejen antickou formální koncepci krásy, ale také Dürerovy matematické principy výtvarné tvorby. Za hlavní znaky krásy pokládá Hogarth vedle klasických kategorií vhodnosti (*fitness*) a množství (*quantity*) také pojmy zcela protichůdné jako rozmanitost (*variety*) a jednotvárnost (*uniformity*), jednoduchost (*simplicity*) a složitost (*intricacy*). Jak se zdá, Hogarth stejně jako starověká estetika zaujímá antropocentrické hledisko, kombinované ovšem s moderním aspektem, protikladným vůči Shaftesburyho konzervativně elitářské estetice, s aspektem demokratizace: linii krásy lze totiž nalézt právě tak na ideálně tvarované řecké soše jako na oblinách prostitutky. Díky tomu má ovšem jeho antropocentrismus výrazně „genderový“ příznak a skopofilní povahu. Nové formální prvky krásy jsou produktem libosti, která vzniká při mužském pohledu na ženské tělo.⁹⁰ Estetický prožitek tak souvisí s erotickou smyslností, ta je následně projektována do uměleckého díla a také do krajiny. S Hogarthovou teorií nabývá např. krajina anglického parku nejen antropomorfický, ale přímo erotický charakter.

Pokus o nalezení univerzální ideální linie ovšem zaváněl Hogarthovým současníkům jakýmsi estetickým eskamotérstvím a už ve své době se setkal s kritickými výhradami i

⁸⁹ Pod názvem *A Tracte Containing the Artes of Curious Paintinge* (1598). Z tohoto vydání také Hogarth doslovně cituje.

⁹⁰ Pohled znamená přivlastnění a je vlastně projevem interakce subjektu a objektu. Ten, kdo se dívá, se zmocňuje předmětu, na který se dívá, tím, že mu přisuzuje určité významy a zároveň jej staví do pasivní role exponátu. Estetika pohledu hraje významnou roli ve viktoriánském estétství a zcela specifických významů nabývá v posledních desetiletích devatenáctého století např. v dekadentní estetizaci smyslnosti (ve Wildeově *Salomé* aj.) anebo v utváření společenské identity tzv. nové ženy. (Pozoruhodným způsobem o tomto společenském rozměru voajérsky estetizujícího pohledu píše Talia Schafferová v knižní studii *The Forgotten Female Aesthetes*. Viz SCHAFFER, zejména s. 168-183.)

posměchem, např. v karikaturách Paula Sandbyho. Autor dalšího *Eseje o vkusu* (Essay on Taste, 1755), malíř Allan Ramsay, polemizuje se slavnou pasáží *Analýzy*, v níž Hogarth tvrdí, že taková zvířata jako ropuchy nejsou krásná, protože neobsahují linie krásy. Ramsay argumentuje, že krása není záležitostí formálních znaků, ale konvence: „ropuší dáma v plném rozkvětu se jeví jako nejkrásnější stvoření všem plazícím se mladým pánům v její společnosti.“⁹¹ Burke sám odmítá princip vhodnosti (užitečnosti), který Hogarth převzal z Xenofontových *Vzpomínek na Sókrata*, jako atribut krásy, neboť živočichové mají různé orgány vhodně přizpůsobeny svým funkcím, aniž je možné považovat tyto orgány za krásné, a naopak květiny jsou bez užítku a přitom potěšují svojí krásou. Otázka vhodnosti (*fitness*) nebo užitečnosti (*utility*) byla ostatně jablkem sváru v celé druhé polovině osmnáctého století a v tomto bodu se nikdy nedospělo ke shodě. Kames užitečnost jako znak krásy přijímá, J. Donaldson ji naopak odmítá slovy vztahujícími se k Hogarthovu příkladu: „Ropucha je právě tak účelně přizpůsobená své přirozenosti jako holubice, a o uměle vytvořených ornamentech můžeme prohlásit, že jsou většinou téměř nebo vůbec bez užítku.“⁹²

Hogarth ale považuje vhodnost za hlavní atribut krásy především proto, že účel nebo funkce psychologicky determinují formální strukturu celku. Masivní balkon musí podpírat silné sloupy vzbuzující dojem pevnosti, jinak dochází k neslučitelnému protikladu. Základním formálním rysem je pak Hogarthovi rozmanitost, respektive to, co sám nazývá „uspořádanou rozmanitostí“ (*composed variety*),⁹³ tedy něco blízkého Hutchesonově představě jednotnosti v rozmanitosti. Hogarth má však ve skutečnosti blíže k Addisonovi. Jeho přístup je de facto fyziologický – rozmanitost zaručuje, že se oko nikdy pohledem na krásnou věc (umělecký předmět) neunaví, že bude vždy nalézat nové, překvapující podněty. Hrozí-li stereotyp, při němž by mohla pozornost polevit, je třeba použít kontrastní prvky, rozmanitost odlehčit jednotvárností, jednoduchost složitostí apod. Jako v případě addisonovské novosti se tak neustále osvěžuje vnímatelova zvědavost a jeho mysl udržuje v aktivitě. To je pro Hogartha klíčové – zrak musí neustále hledět na realitu bystře a pronikavě a mysl nesmí podléhat zvyku. Zde už Hogarth předjímá Ruskina, neboť nabádá své čtenáře, že se musí učit „*dívat se vlastníma očima*“, vidět „předměty pravdivě“ a nepředpojatě a nenechat se unášet zvykem či módou. Smysly jsou u něho primární, neboť jako „průchody krásy“ neustále korigují rozum.

⁹¹ “a blooming she-toad is the most beautiful sight in the creation of all the crawling young gentlemen of her acquaintance.” *The Investigator*, Number 332. Citováno v předmluvě Ronalda Paulsona k modernímu vydání Hogarthovy *Analýzy* (Paul Mellon Centre for British Art by Yale University Press), viz HOGARTH, s. xlví.

⁹² “[A] toad is as fit for the purposes of its nature as a turtle-dove and we may remark of artificial ornaments, that they are mostly of little or no utility.” J. Donaldson, *The Elements of Beauty*, Edinburgh, 1780, s. 6. Cit. in STOLNITZ, s. 197.

⁹³ Ve shodě s estetikou neoklasicismu k tomu Hogarth dodává, že „rozmanitost neuspořádaná a bez rozvržení je zmatek a ošklivost“ (“variety uncomposed, and without design, is confusion and deformity”). HOGARTH, s. 28.

Hogarth odsuzuje kopírování a studování „imitací“ – tím se pouze utvrzují předsudky vyplývající z konvencí a odhlíží se od skutečnosti reprezentované přírodou. Naráží zde na oblibu tzv. „velkých cest“, *Grand Tours*, kdy se mladí adepti umění vydávali od počátku osmnáctého století na zkušenou zejména do Itálie, aby tam studovali díla velkých mistrů a názory jejich vykladačů. Tím se z nich ovšem nestávají umělci, namítá Hogarth, ale pouzí liboznalci (*connoisseurs*). Jeho pojetí zdůrazňuje individuální smyslovou zkušenost s reálným světem. Krásu lze poznat v přírodě, je to konkrétní krása postavená do protikladu k Shaftesburyho abstraktnímu estetickému ideálu. V mnoha ohledech tu zaznívá Hogarthova protestantská senzibilita, již má blízko k filozofii Steelova a Addisonova *Diváka* (Hogarth se narodil v rodině disenterů a stal se svobodným zednářem volnomyšlenkářského ražení). Umělec je tak prezentován jako svrchovaný interpret přírody, podobně jako každý věřící je svrchovaným interpretem bible. Zároveň však má Hogarthovo hamletovské vyzývání čtenářů, aby se zbavili všech dosavadních předsudků a utkvělých názorů, ještě jeden smysl, jak vyplývá z jeho příoměru: „Jak se zrak postupně smiřuje i s nehezkým oděvem, když vstoupí do módy, a jak rychle se mu zase zprotiví, když z módy vyjde a jeho místo v naší hlavě zaujme nějaký jiný, tak je i vkus nejistý, když jeho základy netvoří žádné pevné principy!“⁹⁴ Hogarth se těmito slovy staví do pozice jedince, který dokáže díky svému nepředpojatému vidění odvodit z přírody základní estetické formy, a jenž tudíž zaujímá postavení autority. Tím jen sám sebe potvrzuje jako záruku filozofického postoje, o nějž se jeho teorie opírá – individualismus a důvěra v jevovou konkrétnost. Nejde mu o postižení procesů, které vedou k prožitku krásy, jak tomu bylo v případě lockovského sensualismu či humeovského skepticismu, jeho cílem je naučit ostatní vidět to, co vidí on. Řečeno s Ronaldem Paulsonem, Hogarth ve své *Analýze* předkládá praktickou estetiku, tvořící významnou protiváhu k Shaftesburyho čisté estetice mravní krásy.⁹⁵

e. Malebno

Důraz na uspořádanou rozmanitost má hlubší význam, neboť v ní se opět odráží nový obraz světa. V rovině estetické konfrontace představuje teorie rozmanitosti polemiku se strohostí klasicistní estetiky, v obecnější společenské a existenciální rovině je estetickou

⁹⁴ “How gradually does the eye grow reconciled even to a disagreeable dress, as it becomes more and more the fashion, and how soon return to its dislike of it, when it is left off, and a new one has taken possession of the mind? – so vague is taste, when it has no solid principles for its foundation.” HOGARTH, s. 20. Konečně Hogarthovým jasně postulovaným cílem je s konečnou platností stanovit základní principy vkusu, jak vyplývá už z podtitulu jeho práce – „Psáno se zřetelem ustálit rozkolísané představy o vkusu“ (Written with a view of fixing the fluctuating Ideas of Taste).

⁹⁵ Srov. HOGARTH, s. xxxiii.

odpovědí na addisonovskou úzkost. Konstituováním individuálního „já“ empirickou zkušeností a současně vymaněním se z teologických diskursů získává každý jedinec autoritativní pozici vykladače objektivní reality, přesněji řečeno jevů zprostředkovaných smyslovým vnímáním. Přestal-li vesmír být sféricky hierarchizovaným prostorem, stal se pouze zdánlivě chaosem nahodilých, odlišných jednotlivin. Ve skutečnosti by však měl být vnímán jako nabídka širokého arzenálu možností, kterým lze vtisknout hodnotovou strukturu uměleckým tvarem, kompozicí. Smyslem uměleckého díla tak již není zobrazovat předem dané významy, nýbrž především působivost formy, která zorganizuje rozmanitý materiál, aniž se zprotiví principům přírody, odkud tento materiál pochází. Rozhodujícím faktorem je pak zvědavost a vnímavost, s nimiž odhalujeme prvky přírodní krásy. Tato individuální, na univerzálních výkladech nezávislá zkušenost se, jak známo, stala základem formování literárního i výtvarného realismu, ale není bez zajímavosti, že stejný předpoklad připisuje Holbrook Jackson i dekadentní senzibilitě: zvědavost (*curiosity*) je podle jeho názoru jedním ze čtyř jejích hlavních charakteristických rysů.⁹⁶ Jedná se tedy o obecnější rys moderního vědomí, osvobozeného od universalismu starověku i středověku. Stejně tak je příznačné, že vznik této (v novém smyslu) „realistické“ interpretace světa souvisí s protestantstvím disenterů, k nimž patřil Hogarth stejně jako třeba Defoe. V knize přírody si novodobý jedinec může číst zcela nezávisle, právě tak jako si sám pro sebe může vykládat biblický text; oba diskursy však již existují víceméně odděleně.

Toto „čtení“ přírody se posléze zbavuje i jiného zprostředkovatele jejich významů, totiž umění. Autentičnost původní, divoké přírody přináší silnější a opravdovější prožitek než jakékoli umělecké ztvárnění, jež hrozí manipulací a umělostí. Už Shaftesbury byl přesvědčen, že „divokost přináší potěšení. [...] Zamýšlíme se nad [přírodou] s větší rozkoší v její původní nezkrocené podobě než v umělých labyrintech a markýrované divočině paláce“.⁹⁷ Addison pak spojil obraz původní divoké přírody s vizuálním prožitkem: „V hrubých nedbalých tazích přírody je cosi odvážnějšího a mistrovštějšího než v ladných tazích a zdobnosti umění. Krásy nejmajestátnější zahrady či paláce mají úzký rozsah, imaginace je hned přelétne a žádá si k svému uspokojení něco jiného; avšak v divokých pláních přírody zrak téká bez ustání sem a tam a sytí se nekonečnou rozmanitostí výjevů.“ (414)⁹⁸ Vztah umění a přírody bylo tedy třeba

⁹⁶ Viz JACKSON, s. 64.

⁹⁷ “The wildness pleases. We [...] contemplate [Nature] with more delight in these original wilds than in the artificial labyrinths and feigned wilderness of the palace.” *The Moralists*. Cit. in THACKER, s. 12.

⁹⁸ “There is something more bold and masterly in the rough careless strokes of nature than in the nice touches and embellishments of art. The beauties of the most stately garden or palace lie in a narrow compass, the imagination immediately runs them over, and requires something else to gratify her; but, in the wild fields of nature, the sight wanders up and down without confinement, and is fed with an infinite variety of images.” Addison také jako jeden z prvních vybudoval kolem svého domu v Biltonu zahradu coby součást otevřené

přehodnotit, umění by mělo nadále zachycovat „pravdu“ přírody, tak jak se ve své původnosti zjevuje lidskému zraku, nikoli jak ji umění za staletí svého vývoje konvencionalizovalo. Z hlediska romantické senzibility je významné, že tento estetický empirismus vyloučil nebo aspoň výrazně omezil alegorické čtení jevové reality, sémantiku, která tvořila podstatu sféricky hierarchizovaného kosmu. Výraz pak tato koncepce našla ze všeho nejdříve v praxi, jíž Arthur O. Lovejoy říká „zahradnický romantismus“ (*horticultural Romanticism*)⁹⁹ a jež je ztvárněním nového estetického pojmu „romantické malebno“ (*romantic picturesque*). Nejde však pouze o vlastní zahradní architekturu, jež procházela během osmnáctého století významnými proměnami, ale i o četné texty, jež tento fenomén reflektovaly, popisovaly a vykládaly a zařadily jej tak do legitimních estetických teorií doby.

V řadě těchto textů se objevuje velmi povšechná definice malebna podobná té, kterou podal roku 1768 reverend William Gilpin v *Eseji o tiscích* (*An Essay on Prints*), i když samotný pojem malebno Gilpin užil už dříve, na konci čtyřicátých let v raném *Dialogu o zahradách ctihodného lorda vikomta Cobhama ve Stow v Buckinghamském hrabství* (*A Dialogue upon the Gardens of the Right Honourable the Lord Viscount Cobham at Stow in Buckinghamshire, 1748*). Podle této definice je malebno „termín vyjadřující ten zvláštní druh krásy, který působí libě na obraze“.¹⁰⁰ Pokud bychom zůstali jen u toho a nespecifikovali malebno v kontextu kulturních a společenských transformací osmnáctého století jako významný podnět vzniku romantické estetiky, mohl by nám tak jako jiným připadat zhola zbytečný.¹⁰¹ Je však příznačné, že jako některé dříve zmíněné pojmy prodělal i termín malebno v průběhu osmnáctého století zásadní významový posun, analogický proměně, kterou prošla zahradní a krajinná architektura. Velmi zjednodušeně řečeno šlo o posun od klasicistického (akademického) pojetí malebna k pojetí romantickému.

Představa o tom, že existuje souvislost mezi zahradní architekturou a krajinomalbou, panovala už počátkem století. Autoři jako Alexander Pope jí však rozuměli v tom smyslu, že umělé přetváření krajiny v parky by se mělo řídit principy výtvarné tvorby a inspirovat díly

krajiny. Jak píše Russell Noyes, „po něm již nebylo možné považovat zahradu za ohrazený pozemek projektovaný a udržovaný podle geometrických přímk“ (“After him the garden was no longer to be regarded as a walled-in enclosure laid out and maintained along mathematical lines”). NOYES, s. 6.

⁹⁹ Arthur O Lovejoy, “On the Discrimination of Romanticisms”, viz ABRAMS (ed.), s. 13.

¹⁰⁰ “a term expressive of that peculiar kind of beauty, which is agreeable in a picture.” William Gilpin, *An Essay on Prints*, London, 1781, cit. in ROSS, s. 271, a NOYES, s. 24.

¹⁰¹ Velmi skepticky a s malým porozuměním pro dobový kontext hodnotil vznik kategorie malebna kupříkladu náš František Palacký. Pro něho bylo malebno jen jakýmsi pomíjivým výstřelkem, což ovšem neodpovídá poměrně dlouhé životnosti ani proměnám tohoto pojmu: „Ku konci minulého století vzniklá veřejná hádka, zdali to, co se vůbec *maliřským* (*picturesque*) jmenuje, ode *krásy* v užším smyslu rozdílné čili nic, nepřinesla téměř nijakého nauce naší užítku.“ PALACKÝ, s. 113. Seriózněji se u nás výkladem pojmu malebna posléze zabýval Otakar Hostinský v článku „Co jest malebné?“ (*Lumír* 1878), jeho pojetí však vychází víceméně pouze z Gilpina a nezaznamenává pozdější vývoj, aniž také zmiňuje jakékoli historické kořeny pojmu.

významných italských anebo italským uměním ovlivněných krajinářů, jako byli Salvator Rosa, Claude Lorrain či Gaspard Dughet (Poussin). Do komponovaného „přírodního“ prostoru se tak měly přenášet emocionální prvky, lorrainovská prosvětlenost, poussainovská pastorálnost a Rosova divoká romantika. Navíc se takto pojímané malebno nevztahovalo ani tolik ke kompoziční stránce, ale spíše ke stránce tematické a v důsledku toho mravní. Krajina se totiž chápala nikoli jako integrální nositel estetických hodnot, ale jako kulisa příběhů, jako historické pozadí k lidským dějům, obvykle hrdinským činům. Toto dějové pojetí krajiny čerpalo inspiraci ze dvou koncepcí antické estetiky, v první řadě z horatiovské teze „*ut pictura poesis*“, která se zánikem renesanční kultury začala ztrácet na významu, ale kterou připomněl ještě John Dryden v eseji „Paralela mezi poezií a malířstvím“ (Parallel of Poetry and Painting) z roku 1695, a také k aristotelskému požadavku, aby umění zachycovalo „člověka v činu“. Z tohoto důvodu krajinotvorba i vytváření představ o krajině získávaly silně emblematický charakter – krajina měla svou tvářností odrážet hodnoty reprezentované lidskými skutky. Současně ovšem díky tomu nabývala takto koncipovaná krajina výrazně performativního smyslu a jak pomyslné přírodní výjevy v poezii, tak praktické utváření zahradního a parkového terénu evokovaly divadelní scénu a divadelní představení.¹⁰² Tím se ještě posiloval emblematický charakter krajiny, neboť se tak mohly množit významy zakódované v krajině. Přírodní výjevy promlouvaly jazykem historické malby, jazykem hrdinské poezie i jazykem divadelních gest. Výtvarný projev tak bylo možné „číst“ jako text.

John Dixon Hunt¹⁰³ identifikuje pět příčin postupného odklonu od této emblematické funkce malebna a zahradní architektury a prosazení nové koncepce. Za první je to změna patronství: podpora tvorby výtvarných umělců a zahradních architektů (*gardenists*) se přesouvá ze vzdělané aristokracie a vyšší venkovské šlechty na nižší šlechtu a buržoazii, která již nemá zájem projektovat do vizuálního charakteru zahrad klasickou vzdělanost, tedy dávat okatě najevo svoji vlastní erudovanost především v antické tradici. Za druhé měli tito noví sponzoři v oblibě mnohem více holandskou výtvarnou školu, která se neřídila klasickými principy *ut pictura poesis* a tíhla více k realismu. S tím souvisel, za třetí, i obrát zájmu k domácí, britské kultuře, která se ve svých původních výtvarných projevech, např. v monolitických stavbách typu Stonehenge, rovněž neuchylovala k horatiovské podvojnosti obrazu a slova. Za čtvrté, obliba cest do evropských velehor přinášela zcela nový psychologický prožitek, který posléze Burke nazval vznešenem – prožitek strasti, ohromení a uchvácení, při kterých dominuje emocionální odezva na úkor odezvy rozumové a takováto

¹⁰² S tímto scénickým záměrem byly například projektovány zahrady v Twickenhamu.

¹⁰³ V knize *Gardens and the Picturesque: Studies in the History of Landscape Architecture*; viz HUNT, cit. d., s. 122-3.

„zkušenost přírody“ se díky tomu zdá „nevyslovitelná“ či slovy „nevyjádřitelná“. A konečně za páté snad nejvýznamnějším činitelem se stal lockovský empirismus: „divadlo dějů v zahradě zahrnovalo i mysl samotného diváka. [...] To, jak jedna mysl interpretovala a uplatnila výjevy, které jí nabízel zrak, bylo potenciálně zcela odlišné od toho, jak se chovala každá jiná mysl“, a tímto způsobem „se otevíraly cesty autoritě individuální senzibility.“¹⁰⁴

Pozbytí možnosti číst emblematické výjevy zakomponované do krajin takových malířů jako Rubens, a tedy zánik verbálně vizuální tradice je hlavním argumentem spisku *Polymetis*, jež jeho autor Joseph Spence vydal už roku 1747. Klasicky vzdělaný Spence považuje „soulad mezi díly římských básníků a pozůstatky po starověkých umělcích“¹⁰⁵ za vysokou hodnotu kulturního odkazu antiky, současně si však uvědomuje, že moderní člověk ztratil schopnost porozumět starověké představivosti, neboť se již neorientuje v široké nomenklatuře antických božstev ani v rejstříku mytologických významů. Jak již bylo řečeno výše, antická tradice přestala být živou současností, stala se čímsi časově odlehlým a netransparentním, čímsi, co je třeba znovu postupně a pracně objevovat. Díla umělců proto již nadále nemohou inspirovat svým sémantickým odkazem k univerzálním významům klasické mytologie, mohou tak činit pouze působivostí kompozice a dalších formálních aspektů. „Krajina by měla obsahovat dostatek různorodosti, aby utvořila obraz na plátně: což není tak špatná prověrka, neboť si myslím, že krajinář je pro zahradníka tím nejlepším návrhářem,“¹⁰⁶ napsal roku 1764 básník a estét William Shenstone, který se celý život věnoval přetváření krajiny na svém panství Leasowes, v eseji „Nesouvislé myšlenky o zahradnictví“ (Unconnected Thoughts on Gardening). Nová estetická funkce krajiny lépe odpovídá změněné senzibilitě člověka osmnáctého století, jak ukazuje Thomas Whately, když před emblematicky koncipovanou zahradou dává přednost expresivitě, s níž krajina dokáže v mysli vyvolat „dočasné“ představy, které jsou „nehledané, nevyumělkované a působí silou metafory zbavené alegorického detailu“.¹⁰⁷ Whatelyho „dočasnost“ opět poukazuje na hodnotu momentálního citového pohnutí, kontrastujícího se stabilizováním významů dešifrovaných intelektuálním úsilím.

¹⁰⁴ “the theatre of action in a garden involved the mind of the spectator himself. [...] How one mind interpreted and used images which its sight provided was potentially quite unlike any other mind;” “paths were opened to the authority of the individual sensibility”; HUNT, s. 123.

¹⁰⁵ Podtitul Spenceovy publikace zní “An Enquiry concerning the Agreement Between the Works of the Roman Poets and the Remains of the Ancient Artists”.

¹⁰⁶ “The landskip should contain variety enough to form a picture upon canvas: and this is no bad test, as I think the landskip painter is the gardiner’s best designer.” Cit. in NOYES, s. 20.

¹⁰⁷ “not sought for, not laboured, and have the force of a metaphor, free from the detail of allegory”; *Observations on Modern Gardening* (1770). Cit. in HUNT, s. 127.

K odstranění emblematického jazyka z krajinné architektury a inauguraci jazyka expresivního přispěly zásadní měrou estetické teorie Williama Hogartha i Edmunda Burka. Hogarthovský kánon linií použil jako základní prvek pro svou praxi jeden z nejznámějších architektů své doby „Capability“ Brown,¹⁰⁸ který zrušil tradiční atributy emblematických parků a zahrad jako terasy, sochy, fontány a dokonce i květiny a soustředil se vysloveně na terénní úpravy spočívající ve zvlněných zatravněných plochách, průzračných jezírcích, malých skupinkách stromů a ladně se vinoucích cestách. Hlavní námitka Brownových kritiků proti takto koncipované krajině spočívala v tom, že působí monotónně a fádně – v Brownově pojetí parkových úprav se vlastně kloubí Hogarthův ideál vlnovky a hadovitě se vinoucí linie s Burkovým výkladem krásy, která působí hladkostí, jemností a plynulými přechody mezi jednotlivými prvky. To je ovšem abstrakce krásy, která není analogická autentické přírodě, a jako taková nemůže působit jinak než jako umělý výtvar lidské mysli. Projekce malebna do krajiny však směřovala k vyšším cílům, k manifestaci hodnot, které se vyjevují v komunikaci s původním vzezřením světa reprezentovaným divokou přírodou, hodnot, které se ovšem prvotně realizují na emocionální úrovni. Proto bylo nutno vyjít z jiného principu Hogarthovy teorie krásy, z rozmanitosti. Rozmanitost jako neustálý podnět aktivující imaginaci se také objevuje v estetických rozpravách druhé poloviny osmnáctého století mnohem častěji než jiné formální principy.

V *Pojednání o orientálním zahradnictví* (1772) polemizuje William Chambers nepřímou s Hogarthovou teorií linií, když tvrdí, že Číňané nemají nic proti přímkám ani geometrickým tvarům, bez nichž nelze dosáhnout určitého estetického efektu. Chambers sice vnímá umění jako nezastupitelnou součást působení na přírodu, ale cíle, jichž se má takto dosáhnout, jsou nepokrytě odvozeny od požadavků Addisonovy a Hutchesonovy empirické estetiky: „Umění proto musí přispět nepřilíš bohaté přírodě, avšak ne jen tak, že by se využívalo k vytváření různorodosti, ale i neotřelosti a působivosti: s prostým uspořádáním přírody v určitém stupni dokonalosti se totiž setkáváme na kdejaké louce a tato obeznámenost brání vzněcování silných dojmů v mysli diváka a nedokáže ani vytvořit nějakou nevšední míru potěšení.“ Smyslem vizuální komunikace s estetizovanou krajinou je tudíž podle Chamberse intenzivní emocionální reakce v podobě zjitřeného vnímání. „Jejich překvapivé či nadpřirozené scénérie jsou romantického druhu a překypují zázračnem; jsou propočítány tak, aby vzbudily v mysli

¹⁰⁸ Lancelot Brown je původcem úprav na téměř sto čtyřiceti anglických panstvích; jeho přezdívku „Capability“ můžeme přeložit jako „Potenciál“, podle jeho oblíbeného rčení, že každé panství má „svůj potenciál“ (“each estate has its capabilities”).

diváků prudké sledy protichůdných a prudkých vjemů.¹⁰⁹ Malebno se tak jako specifická forma zařazuje do kontextu dobového sentimentalismu.

Tři hlavní zakladatelé teorie malebna, William Gilpin, Uvedale Price a William Payne Knight, se ovšem snaží nalézat zdroje emocionální působivosti přímo v přírodě.¹¹⁰ Podle Gilpina tvoří hlavní prvek malebna „hrubost“ (*roughness*), způsob, kterým malíři docilují výrazných kontrastů, a tedy dojmu rozmanitosti, ale také „narušenosti“, „rozleptanosti“, jejímž účelem je otrást tyranskou autoritou hogarthovské ladné a plynulé krásy. Výtvarnou zásadu hrubosti pak Gilpin (sám autoritativně) aplikuje přímo na krajinotvorbu: „Přeměňte travnatou plochu na kus členitého pozemku: vysázejte sukovité duby namísto kvetoucích keřů: rozrušte okraje pěšin, dodejte jim hrubosti cest, zjizvěte je vyjetými kolejemi a rozmístěte kolem pár kamenů a křovisek, zkrátka místo co byste celek *vyhladili*, *zdrsněte* jej a tím dosáhnete *malebna*.“¹¹¹ Vzhledem k tomu, že představám takto kontrastované malebné krásy odpovídají více jevy souvisící s chudým životním prostředím jako např. rozedrané chatrče, záplatování žebráci či vychrtlí tažní koně, ale také objekty poznamenané zubem času a věčným soupeřením vegetace s výtvary člověka, vniká do estetiky malebna současně i významná sociální a existenciální nota. Tyto stránky lidské existence jsou sice prvořadě chápány jako estetické podněty nezávislé na mravním rozměru, přesto však k významům mimo estetickou sféru směřují. Když se Gilpin raduje z objevu lesní chatrče, není to jen proto, že chatrč je „okrášlením místa, ale i že představuje příbytek, kde štěstí může přebývat i bez podpory bohatství“.¹¹² Takto rousseauovsky interpretovaná role malebna pak zakládá wordsworthovskou spojnicí mezi emocionálně estetickým a sociálním prožitkem a úzce souvisí s romantickým kultem prostého venkovského života.

¹⁰⁹ “Art must therefore supply the scantiness of nature; and not only be employed to produce variety, but also novelty and effect: for the simple arrangements of nature are met with in every common field, to a certain degree of perfection; and are therefore too familiar to excite any strong sensations in the mind of the beholder, or to produce any uncommon degree of pleasure.” “Their surprizing, or supernatural scenes, are of the romantic kind, and abound in the marvellous; being calculated to excite in the minds of the spectators, quick successions of opposite and violent sensations.” *A Dissertation on Oriental Gardening*, in HUNT – WILLIS, s. 319 a 321.

¹¹⁰ Řečeno Gilpinovými slovy, „pravidla malebné krásy, jak víme, jsou odvozena z přírody: zkoumat tvář přírody podle těchto pravidel není tedy ničím víc než zkoumat přírodu podle jejích nejkrásnějších snah“ (“the rules of picturesque beauty, we know, are drawn from nature: so that to examine the face of nature by these rules, is no more than to examine nature by her most beautiful exertions”). Cit. in NOYES, s. 24.

¹¹¹ “Turn the lawn into a piece of broken ground: plant rugged oaks instead of flowering shrubs: break the edges of the walk: give it the rudeness of a road; mark it with wheeltracks; and scatter around a few stones, and brushwood; in a word, instead of making the whole *smooth*, make it *rough*; and you make it also *picturesque*.” Gilpin, *Three Essays on Picturesque Beauty* (1791), cit. in HOGARTH, předmluva R. Paulsona, s. li.)

¹¹² “as an embellishment of a scene but as it shows a dwelling where happiness may reside unsupported by wealth”; cit. in NOYES, s. 25-6.

V *Eseji o malebnu* (An Essay on the Picturesque, 1794) postuloval Uvedale Price, obdivovatel Burkova *Filozofického zkoumání*, malebno jako svébytnou estetickou kategorii, která nevyhovuje ani definici krásna, ani vznešena. Skutečnost, že jí určil středovou pozici mezi oběma burkovskými pojmy, se zdá významná: malebno je v Priceově výkladu prezentováno jako *kompromis* mezi polarizovanými duševními prožitky slasti a strasti. Touto kompromisní pozicí ovšem zároveň nabývá ambivalentnějšího charakteru. Na rozdíl od krásna se na estetickém účinku malebna nepodílejí pozitivní životadárné pojmy jako mládí a svěžest, ale naopak stáří, a dokonce rozklad. Tato „dekadentní“ představa však nemá základ v úzkostném pocitu bezvýznamnosti vznikajícím v konfrontaci jedince s nekonečnem, tak jako u vznešena; pokud se u malebna projevuje vědomí existenciální krize, pak pouze jako vedlejší účinek primárně estetického záměru, totiž zobrazení rozmanitosti, která může uchvacovat, ale i rozveselovat. Priceovo pojetí tak usiluje o důslednou estetizaci světa jako senzualního produktu empirické filozofie a tímto prostřednictvím o nastolení optimistického postoje k realitě. Z estetického hlediska svět není (tj. nejeví se) fragmentovaný, ale rozmanitý, a rozmanitost (*variety*) spolu se spletností (*intricacy*) představuje dva hlavní „nejplodnější“ zdroje duševní slasti. Zejména spletnost jevového světa podněcuje zvědavost a tím nastoluje aktivní vztah mezi subjektem a (estetizovaným) objektem.

Price podnítl k sepsání *Eseje o malebnu* jeho soused a přítel William Payne Knight svou básní *Krajina* (The Landscape, 1794), v níž vyložil malebné kompoziční principy, jež potěšují zrak, a důsledně kritizoval proměnu anglické parkové krajiny podle fádnic (*vapid*) projektů Capability Browna i podle zásad užitekosti, které prosazoval Knightův vrstevník Humphrey Repton. Když roku 1795 vyšlo druhé vydání *Krajiny*, připojil k němu Knight poznámku namířenou proti Reptonovu zneužití Priceovy distinkce mezi malebnem a krásnem. Podle Knighta je „malebno pouze ten typ krásy, který ze všech smyslů náleží výhradně zraku, anebo imaginaci, vedené oním smyslem“.¹¹³ Jeho definice je ozvukem Addisonova senzualismu.¹¹⁴ Zároveň z ní ovšem vyplývá, že na rozdíl od tradičního pojetí krásy malebno nemůže být chápáno jako objektivní vlastnost; tuto tezi Knight rozvedl později v prozaické práci *Analytické zkoumání principů vkusu* (An Analytical Inquiry into the Principles of Taste, 1805), kde přímo oponuje Priceovi a viní ho z toho, že „hledá rozdíly ve vnějších objektech, zatímco ony existují pouze v tom, jak jsme zvyklí se na tyto objekty dívat a přemýšlet o

¹¹³ “The picturesque is merely that kind of beauty which belongs exclusively to the sense of vision; or to the imagination, guided by that sense.” Cit. in NOYES, s. 29.

¹¹⁴ „Náš zrak je nejdokonalejší a nejpříjemnější ze všech smyslů. Naplňuje mysl nejrozmanitějšími ideami,“ říká Addison v úvodu svých rozprav o imaginaci. (“Our Sight is the most perfect and most delightful of all our Senses. It fills the Mind with the largest Variety of Ideas.”) STEELE - ADDISON, s. 368.

nich“.¹¹⁵ Tím také vymaňuje malebno z okruhu výtvarného umění – malebná krása existuje nezávisle na výtvarném zachycení reality – a ještě těsněji je zapojuje do kontextu empiristické estetiky. Rozkoš, kterou přináší malebno, totiž spočívá v asociacích idejí, k nimž podněcují zrakové vjemy, ale tyto ideje se mohou u každého jednotlivce lišit podle jeho erudice a zkušenosti s uměleckými projevy: rolník bude vnímat živou přírodu jinak než přírodozpytec a také jistě jinak než člověk obeznalý se zákonitostmi výtvarného projevu.

Tímto spojením kategorie malebna s estetickým subjektivismem navázal Knight na asociační teorii Archibalda Alisona, která dosáhla koncem osmnáctého století značné obliby a která ovlivňovala estetické myšlení i po celou první polovinu století devatenáctého. Alison, podobně jako před ním Donaldson, odmítl myšlenku, že by krása byla založena na jednom jediném obecném principu. Všechny principy jsou podle něho dílčí, neboť každý názor je nutně subjektivní. Ve svých *Esejích o povaze a principech vkusu* (*Essays on the Nature and Principles of Taste*, 1790) tvrdil, že prožitek krásy je vysoce osobní záležitost, neboť určité vlastnosti či projevy objektů nabývají krásy tím, že se pojí s čistě soukromými city vnímatele. Zdrojem estetického prožitku tedy není sám objekt působící na vnímatelovy smysly, ale abstraktnější představa vyvolaná některými znaky tohoto objektu – například lomené hrany asociují představu tvrdosti, síly nebo odolnosti, naopak oblé křivky vyvolávají pocit slabosti, křehkosti nebo jemnosti. Proporcionalitu jako tradiční formální vlastnost krásných předmětů Alison připouští, ale opět ne pro lahodnost plynoucí z určitých matematických poměrů, ale kvůli idejím těmito poměry asociovaným. Krásu tedy vytváří lidská mysl svojí schopností spojit smyslový vjem s čímsi, co stojí mimo sémantickou oblast vlastního objektu, který sám slouží jen jako spouštěcí mechanismus asociačního procesu.

Tím, že Knight přesunul těžiště diskursu o expresivním malebnu do psychologické oblasti, otevřel současně možnosti využít teorie malebna i v dalších kontextech. M. Procházka ve svém shrnutí Budgeova výkladu¹¹⁶ širokého rejstříku, v němž se pojem malebna uplatňoval, zdůrazňuje jeho ideologickou dvojznačnost: „[Malebno] na jedné straně figurovalo v argumentech proti Francouzské revoluci bránících zájmy anglické venkovské *gentry*, na druhé straně bylo pokládáno za výraz svobody tvůrčího jednotlivce [...] vyznačující se ‚aktivním vztahem mysli ke specifickým předmětům‘.“ Vzhledem k tomu, že bylo v době romantismu využíváno „ve vztahu k radikálním i konzervativním politickým postojům, k

¹¹⁵ “seeking for distinctions in external objects which only exist in the modes and habits of viewing and considering them.” Cit. in Ross s. 275.

¹¹⁶ V kapitole “The ‘Neutral Ground’ of History?” ze sbírky studií *Transversals*. Zde je citováno z české verze této kapitoly, původně psané jako konferenční příspěvek roku 2005, zařazené do knihy *Romantismus a romantismy*. Procházka reprodukuje charakteristiku Gavina Budge z úvodu k vydání Gilpinových tří esejů o malebnu a Knightovy *Krajiny* v bristolském nakladatelství Thoemmes Press r. 2001.

diskursům i diskursivním objektům, k podivným rysům vzhledu a chování i k profesionálně nabyté dokonalosti vkusu“, stávalo se malebno „jakýmsi ‚neutrálním územím‘, které však zároveň představovalo ‚kontaktní zónu‘, jež se často stávala bojištěm.“¹¹⁷ Zejména politické pozadí se odráží už v samotné *Krajině*, do které pronikl slovník Francouzské revoluce, jak je patrné například ve verších znějících doslova: „každý hustý keř a rozložitý strom / dával najevo, že je sídlem vrozené svobody“.¹¹⁸ Výraz „vrozená svoboda“ (*native liberty*), se záměrným použitím románského ekvivalentu původního germánského slova „freedom“, je postaven paralelně k výrazu „vrozená důstojnost“ (*native dignity*), čímž se v dané pasáži vytváří konzervativní sémantický kontext, implicitně polemizující s rozvratným pojetím svobody v období obecného rozčarování z násilného vývoje Velké francouzské revoluce. Přírodní scenérie jako symbolický projev přirozenosti tak v Knightově textu funguje jako argument proti nepřirozenosti radikálních společenských jevů.

Obdobně tomu bylo ovšem i s jinými estetickými pojmy, které se prosadily jako produkty osvícenského estetického myšlení. Jak ve své analýze Burkových, Painových, Hazlittových a dalších textů dokládá John Whale, i samotný pojem imaginace sehrává v romantickém období ne zcela jednoznačnou, proměnlivou politickou úlohu kulturní alternativy: „Imaginace nestojí v prosté opozici vůči svým kulturním protivníkům – liberalismu, revolučnímu radikalismu, utilitářství – naopak vzniká ve spojení a vzájemném srozumění s nimi. Imaginace zaujímá v kultuře prázdná místa či trhliny vytvořené Francouzskou revolucí a utilitářskou ideologií. A z této pozice nabízí prostředky k definování dominantních forem kultury a k reakci na ně.“¹¹⁹ Romantické i viktoriánské devatenácté století se tak vyznačuje soustavnými a různorodými reakcemi na estetický odkaz osvícenství. Ve zmíněné studii se M. Procházka velmi podrobně zabývá nejednoznačným užitím pojmu malebno v románech Waltera Scotta, zejména pak v jeho románové prvotině *Waverley*. Scottova strategie je typickou ukázkou přisvojování si určitých estetických koncepcí k cílům, které se od původních představ produkujících tyto koncepce liší, a to i v tom, že význam některých pojmů je v tomto pozdějším užití rozkolísaný anebo dokonce ironizovaný. U Scotta se tak děje nejenom s pojmem malebno.

Velice pozoruhodný způsob užití estetického kontextu osmnáctého století představuje román *Kenilworth*, dílo, které na rozdíl od *Waverleyho* nesouvisí s formováním skotského národního povědomí. Odehrává se v alžbětinské Anglii a jeho dramatický děj ideově vrcholí na hradě Kenilworth, sídle hraběte z Leicesteru, kam se jako do středobodu všech událostí sjíždějí všechny postavy románu včetně královny Alžběty, aby se tu vyřešil hlavní dějový

¹¹⁷ HRBATA - PROCHÁZKA, S. 223.

¹¹⁸ “ev’ry shaggy shrub and spreading tree / Proclaim’d the seat of native liberty;” HUNT – WILLIS, S. 346.

¹¹⁹ WHALE, S. 12.

konflikt. Výraz malebno je tu použit pouze jednou, ke konci třicáté kapitoly, ale nikoli v odkazu na krajinu, nýbrž na vystoupení alegorických postav vítajících královnu. Není však vůbec zřejmé, že by Scott záměrně poukazoval na koncepci akademického malebna počátku osmnáctého století, třebaže nádvoří i přilehlé zahrady mají dočasně silně emblematický charakter, neboť jsou naaranžovány do alegorických scén, připravených k slavnostním divadelním produkcím během královnina pobytu. Scott tedy nebuduje prostředí Kenilworthu v malebném duchu, tak jak mu rozuměl anglický romantismus, ale v narážkách na osvícenský estetismus, jež se tu stávají uměleckým nástrojem k vyjádření politické a mravní vratkosti. Do těsného vzájemného vztahu se v tomto dějišti dostává obraz samotného hradu jako stavby a obraz jeho okolního prostoru. Vypravěč hrad popíše čtenáři tak, jak se zjevil zraku ústřední tragické postavy románu, hraběnky Amy, utajované manželky hraběte z Leicesteru, která sem přichází při této příležitosti vůbec poprvé:

Uprostřed toho rozsáhlého prostoru [tj. vnějšího nádvoří] stálo několik mohutných budov s cimbuřími, zřejmě různého stáří, a v jejich středu bylo další nádvoří, tak zvané vnitřní. Na budovách byla vytesána jména a znaky velmožů, kteří už dávno zemřeli a jejichž skutky mohly být vzorem současnému ctižádostivému majiteli tak skvělého panství. Bylo těžké odhadnout, ze které doby je mohutná věž, která byla citadelou hradu – musela být asi hodně stará. Nesla Caesarovo jméno, snad proto, že se podobala citadele londýnského Toweru, které se také tak říkalo. Někteří znalci starobylých staveb kladou založení této věže do doby panování Kenelpha, saského krále Mercie, po němž hrad má jméno, jiní do doby vpádu Normanů. Na vnějších valech se mračil znak Clintonů, kteří je vybudovali za vlády Jindřicha I., a znak ještě mocnějšího Simona z Montfortu, který za války baronů dlouho hájil hrad proti Jindřichovi III. [...] A Leicester sám ještě předčil dřívější mocné majitele hradu. Postavil zde několik obrovských staveb, které jsou dnes v rozvalinách.¹²⁰

Kenilworth se v tomto popisu stává symbolem historického času. Jeho rozrůstání je vlastně záznamem anglické historie od dob původních anglosaských království, ovšem některé další zmínky míří i do doby před saským zábořem a narážka na Caesara evokuje římskou etapu britských dějin. Hrad má tak působit jako emblém historické paměti a osmyslovat dějinný tok času na politické rovině; jako takový má být autoritativním prostorem klíčového politického rozhodnutí reprezentovaného přítomností samotné královny. Jeho obraz však tuto roli nepodporuje: hrad nepůsobí dojmem organického celku, jenž vyrůstá ze samé podstaty dějin, ale nesoudržného slepence, do kterého se projektovala ctižádost jeho majitelů,

¹²⁰ Citováno podle zestručnělého českého překladu Vladimíra Henzla (*Kenilworth*, Práce, Praha, 1965). Překlad byl upraven, aby více odpovídal znění předlohy.

nejvýrazněji pak Leicesterova. Kromě toho vypravěč, vystupující jako čtenářův současník, zdůrazňuje několikrát skutečnost, že určité budovy od Leicesterových dob zchátraly a že dnešní význam Kenilworthu je tedy nanejvýš v tom, že se proměňuje v malebnou ruinu – osud, k němuž jako by byl už kdysi předurčen. Tato symbolická estetická nedostatečnost lokality prozrazuje, či spíše projektuje do viditelného znaku to, co čtenář už ví, ale co netuší Amy: že její sňatek je ohrožen manželovou mravní nesoudržností, jeho politickými ambicemi, které by se měly realizovat svazkem se samotnou královnou. Leicesterovo postavení také není dáno autoritou historického času, neboť Leicester patří k nové šlechtě a jeho mravní kodex i systém hodnot se liší od staré aristokracie, kterou v románu reprezentuje hrabě ze Sussexu. Kenilworth se tak nemůže stát „neutrálním územím“, na kterém lze dosáhnout přijatelného kompromisu, naopak se ve své iluzivnosti stává jeho parodií. Iluzivnost Kenilworthu je dále podpořena tím, že přilehlé prostory jsou proměněny v divadelní scénu a že se tu neustále pohybují herci i herečky v podobách nymf a dalších alegorizovaných postav, připravení kdykoli královně přednášet lichotivé verše. Stírá se tu tak hranice mezi realitou a iluzí, mezi přirozeným a umělým světem. Tato umělost funguje jako maska, která brání královně prohlédnout pravdu. Klíčová situace nastává, když se královna Alžběta střetne s nebohous Amy, která se ukryla do umělé jeskyně v parku. Tato jeskyně, jako nezbytný prvek anglických zahrad, který odstranil až Capability Brown, se vyznačuje nejsilnější emblematickostí ze všech objektů: je to prostor záračna, neboť evokuje přítomnost nadpřirozených bytostí, které ji obývají, mechové sedátko slouží jako pastorální rekvizita a studánka symbolizuje zrcadlo. Amy sama sem přišla v přestrojení, oblečena v šatech vypůjčených od herecké družiny, takže ji královna zprvu nevnímá v její pravé identitě, splete si ji s herečkou a očekává obvyklou alegorickou promluvu. Amy však v krajním citovém vzrušení chce požádat královnu o pomoc před nebezpečím, které jí hrozí, ale protože by současně nerada vystavila hněvu panovnice svého manžela, nedokáže artikulovat důvody své prosby. Místo alegorického kódu je královna vystavena expresi, kterou vyzařuje Amyino pohnutí: to je však nonverbální jazyk citů, který v emblematickém prostředí hradního parku neočekává a nedokáže číst, a proto nechá nakonec Amy prohlásit za pomatenou. Estetizovaný iluzivní prostor Kenilworthu se tak stává zdrojem klamu, který je nakonec Amy osudný. Současně však střet dvou protikladných estetických kódů v klíčové scéně naznačuje rozpolcenost samotné panovnice, a tedy ironické selhání i její autority. Také v Alžbětě se sváří rozum a cit, politická odpovědnost vůči Anglii a láska k Leicesterovi, její dvojí identita coby „body politic“ a „body corporeal“. Přemožena nepotlačitelnou subjektivní příchylností nemůže zaujmout postavení nestranné spravedlnosti a prohřešuje se tak proti soustavě

hierarchizovaných hodnot se všemi tragickými důsledky, které z toho plynou. Estetická symbolika se tudíž v tomto Scottově románu stává prostředkem vyjádření iluze, nepevnosti a rozvratu, v mravním i politickém smyslu. Zároveň skeptický a ironický způsob, jakým Scott do výstavby klíčového momentu zapojuje ozvuky estetických koncepcí, jež formovaly romantickou subjektivitu, ukazuje na jeho specifické postavení v romantickém kontextu; obraz Kenilworthu jako by implikoval iluzornost romantického úsilí vytvořit účinnou symbolickou představu, jež by byla schopna sjednotit a přetvořit jevovou skutečnost. Je to tento realistický aspekt Scottova romantismu, pro který dával Ruskin ze všech velkých romantiků přednost právě jemu.

Podoba, které estetické koncepce v čele s malebnem nabývají koncem osmnáctého století, je však politicky subverzivní ještě v jednom smyslu, jako opozice vůči institucionalizovanému estetickému diskursu, tak jak jej ztělesňuje ve svých výkladech první prezident Královské akademie výtvarných umění sir Joshua Reynolds. Reynolds stál v čele této oficiální umělecké instituce od roku 1769 až do své rezignace o jednadvacet let později a z té doby také pocházejí jeho *Rozpravy o umění* (*Discourses on Art*, 1797), soubor patnácti přednášek, které Reynolds pronášel, zprvu každoročně, později každý druhý rok, při příležitosti předávání odměn studentům a členům akademie. Teoretická východiska jeho pojetí krásy mají blízko k novoplatonikovi Shaftesburymu, neboť také Reynolds definuje krásu jako „ideu, jež existuje pouze v mysli“ a jejímž účelem je vzbudit v člověku mravní povznesení, ctnost, která je výsledkem „kontemplace vesmírné řádnosti a harmonie“,¹²¹ k níž dává podnět vkus. Reynolds stejně jako Hogarth oslovuje umělce a tak jako on je tvůrcem praktické estetiky. I on hledá základní estetický princip a nachází jej v „ideji centrální formy“. Její výklad se svojí rétorikou podobá výkladu Hogarthovu, ale Reynoldsova koncepce je přesně opačná:

Všechny předměty, které našemu pohledu skýtá příroda, vyjeví při bližším ohledání kazy a defekty. I ty nejkrásnější formy vykazují jakousi slabost, malichernost či nedokonalost. Ne však každé oko tyto kazy vnímá. Musí to být oko dlouho uvyklé rozvažování a srovnávání těchto forem, oko, které dlouhým návykem pozorování, co mají skupiny příbuzných předmětů společného, získalo schopnost rozpoznat, co se každému jednotlivě nedostává. Toto dlouhé pracné srovnávání musí být prvním úkolem malíře, jenž si chce osvojit největší styl. Tímto způsobem získá správnou představu o krásných formách; opravuje přírodu pomocí jí samé, její nedokonalosti tím, co je v ní dokonalejší. Protože jeho

¹²¹ Srov. REYNOLDS: “[Beauty] is an idea that subsists only in the mind; [...] and conducting the thoughts through successive stages of excellence, till that contemplation of universal rectitude and harmony which began by Taste, may, as it is exalted and refined, conclude in Virtue.” (Devátá rozprava, cit. d., s. xviii).

zrak dokáže rozlišit náhodné nedostatky, zbytečnosti a ošklivosti na věcech od jejich obecné podoby, vytváří si abstraktní představu o jejich formách, dokonalejší než kterákoli původní, a zdánlivě paradoxně se učí přirozeně komponovat kreslením znaků, které v předmětech nemají obdoby. Tato představa dokonalého stavu přírody, kterou umělec nazývá ideální krásou, je oním velkým vůdčím principem, jímž se řídí práce génia. [...] Opakovanou zkušeností a bedlivým srovnáváním přírodních předmětů si tedy umělec osvojuje ideu té centrální formy, mohu-li to tak vyjádřit, od níž je každý odklon ošklivostí. [...] Jenže zkoumání této formy, připouštím, je namáhavé a já znám jen jedinou možnost, jak si cestu zkrátit: pečlivým studiem děl antických sochařů.¹²²

Tento úryvek ze třetí rozpravy obsahuje v kostce základní body Reynoldsovy teorie: skutečná, konkrétní příroda je nedokonalá a jako taková nehodná uměleckého zobrazení; poučení, které z jejího studia vyplývá, spočívá v poznání obecných rysů a jejich abstrakci. Reynolds se tu vrací k renesanční koncepci *la belle nature*, která byla též základem klasicistní teorie umění¹²³ a kterou reprezentoval i Capability Brown, ale která koncem století již vyznívala jako anachronismus. Tak jako Hogarth klade Reynolds důraz na pozorování, avšak jeho pozorující subjekt se nenechává opájet stále novými, překvapivými podněty dráždicími jeho zvědavost. Naopak, proti neustále svěžímu pohledu hogarthovského umělce tu stojí „oko dlouho uvyklé rozvažování a srovnávání forem“; proti Addisonově kategorii novosti jakási důvěrná obeznámenost s jevovým světem, kdy má oko za úkol rozpoznat všechny úchytky od ideální formy, nikoliv nacházet formy nové, krásnější. Konečně autoritou Reynoldsovi není ten, kdo bystřeji vidí pravdu přírody, ale tradice, tedy přesně to, co Hogarth se vši vehemencí odmítal jako imitování imitací. Reynolds se ovšem neliší jenom od Hogartha, ale nakonec i od Shaftesburyho. Jeho centrální forma není shaftesburyovskou ideou přijatou a zpracovanou

¹²² “All the objects which are exhibited to our view by nature, upon close examination will be found to have their blemishes and defects. The most beautiful forms have something about them like weakness, minuteness, or imperfection. But it is not every eye that perceives these blemishes. It must be an eye long used to the contemplation and comparison of these forms; and which, by a long habit of observing what any set of objects of the same kind have in common, has acquired the power of discerning what each wants in particular. This long laborious comparison should be the first study of the painter, who aims at the greatest style. By this means, he acquires a just idea of beautiful forms; he corrects nature by herself, her imperfect state by her more perfect. His eye being enabled to distinguish the accidental deficiencies, excrescences, and deformities of things, from their general figures, he makes out an abstract idea of their forms more perfect than any one original; and what may seem a paradox, he learns to design naturally by drawing his figures unlike to any one object. This idea of the perfect state of nature, which the Artist calls the Ideal Beauty, is the great leading principle, by which works of genius are conducted. [...] Thus it is from a reiterated experience, and a close comparison of the objects in nature, that an artist becomes possessed of the idea of that central form, if I may so express it, from which every deviation is deformity. [...] But the investigation of this form, I grant, is painful, and I know but of one method of shortening the road; this is, by a careful study of the ancient sculptors.” REYNOLDS, str. 44-5.

¹²³ Podobnou teorii poezie vyslovil např. Samuel Johnson v románu *Rasselas*: „Básníkovým úkolem není zkoumat jednotlivce, nýbrž druh; zaznamenávat obecné vlastnosti a významné jevy; básník nevypočítává žilky na listech tulipánů, ani nepopisuje různé odstíny lesní zeleně.“ Cit. in EVERETT GILBERTOVÁ - KUHN, s. 217.

vnitřním smyslem, je to spíše jakási průměrná hodnota, rozumové, neintuitivní zobecnění údajů získaných konkrétními smyslovými vjemy na základě srovnání. Se vši vehemencí plynoucí z jeho postavení oficiální autority se tak Reynolds vrací k objektivnímu vymezení estetických hodnot a zachází přitom mnohem dál než formalista Hogarth: krása sice existuje jako idea v mysli, ovšem pouze tehdy, je-li mysl ochotna potlačit svou vlastní jedinečnost ve prospěch obecně platných ideálních kritérií.

Reynoldsův „akademický“ eklekticismus odmítla především první generace romantiků. William Blake vlastnil druhé vydání *Rozprav* z roku 1798 a první svazek opatřil marginálními poznámkami, ve kterých rozhořčeně označuje Reynoldse za lháře, arcihlupáka a poťouchlého psa, který nerozumí tomu, o čem píše, protiřečí si a posluhuje mocným. Blake stojí důsledněji na pozici lorda Shaftesburyho, když Reynoldsovi oponuje, že ideální krása se nedá naučit, neboť je to vrozená idea, a jako taková je součástí identity každého jedince. Proto s ní nemá nic společného žádná „centrální forma“ odvozená z přírody; všechny formy obsažené v básnické mysli jsou dokonalé, neboť jejich zdrojem je imaginace. Stejně tak neexistuje žádná obecná příroda ani obecné vědění, a snaha zobecňovat vytváří z člověka prohnaného hlupáka. Navíc zobecňování vylučuje silné emoce, ale právě ty jsou pro Blakea a jeho romantický subjektivismus základem krásy: „Vášeň a Výraz je Sama Krása. Tvář Neschopná Vášně a Výrazu je ošklivost Sama,“ a posléze: „Reynolds nesnáší Výraz.“¹²⁴

Na přelomu let 1814-15 otiskl v časopise *The Champion* několik článků o Reynoldsových *Rozpravách* esejista William Hazlitt. I on vytýká Reynoldsovi v podstatě totéž co Blake: že génius podle něho nespočívá v originalitě, ale v přebírání myšlenek jiných umělců, že dobrý styl znamená pomíjet detaily a zvláštnosti, že portrétní malířství má zdůrazňovat obecné lidské rysy namísto jedinečnosti portrétované osoby, že krása spočívá v jakési centrální formě a že nápodoba skutečné přírody je v umění nežádoucí. Vznáší přitom důkazy, že staří mistři neučí obecnosti, ale naopak individuálnosti a výrazu. Navíc však ještě zpochybňuje další Reynoldsův postulát, a sice význam zvyku při vnímání krásy. Představa, že známé předměty člověku přinášejí větší estetickou libost než předměty neznámé, byla v druhé polovině osmnáctého století poměrně hojně rozšířená a tvořila vlastně jistou protiváhu k Addisonově teorii novosti. Reynolds ji převzal nejspíš od Olivera Goldsmitha, který ji zpopularizoval ve svém *Světobčanovi* (*The Citizen of the World*). Hazlitt proti tomu namítá, že zvyk „je nepochybně jedním ze zdrojů či podmínek krásy, jenže je spíš jejím omezením než podstatou;

¹²⁴ “Passion & Expression is Beauty Itself. The Face that is Incapable of Passion & Expression is deformity Itself.” REYNOLDS, s. 305.

totiž jsou jisté dané formy a proporce pro každou věc stanovené přírodou a posvěcené zvykem, bez nichž může být jen zkreslenost a nepoměr, ale ty samy krásu nevytvářejí.“¹²⁵

f. Romantismus

Také Coleridgeovu báseň „Kublaj Chán“ (Kubla Khan, 1797), vzniklou ještě před autorovým dvouletým pobytem v Göttingenu, lze číst implicitně jako polemiku nejen s reynoldovskými abstrakcemi typu „centrální formy“, ale zároveň i s reduktivní povahou empiristické ideové báze expresivního malebna. Ačkoli ji Coleridge v pozdější předmluvě prezentuje jako „vidění ve snu“, tedy jako produkt podvědomí nebo „božský dar“, její výstavba je přísně racionální. V úvodní pasáži popisující zahrady, které nechal mocný orientální vládce vybudovat kolem svého „paláce potěchy“ (*pleasure-dome*), nejde ani tolik o snovou evokaci jako spíše o výtvarné vidění a o vizuální efekt. Zahrady jsou koncipovány podle principů expresivního malebna tak, aby ve své rozmanitosti přinášely neustálé podněty zraku, a to i s uplatněním hogarthovských linií – nacházíme v nich „hadovitě se vinoucí potůčky“ (*sinuous rills*) a „kopce obklopující sluncem kropenatou zeleň“ (*hills, Enfolding sunny spots of greenery*); tyto zrakové podněty jsou navíc obohaceny dalším smyslovým opojením plynoucím z rozkvetlých „četných kadidlových stromů“ (*many an incense-bearing*

¹²⁵ “Custom is undoubtedly one source or condition of beauty, but it appears to be rather its limit than its essence; that is, there are certain given forms and proportions established by nature in the structure of each thing, and sanctioned by custom, without which there can only be distortion and incongruity, but which alone do not produce beauty.” REYNOLDS, s. 336. Zde je namístě upřesnění. V osmé rozpravě z roku 1778 Reynolds mluví o tom, že mezi „intelektuální vlastnosti a dispozice“, které malíř svým dílem oslovuje podobně jako básník, patří i láska ke všemu novému, rozmanitému a protichůdnému (*love of novelty, variety, and contrast*), tedy to, co aktivuje mysl. Zároveň však varuje před přílišným drážděním myslí těmito podněty, neboť lidská mysl má rovněž sklony k pohodlnosti (*indolence*), a tudíž se ráda kochá tím, co dobře zná. Umělec musí proto nakládat s ozvláštňením, aktivujícím mysl, velmi obezřetně a spíše výjimečně: „Když rozmanitost úplně zničí potěšení plynoucí z jednoduše a opakování a když novost paralyzuje a vylučuje slast vznikající ze starých návyků a obvyklostí, příliš tak potlačují naši vrozenou pohodlnost: mysl proto snáší s potěšením jen malou dávku novosti za čas. Větší díl práce musí být tvořen způsobem, na který jsme zvyklí. Příklon k starým zvykům a obvyklostem považují za hlavní stav myslí a novost za cosi výjimečného.“ (“When variety entirely destroys the pleasure proceeding from uniformity and repetition, and when novelty counteracts and shuts out the pleasure arising from old habits and customs, they oppose too much the indolence of our disposition: the mind therefore can bear with pleasure but a small portion of novelty at a time. The main part of the work must be in the mode to which we have been used. An affection to old habits and customs I take to be the predominant disposition of the mind, and novelty comes as an exception.”) REYNOLDS, s. 146. Je to typická ukáзка Reynoldsovy strategie: zprvu přízná místo požadavkům vzneseným jeho předchůdci či současníky, ale vzápětí je bezmála popře. Totéž v podstatě platí i o jeho výkladu imaginace. Otázkou imaginace se Reynolds zabývá ve třinácté rozpravě a příznává jí svrchované místo v estetickém působení podobně jako později romantici. Činí tak ale jenom, aby podpořil svoji vlastní teorii, a nevšímá si, nakolik je jeho pojetí imaginace rozporuplné. Imaginace je mu na jednu stranu určitým „druhem intuice“, pomocí níž dojde mysl k okamžitému závěru o estetické hodnotě uměleckého díla bez zdlouhavých deduktivních postupů rozumu. Na druhou stranu je tato schopnost výsledkem „nahromaděné zkušenosti“, tedy cosi, co nemusí být nutně vrozené a tedy intuitivní, ale čeho lze tak jako geniality dosáhnout usilovným tréninkem. Imaginační schopnost je však pro Reynolds významná také proto, že tvoří opak „vulgárních“ imitačních postupů, tj. že se může stát prostředkem generalizace a nepřítelem konkrétního, nesystémového detailu. Zde se ovšem Reynoldsovo chápání imaginace prudce odlišuje od osvícenských i pozdějších romantických výkladů. Srov. REYNOLDS, s. 229-44.

tree). Je tedy zřejmé, že potěcha, kterou přináší Kublajův palác, je addisonovská „slast imaginace“. Současně se ovšem tento gilpinovský park proměňuje v obraz: nejenže se chán kochá pohledem na zahrady z bezpečí svého paláce, tedy jakési konstrukce, která vytváří bariéru a distanci mezi pozorujícím subjektem a pozorovaným objektem, ale plocha zahrad je též přísně vymezena a oddělena od okolního světa, čímž se zásadně liší od původní koncepce expresivně malebných zahrad, jež měly odstraněním zdí vyvolávat iluzi splynutí s okolní „divokou“ přírodou.¹²⁶ Dovídáme se, že Kublaj nechal dva krát pět mil úrodné půdy obehnat hradbami a věžemi, přičemž anglické sloveso *girdle* evokuje více než pouhé vymezení obvodu, a tedy orámování plochy, která má skýtat soukromé vizuální potěšení. Vzhledem k tomu, že je odvozeno od podstatného jména znamenajícího „podvazkový pás“, ono vymezení je vlastně omezením, obepnutím, restrikcí, jež má ovšem význam politický, jak naznačují „hradby a věže“, tj. prostředky kontroly a ochrany. V estetickém plánu básně se jedná o racionální restrikcí smyslového vnímání, o nižší druh slasti, při které imaginace nehraje vpravdě tvůrčí úlohu.

Tato dvojí estetizace malebné krajiny se ovšem odehrává pouze v horizontálním, povrchovém plánu básně. Smyslovou působivost horizontálního vymezení plochy již v této úvodní části podvrací vědomí vertikální dimenze reprezentované podzemní posvátnou řekou Alf. Motiv mohutné podzemní řeky protékající jeskyněmi, lesem a údolím v spletitých „meandrovitých zákrutech“ (*meandering with a mazy motion*), jak se dočítáme v následné části básně, se v paralelně kontrastované představě pojí s „hadovitě se vinoucími potůčky“ povrchového plánu a vytváří tak binární opozici analogickou konstitutivním prvkům burkovského krásna a vznešena, především pak světla a tmy. „Pokud jde o světlo, aby se mohlo stát příčinou vytváření vznešena, musí být kromě své samotné schopnosti činit viditelnými jiné předměty doprovázeno určitými okolnostmi. Pouhé světlo je příliš obyčejná věc, která v mysli nevyvolá silný dojem, a bez silného dojmu nemůže nic být vznešené. [...] Avšak tma vytváří vznešené ideje lépe než světlo,“ praví Burke, a ještě dodává, že „krása by neměla být temnělá; velikost by měla být temná a zasmušilá“.¹²⁷ Představu temnoty však v části popisující hlubinný prostor posvátné řeky Alf neevokuje nějaké přímé konstatování, ale příměr, jímž se stvrzuje posvátnost a očarovnost tohoto prostoru: „jak očarován ženou, jež

¹²⁶ V průběhu osmnáctého století začaly právě z tohoto důvodu obvodové zdi parků, bránící ve výhledu za parkový areál, nahrazovat jiné prostředky určující hranice pozemků, zejména příkopy zvané „ha-ha“. O vzniku, účelu a etymologii „ha-ha“ viz např. THACKER, s. 32-33.

¹²⁷ “With regard to light; to make it a cause capable of producing the sublime, it must be attended with some circumstances, besides its bare faculty of shewing other objects. Mere light is too common a thing to make a strong impression on the mind, and without a strong impression nothing can be sublime. [...] But darkness is more productive of sublime ideas than light.” “beauty should not be obscure; the great ought to be dark and gloomy”; BURKE, s. 73 a 113.

pod lunou tu bloudí na zapřenou, když démon-ženich zradil ji, a kvílí“.¹²⁸ M. Procházka aplikuje na střední část třinácté kapitoly *Biographia Literaria*, mystifikační dopis smyšleného čtenáře, Deleuzův výklad lucretiovských simulaker a fantasmat, svět *událostí* a *povrchových efektů*, jež nejsou vlastně nic jiného než „pohyb, v němž se ego otevírá, až se stane povrchem a osvobodí tak neosobní, neindividualizované jednotliviny nezačleněné do světového řádu, které dříve věznilo“.¹²⁹ Podobným způsobem je nejspíše možné vysvětlit i přítomnost fantaskního, přízračného a patetického obrazu, který má napomoci utvoření představy o charakteru místa, jež je prostorem posvátné řeky. Jinak je totiž tento „gotický“ výjev zcela nekongruentní s orientálním charakterem scény; imaginace tu svou hrou zcela rezignuje na řád světa, v němž se tvoří určující významy textu. To je možné právě tehdy, když básnický subjekt opustí přísně racionálně střežený svět zahrady a sestoupí do „romantické strže“, v níž se může imaginace osvobodit a vytvářet představy nezávislé na konceptualizaci smyslového vnímání. Srovnáním příměru z „Kublaje Chána“ a mystifikační pasáže z *Biographia Literaria* se dá soudit, že Coleridge je v této své rétorické strategii (jíž vnáší do praktického působení imaginace ironii) důsledný. Volná tvůrčí hra imaginace je ovšem umožněna také tím, že básnický subjekt sám je přemožen působivostí prostoru, do něhož se odvažuje sestoupit, jak naznačují úvodní slova této části básně „Než och!“ (*But oh!*). Přemožen pocitem hrůzy ze začarovaného, temného místa, které se vzápětí projeví mohutnou silou tryskajícího pramene a které souvisí i s iluzí nekonečna, neboť je posvátná řeka propojuje s „jeskyněmi člověkem nezměřitelnými“ (*the caverns measureless to man*) – další kontrast k racionálně vymezenému a vyměřenému prostoru zahrady –, pouze postupně se dopracovává k neobrazným, příměrů zbaveným konstatováním. Kumulovaná energie umožňující prudký výtrysk pramene se mu proměňuje v další fantaskní obraz, obraz matky Země vzdychající v porodních bolestech, a teprve přirovnání odletujících kamenů ke krupobití nebo zrní pod cepy mlaticů navrácí jeho zklidňující se imaginaci do rozměrů přírodního a lidského bytí.

Vzápětí se obraz slunečného paláce potěchy proměňuje v básnickou vizi, stín plující na vlnách (a později, v touhách básnického subjektu, vystavěný ve vzduchu), nikoli již spojený se smyslovým potěšením z malebné zahrady, ale napájený a vlastně vytvářený hudbou pramene a podzemních jeskyň. Na tomto místě již zcela opouštíme předmětný svět, k němuž lze referovat jazykem, a vstupujeme do světa coleridgeovsky pojaté imaginativní mysli, jež

¹²⁸ “as holy and enchanted As e'er beneath the waning moon was haunted by woman wailing for her demon-lover”. Tyto verše cituji kvůli básnickému účinu v překladu Václava Renče (*Tušivá rozpomnění*, s. 107).

¹²⁹ Martin Procházka tuto interpretaci poprvé zveřejnil v článku “Between Hoax and Ideology: Theory and the Illusions of the Imagination in Chapter 13 of *Biographia Literaria*” (*Romantic Voices, Romantic Poetics*, Trier, 2005), později zařazeném jako sedmá kapitola do knihy *Transversals*. Deleuzova charakteristika je zde citována z české verze Procházkovy článku in HRBATA - PROCHÁZKA, s. 190.

nachází ideální vyjádření pomocí hudby, bez limitů denotačních významů. Tento stav je označován jako ideální a po tomto stavu básnický subjekt, vědom si své nedostatečnosti, to znamená své odloučenosti od autentického přírodního bytí, bolestně touží jako po náplni a smyslu své existence. Nejvýznamnější se zdá to, že zvnitřněním původního obrazu byl nově postulován smysl paláce potěchy: namísto smyslové slasti se jeho určujícím prvkem stala intuice, s níž podzemní, hlubinná hudba umožňuje Kublajovi vymanit se z hedonistického prožívání přítomného okamžiku a vztáhnout se k dějinnému času: „slyšel z dálky / teď hlasy předků předpovídat války“ (*heard from far Ancestral voices prophesying war*). Takovouto schopností dobrat se všepłatných významů je mysl napájena z pramenů imaginace. Lze tedy jen stěží přijmout interpretaci Kathleen M. Wheelerové, podle které je básníkovo vybudování paláce „zvěcněním“ myšlenkového procesu, vytvořením díla jako objektu, na němž lze v pevné a stabilní formě ukázat „principy organizace a konstrukce“, s tou výhradou ovšem, že se takové dílo stává mrtvou věcí, ozřejmující dogmaticky pojatý zákon imaginace, kterým je jednota absolutního subjektu.¹³⁰ Výsledkem tvůrčího procesu básnického subjektu však není pouhá externalizace a objektivizace stavby, ale především *pochopení a přehodnocení smyslu* tohoto ústředního obrazu, jeho povýšení na ideál, který sice pro básníka zůstává pouhou premisou a v rámci romantické senzibility typicky nerealizovaným úkolem, ale to jen kvůli sebereflexi básnickovy nedostatečnosti: kdyby se takového úkolu chopila prostá habešská dívka, ve snu vyjevené ztělesnění přírody, zajisté by v něm obstála. Její „symfonie a píseň“ je totiž nepochybně lidskou nápodobou „promíšených melodií“ (*mingled measures*) ozývajících se od pramene a z jeskyň, je to „humanizovaná příroda“;¹³¹ frustrace básnického subjektu pak vyvěrá z jeho neschopnosti vybavit si tento hudební projev jako jediný účinný prostředek komunikace vnitřní vize. Nejde tedy o odhalení principů organizace a konstrukce, ale o možnost vlastnění a správného použití prostředku k vytvoření sdělitelného obrazu. Básnický subjekt není jen konstruktér stavby, součástí jeho obrazu má být i původní přírodní prostor ledových jeskyň, a tudíž by se slovo *build* mělo chápat v širším smyslu jako „tvořit“. Výrazy „konstrukce“ a „organizace“ navíc připomínají mechanistický charakter fantazie (*fancy*), která

¹³⁰ Kathleen M. Wheeler, “‘Kubla Khan’ and the Art of Thingifying” (*Romanticism: A Critical Reader*, Basil Blackwell, Oxford, 1995, s. 132-35). Uvádím podle Procházkovy parafráze v *Transversals*, s. 120.

¹³¹ Obdobný zážitek zaznamenává mluvčí ve Wordsworthově básni „Osamělá žnečka“ (*The Solitary Reaper*). Hudební projev, který zaslechne uprostřed skotské Vysočiny, je mu samotným hlasem přírody („hluboké údolí překypuje tím zvukem“ – *the Vale profound Is overflowing with the sound*) s citovým účinkem daleko přesahujícím chvíli zážitku. Jeho reakce („poslouchal jsem bez hnutí a tiše“ – *I listened, motionless and still*) je však jen velmi mírnou, přirozenější obdobou vytoužené krajní odezvy, již Coleridgeův básnický subjekt očekává u svých posluchačů. V Coleridgeově básni totiž současně dochází i k přehodnocení Burkova pojetí vznešena: tímto dojmem zde má působit i ideální tvůrčí akt, jenž dokáže v posluchačích vzbudit „posvátnou hrůzu“ (*holy dread*); zdrojem vznešena se tak stává výstřední projev básnického ducha, a to nejen dílo samo, ale i sám proces jeho realizace.

na rozdíl od „zásadně vitální“ imaginace ponechává „všechny předměty (*jakožto* předměty) [...] v zásadě neměnné a mrtvé“. Externalizace objektů, vytváření „paláce ve vzduchu“, nemá tento racionálně konstruktivistický charakter, ale sotva také souvisí s estetickou transformací emocionálních prožitků, jak tvrdí E. Shafferová, podle níž „objekt je pouze nepřímo ‚příčinou‘ estetického citu: spíše se prostřednictvím objektu jeden druh citu transformuje do jiného, anebo ještě lépe, estetickému objektu lze v určitém citovém rozpoložení přisoudit schopnost probouzet jiná citová rozpoložení. [...] Vnější objekt symbolizuje vnitřní stavy.“¹³² Jaké vnitřní stavy by však měl symbolizovat objekt Kublajova paláce? Je to zajisté zástupný obraz básnickovy touhy, ideální mentální jednoty lidského a přírodního, ale samotná emoce takto zkonkrétněná není.

Smyslem tohoto poněkud obšírného pozastavení nad jednou básnickou skladbou bylo jednak poukázat na to, jakým způsobem romantické myšlení a tvůrčí praxe mohly odrážet impulsy předchozího vývoje novodobé estetiky, jednak se zabývat možnostmi čtení textu v rámci samotného Coleridgeova (a též obecněji romantického) estetického myšlení. Kritická reflexe jednotlivých teorií minulosti úzce souvisí se snahou na jejich základě vybudovat komplexnější estetickou soustavu, takovou, která by překlenula a překonala dílčí cíle osvícenství. V Anglii v tomto smyslu nejdále došel právě Coleridge se svými nově promyšlenými a propracovanými koncepcemi básnické tvorby, imaginace a symbolu, vycházejícími z německé idealistické filozofie.¹³³ Coleridgeův zprostředkující vliv lze vypořadovat i v myšlení ostatních předních romantiků, byť někdy pouze nepřímo.

Dynamický pohyb významů odehrávající se v „Kublaji Chánovi“ názorně ukazuje, jak se do centra romantické estetiky dostal pojem imaginace a jakým způsobem byl přehodnocen ve vztahu k osvícenským koncepcím. Chápání imaginace jako ústředního estetického a filozofického pojmu hlavního představitele romantismu (s výjimkou Byrona) sjednocuje, neboť Blake, Wordsworth, Coleridge, Shelley a Keats jí nejen přiznávají rozhodující úlohu při básnickém či uměleckém procesu, ale zacházejí i tak daleko, že ji povyšují do absolutní ontologické pozice a přisuzují jí též rozhodující epistemologickou funkci. Jedině takové důsledné uznání výsostného postavení imaginace jako *aktivní* a *tvůrčí* složky lidské mysli

¹³² “the object is only obliquely the cause of the aesthetic feeling: rather one kind of feeling is transformed into another through the medium of the object or, better, the aesthetic object is one to which, in certain states of feeling, can be attributed the power to rouse other states of feeling. [...] The external object becomes symbolic of inner states.” SHAFER, s. 406.

¹³³ Příkré hledisko Reného Wellka, který ve své rané práci *Immanuel Kant v Anglii* (Immanuel Kant in England, 1931) i v druhém svazku *Dějiny moderní literární vědy* odsoudil Coleridgeovu filozofii a estetiku jako odvozenou, heterogenní a plnou protimluvů, bylo mezitím několikrát vyvráceno např. poukazem na citlivé kombinování kantovského idealismu s burkovským empirismem (Shafferová) nebo vyvažování idealistického utopismu německé filozofie britským „zdravým rozumem“ (Furstová).

může podle nich vést k překonání krize vzniklé zhroucením řádu předmětného světa. Všechny dosavadní pokusy probíhající v osmnáctém století vnímají romantici jako dílčí a krajně neuspokojivé; snahy vnitřně harmonizovat chaotický obraz světa nejsou pro ně ničím víc než estetickou reorganizací mrtvých objektů, agregační a asociační činností fantazie, která podle Coleridge zachází pouze s věcmi „pevnými a danými“ (*fixities and definites*),¹³⁴ ale ve skutečnosti nemá schopnost realitu oživit. Podobná omezení v sobě obsahuje i lockovské individuální já, které se ani přes schopnost reflexe smyslových počitků nezbavuje své pasivity a zůstává tak pevně připoutáno k předmětnému bytí jako „líný pozorovatel vnějšího světa“.¹³⁵ Pro romantiky však bylo zcela zásadním úkolem rozbít konvenční vztah k materiálnímu, objektivnímu světu a vytvořit metafyzický systém, jehož významy by byly plně zakotveny v duchovní sféře se vši specifíčností, kterou jí romantici přisuzovali. Imaginace tak tvoří zdroj pravdy, nikoli pouze prostředek ozvláštňení reality, její okrášlení a zlíbeznění; jinak než prostřednictvím imaginace nelze podle romantiků k pravdě o podstatě našeho bytí dospět. Vědecký, newtonovský výklad kosmu takovou pravdou už není. Romantická poezie, jak praví Shelley, musí silou imaginace na obranu proti pasivnímu smyslovému vnímání vybudovat nový vesmír, se kterým konečně může člověk vstoupit do harmonické jednoty: „[Poezie] z nás činí obyvatele světa, oproti němuž svět, který známe, je chaos. Reprodukují obyčejný vesmír, jehož jsme součástí a vnímáči, a z našeho vnitřního zraku snímá blanku všednosti, která nám brání vidět zázrak našeho bytí. Nutí nás cítit to, co vnímáme, a představovat si to, co známe. Tvoří celý vesmír znovu, poté co byl v naší mysli zničen stále stejnými dojmy otupělými věčným omíláním.“¹³⁶

Pro vizionáře Blakea nemá svět nestvořený imaginací dokonce ani žádný význam, neboť předmětný svět u něho není reálný. Ve svém extrémně subjektivistickém myšlení Blake ztotožňuje člověka s imaginací a také s Bohem a tato jednota individuálního a univerzálního v imaginaci je pro něho jedinou platnou skutečností: „Člověk je celý imaginace. Bůh je člověk a existuje v nás a my v něm. Imaginace je božské tělo v každém člověku.“¹³⁷ Hmotný svět pro něho neexistuje, je jen zavádějící nahodilost, a proto také smyslové vnímání nelze považovat za prostředek pravdivého poznání, neboť empirie nedokáže zprostředkovat víc než nespojitě

¹³⁴ COLERIDGE, s. 313.

¹³⁵ “a lazy looker-on on an external world”; cit. in HILL, s. 88.

¹³⁶ “[Poetry] reproduces the common universe of which we are portions and percipients, and it purges from our inward sight the film of familiarity which obscures from us the wonder of our being. It compels us to feel that which we perceive, and to imagine that which we know. It creates anew the universe, after it has been annihilated in our minds by the recurrence of impressions blunted by reiteration.” *A Defence of Poetry*. JONES, s. 134-5.

¹³⁷ “Man is All Imagination. God is Man and exists in us and we in him. Imagination is the Divine Body in Every Man.” *Annotations to Berkeley's 'Sirius'*. Cit. in FURST, s. 131.

představy odrážející se ve „vegetativním zrcadle přírody“. Blake také mluví o dvojí optice, o vnějším a vnitřním zraku (ať už ve *Vidění posledního soudu*, *Vision of the Last Judgement*, skladbě *Věštby nevinosti*, *Auguries of Innocence*, anebo v říkance poslané r. 1802 Thomasu Buttsovi), jako by se skutečné významy tvořily v lidské mysli a následně se projektovaly do jevového světa jako předměty smyslového vnímání, pouze vnějškově reprezentující svoji pravou podstatu. „Pouze to, co je v mysli, je reálné; kde sídlí to, co nazýváme tělesným, nikdo neví: je klamně a jeho bytí je podvod. Kde je jaké bytí mimo mysl či myšlenku? Kde jinde než v mysli blázna?“¹³⁸ Identita se tedy u Blakea neformuje tak jako u Locka postupným zaplňováním prázdné mysli informacemi z vnějšího světa a jejich stále komplexnějším přetvářením v ideje, ale naopak svět se utváří vizemi, které jsou produktem aktivní mysli a jen v ní inherentně obsažené, což zároveň znamená, že základní ideje jsou člověku vrozené.¹³⁹ Básnická tvorba je pak partikulárním zpředmětněním „centrální formy“, jež je na rozdíl od Reynoldsovy generalizace chápána jako celistvá mentální podoba světa, již lze komunikovat jen dílčími básnickými obrazy. Tyto obrazy, ať už verbální nebo výtvarné, jsou pak pro Blakea základními epistemologickými jednotkami, neboť pravdu světa nelze pochopit na základě abstrakce. Jeho uštěpačný aforismus praví, že „přísně vzato veškeré vědění je partikulární“¹⁴⁰ (tj. konkrétní), se následně vztahuje i ke způsobu umělecké tvorby, nahrazující diskursivnost symbolickou reprezentací.

Jestliže naprosté odmítnutí jakékoli relevantní role smyslů umožnilo Blakeovi absolutizovat imaginaci na jedinou formu skutečného bytí, zpřístupněnou vnitřními vizemi, pak Keats, jemuž je ze všech romantiků nejvíce přisuzována tvůrčí spjatost se zkušenostmi smyslového vnímání, zdánlivě tvoří ve své koncepci přirozený protipól k Blakeovu subjektivismu. Nicméně tak jako Blake i Keats spatřuje v imaginaci naprosto zásadní prostředek poznání pravdy, neboť i on je přesvědčen, že podstata bytí tkví v imaginaci. Podle známé pasáže v dopise Benjaminu Baileymu z 22. listopadu 1817 znamená pro Keatse imaginativní proces zcela vážnou možnost nalezení pravdy v kráse: „Nejsem si jist ničím než posvátností citů srdce a pravdou imaginace – Čeho se imaginace chopí jako krásy, musí být pravda – ať už to existovalo předtím nebo ne – protože mám stejnou představu o veškerých

¹³⁸ “Mental Things are alone Real; what is call'd Corporeal, Nobody knows of its Dwelling Place: it is in Fallacy, its Existence an Imposture. Where is the Existence Out of Mind or Thought? Where is it but in the Mind of a Fool?” *Vision of the Last Judgement*. Cit. tamtéž.

¹³⁹ Vrozené ideje jsou podle Blakea vlastním základem lidské identity, a tedy také základem romantické univerzality: „Znalost ideální krásy není získaná. Rodí se s námi. V každém člověku jsou vrozené ideje, rodí se s ním, ony jsou jeho pravé já.“ (“Knowledge of Ideal Beauty is Not to be Acquired. It is Born with us. Innate Ideas are in Every Man, Born with him; they are truly Himself.”) REYNOLDS S. 298

¹⁴⁰ “Strictly Speaking All Knowledge is Particular.” Cit. in HILL, s. 96.

našich vášních jako o lásce: ve své vznešenosti vytvářejí podstatnou krásu.¹⁴¹ V Blakeově metafyzické estetické soustavě nehrály city fakticky žádnou roli. U Keatse je tomu naopak, avšak jedná se o city povýtce estetizované, o „emocionální prožitek krásy“ (*emotional experience of beauty*).¹⁴² To mu umožňuje postavit city a vášně blízko imaginaci, pokud tyto pojmy přímo neztotožňuje, protože lze jen těžko určit, v čem vlastně spočívá rozdíl mezi „podstatnou krásou“ vášní a pravdivou krásou imaginace.

Vzájemná podmíněnost pojmů pravda a krása, která vyplývá z této estetizace, má jednak svůj předobraz v Akensideovi, jak už bylo řečeno výše, jednak může být rovněž nepřímým ozvukem Schellingovy teorie ideálu umělecké krásy, totiž takové krásy, která je schopna překonat nahodilou krásu přírody. Krása uměleckého díla totiž neodráží jen objektivní podobu vnější reality, je to hodnota obsahující lidské vědomí, které je záměrným původcem její sladění, a proto umělecká krása skýtá možnost, jak přemostit propast mezi člověkem a přírodou, mezi subjektem a objektem; je to pravda zvnitřnělého světa. A protože nejvyšší hodnotou umění je krása, tak jako nejvyšší hodnotou filozofie je pravda, lze oba pojmy ztotožnit, stejně jako lze ztotožnit filozofii a umění coby dva přístupy k poznání téhož: to co filozofická pravda vyjevuje v ideálním tvaru, umělecká krása předvádí reálně a konkrétně. Obě jsou formou vědomí vesmíru jako absolutna.¹⁴³

Keats se ovšem nevyjadřuje v podobných filozofických pojmech, ani není ve své definici imaginace důsledný. Nejprve ji vykládá jako sílu vášní a citů, ale vzápětí se v narážce na pasáž z Miltona stává imaginace čímsi intuitivním, jakýmsi náhlým vnuknutím nebo snem: „Imaginaci lze přirovnat k Adamovu snu – probudil se a zjistil, že je to pravda.“ Nakonec se ovšem proměňuje v cosi blízkého samotnému smyslovému vnímání, jež teprve v součinnosti s reflexivní složkou „složitě myslí“ (*complex Mind*) může vytvořit podmínky k organickému vývoji tzv. „filozofické myslí“ (*philosophic Mind*), jedinému oprávněně tvůrčímu stavu, kdy je možné „pít tohle staré víno z nebes, jemuž říkám opětovné strávení našich navýsost éterických úvah zde na zemi“.¹⁴⁴ Filozofickou mysl nachází ve své keatsovské knižní studii Helen Vendlerová u básnického subjektu „Ódy na řeckou vázu“, prorockého hlasu, který se

¹⁴¹ “I am certain of nothing but of the holiness of the Heart’s affections and the truth of Imagination – What the imagination seizes as Beauty must be truth – whether it existed before or not – for I have the same Idea of all our Passions as of Love they are all in their sublime, creative of essential Beauty –”; GITTINGS, s. 36.

¹⁴² FURST, s. 232.

¹⁴³ Srov. ENGELL, s. 326. Srov. též: „Vesmír je v absolutním smyslu stvořen jako nejdokonalejší organická bytost a jako nejdokonalejší umělecké dílo: je tomu tak pro rozum, který v něm lze rozpoznat s absolutní jistotou, a pro imaginaci, která je v něm zobrazena v absolutní kráse.“ (“Das Universum ist im Absoluten als das vollkommenste organische Wesen und als das vollkommenste Kunstwerk gebildet: für die Vernunft, die ist in ihm erkennt, in absoluter Wahrheit, für die Einbildungskraft, die est in ihm darstellt, in absoluter Schönheit.”) Tamtéž, s. 402.

¹⁴⁴ “The Imagination can be compared to Adam’s dream – he woke and found it truth”; “drink this old Wine of Heaven which I shall call the redigestion of our most ethereal Musings on Earth”; GITTINGS, s. 36-7.

podobně jako Kublaj Chán dokáže vymanit z danosti přítomného okamžiku a vyjádřit slovně poselství, které v sobě ukrývá „němá“ váza pro budoucí generace. Ani tato personifikovaná filozofická mysl však podle Vendlerové neztrácí svoji podvojnost: když praví, že „krása je pravda“, hledí na vázu a její vyobrazené výjevy smyslovými očima jako na skutečný život, a když praví, že „pravda je krása“, posuzuje vázu vnitřním pohledem ducha či myšlení, jako umělecký předmět, v němž je pravda vtělena do krásné formy.¹⁴⁵ Přijmeme-li tento výklad, pak spíše než schellingovské sjednocení subjektu a objektu je v básni tematizována oscilace dvou alternativních vztahů či „pohledů“ člověka (anebo jeho podvojně filozofické mysli) na umění, to, čemu sama Vendlerová říká „alternativa“. Nejde však jen o dva pohledy, o rozdíl mezi „uměním jako život“ a „uměním jako umění“ – umělecké dílo se ve své tajemnosti, mlčení a chladu stává analogickým znakem transcendentna, které nás podobně jako Burkovo vznešeno „dráždí tak, až nejsme schopni myslet“ (*tease us out of thought*), ne však svým ohromujícím účinkem na smyslové vnímání, ale právě svou tajemností, která rozrušuje naši vědomou existenci v lidském čase a konfrontuje nás s věčností. Řecká váza, „schovanka pomalého Ticha a Času“, tak nakonec přece jen nese znaky schellingovského ideálu. Pravda imaginace tedy spočívá i v intelektuální komunikaci s produktem imaginace, jež má povahu symbolického obrazu a jehož ekfraktický vztah k textu básně činí i z básně samotné symbol.

Na rozdíl od Keatsova zaměření na jednotu obecných esteticko-filozofických pojmů jako pravda a krása Coleridge zajímá především problematika sjednocení subjektu a objektu. Tomuto tématu se věnuje ve filozoficky zaměřené dvanácté kapitole *Biographia Literaria*, když si připravuje pole pro proslulou definici imaginace, rozlišení dvou jejích složek, primární a sekundární, a její kontrastování s fantazií jako mentální schopností nižšího řádu. Protože se zde opírá o kantovský transcendentalismus (konkrétně o Schellingův spis *Transcendentní idealismus*, 1804), rozlišuje mezi empirickým neboli časově podmíněným, konečným já a absolutním JÁ JSEM, na němž je empirické já závislé a v němž je obsaženo. Individuální lidské já, charakterizované lockovským vědomím, je součástí univerzálního bytí a zprostředkovatelem vztahu mezi těmito dvěma ontologickými formami bytí je imaginace. U Coleridge tedy nedochází k absolutní identifikaci jako u Blakea a předmětný svět není zcela zavržený, byť je to svět neživých, nahodilých a izolovaných významů či idejí. Je to ovšem svět, ve kterém je nám dáno žít jako individuálním bytostem a v němž toužíme po sjednocení s vyšší, transcendentní formou bytí. Stojí za povšimnutí, že Blakeova poezie v zásadě není poezií touhy, že postrádá onu typicky romantickou notu stesku po ztraceném či nenaplněném prožitku ideálu, která zaznívá v „Kublaji Chánovi“, Wordsworthově ódě „Tušení

¹⁴⁵ Srov. VENDLER, s. 132-5.

nesmrtelnosti“ (Intimations of Immortality), v Shelleyho „Hymnu na duševní krásu“ (Hymn to Intellectual Beauty) nebo v Keatsově básni „Spánek a poezie“ (Sleep and Poetry); Blakeovy prorocké vize jsou potvrzením existence pravého světa, jenž sice může nastolovat zásadní otázky, ale jenž je stále přítomen jako součást jediného já a jehož úplné nastolení i na místě smyslových vjemů je pro Blakea samozřejmým utopistickým cílem. V coleridgeovském dualisticky pojatém světě musí dojít k internalizaci vnějšího světa, ke splynutí subjektu s objektem, aby se takto vytvořená subjektivita mohla stát sama sobě objektem, a tedy předmětem zobrazení. Imaginace není stav bytí, ale mentální proces:

Pokud znám sám sebe jen prostřednictvím sebe, je protimluvem vyžadovat pro sebe jiný predikát než sebeuvědomování. Jen v sebeuvědomování ducha tkví kýžená totožnost objektu a zobrazení; podstatou ducha totiž je to, že může sám sebe zobrazit. Pokud je tedy toto jediná bezprostřední pravda, v jejíž jistotě spočívá skutečnost našeho kolektivního vědění, vyplývá z toho, že ve všech objektech, které duch nazírá, nazírá jen sám sebe. [...] Duch (původně ztotožnění objektu a subjektu) musí v jistém smyslu rozpustit tuto identitu, aby si jí mohl být vědom: *fit alter et idem*. To ovšem znamená čin, z čehož tudíž vyplývá, že inteligence neboli sebeuvědomování není možné dosáhnout jinak než pomocí vůle a ve vůli.¹⁴⁶

Řada z těchto pojmů se pak objevuje v následné definici imaginace na závěr třinácté kapitoly a zmínkami i v kapitole čtrnácté. Svým aktivním působením (*living power and prime agent*) dokáže primární imaginace v každé empiricky formované mysli zbavit smyslové vjemy jejich čistě faktického významu a dodat jim tvárnost analogickou aktu stvoření v transcendentní, a tedy univerzální (věčné a nekonečné) sféře. Sekundární imaginace, lišící se pouze intenzitou a charakterem své činnosti, ale jinak stejně aktivní, pak rozpouští obraz předmětného světa, aby jej opětovně přetvořila a vyjádřila ve formě umění; tam kde básnický duch tomuto úkolu nedostačuje, aspoň se pokouší o dosažení idealizované jednoty. Mezi kritiky panuje jistá neshoda v tom, jak rozumět výrazu „veškerá vnímavost“ (*all human perception*) – zda totiž má Coleridge na mysli skutečně to, že primární imaginace pracuje se smyslovými počítky. Pokud jde při aktu ztotožnění objektu a subjektu skutečně o internalizaci vnějšího světa, a ne pouze o „vlastní rozvoj absolutního ducha“ (*self-development of absolute*

¹⁴⁶ “If then I know myself only through myself, it is contradictory to require any other predicate of self, but that of self-consciousness. Only in the self-consciousness of a spirit is there the required identity of object and of representation; for herein consists the essence of a spirit, that it is self-representative. If therefore this be the one only immediate truth, in the certainty of which the reality of our collective knowledge is grounded, it must follow that the spirit in all the objects which it views, views only itself. [...] Again, the spirit (originally the identity of object and subject) must in some sense dissolve this identity, in order to be conscious of it: fit alter et idem. But this implies an act, and it follows therefore that intelligence or self-consciousness is impossible, except by and in a will.” COLERIDGE, s. 299.

spirit), jak tvrdil J. Shawcross,¹⁴⁷ pak ovšem není důvod se domnívat, že by Coleridge měl důvod smyslové vnímání vyloučit (to ostatně nevylučuje ani Wordsworth, ani Shelley). J. R. de J. Jackson kromě toho připouští i možnost, že se jedná o představy vědomě utvářené v mysli, či dokonce v podvědomí, neboť v tomto smyslu užil Coleridge slovo *perception* o několik let později. Ať tak či tak, významné je, že jde o aktivní princip, jehož druhé fáze se účastní i vůle jako organizační princip básnického tvaru, který činí tento proces adekvátně sdělitelným.¹⁴⁸

Z kreativní a jednotící funkce poezie pak vychází Coleridgeova koncepce krásy: krása jakožto specifický jazyk umění vyvolává pocit jednoty všech prvků, avšak nikoli tím, že tyto prvky vnímatelova mysl spojuje s něčím nahodile se k nim vztahujícím, ale protože v souhře mozku a srdce cítí organickou provázanost, již Coleridge říká „mnohost v jednotě“ (*Multity in Unity*). Nejedná se samozřejmě pouze o kompoziční soulad jako u Hutchesona, ale o cosi analogického organickému růstu. Umělec musí být prodchnut smyslem pro tuto „vitální“ krásu, aby mohl vytvořit ideální estetický tvar; umělecké dílo musí vyrůst z nitra, z hmoty, která se stala duchem, nikoli být mechanicky zkonstruováno: „musíte se zmocnit podstaty, *natura naturans*, což předpokládá svazek mezi přírodou ve vyšším smyslu a lidskou duší“. Jedině v „dokonalém smíření“ umělecké svobody (*free life*) a zákonů umělecké tvorby („svazující formy“, *confining form*) dospěje umělec k okamžiku, kdy se musí „nejprve vymanit přírodě, aby se k ní mohl vrátit v plném účinku“.¹⁴⁹ *Natura naturans* tedy není daný svět kolem nás, ale svět, který na principu organického růstu vytváří sama imaginativní mysl harmonicky spojující objekt a subjekt.

Krásu je znakem jednoty, je to estetický projev jednotící funkce imaginace. Důraz na sjednocenost uměleckých prostředků tvoří Coleridgeův hlavní argument proti Wordsworthovu tvrzení, že formální složky básně jako např. metrum jsou jen dodatečné zdobné prvky odlišující báseň od prózy. Jednotný umělecký tvar, kde si jsou jednotlivé složky vzájemně podřízeny jako v organicky se vyvíjející entitě, úzce souvisí s bezprostředním (*immediate*) účelem umění: báseň sama o sobě není nositelem pravdy v tom smyslu, v jakém je jím vědecké pojednání, ani „zkušeností“ a záznamem faktů tak jako pojednání historické. Ve

¹⁴⁷ V předmluvě ke své edici *Biographia Literaria* z r. 1907. Viz HILL, s. 115.

¹⁴⁸ Podrobnějšímu výkladu Coleridgeova odklonu od Schellingovy koncepce a jeho pojetí imaginace se věnuje M. Procházka, podle něhož se v tvůrčím aktu spojují „intuitivní duševní děje s vědomými, zejména poznávacími procesy.“ PROCHÁZKA, *Romantismus a osobnost*, s. 36.

¹⁴⁹ “you must master the essence, the *natura naturans*, which presupposes a bond between nature in the higher sense and the soul of man”; “On Poesy”; “first eloin himself from nature in order to return to her with full effect”. Cit. in ENGELL, s. 358 a 359.

svém bezprostředním účinku má báseň přinášet „slast“ (*pleasure*),¹⁵⁰ přičemž bezprostředním účinkem se zde myslí to, co Kant nazývá „*interessenloses Wohlgefallen*“ (nezprostředkovaná slast, taková, při které mezi subjekt a objekt nevstupuje žádný prostředník). Coleridge tedy liší mezi pravdou imaginace vtělenou do básně a slastným potěšením, které báseň vyvolává jako specifický organicky jednotný tvar: pokud totiž báseň ve svém nejvyšším poslání (v protikladu k bezprostřednímu účinku) odhalí mravní či duševní pravdu, není to dáno uměleckou formou, nýbrž specifickým založením či zaměřením básníka. Coleridgeovi se tedy jedná o to, určit, co je společným, obecným a závazným rysem poezie. Upřednostňováním skladebných, formálních prvků jeho definice podstaty básnictví přibližuje básnickou skladbu hudbě; z toho vyplývá, že estetická slast se vztahuje spíše k evokační, a nikoli referenční stránce textu. Prvky, z nichž text sestává, „musí být takové, aby oprávnily soustavnou a zřetelnou pozornost vůči každé složce, kterou má probouzet k tomu účelu přesně vypočítané provázaně se opakující umístování přízvuků a hlásek.“¹⁵¹ Coleridge v této argumentaci používá terminologii empirické estetiky osmnáctého století, ale jeho hledisko je jiné: nejde mu ani o kompoziční soulad či libozvučnost, ani o neustálé podněcování smyslů a zvědavosti novostí a neotřelostí zobrazovaných jevů a prostředků uměleckého projevu. Ve své naprosté celistvosti se umělecké dílo stává vnějškovou projekcí vnitřní vize, která je výsledkem imaginativních procesů, jež v lidské mysli sjednocují a univerzalizují atomizovaný svět vjemů. Činí tak ovšem ne pouze jednotlivými konkrétními symbolickými obrazy jako u Blakea, ale ve svém celku, jako umělecký monolit. Protože však imaginace není u Coleridge stav bytí, ale mentálně volní proces, lze si něco takového představit pouze v idealizované podobě, kdy je básnická mysl plně prodchnuta „géníem“. Za těchto podmínek „básník, popsaný v ideální dokonalosti, aktivuje celou lidskou duši a vzájemně podřizuje její schopnosti podle jejich relativního významu a důstojnosti. Šíří tón a ducha jednoty, který je všechny mísí a prolíná pomocí syntetické a magické síly, jíž jsme výhradně přičkli jméno imaginace.“¹⁵² Jednotnost má ovšem v Coleridgeově pojetí také význam harmonizace, neboť tvůrčí akt imaginace se projevuje „ve vyvážení či smíření protikladných či disharmonických

¹⁵⁰ V tomto jsou Coleridge s Wordsworthem zajedno, neboť i Wordsworth praví už v předmluvě k vydání *Lyrických balad* z r. 1800, že „básník píše s jediným omezením, totiž nutností přinášet bezprostřední slast člověku“ (“The Poet writes under one restriction only, namely, the necessity of giving immediate pleasure to a human Being.” WORDSWORTH, s. 938.

¹⁵¹ “They must be such, as to justify the perpetual and distinct attention to each part, which an exact correspondent recurrence of accent and sound are calculated to excite.” COLERIDGE, s. 317.

¹⁵² “The poet, described in ideal perfection, brings the whole soul of man into activity, with the subordination of its faculties to each other, according to their relative worth and dignity. He diffuses a tone, and spirit of unity, that blends, and (as it were) fuses, each into each, by that synthetic and magical power, to which we have exclusively appropriated the name of imagination.” Tamtéž, s. 319.

vlastností“,¹⁵³ které mají binární povahu: totožné se sjednocuje s rozdílným, obecné s konkrétním, idea s obrazem (tedy konceptualizované s nekonceptualizovaným), pocit novosti a neotřelosti se starými známými objekty, prudké emoce s přísným řádem, soudnost a sebevláda s nadšením a hlubokým citem, přirozené s umělým.

Důraz kladený v *Biographia Literaria* na jednotící funkci imaginace vlastně vychází z reakce na Wordsworthovo pojetí vkusu, imaginace a fantazie, vyjádřené jednak v několika prvních verzích *Preludia*, jednak v básnickových prozaických textech. Jak ve své brilantní analýze Wordsworthových koncepcí imaginace vyjádřených v *Preludiu* dokládá M. Procházka,¹⁵⁴ původní funkce imaginace, tak jak ji básník nastínil v první verzi skladby, není být sjednocující syntetickou silou, ale spíše působit podobně jako deleuzovské efekty („události“) čtených diferencí mezi nespojitými vjemy a objekty, efekty, které se pod vlivem rozmanitých citových vzruchů mohou vzájemně propojovat teprve až jako jednotliviny vzniklé asociacemi a uložené v paměti. Výsledkem tohoto procesu pak ovšem není kontinuita nebo celistvost subjektivního vědomí, ale transformace uměleckého materiálu na specifické pocity a emoce.¹⁵⁵ Teprve později Wordsworth nachází účinný sjednocující princip.

Coleridge však začal diktovat kapitoly *Biographia Literaria* do pera příteli Johnu Morganovi až pod bezprostředním vlivem předmluvy, kterou Wordsworth napsal k novému vydání své poezie roku 1815, bezmála dvě desítky let po prvních náčrtcích *Preludia*, a tedy již s přehodnoceným pojetím imaginace, třebaže stopy tohoto přehodnocování lze pozorovat už v období prvních vydání *Lyrických balad*, tj. na samém počátku století. Text nové předmluvy nabízí jakousi usoustavněnou definici, která se víceméně shoduje s Coleridgeovým pojetím, ale zároveň je předmětem Coleridgeových drobných revizí. Sám Wordsworth se v úvodu vyhraňuje vůči přetrvávajícímu neadekvátnímu osvícenskému chápání pojmu, jak je prezentoval výkladový synonymický slovník Williama Taylora *Rozlišení anglických synonym* (*English Synonyms Discriminated*)¹⁵⁶ z roku 1813: zde se pod pojmem imaginace nadále rozumí schopnost mysli vybavovat si představy zprostředkované smyslovým vnímáním a fantazii se zastarale přikládá významnější postavení než imaginaci (imaginace je schopnost názorně si vybavovat, fantazie schopnost evokovat a kombinovat). Wordsworth tento výklad obou pojmů odmítá s poukazem na to, že imaginace a fantazie nejsou jenom různé polohy paměti (*modes of memory*) – tak jako to kdysi napsal Hobbes – ale že klíčová je jejich schopnost zacházet *aktivně* s realitou zprostředkovanou smyslovým vnímáním: „Imaginace

¹⁵³ “in the balance or reconciliation of opposite or discordant qualities”; tamtéž.

¹⁵⁴ Ve stati “Imagining the Difference: Transports and Revelations in *The Prelude*”, zařazené jako 9. kapitola v knize *Transversals*, s. 125-36.

¹⁵⁵ Srov. též HRBATA - PROCHÁZKA, s. 170-1.

¹⁵⁶ Wordsworth uvádí titul chybně jako *British Synonyms Discriminated*.

[...] nemá žádný vztah k představám, jež nejsou ničím více než věrným otiskem nepřítomných vnějších objektů v mysli; je to slovo vyššího významu označující působení mysli na ony objekty a tvůrčí nebo skladebné procesy řídící se určitými pevnými zákony.¹⁵⁷

Wordsworth sice rozlišuje pojmy imaginace a fantazie stejně jako Coleridge a imaginaci přiznává vyšší postavení, neboť jejím úkolem je dodávat smyslovým vjemům (objektům) nové atributy anebo naopak je některých atributů zbavovat a tak jim umožnit vstupovat do interakce s lidskou myslí jako cosi nového, nevšedního, nicméně jeho vztah k obou pojmům není tak příkrý. Kromě této modifikační schopnosti přiznává imaginaci i schopnost tvarovat (*shape*) a tvořit (*create*) díky „vznešenému vědomí duše v jejich mocných a téměř božských silách“,¹⁵⁸ kdežto fantazie si podle jeho slov nedělá nároky na to, aby svým působením proměňovala materiál, s nímž zachází. Coleridgeova námitka směřuje právě proti ne zcela jednoznačnému oddělení imaginace a fantazie jako dvou nespojitých operací lidské mysli. Podle Wordsworthe „hromadit a asociovat, evokovat a kombinovat přísluší jak imaginaci, tak fantazii“,¹⁵⁹ tato shovívavost vůči oběma mentálním schopnostem je u něho dána tím, že Wordsworth nejméně ze všech předních romantických básníků zavrhuje význam předmětného světa. Jeho přístup je do značné míry realistický, což je hledisko pro Coleridge nepřijatelné (odtud pramení i Coleridgeova polemika s Wordsworthovou teorií básnického jazyka odvozeného od autentické mluvy venkovanů). Je-li pro Blakea hmotný svět klamem a pro Coleridge chaosem mrtvých objektů, jež dokáže oživit pouze imaginace, pro Wordsworthe je to živá příroda, již imaginativní schopnosti básnické mysli musí sloužit: „Tvárná síla / sídlila ve mně; tvůrčí ruka, vzpurná / tu a tam, scestně chopila se díla; / svébytný duch se ve mně protivil / běžnému zvyku, ale většinou / se přísně podřizoval vnějším věcem, / s kterými obcoval.“¹⁶⁰ Vzhledem k této neortodoxní hierarchii zapojuje Wordsworth do služby vnějšimu světu imaginaci i fantazii a podle těchto operací v novém vydání třídí své básně do příslušných sekcí. Jak vysvětluje J. Scoggins,

na rozdíl od Coleridge, jehož poznámky o fantazii jsou vesměs hanlivé, Wordsworth tvrdí, že tato síla, pokud působí ve své patřičné oblasti, je schopna vznešených účinků; přiznává jí dokonce záměr „soupeřit s imaginací“ a nenaznačuje přitom, že by takový cíl byl nerozumný. Hlavním účelem jeho

¹⁵⁷ “Imagination [...] has no reference to images that are merely a faithful copy, existing in the mind, of absent external; but is a word of higher import, denoting operations of the mind upon those objects, and processes of creation or of composition, governed by certain fixed laws.” WORDSWORTH, s. 955.

¹⁵⁸ “a sublime consciousness of the soul in her own mighty and almost divine powers”; tamtéž, s. 956.

¹⁵⁹ “To aggregate and to associate, to evoke and to combine, belong as well to the Imagination as to the Fancy.” Tamtéž, s. 957.

¹⁶⁰ “A plastic power / Abode with me; a forming hand, at times / Rebellious, acting in a devious mood; / A local spirit of his own, at war / With general tendency, but, for most, / Subservient strictly to external things / With which it communed.” *The Prelude*, II, v. 362-8. Tamtéž, s. 647.

popisu fantazie v předmluvě z roku 1815 bylo vyvrátit Coleridgeův závěr, že jde o schopnost nehodnou pravého básnického ducha.¹⁶¹

V této toleranci se ještě projevuje Wordsworthova koncepce poezie z předmluvy k druhému vydání *Lyrických balad* (1800), kde její hlavní smysl byl definován jako vyjádření silných citů, reflektovaných a formalizovaných rozumem, aniž by však byly zbaveny své původní intenzity, a kde imaginace měla pouze ozvláštňovat všednodenní přírodní a venkovskou realitu. Univerzální významy tak zde nevyplývaly z aktivního tvůrčího působení imaginace, ale z básnickových „schopností psát univerzálně srozumitelnou řečí citu [...] a zůstat přitom obyčejným člověkem“.¹⁶² Toto umírněné stanovisko, díky němuž skutečný protiklad k Blakeovu radikální metafyzice tvoří právě Wordsworthův „realismus“, se nezměnilo ani po letech, i když se těžiště teoretického výkladu tvůrčího procesu přesunulo z citů na smyslové vjemy. V dodatku k předmluvě z roku 1815 (“Essay, Supplementary to the Preface”) definuje Wordsworth funkci poezie, její výsadu a povinnost, jako zacházení s věcmi „ne jaké *jsou*, ale jak *vypadají*; ne jak samy o sobě existují, ale jak se *smyslům* a *vášním zdají* existovat“.¹⁶³ Co znamená tento snad až překvapivý sensualismus, vysvětluje z toho, jak autor objasňuje svoje chápání imaginace ve vlastní předmluvě k témuž vydání. Na třech příkladech tu Wordsworth uvádí figurativní použití slovesa „viset“, neboť právě takový se zdál předmět líčený básnickým subjektem; ve všech třech případech šlo o pouhé zdání, smyslovou iluzi, ale právě ta podnítila imaginaci, aby stvořila obraz, který by přinesl dvojí uspokojení či potěšení (*gratification*) myslí: jednak při jeho kontemplaci a jednak z „reference k pohybu a objevení vznešených objektů, k nimž je přirovnán“.¹⁶⁴ Tímto způsobem vzniká jednoduchý obraz, ale propojováním takových obrazů se formuje komplexní obrazný výjev, kde vztahy mezi jednotlivými prvky nabízejí ještě intenzivnější možnosti významů, jež lze kontemplantovat. V tomto výkladu aktivního zmocňování se či „oživování“ reality pomocí imaginace Wordsworth nadále zůstává na pozici asociativní teorie, kterou vlastně nikdy neodmítl; básnický obraz je u něho výsledkem interakce mezi objektivní realitou a aktivním přetvářením smyslových dojmů

¹⁶¹ “Unlike Coleridge, whose comments on the fancy are uniformly derogatory, Wordsworth asserted that this power, when operating in its proper sphere, was capable of performing noble functions; he can even speak of it as aiming ‘at a rivalry with Imagination,’ without suggesting that such an aim is unreasonable. A major purpose of his description of fancy in the Preface of 1815 was to refute Coleridge’s implication that it is a faculty unworthy of true poetic genius.” SCOGGINS, s. 191-2.

¹⁶² PROCHÁZKA, cit. d., s. 27. O pojetí univerzálnosti v *Lyrických baladách* viz též JORDAN, s. 2-3, s upozorněním, že Wordsworth též charakterizoval poezii jako „historii nebo vědu citů“ (*the history or science of feelings*, v poznámce k básni „Hloh“, *The Thorn*).

¹⁶³ “not as they *are*, but as they *appear*; not as they exist in themselves, but as they *seem* to exist to the senses and to the *passions*”; WORDSWORTH, s. 944.

¹⁶⁴ “reference to the motion and appearance of the sublime objects to which it is compared”; tamtéž, s. 956. O vztahu imaginace a vznešena viz podrobně SCOGGINS, zejména kapitola 6, “Imagination and the Sublime”.

a citových prožitků této reality v imaginativní mysli, jež na základě podobnosti asociuje významy a vede k univerzalitě, jejíž metafyzická podstata je však značně omezená. Z hlediska básnické praxe souvisí wordsworthovská obraznost s užitím figurativního jazyka, zejména s metaforikou a její sémantickou funkcí. Obrazné pojmenování je dáno korespondencí iluzivního dojmu a asociativní mysli, a v této vnitřní, subjektivní aktivitě vidí Wordsworth možnost překonání individuální zkušenosti k univerzálním, v zásadě platónským významům. Na takovém principu je ostatně založena už filozofie „svěžesti“ v ódě „Tušení nesmrtelnosti“, v jejíchž úvodních verších hraje klíčovou roli právě sloveso „zdát se“ (*seem*): „i každý běžný pohled se mi *zdál* oděn nebeským světlem“.¹⁶⁵ Báseň vznikla několik málo let po vydání *Lyrických balad* a ukazuje, že již tehdy byl základem Wordsworthovy koncepce imaginace ne předmětný svět sám o sobě, ale způsob, jakým tento svět působí na naše emocionální a intelektuální ustrojení a jak jsme schopni tento svět vnímat.

Wordsworthe zajímá celá škála možností básnického ztvárnění reality zejména proto, že básník se u něho liší od běžného člověka toliko živější senzibilitou, větším entuziasmem a něhou, lepší znalostí lidské povahy, chápavější duší – jeho výjimečnost je tedy relativní, jak naznačují použitá komparativa. Básník se ale především raduje více než běžní lidé z toho, že je prodehnut duchem života, čímž, o čem nachází zjevný důkaz v celém vesmíru.¹⁶⁶ Způsob zobrazení je tak podmíněn tímto básnickým ustrojením, které poutá pozornost samo k sobě. Naproti tomu Coleridge zajímá básník v ideálním stavu, kdy rozhodujícím činitelem jeho tvořivých schopností je básnický duch, génius, tedy speciální vlastnost u běžných lidí nepřítomná. Jen tak se totiž může básník zmocnit univerzálních významů cele, najít vhodný způsob vyjádření, který by byl nezávislý na ostatních rysech jeho osobnosti;¹⁶⁷ básnický duch

¹⁶⁵ “and every common sight, / To me did seem / Apparelled in celestial light”; WORDSWORTH, s. 587. Význam zdání v první sloce ódy zdůrazňuje např. Cleanth Brooks v souboru studií *The Well Wrought Urn*. Viz BROOKS, s. 124-50.

¹⁶⁶ Srov. předmluvu k *Lyrickým baladám* z r. 1800, tamtéž, s. 937.

¹⁶⁷ Tyto tendence ovšem nelze brát dogmaticky, ale jako součást již výše zmíněného pluralismu a otevřenosti, kdy i jednotliví představitelé romantismu jako by vedli dialog sami se sebou a nejednou sami sobě protičili. Tuto situaci shrnuje Paul de Man: „Protože tvrzení o radikální prioritě subjektu před objektivní přírodou není snadno slučitelné s básnickou praxí romantických básníků, kteří vesměs kladli značnou důležitost na přítomnost přírody, výsledkem je jistý zmatek. Lze nalézt množství citátů a příkladů, které v romantické poezii upřednostňují analogickou imaginaci založenou na prioritě přírodních substancí před vědomím ‚já‘. [...] Coleridgeovo pojetí organické jednoty jakožto dynamického principu je odvozeno od pohybů přírody a ne ‚já‘. Wordsworth si je jasněji vědom, o co tu jde, vidí-li tutěž dialektiku mezi sebou a přírodou z hlediska času. Přírodní pohyb je pro něho příkladem [...] trvalosti ve struktuře změny, jistoty metatemporálního, statického stavu za zjevným rozkladem způsobeným proměnností, jež zasahuje jisté vnější prvky přírody, ale jádro nechává nedotčeno.“ (“Since the assertion of a radical priority of the subject over objective nature is not easily compatible with the poetic praxis of the romantic poets, who all gave a great deal of importance to the presence of nature, a certain degree of confusion ensues. One can find numerous quotations and examples that plead for the predominance, in romantic poetry, of an analogical imagination that is founded on the priority of natural substances over the consciousness of the self. [...] Coleridge’s own concept of organic unity as a dynamic principle is derived from the movements of nature, not from those of the self. Wordsworth is more clearly conscious of what is involved here when he sees the same dialectic between the self and

je prostředkem popření jeho identity jako běžného člověka, prostředkem jeho odosobnění: „Mít génia znamená žít v univerzálnu, neznat své já, ale to, co se odráží nejen z tváří všech kolem nás, našich bližních, ale odráží se i z rostlin, stromů, zvířat, ba i z vodní hladiny a pouštních písků.“ Podobně jako pro Keatse je i pro Coleridge významné rozpojit básníka a člověka, tedy cosi, co je pro realistu Wordsworthe nepředstavitelné; u Coleridge však právě v tom spočívá podstata inspirované tvorby, po níž touží básnický subjekt z „Kublaje Chána“: „V géniu samém je nevědomá činnost; ne, je to *sám* génius v geniálním člověku.“¹⁶⁸ Zdání, které u Wordsworthe vytvářejí smysly, je ovšem plně uvědomovaným stavem, který okamžitě a bezprostředně vyvolává radost či estetickou slast. Coleridgeovská ideální spontaneita se však nemůže spokojit s týmiž výrazovými prostředky, o kterých mluví Wordsworth, a proto hledá komplexnější a definitivní způsob vyjádření – adekvátní k tomu, že sama idea génia nabízí finální a totální výraz syntézy subjektu a objektu.¹⁶⁹

Takovým ideálním prostředkem je pro Coleridge symbol, především proto, že svou povahou odpovídá představě dokonalé syntézy individuálního a univerzálního. Coleridge v tomto pojetí symbolu opět vychází z německého pozdně osvícenského a preromantického myšlení, kde se definice symbolu stala jedním z čelných témat. H.-G. Gadamer vysvětluje vzestup zájmu o symbolické zobrazení tím, že estetika génia nahrazující racionalistickou estetiku osvícenského věku vyžadovala neurčitý význam či sémantickou otevřenost, kterou právě symbol obsahoval.¹⁷⁰ Tato otevřenost byla žádoucí především jako protiklad k sémantické jednoznačnosti alegorie: tím, že poukazuje na něco jiného, než sama vyjadřuje, zůstává alegorie ukotvena v oblasti rétorických figur a patří čistě do oblasti mluvení neboli

nature in temporal terms. The movements of nature are for him instances of [...] endurance within a pattern of change, the assertion of a metatemporal, stationary state beyond the apparent decay of a mutability that attacks certain outward aspects of nature but leaves the core intact.”) DE MAN, s. 196-7.

¹⁶⁸ “To have a genius is to live in the universal, to know no self but that which is reflected not only from the faces of all around us, our fellow-creatures, but reflected from the flowers, the trees, the beasts, yea from the very surface of the waters and the sands of the desert.” “There is in genius itself an unconscious activity; nay, this is *the* genius in the man of genius.” Cit. in WELLEK, s. 162 a 163. Ve světle těchto tvrzení o nevědomé činnosti básnického ducha i ve světle očividně platónské scény, již kulminuje „Kublaj Chán“, je přece jen otázkou, jak číst Coleridgeova slova o tom, že sekundární (tj. tvůrčí) imaginace „koexistuje s vědomou vůlí“ (*coexisting with the conscious will*, ve XIII. kapitole *Biographia Literaria*). Účast vůle jako řídicího principu imaginace přiznává Schelling a také Wordsworth mluví o „záměrnosti fantazie“ (*wilfulness of fancy*), avšak nejasnosti zůstávají u Coleridgeova slovesa *coexist*: do jaké míry jsou vůle a imaginativní procesy podmíněné a do jaké jsou to dvě nezávislé, paralelně existující formy duševních procesů, které pouze mohou vstupovat do vzájemných vztahů?

¹⁶⁹ V přednášce z roku 1818 vyjádřil Coleridge tento názor explicitně: „A tak ty [obrazy] totalizované přírody vložit do lidské mysli a zaplnit ji jimi po okraj, a tak vyzískat ze samotných forem a navíc k nim přidat mravní úvahy, jež jsou jim blízké, a z vnějšího stvořit vnitřní, z vnitřního vnější, z přírody stvořit myšlenku a z myšlenky přírodu – toť tajemství génia v umění.“ (“Now so to place these [images] of nature totalized, and fitted to the limits of the human mind, as to elicit from, and to superinduce upon, the forms themselves the moral reflections to which they approximate, to make the external internal, the internal external, to make nature thought, and thought nature – this is the mystery of genius in the Fine Arts.”) Cit. in SAWYER, s. 43.

¹⁷⁰ Srov. GADAMER, s. 78-86.

logu jako strategie řeči, kdy vztah mezi idejí a jejím projevem je čistě arbitrární a závisí na důvtipu a vynalézavosti mluvčího. Symbol oblast rétoriky přesahuje. Řečeno Gadamerovými slovy, symbol nečerpá svůj význam „ze vztahu k jinému významu, nýbrž ‚význam‘ má jeho vlastní, smyslové bytí. Jako něco, co se nám ukáže, nám umožňuje na sobě rozpoznat něco jiného“.¹⁷¹ Význam symbolu v uměleckém díle, které je chápáno jako výtvar génia, spočívá v samotném uměleckém projevu, což umožňuje, že v symbolu spolu splývají smyslový jev a nadsmyslový význam, že tu dochází k sjednocení sounáležitých prvků a symbol tak „svým významem vyplňuje vnitřní sounáležitost konečna a nekonečna“. K tomuto svébytnému určení symbolu v jednoznačném protikladu k alegorii směřují diskuse mezi zakladateli německé romantiky od Goetha a Schillera ke Kantovi a jeho pokračovatelům, zejména Schellingovi a Solgerovi. Coleridge sám definuje symbol jako jednotný výraz, v němž se prostřednictvím smyslově konkrétních, individuálních projevů lze dobrat univerzálních, absolutních významů: „symbol [...] je charakterizován prosvítáním zvláštního v individuálním nebo obecného ve zvláštním nebo univerzálního v obecném. Nade vše pak prosvítáním věčného časovým a v časovém. Je vždy účasten skutečnosti, kterou činí srozumitelnou, a zatímco vyjadřuje celek, sám tkví jako živá součást v té jednotě, kterou zobrazuje.“ Tyto absolutní významy se vyjevují v symbolu ne proto, že jsou abstraktní a je třeba je takto konkretizovat, ale protože jsou jinak nesdělitelné a i tak, řečeno Goethovými slovy, zůstávají „věčně a nekonečně aktivní a nedosažitelné“.¹⁷² Coleridge ovšem nezavrhne alegorii kvůli její sémantické uzavřenosti nebo neschopnosti reprezentovat univerzální významy (v osmnáctém století se užití alegorie redukovalo hlavně na texty s didaktickým posláním a na politickou satiru a alegorie tak pozbyla svůj původní náboženský hermeneutický smysl), nýbrž proto, že alegorie tíhne k abstrakci a beztvorosti, neboť pouze nabízí konkretizované, vizualizované analogie obecných pojmů: „Alegorie je jen převod abstraktních představ do názorného jazyka, který sám není ničím jiným než abstrakcí smyslových objektů.“¹⁷³ Oproti analogické povaze alegorie je charakter symbolu anagogický: transcendentální významy jsou typizovány symbolickým znázorněním; reprezentující figuruje jako reprezentativní část reprezentovaného, tj. v synekdochickém vztahu. Na rozdíl od Wordsworthova vyzdvihování

¹⁷¹ Tamtéž, s. 78.

¹⁷² „wirksam und unerreichbar“; cit. in HALMI, s. 1.

¹⁷³ „a symbol [...] is characterized by a translucence of the special in the individual or of the general in the especial or of the universal in the general. Above all by the translucence of the eternal through and in the temporal. It always partakes of the reality which it renders intelligible; and while it enunciates the whole, abides itself as a living part in that unity of which it is representative.” “Now an allegory is but a translation of abstract notions into a picture-language which is itself nothing but an abstraction from object of the senses.” COLERIDGE, s. 661.

role metaforiky při uplatnění imaginace¹⁷⁴ se tedy Coleridgeova představa symbolu opírá o metonymiku.¹⁷⁵ V tomto smyslu také Coleridge nazývá symbol „tautogorickým“, tj. sémanticky odkazujícím k sobě samému, v protikladu k alegorickému zobrazení, které vždy sémanticky odkazuje k jinému. Výraz „tautogorický“ posléze od Coleridge převzal Schelling.¹⁷⁶

Pro romantické pojetí symbolu je ovšem významné, že se alegorie v průběhu osmnáctého století vymanila z úzké oblasti rétorických figur a začala být považována spíše za literární žánr či narativní postup založený na odkazování k významům mimo sebe. Ctižádostí romantického symbolu jako adekvátnějšího uměleckého výrazu, než jaký mohla poskytnout alegorie, se tak rovněž stala možnost fungovat nikoli v rámci jednotlivých segmentů obrazného vyjádření, tropů, ale v rámci celého díla. Totalita symbolického tvaru je ideálem, v němž představa syntetické funkce umění dosahuje vrcholu: „Samo umělecké dílo je symbolem, ‚estetickou monádou‘; zcela originální a nikoli ve starém smyslu ‚imitovanou‘; ‚konkrétní‘, a přesto fluidní a evokativní; prostředek vedoucí k pravdě, pravdě nesouvisící s pravdou pozitivistické vědy nebo jakéhokoli pozorování závislého na diskursivním rozumu, a přece pravdou exaltovanější.“¹⁷⁷

Romantické teorie imaginace a symbolu, v anglickém romantickém hnutí nejdůkladněji rozvinuté u Coleridge a Blakea, se jeví jako nejdůslednější teoretický i praktický pokus překonat ontologickou krizi, která před více než sto lety poznamenala nástup novověku. Hluboký pocit odcizení člověka od smysluplné podstaty jeho existence, tento psychologický důsledek newtonovského kosmu a potažmo i lockovského empirismu, měl být překonán dokonalou syntézou, jež se měla uskutečnit pomocí té výsostné schopnosti lidské mysli, jež

¹⁷⁴ V básnické praxi ovšem mezi oběma básníky v tomto ohledu zásadní rozdíl není. Už v tvorbě z období *Lyrických balad* fungují některé Wordsworthovy charaktery jako symbolické reprezentace univerzálních významů, což je zvláště markantní u takových přesně tesaných portrétů, jako je stejnojmenný patriarchální hrdina básně *Michael*. Podobně v básni „Osamělá žnečka“ (*The Solitary Reaper*) celý výjev funguje jako symbolické ztělesnění transformativní schopnosti poezie a hudby.

¹⁷⁵ Souvislost mezi symbolem a imaginací na jedné straně a alegorií a fantazií na straně druhé viděl W. B. Yeats ve svém raném článku z dekadentního časopisu *The Savoy* r. 1896: „Symbol je jistě jediné možné vyjádření jakési neviditelné podstaty, průzračná svítilna kolem duchovního plamene, kdežto alegorie je jedno z mnoha možných zobrazení ztělesněné věci, a náleží k fantazii, a ne imaginaci: symbol je zjevení, alegorie zábava.“ („A symbol is indeed the only possible expression of some invisible essence, a transparent lamp about a spiritual flame; while allegory is one of many possible representations of an embodied thing, and belongs to fancy and not to imagination: the one is a revelation, the other an amusement.”) Cit. in HALMI, s. 2. Yeatsův výklad symbolu se však značně liší od Coleridgeova i obecně romantického chápání: explicitně je v něm zdůrazněno primární postavení duchovní významové sféry a konkrétní, individualizovaný obraz je brán jako pouhý prostředník sugesce významů, bez jakéhokoli náznaku syntézy. Na druhou stranu Yeatsova metaforika směřuje k modernistickému pojetí symbolického zobrazení (Woolfová užívá namísto „průzračné svítilny“ mystičtější výraz „poloprůsvitná svatozář“, *semitransparent halo*).

¹⁷⁶ Viz tamtéž, s. 18.

¹⁷⁷ „The work of art itself is a symbol, ‘aesthetic monad’; utterly original and not in the old sense ‘imitated’; ‘concrete’, yet fluid and suggestive; a means to truth, a truth unrelated to, and more exalted than, that of positivist science, or any observation depending upon the discursive reason.” KERMODE, s. 44.

umožňuje estetické prožívání skutečnosti. Gadamer a po něm i de Man ukazují, že takto vzniklý metafyzický systém estetiky nebyl konečným, obecně přijatým řešením. Imaginace je pro romantiky jediným územím pravdy, krása ukrytá v symbolu je podle Coleridgeovy definice, která zůstala jenom v rukopise, „těsnopisný hieroglyf pravdy – prostředník mezi pravdou a citem, hlavou a srdcem, tiché společenství ducha s duchem přírody“.¹⁷⁸ V knize *Symbolika snu* (*Symbolik des Traumes*), kterou vydal roku 1814 německý teozof Gotthilf Heinrich Schubert, se mluví o „hieroglyfech“ snů, alternativním, univerzálním, nediskursivním jazyce, fundamentálně odlišném od běžného jazyka, o jazyce, který spojuje vnitřní a vnější svět, život v nás a mimo nás, a jež by bylo žádoucí v moderním světě obnovit. Ačkoli Coleridge tuto knihu podrobil nelitostné kritice, schlegelovské pojetí symbolu jako hieroglyfu, které si Schubert vypůjčil, je i základem Coleridgeovy teorie; je to ovšem jazyk snu pouze v přeneseném smyslu, ve skutečnosti jde samozřejmě výhradně o jazyk umění. Jak však upozorňuje Paul de Man, taková absolutní víra v estetické řešení pomocí symbolu se může zakládat na iluzích, a proto i v době vrcholného romantismu hrají významnou roli nesymbolické způsoby zobrazení, jako je alegorie, která „brání já v iluzorní identifikaci s ne-já, jež je nyní zcela, třebaže bolestně poznáno jako ne-já“.¹⁷⁹

Tato situace pak může stát u základů formování estetiky viktoriánského romantismu. I v této pozdější fázi pokračuje snaha postulovat ideál, zároveň se však prohlubuje nedůvěra v možnost finálního řešení, zejména pak prostřednictvím metafyzického systému, jaký nabídli romantici z počátku století. Viktoriánští romantici pocítují nové druhy odcizení, mnohem více spjaté s konkrétní společenskou a ekonomickou situací své doby, a v nadále se rozpadajícím řádu světa jen stěží nacházejí řešení směrem k transcendentnu, které odkrývala imaginace jejich předchůdců. Na to ostatně v obecném smyslu poukazuje Freedman, jak již bylo řečeno.

Ačkoliv cílem těchto pozdních romantiků nadále zůstalo zkoumání forem syntetické jednoty, které lze dosáhnout v uměleckém výrazu, její smysl se proměňoval. To ostatně lze pozorovat už v době romantického hnutí, respektive ve dvacátých letech, kdy jsou již zásadní teoretické texty anglického romantismu formulovány. Na příkladu Scottova románu *Kenilworth* bylo patrné, jak estetické gesto, které mělo vést k poznání pravdy, selhalo tam, kde tuto pravdu zaslepovaly osobní city a vášně, převládající nad obecně závazným mravním kodexem. Svébytným způsobem pak zachází s motivem sjednocující vnitřní vize Thomas De

¹⁷⁸ “the shorthand hieroglyphic of truth – the mediator between truth and feeling, the head and the heart, a silent communion of the Spirit with the Spirit of Nature”; cit. in WELLEK, *A History of Modern Criticism*, vol. 2, s. 160. (Původně citováno v knize J. H. Muirheada *Coleridge as Philosopher*, London, 1930, s. 195.)

¹⁷⁹ “it prevents the self from an illusory identification with the non-self, which is now fully, though painfully, recognized as a non-self”; DE MAN, s. 207.

Quincey, jehož *Zpověď anglického požívače opia* (Confessions of an English Opium-Eater, 1821) svojí mentalitou náleží už spíše pozdnímu romantismu estétského hnutí a rodící se dekadence (jak o tom svědčí i to, že Baudelaire učinil obsáhlý výtah z této knihy základem svého spisku *Umělé ráje*), a tedy odklon od původního romantického idealismu. De Quincey svá vyznání záměrně koncipuje tak, aby v nich byly patrné ozvuky estetických teorií podílejících se na formování romantické senzibility. Kniha už svým názvem ironicky evokuje autobiografické texty jako Rousseauova *Vyznání* („takové projevy laciného sebeponižování nacházíme jen ve francouzské literatuře“) a ještě spíš pak míří na Wordsworthovo *Preludium* poukazem na „všeobecně srozumitelný symbolický jazyk“ a citátem z Wordsworthovy básně „Bílá laň z Rylstone“ (The White Doe of Rylstone),¹⁸⁰ který má demonstrovat básnickou dojímavou dikci. Pojmenování dvou závěrečných oddílů „Slasti opia“ (The Pleasures of Opium) a „Strasti opia“ (The Pains of Opium) pochopitelně funguje jako parodický ozvuk Burkových estetických emocí. Autorovo líčení transformace jeho vnitřního světa účinkem dlouhodobého požívání opia vrcholí popisy snových scén, jež se vyznačují intenzivním shlukováním představ a zážitkem vymaňujícím vědomí z běžného vnímání prostoru a času:

Pod společnou představou tropického vedra a slunce v zenitu sehnal jsem do jednoho houfu všechny tvory, ptáky, šelmy i hady, všechny stromy a rostliny, všechny zvuky a jevy, s nimiž se setkáváme v různých tropických končinách, a snesl je dohromady v Číně nebo Indočíně. Veden příbuznými pocity přidružil jsem zanedlouho Egypt a jeho bohy pod stejnou vládu. Opice i papoušci dlouhoocasí a kakaduové na mne třeštili zraky a skučeli, pošklebovali se mi a štěbetali. Vběhl jsem do pagody a uvízl na staletí kdesi na vrcholu nebo v tajemných komnatách; byl jsem modlou; byl jsem knězem; byl jsem uctíván věřícími; byl jsem obětován bohu.¹⁸¹

Takováto vize by měla vlastně tvořit analogii k orientálním obrazům z Coleridgeova „Kublaje Chána“, zvláště proto, že Coleridge v dodatečné předmluvě uvádí, že jeho sen byl stimulován požitím opia. Jestliže však u Coleridge zvláštní stav mysli údajně dokáže transformovat kusé informace z četby cestopisů v obrazy, které ozřejmují smysl imaginativního vidění a nechávají vědomí pronikat k hlubším významům přesahujícím danost prožívaného okamžiku, pak u De Quinceyho se odehrává cosi, co naopak přítomnost jednotícího vyššího smyslu popírá. Jeho halucinační vidina Orientu je traumatizujícím

¹⁸⁰ Vzhledem k různým edicím De Quinceyho díla narážíme na četná různočtení. Narážku na Rousseaua přebírám z českého překladu Evy Kondrysové (Praha 2000), zmínku o symbolickém jazyce (“a symbolic language universally understood”), která je v českém vydání vynechána, z „úplného a nezkráceného“ vydání v Penguin Popular Classics, kde ovšem zase chybí věta o nechvalných tendencích francouzské literatury.

¹⁸¹ DE QUINCEY, *Zpověď*, s. 117.

zážitkem jiného, které se subracionální já pokouší scelit, ale jež si ho svou nepostižitelnou rozmanitostí a věčně proměnnou mnohotvárností zcela podrobuje a vytváří z něho objekt své manipulace. Splynutí s transcendentní sférou reprezentovanou orientálními božstvy má podobu šíleného iluzorního panoptika, jež nejenže postrádá schopnost vyjevit nadsmyslové významy, ale které naopak soustředěným útokem na smysly rozrušuje integritu vědomí. Tam, kde u romantiků syntetizující a přetvářející moc imaginace překonávala fragmentovanost jevového světa, v De Quinceyho obraze se posiluje až do krajnosti autorovo palčivé tušení ohroženosti osobní integrity jinakostí světa, s nímž subjekt přichází do styku. Jeho exotické halucinace mají totiž psychologický základ v opravdové traumatizující zkušenosti, v autorově znepokojivém setkání se zástupcem orientálního světa, potulným Malajcem, který přijde k De Quinceyho domku v samém lůnu Jezerní oblasti, odpočine si uvnitř na podlaze a nakonec se posilní darem od domácího pána, totiž dávkou laudana, jež by evropskému požívači opia podle De Quinceyho slov vystačila na týden. De Quincey je zaskočen touto demonstrací odolnosti „nižší rasy“ vůči látkám decimujícím jeho i jiné příslušníky západního světa a na základě této zkušenosti si konstruuje obraz kulturního protikladu, v němž se Východ stává mystickou silou, pro západní svět neproniknutelnou, a zároveň líhni života, jež může získat nadvládu jak svým charakterem, tak svojí nezdolností a početností. Tak jako záhadný potulný Malajec pronikl z nějakého přístavu až do anglického vnitrozemí, aby tam dal nenásilným, a přesto zdrcujícím způsobem najevo svoji převahu, či spíše se tam zjevil, aby tuto převahu symbolizoval, i do viktoriánského vědomí, jež De Quincey takto předjímá, proniká obava nových možností odcizení a rozpolcenosti. Tyto soustavné viktoriánské frustrace mají nejrůznější podobu – u De Quinceyho nejsilněji rezonuje koloniální kontext, který v jeho zážitku a z něho plynoucích vizí tematizuje problém moci (obavu, že ovládaní se projeví jako silnější a odolnější než jejich páni a jednoho dne se poměr moci otočí) – a viktoriánský romantismus posléze hledá nové způsoby, jak tyto nové formy ohrožení překonat.

Kapitola 2

John Ruskin

Umění v pravém slova smyslu není zábava; nelze se je naučit ve chvílích volna ani se mu oddávat, když právě nemáme nic lepšího na práci. Nejsou to výšivky na stolek v salónu ani vytržení z nudy budoárů; je třeba je chápat a brát vážně, anebo se mu raději vůbec nevěnovat. Je nutné je vykonávat s nasazením života a vnímat celým srdcem.¹⁸²

V jednom ze svých nejnámějších dramatických monologů „Má poslední vévodkyně“ (My Last Duchess, 1842) rozvíjí Robert Browning paralelu mezi živou bytostí a jejím portrétem. Tato paralela je zasazena do téměř absurdní situace: jakýsi italský renesanční vévoda jménem Ferrara provází svého hosta rodinnou galerií a sbírkou uměleckých předmětů a ukazuje mu podobiznu své zesulé manželky; zároveň pozvolna objasňuje příčinu jejího skonu – sám ji nechal usmrtit, protože se nechovala podle jeho představ. Celý monolog vyznívá jako zastřené varování, neboť host přijel dohodnout podmínky vévodova nadcházejícího sňatku s hraběcí dcerou, a vévoda po něm tímto způsobem nepřímou vzkazuje své nevěstě, že pokud se bude chovat obdobně, skončí jako žena vypodobněná na obraze. Téma vztahu umění a života je tak díky specifickému manipulátorskému postoji mluvčího v básni traktováno silně ironicky v tom smyslu, že člověk je pouhou hříčkou v rukou jiných a nemusí po něm zbýt víc než jakýsi zástupný znak ve formě výtvarného díla. To je ovšem prvoplánová interpretace, do níž nás nutí charakter vévodova diskursu. Ve skutečnosti báseň naznačuje mnohem méně jednoznačný vztah mezi životem a uměním.

Vévoda Ferrara chápe umění jako prostředek přivlastnění, zmocnění se reality, která se sama o sobě, jako taková, vymyká jeho moci a vlastnickému pudu; současně přitom jako by ochotně podléhal iluzi, že se této reality bezvýhradně zmocnil. Již v druhém verši sděluje svému posluchači, že vyobrazená vévodkyně „vypadá jako zaživa“ (*Looking as if she were alive*), a tuto informaci se nerozpakuje zdůraznit ještě jednou ke konci své promluvy („stojí tu / jak zaživa“; *The she stands / As if alive*, v. 46-47). Vévoda ovšem ví, že jeho bývalá žena je mrtvá a prostřednictvím umění přetvořená v předmět – podobný předmět, jakým je bronzová socha Neptuna, na kterou odvádí v poslední větě posluchačovu pozornost, a podobný předmět, za nějž už podvědomě považuje svou nastávající choť („ač jeho dcera sama [...] je mi předmětem a cílem“¹⁸³). Přesto je pro něho klíčové ono „jako zaživa“; vévoda si tak

¹⁸² “Art, properly so called, is no recreation; it cannot be learned at spare moments, nor pursued when we have nothing better to do. It is no handiwork for drawing-room tables, no relief of the ennui of boudoirs; it must be understood and undertaken seriously, or not at all. To advance it men’s lives must be given, and to receive it, their hearts.” (RUSKIN, *Works*, 4, s. 26).

¹⁸³ Verše 52-53. Srov. orig.: “Though his fair daughter’s self [...] is my object.” Ambivalentní výraz “object” lze chápat jednak ve významu „cíl, hlavní zájem“, ale také, při vévodově manipulační sémantické hře, jako

namlouvá, že jeho žena smrtí nezmizela, že se pouze transformovala do sféry umění, kde je pro něho snadněji uchopitelná a ovladatelná, kde mu zbavena své svobody a emocionální spontánnosti může posloužit jako nástroj k ovládnutí druhých. Vévoda Ferrara je zvrácený estét – jeho galerie je vlastně jeho vnitřním obrazem světa, zkamenělého a nehybného; vždyť i sám sebe možná projektuje do postavy neohroženého Neptuna krotícího vzpurnou realitu v podobě mořského koně. Vévoda je také typický viktoriánc, myšlenkově uzavřený uprostřed hierarchizovaného světa, uvažující pouze ve vyhraněných protikladných pojmech pán-otrok, nadřazený-podřazený, nadřazený-ovládaný, v pojmech vulgárně zjednodušené ideologie Britského impéria. Z toho důvodu se cítí oprávněn vše, co se vymyká jeho rigidním představám, odstraňovat a potlačovat: jeho manželka je pro něho symbolem emocionální a potažmo i sexuální svobody, a ta nemá v mravním hodnotovém systému puritánského viktoriánství místo. Problémem ovšem je, že umění neslouží ideologii a že jeho prostřednictvím nelze redukovat skutečnost na dobově přijatelné aspekty; sám vévoda ostatně tuto podvratnou roli umění v skrytu vědomí tuší a de facto před ní rezignuje. Jako by si nemohl pomoci, hned zpočátku upozorňuje na „hloubku a vášně vážného pohledu“, zračící se v manželčině tváři a prozrazující – hlavně jemu samému – důvody, pro které nechal vévodkyni zlikvidovat. Vévodu netrýzní výčitky svědomí nad zločinem vraždy, kterého se dopustil na nevinné oběti, ale neodbytná, v hloubi duše zasutá pochybnost, že tímto způsobem nad svou bývalou chotí převahu a moc nezískal, že jeho čin byl marný. Svou vypravěčskou strategií, diskursem moci, se pak snaží zaklít či zažehnat vědomí své vlastní bezmoci. Navenek předstírá, že si přivlastnil realitu prostřednictvím umění, ale ve skutečnosti, skrytě, si umění přivlastnilo jeho. Aktivní strůjce v sobě tají pasivní oběť a ostentativně předvádí obranné manévry.

Před dvěma desítkami let projektoval De Quincey svou úzkost z podlehnutí silnější moci do opiového snu, který se svou neuchopitelností vzpíral stát se základem uměleckého zobrazení. O několik desítek let později Wildův zoufalý hrdina Dorian Gray probodne svoji vlastní podobiznu a padne mrtev k zemi. Jeho gestem jako by symbolicky vrcholilo poznání, že stejným způsobem jako život se nás může zmocnit umění.

a. Ruskinova teorie krásy: mezi klasicistickou a romantickou estetikou

Pokud budeme Browningovu báseň číst jako ironicky podanou, ale zcela vážně míněnou reflexi pokřiveného vztahu moderního člověka k umění, pak snad ani nemůže být náhodné, že ve stejné době, kdy tato báseň vznikla, vstupuje na veřejnou scénu osobnost, která od samého

„předmět“, tedy neživou položku v inventáři vévodova majetku.

počátku své kritické dráhy měla zaujímat postavení autority bojující za to, aby se tento vztah napravil. John Ruskin celý život usiloval o to, aby se umění dostalo svrchovaného místa ve společnosti a tím aby došlo i k celkové tolik potřebné obrodě moderní společnosti. Byla to mnohdy podivná až bizarní úloha, kterou takto sehrával, jak ukazuje i skandální případ z Grosvenorské galerie, byla to však úloha, kterou jako by si viktoriánská doba sama svým charakterem přímo vyžadovala. Ruskin učinil první krok k takové pozici ve svých sedmnácti letech, krátce před tím, než se vlády ujala královna Viktorie, a zemřel téměř na den přesně rok před ní. Z hlediska této téměř symbolické symbiózy Ruskina se svou dobou snad potom ani nepřekvapí, že se také narodil o pouhého čtvrt roku dříve než jeho panovnice.

Ruskinovo celoživotní cílevědomé, programové usilování o nápravu pokřiveného vztahu moderní společnosti k umění začíná – příznačně – obhajobou. Roku 1836 osočil *Blackwood's Magazine* malíře J. M. W. Turnera v souvislosti se změnou jeho uměleckého stylu a mladý Ruskin, studující prvním rokem na Oxfordské univerzitě, napsal odpověď hájící nové pojetí světla a barevnosti v umělcových odvážných kompozicích. Na Turnerovo doporučení ji sice nakonec neotiskl, nicméně tato obhajoba a nutnost zastat se malíře i v následujících letech položily základ Ruskinova prvního velkého díla, *Moderních malířů* (*Modern Painters*, 5 svazků, 1843-60). Jeho složitá a různorodá tektonika vyrůstá z odhodlání představit Turnera jako umělce vyššího, pravdivějšího řádu, zejména ve srovnání s mistry krajinomalby ze sedmnáctého a osmnáctého století, a tak mu dodat jedinečného postavení v celých dějinách umění. Kniha se měla nejprve jmenovat *Turner a starí mistři* (*Turner and the Ancients*), později však Ruskin titul i koncepci knihy změnil, opatřil ji delším názvem *Moderní malíři, jejich převaha v umění krajinomalby nad starými mistry* (*Modern Painters, Their Superiority in the Art of Landscape Painting to the Ancient Masters*) a zařadil do ní pasáže pojednávající i o jiných současných výtvarnících, jako byli Copley Fielding, J. D. Harding, John Varley nebo Augustus Callcott. Jedná se tak hned o nejambicióznější a nejrozsáhlejší projekt, k němuž se kdy Ruskin odhodlal. V rozsáhlosti práce ovšem tkví také jeden z jejích hlavních problémů – první svazek vznikl v době, kdy Ruskin stále ještě studoval a jeho zkušenosti s uměním ani s teoriemi umění nebyly dosud nijak bohaté, poslední svazky spatřily světlo světa o sedmnáct let později, kdy měl za sebou nejen další významné spisy, zejména rozměrnou práci z dějin architektury *Benátské kameny* (*Stones of Venice*, 3 svazky, 1851-53) a kratší studii příbuzného zaměření *Sedm lamp architektury* (*Seven Lamps of Architecture*, 1849), ale prošel i radikálními názorovými proměnami, které vedly k přehodnocení východisek celého díla. *Moderní malíře* tedy nelze chápat jako ucelenou, promyšleně propracovanou a systematickou teorii umění; takový nebyl ani jejich záměr, a výsledná podoba, plná protimluvů a občas i

těžko přijatelných soudů, je opravdu neumožňuje takto číst. Jejich smysl je jiný a nelze jej vyjádřit jedním slovem – v centru jejich pozornosti nestojí jenom umění a umělec, stojí tam často i sám čtenář, sám autor a nejednou i celý svět. Ona dvě desetiletí, během nichž jejich svazky vznikaly, lze ovšem z hlediska vývoje Ruskinových estetických a umělecko-kritických názorů považovat za stěžejní: je to období, kdy se Ruskin nejvíce soustředil na uměleckou kritiku (tj. dosud se nezabýval společenskou kritikou) a během něhož se pokusil definovat anebo revidovat některé základní estetické pojmy. Pracemi těchto let se řadí do kontextu viktoriánského romantismu a svým způsobem i do kontextu estetického hnutí, i když pouze v určitém širším, obecnějším smyslu a ještě k tomu ne zcela bez výhrad.

Ruskinův vztah k dědictví romantismu i k soudobému estétství skutečně nelze postihnout stručnou a jednoznačnou charakteristikou. Jak vysvítá z příkladu uvedeného v úvodní kapitole této práce, už samo Ruskinovo chápání romantismu bylo velmi specifické a zejména pak v pozdějších letech Ruskin sám dává najevo, že jeho východiska byla spíše klasicistická, a tedy protiromantická. Pravda je však složitější a zahrnuje v sobě oba póly. Nedůvěra k dědictví romantismu proniká například autorovým poněkud svébytným pokusem o vlastní životopis *Praeterita* (1885). Ruskin zde mimo jiné vzpomíná na setkání s Keatsovým přítelem Josephem Severnem, a vzápětí poznamenává, že „spojitost s Keatsem mě nikdy nelákala“.¹⁸⁴ Z předních romantiků přiznává obdiv pouze ke Scottovi a k Byronovi, tedy autorům, kteří se nepodíleli na koncipování metafyzického systému romantické estetiky. Byrona si váží hlavně proto, že nezavrhne předmětný svět ve prospěch imaginace a že je realistický v tom smyslu, že se snaží co nejpřesněji postihnout svoji empirickou zkušenost: „Ale tady jsem konečně našel člověka, který mluvil pouze o tom, co viděl a znal, a mluvil bez přehánění, bez záhadnosti, bez zášti a bez slitování. [...] Ale když Byron řekl, že se ‚chladná a neklidná masa ledovce den za dnem posouvá‘, řekl prostými slovy, co vidí a zná – nic víc.“ Cítí s Byronem spjatost v oddané lásce ke kráse a odporu vůči ošklivosti, v tom, že mu dokázal jako nikdo jiný oživit hory a moře skutečnou lidskou vznešeností a hořem a Benátky představit jako místo živoucích lidí, a ne jako výplod fantazie, tak jak mu připadaly u Shakespeara. Kromě toho tvoří pro něho Byron pojítko s uměřenou klasicistní dikcí jeho předchůdců a je jedním z podnětů Ruskinovy dlouholeté snahy „přidržovat se ve stylu svých próz, kdykoli chci pronést něco závažného, kadencí Popea a Johnsona“.¹⁸⁵ A třebaže právě Johnson nedosahuje velikosti

¹⁸⁴ “the Keats part had never attracted me”; RUSKIN, *Praeterita*, s. 248.

¹⁸⁵ “But here at last I had found a man who spoke only of what he had seen, and known; and spoke without exaggeration, without mystery, without enmity, and without mercy. [...] But Byron, saying that ‘the glacier’s cold and restless mass moved onward day by day,’ said plainly what he saw and knew, – no more.” “in forming my prose style, to keep to cadences of Pope and Johnson for all serious statement”; tamtéž, s. 139 a 141.

Popea, Byrona a Scotta, inspirace jeho jazykem má pro Ruskina i zjevný „protiromantický“ význam: „Vážil jsem si jeho vět ne v první řadě proto, že jsou symetrické, ale že jsou pravdivé a jasné. [...] Naučil mě pečlivě odvažovat život a nedůvěřovat bohatství; a navždy mě svým neoblopným zdravým rozumem uchránil před upadnutím do sítí německé metafyziky anebo zabřednutím do jejích anglických bažin. [...] navždy mě uchránil před klamnými myšlenkami a zbytečnými spekulacemi.“¹⁸⁶ Toto odmítnutí Kanta, Schellinga, Coleridge a romantického transcendentálního myšlení je nepochybné, avšak nezapomínejme, že takto kategorické stanovisko pochází z poloviny osmdesátých let a není tak docela v souladu s tím, co prosvítá Ruskinovými ranějšími pracemi.

Pokud jde o estetické hnutí, tak jak se rozvíjelo během Ruskinových nejneproduktivnějších let, ani v tomto případě není situace jednoznačná. Hledat první známky odporu vůči čistému estétství jako umělecké a myšlenkové tendenci už ve druhém svazku *Moderních malířů* z poloviny čtyřicátých let, ve kterém se Ruskin snaží nahradit termín „estetický“ jinými pojmy, by bylo hrubě anachronické: první podnět k „estetickému“, tj. na morálce nezávislému umění sice vznikl ve Francii koncem třicátých let, když Théodore Gautier napsal předmluvu obhajující jisté mravně pochybné pasáže v románu *Slečna de Maupinová* (Mademoiselle de Maupin), avšak sám pojem „umění pro umění“ se v „estétském“ smyslu objevuje v Anglii až v letech šedesátých v souvislosti se Swinburnovou studií o Williamu Blakeovi. Že se takové názory na funkci umění začínají pozvolna prosazovat, věděl Ruskin už předtím, ale nejspíš až v padesátých letech, jak o tom svědčí např. poznámka z r. 1858: „Kde se umění provozuje samoúčelně a dělníkovo potěšení spočívá v tom, co *dělá* a *vytváří*, a ne v tom, co *vykládá* nebo *předvádí* – tam má umění velmi neblahý účinek na mozek a srdce a při dlouhodobém trvání takové praxe působí *zkázu intelektu i mravních zásad*.“¹⁸⁷

V roce 1883 se ovšem sám Ruskin snažil vzbudit zdání, jako by již při sepisování *Moderních malířů* prorocky varoval proti šíření idejí estétství, a to když k novému vydání druhého svazku připojil tuto poznámku pod čarou: „Jedním z hlavních důvodů, proč opět vydávám tuto knihu, je, že už tak záhy obsahuje rozhodné varování proti tehdy začínající pošetilsti, jež v nedávné době učinila z umění jednak zdroj zkázy a jednak terč posměchu vulgárního světa.“ Jak dodává N. Shrimpton, Ruskin v osmdesátých letech pohlíží na svou

¹⁸⁶ “I valued sentences not primarily because they were symmetrical, but because they were just, and clear. [...] He taught me carefully to measure life, and distrust fortune; and he secured me, by his adamant common-sense, for ever, from being caught in the cobwebs of German metaphysics, or sloughed in the English drainage of them. [...] he saved me for ever from false thoughts and futile speculations.” Tamtéž, s. 211-12.

¹⁸⁷ “Wherever art is practised for its own sake, and the delight of the workman is in what he does and produces, instead of in what he interprets or exhibits, – there art has an influence of the most fatal kind on brain and heart, and it issues, if long so pursued, in the *destruction both of intellectual power and moral principle*.” RUSKIN, *Works*, 16, s. 268.

kritickou činnost jako na soustavný odpor vůči estétství – tak se mu ovšem jeho profesionální dráha jeví pouze ze zpětného pohledu.¹⁸⁸ Sám sebe totiž usvědčuje z pošetilosti, když zapomíná, že v prvním svazku *Benátských kamenů* napsal r. 1851 s typicky autoritářským postojem: „Pamatujte, že nejkrásnější věci na světě jsou nejméně užitečné; pávi a lilie kupříkladu.“¹⁸⁹ Ruskinovo kategoricky odmítavé stanovisko z roku 1883 tedy nespíš souvisí s tím, že rok předtím vydal Walter Hamilton svoji studii o estetickém hnutí v Anglii a v kapitole věnované „tomuto excentrickému géniovi“ (*this eccentric genius*) – což bylo nepřilíš taktně volené epiteton vzhledem k tomu, že se kritik v té době již potýkal s opakovanými záchvaty šílenství – přisoudil Ruskinovi rozhodující roli při formování „pravé estetické školy“. Navíc souvislosti, které vyplývají z odůvodnění takové iniciační role, vyznívají velmi kontroverzně hned v několika ohledech: „Pravá estetická škola vděčí za mnohé Ruskinovi nejen proto, že jí ukázal směr, kde hledat čisté umění a skutečnou krásu, ale také pro styl jazyka, sám o sobě působivý a malebný, jenž se však bohužel snadno propůjčuje burlesknosti a nesmyslné nadsázce.“¹⁹⁰ V knize sice chybí jediná zmínka o Walteru Paterovi, ale narážky na čisté umění a jazykový „stylismus“ řadí Ruskina nepřehlédnutelně po bok autora kontroverzního závěru ke studiím o dějinách renesance; vzápětí je Ruskin dokonce srovnáván s Wagnerem pro stejné pohrdání veřejností, a to byl pro stárnoucího a duševně labilního kritika jistě nežádoucí a nepřijatelný kontext.

V dobových kritikách však lze nalézt i jiné doklady názorů spojujících Ruskina s vyznavači kultu krásy a také Ruskin sám v některých svých textech, zejména časopiseckých článcích projevuje sympatie k některým motivům, které dominují anglickému estétství. Významné je rovněž jeho přátelství s Rossettim a dalšími preraffaelity a pozdější sympatie ke Swinburnovi, jehož kontroverzní sbírku *Básně a balady* (*Poems and Ballads*, 1866) se pokoušel hájit proti pobouřené kritice. Ruskinův dočasný příklon k estétství se dá vysvětlit jeho náboženskou krizí, vrcholící známou turínskou „rekonverzí“ r. 1858, ale jak upozorňuje N. Shrimpton, problém patrně vězí hlouběji v Ruskinově bytostně rozporuplné povaze, respektive v tom, jak se Ruskin soustavně snažil legitimizovat i protichůdné tendence a vyložené protimluvy svých výkladů:

¹⁸⁸ “It is one of the principal reasons for my reprinting this book, that it contains so early and so decisive warning against the then incipient folly, which in recent days has made at once the corruption, and the jest, of the vulgar world.” RUSKIN, cit. d., 4, s. 35. Vztahem Ruskina k estetickému hnutí se Nicholas Shrimpton zabývá ve stati “Ruskin and the Aesthetes”, in BIRCH, s. 131-51.

¹⁸⁹ “Remember that the most beautiful things in the world are the most useless; peacocks and lilies for instance.” Cit. d. 9, s. 72. Cit in BIRCH, s. 139.

¹⁹⁰ “the true Aesthetic School owes much to Ruskin, not only for pointing out the direction in which pure art and real beauty are to be found, but also for a style of phraseology, forcible and picturesque in itself, but which, unfortunately, easily lends itself to burlesque and absurd exaggeration.” HAMILTON, s. 20.

V tomto rozboru je Ruskin od raných čtyřicátých let až do konce své tvůrčí dráhy nepřetržitě účasten složitého vyjednávání mezi filistíny (v Arnoldově vážném smyslu slova) na jedné straně a estéty na druhé. [...] Ruskin mezi nimi zaujímá pozici prostředníka, kloní se k oběma a snaží se udržovat stálý kontakt. Jinými slovy není ani estét, ani antiestét, ale spíše umírněný estét v rozsahu, jenž v jedné své krajní poloze zahrnuje i puritánské odmítnutí umění. [...] Ve snaze udržet si kontakt s náboženskou i estetickou skupinou, teoretický kritik mluví oběma jejich jazyky a také svým vlastním kompromisním jazykem.¹⁹¹

Co tedy především řadí Johna Ruskina k pozdnímu či viktoriánskému romantismu? Podle G. Hougha učinil Ruskin ve své době pro výtvarné umění totéž, co před ním udělal Coleridge pro poezii: vyhradil mu výsostné místo v hierarchii všech lidských schopností a svým soustavným výkladem vedl své posluchače a čtenáře k uměleckému nahlížení na skutečnost. Vedle této iniciační role však lze nalézt i jiné spojitosti a jednou z nejvýznamnějších je např. úloha subjektivity při kritickém soudu i uměleckém činu. Ruskinova estetika bývá označována jako eklektická, jeho znalosti estetických teorií osmnáctého století a romantismu jsou pokládány za neúplné, přesto však jeho kritické názory často vyrůstají z polemiky s nedávnou kritickou tradicí a vyhraňují se proti myšlenkám, které jsou podle jeho soudu zkreslující a falešné.

Ruskin měl jistě oprávnění stylizovat se do pozice autority především díky svým přirozeným sklonům, s nimiž se například na základě matčiny protestantské výchovy dokázal po celé dětství dennodenně věnovat opakovanému čtení bible nebo zkoumání podstaty věcí a jevů, ale jeho vlastní podání příčin vedoucích ho k takové roli má příznačně mýtotočivý charakter. Zatímco Coleridge ve čtvrté kapitole *Biographia Literaria* odůvodňuje svou intelektuální pozici dlouhodobou zálibou v psychologii a metafyzice, Ruskin prezentuje základní impuls k pochopení estetické pravdy jako zjevení, tedy cosi jako božský impuls, který teprve dal jeho letitému usilovnému studiu smysl. Tento epifanický moment přišel podle jeho slov v červenci 1842, když pobýval s rodiči v Alpách a lámal si hlavu nad tím, jak nejlépe reagovat na nové útoky na Turnerovo dílo vystavované toho roku v Královské akademii. Během výletu do Chamonix jej zcela uchvátil pohled na zapadající slunce

¹⁹¹ “Ruskin, in this analysis, is continuously involved, from the early 1840s to the end of his career, in a complex negotiation between the Philistines (in Arnold’s serious sense of that word) on the one hand and the Aesthetes on the other. [...] Ruskin occupies an intermediate position between them, sympathetic with both, and endeavouring to maintain a constant contact. He is, in other words, neither an Aesthete nor an anti-Aesthete, but rather a moderate Aesthete, on a scale which includes, at one extreme, the Puritan rejection of art. [...] Wishing to maintain contact with both the religious and the Aesthete factions, the Theoretic critic speaks both of their languages, as well as an intermediate one of his own.” BIRCH, s. 148.

pronikající bouřkovými mraky a v přemíře citů vyvolaných touto vznešenou scénou dospěl k náhlému estetickému poznání:

A tu jsem poznal – co jsem do té doby nevěděl – opravdový význam slova krásno. Ve všem, co jsem až dosud spatřil – se vždy mísily asociace s člověkem – otisk lidské moci – činnost lidského myšlení. Představa mého já se neztrácela v představě Boha. Až teprve pod těmi slavnými horami jsem poznal, jak se sama myšlenka může stát nejapnou a sama energie mrzkou – ve srovnání s pohroužením duše a ducha – zlomení vší moci – konec vší vůle – před zjevením božství a v jeho přítomnosti. Teprve tehdy jsem pochopil, že stát se ničím může znamenat stát se více než člověkem... Teprve tehdy jsem pochopil, že vše, co je typem Božích atributů [...], dokáže odvrátit lidskou duši, aby pohlížela sama na sebe, [...] a upřít ducha – všech lidí – na typy toho, co bude jeho potravou na věčnosti; – to a jen to je čistý a pravý smysl slova KRÁSNO.¹⁹²

První svazky *Moderních malířů* vycházejí z tohoto pojetí krásy a vztahu subjektu k estetické hodnotě. Ruskinův popis zjevení krásna silně připomíná burkovský prožitek vznešena, avšak přenesený do pojmů křesťanské mystiky. Já, reprezentované vědomím a životní energií, se ztrácí v obrazu přírody chápané nikoli jako projev nezměrnosti a velkoleposti prostoru, s nímž se nemůže člověk poměřovat, ale jako zpřítomnění spirituální podstaty bytí. Není to ovšem romantické dílo imaginace, které vede k zjevení této transcendentální podstaty, nýbrž náhlý smyslový zážitek; z toho důvodu nelze přírodu chápat jako imaginativní já projektované do vnějšího světa (proto není správné, aby lidská duše pohlížela sama na sebe) a subjektu se tak dostává postavení svědka manifestované krásy. Úlohou kritiky i umění pak je přinášet co nejpřesnější svědectví o povaze pravé krásy, z čehož vyplývají dva základní cíle *Moderních malířů*: vyložit, v čem spočívá estetická hodnota přírody a co ji tvoří, a ukázat, že Turner dovedl ze všech umělců nejlépe tuto hodnotu přenést do uměleckého výrazu. Aby mohl tyto cíle uskutečnit, musel Ruskin nejprve definovat základní prvky toho, co R. Hewison nazývá „evangelickou teorií krásy“.¹⁹³ Hned od počátku

¹⁹² “And then I learned – what till then I had not known – the real meaning of the word Beautiful. With all that I had ever seen before – there had come mingled the associations of humanity – the exertion of human power – the action of the human mind. The image of self had not been effaced in that of God. It was then only beneath those glorious hills that I learned how thought itself may become ignoble and energy itself base – when compared with the absorption of soul and spirit – the prostration of all power – and the cessation of all will – before, and in the Presence of, the manifested Deity. It was then only that I understood that to become nothing might be to become more than Man.... It was then that I understood that all which is the type of God’s attributes [...] can turn the human soul from gazing upon itself [...] and fix the spirit – in all humanity – on the types of that which is to be its food for eternity; – this and this only is the pure and right sense of the word BEAUTIFUL.” RUSKIN, *Works*, 4, s. 364-5.

¹⁹³ Srov. HEWISON, s. 31. Zatímco Hewison v Ruskinově pojetí přírody, subjektu a umění vidí viktoriánskou substituci romantické estetiky, John D. Rosenberg interpretuje *Moderní malíře* jako poslední zásadní slovo anglického romantismu při jeho úsilí o obnovu senzibility. Ruskin má podle jeho názoru nejbliže k

se však jeví jako problematické, že se tato teocentrická koncepce opírá o Ruskinovo mladistvé protestantské přesvědčení, jež dosud není prověřeno dostatečnou životní zkušeností. Už tím, že se v ní člověk staví do poměrně pasivní pozice svědka, prostředníka, který zjevuje, chválí a vykládá cosi, co leží mimo něho a k čemu se může vztahovat pouze svým vnímáním, vznikají omezení, která nemohou vydržet trvale a která si záhy vyžádají revizi původních východisek. Tyto revize souvisejí s Ruskinovými narůstajícími pochybnostmi o všeplatnosti protestantského učení a tíhnou k estetickému antropocentrismu.

Ruskinova teorie krásy, stručně uvedená v prvním svazku a rozpracovaná ve druhém svazku *Moderních malířů*, dává smysl jedině proto, že ji pojí teocentrické hledisko. Potřeba definovat krásu vyplývá z první otázky, kterou Ruskin ve svém díle řeší, a to jakými prostředky vzbuzuje umělecké dílo estetickou libost. Mezi pěti „ideami“, které jsou zdrojem estetické působivosti, zaujímá krása druhé nejvyšší místo, a to proto, že nejvyšším účelem umění je aktivovat intelektuální potenciál lidské mysli, tj. přenášet vznešené myšlenky. Aby ukázal, že ideje krásy se naopak zakládají na instinktivní odezvě a smyslovém podnětu, přestává ovšem Ruskin upírat pozornost k funkci umění a zaměřuje se na působivost přírodních objektů: „Jakýkoli hmotný předmět působící libost při prosté úvaze nad jeho vnějšími vlastnostmi, aniž je přitom nutno vynakládat přímé a určité intelektuální úsilí, nazývám jistým způsobem a do jisté míry krásným.“¹⁹⁴ Ideje krásy tedy nesouvisí přímo s intelektuálním vnímáním, ale jsou podle Ruskinových vlastních slov předmětem mravní percepcie (*subjects of moral perception*). Příroda je tu tradičně chápána jako otevřená kniha a to umožňuje Ruskinovi spojit krajinu s jejím uměleckým zobrazením. Krajinomalba se tak stává stejným nositelem mravních hodnot, neboť umělecké ztvárnění má ryze znakový charakter: „Malířství anebo umění obecně [...] není nic jiného než vznešený a expresivní jazyk, cenný jako nositel myšlenky, ale sám o sobě neznamenající nic.“¹⁹⁵ Estetická hodnota (krása) i estetický výraz (umění) mají tedy podle této definice zprostředkující význam, podobně jako umělec a nakonec i kritik, a slouží nejvyššímu účelu umění, který Ruskin nazývá „ideje vztahu“ (*ideas of relation*). Jestliže však umění i umělec zprostředkují vznešené

Wordsworthovi a to zejména tím, že oba ve svém „nadpřirozeném naturalismu“ (*supernatural naturalism*) ponechávají stranou křesťanskou dichotomii mezi dokonalostí Stvořitele a stvořeným světem poznamenaným ničivými důsledky prvotního hříchu, čímž jejich uctívání Boha splývá s pohanským zbožněním přírody. Viz ROSENBERG, s. 5-7. Ruskinův důraz na „nevinný pohled“ se skutečně jeví jako způsob překonání ontologické krize, o níž byla řeč výše: je třeba se správně a co nejpřesněji dívat a přijmout výklad světa podaný autoritou, která je obdařena přesným zrakem, neboť to vede k definitivnímu rozptýlení chimér vědeckého racionalismu.

¹⁹⁴ “Any material object which can give us pleasure in the simple contemplation of its outward qualities without any direct and definite exertion of the intellect, I call in some way, or in some degree, beautiful.” RUSKIN, *Works*, 3, s. 109.

¹⁹⁵ “Painting, or art generally [...] is nothing but a noble language, invaluable as the vehicle of thought, but by itself nothing.” Tamtéž, s. 87.

myšlenky, tj. metafyzickou pravdu objektivně zakódovanou v přírodě, otázkou zůstává, zdali stejnou pravdu zprostředkuje i kritik jako vykladač přírody, uměleckého díla a nakonec i svého kritického ducha. Je kritik, tak jak jej zosobňuje sám Ruskin, stejně objektivním zprostředkovatelem? Jistá ambivalence týkající se tohoto aspektu úlohy kritika se odráží v dopise Osbornu Georgeovi, kde Ruskin uvádí důvody, proč vlastně sepsal *Moderní malíře*: „Pak přišla na řadu otázka, jaký je pravý účel krajinomalby? A poté přesvědčení [...], že ona by se mohla stát nástrojem obrovské mravní síly a že předvedení této vysoké funkce a povznesení nedbalé skici nebo konvenční skladby na učené kázání a inspirovanou báseň je cíl hodný mé krajní námahy.“¹⁹⁶ Výklad o teoriích krásy je veden právě takto podvojně, věcnou argumentací kazatele a vírou básníka v inspirované slovo.

Věcná argumentace začíná vyhraněním se vůči přežívajícím a mnohdy i stále populárním názorům na povahu krásy, názorům, které Ruskin zavrhuje jako nepřijatelné a scestné. Ovšem to co sám prezentuje jako vyvrácení „nepravdivých“ teorií, je mnohem spíše rétorické gesto než opravdu poučená analýza. Ruskin buď kritizované teorie nepochopil, nebo je záměrně zkresluje, aby si vytvořil – po vzoru Edmunda Burka – pevný odrazový můstek k prosazení vlastní teorie. Této kritice je věnována čtvrtá kapitola prvního oddílu části pojednávající o ideách krásy, kde Ruskin odmítnutím čtyř „mylných“ hledisek polemizuje s tradicí osvícenské estetiky; tato čtyři hlediska jsou: „krása je pravda“, krása souvisí s užitečností, krása závisí na zvyku a krása se zakládá na myšlenkových asociacích. První hledisko pro něho není příliš podstatné a věnuje se mu pouze stručně, a to nejspíš proto, že identifikace krásy a pravdy odporuje jeho vlastnímu schématu pěti „idejí“ umění z prvního svazku. Zde definuje ideje pravdy (*ideas of truth*) v protikladu k idejím nápodoby (*ideas of imitation*) jako mentální produkt procesu, při němž vnímáme informaci o povaze vnějšího světa (*fact of nature*) jako věrohodnou a přijatelnou, avšak s důrazem nikoli na hmotnou skutečnost, ale na dojmy a myšlenky, jejichž pravda je „tisíckrát důležitější“. Oproti tomu ideje krásy jsou záležitostí bezprostřední slasti a neptají se po jejím ontologickém původu, nýbrž se projektují do mravní roviny. Ruskin pomíjí původní novoplatónský základ tautologického vztahu pravdy a krásy a odmítá jen jeho trivializovanou podobu, která odpovídá jeho pojetí idejí nápodoby, totiž pravdy jako hmotného faktu: kámen zobrazený jako kámen není tak krásný jako růže a fata morgana či jiné „nepravdivé“ přeludy mají značný díl krásy.

¹⁹⁶ “Then came the question, what is the real end of landscape art? and then the conviction [...] that it might become an instrument of gigantic moral power, and that the demonstration of this high function, and the elevation of the careless sketch or conventional composition into the studies sermon and inspired poem, was an end worthy of my utmost labour.” RUSKIN, *Works*, 3, s. 665-6. Cit. in SAWYER, s. 34.

U zbývajících tří „mylných“ názorů sledoval Ruskin obecnější cíl, totiž vyloučit subjektivní povahu estetického prožitku. Krása může být vlastnost objektu i emoce, ale pokud se v teocentrické koncepci krása projevuje jako boží vůle a božská přítomnost v přírodě, pak je nutné, aby odezva na tuto estetickou manifestaci byla u všech vnímajících jednotná, neboť s takovým záměrem Bůh člověka stvořil. Jedině proto má také pro Ruskina smysl stylizovat se do kazatelského interpreta významů přírodních objektů a jevů a soustavně nabádat čtenáře ke správnému, čistému, konvencí nezastřenému vidění. Užitečnost, zvyk a asociace jsou však kategorie závislé na konkrétní historické či osobní situaci, a proto umožňují velmi nejednotný rejstřík estetického prožívání. Ruskin tu míří proti Humeovi anebo Adamu Smithovi, jehož *Teorii mravních postojů* (Theory of Moral Sentiments, 1759) četl krátce před započítím *Moderních malířů*. Nejrozhodněji pak odmítá Alisonovu asociativní teorii krásy, jednak pro její čistý subjektivismus, neboť taková krása vzniká pouze operacemi v lidské mysli, která při estetickém vjemu odkazuje k jiné, namnoze mimoestetické a nahodilé zkušenosti, jednak proto, že takto vytvořená libost nemá žádné metafyzické a mravní podloží. Pro Ruskina je v této fázi krása objektivní vlastností přírody a nikoli aktivním výtvorem lidské mysli; proto je pro něho absurdní představa, že „v neobydlených zemích nemá rostlinstvo žádný půvab, skála důstojnost, mrak barvu a že zasněžené vrcholky Alp nemohou být rozkošně osvětleny zapadajícím sluncem, protože je neposkvrnil lidský hněv, pustošivost a bída.“¹⁹⁷

Ruskinův postoj k termínům osvícenské estetiky však není důsledný ani soustavný. V prvním svazku se pokouší revidovat i termín vznešena a odmítá Burkovo psychologické pojetí zdůrazňující okamžik ohromení, hrůzy a strachu. Podle Ruskina není třeba vytvářet specifickou estetickou kategorii, neboť pocit vznešena vzniká všude tam, kde něco povznáší lidskou mysl svojí velikostí, ovšem především velikostí ušlechtilých předmětů a projevů. Z toho důvodu je vznešeno přítomno v podstatě v každém uměleckém díle a může tak být chápáno jako součást krásy. Tento argument opět vyplývá z toho, že na mysl působí stejnou estetickou slastí příroda i umění, a protože vnímání krásy má zásadní mravní a náboženskou funkci, nemůže zde existovat vyšší estetická hodnota nad krásu, na rozdíl od toho, co prosazoval Burke ve své definici vznešena. Avšak už ve druhém svazku Ruskin svoji jednotnou koncepci opouští, a tak jako vytváří dva základní druhy krásy, vrací se v podstatě k burkovskému pojetí, s tím rozdílem ovšem, že vznešeno je kategorií podřadnější než krása: „Kde není souměrnost, zvýší se účinky vášně a násilnosti, a mnohé velmi vznešené obrazy tak

¹⁹⁷ “in uninhabited countries the vegetation has no grace, the rock no dignity, the cloud no colour, and that the snowy summits of the Alps receive no loveliness from the sunset light, because they have not been polluted by the wrath, ravage, and misery of men.” RUSKIN, *Works*, 4, s. 71.

odvozuji svoji vznešenost z její nepřítomnosti, ovšem úměrně k tomu také postrádají větší božský rys krásy.¹⁹⁸ Potřeba vrátit se k původní osvícenské koncepci vznešena vzniká jednak z toho, že Ruskin postupuje ve svém díle od původně čistě formálního chápání krásy k emocionálnímu pojetí, jednak ze souvisící tendence k větší subjektivitě: vznešeno není dáno reflexí neměnných, a tedy absolutních atributů božství zpředmětněných v přírodě, ale pocitem vznikajícím, když se člověk poměruje s něčím, co jej přesahuje; jeho zdroj má tudíž relativní charakter. O to výraznější je pak tento návrat k psychologické působivosti vznešených podnětů v obou větších pracích zabývajících se architekturou, neboť ty jsou již cele založeny na představě emocionální působivosti. Podle G. Landowa, „když Ruskin píše o architektuře, patrně nejlidštějším ze všech umění, zdůrazňuje vždy její působení na člověka, a když vytváří estetickou teorii tohoto sesterského umění, věnuje hodně času asociaci, paměti, soucitu a emocionální působivosti“.¹⁹⁹ Stejně ambivalentní je i Ruskinův vztah ke kategorii malebna, jak ukazují např. práce J. Dixona Hunta anebo Francesky Orestano.²⁰⁰

Svůj výklad o ideách krásy Ruskin zahajuje kapitolami věnovanými teoretické schopnosti (*theoretic faculty*). Nutnost zavést dvě specifické kategorie lidské mysli, kontemplativní a imaginativní, vychází z toho, že Ruskin ve své původní definici idejí krásy klade důraz na smyslové počitky, které získáváme prostřednictvím tzv. „vyšších smyslů“, tj. zraku a sluchu, a nyní potřebuje upřesnit význam těchto počitků. Pokud ideje krásy vznikají instinktivně, tj. bezprostřední reakcí na zrakové a sluchové vjemy, pak je třeba zodpovědět otázku, jakým způsobem se tyto vjemy vztahují k mravní rovině, tj. k mravní ukotvenosti dané vědomím přítomnosti absolutna a univerzálna v přírodních objektech. Jinými slovy, jak vysvětlit, že hodnoty vjemů vyšších smyslů nespočívají pouze v „estetické“, tj. smyslové libosti, která je prchavá a arbitrární tak jako u nižších smyslů, ale že se tato smyslová prchavost může transponovat v trvalé hodnoty mravní povahy. Ruskin si tuto otázku neklade pouze proto, že ho zajímá fyziologie estetické zkušenosti, ale hned od počátku také ze sociologického důvodu. Způsob, jakým průmyslová revoluce proměňuje životní prostředí, jak brázdí krajinu železnicí a vnáší další umělé, nepřirozené prvky do života moderní společnosti, je podle Ruskina nejmarkantnější známkou odklonu člověka od svého původu, tedy od Boha. Funkcí

¹⁹⁸ “Where there is no symmetry, the effects of passion and violence are increased and many very sublime pictures derive their sublimity from want of it, but they lose proportionally in the diviner quality of beauty.” Tamtéž, s. 127.

¹⁹⁹ “when Ruskin writes about architecture, perhaps the most human of the arts, he always emphasizes its effects on man; and when setting forth an aesthetic theory concerning this sister art, he here dwells at length on association, memory, sympathy, and emotional effects.” LANDOW, s. 211.

²⁰⁰ Srov. Huntův článek “Ut Pictura Poesis, the Picturesque, and John Ruskin” či ruskinovskou kapitolu v knize *Gardens and the Picturesque*; ve stati “Across the Picturesque: Ruskin’s Argument with the Strange Sisters” Orestano ukazuje, jak Ruskin modifikoval teorie W. Gilpina. Viz ORESTANO – FRIGERIO, s. 99-122.

umění, které je výsledkem teoretické a imaginativní schopnosti lidské mysli, je tedy nastolit původní harmonii mezi božím a lidským dílem: imaginace nemá opravovat, ale potvrzovat dílo boží, a tímto způsobem docílit proměny jedince i společnosti.

Zrak a sluch, smysly, které už Aristotelés označil jako vyšší, jsme získali jako dar, který má sloužit nikoli k rozlišování věcí praktického života, ale především k neustálému objevování boží přítomnosti – smyslové vjemy, které vedou takto od nahodilosti k univerzálnu, jsou pak samotným cílem života, neboť nás udržují při vědomí účelnosti našich emocí, jež jsou percepcí „bezprostředního působení inteligence, která nás tak stvořila a tak nás i sytí“.²⁰¹

Teoretická zkušenost probíhá ve čtyřech fázích: krásný objekt nejprve vyvolá příznivou emocionální reakci, radost (*joy*), ta se promění v ryzí lásku k tomuto podnětu a následuje postupné uvědomění si dobroty a laskavosti stvořitele takové krásy, jež vyústí v úžas a obdiv absolutní tvůrčí síly. V poslední fázi je lidská mysl cele ovládnuta vděčností a úctou k božské inteligenci a může tento stav projektovat do umění, které se tak stává chválou stvoření a Stvořitele. Ruskin často zdůrazňuje, že jeho estetika není náboženská, že zkušenost krásy jako hodnoty plynoucí z transcendentní sféry je zkušenost mravní, že ono vnitřní ztotožnění vnímající mysli s božským záměrem je mravní akt, „otevřenost srdce“.²⁰² Právě tak výtvarný či umělecký projev chápaný jako chvála stvoření je mravní akt – upomínající na Coleridgeovo přesvědčení, že i slova jsou mravní akt. Gadamer připomíná, že řecký pojem „*theoria*“ se vyvinul z povahy divácké účasti na slavnosti; „*theoros*“ byl původně účastník slavnostního poslestva, jenž neměl žádnou jinou roli ani funkci než „být při tom“. „*Theoria*“ tedy vpravdě znamená sounáležitě bytí, účastenství při něčem, na čem se můžeme podílet smyslovým vnímáním: „*Theoria* je skutečnou účastí, není to činný, nýbrž trpný stav (*pathos*), totiž uchvácené zaujetí pohledem.“²⁰³ Zdá se, že něco takového má na mysli i Ruskin – uchvácení, které vede k aktivitě zapojením druhé výsadní schopnosti mysli, imaginace.

„*Theoria*“ je ovšem pro Ruskina také zásadním prostředkem k překonání obavy, že předmětný svět je výsledkem úpadku původního obrazu stvoření, a současně, jaksí analogicky, že křesťanská *theoria* překonává svojí všeobjímavostí způsob, jakým prožívali

²⁰¹ “a perception [...] of the immediate operation of the Intelligence which so formed us, and so feeds us.”
RUSKIN, *Works*, 4, s. 47.

²⁰² H. Ladd vidí problém v tom, že Ruskin vyloučením intelektu z prožitku krásy neumožňuje číst přírodu symbolicky a zůstává na rovině estetického mysticismu, bez účasti racionální analýzy. Vztah mezi intuitivním já, univerzálnem a krásným objektem se tak omezuje na kontemplaci krásy jako mravního aktu, aniž se vyřeší otázka, zda univerzálně, Bůh či zdroj mravní krásy je sám o sobě krásný nebo zda je pouze příčinou krásy. Ideje krásy jsou tedy, jak shrnuje Ladd, jen „emoce, neurčitě náboženské a symbolicky mravní“ (“emotions, vaguely religious and symbolically moral”). LADD, s. 124-5.

²⁰³ GADAMER, s. 122.

krásu pohané (přesněji bohaté vrstvy v době úpadku římské civilizace, poznamenané dekadencí a krajní zjemnělostí): „Ale křesťanská Theoria nehledá, třebaže přijímá a dotýká se toho vlastní neposkvřněností, to co vyhledával epikúrejec, nýbrž nachází si potravu a předměty lásky všude, v tom, co je hrubé a děsivé, i v tom, co je vlídné, a dokonce ve všem, co se zdá drsné a všední, chápe se toho, co je dobré.“²⁰⁴ Ruskinovo pojetí krásy tak nevychází z klasické formální teorie; jeho „theoria“ je emocionální estetika hledačství, zvědavého pátrání po tom, jakým rozmanitým způsobem se v předmětném světě projevují atributy božství.

Na tomto principu se pak zakládají dva druhy krásy, jimž jsou věnovány následující kapitoly druhého svazku *Moderních malířů*. První z nich, „typická krása“, je krása předmětného světa odrážející božské atributy. Je to vnější vlastnost těles a jako taková je shodná u objektů živých i neživých. V tomto smyslu odpovídá Ruskinova typická krása požadavkům formální estetiky a pojmy, které Ruskin ve spojitosti s ní užívá, jsou převzaty z antických pramenů, respektive z klasicistických textů osmnáctého století, jež zdůrazňovaly přírodní řád. Typická krása se skládá ze šesti prvků: nekonečnosti (*infinity*), jednoty (*unity*), klidu (*repose*), souměrnosti (*symmetry*), čistoty (*purity*) a uměřenosti (*moderation*). V tomto pokusu o klasifikaci Ruskin dokonce i metodologicky připomíná postupy teoretiků estetických hodnot z osmnáctého století, zejména Hogartha. Zároveň však lze postřehnout významné odchylky. Požadavek jednoty souvisí s požadavkem rozmanitosti, ale u Ruskina není rozmanitost zásadním prvkem. Jako pečlivý pozorovatel přírody si je vědom toho, že oku se nabízí nekonečně mnoho tvarů a barevných odstínů a že v přírodě se nic neopakuje. Rozmanitost přírody se navíc i v jeho době zdůrazňovala jako základní princip výtvarného zobrazení a její nerespektování jako poklesek a neumělost. I Ruskinův učitel a přítel, malíř J. D. Harding, prosazuje takové hledisko ve svých *Zásadách umění a umělecké praxi* (*Principles and Practice of Art*, 1845): „Rozmanitost je pro krásu zásadní a je od ní tak neodlučitelná, že tam kde není rozmanitost, nemůže být krása. [...] Vzhledem k tomu, že se krása bez rozmanitosti neobejde, vyžaduje dokonalá krása, aby rozmanitost byla nekonečná. Právě tato nekonečná rozmanitost tvoří dokonalost přírody, a tam kde chybí, je v důsledku toho každé umělecké dílo nedokonalé.“²⁰⁵ Pro Ruskina je ovšem rozmanitost pouhým předpokladem

²⁰⁴ “But the Christian Theoria seeks not, though it accepts, and touches with its own purity, what the Epicurean sought, but finds its food and the objects of its love everywhere, in what is harsh and fearful, as well as what is kind, nay, even, even in all that seems coarse and common place, seizing that which is good.” RUSKIN, *Works*, 4, s. 50.

²⁰⁵ “Variety is essential to beauty, and is so inseparable from it, that there can be no beauty where there is no variety. [...] As variety is indispensable to beauty, so perfect beauty requires that variety to be infinite. It is this infinite variety which constitutes the perfection of Nature, and the want of it which occasions every work of Art to be imperfect.” Cit. in LANDOW, n. s.

jednoty: „Proto rozmanitost vychází z požadavku jednoty.“²⁰⁶ Rozdíl mezi Hardingovou koncepcí a Ruskinovou je zásadní: zatímco Harding skutečně zůstává na pozicích formální estetiky, tak jak ji modifikovalo osvícenské myšlení, a víceméně formalizuje zásady expresivního malebna, Ruskin směřuje k symbolické estetice – rozhodující je jednota jako vlastnost nikoli smyslově uchopitelné přírody, ale jako duchovního principu, který se takto ve hmotném světě projevuje. Typická krása je „symbolizací božských atributů hmoty“²⁰⁷ a v tomto smyslu je typem anebo přímo symbolem univerzálního významu. Ke každé smyslově uchopitelné vlastnosti objektu Ruskin přiřazuje význam platný pro nadsmyslový svět božské inteligence: nekonečnost je typem božské neproniknutelnosti (*incomprehensibility*), jednota obsáhlosti (*comprehensiveness*), klid trvalosti (*permanence*), souměrnost spravedlnosti (*justice*), čistota energie (*energy*) a umírněnost zákonné vlády (*government by law*).

Je pozoruhodné, že obdobný typologický postup Ruskin uplatňuje nejen při výkladu krásy, tak jak se projevuje v přírodě a jak by měla být vystižena ve výtvarném umění, ale i když interpretuje architekturu, tedy mnohem méně mimeticky koncipovaný druh umění. Lamy v *Sedmi lampách architektury* jsou vlastně duchovní principy odrážející se v jednom z pěti typů architektonických staveb (lamy oběti, pravdy, síly, krásy, života, paměti a poslušnosti). Ve známé kapitole o povaze gotiky z *Benátských kamenů* zase rozlišuje šest charakteristických neboli *mravních* prvků gotiky: divokost (*savageness*), proměnlivost (*changefulness*), přírodnost (*naturalism*), groteskno (*grotesqueness*), přísnost (*rigidity*) a hojnost (*redundance*); tyto rysy jsou symbolickým vyjádřením povahových rysů či vlastností architekta (a v Ruskinově mytologizujícím demokratickém pojetí gotiky vlastně každého, kde se podílí na stavbě, tedy i dělníka). Koncepce *Benátských kamenů* ukazuje přesun Ruskinovy estetiky od teocentrismu k antropocentrismu, ale metodický princip je stejný – materiální svět je symbolickým hieroglyfem smyslově nepojmutelného významu.

Právě z tohoto důvodu nelze Ruskinovu „typickou krásu“ považovat za součást formální estetiky. Souměrnost nepřináší potěšení pro oko a vědomí dokonalosti v hmotném světě, zejména pak dokonalosti zdravého, správně vyvinutého lidského těla, tak jako tomu bylo v antice, nýbrž mravní povznesení z intuitivního vědomí božské spravedlnosti. Proto také Ruskinův „naturalismus“ nesouvisí s mimetickým zpodobením přírody v čistě realistickém smyslu. Výtvarné umění, jak bylo řečeno, je jazyk, avšak je to spíše jazyk symbolů než denotovaných významů. Když Ruskin zdůrazňuje nadřazenost expresivního jazyka nad jazykem dekorativním, mluví o důležitosti náznaku:

²⁰⁶ “Hence, out of the necessity of Unity, arises that of Variety.” RUSKIN, *Works*, 4, s. 96.

²⁰⁷ “the symbolizing of Divine attributes in matter”; tamtéž, s. 210. Zvýraznil ZB.

Dílo je jistě obvykle velmi dokonalé, když k takové vnitřní důstojnosti přidáme vše, co je v silách výrazu, aby budilo zájem a bylo zdobné; ale pokud jde o nejvyšší dokonalost, to vše neznámá nic. Větší odměnou jsou nám nejprostší linie nebo slova, která dokáží naznačit myšlenku v její nepokryté kráse, a ne roucho nebo drahokam, které ji svou zdobností zastírají; větší potěšení nám přináší, když cítíme z jejich nepřítomnosti, jak málo nám dokáží dát, než z jejich přítomnosti, jak mnoho dokáží zničit.²⁰⁸

Takové pojetí uměleckého zobrazení je významné z hlediska interpretace Turnerových pozdních obrazů, které odrážejí nejen momentální smyslově ověřitelnou podobu zachyceného místa, ale zároveň umělcovu zkušenost s takovou scénou, jež umožňuje do díla zakomponovat symbolické, univerzální významy, jak Ruskin ukazuje např. na Turnerově zobrazení Faidského průmysku v Alpách (ve čtvrtém svazku *Moderních malířů*). Současně nelze opominout to, že i ve výkladu architektury se uplatňuje „naturalistické“ hledisko, např. když se Ruskin pokouší vyvrátit běžnou domněnku, že štíhlé věže gotických chrámů vyjadřují ideál křesťana upínajícího zrak od země k nebesům, a místo toho prosazuje analogii s přírodním tvarem špičatých korun borového lesa v severských zemích. V tomto kontextu se Ruskin řadí k romantickému symbolismu, aspoň pokud jde o odmítnutí abstraktního základu reprezentace a v hledání „typu“ v konkrétním předmětném světě; obsahovou náplní, tj. konkrétními rysy typické krásy, však zůstává silně závislý na klasicistické estetice řádu.

Druhý typ, „vitální krása“ (Vital Beauty), se zdá vycházet mnohem více z romantických estetických teorií, i zde je však situace složitější. Sám termín „vitální“ pochází od Coleridge a souvisí s představou organického růstu. U Ruskina se tato představa redukuje na „zákon pomoci“ (*law of help*), podle něhož jednotlivé složky krásného objektu navzájem spolupracují a podporují se, aby bylo dosaženo jednotného celku. Vitální krása ovšem zároveň souvisí s emocemi a výrazem, neboť je to „projev šťastného naplnění funkce u živých věcí, zvláště pak radostného a správného usilování o dokonalý život u člověka“.²⁰⁹ Na rozdíl od typické krásy se tento druhý typ nezabývá formálními znaky krásného objektu, ale je více záležitostí psychologickou, podobně jako výrazová (expresivní) teorie romantické poezie. Těžiště výkladu se také více přesouvá na způsob, jakým se projevy štěstí a z toho plynoucí mravní

²⁰⁸ “A composition is indeed usually most perfect, when to such intrinsic dignity is added all that expression can do to attract and adorn; but in every case of supreme excellence this all becomes as nothing. We are more gratified by the simplest lines or words which can suggest the idea in its own naked beauty, than by the robe or the gem which conceal while they decorate; we are better pleased to feel by their absence how little they could bestow, than by their presence how much they can destroy.” Cit. d., 3, s. 89.

²⁰⁹ “the appearance of felicitous fulfilment of function in living things, more especially of the joyful and right exertion of perfect life in man”; Cit. d., 4, s. 64.

velikosti zaznamenávají v mysli toho, kdo je pozoruje.²¹⁰ Jde tedy především o emoční komunikaci, o „bytí při tom“, o účast na pozitivním naladění zdravého organismu. Ruskin tu vlastně v morálně estetické rovině aplikuje teorii sympatie, tak jak se rozvinula v druhé polovině osmnáctého století i v průběhu století devatenáctého.²¹¹

Ze všech prací anglického etického myšlení má Ruskinovo pojetí nejbližší k *Teorii mravních citů* (The Theory of Moral Sentiments, 1759) Adama Smitha. Na rozdíl od cambridgeských platoniků z konce sedmnáctého století a řady dalších myslitelů následujícího období nepřikládá Smith při tvorbě mravních postojů a v chování člověka rozhodující význam rozumu, ale citu. Rozum je podle něho sice původcem obecných pravidel morálky i mravních soudů, které si na jejich základě vytváříme, avšak první vjemy, s nimiž rozlišujeme ctnost od neřesti, jsou citového původu, a také naše bezprostřední potěšení, s nímž přijímáme ctnost a odmítáme neřest, je citové. Přesně totéž říká i Ruskin, ovšem tutéž teorii už zastávali i před ním romantici jako Wordsworth a jiní. Podobně jako oni také Ruskin spojuje citovou odezvu s podvědomými mentálními procesy a s intuicí.

Pro další Ruskinovy výklady se však tento druh krásy jeví jako méně důležitý než typická krása a samotná jeho koncepce je poněkud problematická. Už sama skutečnost, že se Ruskin ve studii věnované krajinomalbě zabývá emocionálními projevy živých tvorů, vzbuzuje otázky. Aby potlačil tento rozpor, rozšiřuje oblast emocionálního výrazu a projevu mravní soudržnosti na celou organickou přírodu včetně rostlinstva. A tak zatímco u typické krásy vnímáme celý stvořený svět jako krásný, protože se v něm zobrazují dokonalé atributy Boha, u vitální krásy citlivě reagujeme na takové jevy, které znamenají odklon od jednoty organického růstu – například uvadlý list nemůžeme považovat za krásný, protože nevyjadřuje štěstí rostliny z životadárných sil umožňujících zdravý růst, nýbrž je to něco, čeho se rostlina zbavuje jako připomínky svého možného zániku. Vitální krása se tedy zakládá na idealistické preddarwinovské představě emoční jednoty organického života, jež je výrazem sdílené radosti nad vědomím svrchovaného daru pocházejícího od Boha. Teologický základ je tu ještě silnější než u typické krásy, neboť Ruskin do něho maně zapojuje i určité puritánské hledisko: to co v přírodě nevnímáme jako projev nejvyššího svrchovaně dobrého

²¹⁰ „V celém organickém světě každá bytost v dokonalém stavu vykazuje určitý projev nebo známky štěstí; a ve své povaze, tužbách, způsobu stravování, bytování a smrti znázorňuje či vyjadřuje určité *mravní* předpoklady anebo zásady.“ (“Throughout the whole of the organic creation every being in a perfect state exhibits certain appearances or evidences of happiness; and is in its nature, its desires, its modes of nourishment, habitation, and death, illustrative or expressive of certain *moral* dispositions or principles.”) Tamtéž, s. 146. Zvýraznil ZB.

²¹¹ Ve *Fors Clavigera* mluví Ruskin o sympatii v etickém kontextu: „imaginativní pochopení povahy druhých a síla, s níž se stavíme na jejich místo, je funkce, na níž závisí ctnost“ (“the imaginative understanding of the natures of others, and the power of putting ourselves in their place, is the faculty on which the virtue depends”). RUSKIN, *Works*, 27, s. 625.

záměru, souvisí se ztrátou rajské nevinnosti a může být úradkem ďáblovým. Hadí oči například nejsou krásné, protože se v nich zračí proradnost.

Takové aspekty ovšem zároveň posouvají hranice vitální krásy: krásné je nejen to, co je pro nás důkazem životní energie a zdravého organického růstu, ale i to, co je projevem dobra jako mravního stvrzení vitality pramenící z nejvyššího zdroje, který je zároveň sídlem nejvyššího dobra. Ve vztahu k člověku a k tomu, jak se vitální krása projevuje u něho – téma probírané v pasážích, které představují největší odklon od původního záměru zabývat se povahou Turnerovy krajinomalby –, se Ruskin nejvíce soustřeďuje na to, co hyzdí lidskou tvář a tak ničí v jejím výrazu krásu. Zde také kulminuje Ruskinovo evangelicky puritánské hledisko. Vitální krásu je nutné hledat u člověka ve výrazu obličeje a ten je často zrcadlem kletby Adamova pádu; proto by cílem umělcova snažení nemělo být zobrazení extrémních negativních emocí jako hněvu, strachu nebo pýchy a zejména ne projevů vášní plynoucích z nadměrné senzuality. Lidská tvář je chápána jako projev lidského ducha, výraz tváře jako symbolický hieroglyf niterných hodnot člověka. To je jedním z důvodů, proč Ruskin odmítá zobrazení nahého lidského těla; ve svém vyhoceném puritánství tohoto raného období lidské tělo v umění nevyjadřuje vnitřní hodnoty, ale vnější slasti, a proto je zdrojem hříchu, pádu a smrti. Ani antické zobrazení ideální formy lidského těla jako výrazu zdravých životodárných sil pro něho není dostatečnou reprezentací skutečné lidské krásy.²¹² Tím ovšem opět posouvá definici vitální krásy do další oblasti: kromě energie a dobra nyní zahrnuje i duševní a intelektuální povahu člověka. Lidskou tvář činí krásnou to, jak se v jejím výrazu projevuje dostatečná přítomnost ducha a rozumu.

Psychologie vitální krásy je tedy podstatnou měrou určena křesťanským výkladem světa. Tím je dána optika, kterou nahlížíme na realitu; nejenže prožíváme mravní uspokojení z toho, v čem spatřujeme projevy harmonických životních sil, ale zároveň těmto projevům

²¹² Řada kritiků se zaobírá tím, do jaké míry k Ruskinovu puritánskému postoji z poloviny čtyřicátých let a jeho pozdější radikální proměně přispěly okolnosti jeho vztahu s Euphemíí Chalmers Grayovou, s níž se po několikaleté známosti roku 1848 oženil a o šest let později rozvedl na základě nenaplnění manželské slibu. J. B. Bullen upozorňuje tak jako několik jiných autorů před ním, že na rozdíl od puritánské zdrženlivosti, která charakterizuje *Moderní malíře, Benátské kameny*, psané v době blížící se manželské krize, proniká intenzivní senzualnost a sexuální podtext, „osobní, psychosexuální přimknutí k Benátkám“ („personal, psycho-sexual attachment to Venice”, BULLEN, s. 141). To je zřetelné zejména v tendenci město personifikovat a v době jeho renesančního úpadku pranýřující rétorikou přirovnávat k padlé, sexuálně nevázané ženě. „Předpokládejme, že Ruskin, stále se potýkající se svým evangelickým svědomím, našel v Benátkách stejný mocný podnět pro smyslové vnímání, stejný výpad proti rigidnímu kodexu, jako byl ten, který řekněme zažil hrdina Thomase Manna ve *Smrti v Benátkách*,“ podotýká J. D. Rosenberg. („Suppose that, still wrestling with his Evangelical conscience, Ruskin found in Venice the same overpowering stimulus to sensation, the same assault upon a rigid code that, say, Thomas Mann’s hero experienced in *Death in Venice*.” ROSENBERG, s. 87) Hledat přímé souvislosti mezi proměnou Ruskinovy kritické metody a událostmi jeho osobního života by ovšem bylo nepřiměřené; spíše je zajímavé sledovat, jakým způsobem se do Ruskinových textů postupně promítá celkový vývoj jeho náhledu na život a roli člověka, který se vymaňuje z role trpného objektu estetické zkušenosti a stává se nositelem bohaté škály charakteristik života.

vtiskujeme apriorní mravní významy. Tak se ovšem vitální krása značně subjektivizuje, neboť v tom případě souvisí s našim vlastním přijetím určitého systému hodnot; objektivní projevy jsou interpretovány podle toho, jak do tohoto systému zapadají. V tomto ohledu pak dokonce ani nezáleží na objektivní existenci takových projevů u objektů, které pozorujeme, ale na našich subjektivních dojmech. Jestliže jsme výše přeložili výraz „appearance“ jako „projev“, víceméně z nedostatku vhodnějšího ekvivalentu, pak je nutné upozornit, že sémantické pole tohoto slova zahrnuje i význam „zdání“; emoce vitální krásy by v tom případě závisela na subjektivním soudu a podmínkách smyslové komunikace určujících tento soud.

Tento subjektivismus souvisí s tím, že se Ruskin ve svém raném teocetrickém systému nezajímá o člověka jinak než jako o zdroj estetické hodnoty, kterou kontemplativní Theoria chápe současně jako hodnotu mravní. Obrat ke skutečnému člověku a jeho potřebám v moderní, odlidšťující společnosti začíná koncem čtyřicátých let a plně se uplatňuje až po vyvrcholení Ruskinovy náboženské krize v roce 1858. V polovině čtyřicátých let je člověk brán jako nerozlišitelná součást projevů boží přítomnosti a božích záměrů, jako aspekt zorného pole toho, kdo odhaluje v předmětném světě krásu transcendentna. Sociální cítění je z takového pohledu vyloučené, jak sám Ruskin přiznává po dlouhých letech, když hodnotí své zkušenosti, na nichž založil estetiku *Moderních malířů*:

Naplňovalo mě rozkoší, když jsem se mohl dívat a sám zůstat nepozorován – kdybych se mohl stát neviditelným, tím líp. Lidé a jejich způsoby mě zajímaly tak vrchovatě jako svišťové a kamzíci, modřinky a pstruhové. Kdyby tak postáli bez pohnutí a nechali mě dívat se na ně a nezáležali do těch svých děr a nešplhali do výšek! Živí obyvatelé světa – v něm se pasoucí a hnízdící – duchovní síla vzduchu, skal, vod, být uprostřed toho všeho, radovat se z toho a žasnout nad tím, a pokud bych mohl, tak i pomoci – ale šťastnější, kdyby moji pomoc nepotřebovali – taková byla ve mně zásadní láska *k přírodě*, kořen všeho, co se ze mě k mému prospěchu stalo, a světlo všeho, co jsem se poctivě naučil.²¹³

b. Ruskinova kritická praxe: od požadavku „nevinosti oka“ ke kritice jako ekfrázi

Výše uvedené teoretické výklady o povaze krásy do značné míry odrážejí konzervativní založení Ruskinovy estetiky, která se neustále ohlíží nazpět k ideálu a tak vlastně předjímá

²¹³ “My entire delight was in observing without being myself noticed, – if I could have been invisible, all the better. I was absolutely interested in men and their ways, as I was interested in marmots and chamois, in tomtits and trout. If only they would stay still and let me look at them, and not get into their holes and up their heights! The living inhabitation of the world – the grazing and nesting in it, – the spiritual power of the air, the rocks, the waters, to be in the midst of it, and rejoice and wonder at it, and help it if I could, – happier if it needed no help of mine, – this was the essential love *of Nature* in me, this the root of all that I have usefully become, and the light of all that I have rightly learned.” RUSKIN, *Praeterita*, s. 156.

perspektivu, na níž bude založen výklad v *Benátských kamenech*, totiž historickou vizi cyklického civilizačního úpadku. Smysl estetické zkušenosti vyjádřený v *Moderních malířích* souvisí s klasicistickou představou uměřenosti; nakonec i Ruskinovo pojetí imaginace se odklání od romantického zdůrazňování silných emocí a jako jeden z určujících prvků uvádí klid, a tedy klasicistickou vyrovnanost. Na rozdíl od těkavé fantazie „imaginace pronikne do nitra věci se tam usadí a je tichá, klidná a zamyšlená, přičemž svým utkvělým pohledem vstřebává vše kolem sebe“.²¹⁴ Taková definice je zřetelně vzdálená Wordsworthovu chápání klidu, v němž se rozpomínáme na prožité emoce. Podle Wordsworthe „o emoci rozjímáme, dokud díky určitému druhu reakce klid postupně nevymizí a postupně se nevytvoří emoce příbuzná té, která byla předtím předmětem rozjímání, a nestane se součástí mysli“.²¹⁵ Imaginace pak pracuje v takovém stavu zvnitřnělé emocionality a mysl sama o sobě už není pohroužená v kontemplaci, ale nachází se „ve stavu radosti“ (*in a state of enjoyment*).

I v Ruskinově estetickém systému dochází k zvnitřnění, i u něho se předmětná příroda stává vnitřním obrazem v mysli jako u romantiků, jenže se tak děje jiným způsobem. Jakkoli by se mohlo z pasáží zabývajících se výklady typické a zejména vitální krásy zdát, že estetický zážitek vedoucí k pochopení pravé krásy je výsledkem náhlého zjevení, intuitivního vnuknutí a emocionální odezvy, taková představa by se jen těžko slučovala s tím, o co se Ruskin usilovně snaží v celém prvním svazku *Moderních malířů* – totiž s vytvářením základů pravé, na konvencích nezávislé estetiky výtvarného díla. Jestliže účelem umění je sdělit pravdu o hmotném světě, pravdu nikoli jen smyslově zjevnou, ale mravní, tak jak ji odhaluje teoretická složka mysli, je třeba naučit se správně vidět, tedy správně používat ten vyšší smysl, který jediný, je-li správně používán, může předávat mysli nezkreslenou informaci o vnějším světě – a to je u Ruskina zrak. Vnitřní emocionální a mravní odezva je adekvátní pouze tehdy, pokud si jsme jisti, že naše vjemy nejsou zkalené.

Ruskinova estetika je estetikou viděného a estetikou vidění. Cvičením zraku byl Ruskin posedlý od dětství, ale teprve epifanický zážitek krásy uprostřed alpské přírody ho poučil, co znamená správně vidět, tedy přesně prožít a pochopit vnímanou skutečnost. Okřídlený citát z třetího svazku *Moderních malířů* dokládá, že nezkreslené, jasné vidění nelze považovat za samozřejmost, naopak že jde o cosi mimořádného: „Stovky lidí dovedou mluvit, ale jen jeden z nich myslet, a tisíc jich dovedou myslet, ale jen jeden vidět. Vidět jasně je poezie, prorocství

²¹⁴ “the imagination being at the heart of things, poises herself there, and is still, quiet, and brooding; comprehending all around her with her fixed look”; RUSKIN, *Works*, 4, s. 258.

²¹⁵ “the emotion is contemplated till, by a species of reaction, the tranquillity gradually disappears, and an emotion, kindred to that which was before the subject of contemplation, is gradually produced, and does itself actually exist in the mind”; WORDSWORTH, s. 940.

a náboženství – vše v jednom.²¹⁶ Ruskin věřil, že úpadek společnosti i jedince vychází ze zaslepenosti konvencemi a že nositelem takové zaslepenosti jsou i četná výtvarná díla, jejichž autoři se nedokázali správně a nezaujatě dívat a tak podat zobrazení věrné přírodě.

Důraz kladený na přesné vidění a zbavení se konvenčního povědomí o tom, jak věci kolem nás vypadají – ona wordsworthovsky znějící nutnost dívat se na svět „nevinným okem“,²¹⁷ nejlépe tak jako v dětství –, ovšem nemá vést k tomu, abychom s pedantickou zvědavostí do všech detailů prozkoumávali mechanismus, na jehož základě funguje přírodní svět. Ruskin se hrozí důsledků, které způsobila vědecká revoluce šestnáctého a sedmnáctého století, když začala svět propátrávat pomocí dalekohledu a mikroskopu, totiž onoho odcizení člověka od stvořeného světa a v něm projeveného Stvořitele. Spíše než empirické poznání má vidění v ruskinovské estetice smysl nastolení přirozeného, důvěrného vztahu mezi vnímajícím já a okolním světem a vše umělé a mechanické je považováno za narušení této celistvosti, této organické a harmonické jednoty původního záměru veškerého bytí: „Květiny, stejně jako vše ostatní, co je půvabné ve viditelném světě, můžeme správně vidět jen očima, které nám dal Bůh, jenž je zároveň stvořil, a ne mikroskopem či brýlemi. Ty jsou k užítku jedině zvědavcům a starcům, tak jako chůdy nebo berle těm, kdo chtějí chodit blátem anebo se nemohou bezpečně pohybovat jinak než o třech nohách. Ale při duševním a tělesném zdraví by měl každý vidět vlastníma očima.“ A dále: „Květinu je třeba pozorovat, jak roste, v její spojitosti se zemí, vzduchem a rosou; její listy vidět, jak se otvírají na slunci, její barvy, jak protkávají louku nebo prozařují les.“²¹⁸ Toto přirozené vidění potvrzuje vitální sounáležitost organického světa a má tak přichuť mystického spojení mezi hmotnou a duchovní sférou.

Ruskin nejen že odmítá používání optických přístrojů, které sledovaný objekt zvětšují, takže narušují možnost podílet se na vitální kráse přírody a namísto toho vše živé umrtvují, on také odmítá různé pomůcky výtvarníků doplňující zrak, jako bylo stále ještě populární Claudovo zrcátko, pomocí něhož si malíři jednak scénu komponovali a jehož tmavé zabarvení jim pomáhalo docílit jednotného tónování obrazu. To však je podle Ruskina zásadní prohřešek proti jásavým barvám přírody, tak jak je ho učil znát J. D. Harding. Ruskin

²¹⁶ “Hundreds of people can talk for one who can think, but thousands can think for one who can see. To see clearly is poetry, prophecy, and religion, – all in one.” RUSKIN, *Works*, 5, s. 333.

²¹⁷ „Celá technika malby závisí na naší obnově toho, co bychom mohli nazvat *nevinností oka*, tj. jakési dětské vnímavostí.“ “The whole technical power of painting depends on our recovery of what may be called the *innocence of the eye*; that is to say, of a sort of childish perception.” Cit. d., 15, s. 27, pozn.

²¹⁸ “Flowers, like everything else that is lovely in the visible world, are only to be seen rightly with the eyes which the God who made them gave us; and neither with microscopes nor spectacles. These have their uses for the curious and the aged; as stilts and crutches have for people who want to walk in mud, or cannot safely walk but on three legs anywhere. [...] A flower is to be watched as it grows, in its association with the earth, the air, and the dew; its leaves to be seen as they expand in sunshine; its colours, as they embroider the field, or illumine the forest.” RUSKIN, *Praeterita*, s. 398.

používal jinou pomůcku, kterou si sám vyrobil, totiž kyanometr. Nebylo to však optické zařízení, pouze jakýsi primitivní spektrograf modré barvy, pomocí něhož si ověřoval odstín nebeského blankytu, který pozoroval v Alpách. Mezi Claudovým zrcátkem a kyanometrem je významný a příznačný rozdíl: zatímco zrcátko odvádí od přírody viděné jasným a nevinným zrakem ke konvenci, jež má blízko k technikám založeným na Reynoldsových teoriích centrální formy a praxi malebného výtvarna, kyanometr pouze potvrzuje, že vidíme přírodu správně, a tak nás ujišťuje v naší emocionální vazbě ke kráse.

Vidění totiž pro Ruskina není jen smyslový počitek, ale základní součást kontempace a imaginace. Kdybychom neviděli vnější formy zřetelně a přesně, nemohli bychom dospět k poznání vnitřní pravdy, kterou přírodní objekty symbolicky reprezentují, a jak již bylo řečeno, k odpovídajícím mravním reakcím, jež vrcholí pocitem vděčnosti ze stvoření a chválou Stvořitele. Jak shrnuje R. Hewison, „vidět znamená milovat, vidění je forma uctívání a Ruskin věnuje značnou část knihy popisu vnějších tvarů hor, stromů a mraků tak, jak je viděl a uctíval“.²¹⁹ Takové vidění je záležitostí „intelektuální čočky a mravní rohovky, jimiž a na nichž se soustřeďují a zobrazují naše tvořivé myšlenky“.²²⁰ Později Ruskin dokonce dospívá k potlačování významu zraku jako orgánu smyslového vnímání a k vyzdvihování vidění jako duchovního aktu: „Nevidíte čočkou oka. Vidíte sice *skrze* ni a jejím prostřednictvím, ale jinak vidíte vlastně duši oka. [...] Zrak je čistě duchovní úkaz.“²²¹ Což znamená, že vidění není pouze smyslové zaznamenávání faktů přírodního světa, ale současně jejich interpretace a zvýznamňování. Malíř se tak stává vykladačem přírody a kritik vykladačem tohoto výkladu přírody.

Takto vytyčené role pak vlastně určují charakter *Moderních malířů* z hlediska metody. Ruskin ve své studii totiž neřeší pouze teoretické koncepty estetických kategorií a jejich aplikace při posuzování děl starších i moderních umělců, ale implikovaně také obecnější otázku, jak o této tematice psát. Pokud by umělecká kritika neměla splňovat pouze referenční úkoly a redukovat tak svůj jazyk na čistě technický popis výtvarného díla – což je role, kterou Ruskin odmítá – pak se musí zabývat otázkou rozdílu mezi vizuálním a verbálním typem reprezentace. Jak upozorňuje J. Fellows,²²² Ruskin byl přesvědčen, že epochu textu a s tím i epochu sluchového vnímání v moderní době vystřídá epocha oka a že veškeré vědění bude

²¹⁹ “Seeing is loving, seeing is a form of worship, and Ruskin devotes much of the book to the description of the external forms of mountains, trees, and clouds, as he saw and worshipped them.” HEWISON, s. 43.

²²⁰ “the intellectual lens and moral retina, by which, and on which, our informing thoughts are concentrated and represented” RUSKIN, *Works*, 4, s. 36.

²²¹ “You do not see with the lens of the eye. You see through that, and by means of that, but you see with the soul of the eye. [...] Sight is an absolutely spiritual phenomenon.” Cit. d., 22, s. 194-5.

²²² VIZ FELLOWS, s. 17-18.

záviset na vizuální komunikaci. Aniž tušil příchod filmu, televize a dalších vizuálních médií naší současnosti (vždyť teprve za svého života s podivním zaregistroval a záhy začal využívat vynález daguerrotypie a fotografie), prorocky předvídal informační závislost na nějakých formách vizuálna: „Nepochybuji o tom, že jak budeme postupně moudřet – což činíme každodenně –, objevíme nakonec, že oko je ušlechtilejší orgán než ucho a že pomocí oka ve skutečnosti musíme získávat nebo formovat takřka všechny důležité informace o světě.“²²³

Problém je však složitější: při symbolické reprezentaci, tak jak ji Ruskin rozvádí v *Moderních malířích*, kde se krajinomalba stává nejvladnějším vyjádřením zvnitřněné přírody a zobrazená scenérie amielovskou krajinou duše, „topografie autobiografií“, přestává mít poezie svrchované postavení a na její místo se pozvolna staví výtvarné umění. S postupem vizuální kultury se výtvarné umění stane nejvýznamnější formou uměleckého zobrazení. Vzhledem k tomu, že novodobá senzibilita vyžaduje, aby se vnitřní emoce nevyjadřovaly přímo, ale imaginativním ztvárněním přírodních jevů v podobě symbolů, a „protože při zpodobení lidských citů slova předstihují malbu, ale při zpodobení přírodní scenérie malba předstihuje slova, můžeme také předvídat, že malíř a básník [...] ilustrující mysl doby poněkud pozmění své vzájemné postavení, že malíř nabude většího významu a básník menšího“.²²⁴ Jakého postavení však nabývá kritik, který je tlumočnickem malířovy vize, a jaký jazyk má použít, aby tuto zvtárněnou vizi adekvátně tlumočil, nechce-li ulpět na povrchu?

Umění je expresivní jazyk a úkolem umělce je vzít na sebe odpovědnost kazatele a mistrovským ovládnutím jazyka vést divákovu mysl dílem tak, aby se v ní utvořila „věrná koncepce“ přírodních objektů. Umělec tedy k divákovi „hovoří, nechává ho sdílet své silné city a bystré myšlenky, svým nadšením ho pohání, vede ho ke všemu, co je krásné, chrání ho před vším nízkým a zanechává v něm nejen pocit rozkoše, ale i povznesení a poučení“.²²⁵

²²³ “Now, I have no doubt that, as we grow gradually wiser – and we are doing so every day – we shall discover at last that the eye is a nobler organ than the ear; and that through the eye we must, in reality, obtain, or put into form, nearly all the useful information we are to have about this world.” RUSKIN, *Works*, 16, s. 91.

²²⁴ “because in representing human emotion words surpass painting, but in representing natural scenery painting surpasses words, we may anticipate also that the painter and poet [...] will somewhat change their relations of rank in illustrating the mind of the age; that the painter will become of more importance and the poet of less.” Cit. d., 5, s. 330.

²²⁵ “talks to him; makes him a sharer in his strong feelings and quick thoughts; hurries him away in his own enthusiasm; guides him to all that is beautiful; snatches him from all that is base; and leaves him more than delighted, – ennobled and instructed.” Cit. d., 3, s. 133. Cit. in HELSINGER, s. 17. Helsingerová označuje uměleckého kritika za „překladaatele“ (*translator*) umělcova jazyka: překladaatele, nikoli interpreta. „Hlavní rozdíl mezi kritikou a tvorbou naznačený tímto popisem umělce by byl patrně v médiu.“ (“The chief difference between criticism and creation suggested by this description of the artist would seem to be a difference of medium.”) Tamtéž. To by ovšem znamenalo, že kritika je stejně tvůrčí jako umělecká tvorba a kritik ve své činnosti značně autonomní; jeho činnost se zakládá na zvnitřněné vizi, kterou mu zprostředkuje umělcovo dílo, a na vyjádření této vize verbálními prostředky.

Kritik zaujímá podobnou pozici a průvodcovsko-kazatelská role je jedním z převleků, které si Ruskin obléká v *Moderních malířích* i v jiných textech. Jeho prezentace obrazů je svědectvím nevinnosti oka na jedné straně a verbální virtuozity na druhé.

V tom, že Ruskin coby kritik promlouvá jakoby v několika identitách a uplatňuje několik druhů diskursu (např. Helsingerová rozeznává rejstřík kazatele, proroka, ale i nadšeného amatéra; k nim lze nakonec připojit i hlas básníka, což byla ostatně role, s níž Ruskin občas koketoval), nasazuje si masky a uniká svému autentickému já. Už samotný akt pozorování a vidění, skopologická vášeň imaginativní mysli, v sobě zahrnuje potlačení vlastní identity v tom smyslu, jak o ní psali Coleridge a Keats. „Ruskin je voajeristické optické já bez zájmu věnovat se jakémukoli druhu autoportrétu. Je rozhodnutý vyvarovat se tělesnosti,“²²⁶ charakterizuje jeho identitu v úvodu své práce J. Fellows. P. Sawyer mluví o „fikci vidění“ (*fiction of beholding*), kdy pod vlivem dojmu z viděného „se umělec ztrácí oslepen nebo dočasně zlikvidován jakožto vydělené ego“²²⁷ a teprve postupně se restituuje do podoby, v níž jeho individuální já splývá s univerzální, božskou identitou inspirované mysli. Sám Ruskin tento stav uvádí slovy, která jsou ozvěnou pasáže z Keatsova dopisu Richardu Woodhousovi: „Umělec nevytvoří nic, dokud sám sebe neskryje; viditelné umění je nedokonalé. [...] Když čteme velkou báseň, slyšíme vznešený projev, naše mysl se upíná k tématu spisovatele, ne k jeho dovednosti, jeho vášnivosti, ne jeho výkonu. Vidíme, tak jako vidí on, ale nevidíme jeho. Stáváme se jeho součástí, cítíme s ním, posuzujeme, díváme se s ním, ale myslíme na něho tak málo jako sami na sebe.“²²⁸ Stejně si ovšem počíná i kritik jako umělcův „překladatel“: nasazuje si masky a skrze ně promlouvá, abychom se s ním mohli ztotožnit ve společném sdílení myšlenek a vášní. Jeho časté „povšimněte si“ (*observe*) na jedné straně vytváří distanci mezi textem a čtenářem analogickou vztahu učitele a studenta, distanci nadřazenosti autoritativního hlasu, na druhé straně však funguje jako pozvání ke společnému prožitku vize, k účasti, k „bytí při tom“, a tedy sjednocení.

Ruskinův kritický výklad výtvarných děl je tedy specifickým typem ekfráze jako rétorické strategie, která má blízko k překladu v tom smyslu, že se nezabývá pouze převodem formálních znaků původního díla (komunikátu) do cílového média (v tomto případě

²²⁶ “Ruskin is a voyeuristic optical self with no interest in indulging in any variety of self-portraiture. He is determined to avoid corporeality.” FELLOWS, s. 1.

²²⁷ “the artist loses himself by being blinded or temporarily annihilated as a separate ego”; SAWYER, s. 44. Jak rovněž Sawyer upozorňuje, jedná se o období romantických teorií neosobního génia, aplikovanou na sféru výtvarného umění.

²²⁸ “The artist has done nothing till he has concealed himself; the art is imperfect which is visible. [...] In the reading of a great poem, in the hearing of a noble oration, it is the subject of the writer, and not his skill, his passion, not his power, on which our minds are fixed. We see as he sees, but we see not him. We become part of him, feel with him, judge, behold with him; but we think of him as little as of our ourselves.” RUSKIN, *Works*, 3, s. 22.

verbálního systému), ale ptá se po jejich funkčním uplatnění. To je umožněno právě odvážnou aplikací romantické expresivní teorie do oblasti výtvarného umění, kde podle předchozí Lessingovy koncepce rozdílných druhů umění neměla expresivita (ve smyslu vytváření významů a „čtení“) místo. Podle J. Heffernana je ekfráze definována jako „literární zobrazení výtvarného umění“, přičemž se „teoreticky orientovaní kritici snaží ukázat, že lze [...] malbu dešifrovat sémioticky, jako by to byl text, tkáň verbálních znaků“.²²⁹ Ruskinovo čtení je však ještě navíc pokusem o „překlad“ symbolického jazyka obrazu.

Názorným příkladem této metody je jednovětná pasáž vztahující se k Turnerovu obrazu *Otrokářská loď* (The Slave Ship) z prvního svazku *Moderních malířů*:

Duté vlny vrhají hrozivé purpurově modré stíny na mlhu noci, studenou, držící se nízko a plížící se jako stín smrti k provinilé lodi, která se lopotí uprostřed blesku moře, útlé stěžně vepsané do oblohy krvavými čarami, svírána prokletím v děsivé barvě, jež poznamenává oblohu hrůzou a mísí její planoucí záplavu se západem slunce, a vrhána do dále v bezútěšném vzedmutí truchlivých vln třísní mnohočetné moře barvou syrového masa.²³⁰

Kritikův pohled na obraz se ve slovním projevu mění v dramatické vylíčení krajního, téměř až apokalyptického výjevu, který spojuje smyslovou intenzitu barev s hlubokým mravním otřesem, jež scéna probouzí. Od samého počátku se zobrazení transformuje do dynamického napínání sil, jako by byl Turnerův obraz záznamem energie, která se zároveň aktivuje v divákově mysli. Na plátně se odehrává děsivé divadlo krveprolití a smrti, které má kosmický přesah, neboť jsou jím poznamenána nebesa i nekonečná vodní pláň. Sama příroda jako by se podílela na tomto dramatu, když na ně vrhá stíny smrti. Kritikův pohled zaznamenává tuto celistvost, kamkoli se obrátí: vše je poznamenáno děsivou barvou krve, jež svírá provinilou loď v prokletí a do oblohy v záplavě večerního světla vepisuje všudypřítomnou hrůzu. Lidské utrpení se mění ve vesmírné kataklyzma, které drásá rozrušenou mysl, účastnou na bolestném žalu samotného živlu, jenž se podílel na tragédii

²²⁹ “the literary representation of visual art”; “theoretically oriented critics aim to show that we can [...] decode a painting semiotically as if it were a text, a web of verbal signs”; HEFFERNAN, s. 1.

²³⁰ “Purple and blue, the lurid shadows of the hollow breakers are cast upon the mist of night, which gathers cold and low, advancing like the shadow of death upon the guilty ship as it labours amidst the lightning of the sea, its thin masts written upon the sky in lines of blood, girded with condemnation in the fearful hue which signs the sky with horror, and mixes its flaming flood with the sunlight, and, cast far along the desolate heave of the sepulchral waves, incarnadines the multitudinous sea.” RUSKIN, *Works*, 3, s. 572. Obraz byl inspirován praktikami zvláště, jak je líčí Thomas Clarkson v *Dějinnách a zrušení obchodu s otroky* (The History and Abolition of the Slave Trade), knize, kterou Turner před vytvořením obrazu četl. Roku 1783 se otrokářské společnosti rozhodly odškodnit námořní kapitány za ztrátu otroků, pokud zahynuli v moři, a ne v důsledku špatného zacházení na palubě. Je zaznamenán skutečný případ, kdy kapitán poručil svrhnout nemocné otroky přes palubu v okamžiku blížící se bouře, aby mohl požadovat finanční úhradu.

utonulých. Prožitek se stupňuje a nabírá na univerzálnější významové platnosti. Zprvu symbolizují zlověstnou scénu přírodní jevy, a to jen jako stíny lámajících se vln spočujících se v jednom svazku s mlhou, nositelkou motivu smrti. Ty však jako blesk protne přeludný tvar lodi, ztělesnění viny. Vzápětí už se odehrávají symbolické připomínky krveprolití, v nichž červánky zalitá obloha do sebe absorbují hrůzu krvavého zločinu a moře se stane pohřebištěm zmarněných lidských těl. Ačkoliv výjev působí zejména svou barevností, použitá slovesa připomínají, že jde o děj, o proces, který se odehrává právě teď: mlha se záludně „plíží“ k lodi, ta se „lopotí“, jako by marně chtěla utéci svému osudu, přitom však s každým sáhem „poznává“ oblohu viditelnou rudou stopou své viny, „mísí“ ji s barvou přírody, právě tak jako „třísni“ moře. S každým pohybem jako by přibývalo znamení viny a mravní apel se stupňoval. Obraz ze sebe setřásá svou vnějškově statickou povahu ve fyzickém i morálním smyslu. Ve verbálním překladu se mění v báseň založenou na celistvé symbolické vizi a současně tematizuje sám myšlenkový proces, který vede k vyjádření jeho symbolického významu. Je jasné, že v tom se projevuje nejmarkantněji Ruskinova v jádře romantická mentalita – totiž v samotné praxi slova.

Ruskinovo ekfraktické a zároveň téměř extatické vytváření podobných „purpurových pasáží“, které jako by předjímalý básnický rozlet „imaginárního portréty“ Mony Lisy v Paterově *Renesanci*, však není jen záležitost inspirovaného překladu zvnitřnělé vize z jazyka jednoho druhu umění do jazyka druhého druhu. Jak ve své stati „Ruskin jako optický myslitel“ (Ruskin as an Optical Thinker) ukazuje George L. Hersey, Ruskinova tvůrčí kritika zajímavým způsobem přesahuje tyto hranice. Hersey poukazuje na jinou pasáž z *Moderních malířů*, a sice Ruskinův odmítavý komentář Hazlittova příznivého hodnocení jednoho obrazu holandského malíře Aelberta Cuypa. Ruskina popudilo Hazlittovo přirovnání efektu, který vyvolávají zelená údolí, lesknoucí se jezero a nachové světlo kopců, k chmýří na nezralé broskvi. Takový efekt je nepatřičný: nejen že se v podobném dojmu mísí vysoké a nízké žánry výtvarného umění, totiž krajinomalba a zátiší, ale do samotné přírody se vnáší lživý prvek, neboť krajina se má podobat sama sobě, a ne jinému přírodnímu prvku. Ruskin ovšem ihned převede Hazlittův příklad na kritiku Cuypova zobrazení oblohy: „Řekl bych, že obloha tohoto prvotřídního Cuypa je jako nezralá broskev: vše co o ní musím říct, je, že se naprosto nepodobá obloze.“²³¹ Od vytknutí příliš prudkého přechodu mezi barvami kolem slunce, které jsou tak od sebe odděleny výrazně jako „pruhy duhy“ (*belts of a rainbow*) přechází Ruskin k celému pojednání o pozvolné změně barev při zobrazení oblohy. Výstřednost této kritiky

²³¹ “Now I dare say that the sky of this first-rate Cuyp is very like an unripe nectarine: all that I have to say about it is, that it is exceedingly unlike a sky.” Tamtéž, s. 350.

spočívá v tom, že Ruskin v ní míří proti tomu, co Hazlitt ve svém článku neuvádí (tj. nechválí špatně namalovanou oblohu), a – mnohem závažněji – proti špatnému vystižení pravdy přírody u Cuypa, aniž je něco takového na Cuypově obraze „Dobytek a postavy u řeky s horami“ možné najít. Cuypova obloha totiž přesně odpovídá Ruskinovu ideálu pozvolného přechodu barev, kdy „na žádném místě nelze říci: ‚Zde se mění,‘ a na žádném místě: ‚Zde je neměnná““.²³²

Hersey komentuje Ruskinovu kritickou strategii těmito slovy: „Úryvek se týká Cuypa jen ve velmi zvláštním smyslu. Ve skutečnosti se tu odehrává něco jiného – Ruskin se pokouší prosadit jako velký opticko-vědecký kritik, kdežto Hazlitt se předvádí jen jako upovídaný diletant. Malíř Cuyp je pouhá oběť střetu mezi dvěma kritiky.“²³³ Celá pasáž však naznačuje ještě víc. Ruskinovská kritika tu funguje už jako autonomní rétorický projev, nezávislý na přesném vidění uměleckého díla, ale na přesném vidění ideální podoby uměleckého zobrazení, tak jak existuje v kritikově mysli. Cuyp se stává záminkou nejen k odsouzení neadekvátního kritického náhledu jiného posuzovatele díla, ale podnětem k vyjádření inspirované vize. Ruskinovo „toužebné oko“²³⁴ se nakonec přece jen obrací do nitra svého nositele. Umělcovo já, které má zůstat skryto, se v případě Ruskinova umění kritiky takto stává jejím nepřímým tématem. Od klasicistických cílů vytčených v Ruskinově estetické teorii tak směřování jeho kritické praxe spočívá nejen v aplikaci řady určujících romantických idejí, ale i v náznaku subjektivizace, která jej nejvíce spojuje s následujícím vývojem.

²³² “in no place can it be said, ‘Here it changes,’ and in no place, ‘Here it is unchanging.’” Tamtéž, s. 351.

²³³ “The passage is ‘about’ Cuyp only in a very peculiar way. What is really happening is that Ruskin is seeking to establish himself as a great optical-scientific critic, while Hazlitt cuts a poor figure as a loquacious dilettante. Cuyp, the painter, is only the victim, sacrificed in the struggle between the two critics.” HUNT - HOLLAND, s. 59.

²³⁴ Výraz „toužebné oči“ Ruskin použil v dopise paní Cowper-Templové: „Nejhorší u mě je, že pro mě tolik znamená touha očí! O tolik víc než touha myslí.“ (“The worst of me is that the Desire of the Eyes is so much to me! Ever so much than the desire of the mind.”) RUSKIN, *Works*, 37, s. 153. Cit. in FELLOWS, s. 2.

Kapitola 3

Dante Gabriel Rossetti a preraffaelská zrcadla

Toužila Andromeda celé dny
uvidět hrůznou hlavu Gorgóny
– zdvih Perseus tu hlavu nad kašnou
a voda zrcadlila přestrašnou
smrt v její tváři.

Chraň se podívat
do očí zapovězenému. Snad
tě nemusí hned zabít, přesto jen
buď s jeho pouhým stínem spokojen.

(D. G. Rossetti: *Aspecta Medusa*)²³⁵

Jestliže si John Ruskin nasazoval různé rétorické masky a tak osciloval mezi poučujícím teoretikem a tvůrčím, umělecky inspirovaným kritikem, „překladačem“ jazyka obrazů, pak Dante Gabriel Rossetti, jeden ze zakládajících členů Preraffaelského bratrstva, v sobě přímo spojuje malíře a básníka, a je snad dokonce více básníkem než malířem,²³⁶ třebaže ho jednou sám Ruskin poněkud neuváženě označil za největšího žijícího malíře a tím ho postavil na roveň zbožštěnému Turnerovi.²³⁷ V každém případě jako by jedno u něho nemohlo existovat bez druhého – jeho obrazy jsou nejenom namnoze inspirovány literárními texty (tak jako většina děl jeho kolegů), ale obsahují zároveň evidentní literární znaky a vlastnosti, a naopak jeho poezie často staví na výtvarném vidění, dostává se do statických, reprezentativních poloh a klade důraz na vizuální detail, který nemá vždy jen funkci dekorativní. Dá se tu dokonce mluvit o jakémsi principu zrcadlení, kdy obraz v sobě svébytným způsobem zrcadlí literární dílo a naopak zase básnický text se stává mnohalomným zrcadlovým odleskem nejen vizuální výtvarné představy, ale také jiných textů, s nimiž vstupuje do ne zcela jednoduchých a jednoznačných vztahů. Tyto refrakce a reflexe, často též ironické či polemické, jsou pro poetiku tvorby Rossettiho a jeho družiny neodmyslitelné. Zrcadlo se ovšem v tvorbě preraffaelitů objevuje nejen jako metoda či technika, ale i jako typický motiv (např. na plátnech H. Hunta, F. M. Browna, E. Burne-Jonese a ovšem i samotného Rossettiho), takže se až do jisté míry stává jedním z emblematických znaků nového estétství. Významná je

²³⁵ “Andromeda, by Perseus saved and wed, / Hankered each day to see the Gorgon’s head: / Till o’er a fount he held it, bade her lean, / And mirrored in the wave was safely seen / That death she lived by. / Let not thine eyes know / Any forbidden thing itself, although / It once should save as well as kill: but be / Its shadow upon life enough for thee.”

²³⁶ Holman Hunt ve svých vzpomínkách *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood* (1906) líčí historku, jak Rossetti, znechucený výukou F. Maddoxe Browna zašel se svými básněmi za Leighem Huntem; stárnoucí básník mu jeho práce pochválil, ale zároveň mu doporučil, pokud má vyhlídky stát se malířem, aby se jich rozhodně nevzdával, neboť „básník bez vlivných přátel má v dnešním světě jen mizernou naději na úspěch“. Viz HARES-STRYKER, s. 49. Hyppolite Taine si naproti tomu na adresu celé generace povzdechl: „Škoda jen, že se tito umělci místo na psaní dali na malování.“ Viz MORSE, s. 443.

²³⁷ Srov. RUSKIN, *Works*, 34, s. 493.

ambivalentnost preraffaelského zrcadla, postavená proti jednoznačné funkci zrcadla realistického, zrcadla jakožto metafory aristotelské estetické teorie *mímesis*: pokud bylo uměleckým cílem realistického románu odrážet realitu objektivně v jejích typických formách a projevech, pak preraffaelské vidění skutečnosti je zřetelně komplikovanější, daleko méně přímočaré a mnohem subjektivnější. Obrazně řečeno: preraffaelské zrcadlo není jen zrcadlo *mímesis*, je to také například zrcadlo Narcissovo nebo zrcadlo Medúsy.

a. Preraffaelská estetika: věrnost přírodě a zpodobení duše

Sledujeme-li východiska preraffaelské tvorby, zjišťujeme, že od samého počátku existence skupiny, tj. zhruba od léta roku 1848, panovala mezi trojicí jejích zakladatelů jistá míra nejednotnosti v otázce uměleckého programu. Jasně bylo pouze to, že se všichni tři mladí studenti Královské akademie výtvarných umění, John Everett Millais, William Holman Hunt i D. G. Rossetti, tímto gestem bouřili proti zkonstatěnému konvenčnímu akademismu, opírajícímu se o eklektickou estetiku někdejšího prvního prezidenta akademie J. Reynoldse. Nejednotnost se však příznačně projevila už ve sporu o název skupiny. Označení „bratrstvo“, které prosadil Rossetti, navozuje představu mnišského údelu a klášterní izolovanosti umělce, představu umění jako formy náboženství, jako určitého druhu spirituální aktivity. Rossetti dokonce zacházel ještě dál a prosazoval název „Rané křesťanské bratrstvo“ (Early Christian Brotherhood), patrně pod vlivem svého učitele Forda Madoxe Browna: Brown se totiž při svých četných cestách do Říma seznámil se skupinou německých výtvarníků, tzv. nazarénů, kteří tvořili silně nábožensky motivovaná díla, a sám pak byl jimi na nějaký čas ovlivněn. Rossetti navíc pocházel z rodiny italského politického emigranta, profesora filologie Gabriela Rossettiho, a byl vychováván v tradicích tzv. „vysoké církve“ (High Church); jeho mladší sestra Christina byla oddanou stoupenkyní církve a psala nábožensky zanícenou poezii, starší sestra Maria Francesca dokonce vstoupila do sesterského řádu. Nepodléhal proto puritánské tradici a na náboženství ho nezajímal ani tolik mravní imperativ jako spíše ty rysy, pro které byl kritiky i přáteli označován za přívržence katolictví a stoupence Říma, jakkoli byly takové přívlastky nespravedlivé a zkreslující.

Ostatní dva zakládající členové bratrstva ovšem s takto úzce vymezeným určením nesouhlasili, a proto Hunt nakonec prosadil název „Preraffaelské bratrstvo“, kompromis, který v sobě sdružuje ideově koncepční, spirituální (tj. rossettiovský) a estetický (millaisovsko-huntovský) rozměr uměleckého programu skupiny. Samotný termín „preraffaelité“ je na rozdíl od „raných křesťanů“ negativní definice: vyhraňuje se proti určité fázi ve vývoji evropského malířství, a pouze matně poukazuje k tradici, na niž navazuje. Název dokonce ani

nebyl Huntův nápad – Millais s Huntem si toto označení vysloužili od skupiny studentů ještě před založením bratrstva za ostrou kritiku Raffaelova obrazu Proměnění Páně, s nímž odmítli „jeho nebetyčnou lhostejnost vůči prosté pravdě, nabubřelé postoje apoštolů, neduchovní pózování našeho Spasitele... Podle našeho konečného úsudku představoval tento obraz povážlivý krok směrem k úpadku italského umění.“²³⁸ Tato kritika ovšem, jak později upozornil Hunt, neznamenal odmítnutí Raffaela jako takového, zejména ne Raffaela ve vrcholné fázi jeho tvorby, ale pouze těch rysů, které zkosnatěly v dílech jeho pokračovatelů do neživotné konvence. („Raffael ve svém nejlepší období patřil k nejoriginálnějším a nejmělejšími umělcům, co se konvence týká... Umělci, kteří tak servilně travestovali omyly tohoto knížete malířů, byli raffaelité... Název preraffaelité vylučuje vlivy takových prznitelů dokonalosti, třebaže i Raffael se vinou některých svých děl mezi ně počítá.“²³⁹) Právě zde spočívá zmíněné východisko preraffaelské estetiky – v protestu proti všemu, co se zakládá na konvenční manýře, jak ji vytvořil vývoj malířských technik za poslední staletí, a co se vzdaluje přímé zkušenosti umělce s realitou. „Proč musí nejsilnější světlo dopadat vždycky jen na hlavní postavu? Proč musí být jeden roh obrazu vždycky ve stínu? Z jakého důvodu se maluje obloha za denního světla černá jako v noci?“²⁴⁰ ptá se Hunt. Základním výrazem preraffaelského kritického slovníku se stalo slovo „břečka“ (*slosh*); preraffaelité jím označovali téměř všechna díla svých současníků, veškerí malíři od Rembrandta po Rubense byli pro ně „špinavou břečkou“ (*filthy slosh*) a sám Reynolds si u nich vysloužil přezdívku „sir Sloshua“. Podle častých námětů děl se také s pohrdáním distancovali od veškerých „opičáren“ (*Monkeyana*) a „kúrových zpěváků“.

Pokud jde o pozitivní vymezení preraffaelské estetiky, Rossettiho představa na jedné straně a stanovisko Millaise a Hunta na straně druhé naznačují dvě základní tendence preraffaelského programu, tendence do jisté míry protichůdné. Kritik James Sambrook²⁴¹ uvádí tři hlavní cíle Preraffaelského bratrstva: za prvé malovat vždy přímo podle přírodních objektů, za druhé využívat „zářivé barvy přírody“ a konečně za třetí volit náměty ze současného života anebo realisticky ztvárňovat náměty historické a literární, čerpané především ze Shakespeara, Keatse, bible, Danta či Maloryho. To je však pouze část

²³⁸ “its grandiose disregard of the simplicity of truth, the pompous posturing of the Apostles, the unspiritual attitudinising of our Saviour.... In our final estimation this picture was a signal step in the decadence of Italian art.” Cit. in HOUGH, s. 57.

²³⁹ “Raphael in his prime was an artist of most original and daring course as to convention... The artists who thus servilely travestied the failings of this prince of painters were Raphaelites... The name pre-Raphaelite excludes the influence of such corrupters of perfection, even though Raphael, by reason of certain of his works, be in the list.” Hunt, op. cit. Cit. in HOUGH, s. 57.

²⁴⁰ “Why should the highest light be always on the principal figure? Why make one corner of the picture always in shade? For what reason is the sky in a daylight picture made as black as night?” Tamtéž, s. 46.

²⁴¹ Ve stati “The Rossettis and Other Contemporary Poets”. In POLLARD, s. 435.

programu, odpovídající víceméně představám, s nimiž do bratrstva vstoupili Millais s Huntem. Pro ně bylo přímé pozorování přírody do všech jejích podrobností prvořadým cílem, úzce korespondujícím s Ruskinovým požadavkem věrnosti přírodě. „Jděte do přírody se vši prostosrdečností [...] nic neodmítejte, nic nevybírejte a ničím nepohrdejte; věřte, že vše je správné a dobré, a pokaždé se radujte z té pravdy,“²⁴² zněla, v poněkud vyhocené podobě, Ruskinova rada začínajícím malířům. Na první pohled se zdá, že ji Millais s Huntem naplňovali až úzkostlivě: vyhledávali vhodné přírodní scenérie a trávili tam dlouhý čas, vypůjčovali si od venkovanů domácí zvířata, přemlouvali členy svých rodin, aby jim pózovali pro určité typy postav, a zkoumali barvy, které by co nejvěrněji odpovídaly realitě. Výsledkem této ruskinovské „věrnosti přírodě“ a „nevinného oka“ bylo především mistrné zvládnutí detailu, takové, jaké můžeme pozorovat např. v bujně vegetaci pozadí Millaisova obrazu *Ofélie* (Ophelia, 1851-2), oné nekonečné rozmanitosti forem života, pateticky kontrastující s motivem tonoucí dívky v popředí.

Realistické zobrazení se však zároveň stalo kamenem úrazu a jedním z důvodů, proč museli preraffaelité čelit útokům kritiky a dostali se tak do pozice kontroverzní umělecké avantgardy. Názorně to dokládá případ s Millaisovým obrazem *Kristus v domě svých rodičů* (Christ in the House of His Parents), vystavovaným v prostorách Královské akademie na jaře 1850. Obraz se stal spolu s dalšími plátny preraffaelitů terčem v podstatě jednohlasých kritických odsudků. Je pozoruhodné, že kromě uměleckých kritiků nejostřejší hlas proti umění preraffaelitů zvedl romanopisec Charles Dickens v článku „Staré lampy za nové“ (Old Lamps for New Ones), otištěném jako úvodník nedávno založeného Dickensova periodika *Household Words*. Dickens vede útok z několika pozic, ale nejvýraznější je jeho satirická reprodukce výjevu na plátně, jakási parodie ekfráze. Millaisovo plátno zobrazuje symbolický okamžik: malý Ježíš v tesařské dílně svého otce ukazuje rodičům a dalším přítomným osobám zranění na dlani, které si patrně přivodil o hřebík vyčnívající ze dveří položených na otcově pracovním stole, předzvěst ukřižování a první projev Ježíšova poslání mezi lidstvem coby Vykupitele. Nepřikrášlený realismus však pro Dickense mění celou situaci v groteskní výjev, v panoptikum ošklivosti. Malý Ježíš je tu zobrazen jako „ohyzný ufnukaný zrzek s křivým krkem“, Panna Maria se zdá „tak příšerně ošklivá, že [...] by se z celé společnosti nejlépe

²⁴² “Go to nature in all singleness of heart [...] rejecting nothing, selecting nothing and scorning nothing; believing all things to be right and good, and rejoicing always in the truth.” Cit. in HARES-STRYKER, s. 20. Ruskin byl preraffaelitům znám: už v roce 1845 si Hunt vypůjčil první svazek *Moderních malířů* a byl jím doslova nadšen. Dokonci i Ruskin považoval sám sebe za hlavní inspirační zdroj preraffaelického umění. V článku nazvaném „Preraffaelitismus“ (Pre-Raphaelitism) z roku 1851, v době, kdy v podstatě jako jediný vystupoval na obranu skupiny, cituje svou vlastní radu z *Moderních malířů* a dodává, že ji tito mladí umělci „naplnili do posledního písmene“ (“carried out to the letter”; RUSKIN, *Works*, 12, s. 309).

uplatnila jako zrůda v nejubožejším francouzském kabaretu nebo v nejpodřadnější anglické kořalně“, o „ušňupané“ stařeně v pozadí, nejspíš svatě Anně, se tvrdí, že „si patrně popletla dílnu se sousední trafikou a teď marně čeká u pultu, až jí někdo podá půl unce její oblíbené směsi“. Na závěr autor shrnuje: „Kde je možné vyjádřit ošklivost rysů, končetin nebo držení těla, tam ji najdete vyjádřenou.“²⁴³

Dickens, tak jako řada ostatních recenzentů výstavy, odsuzuje především to, že vznešené křesťanské téma je podáno prostředky vztahujícími se k běžnému životu nižší společenské vrstvy, a to tak, že se jimi poukazuje na mravně problematické stránky jejich příslušníků (stařena navyklá šňupat tabák, žena vystupující v kabaretu či kořalně, malý uličník, který se nejspíš popral s kamarádem ve škarpě, a polonazí tesaři v podobě, v jaké se přijímají do špitálů opilci s pokročilými bércovými vředy). To, co je obvyklým materiálem Dickensových románů – jeho popis stařeny na Millaisově plátně má např. blízko ke způsobu, jakým v románu *Dombey a syn* líčí postavu „hodné Brownové“ –, nelze uplatnit tam, kde si samo téma vyžaduje idealizované zobrazení. Dickensovo silné protestantské založení interpretuje obraz jako blasfémii, která může být ovšem také obratem ke katolickému umění, jehož podobné rysy Dickens zaznamenal už v polovině čtyřicátých let během své cesty po Itálii, a tedy k předreformačním časům. Kromě toho ošklivost postav a jejich nezdravá fyziognomie (vyvrácené krky u Ježíše a Panny Marie, prsty u nohou mužských postav, vypadající, jako by právě vyšly z nemocnice u Sv. Jiljí) jako by poukazovaly na zájem o vše patologické a vymykající se optimistické viktoriánské víře ve zdravý pokrok.²⁴⁴ Dickens svojí rétorikou vyjadřuje typické viktoriánské obavy z neustálého ohrožení integrity společnosti i jedince a svojí interpretací Millaisova obrazu jako díla patologického a ohrožujícího samu „víru, v níž žijeme a umíráme“, a tedy sám život, předjímá neblaze proslulé argumenty Maxe Nordaua z devadesátých let a tím řadí preraffaelské umění do dekadentního kontextu.

Ani Rossetti se nevyhnul útokům kritiky, třebaže jeho koncepce umění byla jiná. Nebyl technicky příliš zdatný malíř; Hunt, u kterého chtěl Rossetti svou techniku malby zdokonalit, o něm vždy mluvil jako o amatérovi, a on sám to ostatně také přiznával. Jeho umělecký program je romantickou modifikací Millaisova a Huntova „naturalismu“ – Rossetti usiluje především o pravdivé vyjádření své vize, o vnitřní sepětí obrazu se zpracovávaným námětem,

²⁴³ “a hideous, wry-necked, blubbing, red-headed boy”; “so horrible in her ugliness, that [...] she would stand out from the rest of the company as a Monster, in the vilest cabaret in France, or the lowest gin-shop in England”; “a snuffy old woman who seems to have mistaken that shop for the tobacconist’s next door, and to be hopelessly waiting at the counter to be served with half an ounce of her favourite mixture”; “Wherever it is possible to express ugliness of feature, limb, or attitude, you have it expressed.” Cit. in HARES-STRYKER, s. 100.

²⁴⁴ Detailním rozбором kritických reakcí na Millaisův obraz, včetně Dickensova článku, se zabývá J. B. Bullen v knižní studii *The Pre-Raphaelite Body*. Viz BULLEN, cit. d., s. 6-48.

o psychologickou pravdivost. Je příznačné, že jeho kolegové ho chválili za dílčí detaily jako např. věrné vystižení zřaseného oděvu, ale o celkovém vyznění jeho obrazů mívali často pochybnosti, spojené mnohdy – pozoruhodně! – s obavami z prořimských, tedy katolických tendencí. Jeho díla se jim také jevila jako snová a úniková, málo přimknutá k realitě. Rossetti prožívá přírodu emocionálně, podobně jako Wordsworth v ní vidí zdroj jedinečných citových prožitků: „Křehkost, stálá souhra úžasu a důvěrné spřízněnosti tak tajemně v přírodě spjatých, pocit plnosti a hojnosti, který máme v polích, ne proto, že do všeho strkáme nos, ale protože to tam všechno je: to je cenná odměna, již se malíři v každém obraze dostane takovým studiem [přírody].“²⁴⁵

Z toho důvodu bylo těžké sestavit jednotný, jasně koncipovaný program, a manifest skupiny, který sepsal Rossetti, je velmi kuriózní – stručně se v něm prohlašuje, že níže podepsaní neuznávají žádnou jinou nesmrtelnost než tu, kterou představují jména z poměrně dlouhého seznamu „nesmrtelných“.¹¹ Mezi bezmála šedesáti jmény malířů, spisovatelů a dalších historických osobností jsou pak hvězdičkami označena ta, která jsou považována za největší: čtyřmi Ježíš Kristus, třemi autor Knihy Jobovy, ostatní mají přiděl hvězdiček nižší nebo žádný. Jedna skutečnost je na tomto seznamu zcela zásadní, a sice to, že duchovní sféra je tu cele transponovaná do oblasti estetické. Jediná uznávaná nesmrtelnost je nesmrtelnost umění a Ježíš Kristus tu stojí v čele seskupení, k jehož členům patří Boccaccio a Shakespeare, Leonardo a Raffael, ale také Washington, Kolumbus a Johanka z Arku. Jinými slovy, Ježíš není vnímán jako vtělení Boží, jako Boží Syn, ale jako největší génius lidstva, a podobně bible není chápána jako posvátná křesťanská kniha, ale jako jedinečné literární dílo. Už z tohoto stručného programového prohlášení vysvítá, že Rossettiho zájem o křesťanský mýtus a křesťanskou obraznost, včetně katolické hagiografie, byl výsostně estetický a biblické motivy či výjevy měly sloužit, podobně jako u Blakea, za ryze symbolické zobrazení umělcových duševních vizí.

Na tomto principu je ostatně založen i Rossettiho soukromý umělecký manifest, povídka „Ruka a duše“ (Hand and Soul), vydaná r. 1850 v preraffaelském časopise *The Germ*. Proti ruskinovské tezi přesného vidění přírodních objektů se tu staví zájem o přesné postižení vnitřní vize, která je na smyslovém vnímání nezávislá. Děj povídky se odehrává ve Florencii 13. století a je strukturován poměrně jednoduše jako sled etap v uměleckém vývoji ústřední postavy fiktivního malíře jménem Chiaro dell' Erma. Beletristická forma je tu vlastně pouze

²⁴⁵ “Tenderness, the constant unison of wonder and familiarity so mysteriously allied in nature, the sense of fullness and abundance such as we feel in a field, not because we pry into it all, but because it is all there: these are the inestimable prizes to be secured only by such study [of nature] in the painter's every picture.”
Cit. in WELBY, s. 101.

tenkým pláštěm teoretické úvahy o podstatě umění. Tři základní fáze, jimiž v první polovině povídky prochází hrdina, reprezentují tři falešné, zužující aspekty umělecké tvorby. Jejich falešnost odhaluje alegorická ženská postava, která se Chiarovi zjeví posléze v jakémsi horečném snu a která se mu představí jako obraz jeho duše. Ponorem do vlastní duše, psychologickou sebeanalýzou,²⁴⁶ dospívá umělec k poznání trojího sebeklamu týkajícího se umělecké tvorby: jednak že cílem umění není sláva, jednak že umění není záležitostí čistě duchovního rázu či výrazem víry, a nakonec že umění neslouží abstraktním myšlenkám a mravním účelům. Některé motivy svádějí k tomu, aby povídka byla vnímána jako Rossettiho osobní zpověď, leckdy i mírně ironická, její smysl však spočívá spíše v symbolické rovině a osobní prvky či narážky nemají vždy jednoznačnou platnost. Tak hned úvod povídky lze číst jako skrytý komentář vztahů a situací mezi zakladateli bratrstva – Chiaro se ve svých devatenácti letech už nespokojí s nápodobou přírodních předmětů a vyhledá slovuťného mistra Giuntu Pisana, aby se u něho naučil zachytit myšlenku, ale záhy rozčarován zjistí, že Giuntovy obrazy jsou neživotné a že on sám umí víc než věhlasný umělec. (Madox Brown nutil Rossettiho malovat zátiší s lahvemi, proto Rossetti požádal Holmana Hunta, zda by se nemohl zdokonalovat u něho – jméno Giunta zní jako zkomolenina Huntova jména; ovšem neživotnost Giuntových obrazů je spíše kritikou akademické estetiky.) Významný je Rossettiho komentář k druhé a třetí fázi Chiarova vývoje. Chiaro je frustrován, když pochopí, že zaměnil oddanost víře za uctívání krásy, a rychle se vydá jiným směrem, ale žena-duše mu vysvětlí, že víra není možná bez lásky, a že ji tudíž nelze odtrhovat od ostatního života. Jinými slovy, duše u Rossettiho nemůže existovat bez těla, duchovnost bez smyslovosti a fyzičnosti. Umění je syntézou obojího, a Stephensovo odmítnutí „smyslnosti v myšlení“ je proto ve své omezující povaze nepřijatelné. Podobně nepřijatelná je Tupperova koncepce volby mravně zušlechťujících námětů, vycházejících z abstraktních představ a pojmů.²⁴⁷ Chiaro vyzdobí kostelní zdi alegorickým výjevem Míru, a nejenže nijak neupoutá pozornost ani zájem diváků, ale jeho dílo je nakonec paradoxně zničeno v krvavé šarvátce mezi zneprátenými rody. Myšlení ve své abstraktnosti je největším nepřítelem umění a z hlediska záměru je vždy kontraproduktivní – to je ostatně teze, která se od Rossettiho nese dál přes Patera až k symbolistům. Preraffaelský básník Arthur O'Shaughnessy v sonetu „Myšlenka“ (Thought) ze sbírky *Epos o ženách* (An Epic of Women, 1870) vidí sám sebe dokonce jako

²⁴⁶ V úvodu ke svému překladu Dantova *Nového života* používá Rossetti výraz „Autopsychology“. Viz ROSSETTI, *Works*, s. 296.

²⁴⁷ Ve své stati „Umělecký námět“ (The Subject in Art), otištěné v prvním čísle časopisu *The Germ*, nabádal John L. Tupper k tomu, aby se umění opět stalo mocnou hnací silou civilizace a reagovalo přímo na podněty reálného světa, jež by mělo polidšťovat a zdokonalovat. Tomuto cíli by měly odpovídat volené náměty, které by se měly stát příkladným mravním vodítkem, a to jak v osobním, tak i veřejném životě.

deliricky zesláblého otroka „toho tvrdého tyrana Myšlenky“,²⁴⁸ jehož moci nelze uniknout a který, tak jako strašlivý bůh, vpaluje svoje věčné znamení člověku do tváře. Racionalita je chápána jako cosi nežádoucího, cosi ubíjejícího intuitivní a emocionální spontánnost a přirozenost.

Zdrojem tvorby je podle instrukcí ženy-duše člověk sám. Jen skrze sebe, své fyzické bytí, může člověk dospět k odhalení duchovního rozměru života a jen skrze sebe, vtělením svého já do uměleckého tvaru, jej dokáže předat druhým. Tato introspekce má příznačné rysy narcisovského zrcadlení. „Dokud se nenakloníš nad vodu, tak svůj obraz neuvidíš: zůstaň stát vzpřímeně a odplyne od tvých nohou do nenávratna,“²⁴⁹ praví žena-duše Chiarovi. Povídka vrcholí žádostí ženy-duše, aby ji Chiaro co nejpravdivěji namaloval; ten během práce dospívá ke konečnému poznání pravdy a poté vyčerpáním klesne a upadne do hlubokého spánku, který se rovná až jakési symbolické smrti, jak naznačuje poznámka o mrtvých, za něž se toho večera sloužila mše. Pravé umění je bolestný poznávací proces vyžadující veškeré umělcovy síly; výsledkem je zpodobení jeho duše. Zprostředkující roli sehrává srdce, tedy emocionální vroucnost, se kterou se k tvorbě přistupuje. V tom se ostatně umělec podobá Bohu – je-li umělcovo srdce moudré a pokorné, je stejným zdrojem tvorby jako srdce Boží a umění se proměňuje v božský akt.²⁵⁰ Taková je ve stručnosti Rossettiho estetika, jak ji podává v „Ruce a duši“. Je to současně i jeho implikovaná polemika s požadavky akademického formalismu, s moralistickými tendencemi v umění a s ruskinovskou „věrností přírodě“. Nejedná se ovšem ještě o závěr povídky. Ten se odehrává v současnosti, v roce 1847. Vypravěč je ve florentské galerii svědkem reakcí veřejnosti na zmíněný obraz a zjišťuje, že je pro ni v podstatě nesrozumitelný. To je cena, kterou umělec musí platit, rozhodne-li se pravdivě zobrazit svoje niterné poznání, svoji vnitřní zkušenost. Tvorba se neděje s ohledem na diváka nebo čtenáře – což ostatně sám Rossetti víceméně ilustroval vlastním příkladem, když velmi záhy odmítl vystavovat svá díla v prestižních prostorách Královské akademie. Recipient je z rossettiovské estetiky zcela vyloučen.

²⁴⁸ “I – who am of that hard tyrant Thought / The slave”, v. 2-3. O’SHAUGHNESSY, s. 65.

²⁴⁹ “Not till thou lean over the water shalt thou see thine image therein: stand erect, and it shall slope from thy feet and be lost.” ROSSETTI, *Works*, s. 554-5.

²⁵⁰ Rossettiho pojetí umělce jako božského tvůrce má očividně blízko k novoplatonskému pojetí Coleridgeovu. Zatímco však coleridgeovský umělec svým božským rozměrem zřetelně překračuje hranice lidskosti a je vnímán jako cosi děsivého a ohrožujícího, cosi nesoucího atributy „jinakosti“, Rossettiho umělec sdružuje principy lidského a božského do harmonické syntézy, která se děje prostřednictvím tvorby.

b. Beatrice a „Blažená panna“: Rossettiho estetická vize

„Ruka a duše“ tvoří východisko nejen k Rossettiho tvorbě výtvarné, ale i literární. Jestliže duše zhmotněná do podoby ženy a posléze v této podobě přenesená umělcem na plátno obrazu představuje onu pravdivou vnitřní vizi, pak je nutno ptát se po povaze oné vnitřní vize, po charakteru Rossettiho soukromého mýtu. A současně je nutno se ptát po jeho zdroji. Neboť takový mýtus u Rossettiho skutečně existuje a ideově sjednocuje víceméně veškeré jeho dílo. Tento mýtus či vize má svůj původ v odkazu básníka, který byl Rossettimu obzvláště blízký – Danta Alighieriho. Smyslem Dantova díla se po léta zabýval Rossettiho otec, který v něm spatřoval svědectví o tajné sektářské opozici vůči panovnické moci, podobné, v jaké se angažoval on sám svými karbonářskými aktivitami. Rossetti proto znal Danta nejenom díky svému jménu (které mimochodem znělo správně Gabriel Charles Dante Rossetti), ale i proto, že Dante patřil k největším kulturním pokladům, které si jeho otec přivezl s sebou do nové vlasti, a zaujímal v této ze tří čtvrtin italské rodině stejné postavení jako Shakespeare v rodině ryze anglické. Vážně se začal Rossetti Dantovým dílem zaobírat v polovině 40. let a ještě před založením bratrstva měl hotový překlad jeho skladby *Nový život* (*Vita Nuova*). Dantem a jeho předchůdci se pak zabýval intenzivně po celá léta padesátá. Plodem této usilovné překladatelské práce je kniha *Raní italští básníci* (*The Early Italian Poets*), kterou Rossetti vydal roku 1861 a v modifikované verzi a s pozměněným názvem *Dante a jeho kroužek* (*Dante and his Circle*) ještě v roce 1874. Dá se tedy prohlásit, že Dante a raná italská poezie dvanáctého až čtrnáctého století představuje Rossettiho celoživotní zájem, ba dokonce jakési spříznění volbou.

Vize, k níž Dante Rossettiho inspiroval, se objevuje zapracovaná i v „Ruce a duši“, v jedné z etap Chiarova uměleckého vývoje. Během období, kdy se Chiaro plně zaobírá vírou a svým vztahem k Bohu, představuje si, jak jeho mladičká milenka, dívka sotva devítiletá, umírá a odchází do nebe, kde se jí dostává nejvyššího požehnání a adorace, a kde také on, zemřelý, se připojuje k všeobecnému chvalo zpěvu. V této touze po uctívání idealizované a kanonizované ženy (duše dívku oslavují slovy „svatá, svatá, svatá“) je projektován obraz Beatrice, jak jej Dante vytvořil právě v *Novém životě*, Beatrice nejprve coby devítileté milenky a na závěr proměněné ve zduchovnělý ideál a křesťanský symbol. Vzápětí si ovšem Chiaro uvědomuje, že jeho náboženské zanícení nebylo ničím jiným než substitucí touhy uctívat absolutní krásu. V tom však nakonec u Rossettiho není rozpor, neboť víra, krásu a láska jsou vesměs subjektivními projekcemi a jako takové do značné míry splývají. „Nevyhledávej rozdíly,“ praví žena-duše Chiarovi, „ale plně se oddávej lásce: právě to je víra, protože v první řadě je třeba věřit srdcem. Co ti Bůh vložil do srdce, tím se řiď, a byť bys tak

činil bez pomýšlení na Něho, bude to správné; takovou oběť po tobě On vyžaduje a vkládá na ni znamení ohně. Nemysli na Něho, ale na Jeho lásku a na svoji lásku. Bůh přece není ukrutný tyran, pod jehož rukou by ses musel sklánět a jehož nohy bys musel líbat.“²⁵¹ Tento subjektivismus potom umožňuje dantovskou Beatrici jakožto vizi duchovního ideálu proměnit v rossettiovský estetický ideál.

Rossettiho na tomto modifikovaném dantovském mýtu fascinovala především konceptuální podvojnost ženy coby milované bytosti, ona všudypřítomná jednota protikladů – milenka živá a milenka mrtvá, žena tělesná a žena idealizovaná, žena pozemská a žena nebeská, žena přítomná a žena nepřítomná, respektive přítomná pouze jako otisk paměti – a důsledky této podvojnosti pro umění, to jest hledání možnosti, jak prostřednictvím umění uskutečnit syntézu konkrétního, partikulárního bytí s absolutním ideálem, jinými slovy, jak sloučit smrtelné tělo s nesmrtelnou duší. Žena jakožto symbol lásky v nejširším slova smyslu se Rossettimu jeví jako nejpříhodnější námět k prověření těchto otázek.

Zde je namístě připomenout rossettiovskou metodu zrcadlení, neboť tyto protikladné aspekty bytí jsou spolu neodlučitelně svázány a zrcadlí se v sobě navzájem. I tato představa provázela Rossettiho úporně a neodbytně, jak o tom svědčí perokresba nazvaná „Jak se potkali“ (How They Met Themselves), na které autor pracoval opakovaně celých deset let (1851-60). Je na ní zobrazena milenecká dvojice, která se v lese setká se svými dvojníky; pár vlevo je přitom osvětlen jakousi tajemnou září a vypadá mnohem klidněji než pár vpravo – zde dívka vztahuje obě paže dopředu a klesá v kolenou, jako by omdlávala, zatímco její mileneček se jí snaží podpírat a zároveň tasí meč. Tělesný aspekt bytí se tu evidentně setkal s duchovním principem, a došlo k tomu zřejmě v kritickém okamžiku, nejspíš po prvním sexuálním prožitku. Zkušeností s fyzickou podstatou lásky jako by se rozpoltila jednotná povaha bytí, ale jenom proto, aby duchovní, idealizovaná část zůstala přítomná a viditelná jako zrcadlový obraz a připomínala konečný smysl a cíl života - opětovné sloučení obou principů. Pár vlevo vypadá, jako by to věděl, pár vpravo jako by se cítil tímto poznáním v dané chvíli zaskočen.

Na dantovské vizi se v různých obměnách zakládají Rossettiho nejlepší básně, ať je to „Podobizna“ (The Portrait), sonetový cyklus *Dům života* (The House of Life) anebo browningovský monolog „Jenny“. Zcela z ní vychází Rossettiho nejznámější báseň „Blažená panna“ (The Blessed Damozel), ve které se rovněž uplatňuje princip zrcadlení, a to dokonce v několika rovinách. Skladba patří k autorovým prvním významnějším básnickým pokusům,

²⁵¹ “Be not nice to seek out division; but possess thy love in sufficiency: assuredly this is faith, for the heart must believe first. What He hath set in thy heart to do, that do thou; and even though thou do it without thought of Him, it shall be well done; it is this sacrifice that He asketh of thee, and His flame is upon it for a sign. Think not of Him; but of His love and thy love. For God is no morbid exactor: He hath no hand to bow beneath, not a foot, that thou shouldst kiss it.” ROSSETTI, *Works*, s. 554.

Rossetti ji napsal už roku 1847 a spolu s několika dalšími verši ji v témže roce zaslal na ukázkou malíři a básníkovi Williamu Bellovi Scottovi, v rukopisném svazečku nazvaném *Písně umění katolického* (Songs of an Art Catholic).²⁵² Je známo, že Rossetti touto skladbou zamýšlel vytvořit jakýsi pandán anebo spíše převrácený zrcadlový obraz k Poeovu „Havranovi“, a to zobrazením téže situace nikoli z hlediska živého milence, ale mrtvé milenky. Při bližším zkoumání však zjistíme, že se jedná o podobnost čistě vnějškovou – Rossetti má daleko jak k Poeovu psychologickému realismu, tak k jeho duševnímu masochismu i k jeho pojetí krásna.

Blažená panna je opět variantou Beatrice. To ostatně naznačuje už sám název básně – odkazem na blaženství ve smyslu „beatitudo“, které je základem Beatricina jména. Rossetti sice čte jméno „Beatrice“ jako „ta, jež blaženství přináší nebo udílí“,²⁵³ ale sám Dante svou milenkou vzývá na počátku *Nového života* slovy „Apparuit jam beatitudo vestra“ (Vaše blaženství bylo učiněno zjevným) a v závěru ji nazývá „blaženou“ (v Rossettiho překladu „blessed“). Význam „blaženosti“ je posléze problematizován opět výraznou podvojnou podstatou hrdinky básně, podstatou, která nyní vyplývá ne tolik z obecného poznání duality jako základního psychického stavu bytí, ale právě z oné zvolené perspektivy – z perspektivy Beatrice, a to Beatrice mezi *Novým životem* a *Božskou komedií*,²⁵⁴ Beatrice právě zemřelé, Beatrice mezi životem a smrtí. Ne tedy převrácený „Havran“, ale převrácený Dante, a to v tom smyslu, že Beatrice v Rossettiho básni na sebe bere individuální vlastnosti Dantova lyrického subjektu, zejména jeho vášnivost. Vzniká tak napětí mezi možnými významy slova „blessed“ – na jedné straně stojí nebeská blaženost (v tomto smyslu můžeme titul překládat i jako „požehnaná“ či „blahoslavená“), na druhé straně pak blaženství či blaho pozemské („bliss“), blaho tělesné, senzuální. J. V. Sládek přeložil Rossettiho báseň jako „Svěťice“; to je těžko přijatelné, neboť takový název naznačuje, že proces zduchovnění už je v podstatě ukončen, že dospěl k finálnímu bodu kanonizace.²⁵⁵ V básni však jde naopak o *první* krok k duchovnímu blahu, a hrdinka jej váhá učinit, neboť si nedokáže představit nebeské blaho bez blaha pozemského, lásku Boží bez lásky člověka. Váhá stát se idealizovanou Beatricí, dokud

²⁵² Vzhledem k tomu, že výraz „catholic“ znamená v angličtině také „všeobecný, široce pojatý“, není úplně jisté, jaký význam měl Rossetti přesně na mysli, ale Bell Scott ze všeho nejdříve věřil v jeho verších „papeženectví“. Viz GAUNT, *Tragedy*, s. 18.

²⁵³ Viz Rossettiho poznámku k překladu *Nového života*. ROSSETTI, *Works*, str. 311.

²⁵⁴ K poslední Dantově vizi v *Novém životě* Rossetti poznamenává, že se patrně jedná o „Vidění Pekla, Očistce a Ráje, které tvoří trojí argument *Božské komedie*“ („the Vision of Hell, Purgatory, and Paradise, which furnished the triple argument of the *Divina Commedia*“), čímž zdůrazňuje souvislost obou děl. Viz tamtéž, s. 346.

²⁵⁵ O mnoho lépe si nepočínal ani další překladatel básně, Emanuel z Lešehradu. V jeho podání se sice skladba jmenuje „Blažená panna“, ale hned v prvním verši se mluví o svěťici.

nebude naplněn předpoklad, který si subjektivně vytkla jako nezbytný. Akt blahořečení závisí na vůli a rozhodnutí jeho adepta.

Blažená panna předjímá filozofii ženy-duše z Rossettiho povídky – i ona interpretuje Boží lásku jako identickou s láskou lidskou, pozemskou, a činí tak velmi tvrdošijně. Vzpírá se dokonce podřídít principům nebes, a přestože je mrtvá, zachovává si svou tělesnost, je to dívka z masa a kostí, v jejíchž žilách dosud koluje horká krev, a to natolik, že svými nadry dokonce zahřívá zábradlí na předprsni nebeského domu. S touto hrdinčinou tělesností pak úzce koresponduje fyzické pojetí vesmíru a vůbec prostor a zdůrazněná prostorovost básně. Nebesa jsou zobrazena jako fyzická enkláva kdesi na konci hmotného vesmíru, odkud lze hledět až někam k sotva viditelnému Slunci, kolem něhož jako neposedná muška krouží Země; nebeský dům je jakoby součástí koperníkovského kosmu. Tato představa fyzikálního rozměru nebes má patrně svůj původ jednak u Miltona, v obrazech Satanova letu nezměrným kosmickým prostorem rozkládajícím se mezi Peklem a Nebem, jednak u Shelleyho s jeho plastickými vizemi kosmu, sídla filozofického principu Nutnosti. To je však spíše otázka imaginace. Jinak „Blažená panna“ svou ideou, že před Boha lze předstoupit jen v mileneckém spojení, že Boží lásky lze dosáhnout jen realizací pozemské, tedy citové, smyslové a tělesné lásky, která je schopna překročit hranice pozemského bytí a tím se absolutizovat, připomíná Donnovu koncepci lásky, třebaže není jisté, zda Rossetti poezii Johna Donna vůbec znal.²⁵⁶ Rossetti také nikde netematizuje donnovský rozpor mezi jevovou stránkou mileneckého citu a jeho podstatou – svět čtenáře je z Rossettiho textu symptomaticky vyloučen –, jeho zajímá jen traumatický moment rozštěpení oné zmíněné jednoty podvojného bytí.

Je možná ironií osudu, že Rossetti našel tento mytický dualismus ženy i ve svém osobním životě. Elizabeth Siddalová, se kterou žil deset let, jako by přímo naplňovala jeho vizi estetizované Beatrice – byla to dívka nesmírně tvárná, a třebaže pocházela z chudých poměrů, pod Rossettiho vedením zkoušela psát básně a malovat; svým vzhledem naplňovala preraffaelský estetický ideál – byla vysoká, štíhlá, měla výrazné modré oči a bohaté rusé vlasy –, takže vždy oscilovala mezi individuální bytostí a typem; na konci padesátých let ochořela tuberkulózou a svůj život ukončila patrně dobrovolně požitím nadměrné dávky laudana, po roce nešťastného manželství, které s Rossettím nakonec uzavřela.

Stala se tak mrtvou milenkou, skutečnou Beatricí, kterou si Rossetti předpověděl v době, kdy psal „Blaženou pannu“ a kdy Elizabeth ještě zdaleka neznal, a kterou posléze, jakýmsi definitivním estetickým gestem, vtělil do obrazu nazvaného *Beata Beatrix* (tj. blažená

²⁵⁶ Rossettiho životopisec Oswald Doughty ve své knize *A Victorian Romantic* jméno Johna Donna v žádné souvislosti nezmiňuje.

Beatrice). Tento obraz, malovaný v roce 1863, zhruba rok po Elizabethině smrti, patří k Rossettiho nejlepším výtvarným dílům. Zachycuje Beatrici v okamžiku smrti, ale dívka přitom sedí vzpřímeně a se zakloněnou hlavou a pootevřenými ústy čeká na smrt v jakémisi extatickém vytržení. Ruce má složeny v klíně tak, aby do nich mohla přijmout květinu smrti – mák –, kterou jí přináší nebeské ptáče. Zpovzdálí ji sledují dvě postavy, Dante (umění) a Láska; vzadu se pak rýsuje jakási stavba připomínající most a evokující představu známou z „Blažené panny“ – most přes éternou propast dělicí Zemi a nebesa. Timothy Hilton²⁵⁷ upozorňuje, že obraz je koncipován jako pomník mrtvé Elizabeth; v každém případě svou sepulchrální symbolikou vytrhává postavu Beatrice z bytí v plynoucím čase a transformuje ji coby ideál do bezčasí věčnosti, jak naznačuje motiv slunečních hodin. Osobní prožitek se stává nadosobním mýtem, konkrétnem prosvítá transcendentno, řečeno s Coleridgem. Rossettiovský mýtus dantovské Beatrice se tedy rozpíná především mezi těmito dvěma díly, mezi básnickým obrazem milenky vyjednáující si svou cestu ke spáse a blaženství na základě kontinuity pozemského řádu bytí i na nebesích (jakožto „nový život“ – *vita nuova*) a výtvarným obrazem umírající milenky, který lze chápat jako monumentalizovanou vzpomínku.²⁵⁸ V sedmdesátých letech namaloval Rossetti ještě známý obraz na téma „Blažené panny“, kde mu modelkou byla Jane Morrisová, ale ten zdá se mnoho k již hotovým představám nepřidává.

S koncepcí obrazu „Beata Beatrix“ zato překvapivě souvisí jiná Rossettiho raná báseň, „Podobizna“ (*The Portrait*), v první verzi hotová také už v roce 1847. I zde obraz mrtvé milenky vzniká na základě utkvělé vzpomínky, a je to právě vzpomínka, která tuto dívku a citový vztah, který zosobňuje, idealizuje a mytizuje. Je to tento subjektivní otisk v paměti, který umožňuje vytvořit umělecké dílo – paměť zde funguje jako svébytné estetické zrcadlo: „Jako můj obraz v zrcadle / by zůstal, až sám budu pryč,“²⁵⁹ uvažuje malíř nad portrétem své milé. Vzniká otázka, co vidíme na obraze – milenku v browningovském smyslu takovou, „jaká byla“, anebo malířovo zrcadlené já, jeho vnitřní vizi, jeho duši? Neboť také žena, která se v „Ruce a duši“ představí Chiarovi jako duše a chce po něm, aby ji portrétoval, je

²⁵⁷ HILTON, s. 179-82.

²⁵⁸ Není také jistě od věci povšimnout si, jaký oblouk se klene mezi jedním z prvních zpodobení Elizabeth Siddalové v Millaisově *Ofélii* a Rossettiho *Beatou Beatrix*. Obě plátna spojuje motiv smrti, ale zatímco první z nich představuje elegické zobrazení návratu nevinné, „nevyumělkované“ bytosti do lůna bohatě kvetoucí přírody, kam zákonitě patří (tento význam podporuje i Oféliino gesto, vstřícně nastavené dlaně přijímající Boha, jako rozpukající poupě připravené pro vyšší, čistší lásku), na druhém plátně se jen napůl skutečná Beatrice ve zvláštním tlumeném přísvitě proměňuje svojí sošnou utkvělostí v symbolický umělecký znak, vymaněný ze světa prchavého bytí – přesně podle představ romantiků. Skutečnost, že Millaisovo dílo vzniklo na základě úzkostlivě přesného pozorování předlohy, kdežto Rossettiho obraz je naopak plodem čiré vzpomínky, tak dostává v této souvislosti ještě intenzivnější význam.

²⁵⁹ “As though my image in the glass / Should tarry when myself am gone.” ROSSETTI, *Works*, s. 169.

rossettiovská Beatrice – je to duše, a přesto má tělo; je to vnitřní, subjektivní já, a přesto se objektivizuje jako cosi „jiného“, viditelného; je to princip, a přesto je to žena. Malíř v „Podobizně“ má podobnou toužebnou vizi jako blažená panna, vizi o splnutí duší v aktu lásky a dosažení duchovní blaženosti právě tímto způsobem. Tato vize je zatím realizovatelná pouze v umění: zrcadlená tvář malíře, který mezitím odešel, jako by splývala s portrétem milenky, která zemřela. Připomíná to poezii Thomase Hardyho, jeho opakované evokování čehosi ztraceného, čehosi, co nabývá hodnoty a významu svojí absencí, vědomím definitivní ztráty. Hardy však ve svých verších reflektoval skutečné ztráty – smrt Trypheny Sparksové, smrt své první ženy Emmy Lavinie. Pro Rossettiho nemá motiv ztráty primárně podobu čehosi aktuálního, je to pro něho archetypální model, základní osobní i nadosobní otázka – a příběh Elizabeth Siddalové ji, jak bylo řečeno, ironicky zkonkrétňuje. Skutečnost napodobuje umění, chtělo by se říct spolu s Oscarem Wildem.

„Podobizna“ staví do centra své výpovědi otázku možného uměleckého ztvárnění vize. Estetické aspekty jsou ovšem přítomny i v „Blažené panně“. Do značné míry souvisejí s určením identity mluvčího – není totiž úplně jednoznačné, kdo v básni promlouvá.²⁶⁰ Na první pohled se zdá, že tu jsou přítomni tři mluvčí, neosobní básník, blažená panna a její pozemský milenec, jehož myšlenky jsou uvedeny v závorkách. Stejně tak je ovšem možné, že hlas básníka je totožný s hlasem milence a závorky naznačují dva různé stavy, za kterých se promluva odehrává. Hlas v závorce je hlasem bezmocnosti a odpovídá hlasu bdělého vědomí – jeho dominantními znaky jsou racionální tázání, vzpomínka a smyslová komunikace. Tento hlas jako by reagoval na slova a obrazy básně, jako by svým zoufalým komentářem vytrhával báseň z jejího vlastního, soukromého prostoru a snažil se ji zpřítomnit i ve fyzickém, smyslově uchopitelném, vědomém světě. Báseň však existuje ve světě imaginace, tedy v prostoru vzniklém potlačením vědomí a tělesné existence. V takovém prostoru existuje celistvá, nedělitelná, kdežto milencovy reakce v závorkách jsou jen útržky, fragmentované výkřiky zesilující pocit bezmocnosti bdělého stavu. „Blažená panna“ je v tomto smyslu svébytným dílem básnické imaginace, ve vši své konkrétnosti, ve všech aspektech popsanych výše. Zatímco Poeův milenec v půlnočním deliriu nedokáže víc než drásat se opakovaným a stále sílícím vědomím marnosti své touhy, Rossettiho básník překonává tuto marnost a bezmocnost imaginací. Pomocí imaginace stvoří zrcadlový obraz sebe samého – mrtvou milenku, která nezná nic jiného než tutéž touhu, již podléhá on na zemi, a která pro tuto touhu odmítá aspoň prozatím přijmout nebeské blaženství.

²⁶⁰ Tímto problémem se zabývá řada současných interpretů básně, jak na to poukazuje Tirthankar Bose ve svém článku „Rossetti's 'The Blessed Damozel'”, Viz BOSE, s. 151.

Tento imaginační proces svým způsobem splývá se samotným tvůrčím aktem. Jestliže v „Podobizně“ hledí básník na obraz, aby v něm našel nejen zvěčnělou milenkou, ale zároveň zvěčnělé své já, stejným způsobem hledí prostřednictvím imaginace básník „Blažené panny“ na obraz, na výtvarné dílo. Blažená panna je v prvních slokách básně přítomna skutečně nejvíce jako obraz, je to do slov převedené malířské vidění – a tak jako plátina preraffaelitů díky literární inspiraci ožívají v čase, neboť jejich výjevy lze vypravovat, a tedy „číst“ podobně jako literární dílo, získává „Blažená panna“ výtvarným charakterem prvních slok zvláštní utkvělou statickou obrazu. To plně odpovídá tématu básně, protože se v ní nejedná o příběh, nýbrž o stav, o možnost zachycení vášnivou touhu po splnutí duší i těl, a vše epické je zde buď matně vyjádřenou vzpomínkou anebo příslibem do budoucna, oddalovaným nepříznivou skutečností. Reálným časem básně je přítomný okamžik, veškerá intenzita tématu se soustřeďuje pouze v něm. Navíc v básni dominuje čas subjektivní, psychologický nad časem objektivním; panně se zdá, že uplynul sotva den, co přišla mezi zpěváky božího kůru, kdežto čas živých se zatím měřil na roky. Pro blaženou pannu – a s ní pro svět imaginace – se zastavil čas, kdežto pro bdělý, empirický svět se čas naopak rozeběhl, jak dokládají milencova slova v závorce („Rok pádí zběsile“).²⁶¹

c. Lilie: preraffaelská květomluva

Úvodní verše básně se vyznačují jednak pečlivě vymezenou barevností, jednak vizuální symboličností, čímž odpovídají preraffaelské výtvarné estetice, jak ji prosazoval především Rossetti. Je to až jakési cvičení v kompozici – oči přejíždějí od jednoho prvku k druhému a vnímají hlavně rozdíly v provedení, které ovšem nakonec skládají harmonický celek. Vidíme zlaté zábradlí, modré oči, bohaté žluté vlasy v barvě zralého obilí, a pak především bílou řízu volně splývající až k patám a tři bílé lilie, které drží blažená panna v ruce. Lilie, tato základní květina preraffaelské květomluvy, zde v souladu s tradicí symbolizuje nevinnost, avšak její symbolický význam není zcela pevný. Lilie totiž není jediným florálním emblémem obrazu blažené panny, na říze je zároveň vyšita bílá růže, dar Panny Marie. Růže obvykle hraje roli protikladnou k roli lilie, je to květina lásky a jako taková bývá zobrazena v červené barvě. Panna Maria ovšem blažené panně darovala řízu s bílou růží a tím propojila ikonografické významy lilie a růže, nevinnosti a lásky; jako by tím potvrzovala frustraci blažené panny – láska je zde dosud nerealizovatelná bez přítomnosti milovaného člověka. Také ovšem duchovní nevinnost, tedy splnutí s Kristem, je díky tomu nerealizovatelné, a lilie spočívají na ohnutém předloktí, jako by spaly. Lilii probudí růže, lásku nebeskou láska pozemská.

²⁶¹ “The whole year sets apace.” ROSSETTI, *Works*, s. 3.

Obrazy uvězněné, potlačené lásky jsou příznačným preraffaelským komentářem k viktoriánské mravní atmosféře a emblematika květin tvoří podstatnou součást sémantiky těchto děl. Tak v roce 1850 vyvolalo rozruch plátno umělce hlásícího se k širšímu okruhu preraffaelského sdružení, Charlese Allstonea Collinse, bratra spisovatele Wilkie Collinse. Práce se nazývala *Klášterní myšlenky* (Convent Thoughts) a zobrazovala postavu jeptišky uprostřed klášterních zdí, jak rozmýšlí nad utrženou květinou. Dominantní emblematickou květinou obrazu je lilie – trs lilií roste na břehu jezírka a vztahuje k dívce své bílé květy, hladinu jezírka zdobí rozkvetlé lekníny (v angličtině „water-lilies“). Mladá jeptiška je tedy obklopena symboly nevinnosti, ale v ruce drží jiný květ, plně rozvitý kvítek mučenky, implikující vášeň lásky.²⁶² S Collinsovým obrazem nápadně koresponduje dílo pozdějšího preraffaelského malíře Johna Williama Waterhouse nazvané *Moje sladká růže* (My Sweet Rose), kde je motiv uvězněné touhy vyjádřen ještě explicitněji: dívka v zahradě obehnané vysokou zdí zasněně čichá k červené růži, jejíž vůně v ní nevyvolává pouze tajné, zakázané myšlenky, ale probouzí fantazijní představy, s jejichž pomocí dokáže překonat hrubé zdi úzkoprsé morálky a ponořit se do vytouženého světa vášni.

Samotný Rossetti svébytným použitím symbolického motivu lilie poukázal především na to, že nevinnost pro něho není jednoznačně definovaný pojem a že význam lilie se mu jeví právě tak ambivalentní jako panenské mateřství Panny Marie nebo smysl lásky Beatriciny. Toto sémantické napětí se projevuje v řadě jeho děl. Už dvě jeho raná plátna, inspirovaná mariánskou tematikou, uplatňují symbol lilie specifickým způsobem – jedná se o obrazy *Dívčí věk Panny Marie* (The Girlhood of Mary Virgin, 1848-49) a *Ecce Ancilla Domini* (1849-50). Přestože výjevy svou tematickou volbou sváděly ve své době k interpretacím podsouvajícím umělci katolické sklony, jejich smysl není pouze náboženský a v kontextu Rossettiho díla se lze dokonce domnívat, že náboženský rozměr v nich ustupuje do pozadí, jakkoli se to na první pohled zdá nemožné. Obrazy spolu úzce souvisejí tím, že zachycují dvě fáze v životě mladé Panny Marie, a spojujícím svorníkem je motiv lilie, který se na obou plátnech vyskytuje ve zdvojené podobě – v obou případech je tu lilie přítomna jednou jako skutečná rostlina, jednou jako obraz, respektive výšivka, na které pracuje Panna Maria. Na prvním obraze se vysoké vzpřímené lilie ve váze dotýká anděl v podobě dítěte, jako by tím stvrzoval význam nevinnosti. Panna Maria se dosud nalézá v bezpečí rodinného kruhu – u výšivky s ní sedí její matka Anna, hned za přepážkou se její otec Jáchym věnuje vinné révě. „*Ecce Ancilla Domini*“ zachycuje okamžik zvěstování Panny Marie a mnohé motivy jsou zde

²⁶² Toto je patrné zejména v angličtině, kde výraz pro mučenku, pasifloru, zní „passion flower“. Tento název je symptomaticky dvojnásobný, neboť slovo „passion“ znamená jednak utrpení Kristovo, jednak vášeň, takže není jisté, jakými myšlenkami se jeptiška při pohledu na kvítek zaobírá.

převrácené. Lilie na dokončené výšivce je otočena květy dolů, anděl již není dítě a skutečnou lilii třímá v ruce, jako by ji Marii podával. Panna Maria se choulí na posteli a téměř bojácně upírá zrak na lilii v andělově ruce. Nikdo jiný na scéně přítomen není a převládající bílá barva ještě umocňuje dojem dívčiny osamělosti v tomto kritickém okamžiku. Anděl je zvěstovatelem svatého mateřství – spíše než duchovní obsah však výjev zobrazuje psychický zmatek a nedůvěru, které prožívá žena se ztrátou dětství a s ní i všech znaků bezpečí. Lilie v andělových rukou je symbolem nových povinností, a tedy nové identity – identity ženy a matky.

V sonetu „Svatební noc“ (Nuptial Sleep) z cyklu *Dům života* jsou těla milující se dvojice připodobňována ke květinám velmi připomínajícím lilie a vlastní sexuální prožitek vyvolává cosi velmi blízkého náhlému rozvití květů vyrůstajících z jednoho stonku. Zřetelné aspekty tělesnosti si uchovává i „Lilie lásky“, kde předmět lásky osciluje mezi florálním symbolem a živou bytostí: lilie lásky má ruce, srdce, rty, rozum, hlas a dokáže i líbat. V skeptické perspektivě sonetu „Neplodné jaro“ (Barren Spring) pak ambivalentní charakter lilie hraje nejvýraznější roli – jako v každém jiném květu (ocúnu, sněžence, rozkvetlé jabloni) vidí básník v lilii nejen příslib života, ale i jeho zmaru; tak jako život v sobě obsahuje smrt, tak i nevinnost v sobě nese svůj opak, zkaženost. Bílé okvětní plátky kolem zlatého srdce jednou uschnou a zkroutí se, věčnost nevinnosti je pouhý klam, jemuž není radno podléhat. Tělesné bytí, bytí v čase, je pro Rossettiho velmi intenzivní skutečností, a tajemství překonání tohoto údělu pro něho spočívá v duši, která je schopna imaginativních, zvěčňujících vizí.

Rossetti ovšem respektoval tělesnost a smyslovost jako základní modus přítomného bytí a nerozpakoval se jí ve svých básních a výtvarných dílech zobrazovat. Pro viktoriánskou veřejnost bylo něco takového jen těžko přijatelné, a proto není divu, že brzy po vyjití Rossettiho básnického díla v roce 1870 zdvihla svůj hlas. Skotský kritik Robert Buchanan, píšící pod pseudonymem Thomas Maitland, uveřejnil v říjnu roku 1871 v časopise *The Contemporary Review* článek nazvaný „Smyslná škola poezie“ (The Fleshly School of Poetry), ve kterém obvinil Rossettiho z okázalé smyslnosti a nedostatku jemnějších citů. Na několika vybraných básních, zejména pak na „Svatební noci“, se pokoušel demonstrovat, že Rossetti píše poezii proto, aby v ní mohl předvádět své osobní smyslné sklony, svoji samolibost a vyhraněné estétství. Neváhal přitom použít takové výrazy jako „morbidní odchylka od zdravých forem života“, „únavná, vysilující, i když vytríbená senzualita“, „nadbytek krajní přecitlivělosti“ anebo „hluboce zakořeněná lhostejnost ke všem zneklidňujícím silám a vlivům“,²⁶³ ať už jimi myslel co chtěl. Buchanan svou dikcí pokračuje

²⁶³ Robert Buchanan, “The Fleshly School of Poetry: Mr D. G. Rossetti”. Cit in HARES-STRYKER, s. 239.

v rétorice prvních kritiků preraffaelských výtvarných děl a tak i on předjímá celý pozdně viktoriánský postoj k estétskému a dekadentnímu hnutí, interpretující tvorbu umělců jako výraz jejich osobní degenerace, v duchu teorií C. Lombrosa a M. Nordaua.²⁶⁴

Proti podobným nařčením se Rossetti důrazně ohradil v odpovědi nazvané „Pokoutní škola kritiky“ (The Stealthy School of Criticism), otištěné v prosincovém čísle *Athenea*. Odmítl kritickou maškarádu, které byl v Buchananově článku vystaven, a především se pokusil vyvrátit zkreslující tvrzení o animální smyslnosti a estétské povrchnosti svého díla. S pomocí několika básnických textů dokazoval, že „všechny vášnivé a oprávněné tělesné rozkoše ... jsou ničím, pokud je trvale nezušlechťuje duševní spříznění“.²⁶⁵ Tělo a smysly jsou u Rossettiho „oprávněné“ přítomné, ale jsou vždy nahlíženy prizmatem duše; jen z této perspektivy se pak mohou odrážet v zrcadle umění.

Buchananovy výtky nás přivádějí naposledy k Rossettiho preraffaelskému zrcadlu. Podle Buchanana předvádí Rossetti ve svém díle nepokrytě svoji smyslnost – podle Rossettiho však existuje zásadní rozdíl mezi předmětem samým a jeho uměleckou reprezentací (v tom se Rossetti výrazně odlišuje od Ruskina). Umění předmět vytrhává z pozemského řádu bytí a povyšuje, absolutizuje a idealizuje jej. Ten jedině tak potom nabývá svého pravého významu. Jedním z nejinspirativnějších textů byla pro preraffaelity Tennysonova báseň „Paní ze Shalottu“ (The Lady of Shalott). Holman Hunt podle ní vytvořil obraz, zachycující zlomový okamžik básně: hrdinka se ve svém domě na ostrově snaží vymotat z nití, které používá při tkaní svého díla, a přitom v zrcadle zahlédne postavu sira Lancelota na koni. Její dílo ji doslova svazuje, je pro ni tajemnou kletbou, avšak opuštění ostrova a cesta za Lancelotem, jak víme z básně, pro ni znamená smrt. Huntův obraz prozrazuje značnou inspiraci Rossettiho poetikou – žena zosobňuje touhu člověka protrhnout „kletbu“ řádu, kterou životu vtiská umění, a vydat se napospas samotnému životu, jenže tato cesta vede do záhuby. Podobné nebezpečí představuje hlava Gorgóny v Rossettiho krátké básni „Aspecta Medusa“; sama tato hrůzná hlava má ambivalentní význam (může se stát, že někdy, projednou, člověka nezabije), ale teprve pohledem do zrcadla vodní hladiny v kašně lze bez nebezpečí spatřit její pravou podstatu – lze uvidět samu smrt a přitom být před ní uchráněn. Perseus zde figuruje jako umělec, Medúsa je strašlivá pravda uměním odhalená, Andromeda je divák a hladina v kašně umění, které dává pravdě řád. Rossetti napsal své verše jako podklad ke kresbě, kterou zamýšlel později vytvořit. Zůstalo u záměru, avšak obraz na totéž téma namaloval po

²⁶⁴ Touto problematikou se mj. zabývá i Stephen Arata v knize *Fictions of Loss in the Victorian Fin de Siècle*, zejména v její první kapitole. Viz ARATA, s. 11-32.

²⁶⁵ “all the passionate and just delights of the body are declared ... to be as naught if not ennobled by the concurrence of the soul at all times”; D. G. Rossetti, “The Stealthy School of Criticism”. Cit. in HARES-STRYKER, s. 248-49.

Rossettiho smrti Edward Burne-Jones a nazval ho *Zhoubná hlava* (The Baleful Head, 1885-87). Na hladině kašny se v něm zrcadlí nejenom tvář Medúsy, ale příznačně také tvář Persea a Andromedy.

Intermezzo

Alenka za zrcadlem slov (K viktoriánským diskusím o jazyce)

„Můj ty světe, dneska je všechno popletené! A ještě včera to bylo jako jindy. Že bych se tak změnila přes noc? Počkejme: když jsem ráno vstávala, byla jsem to já? Teď si skoro vzpomínám, že jsem se cítila tak trochu jako vyměněná. Ale jestli to nejsem já, pak se musím ptát: ‚Kdo tedy vlastně jsem?‘ No to je mi záhada!“²⁶⁶

Alenčina dobrodružství v kraji divů (Alice's Adventures in Wonderland, 1865) a *Za zrcadlem a s čím se tam Alenka setkala* (Through the Looking-Glass and What Alice Found There, 1871), dvě světoznámé knihy Lewise Carrolla, zaujímají v kontextu literatury druhé poloviny devatenáctého století zvláštní, svébytné postavení. Nedají se přiřadit k žádnému proudu ani žánru, jsou naprosto jedinečné, v řadě aspektů svou dobu o mnoho let umělecky předbíhají a na druhou stranu jsou s ní velice těsně spjaté. Nejsou to v pravém slova smyslu romány, rozhodně pak ne romány viktoriánského stříhu, a přece pracují s určitými tradičními románovými prvky: Alenka bloudí tajemným, neznámým světem od dobrodružství k dobrodružství po způsobu hrdinů pikareskního románu a tím určuje kompozici obou knih. Je nesnadné také mluvit o obou dílech jako o dětské literatuře, přestože jsou tak od počátku vnímána, neboť vznikla na základě vyprávění dětem; Alenčiny příhody však v mnohém překračují stereotypy dětské četby a především se velmi liší od klasické viktoriánské produkce pro děti. Tvarově jsou podobně neuchopitelné, oscilují mezi prózou a poezií, a to nejen tím, že se v nich hojně vyskytují všelijaké básničky a říkanky, ale i svým imaginativním charakterem. Obvyklé zařazení k nonsensu naráží zase na skutečnost, že nonsensové texty 19. století bývají zpravidla mnohem jednodušší; většinou to jsou poměrně krátké básně, tak jak se vyvinuly z lidové poezie, z dětských říkanek (*nursery rhymes*) a hravých, vtipných skládaček (*doggerels*). Tyto básně bývaly mezi viktoriánskými čtenáři velmi populární a na jejich tvorbě se podílela řada autorů, např. Horace Smith nebo Thomas Hood, kteří je otiskovali v humoristických časopisech. Je známé, že k dokonalosti nonsens dovedl Edward Lear, a některé Carrollovy texty, jako např. *Výprava na žralada* (*The Hunting of the Snark*) anebo i básničky z Alenky, nezaprou learovskou inspiraci. Přesto tento druh nonsensu tvoří jen jakési podloží mnohovrstevné struktury knih o Alenčiných příhodách. Nespoutaná hra fantazie, stavící na nevyčerpatelném jazykovém žonglérství, v sobě mimo jiné skrývá rafinovaný

²⁶⁶ “Dear, dear! How queer everything is to-day! And yesterday things went on just as usual, I wonder if I’ve changed in the night? Let me think: *was* I the same when I got up this morning? I almost think I can remember feeling a little different. But if I’m not the same, the next question is ‘Who in the world am I?’ Ah, *that’s* the great puzzle!” CARROLL, *The Works*, s. 30.

subverzivní komentář rozmanitých projevů doby, od satiry na konkrétní politickou situaci až po obecnější reflexi radikálně se měnícího duchovního klimatu.

Není tajemstvím, že Carroll, respektive Charles Lutwidge Dodgson, známý a oblíbený profesor matematiky a logiky na oxfordské Christchurch College, vytvořil řadu postaviček a bájných, pohádkových tvorů podle svých univerzitních kolegů. Nejde přitom jen o karikatury jednotlivců, na nichž by se podtrhovaly různé individuální výstřednosti, ale současně o podvrácení vážnosti autoritativní a honosné vzdělávací instituce. Na tom je vlastně založena celá optika obou knížek: Alenka svým průnikem do alternativního světa relativizuje skutečnost, kterou nechala za sebou, a to tím více, čím urputněji trvá na zachování souřadnic vymezující tuto skutečnost, čím více lpí na své identitě středostavovské viktoriánské dívenky, pro niž je dosavadní zkušenost se světem nezpochybnitelná. V kraji divů a v prostoru za zrcadlem však, jak dobře víme, dosavadní empirie neplatí a ustálené představy se velmi rychle bortí, ať už mají podobu konkrétních předmětů, fyzikálních veličin, vztahů, chování anebo – a to především – samotného jazyka. Tím, že se vlastně jedná o sny, jako by se zhroutila veškerá autorita objektivního řádu bytí, ale zároveň, jak se ukáže, není možno spoléhat na nějakou subjektivní autoritu individuálního já. Každá autorita je bublina, která dříve nebo později v tomto veskrze relativním prostoru praskne. Alenčiny příběhy jsou tak mnohočetným komentářem viktoriánského světa, který je naopak na autoritách nejružnějšího druhu založený. Carroll si přímo libuje v předvádění toho, jak vratké jsou pojmy jako hierarchie, stálost, zákonitost, úzus nebo identita. V tomto smyslu jsou jeho knihy převratné, neboť implicitně poukazují na to, že ani v literatuře a jejím základním výrazovém prostředku, jazyce, neplatí ustálené, konvenční představy a že tradice není v žádném smyslu závazná. Nejnápadnějším příkladem tohoto druhu je opět zrcadlo, které zde už docela ztratilo schopnost mimeticky odrážet realitu a namísto toho se stalo prostupným, aby nás čtenáře podobně jako Alenku nechalo projít do alternativního prostoru za zrcadlem. A pochopitelně ten, kdo vstupuje do zrcadla, vstupuje zároveň sám do sebe, tak jako se příchodem k zrcadlu blíží každý sám k sobě.

Smyslem následujících stránek není zabývat se komplexním rozbořem a interpretací Carrollových knih, ale poukázat na ty jejich aspekty, které mají přímý vztah ke kulturnímu a literárnímu kontextu doby. Ačkoli jsou oba texty, jak bylo řečeno, v podstatě nezařaditelné – zobrazením snového světa snad nejvíce předjímají surrealistickou metodu, a při faktické absenci významnějších surrealistických děl v anglické literatuře lze dokonce říci, že jsou nejvýraznějšími představiteli tohoto literárního směru v Anglii, a to o desítky let dříve, než

vznikl ve Francii –, tedy ačkoli jsou nezařaditelné, nastolují otázky, které se záhy stanou v anglické literatuře klíčovými.

a. „Kdo tedy vlastně jsem?“, od intertextuality k identitě

Metoda Carrollových knih o Alence se do značné míry zakládá na intertextualitě, na průniku jiných textů do základní vyprávěcí osnovy, a to většinou formou aluzí. Hned ve druhé kapitole si zmatená Alenka pokouší vybavit známou říkanku, ale ke svému údivu zjistí, že místo toho vyprodukovala jiný text, jakousi vzdálenou variantu na text původní, autoritativní, na prototext.²⁶⁷ Tak jako prostor kraje divů je alternativním prostorem reálného, empirického světa, jehož alternativnost si uvědomujeme právě díky své zkušenosti se světem reálným, tak i texty v Alence fungují namnoze jako metatexty, neboť se spoléhají na čtenářovu (a ovšem i Alenčinu) znalost původních textů, prototextů, a zakládají se tak na aluzivních souvislostech. Uplatněním textových ozvěn jako by Carroll předjímal modernistickou metodu T. S. Eliota s jeho složitým předivem citátů, ozvuků a výpůjček. U Eliota však tyto textové implantáty hrají afirmativní úlohu, zaujímají autoritativní postavení závazného kulturního dědictví (tak jak o tom Eliot píše v eseji „Tradice a individuální talent“, *Tradition and the Individual Talent*, 1919). V Carrollově pastiši je naopak tradice prototextů zdrojem parodie a relativizující panoptikální perspektivy, ať už se jedná o říkanky anebo o hry jako kriket, šachy či karty, které rovněž fungují jako prototexty svého druhu. Zdá se tedy, že knížky o Alence sahají dokonce ještě kamsi dál za eliotovský modernismus, k estetice postmoderny. Kontexty Carrollových děl jsou v tomto smyslu téměř neomezené.

Raně viktoriánský román se ovšem také opíral o autoritativní prototext, anebo přesněji o *iluzi* prototextu, což je podstatný rozdíl oproti Eliotovi, který vycházel z bohatství skutečné tradice, skutečného odkazu světové kultury. Názorný příklad postoje viktoriánského spisovatele k textové (a nejen textové) autoritě podává Anthony Trollope ve svém románu *Barchesterské věže* (*Barchester Towers*, 1856). Jeho vypravěč (tak jako i v jiných jeho románech) přerušuje na několika místech své líčení osudů hlavních hrdinů, aby si čtenáři posteskl na problémy, které má s kompozicí: „Musíme se ještě trošku vrátit, ale jenom trošku, poněvadž nám začíná hrozit jistá obtíž v podobě nutnosti rozloučit se na několika zbývajících stránkách s našimi přáteli. Kéž by mi jenom pan Longman povolil ještě jeden svazek! Vynikl by nad předchozími třemi, jako sedmé nebe vyniká nad všemi nižšími stupni nebeského blaženství.“ Anebo: „A kdopak dokáže naporcovat a pospojovat události, rozmluvy, postavy a

²⁶⁷ Používám zde terminologii komunikativní teorie, tak jak ji rozpracovala škola slovenského literárního vědce Antona Popoviče (viz např. F. Miko – A. Popovič, *Tvorba a recepcia. Estetická komunikácia a metakomunikácia*, Bratislava, 1978; A. Popovič a kol., *Originál - Preklad*, Bratislava, 1983).

popisné pasáže tak, aby se vešly přesně na 930 stránek, aniž je na konci své usilovné roboty nepřírozeně stlačí anebo uměle natáhne? Copak já sám nevím, že mi právě teď schází deset stránek a že si marně lámou hlavu, kde je vzít?²⁶⁸ Takováto vybočení z řádu epického vyprávění nejsou u viktoriánského románu řídkým jevem; vypravěč v nich vtahuje čtenáře do hry o uspořádání románového tvaru, čímž zdůrazňuje, že estetické zpracování oné matérie, kterou tvoří příběh (jakoby objektivně existující) není výlučnou záležitostí jeho umělecké invence, ale je dáno řadou vnějších, na vypravěčově libovůli nezávislých faktorů. Jako nejvyšší autorita je zde uveden nakladatel pan Longman, onen nesmlouvavý bůh trhu s knihami, který určuje závazná pravidla a jehož je třeba uctívat a bezpodmínečně poslouchat. To on rozhoduje o formě, do níž se jako do slévárenského kadlubu nalévá příběh, a vypravěči nezbyvá než si na jeho tyranii stýskat čtenáři. Ve skutečnosti jde samozřejmě o alibistickou strategii trollopovského vypravěče, který se tímto vzdává odpovědnosti za výsledek své práce a velmi rád přijímá vytyčené hranice. Neváhá dokonce kárat ty autory, kteří si libují v krajnostech, neboť i čtenář si uvykl pohybovat se v daných mezích a každá schválnost vážně narušuje důvěrný vztah mezi autorem a čtenářem, vztah vytvářený textem. Trollopovský vypravěč naopak úzkostlivě dbá, aby dostal formálním pravidlům románového tvaru a uspokojil co možná nejvíce očekávání svých čtenářů. Tato vypravěčská strategie má ovšem širší platnost. Raně viktoriánský román tak vlastně svou ustálenou a obecně akceptovanou strukturou odráží neměnnou, pevnou hierarchii hodnot, od níž odvozuje svou identitu celá viktoriánská společnost. Podstatné je, že tato hodnotová soustava je vnímána jako objektivně daná, a že tedy i románový tvar, tak jak jej vyžaduje ona mytická bytost zvaná pan Longman, má charakter čehosi objektivního – spíše než výsledek individuálního tvůrčího činu se tu jedná o neosobní kulturní výraz společnosti. Raně viktoriánský spisovatel se z toho důvodu jakoby vzdává své individuální tvůrčí identity a mění se v nástroj této objektivní danosti, anebo lépe řečeno „vepisuje“ svůj individuální příběh do objektivně vymezené románové struktury. V tomto typickém raně viktoriánském vypravěčím postupu jde vlastně o to, upozornit na intertextuální závislost individuálního textu na ideálním, autoritativním a ovšem

²⁶⁸ “But we must go back a little, and it shall be but a little, for a difficulty begins to make itself manifest in the necessity of disposing of all our friends in the small remainder of this one volume. Oh, that Mr Longman would allow me a fourth! It should transcend the other three as the seventh heaven transcends all the lower stages of celestial bliss.” “And who can apportion out and dovetail his incidents, dialogues, characters, and descriptive morsels, so as to fit them all exactly into 930 pages, without either compressing them unnaturally, or extending them artificially at the end of his labour? Do I not myself know that I am at this moment in want of a dozen pages, and that I am sick with cudgelling my brains to find them?” TROLLOPE, s. 415 a 481.

neexistujícím prototextu – podobně jako se křesťanská, předdarwinovská společnost vztahuje k ideálnímu, autoritativnímu a materiálně neexistujícímu předobrazu, Bohu.²⁶⁹

Zhruba uprostřed časové spojnice mezi vydáním *Barchesterských věží a Alenčiných dobrodružství v kraji divů*, v roce 1859, publikoval Charles Darwin svůj převratný spis *O původu druhů* (On the Origin of Species). Sňal jím z nebes Boha a v důsledku toho také zlikvidoval koncepci raně viktoriánského prototextu – tak lze aspoň ve zkratce vyjádřit skutečnost, že nová literární generace od 60. let stále více odmítá raně viktoriánskou hru na čtenářská a nakladatelská očekávání a namísto toho prosazuje nezávislý, ryze individuální tvůrčí přístup. Neznamená to jistě naprostou autonomitu literárních textů, pouze změnu charakteru intertextuality – postupně mizí iluze o ideálním sjednocujícím prototextu a jeho místo začínají zaujímat konkrétní existující texty, s nimiž nové literární dílo vstupuje do komunikace nejružnějšího druhu. Carrollovy knížky o Alence jsou významným signálem tohoto trendu a zároveň jej hned zpočátku reprezentují v jeho krajnosti, dané parodickou optikou.²⁷⁰

Jedním z nejzajímavějších příkladů tohoto druhu může být scéna Alenčina setkání s Valihrachem (Humpty-Dumpty) v knize *Za zrcadlem*. Celá epizoda je vybudována na vztahu obou postav k notoricky známé anglické básničce o Valihrachovi, který spadl ze zdi a ani všichni královi koně a vojáci ho nedokázali vrátit na původní místo – básničce, kterou si Alenka potichu přeříká, jakmile pozná, s kým má tu čest. Na první pohled zde text této básničky funguje jako parodie trollopovského prototextu. Nejprve jsme na ni upozorněni, abychom si uvědomili její autoritativní postavení vzhledem k následující šesté kapitole a nakonec, v poslední větě kapitoly a v prvních odstavcích kapitoly sedmé, jsme svědky naplnění jejího obsahu, totiž Valihrachova pádu a zmateného příjezdu královských vojsk. Básnička tedy určuje vývoj epizody s Valihrachem a Alenka jako správná viktoriánská čtenářka to ví. Valihrach však sehrává úlohu rebela proti zákonitostem prototextu a snaží se prosadit jinou autoritu – sebe. Vychloubá se, že je nedostižným interpretem významů slov i veškerých textů: „Já umím vyložit všechny básničky, co kdy byly vymyšleny – i spoustu těch,

²⁶⁹ S trochou nadsázky bychom mohli říci, že obzvláště pro puritánskou viktoriánskou Anglii je tato paralela velmi příhodná: Bůh zde totiž na rozdíl od katolicky orientované společnosti má skutečně především podobu prototextu – v podobě nejvyšší autority Písma svatého –, a tak každý řádný viktoriánc, naplňující svým chováním slova Písma, nabývá charakteristiky metatextu. Je ovšem těžké říci, do jaké míry si Carroll, který byl rovněž vysvěceným anglikánským duchovním, tuto skutečnost uvědomoval.

²⁷⁰ V mnohem umírněnější a vážnější podobě lze tuto intertextuální komunikaci nalézt i v klasických románech pozdnějšího viktoriánského období. Tak například jedním z důležitých sémantických klíčů k románu *Middlemarch* (1872) George Eliotové je legenda o svatě Tereze, romány Thomase Hardyho se opírají o postupy antické tragédie, ale reflektují i různá výtvarná díla, od vlámské školy až po Turnera; tato tendence pochopitelně nabývá na intenzitě u děl souvisejících s modernismem – ve Wildeově *Dorianu Grayovi* hraje podstatnou úlohu vliv Huysmansova románu *Naruby*, Joyceův *Odysseus* se zakládá na vztahu k Homérově *Odyssei* a Eliotova *Pustina* stojí celá na podloží kulturního dědictví Evropy, Ameriky a Orientu.

kteří ještě vymyšleny nebyly.²⁷¹ O svém vlastním konci však nemá ponětí a interpretuje jej špatně, protože se ve své samolibé vychloubačnosti osudově mylí – jeden text mu zůstal utajen, a vzhledem k jeho osudu je to právě text nejkřičivější, totiž říkanka o Valihrachovi. Jak se ukáže, Valihrach není pánem slov a textů, ale jejich otrokem, neboť jeho osud v textu knížky *Za zrcadlem* je determinován zněním jiného textu²⁷² a jeho snaha zaujmout nezávislé a dominantní postavení je výrazem jeho ignorance. Tak jako Trollopovy postavy spějí k happyendu, tak musí i Valihrach nezadržitelně spět ke svému tragickému konci, ať se mu to líbí nebo ne.

Intertextualita, jak je vidět, nabývá u Carrolla různých forem. Zároveň však přesahuje hranice pouhého kulturního, či řekněme textového prostoru a nabývá širší společenské platnosti. Alenčiny snové cesty do alternativních krajín jsou bezesporu fantastickými výpravami do vlastního já a jedním z jejich cílů je získat nový, „vnitřní“ pohled na realitu vnějšího světa – anebo, abychom byli přesnější a konkrétnější, dozvědět se, nakolik nám jazyk, tak jak ho konvenčně vnímáme a používáme, říká pravdu o světě, v kterém přebýváme. Alenka se bezděky vydává odhalit cosi podstatného o sémantice viktoriánského světa. Že se jedná o klíčovou otázku, naznačuje hned první zážitek, který Alenku potká během jejího pádu králičí norou do kraje divů. Alenka při svém pádu mívá dva základní prostory viktoriánské domácnosti, prostory vymezené rolemi pohlaví. Mužský prostor, pánskou pracovnu, zastupují police s knihami, zatímco ženský prostor, kuchyni, poličky se zavařeninami. „V letu sundala z jedné poličky sklenici, na které bylo napsáno POMERANČOVÁ ZAVAŘENINA, ale ke svému obrovskému zklamání zjistila, že je prázdná.“²⁷³ Dětské představy o světě jsou často formovány na základě toho, jak jsou jevy okolního světa pojmenovávány; teprve později, podrobnějším zkoumáním, vyptáváním a odstraňováním nepravých představ navozených vnějškovým zdáním se lidské vědomí dobírá pravého smyslu věcí. Za slovy zprvu mnohdy nestojí nic, tak jako za nápisem POMERANČOVÁ ZAVAŘENINA ve skutečnosti žádná zavařenina není. Tuto prázdnotu v dětském vědomí nám ostatně záhy potvrdí zjištění, že „Alenka neměla ani ponětí o tom, co znamená zeměpisná šířka nebo délka, ale považovala je za moc pěkné učené výrazy“.²⁷⁴ Tím se ovšem smysl Alenčina zážitku zdaleka nevyčerpává. Analogicky ke zmíněné sklenici od zavařeniny se totiž můžeme domnívat, že knihy na

²⁷¹ “I can explain all the poems that ever were invented – and a good many that haven’t been invented just yet.” CARROLL, *Works*, s. 175.

²⁷² Na tuto skutečnost upozorňuje ve své pozoruhodné knize o povaze nonsensu Jean-Jacques Lecercle. Viz LECERCLE, *Philosophy of Nonsense: The Intuitions of Victorian Nonsense Literature*.

²⁷³ “She took down a jar from one of the shelves as she passed: it was labelled ‘ORANGE MARMALADE’ but to her great disappointment it was empty.” CARROLL, *Works*, s. 24.

²⁷⁴ “Alice had not the slightest idea what Latitude was, or Longitude either, but she thought they were nice grand words to say.” Tamtéž.

policích jsou pro Alenku podobně významově prázdné, že texty pro ni znamenají podobné sémantické vakuum anebo chaos, jak se také ukáže vzápětí, když se Alenka marně snaží recitovat básničku ve správném znění. Jde tu však skutečně pouze o naivní a nevyzrálou dětskou mysl, jejíž představy jsou závislé na tom, jak se jí svět předkládá, anebo se v Alenčině prvním niterném zážitku zračí obecná „naivnost“ viktoriánského vědomí? Důrazem na polaritu konvenčních rolí, tak jak se vydělují v centrálním viktoriánském prostoru rodiny, nabývá scéna konkrétní společenské platnosti – současná společnost se zakládá na prázdných hodnotách, na pouhých vnějších nálepkách. Ani tím to ale nekončí. Půjdeme-li ještě dál a vyložíme-li sklenice se zavařeninami jako metafory objektů a knihy jako metafory myšlenek, dostaneme obraz propastné významové prázdnoty, která nutně musí vést k pochybám existenciálního rázu. Odkrytím sémantického vakua okolního světa ztratila Alenka pevný bod, od kterého by mohla odvozovat svoji vlastní identitu, a tak si musí nutně záhy položit zcela základní otázku: „Kdo tedy vlastně jsem?“²⁷⁵ A je jen příznačné, že svoje další zpytování začne u vnější nálepky, která označuje její totožnost – ptá se v duchu, zda se ještě pořád jmenuje Alenka.

I zde se Carroll dotýká problému, který se stane jedním z předních témat pozdnější viktoriánské literatury a který také úzce souvisí s Darwinovým přehodnocením tradičního obrazu člověka: jak vymezit lidskou identitu v novém řádu světa. Odraz této problematiky nalezneme v dílech propátrávajících hraniční území identity, v dílech nejrůznějšího typu – od naturalistického románu přes fantastickou prózu (včetně Wellsova *Ostrova doktora Moreaua* a *Neviditelného*), Stevensonova *Jekylla a Hyde* či Wildeova *Doriana Graye* až k dekadentní poezii. Mezi těmito díly zaujímá zvláštní postavení próza, která má v jistém ohledu ke Carrollovým knihám velmi blízko. Jedná se o román *Lilith* (1895) skotského básníka, prozaika a kazatele George MacDonalda (1824-1905).

MacDonald byl Carrollovým dobrým přítelem a během let, kdy žil v Oxfordu, patřily jeho děti ke Carrollovým častým návštěvníkům. Byl to také právě MacDonald, který pravděpodobně přesvědčil Carrola, aby své příběhy o Alence vydal knižně, třebaže Carroll o něčem podobném zprvu neuvažoval.²⁷⁶ Děj *Lilith* je fantaskní. Hned v úvodu narazí mladý hrdina ve svém venkovském domě na podivnou zakuklenou postavu, kterou sleduje až do podkroví, kde objeví zrcadlo, v němž se neodráží ani místnost, ani on sám. Zprvu považuje zrcadlo za obraz, poněvadž je krátkozraký, a tak přistoupí až těsně k němu, zakopne o rám a očitne se v jiném prostoru. „Byl jsem v otevřené krajině, na vřesovišti, kde nebylo po žádném

²⁷⁵ “Who in the world am I?” Tamtéž, s. 30.

²⁷⁶ Srov. COLLINGWOOD, s. 97.

domě ani památky!²⁷⁷ Tam se vzápětí setká s havranem mluvícím lidskou řečí (něčeho podobného bychom se nadáli spíše v *Alence*) a výsledkem jejich rozhovoru jsou pochybnosti ústící opět do motivu krize identity: „Povězte mi tedy, kdo jste – pokud to víte.“ „Jak bych to mohl nevědět? Já jsem já, a tak to musím vědět!“ „Pokud víte, že vy jste vy, pak víte, že nejste někdo jiný; víte ale, že jste to vy? Jste si jistý, že nejste svůj vlastní otec? – anebo, promiňte, že ze sebe neděláte blázna? – Tak kdo jste, prosím vás?“ Náhle jsem si uvědomil, že mu nedokážu říci, kdo jsem. Kdo jsem vlastně v tu chvíli byl? Co by to bylo za odpověď, říci mu, kdo jsem?! A pak jsem pochopil, že se neznám, že nevím, kdo jsem, že nemám, na jakém základě bych rozhodl, že jsem to a ne něco jiného.²⁷⁸ *Lilith* ovšem není nonsensový text, který by humorným způsobem odhaloval zmatky malé holčičky tváří v tvář jinému obrazu světa, než jaký si dosud utvářela ve svém vědomí. Naopak: je to mnohem vážnější román, jehož příběh se zakládá na hrdinově zkušenosti s archetypálním světem Adama, Evy a Lilith a na jeho účasti ve střetu mezi silami dobra a zla.

Lze v něm však nalézt paralelu s Carrollovými knihami, třebaže rozšířenou o další významové vrstvy. Pan Vane, hrdina *Lilith*, se podobně jako Alenka dostává do prostoru, který je možno chápat jako vnitřní, duševní prostor člověka, jako prostor imaginace, jako ono „ven“, které vlastně znamená „dovnitř“; do prostoru, který je i v *Lilith* několikrát označen jako prostor snu. Také zde je vztah obou základních prostorů, tedy našeho všedního světa a světa „za zrcadlem“, dán polaritou jevového vnímání lidské existence a způsobem nazírání, který toto jevové vnímání ruší, ovšem MacDonald zachází dál, tam kam se Carroll neodvažuje – až k otázce duchovní transcendence. Archetypální svět *Lilith* je „onen“ svět, svět do něhož se smrtí probouzíme, abychom teprve začali žít a zbaveni klamu jevového nazírání světa poznali skutečnou pravdu. Alenčina dobrodružství zůstávají v oblasti snů, což má i nesporné výhody – po bohatých zkušenostech s relativitou všeho, co skládá svět kolem nás i v nás, může Alenka učinit poslední gesto, které ji vrátí zpět k bodu, z něhož vyšla, do onoho viktoriánského světa, který se jí nyní ukázal v tak podivuhodném nasvícení. Může vykřiknout: „Nejste nic než balíček karet!“²⁷⁹ a probudit se. Ztráta identity (jíž se ovšem Alenka nechce vzdát) nevede tak jako v *Lilith* k nalezení nové, pravé jsočnosti, ale k stále silícímu vědomí ohrožení vlastního já, ohrožení, které již není radno dále podstupovat.

²⁷⁷ “I was in the open air, on a houseless heath!” MACDONALD, s. 193.

²⁷⁸ “‘Tell me, then, who you are – if you happen to know.’ / ‘How should I help knowing? I am myself, and must know!’ / ‘If you know you are yourself, you know that you are not somebody else; but do you know that you are yourself? Are you sure you are not your own father? – or, excuse me, your own fool? – Who are you, pray?’ / I became at once aware that I could give him no notion of who I was. Indeed, who was I? It would be no answer to say I was who! Then I understood that I did not know myself, did not know what I was, had no grounds on which to determine that I was one and not another.” Tamtéž, s. 195.

²⁷⁹ “You’re nothing but a pack of cards!” CARROLL, *Works*, s. 109.

V tomto smyslu zůstává výpověď knih Lewise Carrollova, břitkého kritika viktoriánských pošetilostí, ale zároveň neúhybného vyznavače konzervativních viktoriánských hodnot, na půl cestě a řešení přenechává až následujícímu kulturnímu období konce století, jehož je MacDonaldův román velmi typickým reprezentantem.

b. „Přijde na to, kdo je tu pánem“: jazyk a viktoriánská doba

„Becky Sharpová – tady je kniha, kterou vám sestra – totiž já sama, no, zkrátka Johnsonův Slovník – bez něho nemůžete od nás odejít. Sbohem. Jedťe, kočí. Pánbůh vás opatruj!“ [...]

Leč běda! Když už se kočár rozjížděl, vystrčila slečna Sharpová bledý obličej z okna a – věřili byste to? – mrštila knihou zpátky do zahrady.

(William M. Thackeray: *Jarmark marnosti*, 1848)²⁸⁰

V otázce, kterou si Alenka položila po svém pádu do kraje divů, v onom: „Kdo tedy vlastně jsem?“, nezaznívá pouze zmatený údiv náhodného jedince, který spatří ohromné prázdno za povrchem viktoriánského světa a vyvodí z toho krizi své vlastní identity; ozývá se v ní volání celé společnosti, která je náhle vystavena definitivnímu zřícení svých dosavadních jistot. To celé viktoriánské společnosti se naskytl pohled do prázdna, zejména do duchovního prázdna, do „prázdných nebes“, která se před člověkem otvírala od doby vědecké revoluce a která se díky Darwinově teorii o původu druhů nyní stala strašlivou jistotou. V šedesátých letech tak v anglické společnosti vrcholí to, co jsme již pozorovali delší dobu, totiž hroucení tradiční hodnotové soustavy. Tento proces se stává předmětem veřejných debat, neboť je věcí celé společnosti, a jedno z předních témat této veřejné diskuse představuje jazyk. Jak bylo řečeno, Carrollovy knihy jsou kromě jiného též umně zašifrované komentáře své doby, a kdyby jazyk nebyl jedním z horkých dobových témat, lze si jejich podobu jen těžko představit. Knížky o Alence jsou celé založené na jazyku, na různých subverzivních projevech jazyka, slovních hříčkách, přerěknutích či přeslechnutích, jazykovém žonglérství a také na imitaci jazyka. Lze dokonce říci, že onen alternativní svět, do kterého Alenka proniká, je jazyk sám.²⁸¹

²⁸⁰ “Becky Sharp, here’s a book for you that my sister – that is, I – Johnson’s Dictionary, you know; you mustn’t leave us without that. Good-bye. Drive on, coachman. God bless you!’ [...] But, lo! And just as the coach drove off, Miss Sharp put her pale face out of the window and actually flung the book into the garden.” THACKERAY, S. 45. Citováno v českém překladu Aloyse Skoumala (Odeon, Praha, 1981), s. 16.

²⁸¹ Na tomto předpokladu staví své čtení Carrolla např. Danuta Zadworna-Fjellestadová, která ve své doktorské dizertaci *Alice’s Adventures in Wonderland and Gravity’s Rainbow* (1986) píše: „Druhé čtení však bude klást důraz nejenom na to, jak je kraj divů popsán v jazyce a prostřednictvím jazyka textu, ale jak je v Carrollově práci *kraj divů samotným jazykem*. To pak dává čtení zcela zvláštní status.“ (“A second reading, however, will emphasize not only how Wonderland is depicted in and through the language of the text, but how in Carroll’s work *Wonderland is language itself*. This, then, gives a unique status to reading.” ZADWORNA-FJELLESTAD, S. 37)

Jednou z klíčových scén z hlediska parodické reflexe dobové frustrace vyvolané samotným jazykem je opět Alenčino setkání s Valihrachem. Už v první kapitole knihy *Za zrcadlem* objeví Alenka prapodivnou básničku zvanou „Tlachapoud“ (Jabberwocky), a protože jí nerozumí, požádá o její vyložení Valihracha, který jak známo dokáže podle svých slov interpretovat dokonce i ty texty, které dosud nebyly vymyšleny. Mezi nonsensovými říkankami obou knih zaujímá „Tlachapoud“ skutečně ústřední místo a sám Lewis Carroll si dává velmi záležet, abychom si to uvědomili. „Tlachapoud“ je vlastně jedním z prvních textů *Alenky*, neboť jeho první sloka se objevila už roku 1855 v časopise *Croft* pod názvem „Strofa z anglosaské poezie“ (The Stanza of Anglo-Saxon Poetry). Carroll se tzv. kufříkovými slovy, na nichž je tato sloka založena, zabývá také v předmluvě ke knize *Za zrcadlem* a později i v předmluvě k *Výpravě na žralada* (1876). Ve všech těchto případech si sám hraje na podobného interpreta, jakého stvořil ve Valihrachovi, a nabízí různé přístupy k výkladům svých neologismů. Lewis Carroll zřejmě nesmírně bavilo tvořit slova a dávat jim význam. Tím vším už ale zároveň komentoval to, co se dělo kolem něj. Proto je třeba tomuto historickému kontextu věnovat pozornost.

V 50. a 60. letech se interpretace jazyka v Anglii dostává pod rozhodující vliv evropské filologie, jíž dominuje historická a srovnávací metoda německých lingvistů, mladogramatiků Jacoba Grimma a Franze Boppa, anebo Dána Rasmuse Raska. Tento pohled na jazyk začal být v Anglii znám a propagován už v podstatě od 20. let zásluhou Julia Charlese Harea z cambridgeské Trinity College, avšak plného rozkvětu dosáhl zejména díky pozdějšímu úsilí oxfordského lingvisty Friedricha Maxe Müllera. Německá filologie přesunula důraz při zkoumání jazyka z konkrétního uživatele na neosobní, čistě lingvistické zákony jazykového vývoje. Tím ovšem zasadila ránu dosavadním romantickým koncepcím jazyka (třebaže samotné kořeny německé filologie je třeba hledat v období romantismu u Herdera) a jistým způsobem završila diskusi o jazyce a jeho vztahu k moderní civilizované společnosti.

Je zajímavé, že otázka vztahu jazyka a společnosti se objevuje už se vznikem osvícenské vědy, tj. na počátku osmnáctého století.²⁸² Impulsem k tomu se stalo materialistické stanovisko odmítající chápání jazyka ve smyslu „logos“, tedy jako verbálně kódované vyjevení a vyjádření Boží moudrosti; takové odmítnutí můžeme vidět kupříkladu v Lockově *Zkoumání lidského rozumu*, kde je původ slov, a to i abstraktních, vykládán jakožto výsledný projev smyslového vnímání konkrétních předmětů. Romantikové jako Herder nebo Lowth s těmito Lockovými materialistickými výklady nesouhlasili a tvrdili, že jazyk je skutečně

²⁸² Historii diskusí o jazyce ve vztahu k moderní společnosti přehledně podává Linda Dowlingová v knize *Language and Decadence in the Victorian Fin de Siècle* (1986).

vnějším vyjádřením jakési vnitřní duchovní podstaty, ne však v křesťanském smyslu. Na místo logosu dosadili představu „Volksstimme“, tedy jazyka, který je chápán jako artikulovaný výraz ducha národa. Podle tohoto pojetí národní jazyky odrážejí specifické postavení jednotlivých národů a vznikají „v souladu se způsobem myšlení a vnímání lidí ... v určité zemi, v určité době, za určitých okolností“.²⁸³

Jejích romantickou teorii posléze převzal i Coleridge, který se s ní seznámil během svých studií v Göttingenu v letech 1798-9. Základem Coleridgeova přemýšlení o jazyce byla Herderova teorie národa, z níž Coleridge vyvodil, že národ je cosi analogického živému organismu, jehož jedinečný vnitřní život je podmíněn specifickými okolnostmi a projevuje se v jazyce a literatuře. Proto je třeba literaturu, tedy psaný jazyk, onu nejvyšší formu jazykové kultivace a organizace, považovat za charakteristický projev určité kultury a civilizace. Kromě toho je výsadní postavení literárního jazyka dáno i tím, že sjednocuje všechny nedokonalé národní dialekty a tak se stává ideálním prostředkem k vyjádření ducha celého národa. Literární jazyk je *lingua communis*²⁸⁴ kolektivní myslí národa. Toto pojetí stojí v protikladu k názorům Coleridgeova přítele, básníka Williama Wordsworthe, který programově odmítal literární tradici předcházejících generací a důraz kladl na mluvený jazyk, ve kterém spatřoval jedinou autentickou formu vyjádření. Pro Coleridge jako shakespearovského kritika byla ovšem kontinuita literární tradice závazná. Jeho pojetí zajistilo jazyku zcela nebývalé postavení a obdařilo jej novými funkcemi: jazyk se stal zárukou národní identity a síly, čímsi úzce spjatým se životem, ba přímo samotnou existencí národa, a proto mu bylo třeba věnovat náležitou péči. Slova tak získala obrovskou moc – dokonce i Wordsworth je chápe v tomto smyslu, když ve svém *Eseji o epitafech* (Essay on Epitaphs, 1810) píše: „Slova jsou příliš strašným nástrojem dobra a zla, abychom si s nimi mohli jen tak zahrávat: kromě vši další vnější moci mají vládu nad myšlenkami. [...] Jazyk [...] je zlý duch, vytrvale a tiše se snažící působit zmatek, spoušť, zkázu, zmar a nejasnosti.“²⁸⁵ Jen o málo let později tentýž názor potvrzuje německý teolog Friedrich Schleiermacher ve stati „O různých metodách překladu“ (Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens, 1813): „Každý člověk je [...] v moci jazyka, kterým mluví.“²⁸⁶ Slova jsou natolik mocná, že je

²⁸³ “in conformity with the manner of thinking and seeing of the people ... in a particular country, in a particular time, under particular circumstances.” J. G. Herder, *Beweis, dass der Ursprung der menschlichen Sprache göttlich sey*, 1776. Cit. in DOWLING, s. 10.

²⁸⁴ Tento výraz je zde aplikován přeneseně; původně jej Coleridge použil v pejorativním smyslu, když v *Biographia Literaria* komentoval Wordsworthovu koncepci lidového jazyka.

²⁸⁵ “Words are too awful an instrument for good and evil to be trifled with: they hold above all other external powers a dominion over thoughts... Language... is a counter-spirit, unremittingly and noiselessly at work to derange, to subvert, to lay waste, to vitiate, and to dissolve.” Tamtéž, s. 19-20.

²⁸⁶ “Every human being is [...] in the power of the language he speaks.” Cit. in SCHULTE - BIGUENET, s. 38, v překladu Waltrauda Bartschta.

Coleridge jak známo nazývá „mravními činy“ (*moral acts*) a „živými silami“²⁸⁷ (*living powers*). Tato apoteóza a současně i démonizace jazyka položila základy viktoriánské sociální a národní identity: Anglie se svou dlouhou kulturní tradicí si tak mohla osobovat pozici nejrozvinutější civilizace, a tedy i právo vyvážet do jiných zemí své hodnoty a hlavně svůj jazyk, nejideálnější a nejuniverzálnější ze všech jazyků světa. Toto přesvědčení se stalo součástí ideologie, která de facto posvětila rozmach sílícího Britského impéria a kolonizaci méně rozvinutých národů. Lze tu hovořit dokonce o viktoriánském jazykovém nacionalismu, neboť jazyk přerostl až v jakýsi mýtus, v něco nadlidského – povšimněme si, jaké atributy dává jazyku J. C. Hare ve své knize *Odhady pravdy* (*Guesses at Truth*, 1827, třetí vydání 1867):

Člověk by měl milovat a uctívat svůj národní jazyk jako prvního mezi svými blahodárci, jako buditele a burcovatele všech svých myšlenek, osnovu, formu a míru svého duchovního bytí, jako obrovské pouto a prostředek komunikace s bližními, jako zrcadlo, v němž vidí svou vlastní podstatu a bez kterého by nemohl komunikovat ani sám se sebou, jako obraz, ve kterém se mu uvolila zjevit moudrost Boží. Kdo takto smýšlí o svém národním jazyku, ten se ho nikdy nedotkne bez posvátné úcty.²⁸⁸

Naproti tomu je zřejmé, že národní identita a celistvost založená na takových zásadách je nesmírně křehká – pokud se národnímu jazyku nedostane patřičné péče, čeká ho úpadek a s ním nutně přijde úpadek celého národa. Viktoriánci spatřovali paralelu mezi Britským impériem a římskou říší a odstrašujícím příkladem pro ně byl úpadek klasické latiny, provázející zánik římského impéria. Z toho se pak rodily neustálé obavy a frustrace viktoriánské společnosti, jejichž konkrétním projevem se stala přísná mravní cenzura tištěných textů, pověstná „bowdlerizace“, nebo obliba veřejného či rodinného čtení, což vlastně nebylo nic jiného než sekularizovaná forma kázání, a podobná „ochranná opatření“. Avšak největší hrozbou viktoriánské kulturní a společenské identity by zajisté bylo, kdyby se objevila teorie, která by sesadila jazyk z piedestalu uctívaného božstva – a tato teorie se nakonec skutečně dostavila v podobě historické a srovnávací filologie. Tento aspekt pak

²⁸⁷ „pokud slova nejsou VĚCI, jsou to ŽIVÉ SÍLY, jimiž se věci pro člověka nejdůležitější uvádějí do pohybu, sdružují a polidšťují“ (“if words are not THINGS, they are LIVING POWERS, by which the things of most importance to mankind are actuated, combined, and humanised”); Coleridge, *Aids to Reflection*. Cit. in ARMSTRONG, *Language*, s. 4.

²⁸⁸ “A man should love and venerate his native language, as the first of his benefactors, as the awakener and stirrer of all his thoughts, the frame and mould and rule of his spiritual being, as the great bond and medium of intercourse with his fellows, as the mirror in which he sees his own nature, and without which he could not even commune with himself, as the image in which the wisdom of God has chosen to reveal itself to him. He who thus thinks of his native language will never touch it without reverence.” Cit. in DOWLING, s. 42.

máme na zřeteli, mluvíme-li o 50. a 60. letech nejen jako o období, v němž se prosadilo nové vědecké pojetí jazyka, ale také jako o době hroutících se viktoriánských hodnot, o době krize viktoriánské identity.

Max Müller působil v Oxfordu v téže době jako Lewis Carroll,²⁸⁹ takže je nesporné, že knížky o Alence vznikaly v určitém společném intelektuálním klimatu a z něho také vyrůstaly. Müllerův výklad původu jazyka se opírá o idealistické pojetí tzv. lingvistických kořenů (fonetických typů), které vznikly na základě snahy primitivního člověka zvukově vyjádřit „vzruch“ vyvolaný v jeho mozku vnímáním fyzických objektů. Ať už je vědecká báze této teorie jakkoli pevná či vratká, podstatné je, nakolik rozšiřuje a modifikuje teze předchozí romantické teorie „Volksstimme“. V zásadě totiž vnáší do jazykovědy úhel pohledu odvozený od Darwinovy přírodovědné teorie o původu druhů. Člověk je sice původcem jazyka, ale jazyk se nadále vyvíjí nikoli podle libovůle člověka jakožto jeho uživatele, nýbrž v interakci s prostředím na základě svých vnitřních morfologických zákonů. Procesy, které při tomto vývoji lze pozorovat, odpovídají procesům probíhajícím při vývoji biologických druhů – jedná se především o „přirozený výběr“ jazykových prostředků na základě potřeb v konkrétním jazykovém prostoru, tedy o adaptaci jazyka na své „životní prostředí“. Vztah jazyka a člověka připomíná biologickou symbiózu dvou vzájemně na sobě závislých, ale přesto svébytných tvorů: „Jazyk existuje v člověku, žije během promluvy a umírá s každým proneseným slovem,“ říká Max Müller.²⁹⁰ Na základě této teorie se jazykovědci začali usilovně zabývat srovnávacími metodami a etymologií, aby mohli detailně prozkoumat příbuznost a vztahy přinejmenším mezi indoevropskými jazyky a zaznamenat tak hláskové změny, k nimž došlo u původně sémanticky shodných či příbuzných kořenů v různých jazycích (jazykových prostředcích). Výsledkem jsou známé Grimmovy zákony.

Müller měl řadu odpůrců, zejména pak v pozdějších letech. Samotný Oscar Wilde, který se s Müllerovými pracemi seznámil během svého studia v Oxfordu v 70. letech, odmítl jeho teorie ve známé eseji „Umělec jako kritik“ (The Artist as Critic). Ovšem silnou nechuť k přísně filologickému pojmání jazyka projevil Wilde už několik let před napsáním této eseje, uprostřed svého „estetického“ období, jak o tom svědčí ostrá výměna názorů, která se roku 1885 rozpoutala na stránkách *Pall Mall Gazette* mezi ním a básníkem Markem André

²⁸⁹ Müller se stal členem Christchurch College v roce 1851, Lewis Carroll ho ve svých denících zmiňuje poprvé roku 1863 a v květnu 1867 dokonce pořizuje fotografie jeho ženy a dvou dcer. V době vzniku knížek o Alence, jak se zdá, byly jejich vztahy celkem přátelské, ale v důsledku celkových intelektuálních rozepří v Oxfordu těchto desetiletí se oba nakonec rozešli. Viz SUTHERLAND, s. 44-5

²⁹⁰ “Language exists in man, it lives in being spoken, it dies with each word that is pronounced.” Max Müller, *Lectures on the Science of Language*, druhé opravené vydání, London, 1862, s. 70. Cit. in ARMSTRONG, *Victorian Poetry*, s. 394.

Raffalovichem. V recenzi zahrnující i Raffalovichovu básnickou sbírku *Tuberóza a tužebník* (Tuberose and Meadowsweet) Wilde autora napomenul, že anglické slovo *tuberose* by se mělo vyslovovat dvouslabičně, neboť jde o „květinu tvarovanou jako drobná trubka ze slonoviny“ (tj. *tube* = trubka, *rose* = růže). Raffalovich se pokusil usvědčit Wildea z omylu: „Bohužel, *tuberose* je slovo tříslabičné, pokud je správně odvozujeme z latinského *tuberosus*, hlízovitá květina, a nemá nic společného s růžemi nebo s trubkami ze slonoviny ani co do jména, ani co do své povahy.“ Na to Wilde namítl, že každé slovo musí tedy mít dvojí způsob odvozování, jeden platný pro básníka a druhý pro vědce: „Filologie ať si mluví o kořenech slov, ale pokud jde o kořeny květin, musí zůstat zticha.“²⁹¹ Na druhou stranu jiný absolvent Oxfordské univerzity, básník Gerard Manley Hopkins, byl, jak se zdá, srovnávacím studiem zaujat hlouběji a vážněji. V devatenácti letech učinil ve svém deníku, pod datem 24. září 1863, podivuhodný zápis týkající se anglického slova „horn“ (roh). V jakémsi fantastickém etymologickém cvičení tu uvádí přes padesát slov z různých indoevropských jazyků, která jsou podle něho odvozena od jediného společného zdroje, od představ, které vyvolává pojem rohu.²⁹² Není přitom důležité, nakolik jsou Hopkinsovy etymologické vývody správné; podstatnějším se jeví obecné zjištění, že jazyk má mnohem větší sémantický potenciál, než by se na první pohled zdálo a než by vyplývalo z tradičních jazykovědných koncepcí, a že tato skutečnost může významně ovlivnit charakter literární tvorby a zejména poezie.

Hopkinsovská etymologie zároveň staví do popředí otázku arbitrárního vztahu mezi vnější formou slova a jeho významem – v různých jazycích mohla slova téhož jazykového kořene nabýt zcela rozdílných významů. A nejen to – slova mohla v průběhu svého vývoje význam i měnit. To je také jedním z důvodů, proč nová filologie odmítla autenticitu psaného jazyka. Psaný text prostě a jednoduše zastarává, tím se stává méně srozumitelným a umělým, a stále více se vzdaluje živým dialektům. Takový text se pak neobejde bez komentářů a interpretačních poznámek, jenže tyto interpretace jsou vždy dílem nějaké autority a jako takové se vždy pohybují na hraně subjektivního pohledu. Psaný text už není zárukou jazykové správnosti, nýbrž rozkládající se mrtvolou.

Tato implikace jistě zasadila viktoriánským představám o své vlastní integritě velmi těžkou ránu. Z hlediska literárních postupů je trollopovský román svázán s filozofií romantické jazykové teorie, kterou přijala za svou i raně viktoriánská společnost – jeho prototextem je ideální literární *lingua communis*, autoritativní tradice jakubovské bible,

²⁹¹ “a flower shaped like a tiny trumpet of ivory”; “Alas! Tuberose is a trisyllable if properly derived from the Latin *tuberosus*, the lumpy flower, having nothing to do with roses or with trumpets of ivory in name any more than in nature.” “On the roots of verbs Philology may be allowed to speak, but on the roots of flowers she must keep silence.” HART-DAVIS, s. 172-3.

²⁹² VIZ HOPKINS, s. 91-2.

Shakespeara a Miliona. Pozdnější viktoriánská literatura nese známky snah ubírat se jiným směrem. Když v roce 1918 připravoval sir Robert Bridges vydání básnického díla svého dávno zesnulého přítele Hopkinse, zalitoval jediné vážnější chyby, kterou v básních shledal, a sice radikálního odklonu od „kontinuální literární tradice“ (continuous literary decorum). Jinými slovy, Hopkins rezignoval na tradici, kterou Coleridge prohlásil za jazykový výraz ducha národa, a přiklonil se k té tradici, kterou coleridgeovský diskurs odsunul do pozadí – k „barbarskému“ projevu středověké angličtiny.

Poslední naděje romantického jazykového povědomí se upírala k oblasti, kam německá filologie zatím tolik nezasáhla a kde se mohla uplatnit bohatá domácí zkušenost, k lexikografii. Konec let padesátých a tři následující desetiletí se nesly v duchu příprav obrovského národního projektu, *Oxfordského slovníku angličtiny* (Oxford English Dictionary), jehož první svazek vyšel roku 1888. V roce 1857 předložil R. C. Trench plán na vytvoření slovníku Filologické společnosti a od té doby probíhala mohutná kampaň, při které se jak odborní jazykovědci, tak široká laická veřejnost podíleli na excerpci slov z děl klasické anglické literatury. Postupně však k těmto zdrojům národního lexikálního bohatství přibyla i současná umělecká tvorba a nakonec, ke zděšení mnohých, i žurnalistická produkce. Pro bdělé strážce národní svébytnosti byla ovšem taková benevolence k výrazům neposvěceným kulturní tradicí jen těžko stravitelná, jak dokazují různá dobová prohlášení: „Co jiného se tu děje, než že se odvrhují veškeré meze a pravidla a vyhlašuje se, že každý výraz, který mohl vzniknout z rozmaru, hlouposti nebo afektovanosti kteréhokoli autora, se má stát součástí národního slovníku?“²⁹³ Místo nadějí se začaly rodit další frustrace. Přitom je zřejmé, že oběma stranám v tomto sporu o legitimitu dominantního postavení německé filologie unikala podstatná věc, a sice že slova jsou pouze základními stavebními jednotkami jazyka, ale nikoli jazyk sám, a že tudíž jádro jejich sporu zůstává de facto nedotčeno.

Prozaik Samuel Butler se ve svých poznámkách o jazyce vrátil k Müllerově tezi o životě slov a poukázal na zástupný charakter slov jakožto nezbytných nositelů sémantické informace: „Slova jsou jako peníze; nic není zbytečnějšího, pokud je právě nepoužíváme.“²⁹⁴ Tak jako peníze i slova nabývají svého významu teprve aktuálním použitím při jazykové komunikaci, která má podobu směny. Jen tehdy jsou slova kříšena k životu, a slovníky představují obrovská skladiště mrtvol anebo vězení, tak jako ostatně každá kniha.

²⁹³ “What is this but to throw down all the barriers and rules, and to declare that every form of expression which may have been devised by the humour, the ignorance, or the affectation of any writer, is at once to take rank in the national vocabulary?” Cit. in DOWLING, s. 97.

²⁹⁴ “Words are like money; there is nothing so useless, unless when in actual use.” BUTLER, *Notebooks*, s. 95. Butler se zabývá jazykem také ve svém románu *Edkin* (Erewhon, 1872), což jen dále dokumentuje zájem pozdnějších viktoriánských spisovatelů o prostředek jejich umělecké tvorby.

Zlaté a stříbrné mince jsou pouhé znaky, symboly, vnější a viditelné známky a znamení peněz. Pokud je zrovna nepoužíváme při obchodní směně, nejsou to o nic víc peníze, tak jako nepoužívaná slova nejsou jazyk. Knihy se podobají uvězněným duším, dokud je někdo nesundá z police a nepřečte. Mince jsou potenciální peníze, tak jako slova jsou potenciální jazyk, a pouze moc a vůle používat tyto známky do nich vlévá život; když moc a vůle scházejí, leží tyto známky ladem jako hotové mrtvolky.²⁹⁵

Metafora jazyka coby peněžního oběživa ovšem není Butlerův objev, ta se do anglického kontextu dostala už počátkem 60. let, kdy byl do angličtiny přeložen spis německého filozofa H. L. Mansela *Metafyzika neboli filozofie fenomenálního a reálného vědomí* (Metaphysics or the Philosophy of Consciousness Phenomenal and Real, anglicky 1860). Butlerovy úvahy o peněžní povaze jazyka tak v této souvislosti znějí jako přímá ozvěna Manselovy metafory: „Tak jako bankovka je [i jazyk] zástupce hodnoty, aniž má svou vlastní vnitřní hodnotu, a tak jako u bankovek závisí jeho reálná hodnota na možnosti být kdykoli směněn za platné peníze té které země. V praxi se ovšem i s bankovkami nakládá, jako by to byly samotné peníze, které zastupují.“²⁹⁶ Lewis Carroll má ve scéně s Valihrachem k těmto úvahám poměrně blízko.

Carrollův zájem o slova prokazuje několik příčin. Nadšení kolem přípravy *Oxfordského slovníku* Carrollovi jako vědci jistě neuniklo, vždyť se nalézal přímo v centru dění. Mimoto jeho nadřízený na Christchurch College, děkan Henry George Liddell (otec Alice, podle níž Carroll vytvořil postavu Alenky), byl sám známý lexikograf, spoluautor Řecko-anglického lexikonu z roku 1843. A konečně Carroll, respektive Charles Lutwidge Dodgson, se jazykem zabýval i odborně, v rámci svých prací o matematice a logice. V jeho spise *Symbolická logika* (Symbolic Logic) můžeme číst tuto charakteristiku slov: „Domnívám se, že jakýkoli spisovatel je plně oprávněn dát libovolný význam kterémukoli slovu či výrazu, jež chce použít. Najdu-li autora, který na začátku knihy říká: ‚Necht’ platí, že slovem *černý* budu vždycky myslet *bílý* a že slovem *bílý* budu vždycky myslet *černý*,‘ bez reptání přijmu toto jeho pravidlo, třebaže je budu pokládat za nerozumné.“²⁹⁷ Carroll tu rozvádí Manselovo pojetí

²⁹⁵ “Gold and silver coins are only the tokens, symbols, outward and visible signs and sacraments of money. When not in actual process of being applied in purchase they are no more money than words not in use are language. Books are like imprisoned souls until someone takes them down from a shelf and reads them. The coins are potential money as the words are potential language, it is the power and will to apply the counters that make them vibrate with life; when the power and the will are in abeyance the counters lie dead as a log.” Tamtéž.

²⁹⁶ “Like the bank-note, it is the representative of value without having an intrinsic value of its own, and, like the bank-note, its real worth depends on the possibility of its being at any time changed for the current coin of the realm.” Cit. in ARMSTRONG, *Victorian Poetry*, s. 391.

²⁹⁷ “I maintain that any writer of a book is fully authorised in attaching any meaning he likes to any word or phrase he intends to use. If I find an author saying, at the beginning of his book, ‘Let it be understood that by

z pozice matematika, neboť vykládá slova jako prosté algebraické znaky, za které můžeme dosadit jakýkoli význam, a pokud bychom na něco měli brát ohled, pak snad pouze na zaběhnutý úzus. Blíží se také mladogramatikům, a to důrazem na arbitrární povahu vztahu mezi formou a významem. Z těchto předpokladů pak vyrůstají jazykové situace v Alenčiných příbězích.

Valihrach je přímo ukázkovým příkladem autora, který se rozhodl se slovy zacházet zcela podle své vůle. Suverénně Alence tvrdí, že „sláva“ (*glory*) znamená „krásný zdrcující důkaz“ (*a nice knock-down argument*), protože když on použije nějaké slovo, pak to slovo znamená přesně to, co chce on. Slova u něho tak jako u Butlera nabývají významu v okamžiku svého použití, ale Valihrach jde v tomto ohledu ještě dál. Není každému dáno provádět se slovy to, co s nimi dělá on, neboť slovy může vládnout jen jejich „pán“, a za takového se Valihrach pokládá, jak jsme viděli. Tento „pán“ je vlastně karikaturou filologické autority, a jeho postavení splývá s pozicí nového ekonomického pána průmyslové velmoci, továrníka a kapitalisty. Pro Valihracha jsou slova součástí materiálního světa, jsou to jeho zaměstnanci, každou sobotu si pravidelně chodí pro výplatu, a když hodně pracují, dostávají příplatky. Slova jsou dělníci, ekonomicky závislí na svém zaměstnavateli – tato satirická hyperbola si snad bere na mušku i názory některých materialistů osmnáctého století, jako byl např. John Horne Tooke, který založil celý systém scestné etymologie na úzkostlivě materialistickém výkladu jazyka. Ve Valihrachově postoji cítíme benthamovské vyloučení božské či démonické síly slov, tolik závazné pro romantickou filologii, a v důsledku toho pokus o podmanění jazyka.

Jak je vidět, Alenka zanesla svoji básničku o Tlachapoudovi za velice zvláštním a málo spolehlivým filologem. Neměla ovšem na vybranou – během své cesty krajem divů i prostorem za zrcadlem neustále narážela na situace, které zpochybňovaly a bořily její představy o jazyce, a tak musela svůj problém vyřešit s pomocí jazykové autority. Alenka sama je frustrovaný viktoriánec, na kterého se ze všech stran hrnou všelijaké výtky, z nichž si vyvozuje, že jeho představy, hodnoty a postoje jsou pravděpodobně nesprávné. Důvěřivě se tedy uchyluje k Valihrachovi a bez jakýchkoli pochyb přijímá jeho poněkud namyšlené výklady kufříkových slov z první sloky básně. Valihrach postupuje vskutku autoritativně, ukazuje jí, že tajemství textu spočívá v sémantice jednotlivých slov a ta zase závisí plně na rozhodnutí suverénního filologa. Jeho výklad je natolik přesvědčivý, že dokonce strhne Alenku k tomu, aby se pokusila sama aplikovat jeho metodu („A *mokřava* je snad trávník

the word *black* I shall always mean *white*, and that by the word *white* I shall always mean *black*,’ I meekly accept his ruling, however injudicious I may think it.” Cit. in LECERCLE, s. 155.

kolem slunečních hodin, ne?‘ Alenku překvapilo, že na to sama kápla.“²⁹⁸). Nikomu přitom nevadí, že fantaskní scéna kolem slunečních hodin, kterou Valihrach svojí interpretací stvořil, jen pramálo souvisí se zbytkem básně, kde se popisuje chrabrý rytířský čin, odpovídající mnohem spíše „anglosaské poezii“. (Mimochodem, představitelé tzv. „anglosaské“ filologie vedli s mladogramatiky urputný boj o pozice.) Uspokojení, které Alence přinese Valihrachův výklad, však nemá dlouhého trvání. Ona ohlušující rána, která se záhy rozlehne lesem, signalizuje – na této rovině čtení – vratkost jakékoli autority. V její ozvěně pak mohl viktoriánský čtenář zaslechnout ironickou předzvěst osudu Müllerových etymologických teorií, jež se brzy staly terčem útoku jiných lingvistů.

Možná se ale místo toho ozval jeden z mnoha otřesů, narušujících co chvíli stabilitu viktoriánské společnosti a vyvolávajících všeobecnou paniku. Les se v okamžení hemží zmatenými vojáky a král si v ústraní nalhává, že udělal vše, co bylo v jeho silách, aby nastolil pořádek – lze si představit ironičtější společenský obraz počátku 70. let, kdy v Británii končí éra triumfální prosperity a začíná padat jedna opora společnosti za druhou? Lze si představit názornější vystižení kolapsu preddarwinovské iluze hierarchizovaného a neměnného řádu?

Uprostřed této atmosféry se pak znepokojený viktoriánec úzkostně ptá: „Kdo tedy vlastně jsem?“ a svět kolem něho mu dokáže čím dál méně dávat uspokojivou odpověď. Zbývají malá vítězství. K jedním z nich může patřit i to, že do prvního svazku *Oxfordského slovníku angličtiny* (hesla A-B) přece jen nepronikla všechna slova vzniklá z pouhého „rozmaru, hlouposti nebo afektovanosti“. Tlachapoudovské výrazy jako „brillig“ (svačvečer) nebo „borogoves“ (hadroušci) v něm nakonec chybějí.

c. „Le Style c’est l’homme“: otázka literárního stylu

Carollova parodická reflexe kontroverzních viktoriánských debat o jazyce je pouze jednou z rovin, na kterých se uplatňuje složitá jazyková strategie knížek o Alenčiných příhodách. Pakliže se v průběhu 19. století stal jazyk výrazným společenským tématem, tím palčivěji se otázky souvisící s jazykem dotkly oblasti, ve které jazyk zaujímal odjakživa ústřední postavení, oblasti literární tvorby. Podobně jako se viktoriánskou společností vine diskuse o slovech, probíhá v úžeji vymezeném intelektuálním okruhu filozofů a literátů neméně živá diskuse o stylu neboli o jazyce literárního díla, diskuse klíčová z hlediska formování nově pojímané estetiky slovesného díla, neboť styl je samozřejmě chápán jako základní formální znak uměleckého textu.

²⁹⁸ “‘And the wabe is the grass-plot round a sun-dial, I suppose?’ said Alice, surprised at her own ingenuity.” CARROLL, *Works*, s. 175. (Cit. v překladu H. a A. Skoumalových.)

Carollovy texty vycházejí z tradice anglického nonsensu a jeho podněty rozpracovávají do nebývalých rozměrů. Slovo „nonsens“ znamená nesmysl a nesmysl či nesmyslnost nemají ve viktoriánské racionální, pozitivistické ideologii místo. Alenčiny fantaskní příhody jsou podvratné, protože jsou nesmyslné, a jejich nesmyslnost do značné míry pramení z nesmyslného používání jazyka. Viktoriánský vkus se zakládal na přímočarosti, neboť byl ve své podstatě odrazem přímočarého obchodnického ducha středních vrstev. To se pochopitelně týkalo i jazyka. Pravým dítkem tohoto ducha se stal realistický román, jehož mimetická metoda zobrazení umožňovala pojmenovávat skutečnost přímo, bez složitých estetických filtrů. Jazyk realistického románu byl proto chápán a ceněn jako racionální, zdravě jednoduchý a smysluplný.

Tato představa měla svou pevnou filozofickou bázi v pozitivismu. Přímo programovým manifestem pozitivistického pojetí literárního jazyka a stylu se stal článek filozofa Herberta Spencera „Filozofie stylu“ (The Philosophy of Style) z počátku 50. let. Spencerovo chápání stylu literárního díla vychází ze zúženého, mechanického pohledu na to, jak funguje jazyk. Celá složitá psychologie komunikačního procesu je v něm redukována na cosi podobného fyzikálnímu přenosu energie, a proto jako jedna ze základních podmínek komunikace se v něm zdůrazňuje co nejsnazší průchodnost tohoto energetického toku. Jazyk svou povahou je vlastně přenosu energie na překážku; komunikační akt totiž ve své podstatě není nic jiného než přenos myšlenek, při kterém jazyk funguje pouze jako nezbytný, avšak nedokonalý nástroj či prostředník myšlenkového transferu. Ve Spencerových úvahách o jazyce jako by se odrážel triumfální duch průmyslové revoluce – jazyk je tu připodobněn ke stroji a člověk se mění málem v jakési mechanické zařízení na dekódování textu, ovšem zařízení s poměrně omezenou kapacitou.

Budeme-li považovat jazyk za aparát symbolů určených k přenosu myšlenek, pak můžeme říci, že tak jako u mechanického aparátu čím jsou jednodušeji a lépe sestavené jeho součástky, tím větších výsledků bývá dosaženo. [...] Čtenář anebo posluchač disponuje vždy jen omezeným množstvím duševních sil. Určení a správné vyložení předkládaných symbolů odčerpá část jeho energie, uspořádání a kombinace naznačených představ odčerpá další část, a tak mu zbývá už jenom zlomek energie na to, aby přenášenou myšlenku správně pochopil.²⁹⁹

²⁹⁹ “Regarding language as an apparatus of symbols for the conveyance of thought, we may say that, as in a mechanical apparatus, the more simple and the better arranged its parts, the greater will be the effect produced. [...] A reader or listener has at each moment but a limited amount of mental power available. To recognize and interpret the symbols presented to him requires part of his power; to arrange and combine the images suggested requires a further part; and only that part which remains can be used for the realization of the thought conveyed.” Cit. in Travis R. Merritt, “Taste, Opinion, and Theory in the Rise of Victorian Prose Stylist”, LEVINE - MADDEN, s. 16. Merrittův článek přehledně mapuje vývoj názorů na literární styl v průběhu

Jazyk by se proto měl řídit zásadou úspornosti (*Economy*) – což v praxi znamená, že by krátká, původem anglosaská slova měla dostávat přednost před delšími slovy latinského původu anebo že by adjektivum mělo vždy stát před substantivem; jen tak je totiž zaručeno, že čtenář nakládá se svými silami účelně a že mu nic nebrání ve správném porozumění textu. Organizace psaného projevu by podle tohoto návodu měla být přísně logická, měla by vždy respektovat tytéž „ekonomicky výhodnější“ struktury, i když některé z nich nejsou v jazyce přirozené, a obrazná pojmenování by měla vždy sloužit jedinému účelu, a sice větší konkrétnosti a názornosti (*vividness*) předávané myšlenky.

Spencerova preskriptivní doktrína vnáší do úvah o jazyce silně utilitární prvek a ve své podstatě je namířena proti formálnímu pojetí literárního jazyka. Smyslem umělecké tvorby je podle ní sdělovat pravdu, a proto veškerý důraz leží na sémantice slov a na co nejúčelnější organizaci těchto sémantických jednotek. Hudba slov, zdobnost, jazyková krása, to vše jsou nepatřičné pojmy, které text rozměňují a připravují jej o jeho pádnost. Spencer dokonce původně zamýšlel svou stat' nazvat „Síla jazykového výrazu“ (*Force of Expression*), aby snad ještě podtrhl fyzikální podstatu stylové tvorby a tím zdůraznil objektivní charakter jazykové komunikace. Jazyk a styl, jak vyplývá z jeho výkladu, se řídí stejně neosobními zákony jako fyzikální tělesa a subjektivní složka, to jest osobitý vklad jednoho každého autora, musí být při zacházení s jazykem redukována na minimum. Jenom génius totiž dokáže psát zcela spontánně v souladu s výše uvedenými obecně platnými principy úspornosti.

Vezmeme-li v úvahu, že Spencerovo pojetí stylu vsutku dominovalo určité oblasti teoretického myšlení o jazyce po značnou část 50. a 60. let, pak se Carrollovy knihy o Alenčiných příhodách jeví jako velmi radikální protest proti mechanickému, kvantitativně založenému utilitarismu aplikovanému na jazyk. Alenčino bloudění krajinami, ve kterých se jazyk chová všelijak, jen ne tak jak jsme zvyklí, je Spencerova noční můra. Jako by se sám Herbert Spencer propadl do prostoru, kde jazyk často až agresivně projevuje své neomezené, netušené možnosti, daleko přesahující přehledné hranice newtonovské mechaniky; a jako by náhle sám sebe uviděl z odstupu ve všech těch groteskních, pseudoautoritativních postavičkách, s nimiž se tu setkává. Je přitom zajímavé, že agresivita jazyka se projevuje nejenom v jazykové hře, tam kde se slova nekontrolovaně a vzpurně proměňují v jiná slova. Ještě spíše je patrná v těch případech, kdy se jazyk domáhá větší logičnosti, než mu ve skutečnosti přísluší, jako je tomu třeba při Alenčině setkání se Šíleným kloboučníkem: „Jsem ráda, že začali dávat hádanky – myslím, že to uhodnu,“ dodala nahlas. „To chceš říct, že na ni

umíš odpovědět?“ řekl Zajíc Březňák. „Přesně tak,“ řekla Alenka. „Tak řekni, co myslíš,“ pokračoval Zajíc Březňák. „To taky dělám,“ honem odpověděla Alenka, „totiž – totiž aspoň myslím, co říkám – to je přece to samé.“ „Ale vůbec ne!“ řekl Kloboučník. „To bys taky mohla říct, že ‚Vidím, co jím,‘ je to samé jako ‚Jím, co vidím‘!“³⁰⁰ Jde tu o jednu ze základních strategií nonsensu – převést jazyk do přehlednějšího systému, než mu přirozeně náleží v důsledku historického vývoje.³⁰¹ Zde se odkrývá další parodická nota Carrollových textů. Autoritativní postavičky, ono Alenčino podvědomé druhé já, jsou ironickým obrazem dětinského filozofa, který se domnívá, že může spoutat živelnou sílu jazyka pomocí jednoduché analogie.

Carrollův groteskní obraz spencerovského filozofa předznamenává v mnohém potřebu zásadní změny pojetí literárního jazyka, tak jak ji pocítovala nastupující generace autorů. Utilitární výklad jazyka však nebylo tak úplně snadné vymýtit. Ještě v polovině 60. let, v roce, kdy vyšla první Carrollova kniha o Alenčiných příhodách, chválil H. G. Lewes ve stati „Principy úspěchu v literatuře“ (The Principles of Success in Literature, 1865) Spencera za jeho zdravé názory na styl a upozorňoval pouze, že není třeba být úsporný za každou cenu tam, kde by to bránilo jiným kvalitám literárního textu. Lewes svým způsobem obrousil ostré hrany nekompromisní spencerovské doktríny tím, že zavedl další čtyři pojmy, které podle jeho domnění rozhodují o kvalitě stylu: jednoduchost (*Simplicity*), souvislost (*Sequence*), vypointovanost (*Climax*) a rozmanitost (*Variety*). V zásadě ale nijak nenarušil představu o objektivně platných podmínkách stylotvorby, pouze poskytl literárnímu tvůrci poněkud větší volnost pohybu mezi různými jazykovými strategiemi. Také Samuel Butler ve svém raném článku „O anglickém slohu a jiných věcech“ (On English Composition and Other Matters, 1858), otištěném v cambridgeském univerzitním časopise *Eagle*, prozrazuje závislost na Spencerovi, když radí ke stručnosti a když za první pravidlo literární tvorby udává „zapomenout na sebe a veškerou péči věnovat zpracovávanému tématu“.³⁰²

³⁰⁰ “I’m glad they’ve begun asking riddles – I believe I can guess that,” she added aloud. “Do you mean that you think you can find out the answer to it?” said the March Hare. “Exactly so,” said Alice. “Then you should say what you mean,” the March Hare went on. “I do,” Alice hastily replied; “at least – at least I mean what I say – that’s the same thing, you know.” “Not the same thing a bit!” said the Hatter. “Why, you might just as well say that ‘I see what I eat’ is the same thing as ‘I eat what I see!’” CARROLL, *Works*, s. 68-9. (Překlad H. a A. Skoumalovi.)

³⁰¹ Nonsensová říkadla si libují například ve hře s anglickými nepravidelnými slovesy. Srov. následující anonymní „Rýmovačku pro přitroublíka“ (Rhyme for a Simpleton): “I said, ‘This horse, sir, will you shoe?’ / And soon the horse was shod. / I said, ‘This deed, sir, will you do?’ / And soon the deed was dod! / I said, ‘This stick, sir, will you break?’ / At once the stick he broke. / I said, ‘This coat, sir, will you make?’ / And soon the coat he moke!” DĚMUROVA, s. 211. Otištěno též in J. M. Cohen (ed.), *The Penguin Book of Comic and Curious Verse*, Penguin, Harmondsworth, 1952.

³⁰² “Let me then lay down as the best of all rules for writing, ‘forgetfulness of self, and carefulness of the matter in hand.’” BUTLER, *First Year*, s. 205.

Skutečný obrat v teoretických úvahách o stylu přišel až v druhé polovině 70. let, a souvisí nepochybně s důrazem, jež klade pozdně romantická senzibilita na subjektivitu a individuální hodnoty. Namísto Spencerových obecných požadavků úspornosti nyní vystupuje do popředí myšlenka individuálního stylu, stylu jakožto prostředku poznání umělcovy jedinečné osobnosti, stylu jako čehosi vzácně osobitého. Subjektivní zkušenost umělce musí nalézt výraz ve stylu jeho psaní, jen tak se dostane na povrch umělcovo „skryté já“, cosi, co se tají v jeho podvědomí. Těmito slovy víceméně argumentoval T. H. Wright ve svém krátkém eseji nazvaném prostě „Styl“ (Style), otištěném v listopadu 1877 v časopise *Macmillan's*. Podle Wrighta jednoduchý neosobní styl, tak jak jej doporučoval Spencer, může sloužit nanejvýš k přenosu holých faktů, umělecká tvorba však prokazatelně závisí na osobním vkladu autora: „Jak stoupáme výše po stupnici literární skladby, proniká do ní stále více osobnost autora a přináší s sebou odpovídající jazykovou složitost, a to nejenom složitost ve větné stavbě, ale i ve volbě slov, využití rétorických figur a vůbec všech finesách uměleckého psaní.“³⁰³ Tato idea těsné a křehké souvztažnosti mezi tvůrčím subjektem a způsobem jeho vyjadřování, jejíž vznik bychom mohli vysledovat v raně romantických teoriích na přelomu osmnáctého a devatenáctého století,³⁰⁴ dominovala úvahám o literárním stylu i v 80. a 90. letech a založila módu pozdně viktoriánského „stylismu“, upínající se ke stále delikátnějšímu a precióznějšímu vybrušování jazykového výrazu.

Na Wrighta navazovali další teoretici stylu jako např. John Dennis nebo John Earle. Myšlenky o individuálním stylu však dovedl k nejzazší hranici W. H. Mallock ve stati „Le Style c'est l'homme“ (Styl je člověk), otištěné v dubnovém čísle časopisu *Nová revue* (New Review) v roce 1892. Směšování stylu s literární dovedností označil za naprosté zmatení pojmů a základy stylu hledal v člověku samém, nikoli v jeho uměleckých vlohách. Styl je tak podle Mallocka jednou z vnějších charakteristik člověka, je to projev jeho povahy, je to de facto psychologický rys. Styl je s člověkem tak těsně spjat, že tvoří jeho neodmyslitelnou součást, je samotným jeho „já“.

Vedle těchto teoretických úvah o tom, co je to styl, probíhala ovšem ještě poněkud praktičtější diskuse, týkající se konkrétní podoby nového literárního stylu. Zde je třeba vidět významnou souvislost. Nová literární generace především z okruhu estetického hnutí se

³⁰³ “As we ascend the scale of literary composition the author's personality creeps in, and brings with it a corresponding complexity of language, not merely the complexity of structure of sentences, but of choice of words, use of figures of speech, and all the refinements of elaborate writing.” Cit. in LEVINE - MADDEN, s. 19-20.

³⁰⁴ Teoriemi stylu, které vznikaly v druhé polovině osmnáctého století a které začaly postupně připouštět vliv autorského subjektu na charakter stylu, se zabývá M. H. Abrams v knize *The Mirror and the Lamp*. Viz ABRAMS, cit. d., s. 229n.

pokoušela řešit otázku překonání hranic mezi různými literárními formami, neboť věřila v jednotný a celistvý umělecký prožitek. V první řadě šlo o to, povýšit prózu na estetickou úroveň poezie a vymanit ji z oblastí komerčního čtiva, které si mnohdy nekladlo žádné umělecké nároky. Impuls k tomu, aby próza byla věnována tatáž pozornost jako poezii, vzešel už od obou generací romantiků z počátku století. Wordsworth na rozdíl od Coleridge, jak víme, neviděl žádný podstatný rozdíl mezi imaginativní poezií a prózou. Shelley posléze v *Obraně básnictví* rozšířil chápání pojmu poezie i na další tvůrčí aktivity člověka a mezi poetické texty zařadil například i Platónovy dialogy.³⁰⁵ Když se pozděně viktoriánský básník a kritik Arthur Symons zabýval ve své studii *Romantické hnutí v anglické poezii* (*The Romantic Movement in English Poetry*) vztahem prózy a verše, pochválil Wordsworthe a odmítl Coleridgeovu tezi, že próza jsou „dobře uspořádaná slova“ (*words in good order*), kdežto poezie „nejlépe uspořádaná nejlepší slova“ (*the best words in the best order*). „Nevidím důvod, proč by próza nemohla být nejlépe uspořádaná nejlepší slova,“³⁰⁶ namítl a vyjádřil tak stylistický ideál konce století.

Spíše než od domácích romantiků však přímý podnět ke kultivaci prózy přišel z Francie. Angličtí kritici v druhé polovině století vcelku uznávali péči, s níž francouzští spisovatelé cizelovali své prozaické texty. „Nestřípí se, aby čtenářovou myslí otřásaly hrubé přechody nebo ji rozptylovaly nepodstatné libůstky,“ napsal o francouzské próze koncem 70. let Walter Bagehot.³⁰⁷ Za obzvláštní příklad povýšení prozaické tvorby na uměleckou úroveň poezie pak mohly sloužit básnické prózy Aloysia Bertranda, Charlese Baudelaira, Julese Barbeyho d'Aureville, později též Marcela Schwoba nebo Pierra Louÿse. V Anglii ovšem v průběhu 19. století dlouho panovaly zakořeněné představy o menších nárocích i možnostech prozaického literárního tvaru, zejména pak románu. Mladší literární generace se proto zabývá specifickými vlastnostmi prozaického stylu, které by dodaly próze potřebné estetické kvality a zároveň by nahradily požadavky utilitární spencerovské estetiky.

³⁰⁵ Shelley ve svém eseji doslova říká: „Dělat rozdíl mezi básníky a prozaiky je hrubá chyba. O rozdílu mezi filozofy a básníky jsem už mluvil. Platón byl v zásadě básník – pravdivost a krása jeho metaforiky a melodie jeho jazyka jsou nad pomyslení působivé. Odmítl rozměr epických, dramatických a lyrických forem, protože chtěl rozvíjet harmonii v myšlenkách zbařených tvaru a děje, a nepokoušel se vymýšlet žádné pravidelné rytmické schéma, jež by v ustálených formách zachycovalo rozmanitost jeho stylu. Kadenci jeho vět se snažil napodobovat Cicero, ale jen s malým úspěchem. Lord Bacon byl básník.“ (“The distinction between poets and prose writers is a vulgar error. The distinction between philosophers and poets has been anticipated. Plato was essentially a poet – the truth and splendour of his imagery, and the melody of his language, are the most intense that it is possible to conceive. He rejected the measure of the epic, dramatic, and lyrical forms, because he sought to kindle a harmony in thoughts divested of shape and action, and he forbore to invent any regular plan of rhythm which would include, under determinate forms, the varied pauses of his style. Cicero sought to imitate the cadence of his periods, but with little success. Lord Bacon was a poet.”) JONES, s. 108.

³⁰⁶ “But there is no reason why prose should not be the best words in the best order.” Cit. in LEWISOHN, s. 101.

³⁰⁷ “It will not endure that the reader’s mind should be jarred by rough transitions or distracted by irrelevant oddities.” (*Literary Studies*, II, 1879) Cit. in LEVINE - MADDEN, s. 23.

Propagátorem nové francouzské prózy byl například George Saintsbury, který se otázkám stylu věnoval v eseji „Moderní anglická próza“ (Modern English Prose, 1876). Za hlavní nešvar své doby označil nedostatek stylu, ať už jakéhokoli. Styl definoval jako vědomé a soustavné strukturování jazyka a ideál v tomto směru spatřoval ve spisovatelské praxi osmnáctého století. Nešlo mu, jak je patrné, ani zdaleka o projekci individuality do psaného projevu – to by bylo dokonce v přímém rozporu s klasicistní estetikou – nýbrž o důslednou kultivaci prozaické tvorby. Současnou stylistickou nedbalost připisoval na vrub čtyřem základním faktorům – žurnalistice, románu, vědě a demokracii. Za těmi pojmy je cítit značná dávka estétského snobství, které před chladnou vědeckou racionalitou dává přednost jemným emocionálním počitkům, proti bezbřehé demokracii vyzdvihuje aristokratické elitářství a zavrhuje veškeré formy populárního psaní, neboť literární tvorbu v zásadě považuje za věc ezoterickou. Román, podobně jako výpravný epos, není vhodnou formou pro cíle této nové estetiky především proto, že jemná, drobně cizelovaná próza by měla hledat tvar, který by byl ekvivalentem křehce náladové lyrické poezie. Tradiční anglický román se svojí robustností viktoriánskému stylismu vzpírá, ale východiskem, jak se ukázalo, mohou být i nové formy románového psaní, které do anglické literatury vnese např. Henry James.

Saintsbury nové anglické próze vytkl řadu chyb, ale pozitivní program jasně a promyšleně formulovat nedokázal. Konstruktivnější stanovisko v tomto ohledu zaujal Robert Louis Stevenson v eseji „O několika technických složkách literárního stylu“ (On Some Technical Elements of Style in Literature), otištěném v časopise *Contemporary Review* roku 1885. Stevenson vidí těsnou souvislost literatury a hudby, proto se velmi detailně věnuje především zvukové podobě vět. Spisovatel je podle něho artista, který žongluje několika pomeranči a každému z nich musí věnovat stejnou pozornost. První podmínkou obratné stylizace je správný výběr kontrastujících slov, které je třeba opracovat do nejjemnějších odstínů, navrátit jim původní energii a „učinit z nich buben burcující vášně“. Slova složená do vět pak musejí utvářet tkáň vyvážených zvukových vzorců tak, aby každá část věty uspokojovala „nadsmyslový sluch“ (supersensual ear); věty poté získávají výrazný rytmus, který nicméně nesmí být pravidelný tak jako u poezie, aby nepůsobil monotónně a únavně. Poslední, nejvyšší složku stylu tvoří to, co Stevenson nazývá „obsah věty“ a pod čím rozumí zvukovou stránku, respektive rozložení určitých výrazně působících hlásek ve větě. Příklad pečlivého zvukového strukturování věty vidí ve francouzské próze a domnívá se, že krása větného „obsahu“ spočívá v aliteraci a asonanci, v opakování hlásek. „Samohláska chce být

opakována, souhláska chce být opakována a obě nahlas volají po neustálé obměně.³⁰⁸ Tím se ovšem Stevenson značně odlišuje od takového Flauberta, který se úzkostlivě snažil každou asonanci ze svých textů odstranit. Význam Stevensonova pojetí stylu spočívá v tom, že ukazuje, jakou minuciózní péči je třeba věnovat prozaické skladbě především po zvukové stránce. Aplikoval tak na texty umělecké prózy obdobná kritéria, která vyžadoval Coleridge u poezie, a učinil tak nejen v teorii, ale i ve své tvůrčí praxi.

Ze všech dobových pojednání o stylu je nejvýznamnější esej Waltera Patera „Styl“ (Style, 1888). Jeho text vznikl částečně pod vlivem dojmů z četby Flauberta a Flaubertovy výroky o stylu se staly jedním z hlavních pramenů Paterových úvah. V témže roce jako „Styl“ vyšel také první svazek Flaubertovy korespondence a Pater jej recenzoval v článku nazvaném „Život a dopisy Gustava Flauberta“ (The Life and Letters of Gustave Flaubert). Pasáže z Flaubertovy korespondence pak cituje ve velké míře i v eseji o stylu, aby jimi podpořil – třebaže ne zcela důsledně – své vlastní názory. Flaubertův důraz na formu je totiž hlavním aspektem, jimž Pater modifikuje svá jinak zřetelně romantická východiska. Ta se projevují již v tom, že styl nemá být chápán jako prostředek rozlišující poezii a prózu, ale naopak jako podnět pro jejich společné vysoké umělecké ambice, ba jako stimul k vzájemné inspiraci pro co největší počet uměleckých druhů. Pater se v úvodu eseje odvolává na Thomase De Quinceyho, ale může mít na mysli i Wordsworthe. „Nalézt v básni [...] myšlenku, logickou strukturu – jak zdravé! jak rozkošné! – tak jako objevit v próze to, čemu říkáme poezie, síla imaginace, aniž bychom ji považovali za nemístnou a za jakéhosi zbloudilého vetřelce, ale naopak ocenili její práva, to jest dosažený účinek.“³⁰⁹ Styl není podmíněn žánrem ani literární formou, je dán cele povahou tvůrce, je subjektivním výrazem tvůrčí mysli a zcela v duchu flaubertovského odkazu, „styl je člověk“ (*the style is the man*),³¹⁰ jak Pater přímo uvádí v závěru eseje.

³⁰⁸ “The vowel demands to be repeated; the consonant demands to be repeated; and both cry aloud to be perpetually varied.” STEVENSON, s. 50.

³⁰⁹ “To find in the poem [...] the thought, the logical structure: – how wholesome! how delightful! as to identify in prose what we call the poetry, the imaginative power, not treating it as out of place and a kind of vagrant intruder, but by way of an estimate of its rights, that is, of its achieved powers, there.” PATER, *Appreciations*, s. 6.

³¹⁰ Individuální styl je pro Patera kritériem hodnoty uměleckého díla, jak vyplývá například z jeho soudu o poezii D. G. Rossettiho: „Že měl dar jazykové průzračnosti – pevnou vládu nad stylem, který se poslušně přizpůsoboval duševnímu hnutí, tak jako když trénovaná ruka dokáže na průsvitce vysledovat obrys původní kresby umístěné pod ní – posléze dokázal svazek příznačně dokonalých překladů z půvabných, ale obtížných ‚raných italských básníků‘: taková průzračnost je vskutku tajemstvím každého pravého stylu, každého takového stylu, který přináleží jen k jednomu člověku a k žádnému jinému.“ (“That he had this gift of transparency in language – the control of a style which did but obediently shift and shape itself to the mental motion, as a well-trained hand can follow on the tracing-paper the outline of an original drawing below it, was proved afterwards by a volume of typically perfect translations from the delightful but difficult ‘early Italian poets’: such transparency being indeed the secret of all genuine style, of all such style as can truly belong to one man and not to another.”) Tamtéž, s. 206-7.

Esej o stylu představuje významnou modifikaci romantické teorie reprezentace zvnitřnělého světa a tímto požadavkem koresponduje s tím, co u Patera nacházíme i v jiných textech. Umělcovým cílem je zachytit realitu jako subjektivní dojem, člověk se stává umělcem, jakmile se mu podaří „přepsat nikoli svět, nikoli pouhý fakt, ale svůj pocit z něj“.³¹¹ Tento pocit ovšem nemusí být nutně „pravdou přírody“, tak jak to vyžadoval Ruskin, ale spíše pravdou umělcova nitra, výrazem jeho duše: „Literární umění, tak jako každé umění, které svým způsobem napodobuje nebo reprodukuje fakta – tvary, barvy nebo děje –, je zobrazením takových fakt spojených s duší specifické osobnosti, a to podle jejích preferencí, její vůle a moci.“³¹² Účelem takové tvorby potom není nutně mravní povznesení nebo nějaký jiný trvalý, s transcendentní sférou spojený smysl, ale čisté potěšení bez nutných absolutních významů: „kdekoli ten, co něco tvoří, své dílo pozmění, aby přesáhlo svůj prvotní účel či záměr a bylo ku potěše (v první řadě samozřejmě jeho vlastní), tam existuje ‚krásné‘ umění, pravý opak umění toliko služebného“.³¹³

Základní formální vlastností stylu je struktura; právě ta umožňuje umělci vyjádřit vnitřní, subjektivní pocit. Struktura vzniká za pomoci dvou sil, „mysli“ (*mind*) a „duše“ (*soul*). Mysl je racionální, konstruktivní složka, kdežto duše je složka impulsivní, emocionální, mající blízko k náboženskému zanícení, plamennému jazyku a k mystice proroctví. Pokud bychom duši chápali jako subjektivní optiku umělecké tvorby, pak mysl stylu tvoří „vědecké“ založení každého tvůrce. Pro Patera je umělec vědcem v tom smyslu, že neustále bedlivě sleduje prostředek, s nímž zachází, že věnuje soustavnou péči jazyku, a to do nejmenších detailů a jemností.³¹⁴ Vzhledem k tomu, že umělec ve svém díle vyjadřuje obraz svého nitra, svůj jedinečný subjektivní svět, musí být tento obraz sdělen co nejpřesněji prostředky. Přes tento důraz na lexikální stránku stylu, na přesnost a úspornost vyjádření (Pater mluví dokonce

³¹¹ “the transcribing, not of the world, not of mere fact, but of his sense of it”; tamtéž, s. 9-10.

³¹² “Literary art, that is, like all art which is in any way imitative or reproductive of fact – form, or colour, or incident – is the representation of such fact as connected with soul, of a specific personality, in its preferences, its volition and power.” Tamtéž, s. 10.

³¹³ “wherever the producer so modifies his work as, over and above its primary use or intention, to make it pleasing (to himself, of course, in the first instance) there, ‘fine’ as opposed to mere serviceable art, exists”; tamtéž.

³¹⁴ Tutéž myšlenku vyjádřil Pater už na samém počátku své tvůrčí dráhy, ve studii o Coleridgeovi z roku 1865: „Pečlivou analýzou dosahuje umělec jasnosti myšlenky; poté po mnoha fázích tříbení jasnosti výrazu. Prochází pomalu svým dílem, přemítá nad nejněžnějším tónem a napravuje i to nejjemnější pokřivení, nikdy nedovolí ruce ani fantazii volně se rozeběhnout, postupně nutí slabší místa k vyšší expresivitě. Filozofický kritik aspoň ocení, a to i v uměleckých dílech zdánlivě nejvíce založených na intuici, sílu rozumu, logický postup při jejich výstavbě, projev vrcholné intelektuální obratnosti, který tato díla skýtají.“ (“By exquisite analysis the artist attains clearness of idea; then, through many stages of refining, clearness of expression. He moves slowly over his work, calculating the tenderest tone, and restraining the subtlest curve, never letting hand or fancy move at large, gradually enforcing flaccid spaces to the higher degree of expressiveness. The philosophic critic, at least, will value, even in works of imagination, seemingly the most intuitive, the power of the understanding in them, their logical process of construction, the spectacle of a supreme intellectual dexterity which they afford.”) Tamtéž, s. 81.

o literární askezi) se ovšem ještě významnějším zdá druhý aspekt této stylové „mysli“, aspekt konstrukční, stavební. Literární text má blízko k architektonickému dílu, a to proto, že při jeho tvorbě umělec vždy předvídá konečný výsledek a vše podřizuje této výsledné podobě, že nikdy nespouští ze zřetele dílo jako celek. Tento racionalismus uplatňovaný při výstavbě literárního díla by měl dokonce tvořit součást estetického prožitku, neboť čtenář by si jej měl uvědomovat: „jednu z největších rozkoší skýtaných opravdu dobrou prózou představuje kritické sledování vědomé umělecké struktury a její intenzivní vnímání při četbě“.³¹⁵ Může se to zdát jako zvláštní pedantický důraz téměř až na prostorovou vizualizaci textové výstavby, stojící v protikladu k Paterovu idálu umění „ve stavu hudby“, kde jsou především mnohem bezprostředněji zasahovány emoce. Vizualno však hraje u Patera rozhodující roli.³¹⁶

Pater nazývá Flauberta „mučedníkem stylu“, jeho krajní hledisko však odmítá sdílet. Jestliže Flaubert v roce 1852 píše: „Jedno považuji za krásné a to bych rád udělal – totiž knihu o ničem, knihu navenek ničím nespoutanou, která by se udržela sama, jen vnitřní silou svého stylu, jako se drží bez opory zem ve vzduchu,“³¹⁷ Pater namítá, že literatura bez obsahu nemá smysl a že styl je této obsahové stránce vždy podřízen: „rozdíl mezi velkým uměním a dobrým uměním závisí bezprostředně, rozhodně pokud jde o literaturu, nikoli na formě, ale na látce.“³¹⁸ Otázkou však zůstává, zda současný svět je ještě schopen poskytnout velké téma a zda dobré umění, umění stylu, není jediným východiskem z nouze. Jak shrnuje W. Iser:

Dobré umění jakožto stylistická technika vzniká z bezmoci člověka stojícího tváří v tvář základním otázkám bytí. Ve světě, kde zmizela víra, zbývá jediná volba: zmocnit se toho, co zůstává, a čím se zdá svět složitější a nepřehlednější, tím větší důraz je třeba položit na styl, který umožňuje dosáhnout nejen jednoty mezi „já“ a světem, ale také mistrovského umění nevypočitatelného.³¹⁹

³¹⁵ “one of the greatest pleasures of really good prose literature is in the critical tracing out of that conscious artistic structure, and the pervading sense of it as we read”; tamtéž, s. 24-25.

³¹⁶ To s určitým překvapením postřehl i Oscar Wilde: „Dokonce i dílo pana Patera, který vůbec z nás všech je dnes nejdokonalejším mistrem anglické prózy, často připomíná mnohem spíše část mozaiky než hudební pasáž, jako by tu a tam postrádalo pravý rytmický život slov a jemnou volnost i působivou bohatost, jež takový rytmický život vytváří.“ (“Even the work of Mr Pater, who is, on the whole, the most perfect master of English prose now creating among us, is often far more like a piece of mosaic than a passage in music, and seems, here and there, to lack the true rhythmical life of words and the fine freedom and richness of effect that such rhythmical life produces.” Oscar Wilde, “The Critic as Artist”; WILDE, *Works*, s. 1115). Tuto pasáž cituje Lene Ostermark-Johansen (viz OSTERMARK-JOHANSEN), která v téže stati také uvádí zmínku o tom, že Pater věnoval svým textům úzkostlivou péči a že kupříkladu ve třetím vydání románu *Marius epikúrejec* provedl nesčetné množství drobných oprav v interpunkci a lexiku, při nichž zároveň bedlivě dbal, aby nijak nenarušily původní typografickou podobu tištěné stránky; z toho důvodu se nepouštěl do revize větších celků a odstavce ponechával pokud možno stejně dlouhé.

³¹⁷ FLAUBERT, s. 214.

³¹⁸ “the distinction between great art and good art depending immediately, as regards literature at all events, not on its form, but on the matter,” PATER, *Appreciations*, s. 38.

³¹⁹ “Good art, as stylistic technique, thus emerges from man’s helplessness when faced with basic questions of existence. In a world with ‘fundamental beliefs gone’, there remains only the possibility of grasping what is left, and the more complex and chaotic that world appears, the more emphasis must be laid on style, which

Kapitola 4

Walter Pater

Jak Turnerův obraz *Otrokářská loď*, tak Whistlerovo *Nokturno v černé a zlaté* (Nocturne in Black and Gold), později přejmenované na *Padající raketu* (The Falling Rocket), je možno z hlediska techniky označit za impresionistickou malbu. V obou převládá barevný dojem, který charakterizuje právě zachycený okamžik, u Turnera je to oslnění zapadajícím sluncem a blesky blížící se bouře, u Whistlera noční obloha kroupená rojem světlic vystřelovaných z londýnského zábavního parku. Bratr D. G. Rossettiho, William Michael, zhlédl Whistlerův obraz dva roky před Ruskinem v Dudley Gallery a hodnotil jej pozitivně: „Výjev patrně představuje Cremorské zahrady; těžká sytá temnota skupiny stromů vlevo, kontrastující s matnou zatmělostí oblohy ještě zvýrazněné sprškou jisker, je procítěna a vytvořena s velkou pravdivostí. Přímo proti stromům ne vysoko nad zemí se sykotem vystřeluje poslední a nejprudší světlo dohasínající rakety.“³²⁰ Je očividné, že oba výtvarní kritici zde uplatňovali odlišná kritéria. Ruskinova kritika Whistlera nevyplývá, jak by se mohlo zdát, ze špatného výtvarného zachycení zvolené scény – umění je pro Ruskina pouze expresivním jazykem, a proto mu lze prominout technické nedokonalosti; ono „šplíchnutí kyblíku barvy do tváře veřejnosti“ se mnohem spíše vztahuje k volbě námětu. Whistlerův obraz nelze číst jako Turnerovu *Otrokářskou loď* v perspektivě romantické estetické teorie absolutizovaných významů, které se uplatňují v mravní rovině; to, co je na jeho obraze zachyceno, nemá přesah mimo samotný okamžik, je to vizuální dojem a jeho původ nemá také jiný účel než tvořit vizuální dojmy. Zábavní park v průmyslové části Londýna je klamem, falešným rozptýlením, pomíjivou exaltací smyslů, senzačním okamžikem pro okamžik. Původní hudební název plátna podtrhuje prchavost dojmu a potlačuje obsahovou náplň díla; nový název tak lze vnímat jako Whistlerův částečný ústupek ruskinovské kritice. Přesunem těžiště od formálních znaků ke konkrétnímu pojmenování zobrazované situace se připouští i jiný než čistě smyslový význam díla. V širší perspektivě ovšem Ruskinův odsudek Whistlera míří, byť implicitně, k odsudku nové filozofie estetických hodnot, s níž koncem 60. a na počátku 70. let vystoupil kritik Walter Pater. Z úvodního srovnání Ruskinovy a Paterovy koncepce romantismu by se mohlo zdát, že oba kritici tvoří vzájemný protipól a že Ruskinův postoj k Whistlerovi to jen

permits not only the unity between self and world, but also the mastery of the incalculable.” I SER, s. 55.

³²⁰ “The scene is probably the Cremorne Gardens; the heavy rich darkness of the clump of trees to the left, contrasted with the opaque obscurity of the sky, itself enhanced by the falling shower of fire-flakes, is felt and realized with great truth. Straight across the trees, not high above the ground, shoots and fizzes the last and fiercest light of the expiring rocket.” Cit. in ROBBINS, s. 2.

potvrzuje. Takový závěr však platí pouze do určité míry a jen o některých aspektech jejich teorií, jak by mělo vyplynout z následující kapitoly.

a. Od extatického prožitku k ideálu

T. S. Eliot vyslovil názor, že Paterovo pozdní dílo, tj. práce psané po r. 1885, je málo významné.³²¹ To platí jen částečně. Že pro určitou část mladé literární generace byl i pozdní Pater stále inspirující osobností, o tom svědčí známá patetická slova, jimiž Oscar Wilde ve své recenzi označil Paterův svazek esejů *Příznivé kritiky* (*Appreciations*, 1889), v němž byl otištěn i esej o stylu, za „zlatou knihu ducha a rozumu, svaté písmo krásy“.³²² Je ovšem také pravda – a to měl Eliot především na mysli –, že Wilde, Moore a mnozí další autoři 90. let odvozovali svůj vztah k Paterovi spíše od jeho ranější tvorby, zejména pak od svazku kulturněhistorických esejů nazvaných *Studie o dějinách renesance* (*Studies in the History of the Renaissance*, 1873). Sám Wilde tomuto dílu přiznával zcela zásadní význam pro formování svých estetických i životních názorů a postojů; v dopise lordu Alfredu Douglasovi z readingského vězení napsal: „Pamatuju se, jak jsem první semestr v Oxfordu četl v Paterově *Renesanci* – té knize, která tak zvláštním způsobem ovlivnila můj život.“³²³ Ostatně i kniha, která tak fascinuje Wildeova Doriana Graye, má částečný předobraz právě v tomto Paterově díle.

Renesance, anebo jak zněl úplný později ustálený název díla, *Renesance. Studie o umění a poezii* (*The Renaissance: Studies in Art and Poetry*), zajisté hrála pro mladou generaci roli iniciační, a to především svojí kontroverzní hedonistickou doktrínou. Kromě několika málo zdrženlivých výroků starší generace³²⁴ k tomuto vyznění dopomohl určitou měrou i poněkud zavádějící soud pozitivistického kritika Johna Morleyho, který ve své recenzi označil Patera za příslušníka estetického hnutí a přiřadil ho po bok Ruskinovi, preraffaelitům, Swinburnovi a Morrisovi³²⁵ – souvislost, kterou po několika letech nechal v úvahu Walter Hamilton. Pater však nepatřil k žádnému hnutí, třebaže se s některými méně významnými preraffaelity (např. O'Shaughnessym či Solomonem) osobně znal a stýkal; byl to už svou povahou člověk

³²¹ V úvodu stati „Arnold a Pater“ (Arnold and Pater), otištěné jako příspěvek ve sborníku *Léta osmdesátá* (*The Eighteen Eighties*, 1930; editor Walter de la Mare). Srov. ELIOT, s. 431.

³²² “the golden book of spirit and sense, the holy writ of beauty”; cit. in ELLMANN, s. 83.

³²³ “I remember during my first term in Oxford reading in Pater's *Renaissance* - that book which has had such a strange influence over my life.” HART-DAVIS, s. 471.

³²⁴ Nejčastěji se uvádějí slova George Eliotové, která knihu považovala za „zcela zhoubnou pro její falešné kritické zásady a falešné pojetí života“ (“quite poisonous in its false principle of criticism and false conceptions of life”). Eliotová však tento názor vyjádřila pouze soukromě v dopise Johnu Blackwoodovi z 5. listopadu 1873. Viz SEILER, s. 92.

³²⁵ Srov. SEILER, s. 69.

nezávislý, typický oxfordský učenec, který dokázal oslňovat i strhávat, který měl kolem sebe vždy kroužek mladých příznivců, který ale nade všechny programy cenil otevřené kritické myšlení, jak ostatně vyplývá z jeho prací. Estetické hnutí a dekadenci svými názory jistě významně ovlivnil, jenže tento vliv nelze v žádném případě redukovat na obraz Patera coby kultovního vyznavače krásy. Namísto této vnějškově efektní představy je třeba vážněji se zabývat prvky, ať už motivickými či výrazovými, které v Paterově díle představují další transformaci romantického odkazu, zejména pokud jde o hledání ideální jednoty v umění a naplnění života v estetické zkušenosti.

Dnes se v souvislosti s Paterovým vlivem nejvíce zdůrazňuje proslulý závěr jeho studií o renesanci. Je to dáno nejenom filozofickou doktrínou, kterou zde Pater vyslovuje, ale do značné míry i historií tohoto textu, historií, na níž má sám Pater svůj podíl. Původně vznikla úvaha tvořící obsah závěru už v roce 1868, pět let před vydáním knihy, a to jako součást recenze básnické knihy Williama Morrisa *Pozemský ráj* (The Earthly Paradise).³²⁶ Z určitých důvodů³²⁷ se Pater rozhodl do druhého vydání roku 1877 tento závěr nezařadit. V mírně přepracované podobě jej vrátil do definitivního vydání z roku 1888 s vysvětlující poznámkou zdánlivě mravního rázu („Tento stručný závěr byl ve druhém vydání knihy vypuštěn, neboť jsem se domníval, že by snad mohl zmást některé mladé muže, kterým by se mohl dostat do rukou“).³²⁸ Ve skutečnosti se však v těchto slovech zračí Paterova obava, aby jeho myšlenky nebyly zneužity v nějaké trivializované podobě. Zejména poslední slova závěru sváděla a dosud svádí, aby byla čtena a přijímána jako manifest estétského principu umění pro umění: „Z takové moudrosti nejvíce těží poetická vášeň, touha po kráse, láska k umění pro ně samé. Neboť umění vám nepřichází nabídnout víc, než že obdaří nejvyšší kvalitou prchavé okamžiky vašeho života, a to čistě jen pro tyto okamžiky.“³²⁹ Pro mladou generaci, mající alespoň částečnou možnost seznamovat se s nejnovější francouzskou literaturou, zaznívaly totiž v těchto slovech ozvuky Gautierovy lartpoullartistické doktríny a pak také do krajnosti dovedená Hegelova myšlenka o tom, že účel umění je obsažen v něm samém,³³⁰ anebo

³²⁶ Textovou historií závěru k *Renesanci* se zabývá např. G. Monsman. Viz MONSMAN, s. 54-7.

³²⁷ J. H. Bockley se domnívá, že Pater závěr vyřadil v souvislosti s knihou W. H. Mallocka *Nová republika* (The New Republic, 1877), v níž je Pater parodován jako pan Růžička (Mr. Rose), estét pevně rozhodnutý věnovat se „umění pro umění, kráse pro krásu, lásce pro lásku, životu pro život“ („art for the sake of art, beauty for the sake of beauty, love for the sake of love, life for the sake of life“). Zdá se, že Pater neměl zájem být spojován s estétským kontextem, a proto musel nejdříve upřesnit svoji filozofii umění a života v románu *Marius epikúrejec* a pak teprve mohl závěr vrátit na jeho původní místo. Viz BOCKLEY, s. 250-1.

³²⁸ “This brief ‘Conclusion’ was omitted in the second edition of this book, as I conceived it might possibly mislead some of those young men into whose hands it might fall.” PATER, *The Renaissance*, s. 150.

³²⁹ “Of such wisdom, the poetic passion, the desire of beauty, the love of art for its own sake, has most. For art comes to you proposing frankly to give nothing but the highest quality to your moments as they pass, and simply for those moments’ sake.” Tamtéž, s. 153.

³³⁰ Hegel v „Úvodu do estetiky“ říká: „Jelikož poslední nejvyšší účel, morální náprava, poukazoval nám na vyšší stanovisko, budeme si muset osvojit toto vyšší stanovisko též pro umění. Tím ihned odpadá to falešné

Goethův okřídlený výrok, že chtít po umělci morální cíl znamená zničit jeho dílo. Abychom však správně pochopili Paterovo pojetí umění v ranější etapě, je třeba zabývat se knihou jako celkem.

Ke čtení *Renesance* v duchu francouzské lartpoulartistické teorie opravňují především úvod a závěr, problematičtěji však už ostatní stati. Kdyby celá kniha setrvala na pozicích vstupního a závěrečného textu, pak by se i dalo souhlasit s výtkami, že působí nezrale a nevyváženě.³³¹ Je sice pravda, že předmluva a závěr zaujímají v knize dominantní pozici a jejich teze ovlivňují způsob četby celé knihy. Zároveň však je nutné si uvědomit, že podobně jako v eseji o stylu či ve „Škole Giorgioneho“ (The School of Giorgione) i v těchto raných pracích Pater používá svou dialektickou metodu významového kontrapunktu³³² a proti dominantní teorii záměrně staví její protipól. Za takový kontrapunktický text je možno považovat studii o Leonardu da Vinci, napsanou v roce 1869 – tedy krátce poté, co Pater vyslovil svou vyhraněnou filozoficko-estetickou doktrínu v recenzi Morrisovy poezie. Z toho lze vyvodit, že Pater nepostupuje tak, že by později přehodnocoval stanoviska, jejichž krajnost si snad s větší zkušeností nyní uvědomuje, ale že od počátku aspoň zárodečně pěstuje výše naznačenou dvojí optiku.

Filozofické pozadí estetických úvah, jež tvoří obsah závěru ke *Studiím z dějin renesance*, naznačuje citát z Platónova *Kratyla*, jímž je tento text uveden („Praví Hérakleitos, že vše je v pohybu a nic není v klidu“). Hérakleitovská teorie věčného pohybu a změny tu slouží Paterovi především jako protiváha k převládající pozitivistické tendenci fixovat svět a vytvářet jednoznačné, neotřesitelné výklady všech jevů. Proti racionalistickému objektivismu, libujícím si v abstraktních pojmech a idealizovaných jistotách, staví Pater dialektické pojetí bytí, které tím, že se neustále vyvíjí v čase, soustavně podvrací všechny absolutní a neměnné pravdy. To je pro Patera základní předpoklad jakýchkoliv dalších úvah, „moderní myšlenka“

hledisko, které jsme již odhalili: že by umění mělo sloužit za prostředek morálních účelů a morálního konečného účelu světa vůbec, a že by tedy nemělo svůj substanciální účel v sobě, nýbrž v něčem jiném. [...] Proti tomu musíme tvrdit, že umění je povoláno k tomu, aby odhalilo *pravdu* ve formě smyslového uměleckého útvaru, aby v něm znázornilo onen usmířený protiklad, a že má tedy poslední účel v sobě, v tomto odhalení a znázornění. Neboť ostatní účely, jako poučení, očista, náprava, vydělávání peněz, slávychtivost a bažení po počtech se uměleckého díla jako takového nijak netýkají a neurčují jeho pojem.“ (Překlad Jan Patočka) Viz HEGEL, sv. 1, s. 90-1. K tomu je třeba poznamenat, že Pater skutečně často z Hegela vycházel (zřetelně například v eseji o Winckelmannovi) a stejně jako Hegel *nepopíral* etický rozměr umění, který také spatřoval v tendenci umění směřovat k ideálu.

³³¹ Těmito slovy se o ní vyjadřuje ve své monografii Ruth Childová. Viz CHILD, s. 24.

³³² Hudebního termínu „kontrapunkt“ používám pro vyjádření Paterovy metody záměrně, i když vím, že se neslučuje s výše zmíněným nedostatkem hudebnosti jeho literárního výrazu a nemá také v tomto kontextu souvislost s hudbou jako ideálním druhem umění. Přesto se mi zdá, že metafora kontrapunktu nejvhodněji vystihuje Paterovu kompoziční metodu i způsob jeho myšlení, ovlivněný snad hérakleitovskou „dialektikou“; zároveň v ní vidím i určitou protiváhu preraffaelské metafory zrcadla s jejími obvyklými konotacemi zdvojení, narcistního sebezhlížení či lomeného, nepřímého úhlu pohledu. Evokuje-li narcistní zrcadlo sebezpotvrzení, paterovský kontrapunkt naopak vyjadřuje zpochybnění a problematizaci původního stavu.

(*modern thought*), jak tomu říká. To ovšem neznamená, že by Pater přijímal představy věčné změny, které nalezneme vyjádřeny u romantiků (např. Shelleyho), tj. ve smyslu nostalgie po prchavém ideálu. Jeho koncepce proměnlivého bytí má kupodivu blíže k darwinismu (i z toho důvodu ji nazývá „moderní myšlenkou“) a příměr k fyzickému uspořádání jedince, jímž Paterova argumentace začíná, jen podporuje představu člověka ustavičně se vyvíjejícího podle bezprostřední, proměnlivé relace k vnějšimu biologickému prostředí.

Hérakleitovská teorie věčné změny ovšem Paterovi slouží především k vyřešení otázky smyslu života, a od ní odvozené otázky smyslu umění v lidském životě. Pater redukuje vztah člověka k okolnímu světu na nepřetržitý sled dojmů zprostředkovaných smyslovým vnímáním; svět pro člověka není nic jiného než „nepřetržitý proud“ (*perpetual flux*) impresí, které mají různou kvalitu a intenzitu. Povaha lidského života pak závisí na tom, jakým způsobem člověk tyto impresie vnímá, nakolik je schopen postihnout okamžiky, které jsou kvalitnější, „vybranější“ (*choicer*) než ty ostatní. Podle této představy neexistuje lidské vědomí v jiné časové perspektivě než v přítomnosti; každá reflexe je zhoubná, neboť bortí onen svěží, bezprostřední obraz světa, který skýtá okamžik vnímání. Dokonalost se vyjevuje pouze v těchto letmých okamžicích. Smyslem života je tedy prožívání přítomné chvíle, a nikoli příklon k teoriím, myšlenkám a představám, které se k nám dostávají zprostředkovaně, neboť v tom se skrývá nebezpečí zvyku a stereotypu. „Nikoli plod zkušenosti, ale zkušenost sama je cílem,“ říká Pater a posléze dodává: „Co musíme dělat, je neustále zvědavě prověřovat nové názory a vyhledávat nové dojmy.“ Člověk má tak v životě jediný, zásadní úkol – každým okamžikem co nejostřeji, nejintenzivněji vnímat svět kolem sebe, ustavičně tříbit svoji vnímavost a vstřebávat čistou životní energii, která v těchto projevech proudí kolem nás. Nepolevení, neotupění činí ze života extatickou záležitost, a jen v ní život dochází naplnění. „Stále hořet ostrým, jako drahokam zářivým plamenem, prožívat tuto extázi, to je životní úspěch.“³³³ Smyslem umění je pak dovádět toto intenzivní vnímání k vrcholu, naplňovat okamžiky lidského života „nejvyšší kvalitou“. Nejde tedy vlastně o to, vytvářet umění pro umění, ale umění pro život – takové umění, které člověka zbucuje z letargie, oprostí ho od závislosti na cizí zkušenosti a pomůže mu dobrat se co nejčistší životní bezprostřednosti. V této očistné extázi bytí také spočívá významný etický rozměr umění.

³³³ “Not the fruit of experience, but experience itself, is the end.” “What we have to do is to be for ever curiously testing new opinions and courting new impressions.” “To burn always with this hard, gem-like flame, to maintain this ecstasy, is success in life.” PATER, *The Renaissance*, s. 152. Koncem 80. let, v dodatku (“Postscript”) ke svazku *Příznivé kritiky*, mluví Pater o významném spojení touhy po kráse se zvědavostí a nazývá toto spojení romantickým založením; vzápětí dodává, že „zvědavost a touha po kráse mají své místo v umění i každé opravdové kritice“ (“Curiosity and the desire of beauty, have each their place in art, as in all true criticism”). Viz PATER, *Appreciations*, s. 246.

Obsah závěru však netvoří pouze tato „epikúrejská“ vize vztahu člověka ke světu, k času a k umění. Pater tu zároveň nastiňuje svoji *individualistickou* představu o člověku a možnostech lidského poznání. Pokud se vztah jedince ke světu omezuje pouze na sled impresí, pozbývá realita jakékoli objektivní ukotvenosti a člověk jakékoli možnosti sdílené zkušenosti. Imprese se tak zároveň stávají iluzemi, a protože jejich základní vlastností je prchavost, člověk se ocitá v nezměrné a nepřekonatelné samotě: „Zkušenost, už tak omezená na skupinu dojmů, je u každého z nás obehnaná tlustou zdí osobnosti, přes kterou dosud nedolehl žádný skutečný hlas k nám ani od nás k tomu, o čem se jen můžeme dohadovat, že leží vně. Každý ten dojem je dojmem jedince v jeho izolaci, každá mysl přechovává jako osamělého vězně svůj sen o světě.“³³⁴ Zde má Pater blízko k jinému starořeckému filozofovi, jímž byl sofista Prótagorás z Abdéry se svou tezí, že člověk sám je mírou všech věcí, respektive k výkladu této Prótagorovy teze podle Platónova dialogu *Theaitétos*. Zdá se tedy, jako by Pater formuloval své myšlenky o člověku a jeho způsobu vnímání a bytí na základě svých dosavadních platónských studií; na druhou stranu je nepřehlédnutelné, nakolik jej ovlivňovala moderní filozofie, zejména D. Hume, I. Kant³³⁵ a H. L. Mansel. Přímou inspirací zájmu o možnosti a způsoby lidského poznání se však patrně stal J. S. Mill, a to navzdory představě o Paterově naprostém odporu k pozitivistické filozofii. Millův spis *Zkoumání filozofie sira Williama Hamiltona* (*An Examination of Sir William Hamilton's Philosophy*, 1865) vyvolal mezi intelektuálními kruhy rozsáhlou diskusi, jejímž účastníkem se stal i Pater.³³⁶ Jádrem sporu tvořila otázka, do jaké míry je člověk schopen získat skutečnou, objektivní, neodvozenou znalost věcí mimo rámec subjektivní zkušenosti a do jaké míry ho omezuje kapacita jeho vlastního vědomí. Mill se domníval, že rozum nemůže poznat nic z vnější reality *per se*, že je schopen poznat jedině *pocity a vjemy* z této vnější reality, z tohoto „non-ego“. A to je víceméně pozice, již Pater zastává v *Renesanci*, filozofický názor, který se mimo jiné staví proti soudobému metafyzickému idealismu německé provenience.

Pater, podobně jako Mill, nikdy nepopíral objektivní existenci reality a vztah člověka ke konkrétní realitě byl pro něho zcela zásadní podmínkou poznání a v důsledku toho i umělecké tvorby. S léty tento důraz ještě sílil. V *Platónovi a platonismu* líčí Pater, jak ostře Platón

³³⁴ “Experience, already reduced to a group of impressions, is ringed round for each one of us by that thick wall of personality through which no real voice has ever pierced on its way to us, or from us to that which we can only conjecture to be without. Every one of those impressions is the impression of the individual in his isolation, each mind keeping as a solitary prisoner its own dream of the world.” PATER, *The Renaissance*, s. 151.

³³⁵ Ještě po létech v přednášce o Prosperu Meriméovi prohlašuje, že po Kantově kritice se již nelze domnívat, že by rozum byl schopen překročit hranice individuální zkušenosti. Viz PATER, *Miscellaneous Studies*, s. 11.

³³⁶ Na tuto skutečnost upozorňuje P. A. Dale v knize *The Victorian Critic and the Idea of History*. Viz DALE, s. 174-5.

kritizoval sofisty za jejich odtržení od reálného světa, a kloní se zcela na jeho stranu: „Základním prohrěškem sofistiky podle Platónova domnění bylo, že pro ni neexistovaly žádné skutečné věci. Pro Platóna skutečné věci existovaly, věci, jež byly ‚samy o sobě účelem‘, a platonský Sokrates měl pravdu.“³³⁷ Reálný svět je pevný a stabilní, nepevné a prchavé jsou „dojmy, obrazy, pocity“ (*impressions, images, sensations*), které fungují jako otisk reálného světa v lidské mysli. Tyto druhy vjemů neustále proudí a rozplývají se, neustále mizí, a tento proces podmiňuje nestabilitu vnímajícího subjektu. Identita jedince, založená na této vjemové dynamice, je pak definována jako „ono zvláštní, ustavičné splétání a rozplétání našeho já“ (*that strange, perpetual weaving and unweaving of ourselves*). Proti pevnému vnějšímu světu stojí nepevné, věčně proměnlivé, dynamické já tvořící individuální zkušenost se světem. Pater zde intuitivně předjímá koncepci, jež se od poloviny 80. let stávala základem konstruování dekadentní subjektivity, koncepci vyjádřenou v denících Švýcara Henri-Frédérica Amiela, jejichž úryvky vyšly poprvé v letech 1883-4. Není náhodné, že se Pater zabýval textem Amielova deníku v recenzi pro časopis *The Guardian* a že tu zdůraznil myšlenky blízké svému vlastnímu uvažování: „V zásadě existuje pouze jediný předmět studia: formy a proměny mysli; všechny ostatní předměty je možné na něj zúžit, veškeré ostatní studium nás přivádí zpět k němu.“³³⁸

Paterova estetika tedy vychází z konkrétního individuálního prožitku, což je koncepce související mimo jiné s Paterovou romantickou nechutí ke všemu abstraktnímu a obecnému. Přítomný prchavý a jedinečný vjem nelze zobecnit, podobně jako jej nelze prožít dvakrát. Lze jej pouze umělecky vyjádřit, anebo přesněji lze jenom umělecky vyjádřit, jak ona letmá zkušenost pozměnila naše nitro. Pravdivost umění závisí jedině na tom, jak pravdivě umělec reaguje na proměny své imaginace vlivem ostře vnímaných impresí. Proto také například velikost Leonarda da Vinci spočívá podle Patera v tom, že u něho nad všechnu techniku a konvenční zručnost výrazně převažoval individuální aspekt. Více než u koho jiného je u Leonarda patrné, že zdrojem jeho tvorby nebyla vnější realita se všemi svými mimouměleckými pohnutkami, ale samo jeho nitro. Odtud těžil poznatky dosud netušené a přetvářel je v umělecké dílo, výtvarnými prostředky odhaloval pravdu jinak nesdělitelnou: „Z tajných koutů jedinečného temperamentu přinášel zvláštní květy a plody dosud nepoznané;

³³⁷ “The essential vice of sophistry, as Plato conceived it, was that for it no real things existed. Real things did exist for Plato, things that were ‘an end in themselves’; and the Platonic Socrates was right.” PATER, *Plato and Platonism*, s. 123.

³³⁸ “At bottom there is but one subject of study; the forms and metamorphoses of mind: all other subjects may be reduced to that; all other studies bring us back to this study.” “Amiel’s ‘Journal Intime’”, PATER, *Essays from ‘The Guardian’*, s. 28. Amielův deník přeložila do angličtiny Mary Wardová a Paterova recenze tohoto překladu vyšla 17. března 1886.

tlumočit nový dojem, dosíci vybraného účinku, to pro něho bylo samo o sobě cílem – dokonalým cílem.³³⁹

Tak jako pro uměleckou tvorbu je abstraktnost stejně nepřijatelná pro uměleckou kritiku. To je také jeden z důvodů, proč Pater vřadil do renesančního kontextu německého historika umění Johanna Joachima Winckelmanna, u něhož si cenil především „vrozeného sklonu utíkat se od abstraktní teorie k intuici, k uplatňování zraku a hmatu“. Ve Winckelmannovi cítil duchovního spřízněnce, který tak jako on pokládal konkrétnost za jednu z výsostných hodnot umění.³⁴⁰ Onen intuitivní kritický přístup vycházející z konkrétní smyslové empirie úzce souvisí s extaticky bezprostředním vnímáním skutečnosti, a to opět v tom smyslu, že ani kritické myšlení se nemůže opírat o předem daná kritéria hodnocení, tj. o kritickou teorii, ale v první řadě o čistě subjektivní vjem. Pater tu otevřeně navazuje na ruskinovský požadavek přesného vidění, tak jak jej poprvé roku 1862 vyslovil v eseji „O překládání Homéra“ (On Translating Homer) Matthew Arnold, a reviduje jej v duchu svého subjektivismu: „Vidět předmět takový, jaký sám o sobě doopravdy je, to byl správně stanovený cíl vši skutečné kritiky; a v umělecké kritice je prvním krokem k vidění předmětu takového, jaký doopravdy je, poznání svého dojmu, jaký doopravdy je, jeho vyčlenění a zřetelné uvědomění.“³⁴¹ Právě v tomto smyslu je člověk prótagorovsky mírou všeho; v ustavičné interakci subjektu s realitou dochází pod vlivem dojmů k proměnám subjektu, a proto kritické zkoumání reality spočívá v kritickém posuzování oněch niterných změn. Člověk může překonat svoji izolovanost od světa, k níž je tak osudově odsouzen, jediným způsobem: poznáním sebe samého. Jedině co nejpřesnějším poznáním svého nitra je možné dospět k pravdě o světě a zároveň do jisté míry stabilizovat své já. Správným poznáním dojmů poznáváme i hierarchii těchto dojmů a tříbíme svůj vkus, což je cesta k celkové kultivaci.

Ve vztahu k estetickému myšlení z toho vyplývá několik závěrů. Krása je v Paterově pojetí záležitost *konkrétní, subjektivní a relativní*. Více než co jiného je jí vlastní proměnnost – nejenže neexistuje úplná shoda o tom, co je krásné, mezi dvěma jedinci, ale pod dojmem proudu impresí se může i jednomu vnímateli zdát dnes krásné něco jiného, než se mu zdálo včera. Pater z toho důvodu požaduje na dobové estetice, aby se nezabývala abstraktní definicí

³³⁹ “Out of the secret places of a unique temperament he brought strange blossoms and fruits hitherto unknown; and for him, the novel impression conveyed, the exquisite effect woven, counted as an end in itself - a perfect end.” PATER, *The Renaissance*, s. 75.

³⁴⁰ “the native tendency of Winckelmann to escape from abstract theory to intuition, to the exercise of sight and touch”; tamtéž, s. 118. Pro Patera je významné, že Winckelmann na otázku, proč sochařství spíše než poezie ztělesňuje starořecký estetický ideál, odpovídá příznačně: protože je konkrétnější. Viz tamtéž, s. 118-19.

³⁴¹ “‘To see the object as in itself it really is,’ has been justly said to be the aim of all true criticism whatever; and in aesthetic criticism the first step towards seeing one’s object as it really is, is to know one’s own impression as it really is, to discriminate it, to realise it distinctly.” Tamtéž, s. xxix.

krásky, ale pokoušela se nalézt vzorce pro vyjádření každého jejího konkrétního projevu. Vzdaluje se tak ještě více estetickému formalismu a zdůrazňuje psychologický aspekt prožitku krásy. Podobně jako Ruskin (a na rozdíl od Hegela) nevidí potřebu rozlišovat mezi působením uměleckého předmětu a objektů mimo sféru umění; všechna umělecká díla a všechny „krásnější tvary přírody a lidského života“ mu představují „síly vytvářející příjemné pocity“ (*powers or forces producing pleasurable sensations*) a každý ten tvar má zcela jedinečnou a zvláštní estetickou působivost.

S tím úzce souvisejí Paterovy představy o ideálu, naznačené už v *Renesanci* (především v eseji o Winckelmannovi) a pak dále rozvíjené s čím dál větší intenzitou v pozdějších pracích (*Platón a platonismus, Řecké studie*). Ideál je pro Patera klíčové slovo: smyslem umění je podle něho dospívat k ideálnímu vyjádření různých aspektů lidského života, k čisté esenci anebo typu; právě tak cílem imaginativního rozumu je schopnost z řady konkrétních, individuálních předmětů utvořit ideální, typický výraz. Pater tu svým způsobem navazuje na Ruskina, který v ideálu spatřoval „vznešenou druhovou formu představující úplnou dokonalost tvora ve všech jeho funkcích“,³⁴² a zároveň přitakává Hegelově definici ideálu jako konkretizované ideje.³⁴³ Představa ideálu je významným úběžníkem světa jako proudu impresí – ideál vnáší řád do chaosu nekonečně segmentovaných dojmů, dodává smyslu oné ustavičné konfrontaci prchavých okamžiků, odhalením podstaty života povznáší lidské city a skýtá vyšší alternativu šedivé materiální všednodennosti, alternativu stvořenou imaginací. Hořet ostrým plamenem znamená cílevědomě vyhledávat ideál a sám sebe přetvářet v duchu tohoto ideálu; tato zkušenost, toto „bytí“ se stává smyslem života. To je ostatně i námět *Maria epikúrejce*.

V rámci *Studií o dějinách renesance* se Pater zabývá ideálem především v raném eseji o Leonardovi, a to v proslulé pasáži věnované portrétu Mony Lisy. Tato pasáž zaujímá v eseji velmi svébytné postavení a tvoří jedinečnou ukázkou Paterova kritického přístupu k uměleckému dílu. Pater vidí v obraze vyvrcholení Leonardovy tvorby, neboť podle něho umělec v portrétu Lisy del Giocondo realizoval svůj dlouholetý záměr ztvárnit vidinu ideální ženy a povýšit tak konkrétní bytost do svrchovaně symbolického výrazu. Krása, která z portrétované bytosti vyzařuje, již není poplatná raně renesanční, petrarkovské idealizaci

³⁴² “the noble generic form which indicates the full perfection of the creature in all its functions”; RUSKIN, *Works*, 4, s. 167.

³⁴³ „Neboť *idea jako taková* jest sice sama pravda o sobě a pro sebe, ale pravda teprve ve své ještě neobjektivované obecnosti, *idea jako umělecké krásno* je však idea s bližším určením, aby byla podstatně individuální skutečností, a zároveň individuálním útwarem skutečnosti s tím určením, aby v sobě podstatně nechávala projevovat se ideu. Tím je již vysloven požadavek, aby idea a její utváření byly učiněny dokonale vzájemně adekvátními jakožto konkrétní skutečnost. Takto pojata je idea jakožto skutečnost, konkrétně utvářená podle svého pojmu, tím, co nazýváme *ideál*.“ HEGEL, *SV. 1*, s. 101.

navazující na pozdně středověký kurtoazní ideál, ale je to krása zcela nového řádu, odrážející možnost absolutní umělecké syntézy mytické a historické zkušenosti ženství. Tato krása se „ze samého nitra přetvořila v lidské tělo a v každíčké buňce chová podivné myšlenky, fantastické sny a prudké vášně“; je to krása, „do níž přešla duše se všemi svými chorobami“.³⁴⁴ Paterova slova jako by naznačovala, že portrét Mony Lisy nevznikl na základě vytříbeného vnímání prchavých impresí, jak by k tomu nabádala hérakleitovská filozofie, že není pouze zachycením toho pravého, nejjemnějšího, nejvybranějšího okamžiku a že tu nejde ani o výsledek usilovného a zdlouhavého stylistického cizelování; obraz je naopak dílem celoživotní zkušenosti, dozrálé představy, tvůrčí vospělosti. Poznání veškerých chorob duše nemůže být jen záležitostí pečlivého studia dojmů; zde se musí uplatňovat ještě jiný umělecký princip.

Pater takový princip odhalil v eseji o Winckelmannovi, když mluví o tom, že umělecká tvorba vychází vlastně ze dvou odlišných zdrojů:

Individuální duch tedy pracuje v určité době a na určitém místě: jeho výtvoři podbarvují proměnlivé podoby přírody a typy postav a vnější způsoby života. V umění je proto přítomen prvek změny; kritika nesmí ani na chvíli zapomenout, že „umělec je dítětem svého věku“. Ale vedle této časové a místní podmíněnosti a nezávisle na ní je tu i prvek trvalosti, úroveň vkusu, k níž se tvůrčí duch přiznává. [...] Ta na umělce působí ne jako nějaký dobový vliv, ale prostřednictvím uměleckých výtvořů předchozích generací, které první probudily [...] jeho smysl pro krásu.³⁴⁵

Umělcovu imaginaci tedy formuje tradice a jeho hluboká zkušenost s touto tradicí, obsáhlá kulturní paměť umožňující jedinci vymanit se z bezprostředního vlivu přítomnosti a stát se součástí univerzálního historického vědomí. Prohlašuje-li Pater o Leonardově díle, že je „kryptickým jazykem jeho osobních fantazií“ (*a cryptic language for fancies all his own*), komentuje tím zároveň renesanční imaginaci anebo ještě spíše nám ozřejmuje svoji představu o renesanční mysli. Renesance zplodila moderní vědomí, zatížené rozsáhlými kulturně historickými znalostmi a zkušenostmi, vědomí, které v plné míře přijímá jako své dědictví

³⁴⁴ “a beauty wrought out from within upon the flesh, the deposit, little cell by cell, of strange thoughts and fantastic reveries and exquisite passions”; “into which the soul with all its maladies has passed”; PATER, *The Renaissance*, s. 80.

³⁴⁵ “Again, individual genius works ever under conditions of time and place: its products are coloured by the varying aspects of nature, and type of human form, and outward manners of life. There is thus an element of change in art; criticism must never for a moment forget that ‘the artist is the child of his time.’ But besides these conditions of time and place, and independent of them, there is also an element of permanence, a standard of taste, which genius confesses. [...] It acts upon the artist, not as one of the influences of his own age, but through those artistic products of the previous generation which first excited [...] his sense of beauty.” Tamtéž, s. 128.

právě devatenácté století. Ve výrazu Mony Lisy se podle Paterových slov zračí „všechny myšlenky a zkušenosti světa [...], řecký animalismus, římský chtíč, středověký mysticismus s jeho duchovními ambicemi a pomyslnými láskami, návrat pohanství, hříchy Borgiů“;³⁴⁶ to je syntetický obraz moderního vědomí, přesně opačný představám o osvobozeném extatickém prožívání přítomné chvíle. Je to obraz, na který ve 20. století navazuje T. S. Eliot svými básněmi a především esejí „Tradice a individuální talent“, textem, který nese výrazné paterovské rysy.

Mona Lisa je ovšem podle Paterova čtení především symbolem ženství a krásy. Jako taková sjednocuje určité archetypální atributy, které vlastně pomáhají definovat novou, moderní a řekněme i dekadentní identitu ženy. Její duše je chorobná, jak již bylo řečeno, a unavené oči vyjadřují celou tíhu světa, kterou nese. Přesto je až hrozivě nesmrtelná a podobně jako Medúsa, jiná Leonardova archetypální podoba ženství, je úzce spojena se smrtí: „Je starší než skály, uprostřed kterých sedí, tak jako upír nesčetněkrát zemřela a poznala tajemství hrobu, nořila se do hlubokých vln a dál nese jejich zašlou slávu, s východními kupci se handrkovala o prazvláštní tkaniny a jako Léda byla matkou trójské Heleny a jako svatá Anna matkou Marie.“³⁴⁷ Slučuje v sobě aspekt pohanský a křesťanský, stává se zdrojem smyslné tělesnosti právě tak jako spásné duchovnosti. Pater o ní sice neříká, že je Sfinga, ale celkový dojem, který jeho popis vyvolává, může docela dobře zahrnout i tento notorický dekadentní emblém; paterovská Mona Lisa je současně tajemná i nebezpečná. Její „děsivá“ krása ji vzdáleně přiřazuje k dalším, jednoznačnějším typům – k Lilit, Salambo, Juditě nebo Salomé.

Autoři konce století si Paterův text přisvojili ještě v jiném smyslu. Nalezli v něm nový, imaginativní typ prózy, zcela odlišný od jiných uměnovědných textů. Pater doopravdy pojímá svůj způsob výkladu velmi svébytně: v duchu své impresionistické metody ekfrasticky transformuje výtvarné dílo do nového tvaru literárního a dává mu zcela samostatný život. Z obrazu stvoří báseň, báseň v próze. Když W. B. Yeats o několik desetiletí později sestavoval svou *Oxfordskou knihu moderní poezie* (Oxford Book of Modern Verse), zašel dokonce tak daleko, že Paterovu pasáž o Moně Lise přestrukturoval do veršů a představil ji pak čtenářům jako první příklad anglického volného verše. Vzdal tak nejen hold Paterovu stylistickému mistrovství, ale i jeho imaginativnímu způsobu myšlení a psaní.

³⁴⁶ “All the thoughts and experience of the world [...], the animalism of Greece, the lust of Rome, the mysticism of the middle age with its spiritual ambition and imaginative loves, the return of the Pagan world, the sins of the Borgias.” Tamtéž, s. 80.

³⁴⁷ “She is older than the rocks among which she sits; like the vampire, she has been dead many times, and learned the secrets of the grave; and has been a diver in deep seas, and keeps their fallen day about her; and trafficked for strange webs with Eastern merchants and, as Leda, was the mother of Helen of Troy, and, as Saint Anne, the mother of Mary.” Tamtéž.

b. *Marius epikúrejec* a dynamika paterovského románu

Poslední Paterova kniha publikovaná za jeho života, sborník přednášek nazvaný *Platón a platonismus* (Plato and Platonism), začíná třemi kapitolami nastiňujícími povahu tří předsokratovských filozofických směrů, které měly určující podíl na formování Platónovy filozofie: Hérakleitova učení o věčném pohybu či proudění (*doctrine of motion*), elejské školy s Parmenidovou doktrínou klidu (*doctrine of rest*) a pýthagorovců s naukou o číslech (*doctrine of number*). Úvodní hérakleitovská kapitola Paterovy poslední knihy tak poněkud symbolicky, ale v každém případě významně koresponduje se závěrem jeho knihy první, tedy s textem, který je hérakleitovský nejen svým obsahem, ale jak bylo řečeno výše, i svou nestálostí jakožto text. Ani poté, co ji Pater vřadil nazpět do třetího vydání *Renesance*, se tato revidovaná závěrečná stať textově neustálila a i v následujících vydáních Pater dál prováděl drobné korektury. Nicméně uveďme ještě jednou, tentokrát v plném znění, poznámku objasňující její opětovné zařazení do díla: „Tento stručný závěr byl ve druhém vydání knihy vypuštěn, neboť jsem se domníval, že by snad mohl zmást některé mladé muže, kterým by se mohl dostat do rukou. Nakonec jsem došel k přesvědčení, že bude nejlepší ji tu otisknout znovu s drobnými změnami, které lépe vyjádří můj původní záměr. S myšlenkami v ní naznačenými jsem se důkladněji zabýval v *Mariovi epikúrejci*.“³⁴⁸ Z poslední věty vyplývá, že Paterův nedávno publikovaný román by se měl chápat jako klíč k tomuto závěru, ne-li k celé *Renesanci*, a že závěrečné stati není možné správně porozumět bez předchozího přečtení *Maria epikúrejce*. V tomto záměrném narušení chronologie vlastního díla se skrývá hlubší význam: veškeré Paterovo dílo je víceméně jednolitý, vzájemně podmíněný celek, jehož jednotlivé složky mezi sebou vytvářejí dynamické vztahy. Nepřekvapí tedy, že stejným způsobem i *Platón a platonismus* má vliv na čtení *Maria epikúrejce*.³⁴⁹

Paterův svět je světem pohybu a nestability. Není však chaotický, neboť se vždy a všude snaží dosáhnout stálosti, řádu, a řečeno Paterovým výrazem, „vize“ (*vision*). Podobným způsobem Pater vykládá Platóna: „Platónovi byl pohyb znamením nereálnosti věcí, nepravdivosti našich myšlenek o nich. Právě tomuto principu pohybu, pro nás vesměs vítanému, s veškerou promyšlenou starostí o budoucnost touží odolávat. Všude se projevuje

³⁴⁸ “This brief ‘Conclusion’ was omitted in the second edition of this book, as I conceived it might possibly mislead some of those young men into whose hands it might fall. On the whole, I have thought it best to reprint it here, with some slight changes which bring it closer to my original meaning. I have dealt more fully in *Marius the Epicurean* with the thoughts suggested by it.” Tamtéž, s. 150.

³⁴⁹ Úplný název románu zní *Marius epikúrejec, jeho pocity a názory* (Marius the Epicurean, His Sensations and Ideas). Román vyšel v roce 1885.

jako zastánce neměnnosti.³⁵⁰ Pro Patera ovšem není pohyb ani tolik znamením nereálnosti věcí (naopak je to pro něj vítaný princip), ale spíše znamením nejistoty o věcech, jejichž existence tak těsně souvisí se schopností subjektu registrovat letmé dojmy a počítky. Nestabilita a dynamika je vlastnost lidské mysli denně se potýkající s nekonečným přílivem nových významů, jež nám zprostředkuje smyslové vnímání. Za této situace nemůže Pater, podobně jako Platón, přijmout stanovisko elejské „doktríny klidu“, která zcela vylučuje empirické poznání, ale namísto toho projevuje ochotu k platónskému kompromisu „mezi Jedním, které jediné doopravdy je, třebaže pro konečnou mysl je jen prázdnou myšlenkou, a Mnohostí, která vpravdě není, avšak v každém okamžiku tak intimně dotírá na oko, ucho, srdce, fantazii a vůli“.³⁵¹ Zároveň do jisté míry tíhne i k pýthagorovskému řešení, a to snahou „uvědomit si jednotu v rozmanitosti“ a objevit kosmos, „řád, který uspokojí rozumnou duši člověka“.³⁵² V tomto smyslu je pro Patera dosažení ideální vize, jediný cíl „bytí“, výsledkem svrchované estetické a filozofické syntézy probíhající v lidské mysli a nacházející umělecké vyjádření v symbolu, obdobně jak to chápali romantici, avšak fungující víceméně jen na individuální, osobní rovině.

Tento „kontrolovaný“ pohyb představuje běžný rys Paterových textů, úzce souvisící s konkrétním, fyzickým prostorem. Zdá se, že pohyb a prostor tvoří základní stavební prvky Paterova fiktivního světa, sloužící jak pro vyjádření individuálních procesů (pohyb lidské mysli), tak procesů historických (pohyb kulturních období). Když se Pater kupříkladu pokouší vysvětlit, jak se vyvíjela renesanční kultura, uvede celou pasáž obrazem cesty: „Dějiny renesance končí ve Francii a odvádějí nás tak z Itálie do krásných měst v kraji kolem Loiry. Ve Francii však renesance také ve velmi významném smyslu započala.“³⁵³ Tato slova z první stati *Renesance*, nazvané v prvním vydání „Aucassin a Nicoletta“ (Aucassin and Nicolette) a v dalších vycházející pod názvem „Dvě rané francouzské povídky“ (Two Early French Stories), seznamují čtenáře s historickým a kulturním obdobím jako s entitou, která nejen že putuje z místa na místo, ale také se vrací do místa svého zrodu. Podobně funguje i fyzické cestování postav často jako metafora jejich intelektuálního nebo citového vývoje, přičemž prostředí a jiné postavy v takovém případě rovněž sehrávají metaforickou roli. Tak jako

³⁵⁰ “[T]o Plato motion becomes the token of unreality in things, of falsity in our thoughts about them. It is just this principle of mobility, in itself so welcome to all of us, that, with all his contriving care for the future, he desires to withstand. Everywhere he displays himself as an advocate of the immutable.” PATER, *Plato*, s. 22.

³⁵¹ “between the One which alone really is, is yet so empty a thought for finite minds; and the Many, which most properly is not, yet presses so closely on eye and ear and heart and fancy and will, at every moment”. Tamtéž, s. 46.

³⁵² “realise unity in variety”; “an order that shall satisfy one’s reasonable soul”; tamtéž, s. 52.

³⁵³ “The history of the Renaissance ends in France, and carries us away from Italy to the beautiful cities of the country of the Loire. But it was in France also, in a very important sense, that the Renaissance had begun.” PATER, *The Renaissance*, s. 1.

romantici ani Pater nesnáší abstrakci a dává přednost konkrétnímu zobrazení. Současně však fyzický svět nelze chápat pouze v tomto přeneseném smyslu; fyzický svět tvoří konkrétní podmínky významně se podílející na cestě k ideální vizi.

V *Mariovi epikúrejci* se paterovský pohyb realizuje na dvou rovinách, rovině vypravěčské a tematické. Svěbytný vypravěčský postup, při němž jsou události příběhu neustále srovnávány s podobnými situacemi v různých kulturních obdobích, zaujal kritiku od samého počátku. Příběh vlastně nemá možnost se nikdy plně rozvinout a tak vytvořit čtenářská očekávání, vlastní syžet se stává čímsi nepodstatným a jeho místo často zaujímají úvahy. W. Iser vidí v redukci vnějších událostí na rétorické extrapolace metodu analogickou Mariovu hérakleitovskému vnímání světa:

Toto stojí v přímém protikladu k cílům vytčeným pro realistický román: dosažení určitého záměru prostřednictvím členitého děje. Řada letných dojmů však nepostačí k tomu, abychom získali povědomí o vnitřním chodu hrdinovy myslí, a proto se Pater uchyluje k obrazům, událostem, narážkám, citacím a historickým situacím ležícím mimo jeho smyšlený svět, aby tak nahradil to, co jeho okleštěné vyprávění ponechává otevřeno.³⁵⁴

Zdá se však, že se jedná o víc než jen o jistý druh kompenzace. William F. Shuter v této souvislosti dokonce píše o zcela zvláštním, *periegetickém* druhu pohybu, který je podle něho pro Paterovu tvorbu příznačný. Pater dobře znal Pausaniův spis *Cesta po Řecku* (Περιήγησις τῆς Ἑλλάδος), Pausaniás (zvaný též Periégétés) patřil k jeho oblíbeným autorům, z jeho cestopisu čerpal Pater údaje do svých vlastních studií a roku 1878 se jím zabýval v přednáškách o dějinách řeckého umění. U Pausania si tedy osvojil formu tzv. *periegesis*, kdy autor či vypravěč funguje jako průvodce čtenáře prostorem, a to i prostorem románovým. Tento narativní postup vytváří paradoxní situaci – periegetický autor je v neustálém pohybu, neboť putuje z místa na místo, ale tento pohyb je zároveň ustavičně brzděn a tak vlastně popírán tím, že autor prodlévá na místech, která navštíví, a věnuje se jejich popisu. V *periegesi* se tudíž prolíná pohyb topografický (v prostoru) s pohybem historickým (v čase), neboť středem autorova zájmu a cílem jeho pouti jsou památky z dávných dob, a tedy ponor do historie. Ve vyprávěcím plánu *Maria epikúrejce* však nejde tolik o hrdinovo poučení z minulosti jako o soustavné vytváření analogií s moderní dobou, a tedy aktualizaci příběhu.

³⁵⁴ “This is in direct contrast to what the realistic novel was meant to achieve: the realisation of a certain purpose by means of a diversified action. The string of flickering impressions, however, does not suffice to communicate the inner workings of the hero’s mind, and therefore Pater has to resort to images, events, allusions, quotations and historical situations outside his fictional realm in order to compensate for what his truncated narrative leaves open.” ISER, s. 134.

Hned na počátku se vypravěč odvolává např. na verše Tibullový, Wordsworthův postřeh o severských venkovanech, výjev na vlysu athénskému Parthenonu anebo na výrok „výstředního německého mystika“ (*a quaint German mystic*); později přibývají mnohem delší pasáže. „Tyto vsuvky nejenže přerušují vyprávění. Ruší také jakoukoli iluzi bezprostřednosti, neboť upozorňují na časovou propast, která dělí vypravěče a čtenáře od tématu románu, a odhalují mechanismy, pomocí nichž vypravěč uskutečnil svou historickou rekonstrukci.“³⁵⁵

Periegetický vypravěč se nachází v paradoxní situaci, neboť je dynamický a statický zároveň: pohyb příběhu neustále brzdí vypravěčovy sklony k extrapolaci, takže nakonec se vypravěč ani nehýbe, ani nestojí, anebo činí obojí a připomíná tím platonika Zenona, „jehož dialektické umění umožňuje, že jedna a tatáž věc se jeví současně jako možná a nemožná, jediná a mnohá, v klidu i v pohybu“.³⁵⁶ Paradox jde však ještě hlouběji, neboť to co vypadá jako klidový stav, je také určitá forma pohybu: vyprávění se zastaví ve svém pohybu prostorem, ale zároveň tak poskytne možnost k tím většímu pohybu časem. *Marius* není historický román, který by se pokoušel rekonstruovat určité historické období, ale beletrizovaný esej, snažící se analyzovat historické procesy, které určovaly charakter Paterovy vlastní doby, a proto jsou tu dějiny nahlíženy jako jeden koherentní celek, v němž všechny „historické jevy splývají“ a vytvářejí tak „simultánní řád“.³⁵⁷ Spíše tedy než náhražka za to, co nemůže být reprezentováno, jak se domnívá Iser, má Paterova specifická vyprávěcí technika za účel vysvobodit líčené události z jejich nahodilé existence a vztáhnout je k univerzálním a trvalým významům.³⁵⁸

A jak se pohyb realizuje na tematické rovině? Než zodpovíme tuto otázku, je třeba poukázat na jeden aspekt Paterovy koncepce subjektivity; ten nám ozřejmí povahu Mariova směřování k ideální vizi. Mezi paterovským prostorem, onou nezbytně přítomnou

³⁵⁵ “These intrusions do more than interrupt the narrative. They disrupt any illusion of immediacy by drawing attention to the historical distance that separates the narrator and the reader from the novel’s subject and they uncover the mechanisms by which the narrator has accomplished his historical reconstruction.” SHUTER, s. 30.

³⁵⁶ “whose dialectic art causes one and the same thing to appear both like and unlike, one and many, at rest and in motion”; PATER, *Plato*, s. 28-9.

³⁵⁷ “historical phenomena collapse into each other”, creating “a simultaneous order”; FREEDMAN, s. 26. Termín „simultánní řád“ si Freedman vypůjčuje z jednoho eseje T. S. Eliota, „ne nepoznamenaného Paterovým vlivem“ (“not untouched by Pater’s influence”). Jedná se samozřejmě o esej „Tradice a individuální talent“.

³⁵⁸ Paterova vypravěčská technika byla novátorská a dobově jen těžko přijatelná. Například anonymní recenzent z *Harper’s Monthly Magazine* litoval, že Pater nedopřál svému hrdinovi, aby se mohl zamilovat do nějaké dívky, neboť tím by se text proměnil v tradiční milostný román, získal by na dramatickosti a zbavil by se zdoluhavých kontemplativních pasáží (viz OSTERMARK-JOHANSEN, s. 13). Autorské vstupy a s tím související detaily jsou totiž povoleny jen v takovém typu románu, kde fungují jako ironické zrcadlo; vždyť už Fieldingův *Tom Jones* byl konstruován na principu periege a úvodní kapitoly jednotlivých knih autorem připodobněny k občerstvení v zájezdním hostinci, přerušujícím únavnou cestu epického líčení. V *Mariovi* však úvahové pasáže nejsou pouhým „občerstvením“, nýbrž výraznou statickou protiváhou epické dynamičnosti, a jako takové podvracejí status románu, neboť v podstatě nikdy nedovolí čtenáři plně se identifikovat s románovým prostorem.

prostorovostí, tak jak jsme ji poznali výše, a subjektivním „já“ existuje těsná spojitost, příznačná nejen pro tvorbu W. Patera, ale i jiných viktoriánských romantiků. Subjektivní já, vnitřní svět, existuje v neustálé interakci s okolním předmětným světem, s konkrétním prostorem, který dané „já“ obklopuje. Bezprostřední vnější prostor je externalizací subjektu, který do něho expanduje a v něm se materializuje – tím způsobem se tento prostor stává jeho výrazem. Tak například v autobiografické črtě „Dítě v domě“ (The Child in the House, 1878) říká Pater o chlapci Florianu Delealovi, svém fiktivním alter ego:

V tom napůl zduchovnělém domě mohl tím lépe znovu a znovu sledovat postupné rozpínání duše, která sem přišla přebývat – a která díky zákonitosti, jež činí z okolních hmotných předmětů tak výraznou složku v životě dětí, se vlastně stala jeho součástí; vše vnitřní a vnější se navzájem propojilo v jedinou nedělitelnou tkáň – napůl odstín, stopa, náhodná přítomnost důvěrně známé barvy a tvaru dřeva a cihel; napůl pouhopouhá duševní vidina, přivátá bůhví z jaké dálky.³⁵⁹

Harmonické splynutí, dosažení jednoty duchovního a materiálního bytí, představuje jednu z podob ideálu, a v tomto smyslu též základní cíl života i umění. Pater ví, že ideál je prchavý a jeho dosažení není záležitost permanentní; člověk je vystaven neustálému hérakleitovskému proudu proměnlivých vjemů a ty určují momentální povahu jeho existence. Přesto musí cílevědomě směřovat za ideálem, jež mu dokáže odhalit životní zkušenost stejně tak jako umění. Florian Deleal si takový okamžik uvědomuje: „pocit souznění mezi jeho duší a jejím fyzickým prostředím se aspoň načas podobal dokonale zahrané hudbě a život strávený tam nabyl výjimečně klidné povahy a naplňoval jej zvláštním pocitem vyrovnanosti.“³⁶⁰ Ideální jednota ducha a světa, které je možno dosáhnout v životě, tak odpovídá ideálnímu splynutí formy a obsahu, které se ze všech druhů umění nejlépe realizuje v hudbě. A protože veškeré umění musí nutně směřovat k ideálnímu stavu, jaký představuje hudba,³⁶¹ podobně jako život by měl směřovat k ideálnímu stavu, není vlastně žádného podstatného rozdílu mezi uměním a životem – v obojím se uskutečňuje tentýž pohyb, pohyb k ideální syntéze.

³⁵⁹ “In that half-spiritualized house he could watch the better, over again, the gradual expansion of the soul which had come to be there – of which indeed, through the law which makes the material objects about them so large an element in children’s lives, it had actually become a part; inward and outward being woven through and through each other into one inextricable texture – half, tint and trace and accident of homely colour and form, from the wood and the bricks; half, mere soul-stuff, floated thither from who knows how far.” PATER, *Miscellaneous Studies*, s. 173.

³⁶⁰ “the sense of harmony between his soul and its physical environment became, for a time at least, like perfectly played music, and the life led there singularly tranquil and filled with a curious sense of self-possession.” Tamtéž, s. 180.

³⁶¹ Požadavek vyslovený v eseji „Škola Giorgioneho“ (The School of Giorgione, 1877), zařazeném posléze do třetího vydání *Renaissance* (1888), a poté opět v eseji o stylu.

Marius epikúrejec začíná podobným motivem usouvztažnění vnitřního a vnějšího prostoru, prostoru duše a prostoru obydlí, které je vlastně vnější projekcí duše. Mariův rodný dům, římský statek zvaný Bílé noci (Whitenights), je místem snění a přemítání, kde „se nic nemohlo přihodit [...], aniž to cele doprovázela myšlenka či zasnění“,³⁶² takže Marius vlastně žije „ponejvíce v říši imaginace“ a idealisticky si utváří svůj vlastní, vnitřní svět „usilovným přemítáním“.³⁶³ Od samého počátku je zřejmé, že vnější svět pro něho neexistuje v jiné podobě než jako subjektivní představa, jako výsledek imaginativních schopností jeho vnímavé mysli. Svět objektivizovaný představou, na které se shodnou ostatní lidé, s nimiž Marius přichází do styku, pro něho v podstatě nemá žádnou platnost, neboť jeho zvláštní povaha se vyznačuje „jistou neschopností zcela přijmout úsudek druhých“ a sklonem považovat „individuálně za míru všech věcí“.³⁶⁴

Tímto způsobem se jeho raná zkušenost s prostorem domova pro něho stává určující, a to v několikerém smyslu. Po otcově smrti, k níž došlo před deseti lety, se totiž statek proměnil ve svatyni, ve které se téměř veškerá činnost Mariova i jeho matky zaměřila na uchovávání živé památky zemřelého statkáře. K tomu jim slouží staré pohanské náboženství uctívající božstvo zvané Numa, „náboženství spíše zvyklostí a citu než faktů a víry“,³⁶⁵ postupně zanikající a přežívající jen mezi venkovany. Podle tohoto náboženství se ostatky mrtvých uchovávají v domě, v urnách uložených v domácí kapli, a mrtví tu jsou dál přítomni v podobě strážných duchů, „utáboření v místě svého někdejšího pobytu“.³⁶⁶ Pro Maria však takováto neustálá pozornost věnovaná mrtvým, doprovázená vážnou a zasmušilou atmosférou náboženských obřadů, není nic jednoduchého, protože on sám je tak ve svém vnitřním světě rozpolcen, pohybuje se mezi smrtí a životem, mezi „tím téměř morbidním náboženským idealismem a svou zdravou láskou k zemi“.³⁶⁷ Jak sám přiznává, „kouzlo jeho náboženství jako součásti samotné podstaty domova, jeho důvěrnosti, jeho důstojnosti a bezpečí, na něho v tu chvíli mocně působilo, ale zároveň jako by na něho uvalilo jakési obtížné povinnosti“.³⁶⁸ Jeho přirozeně citlivá, láskyplná a soucitná mysl dává přednost životu; Marius cítí vztah ke všem živým tvorům s výjimkou hadů (v tomto případě není schopen potlačit podvědomý strach z čehosi, co má nadpřirozenou nebo přesněji mravní a také estetickou důsažnost) a to u

³⁶² “nothing could happen [...] without its full accompaniment of thought or reverie” PATER, *Marius*, s. 9.

³⁶³ “much in the realm of the imagination”; “exercise of meditative power”; tamtéž, s. 15.

³⁶⁴ “a certain incapacity wholly to accept other men’s valuations”; “the individual for [a] standard of all things”; tamtéž.

³⁶⁵ “religion of usages and sentiment rather than of facts and belief”; tamtéž, s. 3.

³⁶⁶ “encamped about the place of their former abode”; tamtéž, s. 7.

³⁶⁷ “almost morbid religious idealism, and his healthful love of the country”; tamtéž, s. 17.

³⁶⁸ “The spell of his religion as a part of the very essence of home, its intimacy, its dignity and security, was forcible at that moment; only, it seemed to involve certain heavy demands upon him.” Tamtéž, s. 8.

něho vzbuzuje „nábožnou úctu k životu jako takovému“.³⁶⁹ Za této podvojně situace není Marius schopen ujasnit si, jaké je postavení mrtvých v životě a jaký je vztah mezi živými a mrtvými. Tak je do románu uvedeno jedno ze základních témat, tvořících „intelektuální“ páteř příběhu: pojetí smrti a nakládání s mrtvými těly.³⁷⁰

Mariův domov však není dán pouze intenzivní přítomností ducha či duše jeho otce, ale také tím, co tu představuje jeho matka. Ta naplňuje další čistě symbolickou roli (vlastně se s ní ani nikdy nesetkáme jako s postavou z masa a kostí). Pokud Marius přistupuje k památce svého otce s posvátnou hrůzou, matka pro něho ztělesňuje pozitivní emocionální rozměr původní představy domova: „A tak jako se mu matka stala přímo ztělesněným typem mateřství, jeho stálého soucitu a ochrany, a samo mateřství symbolickým středobodem vši lásky – tak i to krásné obydlí propůjčilo skutečnost konkrétního obrysu specifickému ideálu domova, jež jako by se po zbytek života uprostřed mnoha duševních rozptýlení ustavičně snažil znovu najít.“³⁷¹ Toto spojení ideálu mateřství a domova v jednom souvětí je důležitým klíčem k pochopení románu: právě o tuto dvojí představu, o toto prostorové vyjádření ideálu spočívajícího ve vědomí „soucitu a ochrany“, Marius záhy přichází. Na počátku třetí kapitoly nazvané „Změna vzduchu“ (Change of Air) opouští domov a vydává se do „jistého Aesculapova chrámu“; na konci téže kapitoly se vrací a je svědkem matčiny smrti. Poté jej Marius, „který přikládal tolik důležitosti [...] citovému vztahu k domovu“,³⁷² opouští nadobro a na stejné místo se vrátí až v době, kdy už tu jeho statek stojí jen v rozvalinách, kdy už původní domov definitivně zanikl.

Marius ztrácí domov v té podobě, v jaké byl definován v úvodních kapitolách, neboť šlo o nedokonalou koncepci, odrážející nevyzrálou Mariovu mysl. Od té chvíle Marius prochází několika fázemi intelektuálního a emocionálního vývoje. Čím se tento vývoj ke zralosti, dospělosti anebo k dosažení dokonalé, ideální vize vyznačuje? L. Behlman ve výše zmíněném článku aplikuje trojfázový model hegelovské dialektiky,³⁷³ kde „stoicismus a epikúrejství [...] jsou teze a antiteze“, přičemž se opírá o typologický přístup k hegelovskému modelu, který

³⁶⁹ “something of religious veneration for life as such”; tamtéž, s. 14.

³⁷⁰ Této problematice věnuje detailní pozornost L. Behlman v článku “Burning, Burial, and the Critique of Stoicism in Walter Pater’s *Marius the Epicurean*.” Viz BEHLMAN.

³⁷¹ “And as his mother became to him the very type of maternity in things, its unfailing pity and protectiveness, and maternity itself the central type of all love; – so, that beautiful dwelling-place lent the reality of concrete outline to a peculiar ideal of home, which throughout the rest of his life he seemed, amid many distractions of spirit, to be ever seeking to regain.” PATER, *Marius*, s. 14.

³⁷² “who set so much store [...] on the sentiment of home”; tamtéž, s. 25.

³⁷³ Počátkem 60. let představoval Hegel pro Patera nejdůležitější filozofickou autoritu, Pater ho dokonce přirovnával k Hérakleitovi. Nejvýznamnější však bylo, že si Pater skutečně osvojil Hegelovu dialektickou metodu (srov. SHUTER, s. 62 a 67). Podle P. A. Dalea ovlivnil Hegel Patera ve třech směrech: v pojetí umění jako prostředníka mezi duchem a hmotou, ve zdůrazňování role radikálně „nepřirozené“ inteligence při umělecké tvorbě a v představě „ducha času“ (Zeitgeist), jež umělecké dílo vyjadřuje. Viz DALE, s. 227-9.

nalézá u Carolyn Williamsově a podle něhož v románu existuje „skrytá historická a textová návaznost mezi epikúrejstvím a křesťanstvím“.³⁷⁴ Takto si vlastně připravuje půdu pro svůj vlastní argument týkající se stoicismu jako nejméně přijatelnému filozofickému postoji v celém románu. Přitom však opomíná, že Marius prochází de facto čtyřmi vývojovými stadii, i když první z nich, reprezentované poněkud problematickým vztahem k náboženství Numy,³⁷⁵ nemůžeme chápat jako formování osobnosti na základě nějaké filozofické soustavy. To však nevádí. Román nesestává jen z líčení hrdinovy konfrontace s různými intelektuálními nebo náboženskými systémy a závěrečná syntéza není jen výsledkem vývoje v duchu hegelovské dialektiky.

Uplatníme-li jiný model, takový, který by zahrnul první fázi jako klíčovou část díla, dospějeme k poněkud jiné interpretaci Mariovy cesty. Jedná se o model založený na představě cykličnosti, na motivu odchodu z domova a návratu, ztrátě domova a jeho opětovného nabytí. Jak bylo řečeno, cykličnost je pro Paterovu obraznost typická; objevuje se v raných esejích *Renesance* stejně tak jako v pozdních textech, např. v povídce „Emerald Uthwart“, kde se titulní hrdina vrací domů zemřít poté, co prošel hegelovsky antitetickou zkušeností. Podobně i Marius nachází nový domov v křesťanském domě římské aristokratky Cecilie. Jeho cesta je cestou návratu, cestou domů, cestou, nad níž možná drží ochrannou ruku jeho oblíbená bohyně Domiduca, „která dohlíží na bezpečný návrat člověka domů“.³⁷⁶ Domov, který Marius nalézá v obci raných křesťanů je symbolickou duchovní metamorfózou jeho původního domova, významovým přehodnocením původní koncepce domova, který zatím zanikl i fyzicky v důsledku moru a zemětřesení.³⁷⁷

Smysl hrdinova příchodu na místo, které má představovat kvalitativní přerod jeho výchozího bodu, podporují několikeré ozvuky toho, jak byl popsán statek Bílé noci v úvodu

³⁷⁴ “Stoicism and Epicureanism [...] are thesis and antithesis, and Christianity is the synthesis”; “submerged historical and textual continuities between Epicureanism and Christianity”; BEHLMAN, s. 133-4.

³⁷⁵ „Ti [tj. ostatní věřící] si cenili ‚náboženství Numy‘, tak pevného, ideálního, příjemného a žárlivě střeženého, [...] pro jeho dědičný charakter především jako osobní výsadu – jako by mezi ostatními prvky starobylého domu přispívalo k aristokratické atmosféře, která je oddělovala od moderních lidí. Ale v Mariovi právě ona neúčast na tomto posvátném využívání celé té pevně dané historie a dogmatické interpretaci vyvolávala řadu všelijakých domněnek.“ (“By them [the other worshippers], ‘the religion of Numa’, so staid, ideal, and comely, the object of so much jealous conservatism, ... was mainly prized as being, through its hereditary character, something like a personal distinction – as contributing, among the other accessories of an ancient house, to the production of that aristocratic atmosphere which separated them from newly-made people. But in the young Marius, the very absence from these venerable usages of all definite history and dogmatic interpretation had already awakened much speculative activity.”) PATER, *Marius*, s. 6.

³⁷⁶ “the goddess who watches over one’s safe coming home”; tamtéž, s. 7.

³⁷⁷ Pater tu vlastně používá stejný postup, jaký uplatnila George Eliotová v románu *Silas Marner* (1861), kde hrdina rovněž na samém začátku opouští původní duchovní prostor (Lantern Yard) a na konci nalézá novou duchovní, mravní a emocionální identitu ve venkovské komunitě vesnice Raveloe, přičemž při dovršení tohoto procesu se dovídá, že původní opuštěný prostor už neexistuje ani ve svém duchovním (zánik sekty), ani fyzickém významu (ze starého domu je továrna).

románu. Ještě než ho jeho křesťanský přítel Cornellius uvede do Ceciliina domu, připomene nám vypravěč, co Marius intuitivně pociťoval v domově svého dětství: „Dům, ve kterém přebývá [...], je pro čistou duši, která nežije slepě, ale vždy si ze svých průběžných zkušeností buduje a upravuje části rozlehlého příbytku, pouhým pokračováním těla, stejně tak jako tělo je podle Swedenborgovy filozofie toliko výběžkem, pokračováním duše.“³⁷⁸ Nyní má rovněž pocit, že to, s čím se zde setká, bude jakousi obdobou či vzkříšením náboženské praxe, kterou si osvojil při bohoslužbách v Bílých nocích: „Ta rozmyslná vážnost týkající se života, jejíž neúčast jako by vždy měnila ty, kdo ji neměli, v nějaký zvláštní druh, jemu zcela cizí, sdružující veškerou zkušenost, kterou získal od svých prvních dnů v Bílých nocích, mu nyní připadala – jakoby v plánované shodě s jeho oblíbenými zásadami schopnosti fyzického vidění – přenesena sem do skutečného obrazu.“³⁷⁹ To vše jej připravuje na dosažení vytoužené „blažené vize“ (*beatific vision*) a k vyřešení otázky života a smrti, která ho provázela od počátku a k níž mu ani epikúrejství, ani stoicismus neposkytly odpověď. Zde nachází zcela nové chápání smrti, smrti jako zrození, takové chápání, ve kterém „zrození, smrt a opětovné zrození jako by vytvářely základ jemnější, ne tak primitivní náboženské naděje.“³⁸⁰

Toto poznání, třebaže úspěšně rozptyluje Mariovy „existenciální“ chmury a naplňuje ho radostným očekáváním, není však jediným smyslem cyklické organizace tematického plánu. Během své pouti Marius touží po konkrétní, fyzické vizi, nikoli jen po vágní abstrakci, kterou mu nabízí filozofující císař Markus Aurelius v představě „blažené obce“ (*urbs beata*). Potřeba dospět k vizi, k zosobnění hodnot, v nichž hérakleitovsky nestálé já nalezne ukotvení a pravou identitu, je prezentována jako jediný skutečný smysl života:

Zjevení, vizi, objev té vize, *spatření* dokonalého lidství v dokonalém světě – to pokládal během všech svých myšlenkových proměn jakýmsi svrchovaným instinktem, daným původními potřebami jeho povahy a založení, vždy za důležitější než něco *mít*, natož něco *dělat*. Taková vize totiž, pokud by ji náležitě vstřebal, byla vlastně samo *bytí*, a tedy jistě milá ofěra či obětina jakýmkoli bohům držícím nad ním stráž.³⁸¹

³⁷⁸ “The house in which she lives [...] is for the orderly soul, which does not live on blindly before her, but is ever, out of her passing experiences, building and adorning the parts of a many-roomed abode for herself, only an expansion of the body; as the body, according to the philosophy of Swedenborg, is but a process, an expansion, of the soul.” Tamtéž, s. 194.

³⁷⁹ “That intelligent seriousness about life, the absence of which had ever seemed to remove those who lacked it into some strange species wholly alien from himself, accumulating all the lessons of his experience since those first days at White-nights, was as it were translated here, as if in designed congruity with his favourite precepts of the power of physical vision, into an actual picture.” Tamtéž, s. 196.

³⁸⁰ “birth, death, and rebirth seem to constitute the essence of a more refined, less primitive, religious hope”; MONSMAN, s. 95,

³⁸¹ “Revelation, vision, the discovery of a vision, the *seeing* of a perfect humanity, in a perfect world - through all his alternations of mind, by some dominant instinct, determined by the original necessities of his own nature and character, he had always set that above the *having*, or even the *doing*, of anything. For, such

Toužebná vize přichází v podobě samotné Cecilie, bohaté Římanky, která je od smrti svého manžela už po několik let paní domu. Zjevuje se před Mariovy očima jakoby zázrakem, vystoupí náhle z „rovnoměrné bílé mlhy a oddělí světlo od tmy“ a její příchod skutečně působí jako vize. Ve své ikoničnosti připomíná umělecké dílo a také v první chvíli „při pohledu na její střídou krásu se Mariovi vybavily vzpomínky na vážnost a mužskost nejlepších řeckých soch žen.“ Něčím však přece jen překonává chladnou uměleckou dokonalost starověkého Řecka: „Jakékoli řecké soše však byl cizí výraz úpěnlivé péče, s níž chovala spící dítě ve svém náručí.“³⁸² Výjev je vlastně reinkarnací principu mateřství, toho principu, který pro Maria v dětství ztělesňovala jeho matka. A protože Cecilia sama není matkou (její postava je inspirována svatou Cecílií, ranou křesťanskou mučednicí a patronkou hudby), její obraz, vize, kterou svým příchodem nabízí Mariovy zrakům, de facto odráží ústřední křesťanské zobrazení mateřství, emblematickou podobu Panny Marie jako Matky Boží.

Motiv opětovného nalezení či zrodu („renesance“) domova a matky, který se objevuje v poslední části románu, lze sotva číst jako syntézu Mariova zklamání z epikúrejství a stoicismu. Ve srovnání s naprosto novou zkušeností citové podstaty křesťanství ztrácejí obě filozofické nauky své opodstatnění. Jsou to dvě krajnosti, jedna představuje naprostý pohyb, druhá naprostý klid, a proto nemohou nabídnout komplexní sjednocující ideál. V *Platónovi a platonismu* je Pater spojuje s předplatónskými koncepcemi:

Metafyzické vzorce mají vždy své praktické ekvivalenty. Etické spojení Hérakleita se sofisty a kyréniky neboli epikúrejci; Parmenidovo spojení se Sókratem a s kyniky neboli stoiky. Kynický či stoický ideál statického klidu je ve skutečnosti mravním či praktickým ekvivalentem parmenidovské doktríny Jednoho a stejně tak kyrénské *μονόχρονος ἡδονή* – potěšení z ideálního přítomného okamžiku – je praktický ekvivalent doktríny pohybu.³⁸³

vision, if received with due attitude on his part, was, in reality, the *being* something, and as such was surely a pleasant offering or sacrifice to whatever gods there might be, observant of him.” PATER, *Marius*, s. 263.

³⁸² “the level white mist, dividing the light from the darkness”; “to the mind of Marius her temperate beauty brought reminiscences of the serious and virile character of the best female statuary of Greece”; “Quite foreign, however, to any Greek statuary was the expression of pathetic care with which she carried a little child at rest in her arms.” Tamtéž, s. 201.

³⁸³ “Metaphysical formulae have always their practical equivalents. The ethical alliance of Heraclitus is with the Sophists, and the Cyrenaics or the Epicureans; that of Parmenides, with Socrates, and the Cynics or the Stoics. The Cynic or Stoic ideal of a static calm is as truly the moral or practical equivalent of the Parmenidean doctrine of the One, as the Cyrenaic *μονόχρομος ἡδονή* – the pleasure of the ideal now – is the practical equivalent of the doctrine of motion.” PATER, *Plato*, s. 48.

Výsledné syntézy se nedosahuje nějakým vyváženým přijetím toho, co je v jednotlivém filozofickém systému pozitivní a nosné (epikúrejství se smyslovou účastí v přítomném okamžiku bytí se zdá pro křesťanství přece jen důležitější), ale spíše metamorfózou starého helénistického ideálu v nový ideál, jež představuje křesťanství. V tomto smyslu hraje významnou tematickou roli „zlatá kniha“, totiž svazek Apuleiových *Metamorfóz*, který Marius získá v ranější fázi své duchovní pouti. Příběhu o Kupidovi a Psýché o božské idealizaci lásky je věnována značná část páté kapitoly a Pater jej tu převypravuje takřka doslovně. Na Maria má tento příběh trvalý vliv, neboť on si jej ve své meditativní mysli přeloží „do ideálu dokonalé obrazné lásky zaměřené na ten druh krásy, který je bez kazu a bez poskvrny“.³⁸⁴ Jedno však v Apuleiově příběhu zůstává nedořešeno: spor mezi Venuší a Psýché, reprezentující rozpor mezi dvěma typy lásky.

Pater se na toto omezení helénistického souboru hodnot pokouší odpovědět složitou sémantickou hrou, která by umožnila křesťanské syntetické vizi zahrnout všechny typy lásky. Marius se domnívá, že jeho přítel Cornelius, bývalý udatný voják, je do Cecilie zamilovaný a chce si ji vzít. Zároveň ovšem během setkání v opuštěném a zchátralém statku Mariova otce pocítí k Corneliovi nejen vřelý bratrský vztah, ale také jakousi otcovskou lásku. Ve sňatku Cornelia a Cecilie pak spatřuje naplnění své vlastní budoucnosti. Takto se ovšem z Maria paradoxně stává otcovská či rodičovská postava, svatý Marius (mužská obdoba Panny Marie), a z Cecilie dcera. V této symbolické transformaci se tedy opět může zrodit i konkrétní představa otcovství, která měla v první části jen abstraktní podobu náboženské úcty, a celý složitý proces utváření subjektivní „blažené vize“ je tím dovršen.

Je zřejmé, že *Marius epikúrejec* není román náboženské konverze (Marius, jak se často zdůrazňuje, nikdy formálně nepřijme křesťanství) a křesťanská doktrína hraje mnohem spíše specifickou estetickou úlohu. Právě doceněním estetického potenciálu křesťanství, které umožňuje přetvořit abstraktní vizi v konkrétní situaci, může Marius dospět ke svému ideálu. Význam blažené vize spočívá v tom, že ji nelze oddělit od života, že zmnožená identita postav nevyplývá z pouhé spekulace, ale je projevem skutečné šíře citů.

Vlastní Paterův vztah ke křesťanství byl proměnlivý a rozporuplný, zvláště od doby jeho studia v Oxfordu. V letech, která těsně předcházela práci na *Mariovi epikúrejci*, trávil spoustu času ve společnosti kněží vysoké anglikánské církve ve Walworthu a s mnohými z nich si vytvořil důvěrná přátelství. Nedlouho poté se však vyjadřoval o křesťanství značně nelichotivě a nepřátelsky. Proč se jím zaobíral ve svém románu, se pokusil vysvětlit v dopise

³⁸⁴ “into the ideal of a perfect imaginative love, centred upon a type of beauty entirely flawless and clean”;
PATER, *Marius*, s. 53.

prozaičce Violet Pagetové (píšící pod pseudonymem Vernon Lee): „Považuji ten námět za jakousi povinnost. Víte, domnívám se, že pro moderní myšlení je možný [...] jistý druh náboženské fáze, a vyložit povahu této fáze je hlavním cílem mého plánu.“³⁸⁵ Pro Patera i pro Maria hraje křesťanství stejnou roli jako umění v tom smyslu, že umožňuje dosáhnout svrchované jednoty představ. Tak, jak o tom Pater hovoří ve svém eseji o Rossettim z roku 1883:

Duch a hmota vskutku stály povětšinou proti sobě ve vyhrocené opozici, do níž je zavádějícím způsobem přivedli scholastici, jejichž umělými výtvary tyto abstrakce ve skutečnosti jsou. Podle naší konkrétní zkušenosti ony dva sledy jevů, které jsou jen hrubě rozlišeny slovy *hmota* a *duch*, navzájem velmi spleťtě spolupracují. Svou estetickou bohoslužbou, svým idealismem, svou opravdovou vírou v tělesné vzkříšení vyjádřila středověká církev prakticky svůj nesouhlas s manichejským protikladem ducha a hmoty a jeho důsledky pro pojmání života.³⁸⁶

³⁸⁵ “I regard this matter as a sort of duty. For you know I think that there is a [...] sort of religious phase possible for the modern mind, the condition of which phase it is the main object of my design to convey.” Cit. in HOUGH, s. 145. Paterovým složitým vztahem k náboženství se zabývá mj. Ellis Hanson v knize *Decadence and Catholicism*, v kapitole „Pater Dolorosa“; mj. tu upozorňuje na Mariovu otcovskou projekci, k čemuž ho ovšem také svádí možnost slovních hříček se jménem Pater (*Pater Noster*, aj.). Viz HANSON, s. 169-228.

³⁸⁶ “Spirit and matter, indeed, have been for the most part opposed, with a false contrast or antagonism by schoolmen, whose artificial creation those abstractions really are. In our actual concrete experience, the two trains of phenomena which the words *matter* and *spirit* do but roughly distinguish, play inextricably into each other. Practically, the church of the Middle Age by its aesthetic worship, its sacramentalism, its real faith in the resurrection of the flesh, had set itself against that Manichean opposition of spirit and matter, and its results in man’s way of taking life.” PATER, *Appreciations*, s. 212.

Závěr

V díle Waltera Patera dospívá viktoriánské dědictví romantických impulsů k vrcholu. Mariovo usilování o dosažení vrcholného stavu bytí prostřednictvím „blažené vize“ je posledním vážným slovem k romantické problematice vztahu smyslového vnímání a imaginativních procesů lidské mysli a k překonání rozporu, který s touto problematikou úzce souvisí, rozporu mezi časovostí a nadčasovostí, vědomím nestálosti a neuchopitelnosti na jedné straně a touhou po stabilitě a trvalosti na straně druhé. Smyslové vnímání je vnímání prchavosti okamžiku a zároveň uvědomování si sebe samého v čase. Dva základní prvky viktoriánské estetiky, které identifikoval J. Freedman, čas a „já“, tu mají k sobě velmi blízko, a subjektivita je definována vztahem k času.

Tímto důrazem na otázky spjaté s časem a vnímáním času se Pater vlastně vzdaluje základnímu problému, který stojí v pozadí romantické estetiky, totiž způsobu, jakým překonat odcizení člověka a vesmíru. Ve své prótagorovské izolovanosti není u něho moderní člověk vnímán jako bytost, která prošla traumatem odcizení, protože se neměla od čeho odcizit. Již antická filozofie, na níž Pater zakládá svoji koncepci bytí, potvrzuje existenciální samotu každého jedince. Proto jedinou možností, jak dosáhnout nějakého smyslu v tomto vyloučeném bytí, je nalézt osobní „blaženou vizi“, vizi, která nestvoří v imaginativní mysli nový vesmír, ale stane se nejintenzivnějším okamžikem překonávajícím prchavost smyslových vjemů. Marius takový cíl postuluje vědomě: „Usilovným celoživotním pěstěním smyslů se soustavně připravoval na další možné zjevení, které by jednoho dne mohlo přijít – na nějakou širší vizi, která by zahrnovala a osvětlovala rozkošné jevy tohoto světa, tak jako roztroušené útržky veršů, až z nich, ač jen napůl pochopených, bude možné sestavit text ztraceného, ale nakonec přece jen objeveného eposu.“³⁸⁷

Ideál lze realizovat v lidské mysli a vyjádřit v uměleckém díle, ztraceném a znovu objeveném eposu. V tomto smyslu Pater navazuje na romantické koncepce, jejich účel je však už jiný. Stále se ale jedná o to, že subjektivní „já“ je určeno myslí či duševním prostorem jedince. Romantický idealismus nápadně vylučuje z centra své pozornosti tělo a tělesnost. U Ruskina zaznívá odpor k zobrazování nahého těla jako pohnutce k smyslnosti, u Patera nacházíme estetickou fascinaci mrtvým tělem, ale živé postavy jsou mnohdy až nesnesitelně netělesné, a také rossettiovská tělesnost vyzdvihuje zrcadlovou spojitost s duševním rozměrem. Tělesno v pravém smyslu, tj. tělesno i se zdůrazněnou smyslností a sexualitou,

³⁸⁷ “Throughout that elaborate and lifelong education of his receptive powers, he had ever kept in view the purpose of preparing himself towards possible further revelation some day – towards some ampler vision, which should take up into itself and explain this world’s delightful shows, as the scattered fragments of a poetry, till then but half understood, might be taken up into the text of a lost epic, recovered at last.” PATER, *Marius*, s. 264.

vstupuje do kontextu pozdního romantismu až jako znak „romantické agónie“ či dekadentní senzibility a představuje tak rázné přehodnocení romantického idealismu a nový krok k uchopení otázek, které lze stále chápat jako dědictví romantismu. Tělesno v pozdně viktoriánské romantické literatuře představuje namnoze subverzivní pokus vyrovnat se s problematikou subjektivity, odcizení, času, smyslové empirie a touhy po harmonickém sjednocení a syntéze v nových kontextech. Dekadentní kontroverznost projektuje tyto otázky do textů, které by v předchozích desetiletích stály mimo oblast seriózní pozornosti, textů reprezentujících populární nebo i triviální žánry. Pohled do těchto nových sfér však ukazuje, že právě taková literatura je přirozeným vyjádřením této „agonické“ fáze.

Dekadentní senzibilita je do značné míry definována svébytným pojetím sexuality, založeným na zdůrazňování rozdílu mezi sexuální rolí žen a mužů. Pozdně viktoriánští estéti a dekadenti (a zde máme na mysli mužské představitele těchto směrů) odvozovali své představy o ženské sexualitě, a tím o ženské identitě, z víceméně misogynních diskursů, které se objevovaly v průběhu celého devatenáctého století. K zásadní rozdílnosti obou pohlaví se vyslovil Arthur Schopenhauer: pro něho jsou ženy napůl děti, jakýsi přechodový stupeň mezi dítětem a mužem; žena je ztělesněním všeho, co je nestálé a dočasné (vzhledem k rychle pomíjející kráse, jediné opravdové ženské hodnotě), kdežto muž zosobňuje trvalost a pevnost; žena je intelektuálně omezená nebo „krátkozraká“, kdežto muž bývá obdařen mnohem širší a hlubší inteligencí; žena je instinktivně pokrytecká; ženská identita je spíše druhová než individuální, protože má jediný úkol a cíl, spočívající v zachování lidského rodu; a ze všeho nejvíc, žena je vlastně ošklivá a nevkusná a pouze muž zaslepený sexuálním pudem může tyto tvory malého vzrůstu, úzkých zad, širokých boků a krátkých nohou nazývat krásnými. Všechny tyto nedostatky také podle německého filozofa patrně vysvětlují, proč ženy nerozumějí umění a nejsou schopny stvořit opravdu velké a původní umělecké dílo.³⁸⁸ Tyto kontroverzní názory později převzal Baudelaire, jehož fascinovaly obrazy prostitutek a hereček, žen zosobňujících zlo, úpadek, smrt, hmotu a vše přirozené, kontrastující s mužskou sférou, jež naopak zahrnuje vše duchovní, umělecké, uměle stvořené a věčné. Ženská sexualita je mužům nebezpečná svou zvířecostí, démoničností a destruktivností. Na kresbách Feliciana Ropse se proměňuje v kostru obalenou hniječím masem odpadávajícím z bílých kostí, s tváří skrytou za krásnou, svůdnou maskou.

E. Showalterová vysvětluje, co ženská sexualita na sklonku devatenáctého století znamenala pro zženštilé estéty, pomocí Freudovy interpretace mýtu o hlavě Medúsy. Odhalit tvář Medúsy, jejíž nezakrytý pohled proměňuje muže v kámen, je totéž co prožít hrůzu z

³⁸⁸ Srov. SCHOPENHAUER, s. 9-36.

pohledu na ženské sexuální orgány (ve Freudově sémantické transpozici hlava představuje „přesunutí sexuálních orgánů směrem vzhůru“); co se ve skutečnosti za takovou rouškou skrývá, je přízračná podoba ženské sexuality, mlčenlivá, ale krvelačná ústa, která mohou muže, jehož pohledu se vystavila, zranit anebo pozřít. Tuto hrůzu lze vysvětlit reflexí přísných mravních zákazů, mezi nimiž mužský pohled na ženské genitálie představoval v devatenáctém století nepřekročitelnou hranici. Zároveň však tato „spodní“ ústa, tato „vagina dentata“, může implikovat i další významy. Ženská sexualita byla dobově prezentována i jako nebezpečná ostrá zbraň, jako prostředek destrukce. Showalterová cituje z deníku Edmonda de Goncourt, kde si roku 1883 spisovatel zaznamenal sen o herečce, jež na večírku tančila na stole úplně nahá a „během tance prováděla takové kroky, které odhalovaly její intimní partie vyzbrojené tak strašlivými čelistmi, jaké si jen lze představit, ty se otvíraly a zavíraly a přitom cenily zuby“.³⁸⁹ Ve francouzské literatuře tohoto období lze nalézt i ranější příklad téhož druhu. V básni „Černoška posedlá ďáblem“ (Une Nègresse par le demon secouée, 1864) líčí Stéphane Mallarmé starou prostitutku, která před očima vyděšeného děvčátka odhaluje „čelisti, z nichž kane dychtivost“, aby ji tak obrazně pozřela, což může znamenat, aby ji samotnou připravila na dráhu prostitutky a tak z ní učinila společenskou oběť.³⁹⁰ Nejznámější příběh z *Ďábelských novel* Julese Barbeyho d'Aureville, „Hostina ateistova“, vrcholí děsivou scénou, během níž se podvedený manžel pokouší zalít vagínu své ženy horkým voskem a tak ji „umlčet“ a zacpat jí ústa jednou provždy.

Roger Caillois³⁹¹ spojuje časté ztotožnění úst a vagíny, respektive rozkoše z jídla a rozkoše ze sexu, s kastrčním komplexem – tento komplex jistě tvořil podstatnou součást psychologické výbavy dekadentů z konce století a pro takové obavy je *vagina dentata* jako ostrá a nebezpečná zbraň dostatečně názorným obrazem. Paralely mezi sexuálním a stravovacím chováním lze v textech tohoto období najít poměrně často, zvláště pokud jde o analogii mezi spermatem a mateřským mlékem, tedy mezi ejakulací a kojením. V *Draculovi* a jiných upířských textech je sperma analogicky spojeno s krví, jíž se upír živí, a to především ve smyslu shodného následku – infekce: oběť upíra se sama stává upírem, „neživým“, oběť prostituce umírá „zaživa“, nakažena syfilidou. Ženská sexualita je tu traktována v podstatě jako odlidšťující faktor, jako cosi, co hrozí zbavit mužnosti a života nejen promiskuitní

³⁸⁹ “while she was dancing took steps that showed her private parts armed with the most terrible jaws one could imagine, opening and closing, exposing a set of teeth”; cit. in SHOWALTER, s. 148.

³⁹⁰ V překladu Oty Nechutové zní poslední sloka básně takto: „A mezi nohama, kam oběť bázeň žene, / otvírá surovou černou pleť zpod kštice / a zvedá patro úst podivných, jež se klene / bledé a růžové jak škeble ústřice.“ Viz MALLARMÉ, s. 129. Báseň je zde uvedena pod názvem „Černoška“.

³⁹¹ Ve studii „Mýtus a člověk“ (Le Mythe et l'homme), česky in CAILLOIS, s. 7-91, zvláště pak 22-57.

klienty nevěstinců, ale potažmo i celé národy a civilizace.³⁹² Je však také zajímavé, že Caillois se problémem identifikace úst a vagíny zabývá v kapitole věnované chování kudlanky nábožné, kde rozebírá známé chování tohoto hmyzu během kopulace, při níž samička požírá samečka a začíná tím, že mu ukousne hlavu. Tento jev se proměňuje v sexuální emblém u mnoha kultur (což se odráží v jejich legendách a mýtech), ale v diskurzech konce devatenáctého století nabývá specifickou platnost: heterosexuální chování je destruktivní, zdrojem této destrukce je žena a tato destruktivnost je přirozená, neboť ji *potvrzuje sama příroda* (kromě kudlanky se tak chovají ještě někteří další zástupci hmyzí říše). Z mužského hlediska je proto žádoucí se takového nebezpečí vyvarovat a vytěsnit je. To se děje příklonem k homosexualitě: zženštilý estét se tak nejen vyhne surové přírodě, ale i své vlastní limitovanosti, se kterou se jinak nedokáže vyrovnat. Vždyť jestliže sameček kudlanky hyne při samotném reprodukčním aktu, znamená to, že ustupuje tomu, co sám právě stvořil, že se dobrovolně stává svým způsobem rituální obětí ve prospěch nového života; na druhou stranu dekadentní představitel upadající, zdegenerované civilizace se obává naprosté záhuby, která by měla charakter trestu za jeho nedostatečnou tělesnou a sexuální sílu, což je ovšem skutečnost, kterou se sám bojí přiznat.

Asi nejznámějším textem anglické literatury tohoto období, který tematizuje misogynní model „vagina dentata“, je jednoaktová hra *Salomé*, kterou napsal francouzsky irský frankofil, žák Waltera Patera Oscar Wilde; v této hře nechá smyslná žena stít hlavu muži, který symbolizuje duchovní rozměr života. Existuje však řada jiných textů přímo i nepřímo odrážejících toto svébytné chápání identity, a mezi nimi zvláštní postavení zaujímá dílo, jehož autorství je rovněž občas přisuzováno Oscaru Wildovi. Jedná se o román *Teleny*, příběh vášnivé lásky mezi přecitlivělým mladým mužem Camillem Des Grieux a nesmírně talentovaným maďarským pianistou Reném Telenym. Stojí za to věnovat pozornost způsobu, jakým tento do jisté míry výstřední text zachází s misogynním modelem ženské sexuality – tedy jak je zobrazena ženská sexualita v textu založeném na mužském homosexuálním diskursu – a jak je v této souvislosti pojata subjektivita a další otázky typické pro romantickou estetiku.

Kniha má osobitou historii. Její rukopis se poprvé objevuje v 90. letech, přesněji v posledních týdnech roku 1890, kdy do nedávno otevřeného londýnského knihkupectví Librairie Parisienne přinesl Oscar Wilde podivný balíček a požádal majitele obchodu Charlese Hirsche, aby jej předal mladému muži, který si pro něj přijde. Touto cestou si rukopis

³⁹² Těchto implikovaných významů si všímá Alexandra Warwicková v článku “Vampires and the Empire: Fears and Fictions of the 1890s”. Viz LEDGER - McCracken, s. 202-20.

Telenyho – neboť právě to balíček obsahoval – postupně vypůjčili a zase vrátili tři mladíci, až si ho nakonec přečetl Hirsch sám. Knihkupec, který rovněž pokoutně prodával pornografii, dospěl k závěru, že ten zajímavý příběh musel sepsat někdo z Wildových intimních přátel a že Wilde jej korigoval, revidoval a možná i některé obzvlášť propracované partie napsal sám. Toto mínění v podstatě platí dodnes. Nedlouho poté, co se Hirsch s obsahem rukopisu seznámil, Wilde balíček odnesl a román se vynořil podruhé o tři roky později, když jej vydal kontroverzní londýnský nakladatel Leonard Smithers pod názvem *Teleny aneb Rub mince: Psychologický román* (*Teleny, or the Reverse of the Medal: A Psychological Romance*). Hirsch si povšiml, že v textu byly provedeny významné změny a nejnápadnější z nich že je přesunutí místa děje z Londýna do Paříže. Po Smithersově smrti roku 1909 se Hirschovi podařilo získat rukopis románu a roku 1934 se *Teleny* objevuje potřetí, tentokrát ve francouzském překladu a s Hirschovou předmluvou líčící dosavadní historii textu. Naneštěstí se potom rukopis ztratil, takže dneska jsou k dispozici pouze dvě tištěné verze knihy – anglická se Smithersovými (a možná nejen jeho) zásahy a francouzská, kterou lze považovat za věrný překlad původní rukopisné verze.

Na rozdíl od levné pornografie se jedná o poměrně složitý román, vyznačující se zručně zkonstruovaným dějem bez nějakých výrazných nelogičností i snahou postihnout problematiku mužské sexuality s jistou dávkou psychologie, a příběh sám sjednocuje celková elegická nálada. Některé části dokonce prokazují autorův nelíčený a poučený zájem o umění a hudbu; tyto pasáže patrně napsal Wilde sám. Hned vstupní kapitola – pokud ponecháme stranou formální úvod pojatý konvenčně jako kající doznání umírajícího Des Grieux – čtenáři poskytuje důležitý klíč k pochopení povahy ženského světa. Des Grieux se s Telenym setká poprvé na charitativním koncertu, který pořádá jeho matka, a toto setkání je téměř magické: mezi oběma muži proběhne intenzivní, třebaže nevědomý přenos sexuální energie, spojení, které se vzápětí promítne do Telenyho jedinečného hudebního výkonu a Des Grieuxových bohatých představ vyvolaných hudbou. Celý výjev s sebou nese určitý schopenhauerovský spodní tón – sexuální touha projektovaná do hudby jakožto umělecké formy způsobuje tak intenzivní prožitek, jakého žena, „sexus sequior“, není schopna. Už tím se *Teleny* řadí do kontextu dekadentní romantiky konce století.

I když se v románu vyskytují scény sexuálních projevů mezi muži, popisům ženské sexuality se dílo vůbec nevyhýbá, ale je zároveň očividné, že přítomnost ženy tu funguje spíše jako symbolizace frustrujících momentů v mužském vědomí a podvědomí.

Des Grieuxova zkušenost se ženskou sexualitou se nejvýrazněji projevuje ve třech epizodách, jež zároveň zobrazují tři odlišné typy mužské heterosexuální frustrace. K první

zkušenosti dojde při návštěvě nevěstince v Soho, kam Des Grieux zavítá s několika přáteli. Tady je svědkem nejrůznějších sexuálních praktik, které ošklivé prostitutky předvádějí a nabízejí svým zákazníkům. Zážitek se nakonec promění v nechutné divadlo, *danse macabre* tělesnosti a nespoutané smyslnosti, divoký karneval ropsovsky hniјících těl, vrcholící smrtí vyzábělé tuberkulózní dívky během její snahy sexuálně uspokojit starou tlustou *cantinière*. Ženskost se v tomto zvrhlém panoptikálním výjevu redukuje na pouhou živočišnost, smyslnost a morbidnost, tělesné rozkoše nelze odlišit od smrti, neboť dívka umírá v okamžiku, kdy stará prostitutka dosáhne orgasmu: „A tak se stalo, že smrtelný chropot jedné se smísil se vzdechy a slastným vměním druhé.“³⁹³ Jde o krajní podobu baudelairovského nebo dokonce zolovského obrazu či spíše jeho karikaturu a dobový čtenář tu mohl jistě zaslechnout ozvuky Zolova naturalismu, který právě na sklonku 80. let prošel v Anglii svým krátkým skandálním obdobím. Je to zároveň dekadentně zvrhlá obdoba rosettiovského splynutí motivu touhy a smrti, který je zachycen ve tváři dívky na obraze *Beata Beatrix*.

Druhá příležitost poznat ženskou sexualitu přichází ve chvíli, kdy Des Grieux zažívá zklamání způsobené Telenyho ustavičným flirtováním s jeho obdivovatelem a kdy se snaží na pianistu zapomenout. V té době jeho matka přijme novou služebnou Kateřinu a Des Grieux se dívku pokusí svést. Dívce se mladík líbí, ale svého panenství se nehodlá vzdát tak lehce, a tak Des Grieuxova snaha připomíná urputné, ale marné dobývání: oba se spolu perou jak divoké kočky, a i když ji Des Grieux nakonec přemůže, není schopen do ní vniknout. Jako by pro něho bylo Kateřinino panenství nedostupné – nazývá je „nezdolnou překážkou“ (*insurmountable obstacle*), „pevností“ (*stronghold*), „slepou uličkou“ (*blind alley*) – a po několika zbytečných pokusech „znaven svými nočními výlety, [padne] téměř jako bez ducha vedle ní“. Na blízku se však zdržuje jiný muž, zaměstnaný v domě jako kočí. Ten se do dívky zamiluje, a když se nedočká jejího souhlasu, potají se schová u ní v ložnici, aby se jí zmocnil, až půjde spát. To se mu nakonec podaří, ale jak se dovídáme, „sotva u něho teď šlo o požitek skýtaný či zažívaný, byla to divoká bezohledná žádostivost, jakou dává najevo brutální muž, když se zmocní ženy, protože jste ho mohli třeba zabít, ale on by svou kořist nepustil. Dorážel na ni s veškerou mohutnou vahou býka.“³⁹⁴ Zprvu se zdá, jako by v tomto popisu opět zaznívaly zolovské ozvuky – muž je při aktu lásky redukován na brutální sílu, slepé zvíře řídící se jen svým pudem, jímž ho vybavila příroda. Nejedná se však o triumf živočišnosti –

³⁹³ “Thus it happened that the death-rattle of the one mixed itself up with the panting and gurgling of the other.” LEYLAND, s. 61.

³⁹⁴ “exhausted by my nightly rambles, [I] fell almost senseless by her side”; “It was hardly a question with him now of pleasure given or received, it was the wild overpowering eagerness which the male brute displays in possessing the female, for you might have killed him, but he would not have left go his hold. He thrust at her with all the mighty heaviness of a bull.” Tamtéž, s. 85 a 90.

dívka se hned vzápětí po aktu vrhne z okna a zabije se. Pro Des Grieuxe tento zážitek zůstává poznamenán dvojznačností: heterosexuality se tu projevila jako cosi nerealizovatelného, leda by se zjemnělý, „estetizovaný“ muž proměnil v divoké a hrubé zvíře. Pokud se tak nestane, žena bude představovat neproniknutelnou, nepřekonatelnou překážku. Nevystupuje v tomto případě jako „vagina dentata“, ale spíše v nové podobě jako „vagina obstructa“.

Poslední epizoda nabízející obraz ženské sexuality jako frustrace zjemnělého muže z konce století přichází téměř ke konci románu. Teleny a Des Grieux se musí na několik dní rozloučit, protože pianista má koncertovat v Brightonu, jenže večer po jeho odjezdu Des Grieux s překvapením zjistí, že z jeho bytu vychází slabé světlo. Oč větší je jeho překvapení, když pohlédne klíčovou dírkou do Telenyho ložnice a spatří, jak tam jeho přítel souloží s krásnou nahou ženou. Des Grieuxovo voajérství je analogické s voajérským zážitkem čtenáře – jeho skrytý pohled přetváří ženu v umělecké dílo, v předmět, v objekt touhy, a tím se jí zmocňuje, tak jak to činí každý milovník krásy a umělecké dokonalosti. Jeho popis však opět nabývá na dvojznačnosti, neboť do světa umění se stále usilovněji prodírají jemné detaily přírodního rázu. Zprvu „[její] pleť byla oslnivě bělostná a svojí hebkostí a perleťovým leskem mohla soupeřit se saténem roucha, které odložila. Její prsa [...] jako by náležela jedné z řady kyprých benátských kurtizán na Tizianových obrazech“, ale vzápětí jsou její bradavky přirovnávány k „hedvábným okrajům mučenky“, „její krása oplývala nádherou rozkvetlé růže“, protože „ji zajisté stvořila příroda k tomu, aby se stala jednou z Venušiných družek“.³⁹⁵ Jako blesk z čistého nebe však na něho zapůsobí zjištění, že ta krásná žena, jejíž půvaby sám obdivoval, je jeho stále ještě mladá matka. Teleny se své zrádné jednání pokouší omluvit tím, že se chtěl takto odvděčit Des Grieuxově matce za to, že zaplatila jeho rozsáhlé dluhy, ale Des Grieux (který ve skutečnosti přítelovy dluhy zapravil sám) mu nedopřeje sluchu. Rozhodne se skoncovat se životem, ale když se vzpomíná na svého sebevražedného pokusu, nalezne samotného Telenyho umírat v kaluži krve. Třetí forma ženské sexuality je ještě destruktivnější než předchozí dvě a estét v ní poznává další frustraci – strach z incestu. Obavy z oidipovského komplexu nenaznačuje pouze Des Grieuxovo vlastnické voajérství, ale také to, že tak jako v mnoha jiných homoerotických textech i zde jsou Des Grieux a Teleny koncipováni jako dvojníci, jako vzájemně se ideálně doplňující sjednocení mužského těla a ducha. Navíc tato téměř závěrečná scéna úzce souvisí s jinou scénou ze samého počátku románu, kdy Des Grieux krátce po seznámení s Telenym a dosud nejistý svými city má živý sen, v němž

³⁹⁵ “Her skin was of a dazzling whiteness, and could vie in smoothness as well as in pearly lustre with the satin of the gown she had cast off. Her breasts [...] seemed to belong to one of those voluptuous Venetian courtesans painted by Tizian”; “the silky fringe of the passion flower”; “her beauty had all the gorgeousness of the full-blown rose”; “she had evidently been formed by nature to be one of Venus’ Votaresses.” Tamtéž, s. 168-9.

souloží se svou vlastní sestrou (kterou ovšem nikdy neměl), a v tu chvíli jej probudí jeho matka. Krvesmilná heterosexualita se tak v *Telenym* zakládá na poněkud složitém vzorci identifikačních vztahů (Des Grieux – Teleny, Teleny – Des Grieuxova sestra, sestra – matka).

Karl Miller definuje zdvojení či dualitu jako „výraz, který znamená, že od něčeho jsou tu dva, a který také vždy znamenal, že nějaká věc či osoba může být vnímána jako dvě“, a dodává, „že obě složky se mohou doplňovat, podobat nebo odpuzovat“.³⁹⁶ Dualita je tedy poněkud komplexní situace, v níž se k sobě vztahují dvě jednotky, které se tak buď doplňují, nebo znásobují. V *Telenym*, jak bylo řečeno výše, se vyskytuje postava dvojníka, ta ovšem zastupuje téma dvojnictví snad až příliš jednoznačně a přímočaře. Zdvojení je však v románu přítomno i jako jemnější tematický prvek.

Zdvojená či zmnožená identita, „která subjektivní já současně zdokonaluje i destruuje“,³⁹⁷ je svým způsobem přítomna i ve třech scénách reprezentujících ženskou sexualitu. Výsledek Des Grieuxovy konfrontace s nimi ústí do pocitu, že se jej tyto hrozby postupně zmocňují, stávají se jeho součástí. Tyto tři typy ženské sexuality zosobňují přesně ty tři komplexy, které by on rád potlačil, jenže se mu naopak čím dále tím více vtírají a vyvolávají v něm hrůzu. První z nich se nalézá ještě poměrně daleko – je to zakázaný svět kdesi v Soho a chlapec jako on jej navštíví jen náhodně a pouze jako divák; navíc jde o zážitek z období před *Telenym*, kdy se v něm ještě „nezrodila“ jeho skutečná sexuální identita. Druhý zážitek se odehrál doma, během rané fáze vztahu s Telenym. Třetí výjev se pak vztahuje k jeho symbolickému sjednocení s Telenym: ženskou sexualitu ztělesňuje jeho vlastní matka, tj. jeho původní já, pramen jeho života, a sexuální akt se odehrává v Telenyho bytě, prostoru Des Grieuxovy nové identifikace. Ženská sexualita se pokusí přivlastnit si ho pro sebe, přinejmenším v podobě psychologické metafory, a tak „destruovat jeho já“.

Za takových okolností vidí Des Grieux jediné východisko – smrt. Vrhne se do Temže, ale nezemře, neboť ho zachrání podivný dvojník, se kterým se setkal krátce předtím. Jejich setkání vyznívá jako archetypální situace: „Z ničeho nic jsem na rohu ulice do někoho vrazil. Odskočili jsme od sebe. Já zděšením a on jen překvapením. – A s kým ses to setkal? – S mou vlastní podobou. – Mužem vyhlížejícím přesně jako já – mým dvojníkem. Chvíli se na mě

³⁹⁶ “a word which means that there are two of something, and which has also meant that some one thing or person is to be perceived as two”; “that the component parts may complete, resemble or repel one another”; MILLER, s. 21.

³⁹⁷ “which both enhances and annihilates the self”; tamtéž, s. 22.

upřeně díval a pak šel dál.³⁹⁸ Des Grieux se následně pokouší o racionální vysvětlení celé události, a dokonce naznačí i jakési pokračování, ale nakonec je nechá nevyslovené:

– A kdo to byl?

– Muž mého věku, a tak mi podobný, že by nás mohl kdekdo považovat za dvojčata.

– A on ti zachránil život?

– Ano. Zdá se, že ho při našem setkání neupoutala jenom ta silná podobnost mezi námi dvěma, ale i můj divoký vzhled, a proto šel za mnou. Když mě uviděl skočit do vody, běžel ke mně a podařilo se mu vytáhnout mě ven.

– A viděl jsi ho ještě někdy?

– Ano, nebožáka! Ale to už je zase jiná zvláštní příhoda v tom mém životě, tolik nabitým událostmi. Povím ti o tom někdy jindy.³⁹⁹

Tuto scénu i postavu dvojníka není snadné vyložit; obojí jako by se zbytkem románu nijak nesouviselo, neboť přes veškerou Des Grieuxovou snahu celou událost logicky vysvětlit nelze popřít symbolickou povahu těchto motivů. V každém případě však dvojnická scéna tvoří motivický vrchol díla, neboť slučuje několik základních dějových momentů.

Za prvé, opakuje se v ní motiv dvojníka. V jednom předchozím okamžiku obdaruje Des Grieux Telenyho vzácným prstenem s kamejí, do níž je vyryta hlava Hadrianova milce Antinoa, a oběma připadá, že její tvář se podobá obličejí toho druhého: „Snad se [...] tedy podobáme i vzhledem, ne jen vkusem. Kdoví – třeba jsi můj dvojník? Potom běda jednomu z nás!“ „Proč?“ „U nás se říká, že člověk nikdy nesmí potkat své alter ego, přináší to smůlu jednomu z nich anebo oběma.“⁴⁰⁰ Podobenka Antinoa naznačuje, že onou pohromou, která je za to postihne, bude smrt utopením; jenže namísto toho, aby Des Grieux zemřel ve vlnách Temže, nalezne smrt Teleny v kaluži vlastní krve. Vztah mezi Des Grieuxem a Telenym je vlastně neustálým zápasem o ustavení „já“ coby sjednocené, ale současně podvojně identity, zápasem, který nejvíce symbolizuje opakované mystické a jakoby upířské spojení krve,

³⁹⁸ “All at once, at the corner of the street, I ran against someone. We both recoiled from each other. I, aghast and terror-stricken; he, simply, astonished. – And whom did you meet? – My own image. A man exactly like myself – my *Doppelgänger*, in fact. He stared at me for an instant, and then passed on.” Tamtéž, s. 169-70.

³⁹⁹ “– And who was he? / – A man of my own age, and so exactly like myself that we might have been taken for twin brothers. / – And he had saved your life? / – Yes; it appears that on meeting me, he was not only struck with the strong likeness that existed between us, but also by the wildness of my appearance, therefore he was prompted to follow me. Having seen me to throw myself into the water, he ran after me and managed to get me out. / – And did you see him again? / – I did, poor fellow! But that is another strange incident of my too-eventful life. Perhaps I’ll tell it you some other time.” Tamtéž, s. 170.

⁴⁰⁰ “‘Perhaps then [...] we are alike in looks as well as in tastes. Who knows – you are, perhaps, my *Doppelgänger*? Then, woe to one of us!’ ‘Why?’ ‘In our country they say that a man must never meet his alter ego, it brings misfortune to one or to both.’” Tamtéž, s. 125.

„sňatek dvou těl, nikoli svatým přijímáním emblematického vína, ale samotné krve“.⁴⁰¹ Za druhé, v této scéně se opakuje i předchozí Des Grieuxův pokus spáchat sebevraždu skokem do Temže. Tenkrát ho zachránil Teleny, ne tím, že by ho vytáhl z vody, ale návrhem, aby zemřeli společně, což Des Grieux odmítl. I zde jsou silně přítomny motivy sjednocení a identifikace, zejména pak v Telenyho dramatickém gestu, když se přiváže k Des Grieuxovu tělu. Všechny tyto výjevy se však vztahují k samotnému počátku románu, k prvnímu koncertu, během něhož Des Grieux v extatické, halucinační vizi projektuje sám sebe a Telenyho do postav císaře Hadriana a jeho milovaného otroka Antinoa: „Očarován tichou hudbou, jež mi zbystřila všechny smysly, počal jsem nyní chápat věci dosud tak podivné, lásku, kterou pociťoval mocný vladař ke svému krásnému řeckému otroku Antionoovi, jenž [...] zemřel pro svého pána.“⁴⁰² Jedná se o variaci na paterovské téma: to nejdůležitější v životě postavy je okamžik, v němž se jako zázrakem zjeví ideál. Postava nemůže ideálu uniknout, musí se mu jedinečně poddat, a je příznačné, že zdrojem ideální vize je zde umění.

Avšak hledání vize není jednoduchý proces a počáteční vize obvykle není úplná a musí se poměřit s jinou, opačnou vizí. Vztah mezi Telenym a Des Grieuxem jako by připomínal nemožnost realizovat hegelovský model, o kterém u Patera mluvil L. Behlman: tezi tvoří oddanost ideálu podle klasického antického vzoru, antitezi ztotožnění na základě dvojnického mýtu, který v sobě ovšem obsahuje prvek záhuby, takže místo závěrečné syntézy zůstává prázdnota osamění. Je možné se domnívat, že tento strukturální vzorec do textu prosadil Oscar Wilde, znalec Paterova díla. Paterův hrdina ovšem na konci románu hyne jako oběť vnějších okolností, jist si správnosti své vize. Teleny a Des Grieux se stávají oběťmi své tělesnosti – ani snaha o únik před frustrující přítomností hrubé, destruuující ženské sexuality k naplnění ideálu posvěceného uměním a klasickým vzorem je nemůže zachránit. Jejich láska „padá na trny žití“, neboť na rozdíl od ideálů romantického subjektu se jejich vize nedokázala nikdy z těchto trnů vymanit.

⁴⁰¹ “the marriage of two bodies, not by the communion of emblematic wine but of blood itself”; tamtéž, s. 103.

⁴⁰² “Spell-bound by that soft music, which sharpened every sense, I now began to understand things hitherto so strange, the love the mighty monarch felt for his fair Grecian slave, Antinoüs, who [...] died for his master’s sake.” Tamtéž, s. 26.

Summary

Under the specific conditions of the 19th-century Britain, the most developed industrialized country of the time, literature and art employed different methods of representation, in which they attempted to cope with the new situation. Both forms responded to what was generally considered a loss of traditional beauty and an invasion of ugliness symbolized by the new industrial cities and the changes that affected urban as well as rural life. The period seems to be characterized by this aesthetic concern about the living and working conditions and rapid transformation of what was considered as bringing sensual pleasure and moral enhancement. In numerous works it is possible to find an attempt to define an ideal that would provide an alternative to the prevailing feeling; this tendency is usually recognized as late or Victorian Romanticism and is related, in a narrower sense, to the Aesthetic Movement. The present thesis tries to argue that to understand Victorian Romanticism just in these synchronic terms, as it sometimes happens, would be reductive. Romantic sensibility results from more substantial and profound changes of the human mind that relate not only to the concrete social and economic developments but to a more complex and long-going process of transformation from a traditional to modern form of existence. Neither Victorian Romanticism as a broader term nor the Aesthetic Movement as a narrower one is just a product of their time. The roots of these trends date back to the late seventeenth century at least and to understand the character of the works of literature and art thus designated, a diachronic view must be included.

In his book-length study, *The Last Romantics* (1949), the critic Graham Hough asserts that it is possible to see a continuous line of Romantic writings going throughout the whole Victorian era, beginning probably with John Ruskin and ending with the young men of the 1890s such as W. B. Yeats or Arthur Symonds. Such a view suggests homogeneity. On the other hand, it is an unquestionable fact that the late Romantic writers and critics themselves viewed their own positions differently, nor were they unanimous in their understanding of Romanticism. Ruskin's and Pater's characteristics of what defines Romantic sensibility were very far apart. The Ruskin-Whistler case indicated the extent of incompatibility which the Romantic tendency involved. As to the Aesthetic Movement proper, it seemed to be a somewhat vaguely defined term in the latter half of the Victorian period, in spite of a host of various parodies. While the critic John Morley, in his review of *The Renaissance* in 1873, pointed out that Walter Pater linked importantly with other aesthetes such as Swinburne or Rossetti, another critic, Walter Hamilton, several years later, did not make a single mention of Pater in his own book dealing with Victorian aestheticism. Taking these contradictions and

multifaceted aspects of late Romanticism into account, it seems advisable to study the term not in any strictly defined way, but to focus on its most general characteristics as they appear in the works of sometimes very different writers and artists. In other words, it is perhaps more productive to distinguish the most important features and objectives and view them comprehensively as manifestations of a specific position. Jeremy Freedman is helpful in suggesting some concerns of the aesthetic writers of the period: an attempt to overcome an intense sense of passing time leading inexorably to loss and death; viewing self in solipsist isolation and desiring to overcome this by relating one's own self to another person's identity; a tendency to purify one's own experience from a connection with the material world. These aspects are taken into account in the proceeding parts of the thesis.

The first chapter presents an overview of different theories that participated in the formation of Romantic aesthetics. A fundamental point of departure towards the new sensibility was the rise of empiricism in the works of Thomas Hobbes and John Locke. Operations pertaining to the human mind were now in focus of modern philosophy due to the dilemma concerning innate and acquired ideas. Simultaneously, the revolutionary discoveries of natural sciences, astronomy in particular, contributed to the rise of modern consciousness. Man viewed himself no more as an integral part of structured cosmic hierarchy with an assigned and fixed position, but, more frustratingly, as a negligible particle lost in the chaos of infinite space. The doubts about the traditional belief in order, scattered in the writings of English and European authors, resulted in a form of alienation and separation. The empiricist philosophy, with its emphasis on the individual rather than universal status of man, made this growing sense of crisis felt even more intensely. Under such conditions the traditional aesthetics, based on the classical objective theories of beauty, lost its relevance. The early eighteenth century marks the shift from the objective to the subjective theories of beauty.

Examining various concepts of aesthetic values, this part of the thesis attempts to discuss the eighteenth-century intellectual scene as one of transition, as a continuous search of a way out from the moment of crisis. What we witness is a constant confrontation of three basic aesthetic theories: empiricist, Neo-Platonic and formal. They are not strictly isolated, their tenets overlap even within one critic's views. The period abounds in treatises dealing with aesthetic values and the tendency seems to be clear: to find the most efficient way in which the lost harmony between man and cosmos could be re-established. Outwardly, this process can be characterized by a single-minded effort to find means of overcoming the sense of alienation, atomization and fragmentation and of achieving, through art, an ideally unified and

harmonized image of existence. This goal seemed to be attainable, among other things, by better understanding of the so-far marginalized faculties of the human mind.

One of the earliest eighteenth-century theoreticians of aesthetic values is Lord Shaftesbury. Though none of the major Romantic poets apparently read his principal works directly, his influence was immense. His position is Neo-Platonic; his major concern is with the study of the moral character of aesthetic experience. The outer world as such is no more the source of aesthetic pleasure for him, the true source being reflection of this world. Like Plotinus, he understands the human mind both as creative of beauty and a work of beauty made by God. This enables him to conceive creativity as analogous to the divine act of creation and take the artist as a “second Maker.” His arguments, however, are not free from contradictions: on the one hand, Shaftesbury demands control, which the creative mind should exercise to be able to produce works of good taste, on the other, he presents the poet as enthusiast, whose best creative moments come as a form of hallucination or fit, in which he becomes, in a Platonic tradition, a mediator of the divine voice. In this respect, Shaftesbury also challenges Locke’s definition of the self as consciousness.

Frances Hutcheson attempted to explicate Shaftesbury’s theory in terms of empiricism; the specific term, “internal sense”, originally employed by Shaftesbury, is presented as undistinguished in its operations from external senses, as one of the perceptive faculties. The relevance of this passive sense is in recognizing beauty of external objects characterized by “uniformity amidst variety”. Though discussing aesthetic values from the position of empiricism, Hutcheson’s conception is still very traditional and in fact it is just a variation of the formal ideas of unification. Yet his stress on uniformity amidst variety would find a new resonance later in the century.

Other followers of Locke’s philosophy, such as Joseph Addison, oriented themselves at the discussion of a specific faculty of the human mind, imagination. In Addison’s use, this classical term became emancipated from the views that had held it as an undesirable operation of the human mind, as a means of distraction rather than creation. Though Addison does not understand the imagination as a truly creative faculty, he sees in it an invaluable opportunity to overcome the existential crisis of the alienated cosmos by stimulating individual pleasures of the human mind. While Addison’s imagination makes the world pleasurable to our senses by adorning it, Mark Akenside’s view of the pleasures of imagination involves expressions which are very suggestive of the Romantic way of maintaining the imagination as a creative power. His conception of the poet derives from Shaftesbury’s “second Maker”, as superhuman qualities are emphasized in his definition. These ideas, together with Edward

Young's comments on the genius, importantly prefer other than purely rational, constructive attributes of poetic creativity.

Burke's theory of the sublime is discussed from the point of view of psychological approach to the issue of aesthetic values. Burke in fact transforms the overwhelming vastness and apparent infinity of the universe into aesthetic experience and his explanation of the "pain" produced by a sensation of terror aims at laying down the foundations of emotionalist aesthetics. Moreover, the sublime understood as a superior kind of aesthetic experience when compared to the beautiful, means a radical farewell to a central position of the formal theories of symmetry and proportion because the sublime objects are not necessarily structured and they may also cross the limits of purely physical objects. On the other hand, Burke does not maintain that aesthetic experience is individual as he believes that aesthetic value results from common dispositions of men, and not from random or accidental situations. Yet Burke definitely stimulated the Romantic thought which made use of the sublime as a relevant category even though it seemed necessary to philosophers like Kant to redefine it and make it more a product of the mind than of the senses.

Burke claims his dependence on William Hogarth. Hogarth's *Anatomy of Beauty* seems to be an attempt to revive the classical formal theories, based, however, on different principles. What actually seems more interesting is a "democratizing" aspect derived from the pleasures of seeing, irrespective of the moral character of the seen object. Hogarth combines Hutcheson's ideas of a "composed" scene with Addison's physiological approach, in which the aesthetic pleasures stem from ever new impulses stimulating the senses. In his attempt to teach others how to view the world properly he anticipates Ruskin's position of an authority, albeit without Ruskin's moral aims.

Hogarth's attention to some formal attributes of beauty makes an important link to the history of the picturesque, a more practical eighteenth-century concept, connected mostly with gardening and landscape architecture, but having more general implications. The picturesque is discussed not as just one aesthetic theory but, in accordance with the views of J. Dixon Hunt, as a process reflecting a development from classicist, emblematic function of an aesthetic area to what is called "expressive" or "romantic picturesque". This tendency testifies to the fact that allegorical representation was growing a more and more problematic method during the century and that instead of the rational treatment of meaning an emotional response was desired. This is also reflected in the writings of the later theoreticians of the picturesque such as U. Price and W. P. Knight, who discussed the term more as psychological than formal and who even allowed the operations of the imagination to participate in enjoying picturesque

scenes. Price sought to define the picturesque as a compromise between the Burkean terms sublime and beautiful, showing thus the necessity to enlarge the scope of emotional responses to aesthetic objects, while Knight laid stress on associative processes of the human mind. The picturesque, however, also played a broader role of political argument, especially in the times of the French Revolution. Special attention is paid to the way in which Walter Scott makes use of the picturesque in his novels; a crucial scene from *Kenilworth* is analyzed to show an ironic treatment of those aspects of the picturesque which were already outdated at that time.

The section devoted to the Romantic aesthetic debates opens with an extended analysis of Coleridge's famous poem "Kubla Khan". The purpose of this discussion is to document how key Romantic texts depended on the prevailing sense of poetry as an arena where different aesthetic conceptions may confront each other to show their validity. The following parts present the way in which the Romantic mind continued in emancipating itself from the outer, phenomenal, fragmented and essentially meaningless world. This extreme attitude is Blake's, for whom the only authentic existence was that of imagination. Other Romantic poets were less radical in their views, yet all of them (with an exception of Byron) tried to recreate the world with the help of imaginative processes. The imagination was famously redefined by Coleridge and treated by Wordsworth and other poets as well. The discussion involves comments on several passages from *Biographia Literaria*, makes hints at Coleridge's sources among German philosophers (especially Schelling), observes Wordsworth's subjective view of the imaginative stimuli as "seeming" and is concluded by pointing to the relevance of symbolic representation and Coleridge's definition of symbol.

Though the major representatives of Romantic poetry and aesthetic theory can be considered the most important voices in the process that developed throughout the preceding century, their ideas can by no means be understood as the ultimate ones. As H.-G. Gadamer and Paul de Man, among others, show the Romantic practice was not based entirely and compactly on the demands announced in the theoretical writings of the Romantics. The nineteenth century continues to be what the previous one has been: an arena where different conceptions clash constantly. This, of course, allows critics like Ruskin and Pater to view Romanticism in opposite terms. Modern aesthetic thought is a dynamic process of confrontation and experimentation. As such, it continues well into the Victorian period and the form of its further development is signaled for instance by the way T. De Quincey employs aesthetic issues in his *Confessions*.

Chapter Two discusses Ruskin's aesthetic theories as expressed mostly in *Modern Painters*. His views of art and his position of art critic in this period rests on his theocentric

view, which may be, at least partly, attributed to his strict Protestant upbringing. Ruskin inclines to prefer neoclassicist values and appreciate eighteenth-century writers such as S. Johnson, yet his position is not fully conservative. As N. Shrimpton shows, Ruskin maintains a middle-ground position between conservatives and aesthetes, a position of negotiation. What at first sight seems to be a conservative conception of aesthetics, as presented in the first two volumes of *Modern Painters*, is subverted on the one hand by Ruskin's later development, and on the other by Ruskin's attempt to apply the Romantic theory of poetry to art criticism. Especially Ruskin's theory of Typical Beauty, though seemingly reaching as far back as the Middle Ages, is in fact a variation of the Romantic idea of the imagination as a producer of absolute, universal and transcendental meanings. Ruskin also agrees, in general terms, with the Romantic search for moral consequences of the imaginative processes. Similarly, Vital Beauty is analogical to the Romantic concern with expressiveness, in which emotions manifest an overall happiness of a living organism and in this way acknowledge the supreme goodness of God's will.

Ruskin's conception of the theocentric aesthetics is also very importantly a result of his obsession as a spectator rather than active participant in the material world. His theory of seeing is a theory of detachment, characteristic of his early years. But for him detachment means independence as well, and the point of his instructions in *Modern Painters* is to liberate the critical and creative mind from the conventions that blind it. In this respect Ruskin also continues in the Romantic tradition. Accurate seeing, being "true to nature" and developing an "innocent eye" may be understood as a form of "naturalism" but Ruskin inclines more to Romantic points of view: for him, seeing is not just a sensual experience but also an act which includes personal experience, as becomes clear from his interpretations of Turner's paintings and sketches. Seeing clearly means seeing the laws and thus seeing the transcendental. At the same time the act of seeing excludes the self in its particular presence. The Ruskinian spectator is close to the Romantic (and Shaftesburian) impersonal genius – he sees everything except himself. The position of an art critic is more complex. Ruskin defines the art critic as a translator of the artist's work, but since art is an "expressive language", often symbolical, the art critic is an interpreter as well and his rendering of the visual into the verbal has a specific ekfrastic quality which even allows Ruskin to deviate from the actual work of art and indulge in autonomous rhetoric strategies of high authority.

The following chapter demonstrates to what extent the aesthetic thought of the Pre-Raphaelites depended on Ruskin's demand of accuracy in seeing objects (especially objects of nature) and in what way they, and D. G. Rossetti in particular, managed to define their own

aesthetic system. The scathing reaction of the critics to some of their paintings exhibited in 1850, and most of all to Maillais's *Christ in the House of His Parents*, demonstrates the limits of what may be viewed as Ruskinian naturalism. The famous case of Dickens's review is commented on, to show how inappropriate the realistic method seemed in representing noble themes even to the most popular realistic writers. Rossetti's story "Hand and Soul" is a manifesto of a different programme, one that links Rossetti more closely to Romanticism. According to its central idea the artist should represent his own soul in his art. What this means is examined in Rossetti's most famous poem, "The Blessed Damozel", in connection with the painting *Beata Beatrix*. Both works depend on Rossetti's intimate knowledge of the poetry and other writings of Dante Alighieri. Though Rossetti claimed that the poem was inspired by Poe's "The Raven" and the poet's views of a noble theme as expressed in "The Philosophy of Composition," its central idea is much more faithful to Dante's presentation of Beatrice in *Vita Nuova*, the book Rossetti translated into English. It captures a typical moment of transition, this time between the human status and that of a saint; analogically, the painting represents a moment between life and death. More importantly, these are moments of crucial ambiguity – both female characters are split between two kinds of love, a lover's love and a love of God. Rossetti portrays a soul but this soul is unquestionably corporeal. As many other works of the Pre-Raphaelites exemplify, the split between the spiritual and the physical and a desire to achieve re-unification is a defining issue for the Brotherhood. Here Freedman's view of the aesthetic self applies the best.

The part indicated as Intermezzo is a kind of detour to a collateral problem of language. Though Lewis Carroll is not traditionally regarded as a Victorian Romantic, the issues he raises in his two Alice books relate to the tendencies of later Romanticism very closely. The first part of this chapter tries to demonstrate how identity depends on language and how the fears of meaninglessness possessed the Victorian society. An early moment of the first Alice book is discussed in relation to the traditional division of the Victorian household along gender lines and to the frustrating premonitions of emptiness behind words. These fears are presented as resulting in an identity crisis, which is not only one of the dominant themes of the Alice books but of other Victorian texts, such as McDonald's *Lilith*, as well. This phenomenon is connected with the completion of the process that started with the scientific discoveries of the 16th and 17th centuries: Darwin's theory of evolution, officially announced a few years before Carroll wrote his books, meant the last step towards an existential void. At the level of language and literary strategies, this fact symbolically means the loss of a prototext, such a one as the Bible is for the Protestant.

The following parts pursue the history of the changing views of the role of language both in society and literature. The ideas of language seem to depend on the fundamental changes of man's status in the same way as the theories of aesthetic values. The eighteenth century no more maintains the traditional Christian view of language as Logos or an expression of God's supreme intelligence. Theories derived from empiricist philosophy prevail first and conceptions connected with Romantic thought take over in the later phase. Among these one tendency seems to dominate, a tendency to cherish language as an autonomous entity which is not just a practical instrument of communication and expressing ideas but a factor that determines man as individual as well as a member of a larger community. A crisis which the mid-Victorian England faces is the one of dethroning language from this prominent position, mainly due to the growing influence of Continental philology and the doubts about the most ambitious lexicographic project, the compilation campaign for the *Oxford English Dictionary*. The Humpty-Dumpty chapter from *Through the Looking-Glass* is read in this context, showing Carroll's highly ironic treatment of the linguistic conflicts of the period.

Closely related to this is the history of the ideas concerning style in literature. The changing views of this issue illustrate the ambition to raise the language of prose, in particular that of the novel, to the level of poetic diction, and thus to give both forms of literary expression a similar high status, which became a prerequisite of Aesthetic "stylism". Walter Pater's essay on style maintains a prominent position among various treatises on this topic, and is dealt most thoroughly with.

Chapter Four is devoted to the work of Walter Pater. The opening part, discussing several essays from *The Renaissance* and focusing most on the Conclusion, attempts to argue that the Heraclitean philosophy of passing moments, though the most famous one, is not the only set of beliefs the reader can identify in the book. The Heraclitean dependence on the ever changing flux of sensations and the Parmenidean solipsist view of man's existence, the most extreme outcomes of the ontological crisis symptomatic of modern times, are counterbalanced by the accounts of a search of an ideal, as we can see in other early essays of the collection, especially "Leonardo da Vinci" and "Winkelmann". This search represents a stabilizing factor of what otherwise appears to be hopelessly fluent and vanishing.

A dialectic relation of motion and stability characterizes Pater's thinking constantly. Even his last published book, *Plato and Platonism*, is methodologically based on the same principle. The most complex treatment of this conception of life, however, can be found in Pater's only completed novel *Marius the Epicurean*. Unlike most of the commentators', my analysis of this novel in the latter half of this chapter does not deal with all its parts but

focuses mostly on the first and the last one. This is so because the organizing principle of the hero's development is not, in my view, the Hegelian dialectic triad, as some critics claim, but a metamorphosis of sensations into a "beatific vision" as the only genuine accomplishment. Therefore detailed attention is paid to the way in which Marius's original home, his birthplace, a farm called Whitenights, is defined. It is obvious that the house plays a role of spiritual space, where the memory of Marius's dead father is worshipped constantly and where Marius's mind feels irreconcilably split between life and death, between his love of living creatures and his devotion to his deceased father. The young man's further development is a single-minded search for an ideal system of belief but neither Epicureanism nor Stoicism is able to bring him satisfaction. His final discovery of a house of early Christians proves to be the ultimate point of his quest. In Christianity he finds the values he has been looking for, a way to reconcile the two oppositions. This ultimate point, however, reads very much like a point of return: the house of Cecilia resembles his own home because it is also turned into a place of religious devotion. Moreover, Cecilia seems to be a reincarnation of his mother who died before Marius left home. And finally, Cecilia represents a higher, all-embracing form of love than the one the Hellenistic tradition could offer. Christianity is a perfected vision of the insufficiencies of Marius's original religion of Numa, just as Cecilia is a synthetic symbol of the love of his mother and the love of Psyche, of which he had read in his "Golden Book", Apulleius' *Metamorphoses*. The meaning of this "beatific vision" is not religious, though, but aesthetic: the emblematic figure of Cecilia, as she first appears before Marius's eyes, surpasses all Hellenistic art could offer.

The thesis is concluded by the discussion of a realm which the Romantic sensibility has kept excluded. It was in the time of "Romantic agony", the Decadent 1890, that sexuality and sensuality became a theme of literary texts, though mostly of those verging on pornography. The last decade starts to be more open in representing sexual matters, mainly due to the fact that the new cultural persona, the emaciated, effeminate aesthetic man, was trying to define his position. Being a symbolical representation of the period in which civilisation faced its critical exhaustion, he viewed female sexuality as hostile to his own sexual status. As Arthur Schopenhauer stated women impersonated all that is beastly in nature, its instincts, its rapidly passing beauty and its lack of spirituality. Female genitalia, one of the Victorian taboos for the male gaze, were imagined as "vagina dentata", a sharp weapon, a living symbol of man's castration complex.

These new frustrations are then revealed in an anonymous novel of the 1890, *Teleny*, a text attributed to Oscar Wilde. The analysis follows the treatment of two contrasting themes,

that of female sexuality and that of duality. While female sexuality in its different forms stands for three types of complexes (death, impotence and incest), the *Doppelgänger* theme provides a clue to the hero's, Des Grieux's, identity. It is not only representative of the desire to establish a perfect homosexual relation in which body and mind coalesce in a unified, yet dual form, but it is also built up on multiple echoes of the emblematic motif of Emperor Hadrian and his slave Antinoüs, introducing thus the issue of sacrifice. *Teleny* may be read, perhaps due to Wilde's actual participation in writing the novel, as a story proceeding along the Paterian dialectic principle. Yet the ultimate moment that would reveal the true character of being never comes and the novel ends up in death as sacrifice to what could never be realized. In this respect the Decadent treatment of the body as the sexual self represents a singularly biased development of the Romantic impulses.

Použitá literatura

- M. H. ABRAMS, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. W.W. Norton & Co., New York, 1958. České vydání: *Zrcadlo a lampa. Romantická teorie a tradice estetického myšlení*. Přel. Martin Procházka. Triáda, Praha, 2001.
- M. H. ABRAMS (ed.), *English Romantic Poets: Modern Essays in Criticism*. Oxford University Press, London, Oxford, New York, 1975.
- Stephen ARATA, *Fictions of Loss in the Victorian Fin de Siècle*. Cambridge University Press, Cambridge, New York, Melbourne, 1996.
- Isobel ARMSTRONG, *Language as Living Form in Nineteenth Century Poetry*. The Harvester Press, Sussex, Barnes & Noble Books, New Jersey, 1982.
- Isobel ARMSTRONG, *Victorian Poetry. Poetry, Poetics and Politics*. Routledge, London, 1993.
- Lee BEHLMAN, "Burning, Burial, and the Critique of Stoicism in Walter Pater's *Marius the Epicurean*". *Nineteenth Century Prose*, Vol. 31, No. 1 (Spring, 2004), s. 133-69.
- John Andrew BERNSTEIN, "Shaftsbury's Identification of the Good with the Beautiful". *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 10, No. 3 (Spring, 1977); s. 304-25.
- Dinah BIRCH (ed.), *Ruskin and the Dawn of the Modern*. Clarendon Press, Oxford, 1999.
- Jerome Hamilton BOCKLEY, "Pater and the Suppressed 'Conclusion'". *Modern Language Notes*, Vol. 65, No. 4 (April, 1950), s. 249-51.
- Tirthankar BOSE, "Rossetti's 'The Blessed Damozel'". *The Explicator*, Vol. 53, No. 3, (Spring, 1995), s. 151.
- Maurice BOWRA, *The Romantic Imagination*. Oxford University Press, Oxford, 1950.
- Cleanth BROOKS, *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*. Harcourt, Brace and Company, Orlando, 1975.
- J. H. BUCKLEY, *The Victorian Temper*. Cambridge University Press, Cambridge, 1981.
- J. B. BULLEN, *The Myth of the Renaissance in Nineteenth-Century Writing*. Clarendon Press, Oxford, 1994.
- J. B. BULLEN, *The Pre-Raphaelite Body: Fear and Desire in Painting, Poetry, and Criticism*. Clarendon Press, Oxford, 2005.
- Edmund BURKE, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757). Oxford University Press, Oxford, 1998.
- J. W. BURROW, *Krize rozumu* (The Crisis of Reason). Přel. Tomáš Suchomel. Centrum pro studium demokracie a kultury, Brno, 2003.

- Samuel BUTLER, *A First Year in Canterbury Settlement with Other Early Essays*. J. Cape, London, 1923.
- Samuel BUTLER, *The Notebooks*. Jonathan Cape, London, 1921.
- Roger CAILLOIS, *Zobecněná estetika*. Přel. Stanislav Jirsa a Miroslav Míčko. Doslov M. Míčko. Odeon, Praha, 1968.
- Lewis CARROLL, *The Works*, The Hamlyn Publishing Group Ltd., Feltham, 1968.
- David CECIL, *Walter Pater, the Scholar-Artist*. Cambridge University Press, Cambridge, 1955.
- Ruth C. CHILD, *The Aesthetic of Walter Pater*. The Macmillan Company, New York, 1940.
- Samuel Taylor COLERIDGE, *The Major Works*. Oxford University Press, Oxford, 1985.
- Stuart Dodgson COLLINGWOOD, *The Life and Letters of Lewis Carroll*. Century, New York, 1899.
- Peter Allan DALE, *The Victorian Critic and the Idea of History (Carlyle, Arnold, Pater)*. Harvard University Press, Cambridge (Mass.), London, 1977.
- Kenneth DALEY, *The Rescue of Romanticism (Walter Pater and John Ruskin)*. Ohio University Press, Athens, 2001.
- Philip DAVIS, *The Victorians*. The Oxford English Literary History, sv. 8, 1830-1880. Oxford University Press, Oxford, 2002.
- Paul DE MAN, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Úvod Wlad Godzich, University of Minnesota Press, Minneapolis, (1983), revid. vyd. 1997.
- Thomas DE QUINCEY, *Confessions of an English Opium Eater*, Penguin Books, London, 1997.
České vydání: *Zpověď požívače opia*. Přel. Eva Kondrysová. Euromedia Group k. s. – Odeon, 2000.
- Giles DELEUZE, *The Logic of Sense (Logique du sens)*. Přel. Mark Lester a Charles Stivale. Columbia University Press, New York, 1990.
- N. M. DĚMUROVA (ed.), *Topsy-Turvy World: English Humour in Verse*. Progress Publishers, Moskva, 1978.
- Denis DIDEROT, *O umění*. Přel. Jan Binder. Odeon, Praha, 1983.
- Oswald DOUGHTY, *A Victorian Romantic*. Frederick Muller Ltd., London, 1949.
- Linda DOWLING, *Language and Decadence in the Victorian Fin de Siècle*. Princeton University Press, Princeton, Oxford, 1986.
- Umberto Eco, *Umění a krása ve středověké estetice*. Přel. Zdeněk Frýbort. Argo, Praha, 2007.
- T. S. ELIOT, *Selected Essays*, Faber and Faber Ltd., London, 1966.
- Richard ELLMANN, *Oscar Wilde*. Penguin Books, London, 1988.

- James ENGELL, *The Creative Imagination: Enlightenment to Romanticism*. Harvard University Press, Cambridge (Mass.), London, 1981.
- Jay FELLOWS, *The Failing Distance: The Autobiographical Impulse in John Ruskin*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore, London, 1975.
- Ernst FISCHER, *Původ a podstata romantismu* (Ursprung und Wesen des Romantismus). Přel. Alexej Kusák. Nakladatelství politické literatury, Praha, 1966.
- Gustave FLAUBERT, *Dopisy*. Přel. Eva Formanová. Mladá fronta, Praha, 1971.
- Boris FORD (ed.), *From Dickens to Hardy* (The New Pelican Guide to English Literature, vol. 6). Penguin Books, London, 1996.
- Jonathan FREEDMAN, *Professions of Taste: Henry James, British Aestheticism and Commodity Culture*. Stanford University Press, Stanford (Cal.), 1990.
- Lilian FURST, *Romanticism in Perspective*. Macmillan, London, Basingstoke, 1969.
- Hans-Georg GADAMER, *Pravda a metoda* (Wahrheit und Methode) I. Přel. David Mik. Triáda, Praha, 2010.
- William GAUNT, *The Aesthetic Adventure*. Penguin Books Ltd., Harmondsworth, 1957.
- William GAUNT, *The Pre-Raphaelite Tragedy*. Jonathan Cape, London, 1975.
- Katherine EVERETT GILBERTOVÁ – Helmut KUHN, *Dějiny estetiky*. Přel. Pavel a Heda Kovályovi. SNKLU, Praha, 1965.
- Robert GITTINGS, *Letters of John Keats*. A new selection. Oxford University Press, Oxford, 1970.
- Nicolas HALMI, *The Genealogy of the Romantic Symbol*. Oxford University Press, Oxford, 2007.
- Walter HAMILTON, *The Aesthetic Movement in England*. Reeves & Turner, London, 1882; reprint AMS Press, New York, 1971.
- Ellis HANSON, *Decadence and Catholicism*. Harvard University Press, Cambridge (Mass.), London, England, 1997.
- Carolyn HARES-STRYKER (ed.), *An Anthology of Pre-Raphaelite Writings*. Sheffield Academic Press, Sheffield, 1997.
- Rupert HART-DAVIS (ed.), *The Letters of Oscar Wilde*. Rupert Hart-Davis, London 1962.
- James A. W. HEFFERNAN, *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. The University of Chicago Press, Chicago, London, 2004.
- G. W. F. HEGEL, *Estetika*. 2 sv. Úvod a přel. Jan Patočka. Doslov Luděk Novák. Odeon, Praha, 1966.
- Heinrich HEINE, *Obrazy z cest I*. Přel. Anna Siebenscheinová. SNKLHU, Praha, 1954.

- Elizabeth K. HELSINGER, *Ruskin and the Art of the Beholder*. Harvard University Press, Cambridge (Mass.), London, 1982.
- Robert HEWISON, *John Ruskin: The Argument of the Eye*. Thames and Hudson, London, 1976.
- John Spencer HILL (ed.), *The Romantic Imagination*. Palgrave, Basingstoke, 1977.
- Timothy HILTON, *The Pre-Raphaelites*. Thames and Hudson, London, 1989.
- William HOGARTH, *The Analysis of Beauty* (1753). Ed. a úvod Ronald Paulson. Yale University Press, New Haven, London, 1997.
- Gerard Manley HOPKINS, *Poems and Prose*, Penguin Books, London, Baltimore, 1953.
- Otakar HOSTINSKÝ, *Co jest malebné? Výlet do říše romantiky*. Úvod Zdeněk Nejedlý. F. Topič, Praha, 1912.
- Graham HOUGH, *The Last Romantics*. Gerald Duckworth & Co. Ltd., London, 1949.
- Zdeněk HRBATA – Martin PROCHÁZKA, *Romantismus a romantismy*. Karolinum, Praha, 2005.
- David HUME, *A Treatise of Human Nature* (1739-40). Penguin Books, London, 1984.
- John Dixon HUNT, *Gardens and the Picturesque: Studies in the History of Landscape Architecture*. The MIT Press, London, 1997.
- John Dixon HUNT, “Ut Pictura Poesis, the Picturesque, and John Ruskin”. *MLN*, Vol. 93, No. 5, (December, 1978), s. 794-818.
- John Dixon HUNT – Faith M. HOLLAND (eds.), *The Ruskin Polygon: Essays on the Imagination of John Ruskin*. Manchester University Press, Manchester, 1982.
- John Dixon HUNT – Peter WILLIS (eds.), *The Genius of the Place: The English Landscape Garden 1620-1820*. The MIT Press, Cambridge (Mass.), London, 1988.
- Wolfgang ISER, *Walter Pater: The Aesthetic Moment* (Walter Pater: Die Autonomie des Ästhetischen). Přel. David Henry Wilson. Cambridge University Press, Cambridge, 1987.
- Holbrook JACKSON, *The Eighteen Nineties* (1913). Jonathan Cape, London, Toronto, 1931.
- Edmund D. JONES (ed.), *English Critical Essays: Nineteenth Century*. Oxford University Press, Oxford, 1971.
- John S. JORDAN, *Why the Lyrical Ballads?* University of California Press, Berkeley, London, 1976.
- Immanuel KANT, *Kritika soudnosti* (Kritik der Urtheilskraft). Úvod Milan Sobotka. Přel. Vladimír Špalek a Walter Hansel. Odeon, Praha, 1975.
- Frank KERMODE, *Romantic Image*. Routledge and Kegan Paul, London, 1957, 1966.
- Peter KIVY, “The ‘Sense’ of Beauty and the Sense of ‘Art’: Hutcheson’s Place in the History and Practice of Aesthetics”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 53, No. 4 (Autumn, 1995); s. 349-357.

- Henry LADD, *The Victorian Morality of Art*. Ray Long & Richard R. Smith Inc., New York, 1932.
- George P. LANDOW, *The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin*. Princeton University Press, Princeton, 1971; elektronická verze 2000
<<http://www.victorianweb.org/authors/ruskin/theoryov.html>>
- Richard LE GALLIENNE, *The Romantic '90s* (1925). Robin Clark Limited, London, 1993.
- Jean-Jacques LECERCLE, *Philosophy of Nonsense: The Intuitions of Victorian Nonsense Literature*. Routledge, London, New York, 1994.
- Winston LEYLAND (ed.), *Teleny, a novel attributed to Oscar Wilde*. Gay Sunshine Press, San Francisco, 1984.
- Sally LEDGER – Scott McCracken (eds.), *Cultural Politics at the Fin de Siècle*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995.
- George LEVINE – William MADDEN, *The Art of Victorian Prose*. Oxford University Press, London, New York, Toronto, 1968.
- Ludwig LEWISOHN (ed.), *A Modern Book of Criticism*. The Modern Library, New York, b.r.
- George MACDONALD, *Phantastes and Lilith*, Wm. B. Eerdonaus Publishing Company, Grand Rapids, 1979.
- Stéphane MALLARMÉ, *Souhlas noci*. Přel. Ota Nechutová, František Hrubín a Jan Tomeš. Úvod Jiří Pechar. Odeon, Praha, 1977.
- John Stuart MILL, *On Liberty* (1859), Penguin Books, Harmondsworth, 1986.
- Karl MILLER, *Doubles: Studies in Literary History*. Oxford University Press, Oxford, New York, 1987.
- Gerald MONSMAN, *Walter Pater*. Twayne Publishers, Boston, 1977.
- Blake MORRISON, *The Movement: English Poetry and Fiction of the 1950s*. Oxford University Press, Oxford, 1980.
- David MORSE, *High Victorian Culture*. The Macmillan Press Ltd., London, 1993.
- Francesca ORESTANO – Francesca FRIGERIO (eds.), *Strange Sisters: Literature and Aesthetics in the Nineteenth Century*. Peter Lang, Bern, 2009.
- Arthur William Edgar O'SHAUGHNESSY, *An Epic of Women*. John Camden Hotten, London, 1870.
- Lene OSTERMARK-JOHANSEN, "The Death of Euphuus: Euphuism and Decadence in Late-Victorian Literature". *English Literature in Transition (1880-1920)*. University of North Carolina, Greensboro, 2002:1 (Literature Online).

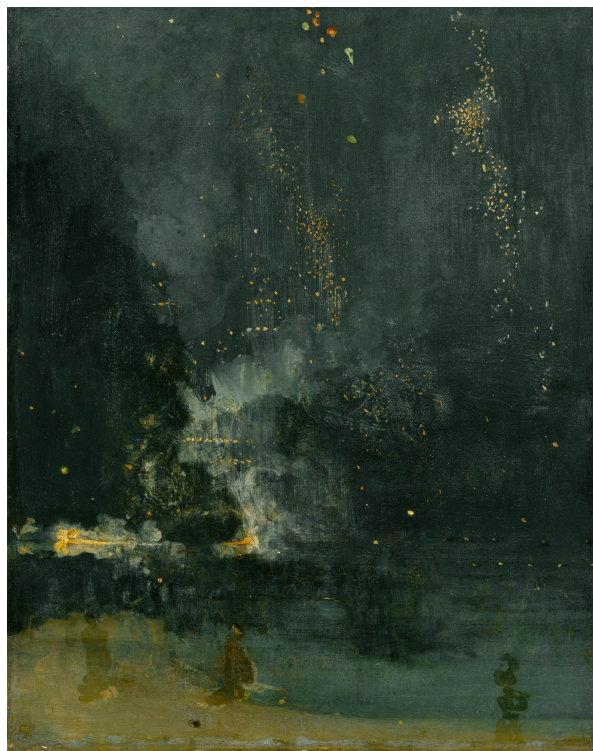
- František PALACKÝ, „Přehled dějin krásovědy a její literatury“. In: *Dílo*, sv. čtvrtý. Ed. Jaroslav Charvát. L. Mazáč, Praha, 1941.
- Walter PATER, *Appreciations. With an Essay on Style*. Macmillan and Co., Ltd., London, 1924.
- Walter PATER, *Essays from "The Guardian"*. Macmillan and Co., Ltd., London, 1920.
- Walter PATER, *Marius the Epicurean*. J. M. Dent and Sons, London, 1966.
- Walter PATER, *Miscellaneous Studies*. Macmillan and Co., Ltd., London, 1920.
- Walter PATER, *Plato and Platonism*. Macmillan and Co., Ltd., London, 1920.
- Walter PATER, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry* (1877). Oxford University Press, Oxford, 1986.
- Arthur POLLARD, *The Victorians*. Penguin History of Literature, sv. 6. Penguin Books, London, 1993.
- Mario PRAZ, *The Romantic Agony*. Přel. Angus Davidson. Oxford University Press, London, 1933.
- Martin PROCHÁZKA, „Multiculturalism versus Patriotism: Uses and Abuses of ‘Sharawadgi’“. *Prague Studies in English XXIV* (2006), s. 107-117.
- Martin PROCHÁZKA, *Romantismus a osobnost: Subjektivita v anglické romantické poezii a estetice*. Praha, 1996.
- Martin PROCHÁZKA, *Transversals*. Litteraria Pragensia Books, Praha, 2008.
- Robert B. PYNSENT, *Pátřání po identitě* (Questions of Identity). Přel. Blanka Hemelíková. H & H, Jinočany, 1996.
- Sir Joshua REYNOLDS, *Discourses on Art*. Ed. Robert R. Wark. Yale University Press, New Haven, London, 1959.
- Ruth ROBBINS, *Pater to Forster, 1873-1924*. Palgrave Macmillan, London, 2003.
- John D. ROSENBERG, *The Darkening Glass: A Portrait of Ruskin's Genius*. Columbia University Press, New York, 1980.
- Stephanie ROSS, „The Picturesque: An Eighteenth-Century Debate“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 46, No. 2 (Winter, 1987); s. 271-9.
- Dante Gabriel ROSSETTI, *The Works*. Ellis, London, 1911.
- John RUSKIN, *Praeterita: Outlines of Scenes and Thoughts Perhaps Worthy of Memory in my Past Life*. Úvod Kenneth Clark. Rupert Hart-Davis, London, 1949.
- John RUSKIN, *The Works*. 39 sv. Ed. E. T. Cook a Alexander Wedderburn. Library Edition. George Allen, London, Longmans, New York, 1903-12.
- Řečtí atomisté. Přel. Karel Svoboda. Nakladatelství Svoboda, Praha, 1980.

- Paul L. SAWYER, *Ruskin's Poetic Argument: The Design of the Major Work*. Cornell University Press, Ithaca, London, 1985.
- Talia SCHAFFER, *The Forgotten Female Aesthetes. Literary Culture in Late-Victorian England*. University Press of Virginia, Charlottesville, London, 2000.
- Arthur SCHOPENHAUER, *O ženách*. Přel. Josef Hruša. Bohuslav Hendrich, Praha, 1941.
- Rainer SCHULTE – John BIGUENET (eds.), *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. University of Chicago Press, Chicago, 1992.
- James SCOGGINS, *Imagination and Fancy: Complementary Modes in the Poetry of Wordsworth*. University of Nebraska Press, Lincoln, 1966.
- Walter SCOTT, *Kenilworth*. Dent & Sons, London, Toronto, 1926. České vydání: *Kenilworth*. Přel. Vladimír Henzl, Práce, Praha, 1965.
- Miloš SEIFERT, *John Ruskin, apoštol pravdy a krásy*. Josef Svoboda, Praha, 1937.
- Jerrold SEIGEL, *The Idea of the Self: Thought and Experience in Western Europe since the Seventeenth Century*. Cambridge University Press, Cambridge, 2005.
- R. M. SEILER, *Walter Pater: The Critical Heritage*. Routledge & Kegan Paul, 1980.
- Elinor S. SHAFFER, "Coleridge's Theory of Aesthetic Interest". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 27, No. 4 (Summer, 1969), s. 399-408.
- Anthony, Earl of SHAFTESBURY, *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times* (1712). Nakladatel neveden, 1732.
- Elaine SHOWALTER, *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*. Bloomsbury, London, 1991.
- Ian SMALL (ed.), *The Aesthetes: A Sourcebook*. Routledge and Kegan Paul, London, 1979.
- Richard STEELE – Joseph ADDISON, *Selections from THE TATLER and THE SPECTATOR*. Ed. Angus Ross. Penguin Books, London, 1988.
- Derek STANFORD (ed.), *Pre-Raphaelite Writing: An Anthology*. J. M. Dent & Sons Ltd., London, 1973.
- Robert Louis STEVENSON, *Essays in the Art of Writing*. Chatto & Windus, London, 1919.
- Jerome STOLNITZ, "'Beauty': Some Stages in the History of an Idea". *Journal of the History of Ideas*, Vol. 22, No. 2 (Apr.-Jun., 1961), s. 185-204.
- Robert D. SUTHERLAND, *Language and Lewis Carroll*. Mouton, The Hague, Paris, 1970.
- Władysław TATARKIEWICZ, "Objectivity and Subjectivity in the History of Aesthetics". *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 24, No. 2 (Dec., 1963); s. 157-73.
- Christopher THACKER, *The Wildness Pleases: the Origins of Romanticism*. Croom Helm, London & Canberra; St. Martin's Press, New York, 1983.

- William Makepeace THACKERAY, *Vanity Fair* (1848). Penguin Books, London, 1968. České vydání: *Jarmark marnosti*. 2 sv. Přel. Aloys Skoumal. Odeon, Praha, 1981.
- Clarence DeWitt THORPE, "Addison and Hutcheson on the Imagination". *ELH*, Vol. 2, No. 3 (1935); s. 215-234.
- Dabney TOWNSEND, "Lockean Aesthetics". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 49, No. 4 (Autumn, 1991); s. 349-361.
- Dabney TOWNSEND, "From Shaftesbury to Kant: The Development of the Concept of Aesthetic Experience". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 48, No. 2 (Apr.-Jun., 1987); s. 287-305.
- Anthony TROLLOPE, *Barchester Towers* (1857), Penguin Books, London, 1987.
- Tušivá rozpomnění. Jezerní básníci*. Přel. Václav Renč. Jitro, Praha, 2011.
- Helen VENDLER, *The Odes of John Keats*. Harvard University Press, Cambridge (Mass.), London, 1983.
- T. Earle WELBY, *The Victorian Romantics, 1850-70*. Gerald Howe Ltd., London, 1929.
- René WELLEK, *A History of Modern Criticism: 1750-1950*, sv. 1. Jonathan Cape, London, 1970.
- John WHALE, *Imagination under Pressure, 1789-1832: Aesthetics, Politics and Utility*. Cambridge University Press, Cambridge, 2000.
- Oscar WILDE, *Cantervillské strašidlo a jiné prózy*. Přel. J. Z. Novák. Mladá fronta, Praha, 1965.
- Oscar WILDE, *Collins Complete Works*, Harper Collins, Glasgow, 1999.
- Virginia WOOLFOVÁ, *Orlando*. Přel. Kateřina Hilská, Argo, Praha, 1994.
- William WORDSWORTH, *The Poetical Works*. Ed. Thomas Hutchinson. Oxford University Press, London, 1932.
- Edward YOUNG, *Conjectures on Original Composition*. A. Millar & R. and J. Dodsley. London, 1759.
- Danuta ZADWORNA-FJELLESTAD, *Alice's Adventures in Wonderland and Gravity's Rainbow*. Almqvist & Wiksell International, Stockholm, 1986.
- Vlastimil ZÁTKA, *Kantova teorie estetiky*. FILOSOFIA, Praha, 1994.



Joseph Mallord William Turner: *Otrokářská loď* (1840)



James Abbott McNeill Whistler: *Nokturno v černé a zlaté (Padající raketa, cca. 1875)*