

Levý, Otakar

Baudelairova estetika

In: Levý, Otakar. *Baudelaire, jeho estetika a technika*. Brno: Filosofická fakulta M.U. s podporou Ministerstva školství a osvěty, 1947, pp. [7]-209

Stable URL (handle):

<https://hdl.handle.net/11222.digilib/118866>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

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

DÍL I.

BAUDELAIROVA ESTETIKA

ÚVOD

V literární osobnosti Baudelairově se projevila v ne-
všední míře soubytnost ducha umělecky tvůrčího s vykla-
dačem a soudcem umění. Ve francouzské veřejnosti Baude-
laire básník dlouho zastíňoval Baudelaira estetik a kritik.
Kdežto vydáním „Květů Zla“ dosáhl Baudelaire už za ži-
vota ne-li skutečné slávy, aspoň značné proslulosti, nevzbu-
dily jeho literární stati a články věnované umění výtvar-
nému zvláštní pozornosti. Teprve dlouho po jeho smrti se
začínají literární historikové a výtvarní kritikové zabývat
soustavněji studiem „Romantického umění“ a „Estetických
zajímavostí“ a výsledkem jejich studia bylo namnoze zjiš-
tění, že Baudelaire estetik a kritik může být postaven po
bok Baudelairovi básníkovi. A to nejenom proto, že jmeno-
vaná díla velmi přispěla k pravému pochopení a spravedli-
vému zhodnocení Baudelairovy poesie: podle souhlasného
mínění předních kritiků a estetiků náleží ty dva svazky
theoretických a analytických prací Baudelairových k nej-
lepšímu, co bylo v příslušných oborech napsáno v básníkově
vlasti.

Je pravda, že z Baudelairových statí a úvah o básnictví
a umění výtvarném nelze vyvoditi soustavnou a jednoznač-
nou estetickou nauku. Baudelaire se přirozeně ani nesnažil,
aby své úvahy o estetice poesie a malířství uvedl v nějaký
systém anebo aby vycházel v nich z koncepce nějaké pře-
dem pojaté estetické doktriny. Baudelaire byl právě na-
opak přesvědčen, že v oblasti estetického vnímání každé
systematisování je na újmu pravému poznání a správnému
hodnocení krásna. Byl však veden zřejmou potřebou osvět-
liti methodickým postupem některé ze základních otázek
týkajících se podstaty, smyslu a cíle umělecké tvorby. Je
také pravda, že názory, jež podává v svých statích, nejsou
vždy původní. Ale opírá-li se o cizí mínění, činí tak vědomě

a vždy nezakrytě a dovede při tom dané otázce dáti vlastní a někdy definitivní formulaci anebo ji dovede domysleti v původní koncepci, která s jeho ideovým východiskem nemá už kromě příslušného výchozího podnětu nic společného. Jestliže v jeho statích se vyskytuje hojně dokladů odkazujících na příklad k Poeovi anebo Delacroixovi, není třeba pokládati to za důkaz nějakého nedostatku myšlenkové osobitosti; je možné to vysvětlovati tím, že k uvedeným autorům poutala Baudelaira opravdová spřízněnost duchovní.

Pravá původnost autora „Romantického umění“ a „Estetických zajímavostí“ vysvitla by ovšem zřejměji, kdybychom vedle Baudelairovy estetiky prostudovali též Baudelairovu uměleckou kritiku. Tu bychom poznali, že podobně jako mnohé jeho názory na základní problémy estetiky uchovají si asi trvalou platnost též mnohé jeho názory na vůdčí představitele francouzského umění minulého století: jsou to soudy, jimiž dávno předjímal soud budoucnosti. Ježto úkolem této práce jest podati přehled a rozbor Baudelairových úvah a projevů o estetice slovesného a výtvarného umění, překročilo by náležité zkoumání výtvarné kritiky básníkovy jak zamýšlený rozsah, tak i rámeček těchto kapitol. Pokud se týče toho, zdali a do jaké míry uskutečnil autor „Květů Zla“ své umělecké zásady ve vlastní umělecké tvorbě, je tomuto úkolu třeba věnovati zvláštní práci pojednávající o básnické technice Baudelairově.

1. UMĚLECKÁ TVOŘIVOST

V Baudelairových statích věnovaných literatuře a výtvarnému umění zaujímají význačné místo úvahy o podmínkách, podstatě a povaze umělecké tvořivosti. Máloměterý ze soudobých básníků i kritiků se zajímal tak živě o tyto otázky a snažil se tak usilovně proniknouti až k jádru příslušných problémů jako autor „Estetických zajímavostí“ a „Romantického umění“. Baudelaire měl vedle svých umělecky tvůrčích schopností vlastnosti, které ho předurčovaly k tomu, aby nahlédl zvláště hluboko do duše a do tvůrčí dílny umělce: vřelý zájem o všechny projevy krásna, jemnou estetickou vnímavost, pronikavou kritickou inteligenci a zejména živou zvědavost pro dění, jež ve chvílích tvůrčího zápalu se odehrává „v těsné a tajemné laboratoři mozku“¹.

Z problémů umělecké tvořivosti zajímala Baudelaira především otázka, jak je třeba pohlížeti na ten zvláštní duševní stav, který nazýváme inspirací. V knize o „Tvůrčí obraznosti“² dovozuje Ribot, že názory na inspiraci se vyvíjely podle zákona tří stavů přijímaného pozitivisty. Původně se inspirace doslovně připisovala božským anebo nadpřirozeným bytostem; později se ty vyšší bytosti staly prázdnými formulkami: básníci je vzývali jenom z tradice, a třebaže pozbyli víry v zasahování nadpřirozena do uměleckého tvoření, nepokoušeli se o pozitivní výklad a vyjadřovali tajemnou podstatu tvůrčího pochodu neurčitými výrazy a metaforami. V třetím období se činí pokusy osvětliti to neznámo, v němž psychologie vidí zvláštní, zpola vědomý, zpola nevědomý stav ducha. V Baudelairově pojmání inspirace se projevuje tendence charakterisující toto třetí vývojové období: snaha vysondovati z toho zvláštního duševního stavu to, co je přístupno psychologickému zkoumání, a potřeba uvést na pravou míru víru v nadpřirozený původ inspirace. Baudelaire byl odpůrcem romantických

theorií, podle nichž tvůrčí činnost je výsledkem působení nadpřirozené, mimolidské moci. Podobně jako Flaubert odmítal představu umělce inspirovaného a zavrhoval názor, že tvůrčí činnost je souznačná se spontánním a afektivním duševním vzrušením. I Baudelaire sice uznával, že umělecké dílo vzniká za výjimečného stavu ducha a smyslů, ale na rozdíl od romantiků, kteří chtěli namnoze budití zdání, že umělecké tvoření není ničím podmíněno, kladl Baudelaire důraz na to, že tak zvaná inspirace je zárukou opravdu plodného tvůrčího pochodu jenom tehdy, je-li provázena intenzivní a vědomou spoluprací jistých schopností duševních.

Analysuje duševní stav provázející inspiraci, vychází Baudelaire ze stanoviska, že k takovým výjimečným psychickým stavům dochází v životě každého člověka. Je třeba jenom schopnosti introspekce, aby si je člověk uvědomil. Lidé, kteří se dovedou pozorovati, kteří si dovedli „sestrojit duchovní tlakoměr“, zaznamenali jistě v „observatoři svého myšlení“ chvíle, kdy se jim zdálo, že jsou účastni vši krásy, bohatosti a plnosti života. Ty vzácné chvíle, v nichž se, řečeno s R. Ingardenem³, realizují „metafysické kvality bytí“, vyznačují se podle Baudelaira podobně jako stavy tvůrčí inspirace pocitem hlubokého štěstí, mocného vnitřního napětí a intenzivního duchovního osvětlení. Jsou to chvíle, které můžeme „bez přepínání nazvatí rajskými“, přirovnáváme-li je k „těžkým temnotám každodenního života“. V těch chvílích vzácné a přechodné blaženosti je lidská duše schopna vnímati tak silné a tak bohaté dojmy, že se zdá, jako by byla jimi prozářena a jako by nadlehčena jsouc přílišným rozpětím chtěla by se vznést do „vyšší končiny“. Právě tak jako stavy tvůrčí inspirace mají též ty stavy duševní euforie tu zvláštnost, že nebývají způsobovány žádnou dobře pozorovatelnou a snadno definovatelnou příčinou. Mohli bychom se domnívati, že bývají výsledkem rozumné životosprávy, ale může se státi, že se dostaví naopak po době, kdy člověk nadužíval svých tělesných schopností. Rovněž nelze tvrditi, že jsou odměnou „duchovních horoucností“: někdy dochází k nim naopak po „trestuhodných orgiích obraznosti, po sofistickém zneužívání rozumu“. Ty zvláštní duševní stavy vznikají často tak neočekávaně, že by někdo mohl v nich

viděti účinek „skutečné milosti“, výsledek působení vyšší a neviditelné mimolidské moci, projev boží vůle pečující o to, aby probudila v člověku tušení nepoznaných skutečností. Baudelaire byl však dalek toho, aby ty výjimečné duševní stavy připisoval vsutku působení nějaké „vyšší“ moci v náboženském slova smyslu. Svědčí o tom už to, že se pokusil objasniti, co je příčinou toho „skvělého duševního zdraví“, toho „téměř nadpřirozeného stavu“, za něhož člověk prožívá nejkrásnější chvíle svého života ⁴.

Jsou to chvíle, jež se podle Baudelaira vyznačují neobvyklou duševní životností. V lidském životě, poznamenává na několika místech, dostávají se někdy chvíle neobyčejně zvýšeného vědomí vlastního bytí, kdy pouhý pocit jsoucnosti je člověku zdrojem intensivního vnitřního blaha a kdy nejvšednější věc může mu odhaliti všechnu hloubku života. To, co nazýváme obyčejně životem, nemá ani v nejvyšším svém rozpětí nic společného s tím „svrchovaným životem snění a slasti“. Smysly člověka jsou v těch chvílích obdařeny neobvykle jemnou vnímavostí, která způsobuje, že vidí vnější svět v nebyvalé výraznosti a v nebyvalém bohatství tvarů a barev. Vnímaje přírodu neobyčejně citlivými nervy, vidí ji obestřenu „nadpřirozeným zájmem“, který dodává každé věci „hlubšího, neodbytnějšího, despotičtějšího smyslu“. Ba může se státi, že v tom stavu stupňované smyslové vnímavosti pozbude vědomí vlastní existence a ztotožní se s věcmi, které jsou předmětem jeho kontemplace ⁵. Ty chvíle znásobené duševní životnosti se vyznačují nejenom nevšední intenzitou smyslového vnímání, ale též nevšední pronikavostí myšlení. Jsou to zároveň chvíle „horoucí životnosti duchovní“, kdy „duševní svět otvírá své širé perspektivy plné nových jasů“, jsou to „opravdové slavnosti mozku“, za nichž smyslové dojmy „vypravují světy myšlenek“. Takové výjimečné stavy ducha a smyslů nejsou podle Baudelaira něčím, s čím se setkáváme jenom u lidí duševně tvůrčích: všichni lidé, i ti, k „nimž se příroda zachovala nejmaceštěji“, jsou schopni takového „lyrického“ způsobu cítění a myšlení. U člověka duševně tvůrčího jsou takové lyrické stavy ducha a smyslů průvodními stavy tak zvané inspirace: nejsou sice podmínkou tvoření, ale provázejí zpravidla chvíle zvláště plodné a úspěšné tvořivosti.

Aby byly skutečným zdrojem tvoření, musí obě stránky té „hyperbolické“ duševní životnosti, stránka smyslová a stránka rozumová, býti v rovnováze: tu, praví Baudelaire, je člověk obdařen „mladým a silným geniem“, tu „cítí se více umělcem“ a jeho duše „zpívá, je nucena zpívat jako strom, pták a moře“⁶.

Baudelaire poukazuje opětovně zcela správně na to, že v životě každého člověka dochází občas k výjimečným duševním stavům, jež se vyznačují obdobnými vlastnostmi jako duševní stavy provázející tak zvanou inspiraci. Není podle něho po této stránce podstatného rozdílu mezi „obyčejným“ člověkem a člověkem umělecky tvůrčím. Ve skutečnosti lze předpokládati, že je mezi nimi značná odlišnost, pokud se týče obsahu a intenzity příslušných vnitřních zkušeností. Umělec se liší od „obyčejného“ člověka nejenom schopností dáti adekvátní výraz tomu, co se mu odhaluje v těch chvílích stupňované duševní životnosti: umělec je v daleko větší míře než „obyčejný“ člověk obdařen zvláště jemnou vnímavostí pro jistý druh dojmů, zvuk, barvu anebo tvar, a to vnímavostí, která jest nejen „kvantitativně“, nýbrž i „kvalitativně“ odlišná od vnímavosti „obyčejného“ člověka. Možno říci, že Baudelaire zevšeobecnil své vlastní vnitřní zkušenosti a že přisuzuje všem lidem dispozice a schopnosti, které v míře jím líčené lze předpokládat jedině u lidí duševně tvořivých.

Na druhé straně však kloní se Baudelaire k názoru, že ty stavy stupňované duševní životnosti, které se zpravidla dostavují zcela spontánně a neočekávaně, mohou u lidí duševně tvůrčích býti přivozovány intenzivním vnitřním úsilím. Umělci a myslitelé dovedou se podle něho pouhou a svobodnou činností vůle povznést k takovému „nadpřirozenému bytí“, uvést se do stavu, za něhož jsou „zároveň příčinou a následkem, subjektem a objektem, magnetisérem a somnambulem“. V svých kritických statích zdůrazňuje Baudelaire opětovně, že opravdoví umělečtí tvůrci nečekají, až se inspirace dostaví, nýbrž se snaží přivolati ji, byť i za cenu bolestného úsilí. Je nutno, praví na jednom místě, inspiraci vyvolati, „chtítí snít a umětí snít“; a na jiném místě prohlašuje, že inspirace přichází vždy, když „člověk chce“, že „poslouchá jako hlad, jako zažívání, jako spánek“.

Odsuzuje básníky, kteří se domnívají, důvěřující příliš inspiraci, že se nemusí „podrobiti žádné gymnastice“; nevědí, pokračuje Baudelaire, že „se genius musí jako provazolezecký učeň vydávat v nebezpečí, že si tisíckrát potají poláme kosti, dříve než veřejně vystoupí, že inspirace je, slovem, jenom odměnou každodenního cviku“⁷. Baudelaire upozorňuje, že romantická představa inspirace je založena jedině na metaforách, dovolujících básníkovi, aby se pokládal za neodpovědnou bytost, která sama sobě je záhadou: toto pojmání básníka je podle něho „pouhým podporováním lenosti“. To, co nazývá Baudelaire inspirací, je něco zcela odlišného od romantické představy nepodmíněné a nekontrolovatelné tvůrčí intuice: je to po jeho soudu stav, který nejenom je možné vyvolávat vůli, ale jež nutno vůli podřídit, vůli ovládnouti. Jestliže se tolik obdivoval Poeovi, bylo to do značné míry proto, že byl básníkem, který vynakládal značné úsilí, aby přivolával ty stavy „básnického zdraví“, a podroboval inspiraci nejprísrnější metodě a analýze. Tím nemá býti řečeno, že to byl básník, který neznal skutečné inspirace; Poe měl naopak podle Baudelaire více inspirace než kdokoliv jiný, ale byla to inspirace vyznačující se „intelektuálním entusiasmem“ a schopností udržovati své vlohy ve stavu bdělosti. Pojednáváje o Poeově poetice podotýká, že „přívrženci blouznění“, „milovníci náhody“, „fatalisté inspirace“, kteří se domnívají, že umělecké dílo lze vytvořiti „se zavřenýma očima“, rozhořčují se nad tím, že se velký americký básník snažil ve „Filosofii komposice“ ukázati, jak jeho nejslavnější skladba kráčela celá krok za krokem k svému cíli s přesností a s přísnou logikou matematického úkolu; k tomu je podle něho třeba poznamenati, že je nutné stále poukazovati na to, že bezděčně a od přírody dané vlohy nestačí, aby stvořily velkého básníka, na to, jak usilovné práce vyžaduje „ta přepychová věc, kterou nazýváme poesí“⁸.

Mohlo by se namítnouti, že pokládáje inspiraci za duševní stav, který možno vyvolati a nutno ovládati vůli, zevšeobecňuje Baudelaire opět svou vlastní tvůrčí zkušenost. Mnohdy jest inspirace výsledkem nevědomé činnosti ducha a naopak nezřídka i nejintenzivnější duchovní úsilí bývá neplodné. Ke vzbuzování inspirace nestačí, jak tvrdí Baude-

laire, „každodenní cvik“; k tomu je třeba i jisté vrozené technické „zručnosti“, neboť bez ní i nejtrpělivější práce a nejvytrvalejší snažení může zůstat neúspěšným. Ale je Baudelairovou zásluhou, že na rozdíl od romantiků, ztotožňujících mnohdy umělecké tvoření s „orgií“, vyzdvihoval význam volního úsilí, jež vedle rozumové kontroly jediné zaručuje náležitě využití a ztvárnění materiálu poskytnutého inspirací. Vždyť i v těch případech, kdy umělecké tvoření má ráz psychického automatismu, nutno předpokládati jistou vědomou činnost ducha: bez ní nemohlo by vůbec dojít k vyjádření toho, co vstoupilo do vědomí ve chvíli tvůrčího vzrušení. To, co nazývá Baudelaire „enthusiasmem ducha a smyslů“, je podle něho jen podmínkou, nikoliv podstatou tvůrčího pochodu; nadšení samo o sobě není mu, řečeno slovy Valéryho, „duševním stavem spisovatele“; je plodné jenom potud, pokud k němu přistoupí schopnost učiniti je nástrojem tvoření. Je třeba duši přinutiti, aby tomu, co se jí nabízí ve chvíli tvůrčího zápalu, dala „intenzivní meditaci“ hodnotu skutečného uměleckého organismu, aby dala tomu, co je nahodilé a nesouvislé, trvalý a vyhraněný tvar. Baudelaire odmítá právě tak mínění, že inspirace „stačí a nahrazuje ostatek“, jako názor, podle něhož inspirace a provedení díla jsou dvě odlišná stadia uměleckého tvoření. Předjímaje názory novější estetiky poukazuje nejednou na to, že je nesprávné provedení díla klásti proti inspiraci jako dvě časově od sebe odloučená stadia tvůrčího procesu uměleckého. Zdůrazňuje sice, že inspiraci předchází trpělivá a usilovná práce, ale zdůrazňuje neméně, a to zcela právem, že inspirace zasahuje i do stadia uměleckého ztvárnění daného materiálu, že jest, abychom použili jeho slov, nejenom „dcerou“, ale i „sestrou denní práce“⁹.

Baudelairovo pojmání inspirace je přirozeným důsledkem autorova názoru, že jedním z hlavních znaků „jevu, který nazýváme geniem, je vůle“. Umělci obdařeni neúnavnou a tvrdošíjnou vůlí, která tvoří díla, před nimiž se divák „kochá v úsilí a oko pije pot“, zasluhují podle něho mnohem většího uznání než umělci, kteří se nechávají strhnouti do „propasti“ nezřízené inspirace. Neboť vůle je schopnost tak „krásná“ a tak „plodná“, že může do jisté míry nahraditi nedostatek jiných schopností. Pojednáváje v svých jemně

ironických „Radách mladým literátům“ o příčinách literárních neúspěchů, snaží se Baudelaire ukázati, že svoboda a osudovost jsou jenom zdánlivě dva protilehlé pojmy, že ve skutečnosti je to jedna a táž vůle. Objasňuje toto tvrzení tím, že přirovnává okolnosti, jež obklopují lidskou vůli, k obvodu kruhu. V něm jest uzavřena lidská vůle, ale obvod se stále pohybuje a mění ustavičně svůj kruh a svůj střed. Podobně je to s lidskými vůlemi: jsouce strhovány okolnostmi, mění stále své vzájemné působení, a to je to, co tvoří svobodu. Chce-li, dodává Baudelaire, spisovatel dojíti úspěchu, musí studovati působení sousedních vůlí, aby „snáze přemístil obvod kruhu“. Na jiném místě prohlašuje, že na činnost vůle a na snahu osvojit si uměleckou a literární „zručnost“ možno aplikovati „obecný a věčný zákon gradace“, poněnáhu se stupňujících sil: podobně jako úroky uloženého kapitálu dává též řada drobných úsilí „v proměnlivém pokladu vůle“ velký výsledek, kdežto naopak „každý ústup vůle je částíčkou ztracené substance“¹⁰.

Volní úsilí, jímž nutno ovládati tak zvanou inspiraci, je Baudelairovi souznačné s intenzivním soustředěním ducha. Je příznačné, že v první větě svého důvěrného deníku prohlašuje, že vše záleží „v rozptylování a soustřeďování vlastního Já“, a že v počátečních řádcích druhého deníku poznamenává, že „záliba v plodném soustřeďování má u zralého člověka nahraditi zálibu v pozbývání sil“. Schopnost koncentrace je mu jednou z podstatných vlastností pravého genia. Soustředění všech duchovních sil k danému bodu je podle něho jedním z nezbytných předpokladů skutečně plodného uměleckého tvoření. Výrok Emersonův, že „hrdina je ten, kdo je neochvějně soustředěný“, možno po jeho soudu aplikovati též na oblast umění a poesie. „Literární hrdina,“ praví, parafrazuje výrok Emersonův, „— to jest opravdový spisovatel — je ten, kdo je neochvějně soustředěný.“ A v jednom z dopisů Flaubertovi píše, že „pracovati znamená pracovati bez ustání, nemíti už ani smyslů, ani snění, to jest býti pouhou vůlí, ustavičně v pohybu“¹¹.

Nebylo by však asi správné, kdybychom soudili, že tímto zdůrazňováním volního úsilí v umělecké tvorbě navazuje Baudelaire vědomě na voluntaristickou tradici klasické estetiky. Jestliže pokládá intenzivní činnost vůle za

tak důležitou stránku tvůrčího procesu, je to z velké části asi proto, že je to postulát jeho vlastní tvořivosti: Baudelairevi, jak se sám přiznal v denících i v řadě básní, byla schopnost intenzivního a soustředěného volního úsilí jedním z hlavních a nejbolestnějších problémů jeho vnitřního života. Jak často předpisuje sám sobě potřebu volního úsilí, a to nejen jako požadavek činnosti tvůrčí, ale též jako požadavek duševní hygieny! Při tom byl si dobře vědom, že vůle je sice jednou z nejcennějších schopností, ale že, pokud se týče bezprostřední působivosti, bývají mnohdy díla složená v zápalu afektu zdrojem mocnějších emocí, než díla vytvořená za tlaku intenzivního volního úsilí. Soudí zcela správně, že záleží na tom, zdali zaujmeme k básnickému dílu postoj „spoluhračce“ anebo „diváka“: to jest, zdali se poddáme trpně emotivní sugestivnosti daného díla anebo pohlížíme na ně vidmem bdělé, činné a neosobní soudnosti. Baudelaire uznává, že jsou básníci, kteří zcela přirozeně a bezděčně uskuteční v své tvorbě to, co se jiným podaří teprve po usilovném hledání, kteří dovedou vytvořit „podivuhodné věci“, ačkoliv způsob jejich tvoření je v příkrém protikladu k požadavkům, jež kladl na uměleckou tvorbu. Jejich díla jsou působivá právě tím, že jsou plodem spontánních, vůlí nekontrolovaných schopností; stává se, že právě ve chvíli, kdy si nejvíce uvědomujeme „nedbalosti“ těchto děl, objvíme v nich nějakou neočekávanou krásu, která způsobí, že zapomeneme na jejich nedokonalosti a že se necháme unést „do hlubiny básnického nebe“. Jestliže však věnujeme pozornost tomu, abychom zjistili, čeho se těm dílům nedostává z vlastností, jichž lze si osvojiti jenom trpělivým úsilím, pozmění se značně náš soud o jejich hodnotě. Je třeba připustit, že jsou básníci, kteří bez práce a bez starosti o to, aby přivolávali vůlí chvíle příznivé básnickému tvoření, dovedou dosíci jisté původnosti, ale nutno uznati, že by byli dosáhli mnohem větší původnosti, kdyby byli přijali „pravidlo, zákon práce, kdyby byli přivedli k zralosti, drželi na uzdě a podněcovali své nadání“. Znamená to, že Baudelaire vylučoval z umělecké tvořivosti činnost tvůrčí invence, že redukoval umělecké tvoření na pouhé trpělivé, methodické úsilí? Na to lze odpovědětí jeho slovy, že „jistou řadou úsilí může se sice umělec povznést k poměrné původnosti“, že

„původnost je věc, jíž se lze naučiti“, ale jež nemůže „býti předána učením“. Kdyby někdo, nemaje skutečného tvůrčího posvěcení, chtěl se stát básníkem tak, že by se opíral jediné o jeho zásady, mohl by složit na příklad „tragedii, která by nebyla více vypískána než jiná tragedie, anebo spáchat básně, která by byla dosti dlouhá, aby byla právě tak nudná jako každá epická básně“¹², avšak nemohl by vytvořit skutečné dílo básnické.

Ačkoliv si byl dobře vědom, že práce a trpělivost nestačí k vytvoření opravdu velkého uměleckého díla, prohlášoval Baudelaire opětovně, že je třeba stále zdůrazňovati, že básnické tvoření není pouhým „nadšením“, nýbrž výsledkem intenzivního úsilí, plodem jakési „intelektuální gymnastiky“. Takto pojímá Baudelaire s oblibou metaforický tvůrčí práci básníka, předjímaje tím Guyaua, který jako jeden z argumentů proti připodobňování umění ke hře uvádí, že umění je „gymnastika nervů, gymnastika ducha“. Kdežto však Guyauova definice má původ v přesvědčení, že člověk je povinen cvičiti co nejúplněji všechny své orgány a že umění, využívajíc nadbytku jinak nezužitkované síly, podporuje plné rozvinutí života, pokládá Baudelaire, podobně jako Valéry, umělecké tvoření za překonávání překážek, jež si umělec dobrovolně staví do cesty, aby se úsilím zmáhajícím tyto překážky mohla plně rozvinouti jeho schopnost tvořivá. Úkolem umělce, praví Baudelaire v jednom ze svých „Salonů“, je „přemáhati nesnáze, jež obraznost nenasytně vyhledává“; na jiném místě vychvaluje „věčná dobrodiní“, která vyplývají z dobrovolného hromadění tvůrčích obtíží; v projektované předmluvě ke „Květům Zla“ tvrdí, že jeho kniha byla složena jen za tím účelem, aby mohl „pocvičiti svou vášnivou zálibu v překážce“; v jedné ze svých statí naznačuje, že pravým umělcem je podle něho ten, kdo nejenom dovede vítěziti nad překážkami, které se mu stavějí do cesty při tvorbě jeho díla, ale kdo „přivolává nové překážky, aby opět nad nimi zvítězil“¹³. Důsledné uskutečňování této zásady snížilo by ovšem uměleckou tvorbu na pouhou technickou virtuositu, ale Baudelaire byl dalek toho, aby přisuzoval umění funkci pouze „formální“. Jestliže, předjímaje Valéryho, pohlížel na umění jako na přemáhání překážek, jež umělec klade sám

do cesty svému tvůrčímu úsilí, nutno to vysvětlovati jeho přesvědčením, že povinností umělce je vytknouti své tvorbě co možná „nejvzácnější cíl“. Čím vyšší cíl si vytkne, tím více překážek staví do cesty své tvorbě, a čím více překážek dobrovolně postavených proti „nadšení“ tvůrčího zápalu přemůže soustředěným úsilím ducha, tím více se jeho dílo přiblíží umělecké dokonalosti. Neboť, a to je třeba zdůrazniti, Baudelairovo pojmání umělecké tvorby jako přemáhání překážek umělcem záměrně vyhledávaných má původ mnohem více v Baudelairově kultu dokonalosti než ve vědomí vnitřního uspokojení, jež přemáhání tvůrčích obtíží poskytuje umělcově duši. Nejde tu o činnost samoučelnou, nýbrž o úsilí zaměřené k tomu, aby tvořené dílo uskutečnilo co nejdokonaleji umělcovu představu krásy. K Baudelairovým vývodům je třeba dodati, že vedle překážek, jež umělec staví sám do cesty svému tvoření, jsou překážky, jež jeho tvoření staví do cesty jednak zpracovávaná látka, jednak materiál, slovo, kámen anebo barva, s nímž pracuje. Od dané látky ke koncepci uměleckého díla vede mnohdy cesta úporného duševního úsilí a podobně cesta od materiálu k výrazu bývá často spojena s překonáváním značných technických obtíží. Mimo to nutno podotknouti, že lze těžko rozhodnouti, do jaké míry ty „dobrovolné“ překážky jsou vskutku projevem vědomého umělce „chtění“ anebo jsou „preexistující“ v povaze látky, již se má dostat uměleckého tvaru. A je snad zbytečné upozorňovati nějak zvláště na to, že dobrovolné přemáhání překážek jest opravdu plodným principem umělecké tvořivosti jenom potud, pokud dané překážky jsou v daném případě nutné.

Jsa přesvědčen, že umění dosahuje svých nejmocnějších účínů jenom obětmi úměrnými vzácnosti svého cíle, popírá Baudelaire oprávněnost romantických teorií, podle nichž předpisy a pravidla jsou pouta, ochromující tvůrčí činnost umělce. Připouští, že nelze různým uměleckým individualitám předpisovati tutéž tvůrčí metodu, ale nesouhlasí s tím, aby se estetické „zákoníky“ pokládaly za „libovolně vymyšlené tyranie“: jsou to po jeho soudu „soubory pravidel přímo požadovaných organisací duchovní bytosti“¹⁴. Prosodie a rétoriky nezabránily nikdy podle něho tomu, aby se jasně projevila původnost básníka; pravdou

je mu pravý opak: dbaní kodifikovaných pravidel a předpisů napomáhá vzniku básnické původnosti. Baudelaire právem dovozuje, že kázeň a řád poskytují duchu opravdu tvůrčímu dosti možností, aby se mohl projevit ve své individuální jedinečnosti, a že pravidla a předpisy, jež prosodie a rétoriky ukládají básníkům, odpovídají ve své podstatě vrozeným potřebám lidské duše. Na druhé straně ovšem nutno přiznati, že mnohdy je umělecké dílo hodnotné přes to, že je vytvořeno beze zřetele k daným předpisům a pravidlům, ba přímo proti nim. I taková díla mají zpravidla jistý řád, třebaže si jejich původci někdy ani nejsou toho vědomi, pokud ovšem tato díla jsou skutečné umělecké „organismy“. Mohlo by se zdáti, že Baudelaire nebere náležitý zřetel na to, že ty „prosodie“ a ty „rétoriky“ jsou přece samy „dílem“ básníků, že ta „pravidla“ a ty „předpisy“ jsou vyvozeny z jejich výtvorů; ve skutečnosti Baudelaire prohlásil na jednom místě „Romantického umění“ zcela jednoznačně: „poesie existovala, uplatnila se první a zplodila studium pravidel“¹⁵. V uvedených projevech Baudelairových jest jistý rozpor, ale je to rozpor jenom zdánlivý. Oba názory jsou správné: dbaní pravidel nemůže býti na újmu původnosti uměleckého díla, pravidla bývají vyvozována z původnosti uměleckého díla. Neboť každý umělecký výboj jest, možno-li tak říci, výjimkou, realizující jistá základní pravidla uměleckého tvoření, výjimkou, která se později stává pravidlem.

Intenzivní volní úsilí a dobrovolné znesnadňování tvůrčího pochodu nestačí však k tomu, aby vzniklo opravdu velké umělecké dílo. Velcí umělci nejenom že dovedou soustřediti své duchovní síly k danému bodu a zůstatí dokonale svobodnými i v úmyslném omezování své tvůrčí svobody: velcí umělci jsou obdařeni též mocnou vášnivostí. Vášnivost, jíž se vyznačují podle Baudelaira všichni opravdoví umělečtí tvůrci, nesmí se však ztotožňovati s „opojením srdce“: tato vášnivost je souznačná s výbušně soustředěnou energií cítění a vyjadřování. Jestliže se Baudelaire obdivoval tolik Wagnerovi, bylo to obzvláště proto, že byl podle něho člověkem vášnivé vůle, jejíž „projevy se vpisují do jeho děl jako hořící smůla do půdy sopky“. Na Delacroixovi si cenil velmi toho, že byl umělcem, který byl

schopen „celou svou duši zahrotiti na nějakou myšlenku“, v němž vše bylo energií, energií „pocházející z nervů a vůle“. Velcí umělci, nejsilnější geniové, jsou lidé „vášnivě zamilovaní do vášně a chladně rozhodnutí, že najdou prostředky, jimiž by vášně vyjádřili nejviditelnějším způsobem“. Jako Flaubert, který soudil, že všichni velcí umělci tvůrci přepínali, podotýká i Baudelaire, že neodsuzuje v umění přepínání; umírněnost není mu znakem pravé umělecké osobnosti: jejím výsledkem jsou díla, která uspokojují jenom „duše nasmělé, jež nacházejí dostatečnou stravu v mdlých, vlašných, nedokonalých výtvorech“. K umělcům, kteří po jeho soudu uskutečňovali v sobě ten dvojitý charakter prudké vášnivosti a chladného volního úsilí, počítal Baudelaire na příklad Delacroixe, člověka obdařeného „nesmírnou vášní, znásobenou strašlivou vůlí“, Liszta, který byl „bakchantem tajemné a vášnivé krásy“ a zároveň duchem vyznačujícím se přímou, pevnou a neochvějnou vůlí, Wagnera, v jehož dílech k „prudkosti ve vášni a ve vůli“ se druží „methoda konstrukce“, smysl pro kázeň a zákonitý řád¹⁶.

Aby se tento dvojitý charakter prudké vášnivosti a chladného volního úsilí mohl státí podkladem opravdu plodné umělecké tvořivosti, musí se k němu pojiti potřeba a schopnost rozvážné, vybírající a zavrhuující, formující a stylisující reflexe, potřeba a schopnost „poslouchati božských rozkazů mozku“. Básník je podle Baudelaira bytost svrchovaně rozumová, je „rozum par excellence“. Je to, čteme na jiném místě, ústrojí rozumové, jemuž děkuje poesie za své zrození. Básník, praví, má býti duchem „hluboce zamilovaným do analyzy a do logiky“. Podobně jako básnictví je i malířství uměním, které vyžaduje „hlubokého rozumování“, které právě tak jako poesie hraničí některými stránkami s matematikou. V článku o Wagnerovi odmítá Baudelaire názor některých kritiků, jimž analytické schopnosti německého skladatele byly důvodem, aby chovali nedůvěru ve velikost jeho uměleckého genia. Není, prohlašuje Baudelaire, pravda, že umělec, který uvažuje mnoho o svém umění, nemůže vytvořiti opravdu krásná díla; to by znamenalo zbavovati genia jeho rozumovosti a přisuzovati mu čistě pudovou a takřka vegetativní funkci. Bylo by to, usuzuje dále, něco, s čím

jsme se ještě nesetkali v dějinách umění, bylo by to jakýmsi „převrácením všech duševních zákonů naruby“, kdyby se někde vyskytl kritik, který by se stal básníkem; ale naopak všichni velcí básníci se stávají přirozeně a nutně kritiky, ba možno říci, že „básník je nejlepším ze všech kritiků“¹⁷. Tím nemá býti řečeno, že Baudelaire pokládal rozum sám o sobě, bez součinnosti jiných schopností, za nástroj skutečné tvořivosti, ani že vylučoval z uměleckého tvoření „tvůrčí pud“, bez něhož není opravdové geniálnosti. Bylo by to nepochopením myšlenky Baudelairovy, jejíž smysl je ve skutečnosti ten, že nelze ztotožňovati umělecké tvoření s čistě fyziologickou činností duše, že rozum není destruktivním, nýbrž konstruktivním živlem tvoření, že nechromuje, nýbrž krystalisuje tvůrčí pud, v němž někteří estetikové vidí neprávem pravou podstatu genia. Tvůrčí pud, naznačuje Baudelaire, nestačí: v umění je třeba míti nejen potřebu, nýbrž i schopnost tvořiti. K tomu — možno připojiti k vývodům Baudelairovým — je nutno, aby se umělcova duše rozdvojila, aby umělec jednak plně „prožíval“ své dílo, jednak aby k němu zaujal postoj diváka, kritického a objektivního pozorovatele a soudce.

Každý opravdový umělec, zdůrazňuje Baudelaire, pocítí v jistém období svého vnitřního života potřebu, aby „rozumoval o svém umění“, aby si sám ujasnil zákony řídící jeho tvorbu a aby z toho zkoumání vyvodil předpisy, podle nichž lze dosíci „neomylnosti“ v uměleckém tvoření. Baudelaire nebyl by jistě souhlasil s Wildem, podle něhož kritický duch sám o sobě je schopen vytvářeti nové formy, ale nesohlasil ani s opačným názorem, podle něhož kritické schopnosti jsou na újmu umělecké tvořivosti. Jestliže, praví Baudelaire, lidé se pozastavují nad tím, že Wagner napsal knihy, v nichž vložil zásady, jimiž se řídil v své tvorbě, a jestliže se proto domnívají, že mají právo pochybovati, že jeho hudba „je přirozený, spontánní výtvar“, musili by rovněž souditi, že Vinci, Hogarth, Reynolds nemohli vytvořiti dobré obrazy, a to prostě proto, že tito umělci vyvodili a rozebrali zásady svého umění. Ve skutečnosti každý opravdový umělec obsahuje v sobě kritika a čím více uvažuje o svém umění, tím lépe je schopen uskutečniti to, co je „největší ctí“ umělce: „provésti přesně to, co zamýšlel udělati“¹⁸. Kri-

tický smysl, charakterisující podle Baudelaira každého opravdového umělce, projevuje se však nejen ve způsobu umělcova tvoření: ve volbě výrazových prostředků, v rozvázném odvažování zamýšlených účínů, ve snaze dosíci adekvátnosti výrazu a podnětu, podání a pojetí . . .; umělec zaujímá postoj kritika a soudce i k látce anebo „modelu“ svého díla; neboť dříve, než je učiní předmětem svého tvoření, musí z nich vyvoditi jejich estetické hodnoty a pak odhadnouti, zdali jeho schopnosti anebo výrazové možnosti jeho umění stačí k tomu, aby dané estetické hodnoty byly realizovány; jinými slovy, zdali dovede přesně udělati to, co za dané okolnosti jest třeba vykonati.

V souhlase s názorem, že kritické schopnosti mají významný úkol v umělecké tvorbě, přirovnává Baudelaire tvůrčí postup umělce s oblibou k zákonitosti exaktních věd. Podobně jako ve vědě není podle něho ani v umění náhody: právě tak jako v „mechanice“ jest i v umění „věc šťastně nalezená pouhý důsledek dobrého usuzování, jehož prostřední dedukce byly někdy přeskočeny“. Bylo by ovšem možné namítnouti, že touto formulací vylučuje Baudelaire z uměleckého tvoření živel iracionální; proti této námitce lze uvésti, že i nejšťastnější intuice jsou umělecky plodné jenom potud, pokud umělec tomu, co je nepředvídané, dá ráz přesně uvážené nutnosti. Baudelaire odmítá názor soudobých kritiků, kteří tvrdili, že v umělecké tvorbě Delacroixově měla důležitý úkol náhoda, která romantiky byla pokládána za „počestného a úslužného služebníka genia“. Opravdové umělecké dílo se podle Baudelaira podobá stroji, v němž každá součástka má určitou a nutnou funkci; je proto „hloupou opovázlivostí“ velkému umělci říkati něco „o závazcích, jež může míti k bohu náhody“¹⁹. To, co se při povrchním zkoumání zdá býti výsledkem pouhé náhody, je ve skutečnosti výtěžkem trpělivé operace ducha, který, místo aby svá vnuknutí podstupoval — jak činí umělci „inspirování“ —, snaží se naopak nejen podrobiti si je, ale přímo vyvolávat i soustředěnou činností vůle. Je, praví Baudelaire, obraceje se proti „milovníkům blouznění“, v lidském duchu „jakási nebeská mechanika“, za niž není třeba se stydět, ale z ní je nutno co nejvíce vytěžiti, podobně jak to činí lékaři studující „mechaniku těla“. V jednom ze

zlomků projektované předmluvy ke „Květům Zla“ podotýká, že poesie se blíží „matematické vědě“, a dovozuje, že básnická věta může svou rytmickou a zvukovou strukturou napodobiti geometrické prvky a útvary. Charakterisuje sloh Gautierův přiznává se, že obzvláště mocně působila na něho jeho přesnost, upomínající na „podivuhodné věci, jichž se dosahuje ve hře hlubokou matematickou vědou“. Jestliže se tolik obdivoval Poeovi, bylo to hlavně snad proto, že autor „Havrana“ byl „vášnivě zamilován do analýsy, kombinací a výpočtů“, že se snažil „aplikovati na literaturu postupy filosofie a na filosofii metodu algebry“. Poeovo dílo vzbuzuje podle slov Baudelairových představu laboratoře, kde vzduch je tak zředěn, že se v něm jen těžko dýchá, ale kde může stále pozorovati „oslavu vůle ve službách indukce a rozumového výkladu“. Pojednáváje o kritických zásadách Poeových, upozorňuje Baudelaire na to, že autor „Filosofie komposice“ posuzoval literární díla vzhledem k jejich vnitřní stavbě, k přesnosti provedení a k cíli, který si vzala za úkol dosíci, při čemž rozbíral tato díla „jako vadné výrobky mechaniky“ a zjišťoval přesně a pečlivě „nedostatky výroby“. Jedním z umělců minulosti, jimž se Baudelaire obzvláště obdivoval, byl Michelangelo, o jehož umění praví, že je podivuhodné jako sen a přesné jako věda. Analýsuje v proslulém článku o Flaubertovi duševní ustrojení paní Bovaryové zjišťuje, že hrdinka románu představuje intelektuální typ mající v sobě něco z „dvojího charakteru snění a počtářství“, který je Baudelairovi, jak nejednou připomíná, podstatným znakem nejen dokonalého člověka, ale i pravého umělce²⁰.

Možno podle uvedených svědectví souditi, že umělecké tvoření bylo Baudelairovi do značné míry jenom výsledkem abstraktních, rozumových kombinací? Baudelaire ve skutečnosti poukazuje nepřímou na to, že pravému umělci je tvoření koncipovaného díla řešením estetického problému, jež vyžaduje promyšleného a methodického postupu podobně jako řešení problému vědeckého. Kdežto Flaubert žádal, aby se „neúprosnou methodou“ dala umění přesnost fyzikálních věd, doporučoval Baudelaire jedině cílevědomé úsilí, přesně odvažující prostředky nutné k dosažení zamýšleného účinu. Možno však Baudelairovi vytknouti, že

s poněkud upřílišněnou důvěrou v zákonitost uměleckého tvoření vylučoval z něho náhodu a nepředvídanost. První impuls k rozvinutí tvůrčího procesu bývá často věci náhodné intuice anebo zcela vnějšího podnětu, ba někdy umělec sám přivolává náhodu, aby byla protivahou příliš zřejmě se projevujícím zasahování reflexe do umělecké tvorby²¹. Celkem by se snad mohlo říci, že opravdové umělecké dílo vzniká z náhody, ale působí jako nutnost.

Pokud se týče Baudelairem zdůrazňovaného „mechanického“, „matematického“ pojmání umělecké tvorby, lze souditi, že autor „Estetických zajímavostí“ byl si už dobře vědom toho, že — jak praví jeden z novodobých vykladačů psychologie umění — „il a y un mathématicisme sous-jacent à chaque art“ a že — jak dovozuje Ribot — je blízká příbuznost mezi obrazností „mechanickou“ a obrazností „estetickou“²². Byl si ovšem též vědom toho, že přes všechny podobnosti, jež jsou mezi uměleckou a vědeckou tvořivostí, jest umělecké dílo nikoliv mechanismus, nýbrž organismus, to jest výtvor, v němž se přísná zákonitost a tvůrčí svoboda pojí v nerozlučné jednotě. Neboť kdyby byl umělec obdařen sebepronikavější kritickou a „matematickou“ inteligencí, nebyl by umělcem opravdu tvůrčím, kdyby — jak Baudelaire opětovně prohlašuje — v jeho umělecké činnosti nezačínala přední místo obraznost, tato „královna“ všech schopností. V svých kritických statích stále kladé důraz na to, že tuto „kardinální“ vlohu nutno uváděti do všech funkcí umění a že tam, kde se jí nedostává, dochází nejenom k negativním estetickým dojmům, ale přímo k „oslabení v chodu duchovních schopností“. Všechny schopnosti jsou jenom „velmi pokorné služby“ této jedinečné a nejvyšší mohutnosti. Bez ní i nejlepší vlohy jsou jakoby „sluhové bez pána, úředníci bez vlády“, jsou, „jako by nebyly“. Není-li umělec podružnými schopnostmi obdařen v dostatečné míře, je to jenom podružné neštěstí, jestliže ty nedostačující vedlejší schopnosti jsou „rozněcovány mocnou obrazivostí“. Žádná duševní schopnost nemůže se obejít bez obraznosti, ale obraznost může některé z nich nahraditi. Neboť to, co lze pomocí některých schopností najíti teprve po dlouhém hledání, po postupném použití method nepřizpůsobených povaze daného předmětu, to obraznost prostě „uhodne“. Je

pravda, že obraznost souvisí se všemi ostatními vlohami, a to do té míry, že se s nimi někdy směšuje, ale zůstává vždy přece „sama sebou“ a ty, kdož se jí nenechávají vésti, lze snadno poznati podle „jakéhosi prokletí, jež vysušuje jejich výtvořiny jako fíkovník evangelia“²³. Mají-li všechny schopnosti býti podřízeny obraznosti, je to však nejen proto, že ona „rozněcuje a posílá do boje“ ostatní vlohy a dovede nahraditi anebo vyvážit některé podružné schopnosti: je to zejména proto, že je především schopností tvůrčí, která má vzdálený vztah k „vznešené moci, již Stvořitel pojímá, tvoří a udržuje svůj svět“. Vnější svět není umělci ničím jiným než pouhým materiálem, „stravou, kterou obraznost musí strávit a přetvořiti“. Obraznost se však nespokojuje tím, že přírodu přetváří, přisuzujíc obrazům a znakům, jejichž soubor tvoří viditelnou skutečnost, příslušné místo a příslušný význam: obraznost „rozkládá celé stvoření a z látky nashromážděné a uspořádané podle pravidel, jejichž původ možno nalézti jenom v nejhlubší oblasti duše, tvoří nový svět, způsobuje dojem novosti“. Nepřepínáme tedy podle Baudelaira, řekneme-li, že obraznost, ježto „svět stvořila“, má plné právo „světu vládnouti“. I v těch činnostech a povoláních, jež zdánlivě nevyžadují této duševní schopnosti, má obraznost úkol nad jiné významný. Podobně jako básník anebo romanopisec nemůže obraznosti odejmouti vládu nad svými schopnostmi, aby ji přenechal na příklad „znalosti jazyka nebo pozorování faktů“, nemůže ani člověk, jehož povolání je zcela odlišné od činnosti umělecké, obejít se bez té nejcennější mohutnosti. Neboť ona to je, která obdařuje člověka schopností divinace, která otvírá nekonečné perspektivy jeho tvořivé inteligenci. Na příklad diplomat, který nemá obraznosti, může býti velmi dobře obeznámen s historií smluv a aliancí, k nimž došlo v minulosti, ale není schopen uhodnouti smlouvy a aliance, k nimž dojde v budoucnosti. A podobně vědec, který není obdařen obrazností, může si osvojit všechny vědomosti, jichž lze si získati, ale neodhalí zákony, jež nebyly ještě uhodnuty. Obraznost uvádí do oblasti „možného“, a poněvadž oblast možného jest „jednou z končin pravdivého“, lze říci, že obraznost je „královnou pravdivého“, že je „vskutku spřízněna s nekonečnem“. To ovšem neznamená, že činnost obraznosti záleží jedině ve

schopnosti divinace. Přes všechny výsady, jež přisuzuje obraznosti, uznává Baudelaire, že čím lépe je „podporována“, tím je „silnější“; nejcennějších výsledků možno v uměleckém tvoření dosáti „krásnou obrazností disponující nesmírným skladem pozorování“²⁴, obrazností opírající se o podrobné studium skutečnosti, ale harmonisující, syntetisující daný materiál smyslem pro řád, hierarchii a podřízenost v umělecký celek.

Tím, že nadřazuje obrazivost ostatním duševním schopnostem, shoduje se Baudelaire s romantiky. Že pravý umělec vidí svět docela jinýma očima než jiní lidé a že v jeho podání i nejvšednější látka vzbuzuje „dojem novosti“, dovozoval už Dubos. Že skutečná obraznost je produktivní, nikoliv reproduktivní, hlásala už soudobá estetika. Co však je třeba vyzdvihnouti je to, že na rozdíl od Kanta a jeho následovníků, kteří pokládali tvůrčí obraznost za schopnost vyhrazenou jedině oblasti umělecké tvorby, hlásí se již Baudelaire k názoru, zastávanému novější estetikou a psychologii, k názoru, že obraznost je činná ve všech oborech lidské práce, že není tvořivosti bez působení obraznosti, že činnost geniálních lidí i v oborech mimouměleckých má v sobě něco umělecky tvůrčího. Na druhé straně však je třeba podotknouti, že na rozdíl od obraznosti, mající mimoestetické cíle, nestačí při obraznosti, jejímž cílem je tvoření krásna, ani schopnost divinace, ani pozorné pozorování skutečnosti; podmínkou obraznosti umělecky tvůrčí je jemná a bohatá smyslová vnímavost: ona je pravým zdrojem dojmů, jimž obraznost dává za přispění ostatních tvůrčích schopností umělecký tvar.

Baudelaire naproti tomu dovozuje, že obraznost je „nejvědeckější“ ze všech schopností, ač uznává, že nelze představy obraznosti směšovati s představami rozumu, ježto „tyto jsou rovnice, ony bytosti a vzpomínky“. Obraznost je podle něho analysou i synthesou: jest analysou, poněvadž rozkládá vnější skutečnost a přisuzuje jednotlivým jevům náležité místo a příslušnou hodnotu; je synthesou, poněvadž ze skutečnosti, rozložené v jednotlivé obrazy a znaky, dovede vytvořiti novou, jednotnou a živoucí skutečnost. Ale obraznost není ani pouhou analysou, ani pouhou synthesou; není ani tou, ani onou schopností docela. Jsou lidé, kteří jsou

obdařeni obzvláštní schopností analytickou a dovedou z analýsy vyvodit syntésu, a přece nejsou nadáni obrazností. Obraznost obsahuje ducha kritického; lidé vyznačující se bohatou obrazností dovedou správně souditi i o věcech, jejichž hodnocení předpokládá odborné znalosti, jichž si neosvojili ani studiem, ani praktickou činností v příslušných oborech. Je to vědecká, ano nejvědeckější, ba „téměř božská“ schopnost zejména tím, že poznává přímo, „mimo filosofické metody“, skryté vztahy, které uvádějí v jednotu jevy přirozeného a duchovního světa; jediné obraznost chápe „obecnou analogii anebo to, co mystické náboženství nazývá korespondencí“. Obraznost odkrývá člověku symbolický smysl jevů hmotného jsoucna, obdařuje ho „duševní jasnožřivostí“, která mu umožňuje, aby odhalil „duchovní význam barvy, obrysu, zvuku a vůně“. Tvoří metafory, přirovnání a epitheta, jež u skutečného básníka přiléhají v dané okolnosti s přímo matematickou přesností²⁵.

Baudelaire, jak vysvítá z příslušných projevů, nerozlišuje náležitě mezi „vědeckostí“ obraznosti a obrazností vědeckou. Obraznost sama o sobě není ovšem schopnost vědecká, tím méně obraznost umělecky tvůrčí. Vědeckou se stává obraznost, jestliže její činnost záleží v odhalování anebo kombinování obecně platných zákonů, obraznost estetická se projevuje odhalováním anebo kombinováním individuálních emocionálních obrazů. Obraznost estetickou spojuje však s obrazností vědeckou to, že obě tyto formy tvůrčí obraznosti usilují v podstatě o totéž, o to, aby odhalovaly skryté podobnosti mezi zdánlivě zcela odlišnými věcmi a jevy hmotné a duchovní skutečnosti. Jestliže Baudelaire pokládal obraznost za „nejvědeckější“ ze všech mohutností, protože jediné ona uvádí do oblasti „obecné analogie“, vyslovil tím jeden ze základních poznatků psychologie tvůrčí obraznosti: analogie je téměř nevyčerpatelným zdrojem tvoření, „mysliti analogií je podstatným, základním živlem tvůrčí obraznosti v intelektuálním řádu“²⁶.

Tvůrčí obraznost jest však podle Baudelaira třeba odlišovati od fantázie. Jsouc nejtvůřivější a přitom „nejvědeckější“ ze všech mohutností, jsouc projevem schopnosti uvést řád do materiálu poskytovaného vnější skutečností a

přetvořiti jej v „nové stvoření“, je pravá obraznost mnohem vyšší mohutnost než fantázie. Fantázie nejenom že nemá funkce opravdu tvůrčí, ale tím, že nezná kázně a nemá smyslu pro analogii, je nebezpečná jako „každá naprostá svoboda“ a jako nedostatek skutečné kultury ducha. Kdežto pravá obraznost je schopnost, již jsou nadáni jenom lidé duševně tvůrčí, je fantázie přístupna každému; je „širá jako svět znásobený všemi myslícími tvory, kteří jej obývají“. Skutečný umělec se vyhýbá tomu, aby nechával do své tvorby zasahovati náhodu, fantázie je naproti tomu schopnost, u níž náhoda zaujímá přední místo; možno o ní říci, že je to „první věc, která se namane, tlumočená prvním, kdo se vyskytne“; a jestliže ten, kdo se nechává jí vésti, nemá duše „vrhající magické a nadpřirozené světlo na přirozenou nejasnost věcí, jest ohavnou zbytečností“: podobá se ženě, která se první nabídne a je poskvrněna prvním, kdo přijde²⁷. Obecná přístupnost charakterisující to, co Baudelaire nazývá fantasií, má za následek, že v dílech majících původ v této schopnosti vládne nesoulad a zmatek; naproti tomu umělci, kteří jsou vedeni obrazností, hledají ve vnější skutečnosti prvky, které se hodí jejich koncepci, a snaží se svou koncepcí přetvořiti v „kompozici“. Neboť obraznost skutečného umělce tvoří sice stále, ale k vytvoření dokonalého díla nestačí pouhá obraznost: k tomu je třeba též „nanejvýš vybroušené a vycvičené soudnosti“; podmínkou umělecké tvořivosti je býti „neúnavný nejenom ve vynalézání, ale také v zavrňování, prosívání, přetváření, pořádání“²⁸. Také Schopenhauer podobně jako Baudelaire pokládá obraznost za schopnost, která uvádí řád do materiálu, jenž by byl jinak úplně pod nadvládou náhody; ovšem s tím rozdílem, že v souhlase se svým učením, podle něhož jedině svobodně činný intelekt je nástrojem pravé tvořivosti, pokládá Schopenhauer díla vzniklá ve vzrušení první koncepce, bez zasahování úmyslnosti a reflexe, za mnohem působivější než nejdokonalejší umělecké výtvoření promyšleného provedení, vytvořené pod nadvládou vůle²⁹. Baudelairovo pojetí tvůrčí obraznosti se shoduje obzvláště s pojetím Hegelovým; podle Hegela nutno, jak dovozuje i autor „Romantického umění“, odlišovati tvůrčí obraznost od trpné obrazivosti; podobně jako Baudelaire pokládá i Hegel tvůrčí

obraznost za mohutnost, která jest schopna soudností a koncentrací ducha zvládnouti danou látku tak, aby vyhovovala dokonale vytčenému účelu³⁰.

To, co jmenovaní myslitelé pokládali za nezbytnou podmínku tvůrčí „fantasie“, formuluje Baudelaire jako „citlivost obrazností“. Přes to, že obraznost je „nejvědectější“ mohutnost, není prosta citlivosti. Nelze si představit člověka imaginativního, který by nebyl citlivý, ale přece jsou lidé velmi citliví, kteří nemají obraznosti. Citlivost obraznosti nesmí se totiž zaměňovati s citlivostí srdce. Citlivost obraznosti je něco zcela jiného. Je to schopnost „vybírat, souditi, srovnávat, vyhýbat se tomu, vyhledávat ono“, a to bez váhání, spontánně. Tento druh citlivosti nazýváme obyčejně vkusem; je to schopnost vystříhati se toho, co je „špatné“, a hledati to, co je „dobré“ v oboru umělecké činnosti³¹. Ta schopnost vybírat, souditi, srovnávat není ovšem určována jenom tím, co nazývá Baudelaire vkusem; umělec vybírá sice z daného předmětu to, co vyhovuje nejlépe jeho záměru anebo zamýšlenému účinu, ale výběr a volba příslušného materiálu je podmíněna též jeho dispozicemi, děje se v možnostech daných vnitřním ustrojením jeho osobnosti.

Kdežto citlivost obraznosti je nutným předpokladem uměleckého tvoření, není citlivost srdce umělecké tvorbě na prospěch, ba přílišná citlivost srdce může tu býti dokonce na škodu. Ve shodě s touto zásadou se obrací Baudelaire příkře proti tak zvané „poesii srdce“, oblíbené v době romantismu. „Za rozháraného období romantismu, období horoucích výlevů“, píše v studii o Gautierovi, „používalo se často formulky: poesie srdce! Dávalo se takto plné právo vášni, přisuzovala se jí jakási neomylnost. Kolik nesmyslů a sofismat může vnutiti francouzskému jazyku omyl v oboru estetiky!“ Je pravda, prohlašuje na jiném místě parafrazuje Poea, že podstatou poesie je touha povznést se do oblasti dokonalé krásy a že projevem toho bažení po „vyšší krásě“ je „nadšení, unesení duše“; ale to nadšení je podle něho zcela nezávislé na vášni; je hrubým omylem domnívati se, že vášně tvoření je zárukou krásy tvořeného. Baudelaire byl však dalek toho, aby prohlašoval s Diderotem, že to, co charakterisuje velkého umělce, je naprostý nedostatek citlivosti. Nevyklučoval z umělecké tvorby

živel afektivní, ukazoval jen na to, že je hluboký rozdíl mezi cítěním a vyjadřováním, že umělec musí danou emoci zvládnouti a zintelektualisovati tak, aby byl schopen objektivovati ji v umělecký tvar. Baudelaire byl si dobře vědom toho, že všechny formy emoce jsou, jak praví Ribot, zárodky invence, ale zdůrazňoval právem, že „srdce obsahuje vášně, obětavost, zločin“, ale poesii obsahuje jediné „obraznost“³². Uznává, že jsou básníci, jimž stačí vyjadřovati jen svá citová hnutí, aby vytvořili díla vzácné poetické působivosti, ale působivost těch básnických výtvorů nemá původ v tom, že tlumočí „přirozené vzdechy duše, zoufalé ctižádosti srdce“, nýbrž v upřímnosti cítění. Upřímnost cítění je vlastnost tak cenná, že není divu, jsou-li díla vyznačující se touto vlastností stavěna na roveň dílům „dokonalých umělců“; ale přesto nutno podle Baudelaire dávat přednost takovým literárním výtvorům, v nichž je cit vyjádřen bezvadnou básnickou formou. Jsou lidé, kteří se domnívají, že dílům příliš „dobře napsaným“ nutně chybí cit; ale tito lidé pokládají za cit něco, co by bylo lze nazvati „haraburdím citu“: nechápou, že emoce na cestě k uměleckému vyjádření musí podstoupiti „práci abstrakce a elaborace“, že poesie jest, řečeno slovy Wordsworthovými, „vzrušení, na něž se v klidu vzpomíná“. Básníci, kteří se v své tvorbě nechávají příliš ovládati citem, nejenom že se zbavují schopnosti učiniti svou emoci předmětem estetické kontemplace, ale dokonce dovolují citu zasahovati i do oblasti rozumu. To má za následek, že tak zvanou poesii srdce pokládají pak za synonymum „poesie zdravého rozumu“. Odsuzuje-li Baudelaire zaměňování poesie s citovostí, má na mysli zejména básníky, kteří citovost jenom předstírají, kteří „své srdce opentlují jako průčelí domu“, kteří nejsou tlumočiteli, nýbrž „opicemi citu“. Každá pravá poesie je založena na básníkově způsobu cítění, ale není básníkem ten, kdo cítění nahrazuje citovostí. „Co se týče citu, srdce a jiných ženských nestoudností,“ píše Baudelaire v jednom ze svých dopisů, „vzpomeňte si na hluboký výrok Leconta de Lisle: Všichni elegikové jsou ničemové.“ Stejně příkře jako proti tendenci ztotožňující poesii s citovostí obrací se Baudelaire proti snaze vnášeti „poesii srdce“ do umění výtvarného. Umělci, kteří „dělají do citu“, jsou zpravidla „špatní umělci“. Malíř, který do koncepc

svého díla vkládá úmyslně poetičnost anebo citovost, může si býti jist, že jeho dílo bude prosto jak skutečné poetičnosti, tak opravdové citovosti. Neboť to jsou vlastnosti, které se musí samy vybavit z umělcova díla, vlastnosti, jež tkví v duši diváka a jež umělec musí v ní probudit³³.

Ve své filipice proti tak zvané poesii srdce dotkl se Baudelaire několika základních problémů umělecké tvořivosti a zaujal k nim stanovisko, jež se v podstatě shoduje s názory novější estetiky. Baudelaire vychází ze správného poznatku, že v umění se střetávají dva v podstatě protichůdné motivy, motiv výrazový a motiv tvarový. Snaha dáti příslušné emoci umělecký tvar je nutně spojena s tendencí omeziti a „zahraditi“ snahu po vyjádření daného citu a naopak snaha vyjádřiti daný cit je na překážku tvoření opravdového uměleckého díla³⁴. Jako Flaubert hlásil se i Baudelaire k zásadě, že čím méně umělec cítí nějakou věc, tím lépe je s to, aby ji vyjádřil tak, jak jest; ale jako autor „Paní Bovaryové“ soudil i autor „Romantického umění“, že umělec musí býti při tom obdařen schopností „objektivace“: schopností „vejíti do kůže stvořené bytosti a dáti se hluboce proniknouti jejími city“³⁵. Tato schopnost objektivace je též nutným předpokladem k vyjádření vlastních emocí umělcových: umělec musí býti schopen danou emoci v sobě vyvolati, dříve než se pokusí dáti jí umělecký tvar. Baudelaire uznává sice, že upřímnost cítění je velmi cenná vlastnost, ale popírá názor, že upřímnost cítění stačí k vytvoření dokonalého uměleckého díla. Naznačuje už, že jest jistá dichotomie mezi uměním a životem, že je rozdíl mezi upřímností „umělce“ a upřímností „člověka“ a že v umění je lépe míti méně upřímnosti a více „umění“. Baudelaire uznává též s Wagnerem, že námětem opravdu poetickým jest jedině ten, v němž „motivы mající smysl jen pro abstraktní inteligenci učiní místo pohnutkám čistě lidským, jež ovládají srdce“³⁶; ale citová působivost díla uměleckého je podle něho, jak jsme viděli, naprosto nezávislá na snaze vložiti do něho citovost: citová působivost uměleckého díla jest úměrná tomu, jak umělec náležitým využitím svých výrazových schopností a prostředků dovede upoutati a ovládnouti citovost vnímatele.

Třebaže obraznost je mohutnost vytvářející z dané sku-

tečnosti „nový svět“, nelze ji redukovati na pouhou schopnost uvádějící řád do „skladu obrazů a znaků“, který vnější skutečnost poskytuje umělci. Jako pozdější estetikové zdůrazňuje už Baudelaire, že není tvůrčí obraznosti, která by nespočívala na paměti, a že pravá paměť není ničím jiným než „velmi živou, lehce vznětlivou obrazností“. Lidský mozek, praví v jedné ze svých prací, je „nesmírný a přirozený palimpsest“, v němž jsou uchovány všechny myšlenky, obrazy a city, jež postupně vstoupily do naší mysli. Nic z toho, co se nám vtisklo jednou do duše, nepropadá úplnému zapomenutí. Za jistých okolností může se nám v duchu náhle „rozvinouti celý nesmírný a složitý palimpsest se všemi na sebe navrstvenými vrstvami mrtvých citů tajemně nabalzamovaných v tom, co nazýváme zapomenutím“³⁷. Nejhlubší stopy zanechávají v tom „nezničitelném palimpsestu paměti“ dojmy mladosti: zůstávají v něm podle slov Poeových, citovaných Baudelairem, „vtištěny tahy tak živoucími, tak hlubokými a tak trvalými jako nápisy kartaginských medailí“. Trvalost vzpomínkových obrazů, majících původ v dojmech mladosti, lze vysvětliti tím, že v tom věku se člověk vyznačuje intenzivní, ještě neotupělou vnímavostí: tehdy jest obdařen zvláštní schopností imaginativní, a mimo to „plodný mozek dětství“ ozařuje všechno „vše zkrašlující magií“. Dojmy mladosti mají, jak dovozuje opětovně Baudelaire, velký vliv na utváření umělcovy osobnosti. „Všichni“, píše v jedné ze svých studií o Poeovi, „kdož uvažovali o svém životě, kdož pohlédli často nazpět, aby srovnávali svou minulost se svou přítomností, všichni, kdož si zvykli psychologizovati snadno na sobě, vědí, jak nesmírný podíl má jinošství na definitivním nadání člověka. Tehdy se věci vtiskují hluboko do útlého a poddajného ducha, tehdy jsou barvy vidoucí a zvuky hovoří tajemnou řečí. Povaha, nadání, sloh člověka jest utvářen zdánlivě všedními okolnostmi jeho rané mladosti.“ Baudelaire podotýká, že když rozjímal nad nějakým uměleckým dílem, když je zkoumal ne v jeho „snadno pochopitelné hmotnosti“, ale v jeho „duševnosti“, cítil často sám, jako by do něho vstupovalo vidění autorova dětství. Uznává, že v životopisech umělců a básníků se věnuje zpravidla dosti značná pozornost zkušenostem jejich mládí, ale soudí, že dosud nebyla náležitě zdůrazněna důležitost

těchto zkušeností, které bývají mnohdy prvními zárodky později vytvořených uměleckých děl. Jestliže přirovnáme díla zralého umělce k stavu jeho duše v mládí, poznáme, že často nějaká příjemná anebo nepříjemná zkušenost dítěte, zveličená jemnou citovostí, stane se u dospělého muže, dokonce i nevědomky, základem uměleckého díla³⁸. Ideálem umělce bylo by podle Baudelaira, v souhlase s Guyauem, moci „ustavičně znovu začínati žítí“, moci stále a stále vyvolávat v sobě intenzivní pocit „rozvitého svěžího života“, jinými slovy: býti „duchovně vždy ve stavu rekonvalescence“, ve stavu, který autoru „Romantického umění“ jest jakoby jakýmsi návratem k dětství. Podobně jako dítě projevuje i člověk uzdravivší se z těžké nemoci — jak to vylíčil Poe v jedné ze svých povídek — schopnost zajímati se o nejvšednější a nejobyčejnější věci, „vdechovati s rozkoší všechny zárodky a všechny výpary života“. Jestliže, dovozuje Baudelaire, se přeneseme retrospektivním úsilím obraznosti ke svým nejranějším dojmům, poznáme, že se obyčejně podobaly dojmům, které jsme zakoušeli po nějaké tělesné chorobě, zanechala-li ovšem ta nemoc nedotčeny naše duševní schopnosti. Dítě vidí vše „v novosti“; je stále „opojen“; radost, s níž „pohlcuje barvu a tvar“, jest u něho tak intenzivní, že se podobá tomu, co se v uměleckém tvoření nazývá inspirací; zvědavost, s níž vnímá vnější svět, jest u něho tak mocná, že pohled na novou věc vzbuzuje v něm přímo extatické vzrušení. Nuže, jak jinak nutno charakterisovati některé umělce, ne-li tak, že je označíme jednak za „věčné rekonvalescenty“, kteří puzeni neodolatelnou zvědavostí chtějí „vše viděti“ a nechťejí „na nic zapomenouti“, jednak za „muže-děti, za muže, kteří jsou v každé chvíli obdařeni duchem dětství, to jest duchem, pro něž žádný aspekt života není otupen“. Ba možno vysloviti domněnku, že geniálnost je v jistém smyslu jakousi obdobou dětství³⁹. Už Schopenhauer věnoval pozornost tomu, co lze podle něho nazvati dětským charakterem genia, a Guyau pokládá za jeden z hlavních znaků genia schopnost naléztí znovu rozumovou úvahou nevědomou naivitu dítěte⁴⁰. Podobně formuluje i Baudelaire příbuznost geniálnosti s dětstvím. Geniálnost, prohlašuje na jednom místě, není nic jiného než znovu nalezené dětství. Bylo by nesprávné mlu-

viti v této souvislosti — jak činí E. Seillière — o „romantic-kém infantilismu“⁴¹. Baudelaire omezuje značně rozsah své these tím, že upozorňuje na základní rozdíl, jenž odlišuje duši dítěte od duše velkého umělce. Je pravda, nic se nepodobá více tomu, co se nazývá inspirací, než radostné vzrušení, jímž nové dojmy rozechvívají vnímavost dítěte. Inspirační stavy jsou však provázeny reakcemi nervového systému, jež geniální člověk dovede dokonale zvládnouti, ale jímž dítě podléhá s trpným „úžasem“. U velkého umělce zaujímá značné místo „rozum“, dítě je skoro úplně ovládáno citovostí. Možno-li geniálnost připodobňovati k dětství, nutno k tomu dodati, že je to dětství „přesně formulované“, které, aby se vyjádřilo, jest obdařeno „mužnými a silnými ústroji“, a které mimo to se vyznačuje „analytickým duchem“ umožňujícím „uspořádati sklad materiálu bezděčně nashromážděného“⁴². Jestliže tedy Baudelaire připodobňuje geniálnost k dětství, nelze v tom viděti projev „romantického infantilismu“, nýbrž zcela správný poukaz na to, že velký umělec je nadán schopností obnovovati v sobě intenzitu a novost cítění a vidění, charakterisující pronikavou, „magickou“ vnímavost dítěte. Při tom, jak jsme viděli, Baudelaire zcela správně ukazuje na to, že v dětské vnímavosti je mnohem více anestetických prvků než ve vnímavosti dospělého člověka, že „estetické myšlení“ dítěte jest podle slov Lalových „preestetické“ a že jedině jako takové jest zajímavým předmětem studia pro toho, kdo se zabývá otázkou příbuznosti geniálnosti s dětstvím⁴³.

Velký umělec je však podle Baudelaira obdařen nejenom schopností, která mu umožňuje, aby retrospektivním úsilím obraznosti nalézal znovu v sobě svěží vnímavost dítěte: je člověkem, který je ve zvýšené míře nadán též „vzkřísující, evokační pamětí“, pamětí obnovující v přítomnosti minulost. Umělec obdařený takovou afektivní pamětí dovede vyvolati v sobě s velkou přesností své minulé dojmy, dovede je znovu procítiti tak mocně, že se mu vybaví v mysli se všemi svými charakteristickými vlastnostmi a ve vší životnosti. Tato paměť, která „jakoby nějakým kouzlem“ dovede oživiti minulé dojmy a zvýšiti působivost přítomných emocí, je Baudelairovi mnohem tvořivější schopností než onen druh paměti, který lze podle něho nazvati „pamětí

kalendářovou“. To je paměť, vyznačující se „lpěním na mikroskopické pravdě“, reprodukující všechny sebenepatrnější a sebepodružnější podrobnosti; je to spíše „paměť ruky“ než „paměť mozku“: je to paměť umělců, kteří, místo aby se dávali vésti obrazností, spokojují se čistě řemeslnou reprodukcí obrazů nashromážděných v jejich mysli. Právě tak jako umělce ovládané „kalendářovou“ pamětí nutno zavrhovati umělce, kteří nedůvěřující své paměti spokojují se methodou přímého napodobování vnější skutečnosti. Tito umělci nejsou si vědomi toho, že obrazy promítnuté vidmem paměti jsou obdařeny mnohem mocnější esteticou působivostí než obrazy mající původ v přímém napodobení přírody. Tvoří-li umělec „podle obrazu nakresleného v jeho mozku“, poskytuje obraznosti možnost, aby jednak z daného dojmu vyvázila jenom podstatné a charakteristické prvky, jednak aby materiál bezděčně nashromážděný v jeho paměti utřídila, uspořádala, zharmonisovala. Takto tvořící umělec dává svému materiálu podstoupiti duchovní operaci kondensace a krystalisace, která způsobuje, že dojmy, jež mu utkvěly v mysli, zrodí se znovu v jeho díle „přirozené a více než přirozené, krásné a více než krásné“: tu činnost paměti není už pouhou reprodukcí, nýbrž skutečnou revivifikací, resurekcí minulých dojmů⁴⁴.

Baudelaire, jak uvidíme z uvedených dokladů, věnoval v svých úvahách o psychologii umělecké tvorby zvláštní pozornost zkoumání poměru obraznosti k paměti, jsa si patrně vědom důležitosti této otázky. Zdůrazňuje právem, že obraznost je závislá na paměti, že v ní čerpá látku k uměleckému tvoření. Zdá se však, že nerozlišuje náležitě mezi pamětí jakožto schopností reprodukující a evokující a mezi obrazností jakožto schopností produkující a tvůrčí. Baudelaire ztotožňuje téměř obraznost s pamětí a nebere žádoucího zřetel k tomu, že je podstatný rozdíl mezi reminiscencí a reviviscencí minulých dojmů. Mluví-li o tom, že paměť jakoby nějakým kouzlem obnovuje, oživuje minulé dojmy, přisuzuje paměti funkci, která ve skutečnosti náleží obraznosti: obraznost, nikoliv paměť zpřítomňuje minulost, dodává evokovaným dojmům jejich původní živosti a svěžesti. Správně poukazuje Baudelaire na to, že obrazy čerpané v paměti jsou obdařeny větší esteticou působivostí než

obrazy mající původ v přímé apercepci nebo emoci; obrazy čerpané v paměti nejsou nikdy přesnou kopií: jsou rekonstruovány, organisovány obrazností, která je takto přetváří v látku uměleckého tvoření. K tomu je však třeba dodatí — jak správně dovozuje Sully Prudhomme —, že umělec, i když se snaží sebepřesněji reprodukovati skutečnost, podává vždy „obraz utvořený v mozku“, obraz, který je vzpomínkou na daný vněm⁴⁵. Baudelairovi je sice „vzkřísující, evokační paměť“ souznačná s tvůrčí obrazností, ale přitom opětovně poukazuje na to, že evokace není kreace, že je jenom znovuprožíváním, nikoliv konstruováním prožitého, opakováním, nikoliv zdrojem „nového“.

Vzkřísující, evokační paměť má podle Baudelaira v umělecké tvorbě důležitý úkol také proto, že „poesie vzpomínky“ ponechává obraznosti větší a plodnější volnost než přímé napodobení skutečnosti. Mimo to je třeba uznati, že díla, která „pocházejí obzvláště ze vzpomínky, hovoří obzvláště ke vzpomínce“. Už Delacroix v jedné ze svých statí o výtvarném umění⁴⁶ podotýká, že lidé přístupní estetickým dojmům cítí před krásným obrazem potřebu vzdáliti se od něho, aby mohli myslit na vzbuzený dojem a vyvolat si jej znovu v paměti. Vzpomínka, kterou umělecké dílo zanechá v mysli diváka anebo čtenáře, je Baudelairovi „velkým kriteriem umění“. V souhlase s názorem, že hodnota uměleckého díla jest úměrná tomu, jak trvalý dojem je s to vzbuditi v duši vnimatele, definuje Baudelaire umění jako „mnemotechnii krásna“ a hodnotí zvláště vysoko ty umělce, jejichž díla jsou pojata a podána tak, aby „zanechala věčnou stopu v lidské paměti“. Přední podmínkou, aby umělecké dílo dovedlo vzbuditi v duši vnimatele náležitě hluboký dojem, je to, že autor musí míti především schopnost vyjádřiti věrně svůj vlastní dojem, dojem, který mu byl „odevdán přírodou“. Umělec musí uměti dát svému dílu intenzitu prožití, které provázelo koncepci, musí uměti vdechnout do něho „pocit nadšeného života“, který měla jeho duše ve chvíli, kdy daná emoce vzrušila jeho tvůrčí obraznost. Při tom musí se dívati na věci ne s „titěrností krátkozrakého a byrokrata“, nýbrž viděti je v účinu jejich celku. Je třeba vystihnouti nejcharakterističtější rysy daného předmětu, a to tak, aby utkvěly co nejlouběji v pa-

měti vnimatele; aby vniatel, „podstupuje tu despotickou mnemoniku“, pronikl do podstaty dojmu, jež zobrazený předmět vzbudil v umělcově duši⁴⁷.

V umělecké tvorbě nestačí však „schopnost vidět“: je nutno mít též „schopnost vyjádřit“. V duši umělce, který si zvykl cvičiti hlavně paměť a obraznost, dochází ve chvílích, kdy chce vtělit daný předmět v umělecký tvar, ke sporu dvojího úsilí: na jedné straně jest veden snahou podati co nejživěji obraz utkvělý v jeho mysli, na druhé straně je zneklidněn přáním, aby nenechal své „vidění“ uniknouti dříve, než bude moci je vyjádřiti. Je to obava, kterou zakoušejí všichni velicí umělci a která vysvětluje jejich potřebu osvojit si všechny výrazové prostředky, aby „rozkazy ducha nebyly poškozovány váhavostmi ruky“. Jenom takto mohou dosíci toho, co charakterisuje „ideální“ postup ztvářňovací, toho, že „provedení se stane tak nevědomým, tak plynným, jako je trávení pro mozek zdravého člověka“. Je pravda, že každá skutečně umělecká koncepce obsahuje už v zárodku její umělecký tvar, neboť z množství podnětů, jež obléhají umělcovu mysl, jsou východiskem tvoření jenom ty, které žádají, aby byly vyjádřeny. Neméně je pravda, že invence a provedení nejsou dvě zcela odlišná stadia tvůrčího procesu, že v umění, jak praví H. Delacroix, „forma se směšuje s koncepcí“⁴⁸. Ale právě proto, že úkolem umělce je vyjádřiti daný podnět co nej přesněji, vyjádřiti jej tak, aby se „nic neztratilo z obyčejného dojmu, který provázal koncepcí“, musí býti předem vyzbrojen všemi prostředky, jež by umožnily „hbité a rozhodné provedení“. Jenom ovládá-li dokonale řemeslnou stránku svého umění, může danou koncepcí vtělit v adekvátní umělecký tvar. Uvažuje v jedné ze svých prací o methodách komposice používaných v umělecké tvorbě, cituje Baudelaire slova Delacroixova, že „umění je věc tak ideální a tak prchavá, že nástroje nejsou nikdy dosti čisté a prostředky dosti zručné“. Tato slova lze podle Baudelaira aplikovati i na tvorbu literární. V souhlase se zásadou, že „škrtání zakaluje zrcadlo myšlenky“, odsuzuje spisovatele, kteří počínají svou práci tím, že popíší spoustu papíru, říkajíce této činnosti, že „pokrývají plátno barvou“. Byť tato methoda měla sebelepší výsledky, je to podle něho

pouhé mrhání časem a nadáním. „Plátno,“ dodává, „má býti pokryto barvou — v duchu — ve chvíli, kdy spisovatel vezme pero, aby napsal titul.“ Baudelaire zdůrazňuje sice, že umění je věc „hlubokého uvažování“, že tvorba uměleckého díla vyžaduje trpělivé a svědomité práce, ale poukazuje na to, že je důležité, aby „ruka, když se dá do práce, potkávala co možná nejméně překážek a plnila s otrockou rychlostí božské rozkazy mozku“. A na jiném místě praví: „Jak zdlouhavá, vážná, svědomitá je koncepce velkého umělce, tak hbité jest jeho provedení. Slehnutí není plození.“⁴⁹ Skutečným básníkem je Baudelairovi ve shodě s Poem ten, kdo je nejenom „pánem své paměti“, nejenom „rejstříkem svých vlastních citů, vždy připraveným, aby se dalo v něm listovati“, ale kdo dovede vyjádřiti každou sebejemnější anebo sebeneočekávanější myšlenku, kdo je do té míry též „svrchovaným vládcem slov“, že může o sobě říci, že pro něho „nevyjadřitelné neexistuje“. A v zlomku projektované předmluvy ke „Květům Zla“ prohláší, že básník, který neví přesně, kolik každé slovo připouští rýmů, je neschopen vyjádřiti jakoukoliv myšlenku. Požadavek dokonalého ovládnání výrazového nástroje je tím nezbytnější, čím mohutnější obrazností se vyznačuje tvůrčí osobnost umělce. „Čím více má kdo obraznosti, tím lépe musí znáti své řemeslo, aby ji doprovázelo v jejích dobrodružstvích a překonávalo překážky, jež nenasytně vyhledává.“ Ale čím lépe ovládá umělec řemeslnou stránku svého umění, tím méně to má v své tvorbě ukazovati, aby se v ní obraznost mohla projevovati ve vši své nádheře. Neboť — a to možno dodati k Baudelairovým vývodům — řemeslná obratnost, je-li sama sobě cílem, je pouhou mechanisací výrazových prostředků a staví na odiv, co se v uměleckém díle má skrývati. Dílo dokonalé po stránce výrazové je to, v němž podle slov Whistlerových „zmizela každá stopa po prostředcích použitých k tomu, aby bylo dosaženo daného výsledku“⁵⁰. Umění umělce, který vidí cíl své tvorby v technické dokonalosti, záleží v pouhém „umění“, v tom, že umělec ukazuje, jak dovede přemáhati překážky, jež daný materiál klade jeho výrazovému nástroji; umění umělce, jemuž ovládnání „řemesla“ jest jenom prostředkem k cíli, záleží v tvoření: zmáhaje překážky

kladené daným materiálem vtiskuje umělec svému výrazovému nástroji pečeť své osobnosti. Baudelaire sice nevyzdvihl náležitě rozdíl, který je mezi „řemeslem“ pouhého „virtuosa“ a „technikou“ umělce opravdu tvůrčího⁵¹, ale nelze pochybovati o tom, že si toho rozdílu byl jasně vědom. Obraznost, ať je sebemohutnější anebo sebebohatší, je podle něho schopnost neplodná, nemá-li k dispozici řemeslnou obratnost; ale naopak řemeslná dovednost, není-li ve službách skutečně tvůrčí obraznosti, je po jeho soudu přímo negací umění. Baudelaire byl dalek toho, aby si jako Flaubert položil otázku, zdali principem krásy není dokonalost formy beze zřetele k tomu, co vyjadřuje, anebo aby jako Ruskin pokládal ovládnání řemesla za „nejvyšší ctnost“ umělce⁵²; jedním z hlavních nedostatků, jež zjišťoval u mnohých soudobých umělců, bylo mu právě to, že se spokojovali s pouhou řemeslnou obratností, s tím, co podle něho jest jenom podmínkou, nikoliv podstatou uměleckého tvoření.

Velký umělec je podle Baudelaira více než pouhým obratným „dělníkem“; je „podivuhodnou směsí dovednosti a naivnosti“. Snaže se v jednom z prvních svých „Salonů“ stanoviti, čím se po soudu „rozumného a vášnivého kritika“ má vyznačovati moderní umělec, prohlašuje, že velkým umělcem bude ten, kdo bude schopnost vyjádřiti nejnovější tvářnost krásy sdružovati v sobě s vlastností, kterou nazývá „naivností genia“. Naivnost ve spojení s původností a výrazovou jistotou charakterisuje podle něho umělce, jimž přisuzuje přední místo v soudobém umění. Naivnost, nestarající se „ani o zaujatost školy, ani o atelierový pedantismus“, je vlastnost tak cenná, že vyvažuje ne jeden nedostatek: je to „vlastnost duše“, jíž jest třeba dáti přednost jak před „drobnohledně“ přesným zobrazováním skutečnosti, tak před péčí o krasopisně správný výraz⁵³. Ačkoliv Baudelaire pokládal naivnost za výrazný znak „všech velikých mistrů“, neznamená to, že se po této stránce hlásil k romantickým teoriím o podstatě geniálnosti. To, co nazývá naivností genia, liší se na příklad značně od Schillerova pojetí „naivního“. Jako Schiller klonil se i Baudelaire k názoru, že naivnost jest jednou z podmínek opravdu plodné činnosti tvůrčí. Ale na rozdíl od Schillera, jemuž naivnost je souznačná s pudovou spontánností, rozumí Baudelaire pod

tímto pojmem „znalost řemesla“ kombinovanou s „gnoti seauton“. Podle Schillera je to naivnost, která činí genia geniem, Baudelairovi je naivnost jenom jednou ze složek geniálnosti; podle Schillera se projevuje ve shodě s Kantem naivnost genia v tom, že genius netvoří podle vědomých pravidel, že je veden pouhou přírodou a jako příroda sám dává pravidla; podle Baudelaira naivnost nevylučuje dbání kodifikovaných pravidel a zákonů umělecké tvorby. Kdežto Schiller soudí, že jednou z nejvýznačnějších vlastností naivního básníka je to, že podává co nejvěrnější obraz skutečnosti, tvrdí Baudelaire právě naopak, že úkolem umělce je „naivně“ protestovati proti přírodě, „dosaditi na místo přírody člověka“. Toto „protestování“ proti přírodě má se díti nikoliv „chladně“, to jest v souhlase s nějakým estetickým „zákoníkem“ anebo předem pojatou zásadou, nýbrž spontánně a „vášnivě“: snaží-li se umělec vědomě dosíci v své tvorbě naivnosti, dojde k plochosti a umělkovanosti, podobně jako když chce vědomě vzbuditi dojem poetičnosti anebo citovosti⁵⁴.

Ježto naivnost je vlastnost duše, nestačí, definujeme-li ji jako znalost řemesla spojenou s poznáním sama sebe; k této definici nutno dodati, že žádaná technická dovednost nesmí v uměleckém tvoření převládati do té míry, aby se nemohl plně projevit „temperament“ umělce. Neboť naivnost, „ta božská výsada“, jíž se podle Baudelaira nedostává většině soudobých umělců, není nic jiného než „la domination du tempérament dans la manière“. Sloh, styl umělce je výsledek volby a volba je podmíněna temperamentem. Umělecké dílo, i když se vyznačuje sebedůmyslnějším anebo sebeskvělejším zvládnutím výrazových prostředků, může býti prosto skutečné působivosti, nedostává-li se jeho autoru osobitého temperamentu. Umělci, kteří nejsou obdareni „energickým temperamentem, jenž jest osudovostí genia“, snaží se tento nedostatek nahraditi tím, že si „dělají vypůjčenou duši“: vybírají z jiných děl to, co se jim hodí, a vkládají to do díla složeného v jiném duchu. Umělci, kteří takto nahrazují nedostatek osobitosti, kteří se domnívají, že systémem protikladných výpůjček možno vytvořiti opravdové umělecké dílo, měli by raději vstoupiti jako dělníci do služeb umělce vyznačujícího se „dobře konstitu-

ovanou individualitou“. Požadovati od umělce, aby používá všech prostředků, jež mu poskytuje jeho „řemeslo“, podával v svých dílech upřímný výraz svého temperamentu, je Baudelairovi správně chápaným individualismem. Každý veliký umělec má v sobě cosi „sui generis“, čím se liší od ostatních umělců; je poznamenán jistou „dominantou“, která jest „osudovým“ důsledkem jeho osobitosti. Je to tato zvláštnost, jedinečnost, charakterisující tvůrčí osobnost velikého umělce, co nás podle slov Delacroixových právě tak udivuje jako okouzluje, co v nás vzbuzuje dojem krásna nezávisle na ostatních „zjeveních“ krásna, jež se stala předmětem obecného obdivu ⁵⁶.

Baudelaire zdůrazňuje, že pravý umělec vtiskuje do každého ze svých výtvorů svou tvůrčí osobitost tak hluboce, že není těžko zjistiti dominující vlastnost jeho tvorby, ale při tom byl rozhodným odpůrcem individualismu souznačného s naprostou svobodou, individualismu doporučeného romantiky. Umělci, kteří nemají osobitosti, kteří jsou příliš „vlažní“, aby nebyli pouhými eklektiky anebo „pochybovači“, mají býti poslušni návodu silné umělecké osobnosti a „dělati z poslušnosti a tradice to, co mistr dělá z osudovosti svého ústrojenství“. Jenom málokterí z umělců mají právo „vládnouti“, neboť jenom málokterí z nich se dávají vésti „silnou vírou“, touto podstatnou vlastností opravdových geniů, a „poněvadž dnes každý chce vládnouti, nedovede nikdo vládnouti sám sobě“. Ve smyslu toho poznání obrací se Baudelaire příkře proti glorifikaci individua, proti „vyčerpávající a neplodné volnosti“, proti snaze osvojit si osobitost podle zásady naprosté umělecké svobody. Tato tendence má za následek zmatek a anarchii, tříštění vůle a tvůrčího úsilí. Proti tomu nutno dáti přednost dobrovolnému včlenění do nějakého uměleckého společenství; v něm sice silné umělecké osobnosti pohlucují, a to právem, slabé, ale v něm jest umělecké tvoření organisováno v „kolektivní původnost“. Velicí umělci nejsou ti, kdož se odpoutají úplně od umění minulosti. Velicí umělci jsou ti, kdož zůstávají původními, třebaže „čerpali ve všech pravých zdrojích“ a dali své nezkrotné individualitě projíti pod „setřásaným jhem všech velkých mistrů“. Takovým umělcem byl Baudelairovi zejména Delacroix, který přes to, že byl „dědicem

velké tradice“, „důstojným nástupcem velikých mistrů“, přinesl svou tvorbou něco nového, co ho učinilo „jedinečným umělcem bez předka, bez předchůdce a pravděpodobně bez nástupce“, „nejpůvodnějším malířem minulých i nových dob“. A v jedné ze svých kritických statí se přiznává, že se mu na Delacroixovi nezdá nejpodivuhodnějším to, že byl „výtečný kreslíř, úžasný kolorista, vášnivý a plodný komponista“, nýbrž to, že jeho díla vzbuzují dojem novosti. Pravý umělec, prohlašuje s Wagnerem, je člověk, který „už v kolébce byl nějakou vílou obdařen duchem nespokojenosti se vším, co jest“, vlastností, jíž lze jedinečně dospět k tomu, co jest jedním z hlavních cílů umělecké tvorby, k „objevení nového“. Baudelaire uznává, že v oblasti výtvarného umění a básnictví mají „objevitelé“ jen zřídka předchůdce, že pocházejí „sami ze sebe“; zdůrazňuje však, že umělci, v jejichž dílech možno „oslaviti příchod nového“, jsou jenom vzácnými a nevyměnitelnými články historického řetězu“⁵⁶. Proto také opětovně poukazuje na to, že i nejpůvodnějším umělcům může jenom prospět, jestliže v dílech velkých mistrů minulosti studují „čisté umění“, to jest základní zákony a zásady umělecké tvorby.

Baudelaireova koncepce geniálnosti se shoduje v podstatě s koncepcí Kantovy a pokantovské estetiky. Jako Kant v své proslulé definici pokládá i Baudelaire za hlavní znak genia originalitu a exemplárnost jeho tvorby. Kdežto však Kant a jeho následovníci považovali genia za „přírodní“, pudovou, vědomím nekontrolovanou a vůlí neovládanou „sílu“, která nezná pravidel a je sama sobě zákonem, Baudelaire, jak jsme viděli, pokládal naopak vůli a schopnost držeti na uzdě své vlohy za podstatný znak velkého umělce. Zvláštní důraz kladl Baudelaire na to, co Guyau nazývá „principem individuace“; ale byl-li Baudelaire stoupencem názoru, že umění je deformace skutečnosti vidmem temperamentu, byl naproti tomu rozhodným odpůrcem romantických teorií o „svobodě v umění“. Na rozdíl od starších estetiků nezabývá se Baudelaire tím, aby se snažil stanovit rozdíl mezi geniem a talentem, ale právě tak jako odsuzuje pouhou technickou virtuositu, zavrhuje též umělecký eklekticismus a nedostatek tvůrčí osobnosti. V soulase s novodobou estetikou a psychologií umění pokládá

Baudelaire velkého umělce nejen za dokonalého „technika“, ale též za „dokonalého člověka“, to jest za bytost, která není kvalitativně, nýbrž jenom kvantitativně odlišná od lidského průměru.

Baudelaire zdůrazňuje však naproti tomu opětovně, že pravý umělec má v sobě cosi jedinečného, „osudového“, specificky jej odlišujícího od ostatních umělců. Má v sobě cosi *sui generis*, čemu děkuje za to, že „jest *on* a ne někdo jiný“. Na druhé straně je člověkem, který jest obdařen „nepřirovatelnou výsadou“, že může „býti podle libosti sám sebou a jiným“. Umělec, který je nadán touto schopností, není pouhým umělcem, „člověkem připoutaným k paletě jako otrok k hroudě“; je „člověkem celého světa“, „duchovním občanem vesmíru“. Pravý umělec neuzavírá se do úzkého okruhu své „odbornosti“; jest ovládán velitelskou potřebou „zvědět, pochopiti, zhodnotiti vše, co se děje na povrchu naší zeměkoule“. Je právě tak jako skutečný básník tím, co Poe v jedné ze svých povídek nazývá „člověkem davů“. Dovede nejenom do toho, co vytvoří, promítnouti svou duši, dovede též vstoupiti do duše jiných lidí a osvojit si jejich radosti a strasti. Jest obdařen vzácnou předností, že může s pocity zvláštní rozkoše „ubytovati se v počtu, v pohybu, v tom, co je prchavé a nekonečné“; může se v jakési „nevýslovné orgii“, v jakési „svaté prostituci duše“ oddávati všecek „nepředvídanému, jež se ukáže, neznámému, jež mívá“. Možno jej přirovnati ke kaleidoskopu majícímu vědomí, který při každém ze svých pohybů představuje „mnohonásobný život a pohyblivý půvab všech prvků života“. Tato schopnost objektivace, která umožňuje umělci, aby byl „sám sebou a jiným“, nesmí však býti vystupňována do té míry, aby vzalo za své vědomí vlastní osobnosti. Kochati se v davu neznamená s davem splynouti, býti vášnivým pozorovatelem života neznamená pozbytí pocitu vlastního bytí: to znamená vidět a vnímat všechnu mnohonásobnou mnohotvárnost života a vyjadřovati ji obrazy, které by byly životnější než sám život. Neboť život sám o sobě je nestálý a prchavý: úkolem umělce je právě vyvážit z něho jeho věčnou krásu a podivuhodnou harmonii⁵⁷.

K tomu je třeba býti nejenom „milencem universálního života“, ale též milencem „universální krásy“. Není jediného,

absolutního krásna. Každý projev krásy, ať je sebeneočekávanější a sebezvláštnější, má své odůvodnění; jest ukázkou „obecné krásy“ a každá ukázka obecné krásy není ničím jiným než výtvořem „obecné životnosti“. Ale aby divák pochopil takovou zvláštní ukázkou obecné krásy — na příklad dílo čínského umění, „podivné, bizarní, zkrouceného tvaru, intenzivní barvy a někdy delikátní až po naprosté zmizení linií“ —, musí volným úsilím působícím na jeho obraznost provést v sobě duchovní přeměnu, která mu umožní vcítiti se do prostředí, jež dalo vzniknouti tak zvláštnímu uměleckému výtvořu. Jenom málo lidí má tu schopnost „kosmopolitismu“, ale všichni mohou si ji osvojiti aspoň do jisté míry. Podmínkou však jest, aby se „mezi ně a složitou pravdu nevlozil žádný školský závoj, žádný universitní paradox, žádná pedagogická utopie“, aby pochopili „podivuhodnou, nesmrtelnou, nezbytnou spojitost mezi formou a funkcí“, aby „nekritisovali, ale pozorovali, studovali“. Neboť je třeba si uvědomiti, že podobně jako vše, co je stvořeno, má v očích Stvořitele stejnou důležitost a přispívá k harmonii vesmíru, má každý projev krásna své plné odůvodnění v tom, že jest jedním z nescíslných aspektů mnohotvarého krásna, které se pohybuje v „nekonečných spirálách života“. Jestliže se člověk obdařený estetickou vnímavostí octne v nějaké daleké zemi, bude moci zprvu těžko přivyknouti novému prostředí; ale dříve anebo později vznikne v něm tak živá a tak pronikavá sympatie, že to, co mu bylo dotud cizím světem, stane se podstatnou součástí jeho bytosti. Tu si osvojí nový způsob vnímání a myšlení, tu se přesvědčí, že žádná estetická nauka není s to, aby obsáhla všechno bohatství a všechnu rozmanitost krásna, a do jeho duše vstoupí pocit nové, znásobené životnosti. „Ty tvary staveb, jež se protivily zprvu jeho akademickému oku, ty rostliny znepokojující jeho paměť naplněnou rodnými vzpomínkami, ty ženy a ti muži, jejichž svaly se nezachvívají po klasickém způsobu jeho země, jejichž chůze není rytmována podle obvyklého rytmu, jejichž pohled není vysílán s týmž magnetismem, ty vůně, jež nejsou vůněmi matčina pokoje, ty tajemné květy, jejichž hluboká barva vniká despoticky do oka, kdežto jejich tvar škádlí zrak, to ovoce, jehož chuť klame a přemisťuje smysly a od-

haluje patru představy, jež náleží čichu, všechn ten svět nových harmonií bude pomalu do něho vcházeti a vytrvale do něho pronikati jako pára aromatisované lázně; všechna ta neznámá životnost bude přidána k jeho vlastní životnosti; několik tisíc myšlenek a dojmů obohatí jeho slovník smrtelníka a je dokonce možné, že překročiv míru a proměniv spravedlnost ve vzpouru bude si počínati jako na víru obrácený Sigamber, že zapálí to, co zbožňoval, a bude zbožňovati to, co spálil.“⁵⁸ Nebylo by správné, kdybychom v těchto řádcích neviděli nic jiného než projev Baudelairova exotismu: ve skutečnosti míní jimi autor to, že každá krása, ať je jakéhokoliv druhu, může býti zdrojem estetických emocí, i když se neshoduje s vnimatelovou představou krásna. Neboť vlastností skutečné krásy je, že vzbuzuje obdiv a estetickou libost přes všechny předsudky a zvyklosti diktované výchovou anebo obecně uznanými estetickými zásadami. Jako Delacroix a později zejména bratři Goncourtové⁵⁹ odsuzoval Baudelaire „doktrináře krásna“, kteří hlásali, že jest jediné krásno a že jest jediný způsob vnímání a tvoření krásu. Krása, dovozuje Baudelaire, je pojem velmi relativní, který nelze uzavřít do „pevnosti“ nějakého přesně vymezeného systému. Ať si zkonstruujeme sebeširší, sebepohodlnější anebo sebelogičtější pojetí krásy, musíme je stále nahrazovati jinou koncepcí, neboť stále nějaký nový, neočekávaný projev života, nějaká nová, neočekávaná kombinace anebo komplikace „universální vitality“ nutí nás zřít se daného systému, přemístiti anebo rozšířiti dané kritérium, a přesvědčí nás, že podobně jako ve výtvorech „obecné životnosti“ jest i v mnohotvárných výtvorech umění vždy něco nového, co nelze vměstnati do úzkého rámce nějakého pravidla anebo uzavřít do „zaslepující pevnosti“ nějakého systému. Kdyby umělci přizpůsobovali svou tvorbu předpisům akademických doktrinářů, krása sama nutně by vzala za své, poněvadž všechny představy a dojmy, poskytované vnější skutečností, „smísily by se v širou, jednotvárnou a neosobní jednotu, nesmírnou jako nuda a nicota“. Rozmanitost jest podstatným znakem krásna, jako je nezbytnou podmínkou života. Proti představě neměnné, absolutní krásy, „tomu nudnému a nehmatatelnému snu, který se vznáší na stropě akademií“, nutno dáti přednost

kráse relativní a individuální, která je „rozmanitostí v jednotě“⁶⁰.

Jestliže Baudelaire vyzdvihoval proti klasické estetice relativní a individuální charakter krásna, chtěl tím položit důraz hlavně na to, že právě tak jako opravdu „inteligentní“ vnitřní jest i pravý umělec obdařen jemným pochopením pro všechny projevy krásna: jeho „duch jest otevřen všem krásám“, ať jsou jakékoliv povahy a jakéhokoliv původu. Pravý umělec je člověkem, který dovede „postihnout všechny částčky krásna zabloudivší na zemi“, který „jde krásou po stopě všude, kam se mohla vloučiti triviálnostími padlé přírody“. Takovým umělcem byl Baudelaireovi ze současných malířů zejména Delacroix, jenž se podle něho vyznačoval „universálností cítění“, jehož obraznost „žhoucí jako hořící katafalk září všemi plameny a všemi purpury“ a dovede obsáhnouti nebe i peklo, válku i Olymp, rozkoš i bolest. A obdivoval-li se Baudelaire tolik Gautierovi, bylo to do značné míry proto, že jeho duše byla „kosmopolitním zrcadlem krásy“ a že se zajímala o všechny způsoby, podle nichž „hledal člověk až do nynějška krásu“⁶¹.

K „universálnosti cítění“ se druží u velkých mistrů schopnost, kterou nazývá Baudelaire „universálností dovednosti“. Veliký umělec je dokonalý ve všech odvětvích svého umění. Není z těch umělců, kteří se uzavírají jen do jistého druhu námětů, z nichž jedni dovedou vyráběti akademické postavy, jiní ovoce anebo zvířata. Veliký umělec dovede nejen „milovati“, nýbrž i „malovati všechno“. Jsa člověkem, jenž se vyznačuje láskou ke všem projevům krásna, je zároveň svrchovaným mistrem ve všech oblastech svého umění, v oblastech, jež jsou jinak zvláštními tvůrčími „doménami“ odborníků. Požadavek universálnosti, který klade Baudelaire na umění výtvarné, je podle něho třeba aplikovati i na tvorbu slovesnou. Podobně jako veliký malíř, maluje-li na příklad ovoce, namaluje krásnější ovoce než kterýkoliv z odborníků, dovede veliký epický básník, Homér anebo Dante, složití stejně dobře idylu, vypravování, řeč, popis, ódu atd. Velkým básníkem, právě tak jako velkým malířem je ten, kdo je „geniem bez hranic“, kdo dovede vyjádřiti život ve vší jeho mnohotvaré a živoucí plnosti. „Ten,“ praví Baudelaire v studii o Hugovi,

„kdo nedovede vymalovati všechno, paláce a zbořeniště, city něhy a city krutosti, omezené náklonnosti rodiny a obecnou lásku k bližnímu, půvab rostlinstva a zázraky stavitelství, vše, co je nejněžnějšího a co existuje nejstrašnějšího, vnitřní smysl a vnější krásu každého náboženství, duševní a tělesnou tvářnost každého národa, slovem vše, od viditelného po neviditelné, od nebe až po peklo, ten, tvrdím, není opravdový básník v nesmírném rozsahu toho slova a podle srdce Božího.“ Projeví-li opravdu veliký básník své nadání jenom v jistém oboru anebo jistých oborech poesie, neznamená to, že by nebyl schopen projevití stejně podivuhodné nadání v ostatních odvětvích básnictví. Je to jenom svědectvím, že mu okolnosti vykávaly daný okruh námětů a že mu ještě nedovolily, aby mohl své nadání uplatnit i v jiných anebo ve všech ostatních oblastech poesie. Básník, který se uzavře do nějaké odbornosti, je „básníkem neúplným“, i když v daném oboru osvědčí sebevětší básnické umění. Naproti tomu pravý básník dovede stejně jako pravý malíř vyjádřit dokonale to, co vyjadřuje každý z „odborníků“, a je mimo to nadán tvůrčí obrazností, která vzbuzuje obdiv u všech lidí přístupných estetickým emocím. Skutečný, opravdu velký umělecký tvůrce je ten, kdo dovede ve svých dílech „zkoncentrovati“ všechnu „hořkou anebo opojnou chuť vína života“⁶², vystihnouti všechnu krásu, všechnu hrůzu a všechno tajemství lidského bytí.

Není námětu, který by nemohl býti umělecky vyjádřen. O hodnotě uměleckého díla nerozhoduje povaha námětu, nýbrž způsob jeho zpracování. I zlo, i hrůza má svou krásu, krásu, která může býti hlubokým zdrojem estetických emocí. Podstatou umění jest vytvořiti „sugestivní kouzelnictví“, které je výsledkem „čistého umění“, které nemá vztah k povaze daného námětu. Je to barva a linie, je to slovo a rytmus, co vyvolává onu „nadpřirozenou rozkoš“, kterou poskytuje kontemplace dokonalého uměleckého díla, rozkoš, která je nezávislá na konkrétních představách vyjádřených v příslušném díle. I když před takovým dílem, na příklad před obrazem Delacroixovým, stojíme v příliš velké vzdálenosti, abychom mohli posouditi, jakým způsobem umělec pojal a zpracoval svůj námět, je toto dílo schopno vzbuditi v nás hluboký a nezapomenutelný dojem,

kteřý v nás potrvá, i když se přiblížíme a podrobíme námět rozboru. Je to dojem, který „dokazuje pravého, dokonalého koloristu“. Naopak zanechá-li v nás na příklad dobře nakreslená postava mocnou estetickou emoci, je to emoce, která není nijak podmíněna daným námětem. „Tato postava, ať je rozkošnická anebo strašlivá, děkuje za svůj půvab jedině arabesce, kterou vykrajuje v prostoru. Údy mučedníka, s něhož strhují kůži, tělo nymfy omdlévající slastí, jsou-li dovedně nakresleny, poskytují požitek, k jehož podstatě námět ničím nepřispívá“⁶³.

Názor, že nikoliv předmětnost zobrazené věci, nýbrž její zobrazení je rozhodujícím činitelem v hodnocení estetického objektu, určil též Baudelairovo stanovisko k problému, jemuž věnoval zvláštní pozornost: k otázce „ohyzdnosti“ v umění. Už Aristoteles, jak známo, pojednal o této otázce a rozřešil ji v tom smyslu, že i nejvěrnější reprodukce předmětu ve skutečnosti odporného vzbuzuje v nás libost, poněvadž tím, že poznáváme, co daný obraz představuje, jest uspokojena naše potřeba vědění. Pokud se týče obrazů, jejichž originál vmatel neviděl anebo nemohl viděti, jest libost, kterou vzbuzují, způsobena nikoliv podobností s modelem, nýbrž „provedením anebo barvou anebo nějakou jinou příčinou“. Podobné stanovisko, jenomže zevšeobecněně na uměleckou tvorbu vůbec, zaujal k otázce ohyzdnosti v umění též Baudelaire. Kdežto Pascal se divil, jak mohou vzbuzovati obdiv reprodukce předmětů, jejichž originály jsou nám lhostejné anebo protivné, a kdežto Lessing soudil, že ohyzdnost zobrazená v umění nepřestává býti ohyzdností, Baudelaire v souhlase s Boileauem i Hugem prohlašuje, že i nejohyzdnější předmět, je-li podán opravdu uměleckým způsobem, vzbuzuje pocit libosti. Umění, „umění očišťující jako oheň“, způsobuje, že na příklad mniši Goyovi, třebaže je umělec udělal tak ohyzdnými, jsou „tak krásní v své mnišské špíně a v svém mnišském obžerství“. Jestliže přihlédneme k „mravní“ stránce děl Delacroixových, zjistíme podle Baudelaira, že mají zřejmý „molochistický“ charakter: nenajdeme v nich nic než „pustošení, krveprolití, požáry“, „hořící a kouřící města, rdoušené oběti, znásilněné ženy, děti hozené pod nohy koní anebo pod dýku šílených matek“, a přece, jaká „nadpřirozená“ krásna,

jaká „sugestivní magie“ vybavuje se z těch děl, jež podávají tak výmluvné svědectví o „věčném a nenapravitelném barbarství člověka“! A co zvláště vyzdvihuje Baudelaire v díle C. Guyse je to, že dovedl vyjádřiti zejména „čisté umění, to jest zvláštní krásu zla, krásu v hrůze“. Právě tak jako v umění výtvarném je tomu i v literatuře. Také v slovesné tvorbě platí zásada, že není ani dobrých, ani špatných námětů, že všechny náměty bez rozdílu jsou dobré anebo špatné podle toho, jak jsou zpracovány, že není námětu tak všedního anebo tak triviálního, aby se v ruku opravdového umělce nemohl proměnit v umělecké dílo. Jako Flaubertovi jest i Baudelairovi pravý umělec, pravý básník člověkem, který dovede zušlechtiti vše, čeho se dotkne, který jako „dokonalý chemik“ dovede z každé věci vyloučiti její „kvintessenci“ a „z bláta udělati zlato“⁶⁴. A je to tato schopnost přetvořiti i ohyzdnost v „okouzlení“, jež opravňuje velké mistry k tomu, aby zobrazovali skutečnost ve vší její mnohotvárné plnosti, aby vyjádřili právě tak věčnou krásu jako ubohost a bídu života.

Je pravda, že Baudelaire neobsáhl ještě otázku ohyzdnosti v umění v celé její šíři a dosahu. Nebyl si ještě vědom toho, že tato otázka souvisí těsně s problémem krásna a estetická, že libost, kterou vzbuzuje obraz ohyzdné věci, není založena na vnímání krásna, nýbrž na tom, že přes svou ohyzdnost může daný předmět v uměleckém podání býti zdrojem mocné estetické emoce. Nerozlišoval-li Baudelaire ještě náležitě mezi krásnem a estetickým, ukazoval už na to, že při vnímání obrazu ohyzdné věci nejen že abstrahujeme od její ohyzdnosti, ale vnímáme-li jej estetickým způsobem, abstrahujeme dokonce i od toho, co znázorňuje. Estetická libost, zdůrazňuje Baudelaire, je způsobována nikoliv námětem, nýbrž vhodným použitím a využitím prostředků a prvků výrazových. „Linie a barva, obě vzbuzují myšlenky a sny; požitky, jež z toho pocházejí, jsou odlišné povahy, ale dokonale sobě rovné a naprosto nezávislé na námětu obrazu“. Naopak možno říci, že ať si umělec zvolí sebevznešenější námět, záleží málo na jeho námětu, jestliže je podán způsobem, který nevyhovuje základním požadavkům umění. Naproti tomu ohyzdná věc může za jistých okolností býti obdařena větší estetickou působivostí než věc

krásná. Z věci od přirozenosti ohyzdné může se v umění státi věc krásná. Jenom ta věc je s hlediska umění ohyzdná, která zůstane ohyzdnou i v umění, to jest věc, která i ve svém zobrazení působí dojem estetické nelibosti. Nelze ovšem nikdy ztotožňovati ohyzdnost s krásou, ale není také správné ztotožňovati krásno s estetickým. Co jest ohyzdné, může se státi krásným, co je krásné, může se státi ohyzdným. Ohyzdno se může státi krásnem v umění, krása se může státi ohyzdností v „neumění“. Co jest esteticky působivé, nemusí býti krásné, co je krásné, může, ale nemusí býti esteticky působivé. Ohyzdno není souznačné s neestetickým, podobně jako estetické není souznačné s krásnem. Musíme míti na mysli, že co je ve skutečnosti ohyzdné, může se v umění státi krásným, co je ve skutečnosti krásné, nemusí se státi krásným v „umění“. Obraz ohyzdné věci může býti krásou, obraz krásné věci může býti ohyzdností. Přirozená krása, jak praví Kant, je krásná věc, umělecká krása je krásná představa o věci, která, dodejme, nemusí býti krásná od přirozenosti. Stručně řečeno, s hlediska umění není ani krásných, ani ohyzdných věcí, právě tak jako není ani dobrých, ani špatných námětů. Baudelaire tedy právem upozorňoval na to, že estetická libost nemá co činiti s námětem zobrazeného předmětu: obraz není esteticky působivý zobrazeným předmětem, nýbrž způsobem jeho zobrazení, to jest tím, co činí umělecké dílo dílem opravdu uměleckým.

POZNÁMKY K I. KAPITOLE

¹ II, 274. Oeuvres de Baudelaire, Bibliothèque de la Pléiade, Nouv. Revue Franç., b. d.; v dalších odkazech bude uvedeno jen římskými číslicemi: I, II. Uznává se nyní téměř obecně obzvláštní kritická inteligence Baudelairova ve věcech týkajících se umění. Maclair vychvaluje „jasnozřivost, neomylnou správnost uměleckých diagnos“ Baudelairových (Le Génie de B., 1933, 162, 163); Ferran míní, že schopnosti intuice a logiky, smysl pro krásu a znalosti technické činí Baudelairovy soudy „hors de pair“ (Le Salon de 1845, 1923, Introduction, 114); Croce praví, že „o umění se jenom málokteří nejen mezi francouzskými spisovateli, ale i mezi filozofy z povolání vyslovili s takovou hloubkou jako B.“ (Poesia e Nonpoesia, 1930, 362); podle Thibaudeta byl B. vedle Fromentina snad „největším kritikem umění, který žil ve Francii“ (Intérieurs 1924, V); Crépet přisuzuje Baudelairovým soudům „prorockou hodnotu“ (Curiosités esth., Conard, Notes, 464).

² Essai sur l'Imagination créatrice, 6. vyd. 1921, 42-3.

³ Das literarische Kunstwerk, 1931, 301.

⁴ II, 273, I, 547, II, 274.

⁵ I, 634, II, 410, I, 164, II, 274, 294. H. Delacroix v *Psychologie de l'art*, 1927, charakterisuje inspiraci rovněž jako „přliv životnosti“, 189; o „vžívání“ do neživých věcí v. Lotze, *Mikrokosmos*, II, 4. vyd. 201-2, o „splývání“ vědomí vnímatele s vnímaným objektem za estetické kontemplace v. K. Groos, *Einleitung in die Aesthetik*, 1892, 189, 254, 255.

⁶ II, 273, 274, I, 164, 547. V Ingardenově podání těch výjimečných duševních stavů, za nichž se člověku odhalují „metafysické kvality“, nacházíme řadu jednotlivostí upomínajících na Baudelairovo líčení těch „krásných hodin života“. Ingarden podobně jako B. mluví v této souvislosti o „milosti“, o „nepopsatelném ovzduší“, jež obklopuje v těch chvílích člověka, o „zářící nádheře“ kontrastující „s šedí každodenního života“, o téměř „extatickém“ poznávání odkrývajícím hlubší smysl života a bytí vůbec (301, 302). Podobně Bourget v „*Études et Portraits*“, 1919, mluví o zláštních chvílích, v nichž „naše vlastní existence a existence, jež nás obklopují, připadají nám jako něco nevýslovného, božského, jako vidění snu, v němž se přítomnost a minulost směšují, v němž údiv nad tím, že existujeme, způsobuje nám téměř bolest“. 234.

⁷ II, 267, I, 671, 634, 388, 568.

⁸ Gautier v předmluvě ke „*Květům Zla*“, 25. V. Baudelairovu stať o Poeovi v edici: *Poe, Histoires, Bibl. de la Pléiade*, 712, I, 533. Podobně jako B. varuje i Flaubert před inspirací: „Nedůvěřujeme tomu rozpalení, které se nazývá inspirací“; „je nutno nedůvěřovati všemu, co se podobá inspiraci a co často bývá jenom... umělým zanicením“ (*Correspondance*, II, 175, I, 186, Charpentier). Už Hegel v „*Esthétique*“ odsuzoval názor, podle něhož „pravý umělec neví, co dělá“ (I, 355). O umění pojímaném jako „přepych“ v. Lalo, *L'expression de la vie dans l'art*, 1933, 240.

⁹ I, 568; Valéry, *Variété*, 1924, I, 176; pokud se týče názorů novější estetiky na inspiraci v. zejména J. Cohn, *Allgemeine Ästhetik*, 1901, 151-3, a H. Delacroix, *uv. d.* 185, 196, 207.

¹⁰ I, 509, 26, 384, 662, 671.

¹¹ I, 642, 620, 307; *Lettres*, 268. Že „síla koncentrace“ jest jednou ze základních složek genialnosti, je názor běžný v novější estetice. V. na př. Carrière, *Aesthetik*, 1885, I, 538, Schopenhauer, *Die Welt als W. u. V.* II, 458 (Reclam). Podobně jako B. prohlašuje na př. i Grillparzer, že inspirace je „soustředěním všech schopností a vloh k jednomu bodu“ (*cit. Ribot, uv. d.* 282).

¹² I, 538, 533, 567, II, 383; Gautier, *uv. d.* 25; II, 583.

¹³ I, 624; Guyau, *Problèmes de l'esthétique contemporaine*, 1910, 10; Názor, že umění je zužitkováním nezužitkovaných sil nadbytečné životnosti, vyslovil už Spencer. Také Emerson pokládá umění za „vyšší gymnastiku“, která má za účel uvolnit duševní schopnosti člověka (V. Michaud, *L'Esthétique d'Emerson*, 1931, 23, 112); I, 218, 472, II, 581. O přemáhání překážek v umělecké tvorbě srov. Valéry, *uv. d.* 176,

177; Delacroix uv. d.: „Toute technique est un ensemble d'obstacles que l'esprit s'impose pour se déployer dans l'acte qui les surmonte“ (171).

¹⁴ I, 232. Baudelaire se tím snad nepřímou obrací proti Hugovi, který v předmluvě ke „Cromwellovi“ prohlašuje: „Mettons le marteau dans les théories, les poétiques et les systèmes... Il n'y a ni règles ni modèles“ (Souriau, 252). Možná, že mří tím nepřímou též na Kantovu teorii geniálnosti, podle níž genius jest vrozené nadání, skrze které příroda dává pravidla umění.

¹⁵ Art romantique (Conard), 220.

¹⁶ I, 509, 508, 495, 312, 300, II, 467, I, 493. Na jednom místě „Romantického umění“ praví o Delacroixovi, že mu připadá jako kráter sopky zakrytý květy (Conard, 23). Schopenhauer pokládá rovněž „prudkost a vášnivost chtění“ za charakteristický znak genia (uv. d. 458). Jak se to shoduje s jeho thesím, že genius je člověk, u něhož intelekt jest úplně odloučen od vůle?

¹⁷ I, 78, Lettres 83, I, 669, 231, 495. O „matematických“ základech malířství v. na př. Blanc, Grammaire des arts du dessin, parafrázovaný Ferranem v „L'Esthétique de B.“, 1933, 142-3, o číselných poměrech v umění v. na př. Diez, Allgemeine Ästhetik, 1912, 88 n. Podobně jako B. tvrdil i Poe, že dobrý básník je i dobrým kritikem (na př. v „Dopise příteli B.“ Southern Literary Messenger, 1836). O „matematic“ v poesii v. též Poe, Marginalia, CXCVIII.

¹⁸ I, 495. V. Wildův essay „Kritik umělcem“, I, 496, II, 406. Už Hegel dovozuje, že bez součinnosti rozvahy, která dovede rozlišovati a voliti, není vůbec s to, aby zvládl svůj námět (Ästhetik, I, 312). O tom, že umělec se musí snažiti, aby se proměnil „v cizího diváka“, chce-li své dílo učiniti přístupným také jiným, pojednává Cohn v uv. d. 142, 151.

¹⁹ I, 77, 75, 77. Meumann soudí, že umělec ve většině případů sleduje právě tak jako vědecký badatel určité cíle a že jenom v jejich uskutečňování se oddává častěji instinktivnímu a intuitivnímu tvoření (Ästhetik der Gegenwart, 1923, 94). Jest ovšem otázka, do jaké míry lze mluvit o instinktu a intuici v přímém aktu uměleckého tvoření.

²⁰ I, 388, II, 583, I, 471, Poe, uv. d. 678, 706, I, 276, 448. V podobném smyslu prohlašoval Flaubert, že je na čase, aby se umění neúprosnou methodou dala přesnost fyzikálních věd (Corr. III, 80).

²¹ Srov. o tom na př. Carrière, Ästhetik, 3. vyd. I, 457.

²² Delacroix, uv. d. 107, Ribot, uv. d. 220 n.

²³ I, 153, 290, 227. Cousin rovněž pokládal „živou, mocnou obraznost“ za nejdůležitější schopnost tvůrčí (Du vrai, du beau et du bien, 1857, 152) podobně jako Poe, který nadřazoval obraznost všem ostatním duševním vlohám. (V. na př. „Kapitolu o nápadech“ ve Vyskočilově překladu Poeových essayů.)

²⁴ I, 226, 229, 232, 227.

²⁵ I, 382, 226, 232, 228, Poe, uv. d. 707, I, 226, 521.

²⁶ Ribot, uv. d. 22, V. též Valéry, uv. d. 222.

²⁷ I, 250. Už Coleridge a Wordsworth rozlišovali mezi imagination a fancy (v. Clemen, Shakespeares Bilder, 1936, 18). Také Wagner praví o fantasii, že není poslušna jiných zákonů než „nálady náhody“ (Oper u. Drama, 2. vyd. 1869, 118).

²⁸ Nietzsche, Menschliches, Allzumenschliches, I, 46.

²⁹ Uv. d. 452, 480.

³⁰ Ästhetik, XII, 378, 380.

³¹ Poe, uv. d. 707, I, 469. Srov. Claudel, Positions et Propositions, 1928: „Par la critique ou goût intime le poète sait immédiatement les choses qui conviennent ou non à la fin qu'il poursuit (163). Vkus je vždy inherentní genui, praví B. v článku o díle a životě Delacroixové.

³² I, 468, 467, Ribot, uv. d. 28, I, 468. Jsou četné styčné body mezi estetikou Baudelairovou a uměleckou teorií Diderotovou. Oba zdůrazňovali úkol rozumu a vůle v uměleckém tvoření, oba poukazovali na to, že je rozdíl mezi „être sensible“ a „sentir“ (c'est qu'être sensible est une chose, et sentir est une autre. L'une est une affaire d'âme, l'autre une affaire de jugement, Paradoxe, Bibl. Nat. 1873, 113); oba varovali před „blouzněním nadšení“, oba hlásali, že nikoliv „srdce“, nýbrž „hlava“ tvoří umělecké dílo; na rozdíl od B. Diderot nejen vylučoval citovost z umělecké tvorby, ale nepřisoudil v ní ani obraznosti náležitě místo. Podobně záporné stanovisko k otázce citovosti v umění jako B. zaujímal Flaubert, z jehož korespondence by bylo lze uvést mnoho svědectví o tom, jak rozhodně odmítal zasahování osobně citového živlu do umělecké tvorby (V. na př. I, 131, II, 19, 81, 110, 120, 137, 395). „Sentir,“ praví dobře Delacroix v uv. d., „ne relève point de l'art, mais bien sentir l'expression qui vise le sentiment que l'on sent“ (91). A podobně Lasserre v „Cinquante ans de pensée française 1922“: „Certes, ce n'est pas le coeur qui fait le génie, mais il n'y a pas de génie sans coeur“ (186). „Voir, sentir, exprimer, tout l'art est là“, čteme v deníku bratří Goncourtů (II, 251).

³³ I, 533, 538, 619, 115. Lettres, 522, I, 117, 116. Má-li se umělec vyhýbatí tomu, aby dovoľoval do svého tvoření zasahovati citu, je naopak vnímání uměleckého díla podle Baudelaira úměrné citovosti vnímatele. Umění, soudí, je krása vnímaná „citem, vášní a sněním“ vnímatele; smysl uměleckého díla tkví právě tak v duši vnímatele jako v duši jeho tvůrce a jeho hodnota jest úměrná tomu, jaké množství „citů a poetických myšlenek“ probouzí v mysli vnímajících. Snaže se v jednom ze svých „Salonů“ stanoviti úkol umělecké kritiky, prohlašuje B., že nejlepší kritika není ta, která domnívající se, že může vše vysvětliti, postupuje algebraicky chladnou rozumovou úvahou, nýbrž kritika poetická podávající interpretaci uměleckého díla viděného „inteligentním a citlivým duchem“; proto nejlepším posudkem obrazu bude moci býti „znělka anebo elegie“. A obraceje se v jiné ze svých statí proti doktrinářům krásna tvrdí, podobně jako už dávno před ním abbé Dubos, že nejlépe je souditi citem, „hledati útočiště v bezvadné naivnosti“ (I, 65, 298, 64, 145, 146). B. vychází tedy při svém

pojímání estetické vnímavosti zcela správně ze stanoviska, že poměr vnimatele k uměleckému dílu je podobného rázu jako poměr umělce k předmětu jeho tvorby. Estetická kontempace se podle něho zakládá, jak lze vyvoditi z uvedených projevů, na aktivní a produktivní činnosti ducha, nikoliv na pouhé trpné apercepci vnímaného předmětu. Postoj vnimatele není tedy jenom receptivní, nýbrž také konstruktivní. Krása uměleckého díla není B. hodnotou objektivní, nýbrž realizuje se v duši vnimatele. B. také právem poukazuje na to, že čím jemnější estetickou vnímavostí jest vnitatel obdařen, tím více estetických hodnot je schopen vyvoditi z vnímaného díla. Estetická vnímavost vnimatele není však, jak se domnívá B., úměrná hlavně vnitatelově citovosti. V nemenší míře než schopnost estetického „vcitování“ rozhoduje tu vedle obrazivosti vnitatele též jeho umělecká kultura a pak — což B. nepřímou též připouští — schopnost proměnití estetický požitek v „poznání“. Pozornosti zasluhuje, že B. pokládá umělecké dílo za pouhé východisko estetického „snění“ a že jeho hodnota je podle něho závislá na jeho sugestivní působivosti. Ba předjímaje Wilda nadhazuje už B. pojem kritiky jakožto umění a naznačuje — což Wilde domyslíl do paradoxního názoru, že kritická činnost je tvořivější než činnost umělecká —, že nejvyšší kritika je ta, která v daném díle nachází pouhý podnět k vytvoření vlastního uměleckého díla. Je snad zbytečně upozorňovati nějak zvláště na to, že v uvedených estetických zásadách Baudelairových je leccos, co nacházíme později podrobně formulováno a realizováno v kritickém díle Šaldově.

³⁴ V. Meumann, System der Ästhetik, 1919, 59.

³⁵ I, 413.

³⁶ I, 495.

³⁷ Curiosités esthétiques, C. Lévy, 160, II, 389, 390. Je zajímavé, že totožné připodobňování paměti k palimpsestu se vyskytuje v díle P. Barojs, La Feria de los discretos, 1937, 27.

³⁸ Poe, uv. d. 658, I, 147, Poe, uv. d. 656, II, 380.

³⁹ V. Guyau, L'Art au point de vue sociologique, 1910, 73, I, 331, Poe, Člověk davů, I, 331, 339, 332.

⁴⁰ Schopenhauer, uv. d. 463 n.; „Le grand artiste,“ praví Guyau, „simple jusqu'en ses profondeurs, est celui qui garde en face du monde une certaine nouveauté de coeur et comme une éternelle fraîcheur de sensation. Par sa puissance à briser les associations banales et communes, il ressemble à l'enfant qui commence la vie et qui éprouve la stupéfaction vague de l'existence fraîche et éclosée. Recommencer toujours à vivre, tel serait l'idéal de l'artiste. Il s'agit de retrouver, par la force de la pensée réfléchie, l'inconsciente naïveté de l'enfant“ (L'art... 73).

⁴¹ I, 331. Seillière, B. 1924, 86; G. T. Clapton v knize „B. et de Quincey“, 1930, dovozuje, že tytéž myšlenky o dětství a geniálnosti se vyskytují už u de Quinceye. Uvádí na doklad svého tvrzení citát z de Qu., ale ten nijak nepotvrzuje jeho mínění. Rovněž nelze souhlasiti s Claptonovým tvrzením, že Baudelairovy poznámky o dětství a

geniálnosti jsou jenom generalisací myšlenek vyslovených o této věci de Quinceyem v úvodě „Suspiria“ a v „The Affliction of Childhood“ (82).

⁴² I, 331, II, 380.

⁴³ V. Lalo, *Notions d'esthétique*, 1927, 45. S Baudelairovými názory na vztah geniálnosti k dětství možno srovnati též názory Šaldovy v „Bojích o zítřek“, 52-3, 54. (Unie, 2. vyd.)

⁴⁴ I, 389, 112, 110, 334, 335. O afektivní paměti a vzpomínce v. Ribot, *Psychologie des sentiments*, 10. vyd., 153 n.

⁴⁵ Sully Prudhomme, *L'Expression dans les beaux arts*, 1898, 22.

⁴⁶ E. Delacroix, *Oeuvres littéraires*, 1923, I, 74.

⁴⁷ I, 99, 298, 300, 334, 339, 338.

⁴⁸ I, 334, 340. E. Delacroix, *Journal* 1932, III, 223. Do jaké míry se forma směšuje anebo slučuje s koncepcí, lze ovšem těžko rozhodnouti. Možno souditi, že v umělecké tvorbě od počátku jest jednota mezi výrazem a tvarem, ale jednota, která je plně uskutečněna teprve v dokonalém díle (v. Cohn, uv. d. 136).

⁴⁹ I, 231, 300, 78, 387.

⁵⁰ Poe, uv. d. 709, I, 471, II, 583, I, 218; výrok Whistlerův je citován v Delacroixovi, *Psychologie de l'art*, 210. Wilde převzal Whistlerův výrok do své „Přednášky pro studující umění“. B. formuluje to takto: „Čím méně se dělník nechá v díle viděti a čím čistší a jasnější jest jeho záměr, tím více býváme okouzleni“ (*Le Salon de 1845*) Ferran, 197; Wagner poukazuje na to, že básník musí svůj výtvar osvoboditi ode všech stop tvoření a že neučiní-li tak, může v nás vzbuditi necitelně chladný údiv, který cítíme při pohledu na mistrovský výtvar mechaniky (*Oper u. Drama*, 312).

⁵¹ O tom v. Lalo, *Notions d'esthétique*, 86.

⁵² Ruskin, *Lectures*, 1870, § 74. Srov. Šalda, *Boje o zítřek*, 140, 196.

⁵³ I, 80, 65, 745, 48, 44.

⁵⁴ Schiller, *Über naive u. sentimentale Dichtung*; podle Sch. je příroda „strážným andělem“ genia, při tom příroda je mu synonymem „instinktu“; pravidla jsou „berlami slabosti“ a pod. Cotta, *Säkularausgabe*, XII, 173. V „Úpadku lži“ praví Wilde rovněž, že „umění je živý protest, statečný pokus s naší strany přikazovati přírodě místo, které jí přísluší“.

⁵⁵ I, 131, 39, 156, 379, 132, 118, 65, 508, 78, 298, E. Delacroix, *Oeuvres*, I, 54. „Le tempérament d'un artiste“, praví Sully Prudhomme, „c'est sa nature même, physique et morale, dans toute sa complexité, en tant qu'elle détermine son choix entre toutes les combinaisons harmonieuses des sensations propres à son art“ (uv. d. 13).

⁵⁶ I, 132, 115, 131, 133, 77, 85, 164, 16, 242, 490, 149, 55, 337.

⁵⁷ I, 114, 330, Poe, uv. d. 311 n., II, 421, I, 333, 100, 332. Poe v „Margináliích“ upozorňuje na schopnost „identifikace“, která záleží v tom, že působením vůle na obraznost se duch stane schopným pozbyti vlastní individuality a přivlastniti si jinou, fiktivní individualitu (CCXXI). Už Schopenhauer praví, že velcí básníci se proměňují zcela

v představované osoby, básníci druhého řádu proměňují své postavy v sebe (uv. d. 508).

⁵⁸ I, 144, 145.

⁵⁹ E. Delacroix, *Oeuvres litt.*, I, 36, E. J. Goncourt, M. Salomon, 162.

⁶⁰ I, 145, 146, 100, 65. Proti „despotismu systémů“ brojí též Hugo v předmluvě ke „Cromwellovi“, 292-3. Cousin rovněž dovozuje, že nejpravděpodobnější theorie krásy je ta, která vychází z názoru, že krása se skládá ze dvou protikladných, ale stejně nutných prvků, z jednoty a rozmanitosti (uv. d. 160). Jest ovšem třeba poznamenati, že koncepce umění anebo krásy jakožto „rozmanitosti v jednotě“ je koncepce, s níž se setkáváme už v klasické estetice. Podobně jako B. praví i Cousin, že není krásy bez života a že život je pohyb, rozmanitost (uv. d. *ibid.*).

⁶¹ I, 225, 237, 462, 560.

⁶² I, 81, 299, 80, 523, 522, 363. Poe dovozuje, že pravý genius, není-li universální ve svých uměleckých projevech, jest aspoň schopen universálnosti; jestliže v některých oborech svého umění vytvoří dokonalější díla než v jiných, je to podle něho důsledek osobního sklonu anebo vkusu. Při stejném úsilí by vynikl i v jiných oborech svého umění (*Marginalia*, CCL). Wilde v „Přednášce pro studující umění“ dokazuje téměř týmiž slovy jako B., že umělec není „odborník“, že je-li člověk umělcem, „dovede malovati všechno“ atd. E. Delacroix také zdůrazňuje, že pravý malíř je „universální“, *Journal*, I, 273-4.

⁶³ II, 267, I, 305, 187.

⁶⁴ V. La Poétique d'Aristote, Hatzfeld-Dufour, XXI, Lessing, Laokoon, XXIV, Boileau, L'Art poétique, III, 1-2, Pascal, Pensées, VII, 31, Hugo v „Předmluvě“. I, 187, 278, Épilogue, I, 496. Poe v „Marginaliích“ poukazuje na to, že jest jakási analogie mezi přirozenými jevy chemickými a „chemií inteligence“: často se stane, že spojením dvou prvků vznikne nový produkt, který už nepřipomíná žádnou vlastnost těchto prvků. Podobně je tomu podle něho s výtvyry čisté obraznosti. I když vychází obraznost od věcí ohyzdných, dovede vytvořiti krásu, která jest jediným jejím předmětem a zároveň jejím neomylným kriteriem (*Marginalia*, XXXI).

2. SURNATURALISMUS

V předešlé kapitole pokusili jsme se vyložit Baude-
lairovy názory týkající se předpokladů, podmínek a povahy
umělecké tvořivosti. Viděli jsme, že tak zvanou inspiraci
pokládal Baudelaire za výjimečný stav duše, v němž stup-
ňovaná intenzita smyslové vnímavosti je sdružena s neob-
vyklou pronikavostí rozumového poznání. Baudelaire při-
pouští, že je to stav, který se dostavuje mnohdy zcela ne-
očekávaně, jako by byl výsledkem působení jakési mimo-
lidské moci. Zdůrazňuje však, že možno jej ovládati, ba
i vyvolávat soustředěným úsilím vůle. Inspirace není mu
bezděčným citovým vzrušením, nýbrž intelektuálním nadše-
ním, které se vyznačuje schopností udržovati tvůrčí vlohy
ve stavu bdělosti. Umělecká emoce stává se uměleckým dí-
lem teprve trpělivou prací ducha. V umění není náhody.
Pravý umělec je ten, který v své tvorbě skutečně přesně
to, co si umínil vykonati. Tvůrčí proces umělecký je do té
míry věcí „hlubokého uvažování“, že lze jeho postup při-
podobňovati k metodě exaktních věd. Při tom však všechny
schopnosti musí býti ovládnuty a řízeny tvůrčí obrazností,
která má za úkol přetvořiti a upravit daný materiál tak,
aby vznikl dojem novosti. Ačkoliv obraznost opírající se
o pronikavé pozorování skutečnosti a podporovaná doko-
nalým ovládnutím výrazového nástroje je „královnou mo-
hutností“, nutno v umění přisouditi důležité místo i imagi-
nativní paměti, která podle Baudelaira není ničím jiným
než živou a lehce vznětlivou obrazností. V souvislosti s touto
zásadou pokládá geniálnost za jakousi obdobu dětství a
umění za „mnemotechnii krásna“. Baudelaire nevylučuje
z umělecké tvorby ani citlivost, ale upozorňuje na to, že je
rozdíl mezi cítěním a citovostí a že citlivost, která zasahuje
do tvůrčího procesu, je citlivost obraznosti nazývaná oby-
čejně vkusem. Citlivost obraznosti je něco zcela odlišného

od citlivosti, „opojení srdce“, které podobně jako pouhá fantazie, souznačná s naprostou svobodou a libovůlí, jest uměleckému tvoření spíše na škodu než ku prospěchu. Baudelaire odsuzuje romantickou glorifikaci individua a doporučuje naproti tomu správně chápaný individualismus kladoucí na umělce požadavek, aby jeho tvorba byla upřímným výrazem jeho temperamentu, podporovaným všemi technickými prostředky, jež mu poskytuje jeho umění. Toto spojení „naivnosti“ a „dovednosti“ charakterisuje po jeho soudu skutečně velké umělce právě tak jako spojení prudké vášnivosti s neochvějnou vůlí. Velký umělec je mimo to člověkem, který se vyznačuje universálností zájmu pro všechny projevy „obecné životnosti“ a všechny formy krásna, jakož i schopností vyjádřiti a zobraziti život ve vši jeho mnohotvaré plnosti.

V tom, že pohlíží na tvůrčí proces jako na duševní pochod, v němž volní a rozumové úsilí má převahu nad emotivní spontánností, liší se, jak jsme naznačili, Baudelairovo pojetí umělecké tvořivosti od pojetí romantiků. Na druhé straně rozchází se ovšem Baudelaire s klasickou estetikou, poněvadž proti principu absolutní a neměnné krásy klade princip relativnosti a rozmanitosti krásna. Od romantické i od klasické estetiky liší se však estetika Baudelairova tím, jak je v ní pojímán poměr umělce k přírodě.

Baudelaire je především rozhodným odpůrcem toho, aby se příroda ztotožňovala s mravností. Většina omylů, které nachází v soudobých názorech na krásu, má podle něho původ v nesprávném pojetí mravnosti hlásaném filosofy 18. století. Kdežto Baudelaire stále poukazuje na to, že údělem člověka jest ustavičný boj proti pudům lidské přirozenosti, zacházeli filosofové 18. století ve svém kultu přírody tak daleko, že viděli v přírodě „základ, pramen a typ všeho možného dobra a vši možné krásy“. Baudelaire se obrací příkře proti aplikování morálky na přírodu; příroda nemá jiné morálky než „fakt“, je „sama morálkou“; ale je naprosto nesprávné domnívati se, že co je přirozené, je mravné. Jestliže při zkoumání této otázky vezmeme zřetel k opravdovým skutečnostem, jestliže si uvědomíme naše odvěké zkušenosti, dojdeme k poznání, že příroda nutí člověka jen k tomu, aby uspokojoval své nejprimitivnější po-

třeby, ba dokonce i k tomu, aby ukájel své nejnižší a nejzločinnější pudy. Neboť jakmile vyjdeme z „řádu nutností a potřeb, abychom vkročili do řádu přepychu a požitků, vidíme, že příroda může raditi jenom k zločinu“. Jestliže si všimneme blíže toho, co je přirozené, jestliže rozebereme činy a tužby zcela přirozeného člověka, „nenajdeme nic než ohavnosti“. Jestliže naproti tomu uvážíme, v čem je třeba hledati původ krásy a dobra, dojdeme k závěru, že vše, co je krásné a ušlechtilé, je výsledek operace ducha. Zločin je svým původem přirozený, neboť je projevem vrozeného pudu; ctnost, naproti tomu, je cosi „umělého, nadpřirozeného“, neboť bylo třeba náboženství, aby si člověk uvědomil její existenci, již by byl jinak neschopen sám odkryti. Zlo, uzavírá Baudelaire, „se páše bez námahy, přirozeně, z osudnosti, dobro je vždy plod nějakého umění“¹. Už Hegel na příklad odsuzoval oblíbené rčení, že člověk má žíti v bezprostřední jednotě s přírodou, a poukazoval na to, že taková jednota ve své abstrakci není nic jiného než surovost a divokost; už J. de Maistre ve svých „Večerech petrohradských“ obracel se příkře proti mravnímu naturalismu 18. století², ale u Baudelaira není třeba v této věci hledati nějaké literární souvislosti a závislosti: prohlašoval-li, že „příroda“ je synonymem nemravnosti a zkaženosti, že se v ní projevuje „původní divokost“ člověka, hlásil se tím ke koncepci přírody a přirozenosti zapadající zcela logicky do rámce jeho celkové „katolické“ duchovní orientace.

Stejně příkře jako mravní naturalismus hlásaný Diderotem a jinými spisovateli a filosofy 18. století odsuzuje Baudelaire naturalismus estetický, a to jak klasické ztožňování „přírody“ s „rozumem“, tak romantickou zásadu formulovanou Hugem, podle níž „vše, co je v přírodě, je v umění“. Jestliže klasikové viděli v napodobení přírody estetický princip uvádějící do umění neměnný a absolutní živel daný rozumem, to jest tím, co je společné všem lidem, a jestliže Hugo prohlašoval, že v umění není jiných pravidel než obecné zákony přírody, soudil Baudelaire právě naopak, že stejně jako s hlediska mravního nutno i s hlediska estetického přírodu „reformovati“, přetvářeti a upravovati ji „podle zdravějších a čistších zásad“. Baudelaire uznává, že upřímná láska k přírodě může býti umělecké tvorbě na

prospěch, ale varuje co nejdůrazněji před tím, aby se umělec spokojoval „láskou k pouhé přírodě“ nezušlechtěné a „nevysvětlené“ obrazností. Příroda není nic hotového, ani nic úplného, je pouhým neutříděným materiálem, pouhým „dráždidlem“, „budíčkem“ pro dřímající schopnosti³. To, že příroda není ani nic hotového, ani nic úplného, jest — možno dodati — právě jedním z důvodů existence umění vůbec. Neboť kdyby příroda byla skutečnou realizací krásna, jakou funkci pak mělo by umění? Nedokonalost přírody, praví Wilde, je pro nás štěstím, ježto bychom jinak vůbec neměli umění. Příroda sama o sobě, zdůrazňuje Baudelaire, poskytuje umělci jenom „sklad“ podrobností, který je zřídka obdařen takovou estetickou působivostí jako umělecké dílo, v němž podrobnosti jsou podřízeny účinnosti celku. V několika ze svých kritických statí přirovnává, používá formulace Delacroixovy, přírodu k slovníku. Podobně jako slovník není hotovou skladbou, ale pouhou příručkou, která nás poučuje o významu, původu a etymologii slov, která nám poskytuje jenom prvky, z nichž se skládá věta anebo vypravování, není ani příroda něčím, co by bylo lze pokládati za „kompozici v básnickém smyslu toho slova“. Praví umělci, to jest umělci, kteří se dávají věsti obrazností, kteří si jsou vědomi, že krásu nutno z přírody teprve vyvážití činností ducha, hledají v tom „velkém slovníku přírody“ prvky, které jsou přiměřené jejich vnitřnímu „vidění“ a jež dovedou upravit tak, že jim dají „zcela novou tvářnost“. Umělci, jimž se nedostává obraznosti, kteří se spokojují pouhým napodobením přírody, „pokládají slovník umění za umění samo; opíší slovo slovníku domnívajíce se, že opisují báseň“. Ale „báseň se nikdy neopisuje“; báseň „chce býti složena“⁴. Příroda poskytuje tedy jenom rozptýlené anebo zlomkovité prvky, jež umělec musí „konstruovati“ anebo „rekonstruovati“ tak, aby se „koncepce stala kompozicí“. Z toho plyne, že v přírodě není hotových námětů. To, co je některým umělcům hotovým námětem, jest umělcům, kteří mají více obraznosti, pouhým nástinem námětu. Jsou umělci, kteří v „slepé lásce k přírodě, k pouhé přírodě“ zacházejí tak daleko, že se jim pouhý výsek přírody zdá skutečným a dostatečným obrazem, kteří na příklad „prostoru obsaženému v okenní tabuli“ prisuzují hodnotu „hotové básně“. Někteří umělci se dokonce

spokojují tím, že namalují na příklad strom a tvrdí, že namalovali krajinu. Tito umělci, pokládající pouhou studii za sklادbu, neuvědomují si, že kdyby dovedli do toho „kousku urvaného planetě“ vložit sebevětší půvab, nestačilo by to k tomu, aby tím vyvážili nedostatek „konstrukce“, nedostatek smyslu pro „architektury přírody“⁵. Krajinný námět tvoří, jak naznačuje Baudelaire, skutečný obraz jenom tehdy, jestliže jednotlivé jeho složky mají k sobě vzájemný vztah a jsou náležitě včleněny do perspektivy celku. Umělec, který z přírody vyjme jednotlivý předmět a zobraziv jej domnívá se, že vytvořil skutečný obraz, zapomíná podle Goetha⁶, že v přírodě nevidíme nikdy nic jako jednotlivinu, nýbrž ve spojení s něčím jiným, co daný předmět obklopuje; připadá-li nám takový předmět obzvláště malebným, není to předmět sám, který způsobuje tento dojem, nýbrž spojení, v němž jej vidíme, spojení s tím, co je vedle něho, za ním a nad ním.

K nedostatku umění konstrukce a komposice, schopnosti, jež umožňuje uspořádati nesouvislý materiál poskytovaný vnější skutečností, druží se u umělců, kteří nejsou obdařeni obrazností, snaha neprojevatí svou osobnost: o těchto umělcích lze říci, že tváří v tvář přírodě „zapomínají na to, aby cítili a myslii“. Je to snaha naprosto pochybená, neboť předním úkolem umělce jest „dosaditi na místo přírody člověka“. Estetická působivost přírody jest úměrná estetické vnímavosti člověka. Umělec nalézá v přírodě to, co do ní vnáší. Nezobrazuje ji tak, jak jest, nýbrž tak, jak se mu jeví promítnuta jeho duchem. S tohoto hlediska možno podle Baudelaira rozeznávati trojí postup, jehož se používá v umění. Jsou umělci, kteří se snaží podati co nejvěrnější obraz vnější skutečnosti: to je metoda, která je přímým popřením umění. Jiní umělci vyjadřují „naturalistickou, ale idealisovanou“ představu zobrazované věci: to jsou umělci, kteří jsou si vědomi, že není dokonalého přírodního krásna, anebo lépe řečeno, že krásna v přírodě je něco jiného než krásno v umění, snaží se vyvážiti z přírody to, co ji povznáší do oblasti estetické, co z krásna přírodního činí krásno umělecké. Ale nejušlechtlejší druh umělců jsou podle Baudelaira ti, kteří nedbajíce „positivní“ skutečnosti zobrazují jinou přírodu, „analogickou duchu a tem-

peramentu autorovu“⁷. Baudelaire prohlašuje na jednom místě, že v tom, jak pohlížel na umění, byl „surnaturalistou“. Soudil s Heinem, kterého cituje při té příležitosti, že „umělec nemůže nalézt v přírodě všechny své typy, nýbrž že nejvýznamnější jsou mu odhalovány v jeho duši“. Jinde praví, že „v přírodě není, přesně řečeno, ani linie ani barvy“, že „je to člověk, který tvoří linii a barvu“. Baudelaire se tedy hlásí k názoru, že krása věcí vězí vlastně v člověku, že tvořením krásna promítá umělec navenek sám sebe, že krása přírody je produkt umělcovy duše. Zdůrazňuje správně, že estetično tkvící v přírodě stává se krásnem teprve v dílně umělecké tvořivosti. Ježto krása přírody jest odlesk umělcova ducha, možno říci, že umělec zobrazuje nejen to, co vidí před sebou, ale i to, co vidí v sobě. Umělecké tvoření je ztvárnění vnitřně viděného obrazu. Umělecké dílo je realizace potenciálního krásna tkvícího v zobrazovaném předmětu a v umělcově duši. Je tedy omylem domnívati se, že umělecká tvorba má býti projevem neosobní kontemplace vnějšího světa, že je tím hodnotnější, čím více se v ní umělci podaří potlačit svou osobnost. Ti, kdož tak soudí, zapomínají, že příroda nemá sama v sobě sugestivní působivosti, že má estetickou hodnotu jenom myšlenkou anebo citem, ježž k ní umělec připojí. Krajínář, který nedovede „seskupením rostlinné anebo nerostné látky vyjádřiti nějaký cit, není umělec“. Umělci, kteří zobrazují přírodu, aniž vyjadřují city, jež vzbuzuje, „podrobí se podivné operaci, která záleží v tom, že zabíjejí v sobě myslícího a cítícího člověka“. Baudelaire připouští, že zvláštním úsilím obraznosti lze si na nějakou chvíli představit přírodu bez člověka a obsáhnouti v duchu danou scenerii tak, že jí nedáme působiti na naši vnímavost; příroda uchovává si arci i takto své „inspirační“ vlastnosti; ale protože v tom případě by nebylo pochopení toho, co by mohla „inspirovati“, nemohly by se ty vlastnosti uplatniti. To, co vyznačuje skutečného umělce, je právě schopnost přetaviti inspirační vlastnosti přírody v inspirační vlastnosti uměleckého díla. Jsou podle Baudelaira dva hlavní druhy umělců. Umělci, kteří se sami nazývají realisty, ale jež po jeho soudu bylo by lépe nazývati pozitivisty; ti chtějí zobrazovati vnější skutečnost takovou, jaká jest, anebo takovou, jaká by

byla, kdyby se předpokládalo, že neexistují: ti chtějí zobrazovati „svět bez člověka“. Proti těmto umělcům, kteří nechápou, že vyloučíme-li z přírody člověka, vyloučíme z ní zároveň krásu, staví umělce imaginativní, kteří chtějí „ozářiti věci svým duchem a vrhnouti jeho odlesk na ostatní duchy“⁸. Baudelaire poukazuje opětovně na to, že východiskem uměleckého díla je představa zobrazované věci, nikoliv věc sama; že umělec zobrazuje věci ne tak, jak jsou, nýbrž tak, jak se mu zdají býti. Tím si vysvětlíme, že „studium přírody přivádí často k výsledku zcela odlišnému od přírody“. V souhlase s touto zásadou vytýká Baudelaire soudobým krajinářům, že se příliš „klanějí vnější skutečnosti“ a že projevují čím dále tím více tendenci „malovati ne to, o čem sní, ale to, co vidí“. Tím nechce Baudelaire říci, že umělec má úplně abstrahovati od vnější skutečnosti a tlumočiti jenom „vnitřní zkušenosti“ své duše: chce tím říci jen to, že úkolem umělce je smysly vnímanou skutečnost „zhustiti“ ve vnitřní obraz daného předmětu a tento „zhuštěný“, obrazností přetvořený vnitřní obraz „objektivovati“ v umělecký tvar⁹.

Ježto východiskem zobrazované krajiny je představa, kterou vzbudí v umělcově duši, a ježto umělecké dílo je rekonstrukcí této představy, možno z toho vyvoditi, že krajina není krásná sama sebou, nýbrž krásou, kterou umělec dovede do ní vložit. Jsou umělci, kteří jsou zvyklí používati metody přímého napodobení, takže se nemohou oddávati kontemplaci „podivuhodných snů“, jež se vybavují z přírody, nahlíží-li se na ni vidmem tvůrčí obraznosti. Tito umělci si podle Baudelaira nejsou vědomi toho, že přímou reprodukcí zobrazovaného předmětu získá umělec jenom „studie“ anebo „poznámky“, že materiál poskytnutý přímým pozorováním vnější skutečnosti se může státi „obrazem“ jedině činností imaginativní paměti, jíž si umělec dovede v duchu vyvolati daný „básnický dojem“ a vyvážit z něho „synthesu“. Tvrdí-li Baudelaire, že umělec nemá tvořiti podle přírody, nýbrž podle „obrazu nakresleného v jeho mozku“, nechce tím ovšem popřít, že musí vycházeti z přírody; ale umělec musí přírodu, možno-li tak říci, dotvořiti, vystihnouti co nejlépe „intence přírody“. Ježto, jak poznamenává kdesi Aristoteles, příroda má sice dobrá předsevzetí, ale nedovede

je provést, jest úkolem umělce „tlumočiti přírodu prostším a jasnějším jazykem“. V podobném smyslu jako Baudelaire soudil i Goethe, že umělec má uskutečniti v své tvorbě to, co v přírodě „z vnitřní slabosti anebo pro vnější překážku zůstalo pouhou intencí“; jako Baudelaire prohlašuje i Guyau, že pravým umělcem je ten, kdo dovede „přemysleti znovu jasněji nejasnou myšlenku přírody“ a pověděti přírodě, co „chtěla říci“; v souhlase s Baudelairem přisuzuje i Taine umělci úkol „ujmouti se opět nastíněného a zohyžděného díla“ přírody, „opraviti její chyby a provésti její koncepcí“¹⁰. Není ovšem správné vnášeti do představy přírody pojem estetické intenciálnosti: domnělá estetická intenciálnost přírody jest jenom potenciální, je závislá na estetické vnímavosti vnímatele. Je to naopak právě intenciálnost, čím se krása umělecká liší od krásy přírodní. To vyjádřil Baudelaire jasně slovy: „Krajinu tvoří obraznost“; poesie přírody mnohem více než v přírodě samé tkví v tom, „co k ní člověk připojí ze své duše“¹¹. Je snad zbytečné nějak zvláště upozorňovati na to, že Baudelaire nebyl stoupcem radikálního estetického subjektivismu; poukazyval jenom na to, že příroda sama o sobě jest anestetická, že její estetické hodnoty možno z ní vyvážit teprve uměním, zejména činností tvůrčí obraznosti, která je spolutvůrkyní stvořeného, spolupracovnicí a dovršitelkou přírodního krásna.

Podobný poměr jako malíř k zobrazované krajině má portretista k modelu. Přední jeho povinností je věnovati se pečlivému a upřímnému studiu modelu. „Má viděti, co se dá viděti, ale též uhodnouti, co se skrývá.“ Je totiž omylem, domnívá-li se někdo, že model jest jediným a pravým „dodavatelem“ umělce, že jest jedinou a celou „látkou“, která v daném případě obstará „největší díl práce“. Pravdou je pravý opak: čím je předmět zdánlivě skutečnější a hmotnější, čím je na pohled viditelnější a jasnější, tím „subtilnější a pracnější“ jest úkol obraznosti. Pravý portretista „ovládá model jako stvořitel stvoření“, tvoří podle obrazu, který jest v jeho duši, nikoliv podle modelu. Baudelaire připouští, že často jest umělec nucen kresliti přímo podle modelu, zejména když je nezbytně třeba načrtnouti co nejrychleji hlavní linie zobrazovaného předmětu. Uznává, že

v těch případech může umělec vytvořiti podivuhodné náčrty, dodává však, že jsou to sice „velmi podrobné poznámky, ale pouhé poznámky“. Pravému umělci, přistoupí-li k definitivnímu provedení námětu, byl by model spíše překážkou než oporou. Může se dokonce státi, že mnohost podrobností, daná modelem, zabráni umělci projevití svou hlavní tvůrčí schopnost: onu imaginativní paměť, která se vyznačuje jednak tendencí „vstřebati živě celkovou barvu a siluetu, arabesku obrysu“, jednak schopností vyvolati, „vzkřísiti“ každou věc v její osobité životnosti. Zásada, že umělec má model „ozářiti“ obrazností, neznamena, že má model „deformovati“, uvésti jej v soulad s předem pojatou představou nějakého uměleckého stylu. Tato tendence se vyskytuje u umělců, kteří nejsou schopni udělati to, co je předním jejich úkolem, totiž vyvážití z modelu jeho „přirozeně poetickou vlastnost“ a „učiniti ji viditelnější“. Neboť je-li skutečným krajinářem ten, kdo dovede vyjádřiti city a myšlenky, jež lze vybaviti z příslušné krajiny, jest opravdovým portretistou ten, kdo, v souhlase s E. Delacroixem, dovede „namalovati duši, která stojí před ním modelem“¹². Tím nemá býti řečeno, že povinností umělce není podati věrný obraz zobrazované osoby; ale velicí umělci prostudují svůj model tak dokonale, že „vytvoří jej znovu“: jejich dílo je „viditelnou, nesmrtelnou, superlativní evokací“, která je věrnějším a životnějším zobrazením modelu než model sám. Věrnost a životnost těchto podobizen — dodejme — není dána podobností s modelem, nýbrž tím, že jejich původci dovedli životu vnutiti svůj vnitřní obraz jako dokonalý umělecký ekvivalent modelu. Mimo to je známo, že podobizny, v nichž jsou náležitě zdůrazněny rysy vyjadřující osobitost zobrazované osoby, působí dojmem větší umělecké pravdivosti než zobrazovaná osoba sama. Jsou podle Baudelaira dva způsoby, jak lze pojímati úkol portretisty. Jeden způsob možno přirovnati k postupu historika, druhý k postupu romanopisce. Umělci, kteří pojímají podobiznu na způsob historie, podávají věrně a do všech podrobností obrys a podobu modelu, umělci, kteří pracují podle druhé metody, používané hlavně koloristy, snaží se z podobizny udělati „obraz, báseň... plnou prostoru a snu“. V dílech tohoto druhu dává se umělec vésti více obrazností, ale přece,

podobně jako román bývá často pravdivější než historie, bývá též model štětcem koloristy vyjádřen jasněji než tužkou kresliře. Na jiném místě přirovnává Baudelaire portretistu k herci: jako herec má i portretista dbáti na to, aby všechny použité výrazové prvky sloužily k zobrazení charakteru, duchovního smyslu dané postavy. Velicí umělci se snaží ve všech svých podobiznách „vyjádřiti střízlivě, ale intensivně charakter, který si vzali za úkol namalovati“. Dobrá podobizna je Baudelairovi „zdratizovaným životopisem“ osoby stojící modelem, anebo lépe řečeno uměleckým vyjádřením „dramatu obsaženého v každém člověku“¹³. Úkolem portretisty není tedy podati co možná nejvěrnější obraz modelu v jeho viditelné hmotnosti, nýbrž vystihnouti jej v jeho charakteristické duševnosti a „ozářiti“ jej osobitou duševností umělce.

Klade-li Baudelaire v souhlase s E. Delacroixem na portretisty požadavek, aby jejich díla byla nejen živoucí evokací zobrazovaných osob, ale též „podobiznami ducha“, zdůrazňuje na druhé straně nutnost podati model tak, aby vynikla co nejjasněji jeho individuální tvářnost. Pravý portretista opomíjí sice vedlejší, podružné podrobnosti, ale při tom přepíná úmyslně některé jednotlivosti modelu, aby byla lépe vyjádřena „fyziognomie“ zobrazované postavy. Vyhýbá se právě tak tomu, aby příliš partikularisoval, jako tomu, aby příliš generalisoval. V přírodě není nic absolutního, ani nic úplného. V přírodě vidíme jenom jedince a každý se liší od ostatních jedinců téhož druhu. Avšak každý jedinec jest jistou „harmonii“, charakterističnost jedince je dána rysy přiměřenými v náležitém případě. Možno tedy říci, že každý jedinec má svůj ideál. To neznamená, že je tolik prvotních ideálů, kolik je jedinců, ale „v duši umělce je tolik ideálů, kolik jest jedinců, protože podobizna je ‚un modèle compliqué d'un artiste‘.“¹⁴ Formuluje poměr malíře k modelu, zaujal Baudelaire vlastně nepřímou stanovisko k otázce realismu a idealismu v umění. Základním požadavkem v umělecké tvorbě je sice, jak dovozuje, prostudovati co nejdůkladněji model, ale zdůrazňuje ovšem správně, že prvky poskytované modelem kombinuje umělec s prvky, které jsou dány v jeho duši. Ze svého modelu vybírá jen to, co jej může přiblížiti k vnitřnímu

modelu, který je pravým východiskem jeho tvoření. Vybírá z něho charakteristické podrobnosti, jež by bez přímého vnímání nemohl věrně reprodukovati, ale i ty podrobnosti idealisuje, aby je uvedl v soulad se svou představou. Podobizna tedy zahrnuje v sobě model a ideál, jest „ideální rekonstrukcí jedince“, „idealisovaným modelem“. Ideál není tedy něco abstraktního, je to „jedinec znovu postavený jedincem, znovu vytvořený a navrácený štětcem anebo dlátem zářivě jasné pravdě své vrozené harmonie“. Podobizna, dodejme s Lessingem, podává ideál jistého člověka, nikoliv ideál člověka vůbec¹⁵.

Podobně jako v přírodě není nic absolutního, není ani absolutního ideálu. Umění vyžaduje sice „ustavičné idealisace“, ale této zásadě je třeba rozuměti tak, že úkolem umělce je „všechno doplňovati a nalézati znovu každý ideál“. Je pravda, že snahou umělce je povznést model až k ideálu, který pojal v duši, ale absolutní ideál je něco absurdního, nemožného, a „básníci, umělci a celé lidstvo byli by velmi nešťastni, kdyby ta nesmyslnost, ta nemožnost byla nalezena“. Ideál není norma, nýbrž rozmanitost a osobitost. Úkolem portretisty je podle slov Stendhalových dáti zobrazovaným postavám „ideální krásu vyvozenou z temperamentu“¹⁶. Ideální krása není nic absolutního a jedinečného; jest idealisovanou osobitostí, mající původ právě tak v zobrazované postavě jako v osobě umělcově.

Možno říci, že Baudelaire usuzoval celkem správně o poměru portretisty k modelu. Bylo by lze uvéstí projevy velikých umělců dotvrzujících správnost Baudelairova tvrzení, že pravý portretista nemaluje podle modelu, nýbrž podle obrazu nakresleného v mozku. Jsou ovšem velcí malíři, kteří nemohli malovati jinak než podle přítomného modelu, ale tato skutečnost nesvědčí nijak proti názoru Baudelairovu. Neboť jakmile malíř odpoutá zrak od modelu, aby to, co vidí, přenesl na plátno, nastoupí na místo obrazu vnímaného smysly vnitřní obraz viděný v duchu, takže umělec, i když pracuje přímo podle modelu, reprodukuje vlastně ne model, nýbrž odraz modelu v mysli. Je pravda, že model působí bohatším a všestrannějším dojmem, ale dojem, jímž působí umělecká reprodukce modelu, je čistší a intenzivnější. Je to jednak proto, že v uměleckém díle je

vynecháno to, co je v modelu zbytečného a náhodného, jednak proto, že v uměleckém díle je proti modelu vždy něco koncentrovaného a izolovaného. Že estetická působivost uměleckého díla záleží ve značné míře v tom, že jest „isolováno od přírody“, tušil již Baudelaire; pokud se týče soustředěnosti účinku, jímž umělecké dílo předčí svůj model, vysvětluje to Baudelaire dobře jako výsledek „ustavičné idealisace“, která je mu nezbytným požadavkem portrétního umění. Poukazuje právem na to, že každá lidská tvář má jistou fysiognomickou jednotu, že každý jedinec je jistou „harmonii“ a že jedině idealisací modelu lze dospět k jeho umělecké realizaci. V tom se shodují názory Baudelairovy s názory E. Delacroixe, který rovněž pokládal uměleckou krásu za idealisovanou pravdu a který rovněž, odmítaje zásadu napodobování přírody, pokládal umělecké tvoření za ztvárňování „osobitého ideálu“, který umělec „nosí v sobě“¹⁷.

Odpor k zásadě věrného a „neplodného“ napodobování přírody určoval též způsob, jak pojímal Baudelaire podstatu a úkol sochařství. Sochařství je podle něho mnohem bližší přírodě než malířství. Tím lze, jak tvrdí, vysvětliti, že výtvořiny sochařského umění jsou přístupné i nejprimitivnější estetické vnímavosti, kdežto obraz, aby byl správně a intenzivně vnímán, vyžaduje „zvláštního zasvěcení“. Sochařství se podle Baudelaira i jinak s hlediska estetického hodnocení nelyrovná malířství. Ačkoliv je „brutální a pozitivní jako příroda“, je sochařství umění, které lze těžko správně chápati, neboť „ukazuje současně příliš mnoho tváří“. Malíř je nucen pojmouti své dílo s jediného zorného úhlu, obraz jest „jenom tím, čím chce býtí“; naproti tomu sochař se marně snaží, aby zaujal jedině hledisko: divák může obcházeti kolem jeho díla, „zvoliti si sto různých hledisek“, při čemž se může státi, že si zvolí všechna kromě toho, s něhož má býtí vnímáno, a že naopak nějaká nahodilá okolnost, na příklad světelný odlesk, odhalí mu v daném díle krásu, kterou umělec neměl ani v úmyslu vyjádřiti. Kdežto výtvořina sochařského umění připouští nejrůznější způsob estetického vnímání podle toho, s jakého hlediska se na něj díváme, jest obraz „výlučný a despotický“; proto též výrazové prostředky malíře jsou podle Baudelaira obdařeny mnohem

větší účinností¹⁸. Podobně jako Baudelaire vysvětloval i Delacroix¹⁹ působivost malířství tím, že obraz „má jenom jeden okamžik“ a že soustřeďuje účin tohoto okamžiku; ale Delacroix dospěl k tomuto poznatku srovnáním malířství s básnictvím a hudbou a v tomto smyslu vystihl dobře podstatu sugestivní účinnosti malířství. Naproti tomu lze sotva souhlasiti s argumentací, jíž se Baudelaire snaží dokázati, že malířství je esteticky hodnotnější umění než sochařství. Proti jeho důvodům bylo by ovšem možné uvésti, že každé umění jest umění sui generis, jež má své vlastní výrazové prostředky, uskutečňuje svou zvláštní představu krásy a vzbuzuje emoce, jež s hlediska estetického hodnocení jsou rovnoprávné. Jako jeden z argumentů na důkaz these, že malířství předčí sochařství, uvádí Baudelaire též to, že malířství jest umění soběstačné, kdežto sochařství v době svého největšího rozkvětu jest jenom uměním komplementárním. Tvrdí-li, že sochařství, jakmile vyšlo z nejprimitivnějšího stadia svého vývoje, nemělo jiného úkolu než „přidružovati se pokorně“ k malířství a architektuře a sloužiti jejich intencím, je to názor, jenž vystihuje hlavně funkci skulptury středověké; v ní, jak podotýká Baudelaire, tvoří sochy s katedrálou „jedno tělo a jeden celek“, a to sochy barevné, jejichž barvy jsou voleny tak, aby „harmonisovaly s ostatkem a doplňovaly účin velkého díla“²⁰. Sochařství musí podle Baudelaira mnohem více nežli malířství učiniti zadost požadavku dokonalosti, poněvadž jeho výrazové prostředky, které jsou „zdánlivě úplnější“, ale jež jsou „barbarské a dětštější, dodávají i nejprostřednějším dílům zdání dokončenosti a dohotovenosti“. Tím si vysvětlíme, že podobně jako před věcí z přírody nepociťuje primitivní člověk ani před sochařským výtvozem zobrazujícím tuto věc nějakých rozpaků; ale naproti tomu obraz „svými nesmírnými nároky, svou paradoxní a abstraktivní povahou“ vzbudí v něm zmatek a zneklidnění. Avšak právě proto, že výrazové prostředky sochařství jsou tak hmotné a tak „barbarské“, je to umění, které vedle dokonalého provedení vyžaduje „velmi ušlechtilé duchovnosti“. Jenom splňuje-li tento požadavek, může uskutečniti „božský úděl“, který je mu vyhrazen: „zeslavnostniti všechno“, dodati „tvrdostí použité hmoty všemu, co je lidské, cosi věčného“, vytvořiti

díla, v nichž „krása se vtiskuje do paměti nezahladitelným způsobem“ a je hlubokým zdrojem duchovních emocí. Jestliže na příklad se procházíme velkým městem, „zestárlým v civilisaci“, jedním z těch, jež obsahují „nejvýznamnější archivy obecného života“, a jestliže pohlédneme do výše, „sursus ad sidera“, uvidíme na některých místech „nehynné postavy, které nám vyprávějí němou řečí okázalé legendy slávy, války, vědy a mučednictví“. Není, dovozuje Baudelaire, člověka, který by tváří v tvář těmto preludům z kamene, symbolisujícím to, co bylo vášní jejich života, nebyl aspoň na chvíli nucen mysliti „na věci, jež nejsou z této země“, právě tak, jako není nikoho, kdo by při pohledu na kostlivce, nadzdvihujícího v pozadí nějaké kaple obrovské víko svého hrobu, nepomyslel na věčnost anebo kdo by před hřbitovní sochou Smutku, „drtící svým těžkým zármutkem v prach proměněné pozůstatky slavného muže“, nebyl povzbuzen k tomu, aby uvažoval o nicotnosti všech pozemských velikostí. Ale aby sochař mohl vytvořiti dílo, které by bylo zdrojem duchovních emocí, musí býti obdařen bohatou obrazností, vlastností, již se podle Baudelaira nedostávalo většině soudobých sochařů. Právě tak jako v malířství jest i v sochařství obraznost, která jest jediné zárukou „působivosti výrazu a bohatství citu“, „královnou mohutnosti“: schopností, již nemůže nahraditi ani trpělivé úsilí, ani technická dovednost. Jestliže soudobí estetičtí doktrináři hlásali, že umění má býti věrným napodobením přírody, činili tak po Baudelairově soudu proto, že neměli obraznosti; a poněvadž neměli obraznosti, „nařizovali, že jí nebude míti nikdo“. A jestliže soudobí kritikové, posuzující výtvořiny současného sochařství, hodnotili je hlavně vzhledem k řemeslné obratnosti, projevující se v posuzovaných dílech, prohlašuje Baudelaire, že je z těch, kdož nacházejí „nehmotný požitek“ i v dílech méně dokonalého provedení, jsou-li prodchnuta „svatou vášní obraznosti“²¹. Baudelaire klade tedy na sochařství v podstatě týž základní požadavek jako na malířství; v obou uměních je to obraznost, ta „velká, hlavní schopnost“, která má ovládati umělcovu tvorbu, neboť jediné obrazností lze hmotnou skutečnost vnějšího světa zduchovnit a přetaviti v umělecký tvar.

Umělec není, jak zdůrazňuje Baudelaire opětovně,

napodobitel, nýbrž přetvořovatel přírody. Umělec vychází ovšem z přírody, ale jeho úkolem není podati přesnou reprodukci přírody. Názor, že v umění je třeba jenom napodobovati přírodu, že věrné zobrazení vnější skutečnosti poskytuje největší estetický požitek, že není „krásnějšího triumfu“ nad „výtečnou kopií přírody“, tento názor, který se aplikuje, jak zjišťuje, nejenom na malířství, ale na všechna umění, je Baudelairovi jedním z „nejosudnějších kacířství estetiky“²². Dodejme k tomu, že umění nejenom že není pouhou reprodukcí přírody, umění ani není schopno přírodu přesně reprodukovati. Kdyby umění bylo přesnou reprodukcí přírody, bylo by zbytečné. Kdyby hodnota uměleckého díla byla úměrná přesnosti, s níž reprodukuje zobrazovaný předmět, nebylo by možné vytvořiti dokonalé umělecké dílo, poněvadž dokonalá reprodukce zobrazovaného předmětu by příslušné dílo vyloučila vůbec z oblasti umění. Kdyby umění bylo pouhým napodobením přírody, byla by mechanická reprodukce, na příklad odlitek podle přírody, barevná fotografie, kolorovaná socha a pod. zvláště dokonalým uměleckým dílem, neboť jenom mechanickým způsobem lze podati opravdu přesnou kopií přírody. Zásada věrného napodobení přírody má za následek, že umělec nedbá o to, aby vyjádřil krásu daného předmětu, nýbrž o to, aby jeho dílo bylo věrným zobrazením tohoto předmětu. To znamená, že pohlíží na svou činnost ne jako na řešení problému uměleckého, nýbrž jako na řešení problému technického. Nejde mu o to, aby vystihl estetickou povahu napodobovaného předmětu, nýbrž o to, aby byl co nejpřesněji napodoben předmět jeho napodobení. Proti doktrinářům hlásajícím „tisícerým způsobem: kopírujte přírodu, kopírujte jenom přírodu“, dává Baudelaire za pravdu těm, kdo pokládají „za zbytečné a odporné zobrazovati to, co jest“, poněvadž „nic z toho, co jest“, nemůže je uspokojiti. Chce tím říci, že v umění nejde o to, aby byla vystižena co nejpřesněji skutečnost zobrazované věci, nýbrž aby její zobrazení mělo co možná největší uměleckou pravdivost. Zásadu, že věrné napodobení přírody je negací umění, nedomyslel sice Baudelaire jako později Croce a Wilde v poznatek, že příroda „poslouchá“ umělce a že život napodobuje umění, ale je Baudelairovou zásluhou, že s takovou rozhodností odsuzo-

val v svých kritických statích „věčné zbožňování viditelného díla ve všech jeho aspektech a ve všech jeho podrobnostech“ a že se tak důrazně hlásil k názoru, podle něhož pravým úkolem umělce není „představovati přírodu“, nýbrž „snažiti se malovati svou duši“²³.

Shoduje-li se Baudelairovo stanovisko k otázce napodobování přírody v podstatě s názory vyslovenými Cousinem v pojednání „O pravdě, krásnu a dobrou“, připouští autor „Romantického umění“ podobně jako Kant²⁴ zásadu věrného napodobení přírody jenom v tom smyslu, že požaduje od umělce, aby tvořil v souladu se svou přirozeností. Umělec, dovozuje, má zobrazovati, interpretovati skutečnost tak, jak „vidí a jak cítí“. Má se vyhýbati tomu, aby „si vypůjčoval oči a city od jiného člověka“, neboť pak by jeho výtvořiny „byly vzhledem k němu lži a ne skutečnosti“. Zásada, že umělec má býti „věren své vlastní přirozenosti“, je Baudelairovi tak důležitým požadavkem tvůrčí činnosti, že se podle něho nelze diviti, jestliže umělci, uskutečňující v své tvorbě tento požadavek, jsou stavěni na roveň umělcům, kteří jsou vedeni snahou po dokonalosti. Neboť nelze po jeho soudu popřítí, že vedle „dokonalých umělců“ existuje „přirozená aristokracie duchů, kteří vděčí nekonečně více přírodě než umění“ za estetickou působivost svých děl. Ale jsou-li tito umělci velicí tím, že nacházejí „spontánností své duše výraz, který jest určen, aby se vryl na věky do všech pamětí“²⁵, nutno podle Baudelaira většině soudobých malířů vytknouti, že, místo aby se snažili tvořiti v souladu se svou přirozeností, přizpůsobují se vkusu obecnstva, který jest mu jednou z hlavních příčin úpadku uměleckého cítění, jež zjišťuje u svých současníků.

Úpadek uměleckého cítění, který vytyká Baudelaire soudobému obecnstvu, byl po jeho názoru zaviněn hlavně vynálezem fotografie, který „přispěl nemálo k tomu, aby utvrdil hloupost v její víře a zničil, co mohlo zůstatí božského ve francouzském duchu“. Vycházejíce z přesvědčení, že nutno věřiti jenom v přírodu a že úkolem umělce nemůže býti nic jiného než podávati přesnou reprodukci přírody, domnívali se mnozí z jeho současníků, že „průmysl, jenž by dával výsledek totožný s přírodou, byl by absolutní

umění“. A poněvadž byli přesvědčeni, že fotografie podává nejpřesnější obraz vnější skutečnosti, dospěli k závěru, že „umění je fotografie“. Už E. Delacroix v jedné ze svých literárních prací odsuzoval umělce, kteří používali fotografie k tomu, aby dosahovali v svých dílech větší věrnosti, neuvědomující si, že fotografie je pouhým odrazem, nikoliv věrným obrazem skutečnosti; ale na rozdíl od Delacroixe, který připouštěl, že fotografie, je-li jí správně používáno, může prokazovati jisté služby i v uměleckém tvoření, pokládal Baudelaire fotografii za úhlavní „nepřítelkyni umění“²⁶. Baudelaire ovšem uznává, že fotografie může býti velmi užitečná těm, kdož v svém povolání jsou nuceni dbáti co největší hmotné přesnosti, ale varoval co nejdůrazněji před tím, aby se fotografii dovolovalo nahrazovati umění v některých jeho funkcích. Tím by nastala záměna funkcí, která by způsobila, že by ani jedna z nich nebyla náležitě plněna. A kdyby se připustilo, aby „průmysl vtrhl do umění“, mohlo by se státi, že by průmysl za přispění „hlouposti davu“ nakonec vytlačil umění samo. Povinností fotografie jest, aby byla „služkou“, ale „velmi pokornou služkou věd a umění“ podobně jako knihtiskařství a tiskopis, jež ani nestvořily, ani nenahradily literaturu. Nikdo nemůže popřít, že fotografie je dobrou pomocnicí vědeckého bádání a že plní záslužný úkol zachraňujíc před zapomenutím „cenné věci, jejichž tvar vezme za své a jež žádají o místo v archivech naší paměti“; ale nutno co nejpříkřeji odsouditi tendenci, která připouští, aby fotografie zasahovala do oblasti uměleckého tvoření, do oblasti „nehmatatelného a imaginárního“²⁷. Bylo by lze vytknouti, že Baudelaire se nesnažil proniknouti až k jádru daného estetického problému, ačkoliv protestoval s takovou rozhodností proti „invasi fotografie“ do umění. Jsou, jak dovozuje Delacroix, tři hlavní příčiny, pro něž se fotografie nemůže vyrovnati „dílu obraznosti“. Na fotografii nevidíme rozdíl mezi podružnými a hlavními složkami reprodukováného předmětu a nejčastěji právě podružnosti na ní nejvíce vynikají. Nedokonalosti reprodukováného předmětu vyniknou na fotografii více než v představě umělcově, poněvadž oko umělcovo opravuje nevědomky „ohavnosti“ přírody. A konečně, snaží-li se umělec podati co nejvěrněji některé účiny, jež

fotografie podává dokonaleji, než lze dosíci v umělecké tvorbě, vytvoří dílo, které je pouhou kopií kopie, které však po jiných stránkách je nedokonalým zobrazením dané věci. Umělec se v tom případě stane „strojem zapřaženým do jiného stroje“. Ale — a v tom se shoduje Delacroix s Baudelairem — „v malířství je to duch, který hovoří k duchu, a ne věda, která hovoří k vědě“²⁸. Ve snaze soudobých umělců podávati přesnou reprodukci přírody vidí Baudelaire jenom prostředek hověti vkusu současníků, kteří tam, kde „bylo by třeba viděti jen krásno, hledají jen pravdivost“ a kteří chtějí býti udivováni prostředky, jež nemají co činiti se skutečným uměním. Umělci přizpůsobující se vkusu obecenstva, které nedovede pocítiti obdiv „před přirozenou taktikou opravdového umění“, snaží se „překvapovati, udivovati, ohromovati nedůstojnými triky“, místo aby se snažili zobrazovanou věc povznést do oblasti pravého umění, do oblasti, v níž každá věc má hodnotu jenom tím, co umělec k ní „připojí ze své duše“. Baudelaire uznává, že skutečný umělec a opravdový milovník krásy, i když je přesvědčeným vyznavačem zásady věrného napodobení přírody, neztotožňuje umění s fotograficky přesným zobrazováním vnější skutečnosti; ale nelze podle něho popřít, že rozmach fotografie zavínil do značné míry „ochuzení uměleckého genia francouzského“; „národ, jehož oči si zvykají pokládati výsledky hmotné vědy za výtvořky krásna“, vydává se nutně v nebezpečí, že se u něho zmenší „schopnost souditi a cítiti to, co je nejetheričtější a nejméně hmotné“²⁹.

Je přirozené, že v souhlase se svými názory na ztotožňování umění s věrným reprodukováním přírody byl Baudelaire podobně jako Flaubert rozhodným odpůrcem realismu. To, co jeho současníci nazývali realismem, je mu „hnusnou urážkou vmetenou do tváře všem analytikům, neurčitým slovem, které pro dav neznamená novou metodu tvoření, nýbrž podrobné popisování podružností“. A podobně prohlašuje na jiném místě, že za tím „neurčitým a temným slovem hledá útočiště krátkozraká inteligence vulgárních umělců a literátů“, kteří nejsou obdařeni tvůrčí obrazností spokojují se tím, že se křečovitě přidržují drobnohledné pravdy: domnívají se, že jen ta díla jsou dobrá, „v nichž je všechno“. Jako většina soudobých kritiků uvádí i Bau-

delaire zásady literárního realismu neprávem ve vztah k tendencím malé skupiny spisovatelů, jejímž hlavním představitelem byl H. Murger, autor „Výjevů ze života bohémy“. Vytýká „realistické mládeži“ jednak nedostatek hlubšího vzdělání, jednak přílišnou důvěru v genia a inspiraci, vlastnost, pro niž na jiných místech odsuzuje romantickou koncepci umělecké tvorby. Přesněji zaujímá Baudelaire stanovisko k otázce realismu v jedné ze svých statí o Delacroixovi, kde, parafrasuje názory velkého romantického malíře, proti požadavku věrného napodobení přírody uvádí, jak jsme viděli, zásadu, že příroda je pouhým slovníkem, který nutno v „kompozici“ přetvořiti obrazností, a kde proti umělcům, kteří chtějí zobrazovat svět „bez člověka“, staví umělce, kteří chtějí do zobrazovaných věcí promítnouti svého ducha a vrhnouti jeho odlesk na duši vnimatele. Jestliže se Baudelaire tolik obdivoval Balzacovi, nebylo to pro jeho skutečný anebo domnělý realismus, nýbrž proto, že autor „Lidské komedie“ vložil do svého díla „celou svou bytost“, že obdařil své postavy svou vlastní životní vášnivostí, že „je vyňal ze svého lůna“. A obdivoval se mu zejména proto, že nebyl po jeho soudu pozorovatelem, nýbrž visionářem, a to „visionářem vášnivým“. V tom a ne ve věrném zobrazování skutečnosti záleží podle Baudelaira hodnota Balzacova díla a podstata Balzacova genia. „Všechny jeho fikce jsou zbarveny tak hluboce jako sny“; jeho postavy vyznačují se vlastnostmi, které jsou v nich tak vystupňovány, že nenajdeme pro ně obdoby v skutečném životě; každá z jeho postav má v sobě cosi „geniálního“. Je pravda, že, veden svou „nezřízenou ctižádostí vše viděti, vše ukázat, vše uhodnouti a vše dáti uhodnouti“, projevuje v svých dílech neobyčejnou zálibu v podrobnostech, ale tato vlastnost jeho ducha nutila ho „zdůrazňovati silněji hlavní linie“, aby zachránil perspektivu celku. Podobně jako Flaubert byl i Balzac podle Baudelaira umělcem, který s obzvláštním zdarem používal v své tvorbě metody dovolující „obestírati čirou triviálností světlem a purpurem“, povznášeti tak zvaný realismus do oblasti skutečné poesie⁸⁰. Baudelaire byl tak nadšeným obdivovatelem Balzaca hlavně proto, že autor „Lidské komedie“ byl více tvůrcem než zobrazovatelem života. Balzacovo dílo bylo mu výmluvným potvrzením jeho

estetické zásady, že umění není napodobení, nýbrž tvoření. „Visionář tvoří skutečnost,“ prohlašuje Baudelaire charakterisuje podstatu genia Balzacova. Tímto lapidárním axiomem zaujal nepřímou jednoznačné stanovisko k otázce idealismu a realismu v umění, k otázce, kolem níž kroužil ustavičně ve svých úvahách o uměleckém tvoření. Baudelaire byl si dobře vědom toho, že mezi realismem a idealismem v umění není podstatné antinomie, že dílo vytvořené v duchu uměleckého realismu jest, jak praví Hostinský, idealisovaná skutečnost, dílo vytvořené v duchu uměleckého idealismu, zeskutečněná idea. Jako E. Delacroix hlásil se Baudelaire k názoru, že „realismus je protichůdcem umění“, že realistické umění je pojmový protiklad, že není uměleckého díla, které, co do „reálnosti“, by se vyrovnalo realitě, a že není reality, která by bez „ideality“ byla opravdovým uměleckým dílem. Není proto divu, že na Balzacovi vyzdvihoval ne to, že byl pronikavým pozorovatelem života, ale to, že byl „velkým pronásledovatelem snů“, který podobně jako Poe věřil, že „sny jsou jediné skutečnosti“³¹.

Víra, že pravá skutečnost je v „nadpřirozenu“ a že každý umělec je „surnaturalistou“, poněvadž je nucen stále „obcovati se snem“, projevuje se u Baudelaira též tím, že připodobňuje nezřídka tvůrčí stav ke stavu produktivního snění. Baudelaire věnoval vůbec zvláštní pozornost duševním stavům, v nichž se projevuje snový život člověka. Charakterisuje v „Umělých rájích“ halucinace provázející opojení hašišem, upozorňuje na to, že ty halucinace jsou velmi odlišné od skutečných snů. Sny člověka, dovozuje v této práci, jsou dvojího druhu. Jsou to jednak sny přirozené, které jsou ohlasem obyčejného života, v nichž se zájmy, tužby a sklony člověka kombinují s obrazy předmětů, jež spatřil ve dne a jež utkvěly mu v mysli; jednak jsou to sny, které možno nazvati „hieroglyfickými“, sny, které „představují zřejmě nadpřirozenou stránku života“ a jejichž původ nelze vysvětlovati přirozeným způsobem, poněvadž nemají vztahu k povahovým vlastnostem, ke způsobu života a tužbám snícího. Baudelaire připouští, že jsou umělecká díla, zejména díla zasahující do oblasti fantastična, která mají v sobě něco, co „se podobá těm periodickým anebo chronickým snům, jež obléhají pravidelně náš spánek“;

zdůrazňuje však, že je třeba odlišovati „božskou a tajemnou schopnost snění“, charakterisující umělce, jak od halucinací vzbuzovaných umělými prostředky, tak od snových obrazů a představ nekontrolovaných rozumem a neovládaných vůlí. Ta schopnost snění, kterou „je člověk ve spojení se záhadným světem, jímž jest obklopen“, vyžaduje, aby se mohla státi východiskem uměleckého tvoření, intenzivního vnitřního soustředění. Čím více se člověk soustředí, tím více je schopen „snít široce a hluboce“. To, co Baudelaire pojednává o umělecké tvorbě nazývá snem, nemá nic společného s tím uvolněním lidského podvědomí, s těmi „přirozenými“ anebo „hieroglyfickými“ přeludy, jež vznikají v „neuspořádaných laboratorních noci“: jako novější estetikové, na příklad Schleiermacher, zdůrazňuje, že estetické snění poskytuje jenom nesouvislý a neorganický materiál, který je třeba zpracovati v „laboratoři mozku“³². Snaže se zjistiti, v čem záleží osobitost genia Delacroixova, uvádí jako jeden z hlavních znaků to, že jmenovaný umělec dovedl lépe než kdo jiný vyjádřiti „sen“, a dodává, že tímto slovem rozumí „visí vzbuzenou intenzivní meditací“, meditací, jejíž tvůrčí plodnost jest úměrná koncentraci ducha. Je pravda, že „ve velikosti snění se lidské já rychle ztrácí“, že příliš intenzivní estetická kontemplace má za následek, že „věci myslí“ subjektem anebo že subjekt „myslí věcmi, bez mudrování, bez sylogismů, bez dedukcí“; ale úkolem umělce je právě vyjádřiti co nejvěrněji a co nejdokonaleji „řeč snu“, a to tak, aby „se nic neztratilo z neobyčejného dojmu, který provázel koncepci“. Byl-li Delacroix podle Baudelaira umělcem, který obzvláště dobře vyjádřil „neviditelné, nehmatatelné, sen“, byl jím proto, že jeho díla „uchovávají věrně pečeť a náladu svého početí“. Dobrý obraz vyznačuje se tím, že jest adekvátním vyjádřením „snu, který jej zplodil“. Nestačí však, aby obraz tlumočil to, co nazývá Baudelaire „l'intime du cerveau“, obraz musí býti „vytvořen jako svět“. Podobně jako vnější skutečnost je výsledkem „několika stvoření, z nichž předcházející jsou vždy doplňována následujícím“, záleží „harmonicky provedený obraz v řadě obrazů na sebe navrstvených, při čemž každá nová vrstva dodává snu více skutečnosti a povznáší jej o jeden stupeň blíže k dokonalosti“. Sen, ať už tímto slovem označujeme

intensitu emoce nebo sensace, provázající koncepci uměleckého díla, anebo představu vybavující se bez součinnosti našeho vědomí, vyžaduje vždy „práce“, neboť teprve „prací se snění stává uměleckým výtvozem“³³. Proti tomuto vyzdvihování snového, anebo snad lépe řečeno iracionálního živlu v umělecké tvorbě bylo by lze uvést odlišné mínění Valéryho, jehož estetika se shoduje jinak po mnohých stránkách s estetikou Baudelairovou. Podle Valéryho „pravý stav opravdového básníka je co nejrozdílnější od stavu snu“; „kdo se zmíní o přesnosti a slohu, označí opak snění“. Ve skutečnosti nutno dáti spíše za pravdu Baudelairovi, jestliže poukazuje na to, že první stadium uměleckého tvoření se odehrává za duševního stavu obdobného stavu snění a že teprve v dalším stadiu, kdy se snaží „proměnit to, co pomíjí, v to, co trvá“, musí umělec, aby mohl přesně „napsati svůj sen“, býti velmi „probuzený“³⁴. Použijeme-li terminologie Baudelairovy, můžeme stručně říci, že umělecké dílo bylo autoru „Romantického umění“ „konstruovaným“ snem.

Názor, že „nadpřirozená“, nikoliv „přirozená“ skutečnost je východiskem uměleckého tvoření, domyslíl Baudelaire v zásadu, kterou formuloval jako „chválu ličidla“ a již možno označiti jako „chválu umělého“. Vycházejí ze stanoviska, že záliba v „prosté přírodě“, jak se projevovala v 18. století, není výrazem opravdové civilisace, nýbrž naopak důkazem mravního úpadku, poukazuje na to, že člověk právě tím, že se snaží přírodu překonati, dokazuje „prvotní ušlechtilost lidské duše“. Podobně jako kdesi Gautier podotýká v této souvislosti i Baudelaire, že snahu přírodu překonati lze pozorovati nejen u civilisovaného člověka, ale i u člověka primitivního. Divoši a děti svou zálibou v lesklých a pestrých ozdobách, svým bažením po „superlativní vznešenosti umělých forem“ dávají najevo „odpor ke skutečnu“ a dokazují tím nevědomky „nehmotnost své duše“. V souhlase s názorem, že „strojení“ je projevem „vysoké duchovosti“, pokládá Baudelaire módu za příznak lidské záliby v „ideálu“, v ideálu, který v mysli člověka „podrzuje vrch nad vším, co v ní přirozený život hromadí hrubého, pozemského a nečistého“. Móda je Baudelairovi „vznešenou deformací přírody, anebo lépe řečeno ustavičným a postupným pokusem přírodu reformovati“. Všechny módy mají svůj

poměrný půvab, neboť každá móda je novým, více anebo méně šťastným projevem lidského bažení po kráse; jest ovšem třeba představovati si módy ne jako mrtvé věci; je nutno představovati si je „vitalisované, zživotnělé krásnými ženami, které je nosily“. Žena, bytost, která „vrhá největší stín anebo největší světlo do našich snů“, má plné právo, ba přímo jakousi povinnost používatí všech prostředků, které jí umožňují povznést se nad přírodu: prostředků, jimiž může „upevniti“ a, možno-li tak říci, „zbožštiti svou křehkou krásu“, jimiž může dosíci toho, aby se zdála bytostí „kouzelnou a nadpřirozenou“³⁶. Kolik výtek se dostalo Baudelairovi od puritánských kritiků pro tuto „chválu ličidla“! A přece Baudelaire v podstatě nemíní tím nic jiného než na příklad Renan, který právě tak jako autor „Romantického umění“ hlásil se k názoru, že žena, jejíž krása jest „jedním z prvních projevů Boha“, „plní povinnost“, jestliže „krášlíc se“ uplatní plně „nekonečný poklad, který nosí v svém těle“, jestliže náležitě „zasadí démant, který jí připadl“³⁶. Nutno ovšem mítí na mysli, že Baudelairovo pojetí ženské krásy je prosto jakéhokoliv mysticismu, že Baudelaire byl dalek toho, aby krásu vtělenou do ženy pokládal s Renanem za jednu z tvárností božství. U Baudelaira se naopak k obdivu, který chová k ženě jako objektu estetické libosti, druží pohrdání, ba i nenávisť, kterou v něm vzbuzuje žena jako objekt mravního hodnocení. Baudelaire pohrdal ženou a nenáviděl ji, poněvadž se mu zdála příliš „blízkou přírodě“, obdivoval se jí potud, pokud jí její krása „zušlechťená“ umělými prostředky, povznášela do oblasti magického nadpřirozena.

Veden jsa přesvědčením, že vnější skutečnost je třeba „deformovati“ a „reformovati“ tvůrčí obrazností, dával Baudelaire před představou „kvetoucí přírody“ přednost jednak „krajině velkého města“, tomu „slavnému a bolestnému dekoru civilisace“, jednak architektonickým „feeriím“, které si sám budoval svým „geniem“. Jestliže v povídce „La Fanfarlo“ praví o svém rekoví, který je do značné míry jeho vlastní podobiznou, že by rád byl přemaloval stromy a oblohu, kdyby mu byl Bůh svěril plán přírody, vyjádřil tím Baudelaire paradoxně požadavek, podle něhož úkolem umělce není býti napodobitelem, nýbrž tlumočnickem a pře-

tvořivatelem přírody. V jednom z prvních „Salonů“ lituje toho, že se v soudobém umění pěstoval jenom málo druh krajinářského malířství uskutečňující tento požadavek, totiž genre zvaný „paysage de fantaisie“, který je podle něho „výrazem lidského snění“, projevem „přirozené potřeby zázračna“. Ty fantastické krajiny, představující „báječné zahrady, nesmírné obzory, vodní toky, jež jsou průzračnější, než je tomu v přírodě, a jež tekou proti všem zákonům topografie, gigantická skaliska zbudovaná v ideálních rozměrech, mlhy vznášející se jako sen“, ty krajiny, které jsou „v malém období krásných dekorací Opery“, mají pro něho větší půvab než obrazy krajinářů, kteří vedeni potřebou „čerpají v čistě přirozených zdrojích“ projevují v své tvorbě „věčné zbožňování“ viditelné skutečnosti. V jiném ze svých „Salonů“ uzavírá Baudelaire stať, pojednávající o soudobých krajinářích, přiznáním, že před mnohými z jejich děl, mezi nimiž hledal marně „nadpřirozenou krásu krajin Delacroixových“ anebo „skvělou obraznost“ kreseb Hugových, dává přednost „dioramatům“, jejichž „brutální a upřílišněná magie“ dovede v něm vzbuditi „užitečnou iluzi“, anebo pohledu na některé divadelní dekorace, v nichž „nachází umělecky vyjádřeny a tragicky soustředěny své nejmilejší sny“. „Ty věci,“ dodává, „protože jsou falešné, jsou nekonečně bližší pravdě, kdežto většina našich krajinářů jsou lháři právě proto, že opominuli lháti.“³⁷ Baudelaire nechce tím říci, jak dovozoval později Wilde, že pravým cílem umění je „lhaní, vynalézání krásných nepravd“, ani se zde nedotýká otázky umění jako zdání, iluze skutečnosti; chce tím jen naznačiti, že umění je v jistém smyslu „přepínáním“, „deformováním“ skutečnosti, ale přepínáním a deformováním stylisujícím daný materiál tak, že se „lež“ stane prostředkem k dosažení vnitřní, umělecké pravdivosti. Potřeba podávati v umění místo věrného zobrazování skutečnosti „vznešenou deformaci přírody“ je Baudelairovi jedním z nejvýznamnějších znaků toho, co, pojednávaje o Banvilovi, nazývá lyrickým způsobem cítění. Poukazuje na to, že jmenovaný básník projevuje zvláštní zálibu v mythologii, a poznamenává, že ve světě mythologie je krajina, právě tak jako postavy, které v něm vystupují, obestřena „hyperbolickým“ kouzlem, takže se stává „dekorem“. Jestliže bá-

snik obdařený lyrickým způsobem cítění chce vyjádřiti krásu ženy, nespokojuje se tím, že chtěje na příklad znázorniti čistotu jejich očí použije obrazů „vypůjčených od všech nejlepších reflektorů a od všech nejkrásnějších krystalisací přírody“; takový básník bude chtít ženu obdařiti krásou, která existuje jenom ve „světě lyrickém“, v němž vše je, možno-li tak říci, „apotheosováno“³⁸. Baudelairova „chvála umělého“ a „nadopřirozeného“ není, jak vysvítá z uvedených dokladů, ani zdaleka vychvalováním umělkovaného a nepřirozeného. Je třeba v této věci odlišovati Baudelaira estetika od Baudelaira básníka. Baudelaire estetik viděl v „superlativní vznešenosti umělých forem“ jeden z nejsuggestivnějších projevů krásna, Baudelaire básník hledal v umělém zdroj zjemnělých emocí. Baudelairova „chvála umělého“ souvisí s autorovou zásadou, že umění „jest ustavičnou idealisací“ a že pravda snu je pravdivější než pravda skutečnosti. Není správné, jak činí Gautier³⁹, Baudelairovo pojetí umělého, umělého, jež „hyperbolisuje“ a „apotheosuje“, stylisuje a synthetisuje skutečnost, uváděti ve spojitost s básníkovým odporem ke klasickému pojímání krásy. Bylo by naopak možné poukázati na to, že Baudelairova koncepce umělého není docela bez styčných bodů s idealistickou tendencí klasické estetiky.

Mnohem více lze Baudelairovým odporem ke klasickému pojímání krásna vysvětlovati jeho názor, že krásna obsahuje v sobě vždy jistou dávku „podivnosti“. Vycházejí ze stanoviska, že není jediného, absolutního krásna a že každé umělecké dílo má v sobě cosi nového, co nelze vměstnati do úzkého rámce nějakého systému, dovozuje Baudelaire, že je to právě rozmanitost, mnohotvárnost krásna, co je příčinou dojmu podivnosti, údivu vzbuzovaného krásou: údivu, který jest „jedním z velkých požitků způsobovaných uměním a literaturou“, jednou „z nejvybranějších forem rozkoše“. Touha udivovati a býti udivován, překvapovati a dávat se překvapovati, je podle Baudelaira zcela oprávněnou potřebou lidského ducha. Je to potřeba, která jest oprávněna zejména v oblasti estetického vnímání a uměleckého tvoření. A to nejenom proto, že je podmíněna principem rozmanitosti, který jsa nezbytnou podmínkou života je příčinou „různosti typů a vjemů“, ale také proto, že „neočeká-

vané, překvapení, údiv jsou podstatnou a charakteristickou součástí krásy“⁴⁰. Tento názor, který v podobném smyslu vyslovili už dávno před Baudelairem na příklad Bacon a Montesquieu a pro nějž možno uvést doklady i z Poea⁴¹, nesmí se však chápati tak, jako by autor „Romantického umění“ pokládal hodnotu uměleckých výtvorů za úměrnou tomu, do jaké míry jsou pramenem údivu. Baudelaire neztožňoval, jak tvrdí někteří jeho kritikové, krásu s podivností; zdůrazňoval výslovně, že záleží na tom, jakým způsobem chce milovník umění býti udivován a jakými prostředky chce umělec buditi údiv. Je sice pravda, že krása vzbuzuje vždy údiv, ale to, co působí údiv, není vždy krásné. Ti, kdož nejsou obdařeni skutečnou estetickou vnímavostí, chtějí býti udivováni prostředky, jež nemají co činiti s opravdovým uměním. A na druhé straně je svědectvím umělecké nemohoucnosti, jestliže umělec chce udivovati úmyslně a záměrně. Praví-li Baudelaire, že „krása je vždy podivná“, neznamená to, že má býti snahou umělce buditi údiv: v tom případě byla by krása „obludou vyšinulou z kolejí života“⁴². Baudelaire tedy podobně jako Guyau⁴³, který odsuzuje autora „Romantického umění“ pro jeho domnělé ztotožňování krásy s podivností, zdůrazňuje, že údiv jest součástí krásy jenom tehdy, jestliže je způsoben ne „každou novostí, ale novostí pravdy“. Názoru, že krása vždy udivuje, nutno podle Baudelaira rozuměti tak, že krása obsahuje vždy jistý prvek podivnosti, podivnosti nechtěné a nevědomé, a že je to tato podivnost, která do značné míry přispívá ke vzbuzení estetické libosti. O tom, že krása vzbuzuje údiv, svědčí skutečnost, že nelze si představiti krásno banální. Mnohotvárnost, která je podstatnou vlastností krásy, souvisí právě s tím, že umělec vkládá nutně do svých výtvorů jistou dávku „nezbytné, nekonečně se různící zvláštnosti“, která je podmíněna „prostředím, podnebím, rasou, náboženstvím a temperamentem autorovým“; tuto zvláštnost nelze „ovládati, zlepšovati, opravovati utopickými pravidly vymyšlenými v jakékoliv vědecké kapličce planety, bez nebezpečí smrti pro umění samo“. Neboť ten prvek nezbytné, bez umělcova vědomí se vybavující zvláštnosti je podstatnou složkou osobitosti, bez níž není ani opravdového umění, ani opravdové krásy. Je tedy to, co míní Baudelaire,

tvrdí-li, že podivnost, zvláštnost, „bizarnost“ jest „imatrikulací“, charakteristickým znakem krásy, vzdáleno jakéhokoliv doporučení výstřednosti, abnormálnosti, výjimečnosti; Baudelaire zdůrazňuje jenom to, že proti klasické abstrakci absolutní, neměnné krásy nutno postaviti poznání, že v „mnohonásobných výtvorech umění je vždy něco nového, co bude věčně unikati pravidlu a rozborům školy“ a že ten živel neočekávanosti, zvláštnosti, jímž se od sebe liší projevy mnohotvarého krásna, tvoří osobitost a estetickou působivost těchto výtvorů. Tím nemá býti řečeno, že Baudelaire — který soudil, že v umění jistá dávka „bizarnosti“ jest nutná ke vzbuzení estetické libosti — nedoporučoval umělcům, aby se v své tvorbě snažili vyjádřiti to, co je neobyčejné a zvláštní, to, co budí údiv. Ale každá opravdová krása je cosi neobyčejného i zvláštního, a pokud se týče údivu, který je charakteristickým znakem krásna, upozorňoval Baudelaire nejednou na to, že v umění jest oprávněn jen ten dojem údivu, který jest anebo může býti zdrojem obdivu, to jest, kterého se dosahuje „přirozenou taktikou pravého umění“⁴⁴.

V souhlase s názorem, že zvláštnost jest „jakoby nezbytným kořením každé krásy“, soudí Baudelaire, že krása jest obdařena zvláště mocnou estetickou působivostí, jestliže se z ní vybavuje dojem tajemství a smutku. Krásná je podle něho ta ženská tvář, která vzbudí v divákovi protikladnou představu rozkoše a smutku, smyslové horoucnosti a melancholie, touhy po životě a hořkého zklamání. Tvář krásné ženy je tím svůdnější, čím je melancholičtější. Jako u ženy má i u muže krása v sobě cosi „horoucího a smutného“ a jest obestřena aurou tajemství a neštěstí⁴⁵. Touto koncepcí krásy, která jest ovšem do značné míry pouhým ohlasem byronismu, zaujímá Baudelaire nepřímě stanovisko k tomu, že až do nové doby umění, zejména básnictví a hudba, nemělo podle něho jiného cíle než „okouzlovati ducha obrazy blaženosti, jež jsou opakem hrozného života úsilí a zápasu, do něhož jsme uvrženi“. Moderní umění se vyznačuje po jeho soudu tím, že „rozvíruje světy melancholie a nevyléčitelného zoufalství nahromaděné jako mraky na vnitřní obloze člověka“. Baudelaire uznává, že jsou velicí spisovatelé, kteří i v největším utrpení nacházejí útěchu sami v sobě, uznává

těž, že „bolest rytmovaná a kadencovaná naplňuje ducha klidnou radostí“, a nepopírá, že se krása může sdružovati s radostí; tvrdí však, že radost jest jednou z „nejvšednějších ozdob“ krásy, kdežto melancholie je tak řečeno „její slavnou družkou“⁴⁶. Baudelaire se tu dotýká poznatku, že umělecká díla, která zanechají v duši vnimatele dojem smutku, jsou nadána intensivnější esteticou působivostí než díla opačného rázu. Je to tím, že pocit smutku vzrušuje lidskou citovost mocněji než pocit radosti. Už Dubos upozornil na to, že výtvořiny básnictví a malířství nedocházejí nikdy většího úspěchu, než když se jim podaří probuditi v nás bolestné pocity, už Racine mluvil o „vznešeném smutku, který tvoří téměř všecken požitek z tragedie“; u Baudelaira sdružování krásy se smutkem je třeba přičítati vlivu romantických básníků. Z nich vedle Byrona mohl po této stránce na něho působiti zejména Poe svým rozborem „Havrana“, díla, v němž zásada, že smutek je význačným znakem krásna, jest uskutečněna zcela záměrným způsobem.

Toto dílo měl asi Baudelaire na mysli, když v jedné ze svých statí o Poeovi odsoudil příkře soudobé kritiky, kteří o literárních výtvořech, v nichž podivnost anebo smutek je pojímán jako charakteristický znak krásy, prohlášovali, že jsou svědectvím úpadku estetického cítění. Slovo úpadek je po jeho soudu velmi neurčité a velmi pohodlné slovo, jehož používají „nevědomí pedagogové“ a ti, kdož nemají smysl pro zákonitost uměleckého tvoření. Se životem umění je to podobně jako se životem národů a jednotlivců. Jako jednotlivci a národy prochází i umění obdobími, jež možno přirovnati k dětství, k mládí, k dospělosti a k stáří. V umění lze mluvit o úpadku jenom tehdy, jestliže se zvrhne v řemeslnou rutinu; nelze však pokládati umění za úpadkové proto, že je v rozporu se zásadami estetických doktrinářů, kteří si nejsou vědomi toho, že „v pohybu života se může vyskytnouti jistá komplikace, jistá kombinace, docela neočekávaná pro jejich školáckou moudrost“. Ti, kdož užívají výrazu úpadkové umění, úpadková literatura, nechápou, že ten výraz předpokládá cosi osudného a prozřetelnostního, takže je nespravedlivé, jestliže odsuzují ty, kdož „plní ten tajemný zákon“. Myšlenku, že nelze už vystačiti s dosavadní koncepcí krásna, znázornil Baudelaire parabolou, která za-

sluhuje, aby byla uvedena v plném znění. „To slunce,“ píše v jedné studii o Poeovi, „které ještě před několika hodinami drtilo všechny věci svým kolmým a bílým světlem, zaplaví brzy západní obzor pestrými barvami. V barevných účinech toho zmírajícího slunce najdou někteří básničtí duchové nové požitky; objeví v nich oslňující sloupoví, vodopády roztaveného kovu, ohnivý ráje, smutnou nádheru, rozkoš lítosti, všechna kouzla snu, všechny vzpomínky na opium. A západ slunce se jim bude vskutku jevit jako podivuhodné podobenství o duši obtížená životem, která sestupuje za obzor se skvělou zásobou myšlenek a snů.“⁴⁷ Jsou kritikové, kteří tvrdí, že se Baudelaire pokládal za představitele „dekadence“ a že prý proto vyhledával se zvláštní oblibou vše, co je v životě a v umění umělé a chorobné; ve skutečnosti byl si, jak jsme viděli, vědom toho, že každé umění se vyvíjí, jak praví Lalo⁴⁸, podle zákona tří estetických stavů: není-li s cesty svého vývoje svedeno nějakou anestetickou událostí, prochází každé umění více nebo méně pravidelně obdobím utváření, zralosti a „úpadku“. Baudelaire se nikde neprohlašuje za stoupence umělecké „dekadence“; zdůrazňuje jenom to, že není správné stíhati „klatbou“ úpadkovitosti umělce, jejichž díla vyhovují lépe citění moderního člověka než díla vytvořená podle předpisů klasické estetiky. Nepokládá také „stáří“ umění za souznačné s „úpadkem“ umění. Úpadkové jest podle něho jen to umění, které se prohřešuje proti zákonům umělecké tvorby, které nahradí požadavek tvůrčí osobnosti neplodným eklekticismem anebo dá technické virtuositě přednost před „svatou vášní obraznosti“. Třebaže Baudelaire neuznával, že by soudobí kritikové měli právo díla vzbuzující údiv anebo vyjadřující „horoucí a melancholický díl století“ pokládati za projevy umění úpadkového, upozornil sám na to, že k tomu, aby bylo lze vystihnouti citové a smyslové zjemnělosti charakterisující duševní ovzduší jeho doby, nestačí výrazové prostředky, používané v umění v době jeho „dospělosti“, v období klasickém. K básni „Franciscae meae laudes“ napodobující jazyk a formu středověkých církevních hymnů připojil poznámku, v níž poukazuje na to, že slovní výraz pozdního latinského básnictví je zvláště způsobilý „vyjádřití vašeň tak, jak ji pochopil a procítil moderní svět bá-

snický“. Přirovnává jazyk pozdní poesie římské k „poslednímu vzdechu statné osoby už přetvořené a připravené k životu duchovnímu“ a proti „brutálním a čistě pokožkovým básníkům“ období Catullova staví básníky, u nichž „mystičnost je druhým pólem magnetu“, z něhož předešli lyrikové „znali jenom pól smyslnost“.

Spojení smyslnosti s mystičností je Baudelairovi právě tak jako sdružování krásy se zvláštností a melancholií charakteristickým znakem moderního umění. Je-li zásada, podle níž podivnost a smutek jsou důležitými prvky krásna, možná ohlasem estetiky Poeovy anebo poesie Byronovy, je spojování smyslnosti s mystičností v souhlase s Baudelairovým pojmáním člověka. V duchu svého demastrovsky rigorosního katolicismu prohlašoval autor „Květů Zla“, že „každý dobře utvářený mozek chová v sobě dvě nekonečna, nebe a peklo“, že „v každém člověku, v každé chvíli jsou dvě současné žádosti, jedna směřující k Bohu, druhá k Satanovi“. Vyzývání Boha, dodává, čili duchovost, je „touha vystoupiti, vyzývání Satana, čili živočišnost, je radost z toho, že člověk sestupuje“. Moderní umění má podle Baudelaira tendenci v podstatě démonickou. Tím, že tlumočí vzruchy trpící duše novodobého člověka, odhaluje „latentního Lucifera, který se usadil v každém lidském srdci“, onu „pekelnou část člověka“, kterou může každý sebezkoumáním odkrýti v svém nitru. Maturin, Poe a Byron v literatuře vyjádřili „rouhavý živel vášně“, podobně jako Wagner v hudbě, vylíčív neúkojně žádosti těla vedoucí „nevyhnutelnou satanskou logikou k rozkoším zločinu“ a tlumočiv „výčitky obětí pravé, strašlivé, obecné Venuše“, povznesl lásku „až na výši protináboženství, náboženství satanského“. Úkolem moderního umění je však vyjadřovati nejenom to, co tvoří podstatu „člověka přirozeného“, ale též potřeby a tužby člověka „duchovního“. Jestliže se Baudelaire obdivoval tolik Wagnerovi, bylo to hlavně proto, že v jeho hudbě došla výrazu jak „démonická“, tak i „surnaturalistická“ tendence moderního umění. Neboť vedle žádostí rozpoutaných smyslů, vedle výčitek a rouhání jsou v ní podle Baudelaira tlumočeny horoucnosti mystičnosti, duchovní a tělesné blaženosti duše, která ve vytržení, způsobeném rozkoší a poznáním, povznáší se do světa nadpřirozených sku-

tečností. Wagner dovedl, dovozuje Baudelaire, vyjádřiti zvláště výmluvným způsobem bytostný dualismus člověka, „zápas těla s duchem, pekla s nebem, Satana s Bohem“⁴⁹. Tím splnil jeden z hlavních úkolů, jež Baudelaire přisuzoval umění. Nebudeme tvrditi s S. Fumetem, že Baudelaire „byl první, kdo opět našel od doby středověku ztracenou formuli umění od základů náboženského“⁵⁰. Nelze však popřít, že estetika Baudelairova tkví po některých stránkách svými kořeny v půdě orthodoxního katolicismu.

Katolickým pojmáním života a člověka jest určováno do značné míry též Baudelairovo stanovisko k estetickému naturalismu. Jestliže odsuzuje tak příkře zásadu věrného napodobování přírody, nečiní tak jenom proto, že pokládá obraznost, přetvářející a upravující skutečnost, za nejvyšší ze všech schopností. Činí tak také proto, že celá příroda je podle něho účastna na prvotním hříchu a že to, co je v člověku přirozené, pokládá za projev „dábelského dílu“ jeho bytosti. Většina moderních „kacířství“ má po jeho soudu původ v tom, že „přirozená nauka byla nahrazena naukou umělou“, to jest v tom, že byla odstraněna představa dědičného hříchu. Tuto okolnost pokládá za hlavní příčinu toho, že v 18. století byla příroda prohlašována za základ a pramen dobra a krásy. Kult přírody je mu v rozporu s „orthodoxním učením, s čistou teorií katolickou“, která, jak tvrdí, podává „ne-li úplné, aspoň pochopitelnější vysvětlení všech znepokojujících tajemství života“. V duchu tohoto přesvědčení, v souhlase s názory Poeovými a v přímém protikladu k filosofii Rousseauově popírá Baudelaire víru v původní dobrotu člověka. Obrací se proti „poklonkářům, zhýčkaným, uspavačům lidstva“, kteří opakují ve všech možných obměnách, že člověk je tvor od přirozenosti dobrý, vytýká jim, že zapomínají, anebo tváří se, jako by zapomínali na starou, velkou pravdu, že „jsme se všichni narodili poznamenaní pro zlo“. Jenom tak lze vysvětliti, že mnohé lidské činy a myšlenky mají pro člověka zvláštní přitažlivost právě proto, že jsou špatné anebo nebezpečné. Nutno, v souhlase s Poem, předpokládati, že do lidského života zasahuje zlomyslná a neodolatelná mimolidská moc, která pudí člověka k vědomému páchání zla, která činí tak zvaného přirozeného člověka zosobněním špatnosti a zkaženosti. Ježto nemůžeme

odůvodniti náležitě některé činy, jimiž se projevuje vrozená zkaženost člověka, mohli bychom ty činy pokládati za výsledek „našeptávání Dávla“, jehož „nejlepší lstí“ je snad přesvědčovati nás, že neexistuje; ale zkušenost nás poučuje, že existence zla je často Bohu prostředkem k „ustavení řádu a potrestání ničemů“⁵¹. Ale ať soudíme o těchto otázkách jakkoliv, nelze podle Baudelaira popříti, že estetický naturalismus je právě tak jako naturalismus mravní v rozporu s poznáním, že to, co je přirozené, není samo sebou ani dobré ani krásné, s poznáním, které podle autora „Romantického umění“ je logickým důsledkem přesvědčení o vrozené zkaženosti lidské přirozenosti.

Vrozená zkaženost je podle Baudelaira tak podstatným a nezměnitelným znakem lidské bytosti, že nutno po jeho soudu odmítati co nejdůrazněji víru v pokrok a zdokonalitelnost lidstva. Myšlenka pokroku je mu jedním z nejosudnějších výmyslů soudobého „filosofismu“, „tmavým majákem“, vrhajícíím „temnoty na všechny předměty poznání“. Vycházejí ze stanoviska, že pravý, to jest mravní pokrok může nastati jenom tehdy, jestliže se každý jednotlivec vynasnaží, aby jej uskutečnil sám v sobě, odsuzuje představu pokroku, podle níž se zdokonalujeme bez své vůle, bez vlastního přičinění, působením jakéhosi osudného, neodolatelného zákona. Takové pojmání lidské zdokonalitelnosti, zprošťující člověka odpovědnosti, mohlo by míti za následek, že by lidstvo nakonec „usnulo na podušce osudovosti v blábolivém spánku zchátralosti“. Je-li takto chápaná myšlenka pokroku projevem falešné filosofie dějin, je názor, že pokrok záleží v zdokonalování technické kultury, pouhým důkazem toho, že směřující věci hmotného a duchovního řádu pozbyli lidé smysl pro rozdíly, které charakterisují jevy fysického světa a světa duševního, přirozena a nadpřirozena. Kdybychom přijali tento názor, mohlo by se státi, že by nás technika tak „zamerikanisovala“ a že by v nás pokrok tak ochromil duchovní část naší bytosti, že „by se nic z krvelačných, rouhavých anebo protipřírodních snů utopistů nedalo přirovnati k těm pozitivním výsledkům“. Rovněž jest omylem domnívati se, že pokrok jest úměrný zjemňování smyslových schopností; čím více se zjemňuje rozkoš, tím více se zvyšuje bolest. Pokrok, který

by byl souznačný s vynalézáním nových požitků, nebyl by pro lidstvo zdrojem štěstí, nýbrž naopak příčinou nových a nových utrpení. Byl by to pokrok, který by ustavičně popíral sám sebe, který by byl jakousi „stále obnovovanou sebevraždou“ a který „uzavřen jsa do ohnivého kruhu božské logiky podobal by se štíru, který probodává sám sebe svým strašlivým ostnem, tím věčným desideratem, které mu způsobuje věčné zoufalství“⁵². Je-li Baudelaire rozhodným odpůrcem myšlenky pokroku, jak ji chápali stoupenci soudobého „filosofismu“, je neméně přesvědčeným odpůrcem názoru, že civilisace má vliv na mravní zušlechtění lidstva. Civilisace nemůže vykořeniti z člověka jeho vrozenou zkaženost; civilisace ji naopak stupňuje do té míry, že se lze podle Baudelaira odvážití tvzení, že srážky a konflikty civilisace převyšují svou krutou bezohledností „nebezpečí pralesa a prerie“. Člověk přes všechny blahodárné účinky připisované civilisaci je stále „podoban a roven člověkoví“, zůstává stále „věčným člověkem“, to jest „nejdokonalejším dravcem“. Veden svým odporem k moderní civilisaci prohlašuje Baudelaire, že srovnáme-li civilisovaného člověka s divochem, anebo ještě lépe, nějaký tak zvaný civilisovaný národ s některým tak zvaným národem divošským, „bude všechna čest náležití divochu“. Uznává, že Rousseau právem poukazoval na zhoubný vliv civilisace, ale vytýká mu, že hlásal návrat k „pouhé přírodě“, která ve skutečnosti „dělá jenom netvory“. Připouští, že by se žádný filosof neodvážil navrhnouti člověku za vzor „ty nešťastné, prohnílé tlupy, oběti živelů, které jsou právě tak neschopny vyráběti zbraně jako pojmouti představu duchovní a nejvyšší moci“; ale podotýká, že celá otázka záleží v tom, jak chápeme slovo „divoši“. Chápeme-li je jako opak člověka civilisovaného, musíme uznati, že tak zvaný divoch předčí po mnohých stránkách člověka civilisovaného. Civilisace ochromila v člověku jeho životní energii a vynašla důmyslné vynálezy, které zprošťují jednotlivce potřeby heroismu. Podobně jako Comte vytýká Baudelaire civilisovanému člověku, že jest „uzavřen do nekonečně malých končin odbornosti“, kdežto divoch je svou přirozeností, ba i z nutnosti „encyklopedický“. Člověk civilisovaný si vymyslel představu pokroku, aby se utěšil nad „svou abdikací a nad svým úpadkem“, kdežto divoch

svou srdnatostí i svými schopnostmi k poesii je „mnohem blíže okraje ideálu“. Ba i pokud se týče schopnosti inventivní, předčí podle Baudelaira divoch — jak dokazují jeho ozdoby, zbraně atd. — člověka civilisovaného; a co se týče krutosti jeho náboženských obřadů, jsou jeho kněží „docela mírní a humánní tvorové“, přirovnáme-li je k finančníkům, kteří jsou ochotni svým osobním zájmům obětovati celé národy. V souhlase se svým orthodoxním katolicismem vidí v „obecném opojení krutostí“, jež podle něho charakterisuje moderní civilisaci, důkaz, že přes „tolik pokroku odedávna slibovaného zůstává stále ještě dosti stop prvotního hříchu, aby bylo lze zjistiti jeho jsoucnost od nepaměti trvajících“. Skutečná civilisace nezáleží tedy ani v technických vymoženostech, ani ve schopnosti nalézati nové požitky, nýbrž právě ve zmenšování stop prvotního hříchu; pravý pokrok není v postupném ovládnutí hmoty, nýbrž v postupném mravním zdokonalování člověka. Teprve tehdy, až jednotlivec pochopí, že pokrok lze uskutečniti toliko „v jedinci a skrze jedince“, bude možno mluviti o tom, že lidstvo kráčí vstříc lepší a dokonalejší budoucnosti⁵³. Je pravda, že podobně jako Baudelaire byl i Delacroix rozhodným odpůrcem myšlenky nezadržitelného pokroku lidstva, ba i důvody, jež uvádí Delacroix, jsou obdobné argumentům Baudelairovým. Jako Baudelaire soudí i Delacroix, že ustavičný pokrok byl by nakonec popřením pokroku, návratem k bodu, z něhož se vyšlo; jako Baudelaire prohlašuje, že tak zvaný pokrok přivedl lidstvo na kraj propasti, do níž se může zřítni a učiniti místo úplnému barbarství; jako Baudelaire zjišťuje, že tak zvaný pokrok míří k odstranění úsilí mezi touhou a jejím splněním; a jako Baudelaire zejména zdůrazňoval, že problém lidského pokroku je především problémem mravního zdokonalování člověka. Rovněž myšlenku, že moderní civilisace je souznačná ve skutečnosti s nelítostným barbarstvím a že „pravým“ člověkem je divoch, nacházíme v deníku Delacroixově⁵⁴. Je možné, že na Baudelaira, pokud se týče jeho odmítavého stanoviska k myšlence pokroku a k moderní civilisaci, nebyl bez vlivu osobní styk s Delacroixem. Nesmíme však ztrácet se zřetele, že s projevy odporu proti „chiméře zdokonalovatelů“ se setkáváme na příklad také u Poea a

že zdůrazňování prvotní zkaženosti člověka bylo jednou z oblíbených myšlenek J. de Maistra⁵⁵, autora, o němž Baudelaire prohlásil, že ho „naučil rozumovati“. Nutno nicméně uvážit, že jak odmítání myšlenky nezadržitelného pokroku, nadšeně hláсанé romantiky, tak i přesvědčení o přirozené zkaženosti člověka a odsuzování moderní technické a mechanické civilisace jsou ideje, které zapadají zcela přirozeně do rámce celkového Baudelairova nazírání na „přírodu“ a na člověka.

S největší rozhodností se však Baudelaire obrací proti tendenci přenášeti myšlenku pokroku do řádu obraznosti, do oblasti estetické. Je podle něho nesprávné domnívati se, že každý velký umělecký tvůrce je pouhým dovršitelem předchozích snah a sklonů. „V básnickém a uměleckém řádu každý objevitel má zřídka předchůdce.“ Velký umělecký vývoj je cosi spontánního, je podmíněn jedinečností a osobitostí daného umělce. „Umělec,“ praví Baudelaire podobně jako Delacroix, „závisí jenom na sobě, slibuje příštím stoletím jen svá vlastní díla, ručí jen za sebe, umírá bezdětný: byl svým králem, svým knězem a svým Bohem.“⁵⁶ Baudelaire má pravdu, tvrdí-li, že velký umělec není pouhým dovršitelem předchozích snah a tendencí; méně lze souhlasiti s jeho názorem, že jedinečností umělcově individualitě nutno děkovati za každou revoluci v umění. Ve skutečnosti umělecký vývoj je zpravidla syntésí částečných a ojedinělých pokusů četných předchůdců a ohlas, který má v uměleckých i mimouměleckých kruzích, má původ v přesycenosti opotřebovanými formami umění. Jestliže, dovozuje Baudelaire dále, některý národ vytvoří díla svědčící o dokonalejším umění anebo o větším bohatství tvůrčí invence než díla předchozích dob anebo díla jiných národů, lze mluvit o pokroku, právě tak jako lze mluvit o pokroku, podkládá-li se mravní otázce ušlechtilější smysl, než jak se dosud činilo. Ale není správné představovati si pokrok v podobě neomezené řady, tvrditi, že pokrok dneška je zárukou pro pokrok v budoucnosti. Rozkvět umění je zárukou jen na velmi krátkou dobu. To, co v jisté době bylo příčinou rozkvětu umění, může se státi příčinou jeho úpadku. Pak nastane „přemístění vitality“ a umělecký rozkvět se přenese do jiných končin a k jiným národům. Při tom

není třeba domnívati se, že „noví příchozí“ jsou pouhými následovníky, pouhými dědici umělců minulosti a že přijímají od nich „hotovou nauku“: často dojde naopak k tomu, že, „ježto všechno je ztraceno, je nutno všechno udělati znovu“. Lze těžko zjistiti, podle jakých zákonů se děje toto přemísťování umělecké životnosti, ale dějiny nás poučují, že umělecká vitalita opustí některé národy jenom na určité dobu, jiné navždy. Stanovisko, které zaujímá Baudelaire k tendenci vnášeti do uměleckého tvoření myšlenku pokroku, jest už obdobné tomu, jež k této otázce zaujímal Croce, který podobně jako autor „Romantického umění“ odmítá názor, že v dějinách umění a literatury lze vycházeti z představy jednotné linie pokroku. Jako Baudelairovi jest i Crocemu umělecká osobnost cosi jedinečného, takže dějiny estetického tvoření možno si představit jako systém postupujících kruhů, z nichž však každý má svůj vlastní problém a zná pokrok jenom se zřetelem k tomuto problému. Dá-li umělec dané látce definitivní tvar, je kruh uzavřen a pokrok jest u konce, takže setrvání při dané látce mělo by za následek jenom porušování toho, čeho už bylo dosaženo, to jest mělo by za následek úpadek uměleckého tvoření⁵⁷. V podobném smyslu poukazuje Baudelaire na to, že často to, co bylo v umění přímo principem jeho rozkvětu, může přivoditi jeho úpadek, zejména tehdy, jestliže tento princip, „oživovaný kdysi dobovatelským zápallem“, se stane pouhou rutinou. Baudelaire se v uvedených úvahách dotkl poznání, že velké umělecké dílo má svou specifickou hodnotu, že je realizací toho, čeho v daném případě bylo třeba dosíci, a že tedy každý pokus vytvořiti v příslušné umělecké oblasti dílo umělecky hodnotnější je předem odsouzen k nezdaru. Baudelaire také správně naznačil, že pokud lze mluvit o pokroku v umění, může se to týkati hlavně jen technického ovládnutí materiálu a výrazového nástroje, ale že i tento pokrok jest omezený a že po dosažení jisté hranice musí dojíti k vynalezení a vytvoření nové umělecké techniky, nemá-li se umění zvrhnouti v bezduché řemeslo. Zejména příkře odsuzoval Baudelaire ty, kdož přenášeli do řádu obraznosti představu pokroku hmotného, kdož schvalovali „vpád průmyslu do umění“. Hmotný pokrok aplikovaný na umění má za následek úpadek umě-

leckého cítění. „Vtrhne-li průmysl do umění, stane se jeho úhlavním nepřitelem“, „poesie a pokrok jsou dva ctižádostivci, kteří se nenávidí pudovou nenávistí“. Kdybychom připustili, aby technické vymoženosti směly zasahovati do oblasti umění, mohlo by se nakonec dospěti podle Baudelaira tak daleko, že by se průmysl ztotožňoval s uměním, že by pokrok pojímaný jako postupné ovládnání hmoty byl pokládán za souznačný s pokrokem v tvoření krásna. Neboť obdiv pro „zázraky“ hmotného pokroku nabyt po jeho soudu, aspoň v soudobé francouzské veřejnosti, rázu takové „zaslepenosti“ a takového „hlupství“, že se na vymoženosti průmyslu, „toho despotického nepřitele každé poesie“, pohlíží jako na výtvořiny skutečného umění⁵⁸. Proti tomuto pojetí nepřeklenutelného antagonismu mezi uměním a průmyslem mohlo by se namítnouti, že i průmyslové výrobky mohou míti jistou estetickou hodnotu a že jejich estetická hodnota, jak dovozuje Guyau⁵⁹, se zvyšuje tou měrou, jak se z nich vybavuje představa „kondensovaných“ vnitřních sil přírody; ale Baudelaire nikde výslovně nepopírá možnou estetickou hodnotu průmyslových výrobků, nýbrž poukazuje jenom na to, že jest velký rozdíl mezi pokrokem ve vědě a pokrokem v umění a že průmyslový výrobek, ať jest jeho estetická hodnota sebevětší, nemůže nikdy býti hodnocen stejným způsobem jako opravdové umělecké dílo.

Je-li myšlenka vrozené zkaženosti lidské bytosti Baudelairovi nesporným argumentem proti obvyklé představě pokroku, nutno podle něho na druhé straně uznati, že uměním lze uvésti „tajemný, trvalý, věčný prvek krásna i do děl určených k tomu, aby ukazovala člověku jeho vlastní duševní a tělesnou ohyzdnost“. Tato estetická zásada mu byla, jak sám upozornil, východiskem podrobných úvah, jež věnoval otázce, kterou právě tak jako svou koncepci přírody, pokroku a civilisace pojímal v souladu s „ryzí katolickou teorií“: otázce, v čem záleží podstata komičnosti a grotesknosti v životě a v umění. Uvažujeme-li o psychologii komičnosti s hlediska orthodoxního učení křesťanského, dojdeme podle Baudelaira k poznání, že lidský smích je těsně spjat s prvotním hříchem, jímž se člověk vlastní vinou odsoudil k pozemskému utrpení. Představa pozemského ráje, to jest prostředí, o němž člověk předpokládá, že v něm vše, co bylo

stvořeno, je dobré, vylučuje možnost smíchu právě tak, jako nepřipouští možnost utrpení. Smích je stejně znakem lidské ubohosti jako pláč. Ale je zároveň jedním z nejzřejmějších znaků „satanské“ stránky člověka, je „původu ďábelského“. Podobně jako Hobbes a po něm Lamennais soudí i Baudelaire, že smích má podklad v myšlence vlastní převahy; tato myšlenka, jsouc projevem „pýchy a poblouzení“, je podle něho představou čistě satanskou. Ale tím, že je satanský, je smích hluboce lidský, to jest svou podstatou protimluvný: je zároveň znakem nekonečné velikosti a nekonečné ubohosti, „nekonečné ubohosti se zřetelem k absolutní bytosti, o níž má člověk ponětí, nekonečné velikosti se zřetelem k zvířatům“. Vyloučíme-li ze stvoření člověka, vyloučíme z něho komiku, ježto zvířata si nejsou vědoma své převahy nad rostlinstvem a rostliny nejsou si vědomy své převahy nad říší nerostnou. Je pravda, že čím více vzrůstá rozumová schopnost člověka, tím více nalézá podnětů k smíchu; ale tomu, kdo je „prodchnut duchem Páně“, je pocit vlastní převahy, který je pramenem smíchu, důkazem duševní méněcennosti dané osoby. Komika netkví v tom, co je předmětem smíchu, nýbrž v člověku, který se směje. Jenom zřídka se směje člověk sám sobě, poněvadž jenom zřídka jest obdařen schopností zdvojit se a přihlížeti jako nezúčastněný divák projevům „vlastního já“. Čím více se lidstvo povznáší k chápání a konání dobra, tím více síly nabývá k páchání a chápání zla. Tím si vysvětlíme, že „v nás, dětech lepšího zákona, než jsou starověké náboženské zákony“, je více komických prvků než v pohanském starověku. Řekové a Římané zanechali ovšem díla, v nichž se setkáváme s velmi groteskními představami, ale byla to grotesknost plná vážnosti, která počala vzbuzovati smích teprve „po příchodu Ježíše a za přispění Platona a Seneky“. Podobně indické a čínské modly nejsou si vědomy toho, že jsou směšné, „komika je v nás, v křesťanech“. Baudelaire uznává, že proti tomuto pojetí bylo by lze namítnouti, že jsou různé druhy smíchu, že se nesmějeme vždy tomu, co je znakem nějakého neštěstí, nějaké slabosti anebo méněcennosti; připouští též, že podněty našeho smíchu bývají často velmi nevinné, že smích má mnohdy původ v příčinách, jež „nemají nic co činiti s duchem Satana“. Je však třeba podle

něho rozlišovati mezi smíchem a radostí. Radost existuje sama sebou, jest „jednotná“, smích je pouhým příznakem a výrazem dvojího anebo protimluvného citu, neboť má původ v rozporu mezi naší vlastní převahou a slabostí druhého⁶⁰. Složitější jest otázka, co je podstatou smíchu vzbuzovaného groteskností, živlem, jehož oprávnění nemůže býti vyvozováno „ze zákoníku zdravého rozumu“. Jak v případě komičnosti, tak i v případě grotesknosti je příčinou smíchu vědomí vlastní převahy, ale kdežto v prvním případě je to převaha člověka nad člověkem, je to v druhém případě převaha člověka nad přírodou. S uměleckého hlediska je totiž komika napodobení, grotesknost je tvoření. Komika je napodobení, k němuž je přidružena jistá schopnost tvůrčí, grotesknost je tvoření, k němuž je přidružena jistá schopnost napodobiti „prvky preexistující v přírodě“. Mezi smíchem vzbuzovaným komikou a smíchem vzbuzovaným groteskností je též rozdíl jako mezi literaturou, která přisuzuje umění cíle utilitaristické, a l'art pour l'artismem. Možno tudíž grotesknost nazvati komikou absolutní na rozdíl od komiky obyčejné, kterou lze nazvati komikou příznakovou⁶¹.

Baudelairovo pojetí komičnosti může býti uvedeno, jak jsme poznamenali, ve vztah ke koncepci Hobbesově. Už Hobbes dovozoval, že smích má původ v náhlém pocitu pýchy, který vznikne v člověku, když si náhle uvědomí svou převahu nad slabostí druhého anebo nad vlastní předchozí slabostí. Baudelaire znal bezpochyby thesi Hobbesovu, ale není jisté; zdáli z ní vědomě vyšel v svých úvahách o podstatě a povaze komičnosti. Neboť myšlenka, že komično vzniká z rozporu mezi vlastní převahou a slabostí druhého, je myšlenka, která je zcela přirozeným důsledkem Baudelairova pojmání člověka, založeného na představě bytostného a nepřeklenutelného rozpolcení lidské duše v „část satanskou“ a „část andělskou“. Mimo to je třeba uznati, že Baudelaire se v svých úvahách věnovaných rozboru komična snažil proniknouti vskutku až k jádru zkoumaných otázek a že některé rozřešil způsobem, který možno pokládati snad za definitivní. Upozorňujeme aspoň na jeho zjištění, že komika tkví v směřícím se „subjektu“, nikoliv v předmětu smíchu, že pocit komičnosti je do značné míry

závislý na rozumové schopnosti člověka, že komika je napodobení a groteskno je tvoření. Mohli bychom také ukázati, že pozdější definice komična — na příklad názor, že komické je to, co je překvapujícím způsobem malé, že smích jest uvolnění prudkého napětí, že podstatou komična je směs rozumu a nerozumu, přirozenosti a nepřirozenosti — bylo by možné vyvoditi už z úvah Baudelairových. A nejedna myšlenka Bergsonova „Smíchu“ byla už před Bergsonem vyslovena Baudelairem⁶². Ale hlavní předností Baudelairových statí věnovaných rozboru komična je to, že se v nich snažil nejenom sám sobě ujasniti důležitou otázku estetiky výtvarného umění a básnictví, ale také ukázati, že i díla zobrazující duševní a tělesnou ohyzdnost člověka mohou obsahovati prvek věčné, „nadpřirozené“ krásy.

POZNÁMKY K 2. KAPITOLE

¹ I, 354, 355, 127, 57. Jest ovšem třeba poznamenat, že každý literární směr dával pojmu „příroda“ jiný smysl.

² Hegel, *Ästhetik*, I, 64; De Maistre, *Soirées de St. Pétersbourg*, *passim*, V. *Art romantique*, Conard, Notes (463).

³ I, 121, 265, 305; o pojmání přírody v 17. století v. Lanson, *Boileau*, 5. vyd., 101; Hugo, „*Préface de Cromwell*“, 27; podobně jako B. praví i Croce v „*Estetice*“, že krása v přírodě není nic jiného než „dráždidlo“ estetické reprodukce (94); Schleiermacher soudí, že příroda „dodává krásu jenom rozptýleně“ a že umění „ji skládá dohromady“ (*Ästhetik*, 100, Odebrecht); na jiném místě dovozuje, že příroda může vytvořiti jenom „přiblížení k tomu“, co produkuje umění; umění je doplněním přírody (98, 99). V podobném smyslu dovozuje Vischer, že přírodní krása je bezprostřední nedostatečnou existencí krásna, jejíž pravá a celá skutečnost vzniká teprve v umění (cit. Carrière, u. v. I, 291).

⁴ Wilde v „*Úpadku lži*“; E. Delacroix v „*Oeuvres littéraires*“, I, 58; I, 230, 265. V deníku upozorňuje E. Delacroix na to, že příroda není vždy zajímavá s hlediska účinu celku. Jestliže každá podrobnost poskytuje nenapodobitelnou dokonalost, spojený podrobností vzbuzuje zřídka účinný rovnocenný tomu, který má dílo velkého umělce působením smyslu pro celek a komposici (*Journal*, II, 86).

⁵ I, 211, 267, 265, 367.

⁶ Goethe, *Gespräche mit Eckermann*, Knauer, 400.

⁷ I, 230, 79. B. správně naznačuje, že i „naturalisté“ jsou nevědomky „idealisty“; i oni, aby vytvořili dílo opravdu umělecké, musí

se dáti věsti obrazností a ne pouhou snahou po přesném napodobení přírody. Na jiném místě charakterisuje B. malíře Rousseaua jako „naturalistu, který jest ustavičně unášen k ideálu“ (Cur. esth., 55). O rozlišování krásy v přírodě a krásy v umění v. Lalo, *L'art et la morale*, 62: „Podobizna velmi krásné ženy může býti velmi ohyzdný obraz, podobizna nejedné ohyzdné ženy je mistrovské dílo.“

⁸ I, 77, 305, 265, 233. Krása vězí vlastně v člověku, prohlašuje na př. Schleiermacher, uv. d. 9; a na jiném místě: „To, co se v přírodě chce státi krásnem, probouzí v člověku produkci toho, co v něm samém se chce státi krásnem.“ (ib.) Podobně soudí Guyau, že „všechna poesie přírody je v lidských mozcích“ (Problèmes, 4). „Une représentation artistique,“ praví Renouvier, „n'est jamais la copie d'une chose. C'est la représentation que l'artiste se forme qu'il veut transmettre de la chose. L'homme réfléchit le spectacle en lui-même; il l'élabore et le reconstruit, puis il projette, extériorise le tableau, comme s'il était son oeuvre propre, réalisée au dehors, et non l'oeuvre de la nature en lui.“ (Monadologie, 320.) Umělecké dílo podle Hegela stojí výše než produkt přírody, poněvadž dostalo „křest duchovního“ (uv. d. I, 55). K tomu všemu je třeba podotknout, že krása vězí právě tak v předmětu jako v člověku.

⁹ I, 70, 225. Srov. Wagner, *Oper u. Drama*, 139. „Jenom idealitou možno postihnouti realitu,“ praví Bergson v „Smíchu“. Umělec chce podle Goetha mluvit k světu celkem; tento celek nenachází však v přírodě, je to plod jeho ducha (uv. d. 419). Na jiném místě praví, že umělec používá skutečného světa k tomu, aby vyjádřil svět své „krásné duše“ (ib. 260).

¹⁰ I, 270, 340, 339, 100. Srov. K. Svoboda, *L'Esthétique d'Aristote*, 22-23; Goethe, uv. d. 220; Guyau, *Art*, 15, 82; Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, 1864, IV, 123.

¹¹ I, 224.

¹² I, 339, 262, 263; E. Delacroix, *Oeuvres littéraires*, II, 160.

¹³ I, 262, 106-107, 260.

¹⁴ E. Delacroix, *Oeuvres littéraires*, I, 18; I, 109, 100, 99.

¹⁵ Dílo vytvořené v duchu uměleckého realismu je podle slov Hostinského idealisovaná skutečnost, dílo vytvořené v duchu uměleckého idealismu je zeskuťněná idea (Estetika, 395). Skutečnost, z níž se vybavuje ideál, který se opět snaží státi skutečností, takto charakterisuje E. Delacroix cíl umění (Psychologie de l'art, 101); Lessing, uv. d. II. E. Delacroix poznamenává v deníku, že pro umělce je mnohem důležitější, aby se přiblížil k ideálu, který má v sobě, než k pomíjejícímu ideálu, který může poskytovat příroda (Journal, II, 87).

¹⁶ I, 115, 746, Salon de 1846, I, 100.

¹⁷ Dobře vystihl Groos, *Einleitung in die Ästhetik*, poměr umění k přírodě slovy: „Příroda má bohatší, umění čistší působivost. Kde umění závodí s nekonečným bohatstvím přírody, tam podléhá,

kde moudře se omezivši snaží se vzbuditi méně mnohostranný, ale čistší a jednotnější dojem, tam se nad přírodu povznáší“ (57). Tých badatel upozorňuje též na to, že umělecké dílo má proti skutečnosti vždy něco koncentrovaného a izolovaného (ib. 61). Je to zákon izolace zážitku, který podle Hamanna určuje pojem estetična (Ästhetik, 14). Na jiném místě dovozuje, že „rámeček“, ať už má podobu podstavce, obrazového rámu anebo jeviště, vyzdvihuje estetický předmět ze souvislosti ostatního světa a působením tohoto objektivního izolování podporuje izolaci subjektivní (27). Něco podobného chce vyjádřiti snad už B. ve verších:

Comme un beau cadre ajoute à la peinture,
 Bien qu'elle soit d'un pinceau très-vanté,
 Je ne sais quoi d'étrange et d'enchanté
 En l'isolant de l'immense nature...

(Un Fantôme, Le Cadre). E. Delacroix, Journal, II, 87.

¹⁸ I, 127, 128.

¹⁹ E. Delacroix, Journal, II, 99.

²⁰ I, 128.

²¹ I, 128, 275, 277, 276, 274.

²² I, 225.

²³ Croce, uv. d. 103, Wilde, v. „Úpadek lži“.

²⁴ V. J. Goldfriedrich, Kant's Ästhetik, 142-4.

²⁵ I, 226, 557, 534, 222.

²⁶ I, 222, 223; E. Delacroix, Oeuvres littéraires, I, 16-17, 124.

²⁷ I, 224, 225.

²⁸ E. Delacroix, ibid. I, 17, 61.

²⁹ I, 222, 224, 225.

³⁰ I, 444, 301, 48, 78, 301, 473, 136.

³¹ I, 569, 391; E. Delacroix, Journal, III, 266; Goethe prohlásil v jednom ze svých rozhovorů s Eckermannem, že pravá idealita je ta, která dovede reálních prostředků použití tak, že to, co má býti podáno jako pravdivé, vzbudí ilusi, že je skutečné (cit. Carrière, uv. d. I, 568); Hostinský praví v „Estetice“, že chceme na obraze „něco více, než jen abychom poznali předmět na něm zobrazený; hledáme jisté plus, jež teprve obraz pozvedá do sféry estetické“ (386). A podobně Meumann dovozuje, že každá umělecká forma musí „se jevit jako plus“ a že „charakter jistého plus... se v čistém umění jeví in dem Hinausgehen über die bloss naturgetreue Wiedergabe des Objektes“ (Ästhetik, 129). V. Poe, Histoires, 701, 32, I, 309, II, 281, 379, I, 207, 242. Schleiermacher, Ästhetik, 1. vyd., 79—91. O tom, že umění plní funkci „osvobozujícího snu“ jest jakousi „mentální homeopathií“, v. Lalo, L'expression de la vie dans l'art, 1933, 239.

³³ I, 242, 379, II, 408, I, 230, 231, 298, 242, 232; Lettres, 140.

³⁴ Valéry, uv. d. 56-57.

³⁵ II, 432, I, 354, 355; „L'idéal tourmente,“ napsal Gautier, „les natures même les plus grossières. Le sauvage qui se tatoue, se barbouille de rouge ou de bleu, se passe une arête de poisson dans le nez obéit à un sentiment confus de la beauté. Il cherche quelque chose au delà de ce qui est; il tâche de perfectionner son type guidé par une obscure notion d'art. Le goût de l'ornement artistique distingue l'homme de la brute plus nettement que toute autre particularité“ (cit. Ribot, *Psychologie des sentiments*, 344-5), I, 355, II, 271, I, 356.

³⁶ Renan, Marc-Aurèle, cit. Lalo, *L'art et la morale*, 1922, 44.

³⁷ I, 72, 73; *Rêve Parisien*; *La Fanfarlo* (Crès 33); I, 121, 270, 273.

³⁸ I, 548.

³⁹ Gautier, uv. d. 27.

⁴⁰ I, 146, II, 450, 454, I, 146, 631.

⁴¹ Podle Bacona „není vybrané krásy, která by neměla nějakou podivnost ve svých formách“; Montesquieu v „*Essai sur le goût*“; Poe na př. v povídce „*Ligeia*“ a v „*Marginaliích*“, CXXXV.

⁴² I, 222, 146.

⁴³ Guyau, *Art...*, 82.

⁴⁴ I, 146, 147, Poe, *Histoires*, 712, *Curiosités esth.* (Conard), 268.

⁴⁵ I, 632-3.

⁴⁶ I, 550, 411, 476, 633. O příčině působivosti děl vyjadřujících smutné představy v. Hennequin, *La critique scientifique*, 1894, 39-9, Lalo, *L'expression de la vie dans l'art*, 238.

⁴⁷ I, 610, 145, Poe, *Histoires*, 700.

⁴⁸ Lalo, *Notions d'esthétique*, 94.

⁴⁹ I, 497, 647, 551, 550, 497, 488, 497, 496.

⁵⁰ S. Fumet, *Notre Baudelaire*, 1926, 119.

⁵¹ Lettres, 85, I, 497, 354, 584, Poe, *Histoires*, 703, 702.

⁵² I, 148, 667, Poe, *ib.*, 704, I, 148, 640, 149.

⁵³ I, 637, Poe, *ib.*, 704, I, 604, Poe, *ib.*, 704, 705, I, 666, 584, 659, 646. S Baudelairovými názory na pokrok se shodují v podstatě též názory B. Shawa v „*Césaru a Kleopatře*“. Srov. na př.: „All the savagery, barbarism, dark ages and the rest of it of which we have any record as existing in the past, exists in the present moments“ (Three Plays for Puritans, Tauchnitz, 271. O „pokroku“ lidstva v. též Flaubert, *Corr.* II, 228-9. Srov. též Byron, *The Island*, II, IV.

⁵⁴ E. Delacroix, *Journal*, I, 248, 290, 352, II, 60, 160, I, 360.

⁵⁵ J. de Maistre, uv. d. *passim*.

⁵⁶ E. Delacroix, *Oeuvres littéraires*, I, 53; I, 149.

⁵⁷ I, 150, 149, Croce, uv. 129. Srov. též Lalo, *Notions d'esthétique*, 74-5, Šalda, *Boje o zítřek*, 201, 204-5, 221, 235-7.

⁵⁸ I, 150, 149, 224, 222, 481.

⁵⁹ Guyau, *Problèmes*, 119.

⁶⁰ I, 166, 167, 168, 172, 174.

⁶¹ I, 174, 175.

⁶² Autory dotčených definic jsou: Lipps, Hamann, Diez. Podobně jako B. dovozuje i Bergson na př., že komika jest jenom v lidské sféře, že vlastností komického jest necitelnost, že k postihování komična je třeba se zdvojití a zaujmouti k životu postoj nezúčastněného diváka, že komičnost jest neuvědomělá, že v umění karikaturisty je něco dá-belského (v. *Le Rire*, 1900, 6, 7, 10, 15).

3. ROMANTISMUS A MODERNOST

Baudelairův „surnaturalismus“ souvisí do značné míry s autorovým romantismem. K romantismu má vztah především estetický idealismus Baudelairův hlásající, že krása není ve věcech, nýbrž v duši vnímatele, že úkolem umělce není napodobovati anebo reprodukovati přírodu, nýbrž „protestovati“ proti ní, přetvořiti ji a vytvořiti jinou přírodu, analogickou jeho duchu a jeho citovosti. S romantiky spojuje Baudelaira jeho odpor k modernímu industrialismu a moderní mechanické a technické civilizaci. S romantismem uvádí Baudelaire sám ve spojitost své pojetí smutku jakožto zvláště působivé „ozdoby“ krásna. Romantické povahy je na příklad i Baudelairovo zdůrazňování bytostného dualismu člověka, v jehož duši se podle něho odehrává ustavičný „zápas těla s duchem, pekla s nebem, Satana s Bohem“. V romantismu tkví svými kořeny též jedna z nejvýznamnějších estetických koncepcí Baudelairových, princip „obecné analogie“.

V první polovici minulého století se setkáváme u nejednoho z francouzských spisovatelů a básníků s ohlasy mystické metafysiky hlásané novodobými „proroky“ a „vidoucími“. Jedním z autorů, kteří přijímali se zvláštní sympatií jejich učení, v němž se novoplatonismus a pythagoreismus směšovaly s křesťanskou theosofií a s jinými „hermetickými“ naukami, byl Baudelaire, jehož spiritualistická estetika si osvojila některé z hlavních článků jejich mystického pojmání života a světa. Už Gautier v předmluvě ke „Květům Zla“ upozornil na to, že Baudelaire, kterého vinili podle něho neprávem z materialismu, byl naopak nadán v neobyčejné míře swedenborgovskou „duchovostí“ a „darem korespondence“, jenž mu umožňoval intuicí objevovati vztahy nepostřehnuté jinými lidmi a uváděti takto ve spojitost nejvzdálenější a zdánlivě nejprotilehlejší věci analogiemi,

kteřé může postihnouti jedině „vidoucí“¹. J. Pommier² prozkoumal podrobně otázku, do jaké míry je Baudelairovo pojetí „korespondence“ a „analogie“ ohlasem obdobných teorií vyslovených už před básníkem „Květů Zla“ Swedenborgem, Hoffmannem, Lavaterem a Fourierem, autory, k nimž Baudelaire odkazuje sám v svých kritických statích a v „Umělých rájích“. Nelze popřít, že uvedení spisovatelé měli jistý vliv na koncepci estetické zásady, formulované částečně v proslulé znělce básníkově, ale vedle nich mohli působiti na Baudelaira po této stránce i jiní autoři, u nichž našel aspoň potvrzení, ba snad i přímé východisko principu, který byl ostatně tušen a nejednou aplikován už před Baudelairem v romantické literatuře francouzské.

Baudelairova zásada „obecné analogie“ má podkladem mystické pojetí jednotnosti všeho jsoucna vyznávané dvěma autory, kteří zanechali zřejmé stopy v jeho kritických statích, Balzacem a Poem. Baudelaire znal dobře Balzacovu „Knihu mystickou“, vzniklou pod vlivem Swedenborgovým. V „Ludvíku Lambertovi“ a v „Serafitě“ hlásá Balzac, že východiskem všeho, co je stvořeno, byla jednota, že cílem života je návrat všech věcí k jednotě, kterou je Bůh; že Bůh, který je nutně „jeden“, stvořil věci, s nimiž nemá nic společného a jež se liší od sebe jenom atributy, jež jsou „zplazeny číslem“; že existence čísla závisí na jednotě, kterou je Bůh atd. Jako Balzac zabýval se i Poe, zejména ve filosofickém traktátě „Heureka“, který Baudelaire přeložil, otázkou jednotnosti všeho jsoucna. „V původní jednotě První Bytosti“, čteme v tomto díle, „jest obsažena druhotná příčina všech tvorů právě tak jako zárodek jejich neodvratné zkázy“, jednotnost původně stvořené hmoty jest princip, jímž lze plně vysvětliti vznik a zánik hmotného světa, rozptýlení jednoty zahrnuje v sobě tendenci navrátiti se opět v jednotu atd.³ Jestliže Baudelaire v studii o V. Hugovi pokusí se formulovati problémy, jež po jeho názoru řešil v svých básních, učiní to způsobem opravňujícím k domněnce, že metafysické otázky, na něž tu upozorňuje, jsou mnohem spíše ohlasem názorů vyslovených v jmenovaných dílech Balzaca a Poea než vytčením problémů vyjádřených skutečně v básnickém díle Hugově. Podobně jako Balzac a Poe uvažoval podle Baudelaira i Hugo o tom, jak Bůh,

který jest „jeden“, se mohl proměnit „v nesčíslný dav čísel“; o tom, zdali „nekonečná celost čísel má anebo se může znovu soustředit v původní jednotu“, zdali „vše, co je mnohonásobné, stane se jediným“ atd.⁴ Zjišťuje-li Baudelaire u Poea, že jako dobyvatelé a filosofové měl „strhující touhu po jednotě“, je to poznatek, který možno aplikovati též na autora „Romantického umění“. Učení o jednotnosti jsoucna, hlásané Balzacem a Poem, upoutalo Baudelaira do té míry, že vnášel je nejenom do myšlenkového světa básníka, který sotva opravňoval k takovému výkladu, ale že založil na něm podle vlastního přiznání též svou zásadu, že „věci se vždy vyjadřovaly vzájemnou analogií ode dne, kdy Bůh stvořil svět jako složitou a nedělitelnou celost“⁵.

Myšlenka jednotnosti stvoření má u Balzaca i u Poea za následek víru v souvztažnost hmotného a duchovního jsoucna. Materialismus a spiritualismus, prohlašuje Balzac v „Ludvíku Lambertovi“, jsou možná dvě slova, která označují tutéž myšlenku. V povídce „Les Proscrits“, která je první částí „Knihy mystické“, poznamenává k metafysickým teoriím doktora Sigiera, jež přijímá se zřejmou sympatií, že „zduchovniv Hmotu a zhmotniv Ducha“ umožnil tento následovník sv. Pavla lidem „povznést se až ke zdrojům věčného života“. Parafrazuje učení Swedenborgovo dospívá Balzac v „Ludvíku Lambertovi“ k závěru, že existují tři světy: přirozený, duchovní, božský. Svět přirozený, usuzuje ve shodě se Swedenborgem, přechází do duchovního, duchovní přechází do přirozeného, mezi viditelnými věcmi pozemského světa a neviditelnými věcmi světa duchovního existují „korespondence“, jimiž „světy se shodují s nebem“. Podobně jako Balzac soudil i Poe, jenž podle Baudelaira připodobňoval věci duševní věcem tělesným, že „hmotný svět je plný přesných analogií se světem nehmotným“, že „hmotné a duchovní se doprovázejí navzájem v nejužším bratrství“, že „Tělo a Duše krácejí v souladu“. S obdobnými názory se setkáváme též u Baudelaira. „Ustavičná souvztažnost toho, co se nazývá *duší*, s tím, co se nazývá *tělem*,” praví v jedné stati, „vysvětluje velmi dobře, proč vše, co je hmotné anebo výron duchovního, představuje a bude vždy představovati duchovní, z něhož pochází.“ Ve věnování „Umělých rájů“ prohlašuje téměř totožnými slovy jako Bal-

zac, že „přirozený svět proniká do světa duchovního“; v článku o Gautierovi, parafrazuje Poea, praví podobně jako autor „Serafity“, že „země a její podívané jsou nástinem, korespondencí Nebe“, a v stati o M. Desbordes-Valmorové se přiznává, že „hledal vždy v přírodě s oblibou příklady a metafory, jež by mu umožnily charakterisovati požitky a dojmy řádu duchovního“. Vkládaje do rozboru básnického genia Hugova své vlastní estetické tendence, tvrdí o výrazovém nástroji básníkově, že dovede tlumočiti nejenom nejpřímější dojmy čerpané ve viditelné skutečnosti, ale i dojmy nejduchovnější, podávané „bezduchou, anebo tak řečeno bezduchou přírodou“. Jevy „přirozeného“ světa mají podle Baudelaira skrytý duchovní smysl. Básník vidí ve všem tajemství, poněvadž, jak praví Swedenborg, „vše je symbolem“, poněvadž existuje „hieroglyfická řeč přírody, v níž každý obraz představuje nějakou myšlenku“ a s pomocí níž lze „vyložiti velkou knihu vesmíru“. V souhlase se stoupenci švédského theosofa prohlašuje Baudelaire, že „vše je hieroglyfické“, že každá sebevšednější a přirozenější „podívaná“, kterou má člověk před očima, může se státi „mluvícím symbolem“ a že symboly jsou nejasné jenom poměrně, to jest podle „čistoty, dobré vůle anebo vrozené jasnozřivosti duší“. Básník je podle Baudelaira tlumočnickem, „luštitelem“ toho, co v studii o Hugovi nazývá tajemstvím života. Aby básník pronikl do duchovní symboliky věcí, musí si, řečeno slovy Balzacovými, osvojiti vědu korespondencí, která učí, že v „přirozeném a duchovním je vše souhlasné a náznakové“, která dává pochopiti tajné vztahy, jimiž svět hmotné skutečnosti souvisí se světem skutečnosti duchovní⁶. Toto pojetí básníka, básníka jakožto vykladače a odhalovatele skrytého smyslu věcí, jest ovšem koncepcí, o níž se Baudelaire sdílel s řadou svých současníků, z nichž jmenujme aspoň Sainte-Beuva, který rovněž pokládal básníka za člověka, který „při narození dostal klíč symbolů a chápání znaků“, anebo Nerval, jenž podobně jako autor „Květů Zla“ snažil se tlumočiti „tajné hlasy“, jimiž k němu promlouvala příroda, a pochopiti smysl „věcí bez tvaru a bez života“⁷. Ale Baudelairovi náleží zásluha, že to, co současní básníci jenom nejasně tušili, pokusil se

odůvodniti filosoficky a formulovati jako nezbytný požadavek básnického tvoření.

V souhlase s názorem, že je skrytá spojitost mezi světem hmotným a světem duchovním, přisuzuje Baudelaire smyslovým dojmům význam citový a intelektuální. V jednom ze svých „Salonů“ se přiznává, že by se nedivil, kdyby nějaký „analogista“ sestavil úplnou stupnici barev a citů, a na jednom místě „Romantického umění“ prohlašuje, že by to bylo něco opravdu podivného, kdyby barva a zvuk nebyly schopny tlumočiti myšlenky. Baudelaire se zabýval symbolikou barev; snažil se podle vlastního přiznání proniknouti „do neurčitého a obecného smyslu barev“. Nejenom dojmy zrakové a sluchové, i počitky čichové jsou, jak tvrdí, s to, aby za jistých okolností vyvolaly představy povahy intelektuální. Právě-li Balzac v „Ludvíku Lambertovi“, že „vůně jsou možná myšlenkami“, líčí Baudelaire, jak za „krásných dní ducha“, kdy smysly jsou obdařeny zvýšenou vnímavostí, vyvolávají vůně příslušné myšlenky a vzpomínky, „vypravují světy idejí“. Je přirozené, že Baudelaire s oblibou interpretuje dojmy smyslové představami vzatými z oblasti duchovní. Růžová barva na příklad vzbuzuje představu „extase ve frivolnosti“; ve spojení se zelenými a červenými barevnými tóny působí dojmem „jakési mystičnosti“; červená barva je barvou života a ve spojení s černí představuje „život nadpřirozený a do krajnosti znásobený“; fialová barva znázorňuje skrytou a potlačovanou lásku; spojení žluté, oranžové a červené barvy vzbuzuje představu bohatství, slávy a lásky. Jsou, právě jinde, barvy veselé a laškovné, barvy naříkavé, strašlivé, krvelačné atd. ⁸ Zálibě v symbolickém pojímání barevných účinnů odpovídá u Baudelaira tendence „oceňovati obrazy jedině podle množství myšlenek a snů, jež vnesou do jeho ducha“. Na obrazech Delacroixových se obdivuje Baudelaire tomu, že jejich barvy „myslí samy sebou“, že „jako kouzelníci a magnetiséři vysílají svou myšlenku do dálky“. Položiv si otázku, v čem záleží působivost obrazů jmenovaného umělce, dojde k závěru, že je to jejich citová a ideová sugestivnost, že ty obrazy přivádějí člověku na mysl nejvíce poetických citů a myšlenek. Podobně jako díla Delacroixova je Baudelairovi i hudba Wagnerova „nevyčerpatelným zdrojem su-

gescí“. Opíraje se o zásadu, že zvuk právě tak jako barva je schopen vyjadřovati myšlenky, snaží se srovnáním své interpretace předehry k „Lohengrinovi“ s výkladem Berliozovým a Lisztovým dokázati, že „opravdová hudba vyvolává obdobné představy v odlišných mozcích“. Pokládá to za něco zcela přirozeného, že ve všech třech literárních parafrázích dané hudební skladby jsou vyváženy analogické dojmy: pocit duševní a tělesné blaženosti, pocit hlubokého snění v naprosté osamělosti a pocit něčeho nekonečně velkého a nekonečně krásného⁹. Že smyslové počitky a dojmy, barvy, zvuky a vůně mají značnou náladovou působivost, jest obecně uznávaným poznatkem, který se už dávno před Baudelairem na příklad Goethe snažil podrobně dokázati ve svých proslulých rozborech emocionálního charakteru barev. Že zvuky a barvy jsou „symboly ideje“, prohlašoval už Heine¹⁰, na něhož se Baudelaire nejednou odvolává v svých kritických statích. Co je pro Baudelaira po této stránce příznačné, je to, že jeho zdůrazňování emocionálního, symbolického a evokativního charakteru smyslových dojmů je vědomě založeno na jeho koncepci obecné analogie.

Zásada obecné analogie se uplatňuje u Baudelaira zejména v tom, že nachází skryté vztahy mezi jednotlivými oblastmi smyslového vnímání. Cítuje Hoffmanna přijímá jako projev své vlastní zkušenosti jeho zjištění, že lze naléztí vnitřní analogii a spojitost mezi barvami, zvuky a vůněmi. V stati o Wagnerovi podotýká, že zvuk může vyvolati barvu a že barva může vzbuditi představu melodie. V znělce „Correspondances“ prohlašuje, že vůně, barvy a zvuky si navzájem odpovídají jako dlouhé ozvěny, které se v dále směšují v hluboké jednotě. Nemůže býti sporu o tom, že poznání souvztažnosti smyslových dojmů bylo v Baudelairovi utvrzeno Hoffmannem, který měl jistý vliv na koncepci znělky, v níž je vyslovena básníkova zásada sensorických korelací. Je však třeba upozorniti na to, že už před Baudelairem nacházíme u nejednoho z francouzských romantiků příklady sdružování počitků odlišných smyslových oblastí. Již paní de Staël jako doklad pro analogie, jež existují mezi různými jevy hmotného světa, uvádí „vztah mezi zvuky a tvary, zvuky a barvami“ a podotýká, že „stále přirovnáváme malířství k hudbě, hudbu k malířství, poněvadž emoce,

kteřé zakoušíme, nám odhalují analogie tam, kde by chladné pozorování vidělo jenom různosti“. Z pozdějších romantiků na příklad Senancour mluví v „Obermannovi“ o „klavíru barev“ a „klavíru vůní“, A. de Vigny snil o ideální kráse, v níž by se tvary, myšlenky a zvuky sdružily „ve vidmu umění“; V. Hugo pojal některé své básně jako zrakové transposice hudby; Musset byl podle svědectví obsaženého v jednom z jeho nevydaných dopisů obdařen schopností tak zvaného barevného slyšení; Gautier líče dojmy, jež zakoušel v hašišovém opojení, tvrdí, že vnímal zvuky barevně. Tyto příklady, jež by bylo možné rozhojnit jinými doklady z romantických autorů francouzských¹¹, nasvědčují tomu, že zásada smyslových korespondencí mohla býti Baudelairem pojata i bez přímého vlivu Hoffmannova. Je třeba dáti za pravdu R. Vivierovi, že sdružování počitků odlišných smyslových oblastí se stalo za romantismu jakýmsi „filosoficko-estetickým cliché“, vzešlým z více nebo méně přesné interpretace Swedenborga¹². Je však příznačné, že tak jako s pojetím jednotnosti stvoření a s myšlenkou souvztažnosti světa hmotného a světa duchovního setkáváme se se smyslovými korespondencemi zejména často u Balzaca a u Poea, u dvou autorů, kteří, jak lze předpokládati, měli patrně též jistý vliv na Baudelairovu koncepci obecné analogie¹³. Možno tedy souditi, že pojetí sensorických korelací jest u Baudelaira pouhým ohlasem tendence projevující se v romantické literatuře u četných předchozích i soudobých autorů, mezi nimiž zvláštní místo je třeba po této stránce přiřknouti Balzacovi a Poeovi.

V Baudelairových pracích prosou nacházíme hojně svědectví toho, že zásadu smyslových korespondencí aplikoval autor „Romantického umění“ se zvláštní oblibou v své kritické praxi. Už v první své stati o umění výtvarném používá při výkladu děl Delacroixových terminologie vzaté z hudby. Charakterisuje jmenovaného umělce jako dokonalého harmonistu praví, že žádný malíř „nerozvinul dosud větší hudební koketnosti“ a „nerozezpíval plátno rozmarnějšími melodiemi a podivuhodnějším souzvukem nových, neznámých, jemných, půvabných tónů“. Obrazy Delacroixovy se podle něho vyznačují vznešenou a vážnou melancholií, „naříkavou a hlubokou jako melodie Weberova“;

podivuhodné „akordy“ jejich barev vzbuzují často pocit zvukové harmonie, představu „romantické hudby“. Delacroix je Baudelairovi umělcem, který nejlépe ze soudobých malířů pochopil, že barva je „věda melodická“, který byl v nejvyšší míře nadán schopností, jež mu umožňovala zladovatí své barvy „souzvukem příslušných tónů“. O tom, jak záměrně interpretoval Baudelaire zrakové dojmy představami zvukovými, svědčí jeho obširné pojednání o barvě, pojaté do jednoho z prvních jeho „Salonů“. Baudelaire vychází zde z popisu krajiny, jejíž barevný živel přenáší důsledně do oblasti vnímání sluchového. Mluví tu o „červení, která zpívá slávu zelení“, o světle, které „rozeznívá prchající tóny“, o melodickém snoubení odstínů a odrazů barevných, o rudých fanfárách, které rozněcuje zapadající slunce, o složitém „hymnu“, který se nazývá barvou. Dojmy sluchové přenáší Baudelaire s oblibou v představy zrakové. Chopinova hudba vzbuzuje podle něho obraz „zářícího ptáka poletujícího nad hrůzami propastí“. Wagnerova hudba vyvolává po jeho soudu zrakové dojmy upomínající na „závratné nápady opia namalované na pozadí temnot, rozervaném sněním“. Ve Wagnerových skladbách nacházíme, jak praví, „skutečné arabesky zvuků, kreslené vášní“. Předehra k „Lohengrinovi“ vzbuzuje představu „nesmírného obzoru a širého rozptýleného světla“, které se brzy promění v tak intenzivní záření, že by „odstíny poskytované slovníkem nestačily vyjádřiti to ustavičně nastávající zesilování záru a bělosti“¹⁴. Sdružování a splývání počitků nebylo Baudelairovi, jak soudí o této věci na příklad Ribot, „nepřirozeným projevem tvůrčí obraznosti, spíše patologického než psychologického rázu“, „nýbrž přirozeným výsledkem intenzivní estetické kontemplace. Baudelaire uznává, že k tomu, aby člověk mohl vnímati ty smyslové korespondence, musí býti obdařen zjemnělou a stupňovanou nervovou citlivostí; upozorňuje též na to, že zejména ve stavech způsobených umělými dráždidly možno postihovati ty transposice představ, v „nichž se zvuky odívají do barev a barvy obsahují hudbu“, prohlašuje však, že ty analogie jsou něco zcela přirozeného a že je může vnímati každý „básnický mozek ve svém zdravém a normálním stavu“¹⁵. Bylo už poukázáno na to, že všechny způsoby splývání počitků se shodují

v tom, že dané smyslové podněty jsou v nich intelektualisovány prací ducha, že živel emocionální jest jenom podkladem, nikoliv podstatou korespondencí. Líče zrakové transposice, které v něm vyvolávala hudba Wagnerova, podobně jako Baudelaire, že byl veden snahou „proměnit svou rozkoš v poznání“, proniknouti „duchovní operací“ co nehlouběji do smyslu té „žhoucí a despotické hudby“. Formuluje zásadu, podle níž jednotlivé smyslové dojmy se mohou navzájem evokovati, praví, že barvy jsou schopny vyvolati „ideu melodie“; v povídce „La Fanfarlo“ se zmiňuje o tom, že hudba může poskytnouti „ideje malířské“; v jedné ze svých kritických statí poznamenává, že chuť může patru odhaliti „ideje“ náležející čichu; interpretuje hudební dojem, který v něm vzbuzovaly obrazy Delacroixovy, mluví o „idejích romantické hudby“. Je pravda, že schopnost odhalovati skryté vztahy mezi počitky odlišných smyslových oblastí se projevuje podle Baudelaira zejména ve chvílích „hyperbolické“ vnitřní životnosti, kdy pozornější smysly vnímají silnější dojmy; Baudelaire neopomíná však připomenouti, že ty výjimečné duševní stavy jsou „opravdové slavnosti mozku“¹⁶. Nebylo by tedy správné, kdybychom Baudelairovu koncepci smyslových korespondencí a její aplikaci v kritické praxi pokládali za projev něčeho čistě iracionálního a patologického. I když nelze jistě proniknouti zcela do vnitřního mechanismu smyslových korespondencí, vyskytujících se v kritických statích Baudelairových, možno souditi, že jsou zpravidla výsledkem duchovní operace, která daný smyslový podnět přetvořila v předmět estetické kontemplace analysou a reflexí. Pokud se týče Baudelairova názoru, že smysl pro korespondence je schopnost, již se vyznačuje „každý básnický mozek v svém zdravém a normálním stavu“, bylo by lze podotknouti, že na příklad případy splývání počitků vyskytují se i u básníka tak málo „nepřirozeného“ a patologického, jako je Dante. Je třeba poznamenati, že už i de Quincey a Emerson, autoři, které Baudelaire dobře znal, pokládali schopnost odkrývati analogie mezi zdánlivě vzdálenými věcmi za jednu z podmínek básnického tvoření¹⁷. Baudelaire nebyl však po této stránce pouhým následovníkem jmenovaných autorů; viděl-li ve smyslu pro analogie a ko-

respondence význačnou vlastnost opravdového básníka, byl to přirozený důsledek jeho pojetí tvůrčí obraznosti, která mu byla „královskou mohutností“ zejména proto, že jediné ona dovede podle něho chápati skryté vztahy mezi jednotlivými oblastmi smyslového vnímání, právě tak jako mezi světem přirozené a světem duchovní skutečnosti.

Z poznání souvztažnosti jednotlivých oblastí smyslového vnímání lze vyvoditi zásadu, že existují jisté vztahy též mezi jednotlivými druhy umění. Baudelaire se vskutku alespoň částečně snažil objasniti otázku souvztažnosti uvádějící ve spojitost různé obory uměleckého tvoření, třebaže, jak uvidíme, nebyl přesvědčeným a důsledným hlasatelem tak zvané „korespondence umění“. Zvláštní pozornost věnoval především osvětlení vztahů, jež lze zjistiti mezi hudbou a malířstvím, malířstvím a hudbou. Snaže se v stati o Wagnerovi, založené na poznání, že zvuk může vyvolati barvu, vyvoditi ze své osobní zkušenosti poznatek obecného rázu, prohlašuje, že existuje vztah mezi hudbou a „plastikou“; ne ovšem v tom smyslu, že by hudba dovedla vyjádřiti „positivní formu věci“, nýbrž v tom smyslu, že hudba dovede podati plastické zobrazení ideje, vyjádřiti „nejviditelněji, nejbarvitěji, nejnázorněji to, co chce vyjádřiti“¹⁸. Bylo by tuším zbytečné podrobiti kritice tento názor, který jest ohlasem teorií Wagnerových a vyzdvihuje příliš vizuálně sugestivní schopnost hudby. Mnohem hlouběji než do otázky souvztažnosti hudby s malířstvím pronikl Baudelaire do otázky souvztažnosti malířství s hudbou. Zvuková transposice krajinného obrazu, kterou jsme uvedli na doklad sluchového vidění básníkovy, byla Baudelaireovi ilustrací několika základních vztahů, jimiž podle něho malířství souvisí s hudbou. Barva je „melodická věda“. Jako v hudbě nacházíme i v barvě „harmonii, melodii a kontrapunkt“. Jestliže, usuzuje Baudelaire, prozkoumáme co nejpodrobněji nějaký předmět nepatrného rozměru, poznáme, že jednotlivé barevné tóny jsou v dokonalé harmonii, a to jednak proto, že ty barevné tóny existují jenom poměrně, to jest vzhledem k barevným „masám“, které vznikají jejich splynutím, jednak proto, že „chemické“ přibuznosti řídící toto slučování tónů způsobují, že příroda se nemůže dopustiti chyby v jejich uspořádání. Ať je tedy sebevíce

tónů logicky vedle sebe položených, to jest podle zákona, který je řídí, vzniká jejich sloučením harmonie, která jest jednotou, již jednotlivé tóny splývají v barvu. Podobně jako příroda nemůže se ani opravdový kolorista dopustiti chyby v uspořádání barevných tónů, poněvadž „zná od narození stupnici tónů, sílu tónů, výsledky jejich slučování a celou vědu kontrapunktu“, takže může vytvořiti harmonii „z třiceti různých červení“. Podkladem theorie barvy je tedy harmonie. Barva jest „akord dvou tónů, tónu teplého a tónu studeného“, melodie jest jednota v barvě anebo barva celková: je to souzvuk, v němž všechny účiny mří k tomu, aby bylo dosaženo celkového výsledného dojmu. Chceme-li poznati, zdali je daný obraz melodický — chceme-li postihnouti to, co Delacroix nazýval „hudbou obrazu“ —, musíme se postaviti k němu do tak velké vzdálenosti, že si už neuvědomujeme ani tvary zobrazených věcí, ani námětu. Je-li obraz „melodický“, bude míti již takto pro nás jistý smysl, a poněvadž melodie zanechává v duši „hlubokou vzpomínku“, zaujme daný obraz už takto místo „v repertoiru vzpomínek“¹⁹. Bylo by lze k tomu podotknouti, že se s podobnými názory setkáváme též v literárních pracích Delacroixových, ba bylo by možné vytknouti i případy, kdy Baudelaire dal dané myšlence podobnou formulaci jako Delacroix²⁰; ale příslušné podobnosti jsou příliš nepatrné, abychom je mohli pokládati za důkaz, že uvedené názory nejsou plodem vlastních básnickových úvah. Mimo to je třeba bráti zřetel na to, že se Baudelaire pokusil podati skutečnou theorii barvy jakožto „vědy melodické“, kdežto u Delacroixe nacházíme v této věci jenom ojedinělé a po různých jeho pracích roztroušené postřehy a poznámky. Zdali Baudelaire věřil vskutku, že malířství má do té míry vztah k hudbě, že obraz, nebo lépe řečeno barevný živel obrazu, může vzbuditi dojem obdobný dojmu, kterým působí hudební skladba — nelze ovšem rozhodnouti. I když, jak jsme viděli, nejednou dává svým dojmům zrakovým interpretaci zvukovou, možno tuším souditi, že jde tu u Baudelaire zpravidla o pouhou metaforickou anebo pouhou terminologickou transposici daného dojmu.

Poněkud složitější je Baudelaireovo stanovisko k souvztáznosti malířství a poesie. Nutno tu míti zřetel předně

k dvojímu významu slova „poesie“. Je třeba rozlišovati mezi významem „básnictví“ a významem „poetičnost“. Pokud se týče prvního významu, nacházíme v kritických statích Baudelairových hojně dokladů, z nichž vysvítá, že obrazy, jež vyhovovaly obzvláště jeho estetickému cítění, sdružoval s oblibou s představou skladby básnické. Analyzuje podobizny Ingresovy praví o nich, že jsou to „téměř obrazy, to jest intimní básně“. Charakterisuje dvojí metodu, jak lze podle něho pojmouti podobiznu, metodu historickou, představovanou Davidem a Ingresem, a metodu romantickou, představovanou Rembrandtem, Reynoldsem, Lawrencem, dává přednost druhé metodě, metodě koloristů, poněvadž jmenovaní umělci „dělají z podobizny báseň“, báseň „plnou prostoru a snu“. Jednou z hlavních předností Delacroixových bylo mu to, že byl „typem malíře-básníka“: jeho díla jsou podle něho výtvoři „magického umění“, které dovede plastickými obrazy „tlumočiti slovo“. O obrazech Rethelových podotýká, že, mluvíme-li o škole, která připodobňuje malířské umění psané myšlence, jsme nuceni její díla nazývati „básněmi“. Davidův „Marat“, který je podle něho jedním z nejpozoruhodnějších děl moderního umění, je mu „neobvyklou básní“, představující „triumf spiritualismu“ a mající „všechnu vůni ideálu“. Líče, s jakou intenzitou se C. Guys svým „orlím zrakem“ nořil do „velebné řeky životnosti“, tekoucí ulicemi hlavního města, poznamenává, že v několika minutách byla u něho „virtuálně složena báseň“, která byla výsledkem této podívané. V jedné z prvních svých kritických statí charakterisuje Prud'hona jako umělce, který je zároveň malířem a básníkem; podotýká sice, že je to „překvapující směs“, ale tuto „směs“, jak vysvítá z pozdějších statí, pokládal za vlastnost zvyšující hodnotu daného umění. V svém theoretickém rozboru barvy dochází k závěru, že koloristé předčí nad kreslíře, poněvadž tito jsou „des philosophes et des abstraeteurs de quintessence“, kdežto koloristé jsou „epičtí básníci“²¹. Uvedená svědectví dokazují, že Baudelaire dosti často připodobňoval obrazy k básním, malíře k básníkům; Baudelaire však opětovně varoval před tím, aby se malíři v své tvorbě dožadovali přímo „pomoci u poesie“. Malířství, zdůrazňuje, je „zajímavé jenom barvou a tvarem, podobá se

básnictví jenom potud, pokud básnictví vzbuzuje v čtenáři představu malířské“. Označuje-li Delacroixe za malířbásníka, podotýká k tomu, že dojmu básnických skladeb dosahují jeho obrazy prostředky čistě malířskými, kresbou a barvou. Jeho díla jsou „básně, velké, naivně koncipované básně“, ale jsou to výtvořiny malíře, který je básníkem nevědomky. Delacroix zasluhuje podle Baudelaira, aby byl nazýván básníkem ne snad proto, že uváděl do své tvorby výrazové prostředky z oblasti umění slovesného, ale proto, že byl duchem opravdu tvůrčím, který se v své tvorbě dal vésti především obrazností. Baudelaire se obracel příkře proti „literátisujícím“ umělcům, kteří sahají k prostředkům, jimiž překročí hranice svého umění, a dával jim za vzor Delacroixe, který dovedl býti velkým básníkem v malířství, aniž používal jiných prostředků než těch, jež mu poskytovalo jeho umění²². Celkem možno říci, že Baudelaire si byl dobře vědom toho, že právě působivosti dosahuje malířství jenom svými vlastními prostředky výrazovými, že uvádění „literárnosti“ do malířství je na újmu estetické hodnoty daného díla a že mezi malířstvím a básnictvím není jiného vztahu než toho, který má původ v obraznosti vnímatele. Jestliže Baudelaire s takovou oblibou charakterizuje obrazy vyhovující jeho estetickým požadavkům jako „básně“ a příslušné umělce jako „básníky“, nelze v tom opět viděti tuším nic jiného než pouhou metaforu, jíž chce naznačiti, že posuzovaná díla se vyznačují některou z těch vlastností, které po jeho soudu jsou znaky pravého uměleckého krásna.

Pokud se týče úkolu „poetičnosti“ v malířství, možno podle příslušných svědectví souditi, že Baudelairovo stanovisko bylo v této věci obdobné stanovisku, které zaujímal k otázce souvztažnosti malířství s básnictvím. Podobně jako vlastnosti, pro něž Baudelaire připodobňoval výtvořiny malířství k výtvořinám umění slovesného, byla mu i poetičnost živlem zvyšujícím uměleckou hodnotu daného díla. Posuzuje obrazy Decampsovy uzavírá svůj velmi příznivý posudek zjištěním, že obrazy jmenovaného umělce jsou „plny poesie“; pojednává v téže stati o jiném soudobém malíři příznává se, že ho pokládal za velikého umělce, který „je pln poesie“, že však se přesvědčil, že jest „jenom malíř“;

rozbíraje jeden obraz Delacroixův praví o něm, že kdo ho neviděl, nedovede si představit, kolik je do něho vloženo „intimní, tajemné a romantické poesie“²³. Třebaže viděl v poetičnosti dojmu prostředek, jenž dodává uměleckým dílům větší estetické působivosti, nepokládal Baudelaire poetičnost za vlastnost, která by vždy a bez výhrady zvyšovala uměleckou hodnotu výtvorů malířského umění. Poetičnost nebyla mu především souznačná s citlivůstkářstvím. Odsuzoval příkře malíře, kteří se utíkají k „poetičnosti“, když poznali, že „se nenarodili malíři“: to nejsou opravdoví malíři, nýbrž „sentimentální básníci špinící plátna“. Poetičnost obrazu nezáleží dále ve volbě námětu. Je-li malíř milovníkem tak zvaných poetických námětů, není to ještě zárukou, že jeho díla jsou opravdu poetická. Zejména však zavrhuje Baudelaire umělce, kteří si předem umiňují, že vytvoří dílo poetického pojetí. Tito umělci si mohou býti jisti, že v jejich díle nebude vůbec žádné poetičnosti. Pravý umělec si nikdy nevytkne za cíl vzbuditi dojem poetičnosti. Poetičnost nemůže býti výsledkem nějakého předem pojatého záměru: je „výsledkem malířství“, neboť tkví v duši vnímatele a úkolem umělce jest v „ní ji probuditi“²⁴. Poetičnost se musí z uměleckého díla vybavovati bez umělcova vědomí; poetickým může býti jen to dílo, jehož autor není veden přímou snahou vytvořiti dílo poetické, ale jest obdařen schopností za součinnosti estetické vnímavosti vnímatele vzbuditi dojem poetičnosti specifickými výrazovými prostředky svého umění.

Poměrně málo dokladů se vyskytuje v kritických statích Baudelairových o tom, jak autor „Romantického umění“ pohlížel na otázku souvztažnosti básnictví s malířstvím²⁵. Vlastně jedině v známé paralele Hugo-Delacroix, v níž dovozuje, že Hugo byl malířem v básnictví, kdežto Delacroix byl básníkem v malířství, zaujal Baudelaire nepřímou stanovisko k této otázce, a to stanovisko nasvědčující tomu, že v době, kdy napsal příslušnou stať, nebyl stoupencem toho, aby se básnictví snažilo napodobiti umění výtvarné, anebo dokonce s ním soupeřiti. Byl si jistě vědom poznatku hájeného Lessingem, že úkolem básnictví nemůže býti, aby nahradilo umění výtvarné; podle analogie s jinými projevy, v nichž Baudelaire zdůrazňuje, že pravé působivosti dosa-

huje umělecké dílo jenom použitím výrazových prostředků, vlastních danému umění, možno souditi, že v uvedené paralele odsuzoval Huga hlavně proto, že se pokoušel použití v své poesii prostředků, jimiž by dosáhl účinnů rovnocenných s účiny malířství. Báseň, která — jak to Baudelaire vytýká Hugovi — chce do té míry napodobiti techniku malířství, že se v ní daný předmět zobrazuje do nejmenších podrobností, že v ní není opominuto „ani jediného stébla trávy, ani jediného odlesku pouliční svítilny“, taková báseň je dílo pochybené jakožto báseň a jakožto „obraz“ není ani zdaleka tak působivé jako obraz skutečný. Baudelaire právem poznamenává, že básník, který se snaží napodobiti malíře zobrazováním daného předmětu do nejmenších podrobností, věnuje příliš mnoho pozornosti „vnějšnostem přírody“, že je „příliš hmotný“, aby mohl proniknouti do „duše“ přírody²⁶. Dodejme k tomu, že básník, který chce takto soupeřiti s malířem, zdůrazňováním podrobností zobrazovaného předmětu zvyšuje ještě konsektivnost příslušných básnických představ a tím ovšem ztíží čtenáři ještě více úkol, aby ze znázorněných podrobností si utvořil v duchu ucelený obraz. Účin malířského výtvaru je naproti tomu simulánní a jednotný, to jest soustředěnější, a co do smyslové „názornosti“ mnohem působivější než účín sebepodrobnějšího popisu básnického.

Mnohem více pozornosti než otázce souvztažnosti básnictví s malířstvím věnoval Baudelaire otázce souvztažnosti básnictví s hudbou. Tato dvě umění jsou podle něho v mnohem těsnějším vztahu než ostatní oblasti uměleckého tvoření. „Poesie,“ praví ve zlomku projektované předmluvy ke „Květům Zla“, „souvisí s hudbou prosodií, jejíž kořeny sahají do lidské duše hlouběji, než to naznačuje kterákoliv klasická prosodie.“ Byl to zejména Wagner, který utvrdil Baudelaira v přesvědčení, že je hluboká vnitřní spojitost mezi poesii a hudbou. Jestliže Wagnerovy skladby působily na něho tak mocně, nutno to z velké části přičísti tomu, že Wagner byl mu příkladem umělce, který nemohl jinak než mysliti „dvojím způsobem, básnický a hudebně“, který viděl každou představu „pod dvěma současnými formami“, ježto vycházel z názoru, že „jedno z obou umění počíná svou funkci tam, kam sahají meze umění druhého“. Para-

frazuje Wagnera dovozuje Baudelaire, že jenom ten obraz lidského života může být nazýván poetickým, v němž motivy, které mají smysl toliko pro abstraktní inteligenci, jsou nahrazeny pohnutkami čistě lidskými, které ovládají srdce. Tato snaha, soudí Baudelaire v souhlase s Wagnerem, přivádí básníka až k hranici jeho umění, k hranici, kterou nelze překročiti jinak než tím, že se vkročí do oblasti umění nejbližší příbuzného básnictví, to jest do sféry působnosti hudby. Těsným spojením poesie a hudby možno tedy vyjádřiti jasněji to, co nebylo by lze s náležitou jasností vyjádřiti v mezích některého z obou umění. Jestliže básník je veden snahou to, co lze vyjádřiti jenom spojením obou umění, podati výrazovými prostředky jenom jednoho z nich, vytvoří dílo, které nejen že bude postrádati náležité jasnosti, ale které se může státi projevem „zvrhnutí“ daného umění. Ježto básník má v náležitém využití zvukových kvalit rytmu a rýmu prostředek, jímž může jakoby nějakým „kouzlem“ upoutati čtenáře a podle své vůle ovládati jeho citovost, a ježto slovesný výraz hraničí takto bezprostředně s oblastí výrazu hudebního, mělo by nejdokonalejším dílem básníka býti to dílo, které by bylo dokonalou hudbou. Nemůže býti pochybnosti o tom, že Baudelaire přijímal se zvláštní sympatií Wagnerovy názory na těsnou souvztažnost básnictví a hudby. Nebyl sice zcela obeznámen s teoriemi Wagnerovými, ale vcelku vystihl dobře, v čem záleží podstata Wagnerova učení o blízké příbuznosti obou umění. Je však třeba upozorniti na to, že i Poe se hlásil k názoru, že je hluboká spojitost mezi básnictvím a hudbou. Na rozdíl od Wagnera, který — vycházejce z koncepce řeči slovní, orgánu básnického rozumu, a řeči zvukové, orgánu vnitřního duševního citu — vidí spojitost mezi poesii a hudbou hlavně v tom, že poesie obrací se právě tak jako hudba především k citovosti vnimatele, nachází Poe základní vztah mezi básnictvím a hudbou v tom, že obě umění poskytují emoce vyznačující se neurčitostí citění. Nebylo by ovšem těžké dokázati, že oba názory na příčinu souvztažnosti básnictví a hudby se v podstatě shodují; ale i jinak nacházíme u Poea názory upomínající na theorie Wagnerovy. Jestliže na příklad Poe definuje poesii slov jako rytmické tvoření krásy anebo praví-li, že báseň je hudba spojená s radostnou

myšlenkou, kdežto prosa je myšlenka bez hudby²⁷, vyslovuje tím názory velmi příbuzné thesím Wagnerovým. Je proto třeba jisté opatrnosti při zkoumání otázky, zdali a do jaké míry bylo Baudelairovo pojetí souvztažnosti básnictví a hudby ohlasem názorů Wagnerových. Pokud se týče toho, že Baudelaire s takovým důrazem vyzdvihoval „hudební“ charakter poesie, shoduje se jeho názor na těsnou „korespondenci“ obou umění s názory novodobých estetiků, kteří soudí, že „hudební“ živel jest jedním z konstitutivních prvků poesie, že báseň je melodickou transkripcí myšlenky a že hlavně využíváním zvukových kvalit slov a rytmu se básník snaží vzbuditi v nás nevyjadřitelný afektivní stav, který chce nám dáti pocítiti²⁸.

Baudelaire, jak jsme viděli, připouštěl, že jsou jisté spojitosti mezi některými uměleckými oblastmi, ale celkem nutno říci, že kromě souvztažnosti básnictví a hudby neza-
ujímají tyto spojitosti zvláštní místo v Baudelairových úvahách, dotýkajících se otázky příbuznosti jednotlivých umění. Stanovisko, které zaujímal k tak zvané „korespondenci umění“, nebylo ani jednotné, ani jednoznačné. Zprvu nebyl rozhodně stoupencem „zasahování jednoho umění do druhého umění“, porušování hranic mezi různými oblastmi umělecké tvorby. Pokládal tuto tendenci za projev eklekticismu a „pochybovačství“ nedůstojného opravdového umělce. Jenom eklektikové a umělci, nemající vlastní metody a neobdaření osobitým temperamentem, usuzoval zprvu, dožadují se v své tvorbě pomoci u jiných umění a porušují takto „přirozenou konstituci“ svého umění²⁹. I mnohem později ještě — ačkoliv uznává, že všechna umění mají jisté souhlasné stránky a jisté podobnosti v methodách — odsuzuje umělce, kteří se snaží upoutat obraznost vnímatele prostředky, jimiž překročí hranice svého umění. Navazuje v jedné své stati vzniklé asi v téže době na tvrzení, že v dějinách umění lze pozorovati čím dále tím patrnější „rozlučování působnosti“, takže některé náměty přísluší malířství, druhé hudbě, jiné literatuře, takže se, zdali je to nevyhnutelný důsledek úpadku uměleckého citění, jestliže v jeho době se v jednotlivých uměních projevuje snaha „překročovati do umění sousedního“, jestliže malíři uvádějí do malířství hudební škály, sochaři uvádějí do sochařství

barvu a básníci do poesie prostředky plastické. Podobně v stati o Banvillovi, vzniklé asi o dva roky později, zjišťuje, že soudobé básnictví dospělo k stavu, v němž se projevují zřejmé znaky „subtilnosti vypůjčené od různých umění“. Poukazuje na to, že soudobé básnictví hraničí zároveň s malířstvím, s hudbou, se sochařstvím, a podobně jako v předešlé stati podotýká, že někteří kritikové mohli by v tomto směřování umění viděti příznaky uměleckého úpadku; dodává však, že to jest otázka, kterou nechce objasňovati na tomto místě. Jestliže se v předešlé stati táže, zdali překročování umění do umění není „osudovostí úpadků“, možno to pokládati za nepřímý projev záporného stanoviska, jež v té době Baudelaire zaujímal k otázce korespondence umění; prohlášení, jímž básník v uvedené stati ukončuje své zjištění o stavu soudobé poesie, možno však už pokládati za svědectví nepřímého schvalování „smíšeného“ stavu, v němž podle jeho zjištění bylo současné básnictví francouzské. Dokazuje to vedle formulace příslušného místa především skutečnost, že v dopise, napsaném několik let později, se obrací Baudelaire proti kritikům, kteří vytýkali moderním básníkům, že jsou zjevy úpadkové, a prohlašuje, že „úpadek je velmi pohodlné slovo, jehož používají nevědomí pedagogové, slovo neurčité, za nímž se chrání naše lenost a naše nevšímavost k zákonu“. Dokazuje to zejména to, že téhož roku jako uvedenou stat o Banvillovi vydal Baudelaire studie o Wagnerovi a Hugovi, v nichž je zřejmým stoupencem onoho „směřování umění“, jež odsuzoval v prvních svých kritických statích. Je příznačné, že bez jediného slova výhrady anebo nesouhlasu uvádí Wagnerovu theorii, podle níž spojením všech umění lze vytvořiti jediné pravé umělecké dílo, podle níž „koincidence několika umění jest umění par excellence, umění nejsynthetičtější a nejdokonalejší“³⁰. Jestliže se v statích vydaných téhož roku jako články o Wagnerovi a Hugovi bude pokoušeti stanovit, v čem záleží nejosobitější přínos lyrismu Gautierova, učiní tak způsobem, jenž nasvědčuje tomu, že poučen snad theoretickými pracemi Wagnerovými zanechal svého dosavadního neurčitého nebo záporného stanoviska k otázce „směřování umění“ a stal se přívržencem této umělecké tendence. Pojednáváje o novém živlu, který

Gautier uvedl do poesie, konstatuje o jeho nejslavnější sbírce básní, že v ní zejména je viděti, jaké výrazové účinnosti lze dosíci spojením poesie, malířství a hudby. Přiznává se, že jestliže některé jeho básně mu připomenuly Beethovena, vzbuzují v něm některé z jeho drobných skladeb, jež jsou „oděny jemnější a skvělejší barvou než barvy Číny a Japonska a mají čistší a vyhraněnější tvar než předměty z mramoru anebo z křišťálu“, představu soch, květů anebo drahokamů. Vkládaje do svého soudu ohlas svých vlastních estetických tendencí tvrdí Baudelaire o Hugovi, že byl v nejvyšší míře nadán schopností zobrazovati přírodu v několika současných stavech, že dovedl vyjádřiti zároveň „tvar, postoj a pohyb, světlo a barvu, zvuk a harmonii“. Hudba veršů Hugových, praví dále, se přizpůsobuje hlubokým souzvukům přírody; „jako sochař vykrajuje v svých slokách nezapomenutelný tvar věcí, jako malíř ozařuje je jejich vlastní barvou, a jako by přicházely přímo z přírody, tyto tři dojmy pronikají současně do čtenářova mozku“. Dvě léta později, v nekrologu věnovaném Delacroixovi dovozuje, že příčinu sugestivnosti, již se vyznačují díla jmenovaného umělce, dlužno hledati v tom, že dovedl vyjádřiti „duši“ s „dokonalostí svrchovaného malíře, s přesností důmyslného literáta, s výmluvností vášnivého hudebníka“.

„Je to ostatně,“ dovídává, „jedna z diagnos duchovního stavu našeho století, že jednotlivá umění se snaží, ne-li nahrazovati se navzájem, aspoň propůjčovati si nové síly.“ O tom, jak se Baudelaire odchýlil od prvotního názoru, že umělec se má vystříhati toho, aby překročoval hranice svého umění, svědčí konečně jeden ze zlomků projektované předmluvy ke „Květům Zla“, kde prohlašuje, že poesie se blíží nejenom matematice, hudbě a malířství, ale i „umění kuchařskému a kosmetickému tím, že spojením daného substantiva s daným obdobným anebo opačným adjektivem má možnost vyjádřiti každý dojem lahodnosti anebo hořkosti, blaženosti anebo hrůzy“³¹. I když v tomto prohlášení jest asi jistá dávka vědomé paradoxnosti, je přece jen dalším dokladem toho, že zásadu „obecné analogie“ domyslel Baudelaire do posledních důsledků, že od vědomí jednotnosti všeho jsoucna dospěl přes poznání souvztažnosti světa přirozeného a světa duchovního a přes princip smyslových vztahů ke koncepci

vzájemné korespondence jednotlivých umění, ke koncepci zprvu odmítané, ale později, patrně pod vlivem Wagnerovým, pojaté do rámce jeho estetiky. Tím se estetika Baudelairova připíná k estetice romantismu, za něhož zásada souvztažnosti jednotlivých umění byla obhajována v theorii a prováděna v praxi, pokud ovšem tuto zásadu lze v umělecké tvorbě vůbec uskutečňovati.

Baudelairova estetika souvisí ovšem s romantismem i po jiných stránkách. V jednom z prvních „Salonů“ proklamuje Baudelaire dokonce romantismus za jeden z hlavních znaků charakterisujících velkého umělce. Pro opravdového kritika, prohlašuje tam, bude velkým umělcem ten, u něhož se k technické dovednosti a ke snaze vyjádřiti upřímně svůj „temperament“ bude družiti co možná největší dávka romantismu. Požadoval-li Baudelaire, aby umělec vnášel do své tvorby co nejvíce romantismu, neznamená to, že se hlásil za stoupence slovesného a uměleckého hnutí označovaného tímto slovem. Pojmu romantismus přisuzoval Baudelaire jiný smysl než současníci toho „nešťastného období“, jehož „četné omyly“ se snažil osvětliti právě v stati, v níž formuloval shora uvedenou zásadu. Už od počátku své literární dráhy, v době, kdy V. Hugo ve francouzském písemnictví „prováděl skutečnou diktaturu“ a kdy jenom ojedinele se počínají ozývati protesty proti tendencím soudobé literatury, byl si Baudelaire vědom toho, že romantismus, jak byl chápán představiteli tohoto hnutí, byl už předem odsouzen ke krátkému trvání. Je příznačné, že téhož roku, kdy se v dočteném „Salonu“ pokusil podati novou definici pojmu romantismus, uveřejnil povídku „Mladý kouzelník“, jejíž námět je vzat z antického starověku, a že v povídce „La Fanfarlo“, vydané následujícího roku, nakreslil ironicky zabarvený autoportrét romatického hrdiny, v němž vytkl některé výstřelky literárního romantismu: zálibu v pochmurných námětech, sklon k citové sofistice a k podrobnému líčení mravních zvráceností a výstředností, upřílišněné psychologisování, erotický mysticismus sdružený s cynickým prostopášnictvím ducha.

Baudelaire, jak svědčí uvedená povídka, byl si dobře vědom nebezpečí, jež chovaly v sobě některé složky literárního romantismu; přesto však neodsuzoval úplně snahy

předchozí básnické generace. Uznává, že by bylo nespravedlivé popíratí služby, jež romantismus prokázal francouzskému písemnictví. Doba, v níž se rozvíjelo toto hnutí, byla podle něho dobou „plodné krise“, „upřímného a poctivého hledání“; tehdy spisovatelé a básníci byli prodchnuti tak silným tvůrčím zápallem a veřejnost sledovala jejich snažení s tak živým zájmem a s tak vřelými sympatiemi, že nelze na tu dobu vzpomínati jinak než s pocity opravdové nostalgie. Romantismus „omladil“, ba možno říci, „vzkřísil francouzskou poesii mrtvou od doby Corneillovy“, uvedl do literatury péči „o pravdivost obrazu“, učinil konec akademické šablonovitosti, v níž si libovalo básnictví pseudoklasické, a „ani s vyššího hlediska lingvistiky nezasluhuje pohrdání, jímž jej nespravedlivě zahrnuli někteří neschopní pedanti“. Ale vcelku bylo romantické hnutí podle Baudelaira předem odsouzeno k nezdaru, a to hlavně proto, že si jenom málokterí z jeho představitelů uvědomili pravý smysl pojmu romantismus. Jedni jej hledali ve volbě námětu, ale nebyli obdařeni temperametem, jehož by bylo třeba k náležitému zpracování daných námětů. Jiní domnívajíce se, že romantismus záleží v kultu středověku, snažili se v svých dílech „obrážeti katolicismus“: ale „nazývati se romantikem a dívati se systematicky na minulost znamená odporovati si“. Básníci a spisovatelé, kteří čerpali svou inspiraci v katolickém středověku, odsuzovali antický starověk nechápající, že „lze udělati romantické Řeky a Římany, je-li člověk sám romantickým“. Někteří pokládali romantismus za souznačný s pravdou v umění a s péčí o místní barvu, ale proti tomu možno namítnouti, že „realismus“ existoval už dávno před vznikem romantického hnutí. Nejednen z romantiků ztotožňoval romantismus s dokonalostí řemeslné stránky básnictví, avšak dospěl k tomu, co lze nazvati „rokodem romantismu“, což je beze sporu „nejméně snesitelný“ ze všech romantismů. Co však Baudelaire nejvíce vytýká romantikům, je to, že přikládali příliš velký význam tak zvané inspiraci, že pokládali rozumem a vůlí nezušlechtěnou „vášeň“ za hlavní zdroj básnické tvorby. Jestliže jenom málokterí z romantiků „našli romantismus“, třebaže „všichni jej hledali upřímně a poctivě“, bylo to tedy podle Baudelaira proto, že hnutí, za něž

bojovali, vycházelo ze zásad příliš odlišných, aby bylo lze uvést je na jistý jednotný anebo jednotící princip slovesný. A nemohl-li Baudelaire přijmouti obvyklou koncepci romantismu, nutno to, jak správně podotýká Valéry, vysvětlovati tím, že byl svým duševním ustrojením nucen vzepříti se proti „systému, anebo lépe řečeno nedostatku systému, jež se nazývá romantismem“³². Baudelaire v uvedené kritice romantismu vystihl vcelku dobře slabiny i přednosti tohoto literárního hnutí, ba možno říci, že projevil v té věci skutečný kritický bystrozrak a kritickou nestrannost, neobvyklou mezi jeho současníky. Nelze tudíž bez výhrady přijmouti názor Valéryho, že byl-li Baudelaire odpůrcem romantismu, byl jím proto, že chtěje romantismus překonat a vytvořiti „něco jiného“, měl přímo životní zájem na tom, aby si uvědomil a sám sobě přepínal nedostatky romantismu. Že Baudelaire celkem odmítavý postoj k romantismu nebyl diktován nějakými zájmy osobního rázu, nýbrž opravdovou snahou zhodnotiti kriticky toto literární hnutí, svědčí skutečnost, že jako hlavní nedostatek vytýkal romantismu totéž, co vytýkal soudobému umění vůbec: nejednotnost estetických zásad a uměleckých tendencí.

Tato nejednotnost je podle Baudelaira hlavním znakem, jímž se soudobé umění výtvarné liší od umění dob minulých. O tom, dovozuje, mohli bychom se přesvědčiti, kdybychom vyšedše z pokoje anebo z kostela vyzdobeného obrazy současných malířů zašli do musea starých mistrů. Srovnavše oba dojmy poznali bychom — upozornil na to už Delacroix v jedné ze svých statí podobným způsobem —, že soudobé umění trpělo slohovým nesouladem, disharmonií barev a tónů, sklonem k triviálnosti a prosaismu, ke konvenčnosti a šablonovitosti a jinými nedostatky, jež bychom mohli zjistiti nejen v řadě vedle sebe visících obrazů, ale i v jednotlivých samostatně vnímaných obrazech. Slovem, poznali bychom, že soudobému umění se naprosto nedostává jednotnosti, vlastnosti, jíž se právě vyznačuje v tak velké míře umění minulosti, jehož znaky možno shrnouti do slova: velká tradice. Tato velká tradice je dána nejenom tím, že staří mistři se vyhýbali používání „malých prostředků a protikladných postupů“: projevuje se zejména obvyklou idealisací tehdejšího života, který svou vnější okázalostí

byl stvořen zejména „pro rozkoš očí“ a který svým „každodenním pohanstvím“ byl prostředím neobyčejně příznivým pěstování umění³³. I na jiných místech svých kritických statí se hlásí Baudelaire k obdivovatelům umění minulosti. Referuje o výstavě „Klasického musea“, pořádané r. 1846, na níž byly vystaveny obrazy Davidovy, Guérinovy, Girodetovy a Ingresovy, odsuzuje příkře skutečnost, že výstava byla přijata s posměchem mladými soudobými malíři, z nichž většina podle něho představovala v umění „adepty falešné romantické školy v básnictví“. Ti umělci byli po jeho soudu příliš zvyklí ztotožňovati umění s technickou dovedností, aby byli schopni pochopiti „přísná naučení“, jež dávalo revoluční malířství, které „žilo obzvláště myšlenkou a duší“ a bylo „hořké a despotické jako revoluce, z níž se zrodilo“. Pojednáváje v jedné ze svých statí o soudobém sochařství přiznává se Baudelaire, že dává přednost umění minulosti, poněvadž se vyznačovalo „hlubokou obrazností“, „působivostí výrazu a bohatstvím citu“, vlastnostmi, jichž se, jak soudí, nedostávalo většině současných sochařů, pečujících hlavně o líbivost a znázorňování malicherných podrobností. V této souvislosti vychvaluje „tajuplné a kněžské umění Egypta a Ninive“, „působné a zároveň rozumné umění Řecka“, umění Michelangelovo, „přesné jako věda a zázračné jako sen“. Za jednu z obzvláštních předností Gautierových pokládá to, že v době „největší romantické nespoutanosti“ obhajoval v „Slečně de Maupin“ „řeckou krásu“ a že se v jeho básnickém díle obrážely „s velkou oprávněností a s velkou nádherou“ středověk a renesance. Podobně i Banvillovi připisuje za zvláštní zásluhu, že „v plném satanském anebo romantickém ovzduší“ měl odvalu býti klasikem, „klasikem v nejušlechtlejším, opravdu historickém smyslu“. V poslední své práci o Delacroixovi připomíná, že v době literárních sporů vedených mezi romantiky a přívrženci klasicismu se lidé divili tomu, že jmenovaný umělec vychvaloval ustavičně Racina, La Fontaina a Boileaua, a dodává, že zná básníka, kterého, ačkoliv jeho duše „je stále bouřlivá a rozechvělá“, symetrický a melodický verš Malherbův uvádí „do dlouhých vytržení“. Na jiném místě mluví o „souměrné, suché, tvrdé, ale skvělé formě“ Boileauově. Zmiňuje se v jedné své stati o požadavku

umělecké dokonalosti, dovolává se pro svou zásadu výrazové adekvátnosti La Bruyèra, kterého při jiné příležitosti řadí s Gautierem, Buffonem a Chateaubriandem k nejspolehlivějším a největším mistrům slovesného výrazu. Uvažuje o estetických teoriích Wagnerových schvaluje, že autor „Uměleckého díla budoucnosti“ hledal v minulosti oprávnění k svému odporu k přítomnosti, a vyslovuje souhlas s jeho názorem, že východisko lyrického dramatu nutno brát z řecké tragedie ³⁴.

Z těchto dokladů vysvítá, že Baudelaire nezavrhoval jako mnozí z jeho současníků umění minulosti, že mu právě naopak dával nezřídka přednost před uměním současným. Varoval však před tím, aby se v umění minulosti studovalo něco jiného než „čisté umění“, „logika“, „celková metoda“, slovem zákony, jež — jak napsal Delacroix v téže souvislosti — „řídí věčně všechna umění“. Umělec, který se nechá příliš zaujmouti studiem umění minulých dob, pozbude smyslu pro přítomnost a uzavře se poznání, že „skoro všechna naše původnost je dána pečetí, kterou našim dojmům vtiskuje čas“. Je jistě pro umělce velmi prospěšné, studuje-li staré mistry, aby se naučil malovat, ale je třeba mít na paměti, že ani v Rafaelovi a Racinovi „není všechno“, že jsou i méně dokonalí umělci a básníci, u nichž se najde hodně „dobrého, trvalého a rozkošného“, a že umělec, který se příliš ponoří do studia umění minulosti, zřekne se „hodnoty“ a „výsad poskytnutých okolností“, tedy toho, co charakterisuje tvářnost současného života. Úkolem umělce jest vystihnouti charakter přítomnosti a ne hledati inspirační zdroje své tvorby v minulosti, vyjádřiti nikoliv obecnou krásu, jak to činili básníci a umělci klasičtí, nýbrž krásu „zvláštní“, která má původ v osobitostech a zvláštnostech současnosti. Umělec, který si vytkne za cíl zachytiti zvláštní a osobitý ráz přítomnosti, má se nejdříve věnovati studiu toho, co tvoří „okolnostní živel“ života, a pak teprve se má snažiti, aby si osvojil prostředky, jež by mu umožnily „život vyjádřiti“. Bude-li na příklad malíř chtíti namalovat obraz, který by měl vystihnouti charakteristickou tvářnost současné ženy, nebude se směti inspirovat ženskou podobiznou některého ze starých mistrů, protože studium takového díla ho nenaučí zobraziti správně „životní

aspekt“, fyziognomii, postoj a výraz ženy doby přítomné. Tím nemá být řečeno, že pro milovníka umění díla zobrazující minulost postrádají zajímavosti. Minulost zobrazovaná v těchto dílech je zajímavá jednak krásou, kterou dovedli z ní vyvážit soudobí umělci, pro něž minulost byla přítomností, jednak svou hodnotou historickou. A podobně požitek, který nám poskytují díla zobrazující přítomnost, má původ jednak v kráse, jíž může být obestřena, jednak v tom, že její podstatnou vlastností jest, že je přítomností³⁵. Umělecká díla minulosti možno tedy hodnotit s dvojího hlediska: jako výtvary krásna a jako projevy soudobého mravního a uměleckého cítění. Představa krásy, k níž se hlásí lidé v dané době, se vtiskuje do soudobých uměleckých děl, takže lze říci, že každá doba má své charakteristické držení těla, svůj charakteristický pohled a své charakteristické gesto. Je-li divák nadán obrazností, může do postav zobrazovaných v dílech minulosti vnést tolik života a tolik poesie, že se minulost stane přítomností. A povšimneme-li si blíže filosofické myšlenky, která danou dobu nejvíce zajímala anebo nejvíce znepokojovala a která určovala její představu krásy, dojdeme k závěru, že i v těch dobách, jež nám připadají „nejohavnějšími a nejpošetilejšími“, byla „nesmrtelná žádost po krásnu“ vždy uspokojena, že ve všech stoletích a u všech národů bylo umění, řečeno slovy Stendhalovými, „konstruovanou morálkou“, to jest výrazem vnitřního života soudobé společnosti³⁶. Že umění je výrazem soudobé společnosti, je myšlenka, která byla naznačena už Dubosem a která se po obšírném odůvodnění této these, podaném paní de Staël, opětovně vrací v novodobé francouzské kritice. Zdali Baudelaire došel k této koncepci vlastním přemýšlením či pod vlivem paní de Staël anebo Stendhala, nelze ovšem rozhodnouti. Zdá se, že ta myšlenka v době Baudelairově „visela ve vzduchu“ a že se Baudelaire snažil ujasnit si ji sám sobě a použití jí jako jednoho z dalších argumentů proti soudobému pojmání romantismu. Ať je tomu jakkoliv, nelze Baudelairův názor, že umění jest výrazem společnosti, přijmouti bez výhrad. Umění není sice, jak tvrdí Wilde, obyčejně v přímém protikladu k své době, ale není také ani skutečným „zrcadlem“, ani opravdovým „symbolem“ společnosti. Umění je naopak

často protestem proti jistým soudobým tendencím anebo prostředkem uniknouti soudobé skutečnosti. Básníci a umělci nezobrazují vždy společnost takovou, jaká jest, nýbrž takovou, jakou by si ji přáli míti anebo jakou by si přála býti společnost sama. Možno tedy říci, že umění je nezřídka výrazem společnosti jenom nepřímou, totiž jako individuální anebo kolektivní reakce proti tomu, co právě danou společnost charakterisuje.

Baudelairova koncepcie umění jakožto výrazu soudobé společnosti je do značné míry podmíněna jeho teorií krásna. Krása, třebaže dojem, který vzbuzuje, jest jednotný, skládá se podle Baudelaira vždy ze dvou prvků, z prvku věčného, neměnného, a z prvku relativního, okolnostního. Umělec nesmí tím pomíjejícím a proměnlivým prvkem krásy pohrdati; kdyby ho v své tvorbě nedbal, nebylo by možné, aby vnímatel dovedl „strávití“ a „zhodnotiti“ v jeho díle věčný a neměnný prvek krásy; takové dílo by představovalo „prázdnou krásu abstraktního a nedefinovatelného“. Tuto dvojnost složení charakterisující krásu možno podle Baudelaira zjistiti ve všech projevech umělecké tvořivosti, stejně tak v umění hieratickém jako v umění moderním. V umění hieratickém je ta dvojnost patrna na první pohled, při čemž věčný prvek krásy se projevuje jenom podle toho, jak to dovoluje anebo předpisuje příslušné náboženství. Tato dvojnost se jeví i v nejfrivolnějším díle rafinovaného umělce doby současné, při čemž věčný prvek krásy je „zároveň zastřen a vyjádřen, ne-li módou, aspoň zvláštním temperamentem autorovým“. Dvojnost umění je nutný důsledek dualismu člověka: věčný prvek lze pokládati za duši, prvek proměnlivý za tělo umění. Jest omylem domnívati se, že úkolem umění je vyjadřovati absolutní a věčnou krásu, ba možno tvrditi, že absolutní a věčná krása vůbec neexistuje, že je to pouhá abstrakce, „*écramée à la surface générale des beautés diverses*“. Je pravda, že pokládáme-li umění za rozmanitost v jednotě, za různé aspekty absolutna, a přijmeme-li definici Stendhalovu, podle níž „krásno je pouhým příslibem štěstí“, dojdeme ke koncepci krásna, v níž je krása zbavena svého „aristokratického“ charakteru a příliš podřizována „neko- nečně proměnlivému“ ideálu štěstí; na druhé straně však

nutno uznati, že není jediné ukázky krásy, která by vedle věčného živlu neobsahovala živél proměnlivý, to jest živél, bez něhož není opravdového krásna³⁷. Nelze popřítí, že pojetí dvojnosti krásna jest u Baudelaira přirozeným důsledkem odmítavého stanoviska, jež zaujímal ke klasické theorii jediného, neměnného, absolutního krásna. Je však možné, že působil tu do jisté míry na Baudelaira též vliv Delacroixův a Cousinův. Už Delacroix v jedné ze svých statí dovozoval, že není jediného krásna, že krása podstupuje nejrozmanitější proměny, že se nemění sice ve své podstatě, poněvadž by tak přestala být krásou, ale že se mění její charakter, který je dán cítěním dané doby. A Cousin rovněž odmítal myšlenku jediného krásna, rozlišoval krásu skutečnou a krásu ideální; při tom poukazoval na to, že tak zvané „beau réel“ se skládá ze dvou prvků, které, ačkoliv jsou zcela rozdílné, jsou vždy smíšeny dohromady: z prvku obecného a zvláštního, absolutního a proměnlivého³⁸.

Baudelaire však, na rozdíl od obou jmenovaných autorů, se nespokojil poznatkem, že v každém projevu krásna je něco věčného a proměnlivého zároveň, ale vyvodil z koncepce dvojnosti krásna a z názoru, že umění je výrazem soudobé společnosti, poznání, že jako každá doba měla svou krásu, má nutně svou krásu i doba přítomná. Je to právě ten proměnlivý, relativní, „okolnostní“ prvek, jemuž děkujeme za to, že máme svou „zvláštní“ krásu. Proměnlivá a relativní složka krásy tvoří to, co podle Baudelaira lze nazvati moderností. Modernost existovala pro každého umělce minulosti. Je to viděti z toho, že ve většině opravdu krásných podobizen, jež nám dalo umění minulých dob, je zobrazená osoba oděna do úboru své doby; ty podobizny jsou harmonická umělecká díla, poněvadž „šat, účes, ba i gesto, pohled a úsměv dávají celek dokonale životný“. Je proto třeba odsuzovati tendenci soudobých umělců, „odívati všechny náměty do antických úborů“. Jestliže David, podotýká Baudelaire, činil tak ve svých obrazech, byl k tomu úplně oprávněn, poněvadž v těch obrazech jsou zpracovány řecké anebo římské náměty, takže bylo třeba dáti příslušným postavám antický úbor a zasaditi je do antického prostředí. Nutno však protestovati proti tomu, jestliže umělci, zvolivše si námět, který je zcela obec-

něho rázu a může býti aplikován na všechny doby, dají svým postavám úbor středověký, renesanční anebo orientální. Umělci, jichž se týká tato výtka, mohli by se hájiti tvrzením, že moderní oděv je příliš málo estetický, aby jej bylo lze zobrazovati v uměleckých dílech. Tato námitka je podle Baudelaira neplatná, poněvadž je „mnohem pohodlnější prohlašovati, že v oděvu dané doby je vše naprosto ošklivé, než snažiti se vyvážit z něho tajemnou krásu, která v něm může býti obsažena“. Umělec má pojmouti svá díla tak, aby se v nich obrážel charakteristický ráz jeho doby a aby v nich vystihl krásu, kterou život „bezděčně vkládá do modernosti“. Ježto modernost je přechodná, prchavá, náhodná „polovice umění“, jejíž druhá polovice je věčná a neměnná, jest úkolem umělce vybaviti z modernosti nejenom ten relativní a proměnlivý prvek krásna, ale vyvážiti z ní též ten druhý, obecný a absolutní živel krásy. Slovem: úkolem umělce je „z přechodného vyvážiti věčné“³⁹. To, čemu Baudelaire říká modernost, není tedy, jak správně poznamenává Ferran⁴⁰, aktuálností; Baudelaire požaduje od umělce snažícího se vyjádřiti ve svých dílech „modernost“ více než pouhé zobrazování vnějších aktuálních nahodilostí; požaduje od něho, aby, vyjadřuje „charakter přítomné krásy“, vystihl „tajuplnou krásu lidského života“.

Umělec, který si vytkne za úkol vyjádřiti krásu přítomnosti, bude tedy bráti zřetel především na to, že ten relativní, přechodný živel umění, který Baudelaire nazývá moderností, je dán předně soudobou módou. Bude se vyhýbati tomu, aby poetisoval své postavy odívaje je do úborů minulých dob. Bude „moderního hrdinu“ zobrazovati v jeho černém šatě, který má svou zvláštní truchlivě poetickou krásu. Je to „nutný oděv naší doby, trpící a nosící i na svých černých a hubených ramenou symbol ustavičného smutku“. Je to oděv, který má nejenom svou krásu „politickou“, jakožto výraz všeobecné rovnosti, ale i svou krásu „poetickou“ jakožto výraz duše soudobé společnosti. Je pravda, že koloristé nebudou souhlasiti s tímto názorem na estetickou hodnotu moderního oděvu, ale proti tomu možno prohlásiti — jak to učinil po Baudelairovi též Wilde uváděje za příklad Whistlera —, že „velcí koloristé dovedou udělati barvu z fraku, bílé vázanky a šedého pozadí“⁴¹.

Právě tak jako „moderního hrdinu“ bude malíř soudobého života i moderní ženu zobrazovati tak, aby vystihl ji v její charakteristické „zvláštnosti“; bude dbáti o to, aby jí dal vzhled ženy své doby, aby všechno, od záhybů jejího šatu po držení těla představovalo opravdu ženu současnou. Klade-li Baudelaire zvláštní důraz na skutečnost, že umění má těsný vztah k okolnostem daným soudobou módou, je to nejen proto, že ty okolnosti určují do značné míry proměnlivý živel, který je podstatnou součástí každé krásy, ale též, jak jsme viděli, proto, že móda je mu projevem touhy „reformovati“ přírodu, povznést se nad její hrubost a triviálnost. Každá móda má své oprávnění, ježto v každé módě se projevuje více nebo méně šťastné úsilí „přiblížiti se nějakému idálu“. Možno říci, že v módě dochází do značné míry výrazu mravní a estetické citění dané doby. Představa, kterou má člověk o kráse, se vtiskne do celého jeho zevnějšku, do úpravy jeho šatu, do povahy jeho gesta, ba i do rysů jeho tváře, takže nakonec se podobá tomu, čím by chtěl býti. Je tedy Baudelaireovi móda více než pouhým dekorem; je mu přímo konstitutivní složkou dobové koncepce krásy a má podle něho vztah i k vnitřnímu životu současné společnosti. Abychom postihli zvláštní, relativní půvab, jež má každá móda, musíme ji oživit obrazností, musíme při pohledu na kostymy minulosti představovati si je „vitalisované“ krásnými ženami, slovem musíme se snažiti vybaviti z příslušné módy to, co „může obsahovati poetického v historickém“⁴². Je možné, že Baudelaire poněkud přepíná estetickou hodnotu a semiologický význam módy; je však třeba uznati, že právem poukazuje na významnou úlohu, kterou má móda v tom, co nazývá moderností: móda jest jistě jedním z nejvýznačnějších prvků tvořících zvláštní, přechodný a „prchavý“ živel krásna.

Krásna tkvící v modernosti je podmíněna přirozeně nejen módou, nýbrž vším, z čeho se skládá vnější život společnosti. Stačí se rozhlédnouti kolem sebe, aby člověk poznal, že „dekor“ moderní civilisace má v sobě hlubší, složitější a tajemnější krásu a poesii než příroda a než vnější život dob minulých. Baudelaire se přiznává, že před soudobými krajináři vedenými snahou zobrazovati „pouhou přírodu“ dával přednost krajinám romantickým, předsta-

vujícím fantomatické vise „obydlené závratí“; ale mnohem větší estetickou působivostí než tyto romantické anebo romaneskní krajiny je podle něho obdařena „krajina velkého města“, „zestárlého v slávě a protivenstvích života“. V soulase s tímto názorem se Baudelaire obdivuje některým ze soudobých malířů, kteří vystihli po jeho soudu zvláště dobře „černou majestátnost“, přirozený a slavnostní půvab velkoměsta: Whistlerovi, který v řadě rytin „subtilních, živých jako improvisace a inspirace“, vyjádřil poesii Londýna, Méryonovi, který podle něho lépe než většina současných umělců vystihl poetické a dramatické kouzlo Paříže: „velebnosti nakupeného kamene, věže ukazující prstem na nebe, obelisky průmyslu chrlící k obloze své splývající dýmy, podivuhodná lešení opravovaných staveb příkládajících k pevnému jádru architektury svou prolamovanou stavbu pavučinové a paradoxní krásy, zamřené nebe obtížené hněvem a záští, hloubku perspektiv zvyšovanou pomyslením na dramata, jež jsou v nich obsažena“, slovem všechny složité prvky, z nichž se skládá „bolestný a slavný dekor civilisace“. Vedle jmenovaných umělců byl to podle Baudelaira zejména C. Guys, jenž byl v jeho době skutečným malířem moderního života, to jest malířem, který se snažil vyjádřiti právě tak „velebnou a skvělou životnost“, jako „věčnou krásu a podivuhodnou harmonii“ vybavující se z krajiny velkého města, a který při tom více než kdo jiný byl veden potřebou vystihnouti krásu přítomného života v tom, co se mění a co pomíjí⁴³. Že Baudelaire dával „krajinám z kamene“ přednost před krajinami přírody, mělo několik příčin. Nejméně důležitosti nutno po této stránce přičítati „malebnosti“ toho, co nazývá Baudelaire dekorem civilisace. Tím nemá býti řečeno, že by snad Baudelaire neměl zvláštního pochopení pro malířské anebo plastické hodnoty velkoměstské „krajiny“. Jeho básnické dílo, zejména oddíl věnovaný Paříži, nasvědčuje tomu, že měl jemný smysl pro složitou krásu „toho nejvíce znepokojujícího hlavního města“ a že ji dovedl vystihnouti až po její charakteristické barevné ovzduší. Ale je-li krajina velkého města pro Baudelaira obdařena větší estetickou působivostí než krajina přírody, je to teprve v poslední příčině pro její hodnoty „malebné“. Mnohem více estetické působivosti má

pro něho „krajina z kamene“ tím, že je výsledkem lidského úsilí, že je dílem člověka a nikoliv bezduchou přírodou. Mimo to je třeba uvážiti, že krajiny velkého města byly mu pouhým dekorem a že více než ten dekor moderní civilisace vzrušovala jeho obraznost a jeho estetickou vnímavost představa lidských tragedií odehrávajících se v tom nemírném „nahromadění“ kamene a lidí.

Je tedy přirozené, že za důležitého činitele určujícího relativní a proměnlivý prvek krásy pokládal Baudelaire vnitřní život soudobé společnosti. Ježto naše doba má své „zvláštní vášně“, má nezbytně svou zvláštní krásu, „obsaženou v nových vášních“. Je podle Baudelaira nesprávné pokládati úpadek soudobého umění za následek úpadku soudobých mravů. Nová doba má po jeho názoru právě tak jako doba minulé svou epickou a svou heroickou stránku, je stejně plodná na poetické a obdivuhodné náměty jako doba předchozí. Umělci, kteří si berou ke svým dílům náměty ze současného života, spokojují se většinou náměty veřejnými a oficiálními, zobrazujíce vojenská vítězství anebo projevy hrdinství politického. Ale jsou, dovozuje Baudelaire, náměty soukromé, které jsou mnohem hrdinštější. Život vyšších tříd právě tak jako život spodiny velkého města je pln skrytého heroismu. Už v závěru prvního „Salonu“ prohlašuje Baudelaire, že umělec zítřka bude mít za úkol vyjádřiti hrdinství moderního života, které „nás obklopuje a na nás doléhá“. Pravým umělcem, opravdovým malířem bude podle něho ten, kdo dovede „vyrvati současnému životu jeho epickou stránku a kdo nám ukáže, jak jsme velicí a poetičtí v svých vázankách a v svých lakových střevících“. Věnovav v jiném ze svých „Salonů“ zvláštní kapiťolu tomu, aby vyložil heroismus moderního života, ukončuje svůj výklad apostrofou, v níž tvrdí, že hrdinové Iliady „sahají jenom po kotník“ hrdinům „Lidské komedie“ a zejména jejímu autorovi, který po jeho soudu je nejheroičtější, nejromantičtější a nejpoetičtější ze všech postav, jež Balzac „vyňal ze svého lůna“⁴⁴. Bylo by asi zbytečné zaujmouti stanovisko k Baudelairově koncepci heroismu moderního života a k jeho poněkud hyperbolickému povyšování moderního hrdinství nad hrdinství antické. Apostrofa, již Baudelaire ukončuje svou úvahu

o epické a heroické stránce moderního života, je však zajímavá tím, že uvádí jeho pojetí modernosti v jistý vztah k předchůdci realismu, uměleckého směru, který byl autorovi „Estetických zajímavostí“ přímou negací umění. Lze to vysvětliti tím, že Balzac byl Baudelairovi ne „zobrazovatelem“, nýbrž přetvořovatelem života, vášnivým visionářem, který ze soudobých spisovatelů byl nejlépe povolán k tomu, aby ve svých visích, skutečnějších než skutečnost sama, vyjádřil ony „nové vášně“, v nichž podle Baudelaira má původ krása tkvící v tom, co nazýval moderností.

Už Gautier poukazoval na to, že jedním z nejobtížnějších, ale nejzáslužnějších úkolů v umění je „náležeti své době“, malovati to, co „je před očima“⁴⁵; už Stendhal vsouhlasil se svým estetickým hedonismem tvrdil, že díla moderní inspirace jsou současníkům zdrojem největších požitků; ale chceme-li ve francouzské literatuře minulého století najíti někoho, kdo v takové míře jako Baudelaire propagoval smysl pro krásu přítomnosti, pro estetickou hodnotu „modernosti“, musíme postoupiti až k bratřím Goncourtům, jejichž estetika po této stránce připomíná značně estetiku Baudelairovu. Podobně jako Baudelaire zavrhovali i Goncourtové klasickou theorii absolutního krásna a podobně jako autor „Estetických zajímavostí“ zdůrazňovali i autoři „Manetty Salomonové“, že každá doba má svou zvláštní, relativní krásu. „Což nevyvážili“, čteme v tomto románě, „všichni malíři, velicí malíři všech dob, krásno ze své doby? Myslíš, že krásno je dáno jenom jedné době, jednomu národu? Ale všechny doby chovají v sobě krásno, nějaké krásno“. Úkolem umělce podle Goncourtů právě tak jako podle Baudelaira je vystihnouti krásu života současného, a to tím spíše, že i po jejich soudu má devatenácté století svou „epickou“, svou „homérskou“ stránku, převyšující heroismus starověku. „Dojem, intuice současného,“ praví Goncourtové na jiném místě, „intuice podívané, která do vás strká loktem, přítomnosti, v níž, jak cítíte, se chvějí vaše vášně... vše je tu pro umělce... Nelze pochopiti, že by devatenácté století neudělalo malíře... Století, které tolik trpělo, velké století neklidu věd a úzkostí pravdy... Že by takové století, horoucí, zmučené, krvácející, se svou chorobnou krásou, svými horečnými tvářemi nenašlo formu,

aby se vyjádřilo? ... Jestliže mravy, výjevy doby, ulice, která před vámi míjí, je pro vás něco příliš malého, máte také v této době hodně velikého, gigantického, epického.“⁴⁶ Nebylo by těžkým úkolem dovoditi, že Baudelairovo pojetí modernosti předjímá už po některých stránkách modernismus, ba i „parisianismus“ jmenovaných dvou představitelů pozdního realismu. Ale třebaže Baudelaire uvádí svou koncepci modernosti v jistém smyslu ve vztah k Balzacovi a třebaže je na druhé straně předchůdcem modernismu hlásaného Goncourty, byl autor „Romantického umění“ dalek toho, aby to, co nazýval moderností, uváděl v nějakou spojitost s uměleckým realismem.

Smysl pro krásu tkvící v modernosti je Baudelairovi jednou z hlavních složek toho, co podle něho je třeba rozuměti pod pojmem romantismus. V Baudelairově pojetí je romantismus — a Wilde v essayi o umělecké renesanci anglické opakuje téměř doslova tuto definici — „nejnovější a nejmodernější výraz krásy“. Podobně jako Stendhal vycházející z názoru, že je „tolik krás, kolik jest obvyklých způsobů hledati štěstí“, pokládá Baudelaire romantismus za onu formu umění, která vyjadřuje nejlépe estetické a mravní ovzduší doby současné. Velkým umělcem, umělcem, který vystihne zvláště dobře charakter přítomnosti, bude tedy podle něho ten, který do své tvorby vnese co možná nejvíce romantismu. Romantismus v Baudelairově pojetí je však značně odlišný od toho, co se označovalo tímto slovem v pracích soudobých kritiků a theoretiků umění. Romantismus nezáleží podle Baudelaira ani v péči o přesné vystižení tak zvané místní barvy, ani ve volbě námětů, ani ve formální stránce umění. Romantismus záleží podle něho ve „způsobu cítění“. Baudelaire tuto definici romantismu sice blíže neobjasnil, ale se zřetelem k jiným jeho projevům o romantismu možno souditi, že uvedená formulace se týká jednak osobnosti umělce, jednak předmětu jeho tvorby. Pokud se týče umělce, viděli jsme, že podle Baudelaira má umělec v své tvorbě vyjadřovat co nejupřímněji svůj osobitý způsob cítění, že však se má varovati toho, aby se nechával v své tvorbě ovládati citovostí. Pokud se týče předmětu umělecké tvorby, je podle Baudelaira romantické to umění, které čerpá svou inspiraci v ži-

votě přítomném a tlumočí duši soudobého člověka. „Kdo řekne romantismus, řekne umění moderní, to jest vniternost, duchovost, barvitost, bažení po nekonečnu.“⁴⁷ Ačkoliv romantismus je Baudelairovi nejnovějším výrazem krásy, není v jeho pojetí totožný s tím, co nazýval moderností. Jeho koncepcí romantismu vychází ovšem právě tak jako jeho koncepcí modernosti z poznání, že theorie jediného a neměnného krásna je v rozporu jednak se skutečností, že bylo „tolik ideálů, kolik bylo... způsobů chápání morálky, lásky, náboženství atd.“, jednak s poznatkem, že každý projev krásy se skládá z prvku věčného a z prvku proměnlivého, který je dán okolnostmi, závislý na vnějším a vnitřním životě příslušné doby. Je také pravda, že podobně jako pokládal za jednu z hlavních složek romantismu vniternost, kladl též zvláštní důraz na to, že úkolem umělce, který chce býti malířem moderního života, jest vystihnouti nejenom dekor, nýbrž též duši velkoměsta. Ale přesto nutno podle Baudelaira rozlišovati mezi umělcem, který jest jenom malířem moderního života, to jest „malířem okolnosti a všeho, co napovídá věčného“, a umělcem romantickým, který se především a zejména snaží vyjádřiti to, co je „neviditelné, nehmatatelné, sen, nervy, duši“⁴⁸. Že romantismus a modernost nebyly v Baudelairově pojetí pojmy souznačné, vysvítá ostatně též z toho, že za ztělesnitele všech složek romantismu pokládal Delacroixe, kdežto hlavním představitelem modernosti v soudobém umění byl mu malíř, který se ani zdaleka nemůže srovnati s Delacroixem, C. Guys. Je-li romantismus Baudelairovi souznačný s moderním uměním, je to tedy v tom smyslu, že romantismus právě tak jako modernost záleží podle něho ve snaze vystihnouti charakter „přítomné krásy“ a vyjádřiti přítom též vnitřní život soudobě společnosti; ale rozdíl mezi romantismem a tím, co Baudelaire nazýval moderností, je v tom, že vniternost a duchovost je mu konstitutivní složkou romantismu, ale jenom akcidentální složkou modernosti.

Pokud se týče jednotlivých atributů přisuzovaných Baudelairom romantismu, je třeba upozorniti na to, že, pokládá-li za jeden z nejvýznačnějších prvků romantismu „vniternost“, charakterisuje romantické umění podobným způsobem jako soudobá idealistická estetika, která zejména

v pojetí Hegelově vidí v romantismu „triumf vniternosti“, která pokládá „princip vniternosti“ za jeden „z hlavních momentů romantického umění“⁴⁹. Bylo by lze těžko zjistiti, zdali na Baudelairovu koncepci romantismu působil po této stránce vliv soudobé idealistické estetiky; naproti tomu možno souditi, že v tom, jak dovozuje, proč barva má tak významnou úlohu v moderním umění, byl Baudelaire do jisté míry následovníkem paní de Staël. Podobně, jak to učinila paní de Staël v kapitole knihy „O Německu“, v níž vyložila své pojetí romantismu, snaží se Baudelaire stanovití charakteristické znaky moderního umění srovnáním umění severu s uměním jihu. Vycházejí jako paní de Staël z poznatku, že romantismus je „synem severu“, dokazuje, že sever je „koloristický“ a že je vlastní „snů a feerií“. Jih naproti tomu je podle něho naturalistický, protože příroda je tam obdařena takovou krásou a obestřena takovým jasem, že člověk nemoha si představití nic krásnějšího spokojuje se reprodukováním vnější, viditelné skutečnosti. Umělci jihu zobrazují to, co vidí, umělci severu vyjadřují „hluboké sny atelieru“ a nechávají se vésti „pohledy fantasmie ponořenými do šedých obzorů“. Kdežto umění jihu je „brutální a pozitivní“, jest umění severu „neklidné a trpící“ a hledá útěchu ve fikcích obraznosti. Pokračuje v této paralele srovnává Baudelaire Rafaela s Rembrandtem a poukazuje na to, že první z obou umělců jest i ve svých technicky nejdokonalejších dílech „duchem hmotným“, kdežto druhý je „mohutný idealista“, jehož díla jsou zdrojem estetických evokací, jež dávají uhadovati nad to, co znázorňují. Rafael vytváří své postavy v jakémsi „novém a panenském stavu“, Rembrandt „mává před našima očima hadry a vypráví nám lidská utrpení“. Ale, dodává Baudelaire, Rembrandt není pouhý kolorista; je to umělec, který dovede voliti barevný živel svých děl tak, že bývá v souladu s danými náměty, a který dává tušiti, jakých nových účinnů bude moci dosahovati romantismus, jestliže „mohutný kolorista podá nám naše nejdražší city a sny barvou přízrůbenou námětům“. Ačkoliv lze podle Baudelaira Rembrandta, jehož díla jsou výrazem „lidského snění“, pokládati za jednoho z představitelů romantické školy v malířství, mělo nám teprve 19. století dáti malíře, který, jak soudí Baude-

laire, uskutečnil v své tvorbě jeho koncepci romantismu⁵⁰. Tímto malířem byl E. Delacroix, který podle Baudelaira byl jedním z největších „kouzelníků barvy“, s nimiž se setkáváme v dějinách novodobého umění.

Bylo by lze leccos namítnouti proti Baudelairově charakteristice umění severu a umění jihu, zejména proti jeho názoru, že umění severu je „idealistické“, umění jihu, „naturalistické“; je však třeba uznati, že vystihl dobře základní znaky, jimiž se od sebe liší oba jmenovaní malířští geniové. Pokud se týče toho, že vidí v Rembrandtovi jednoho z představitelů romantické školy v malířství, nutno uvážiti, že romantismus pojímal Baudelaire ne historicky, nýbrž methodicky jakožto projev jisté umělecké techniky a sociologicky jakožto výraz společnosti. Právem poukazuje Baudelaire na to, že jedním z hlavních znaků romantického umění je, že nejvýznamnější funkce je v něm přisouzena barvě; je si při tom dobře vědom iracionálního charakteru barvy, toho, že estetická působivost barvy není vázána na předmětnost zobrazované věci. Jestliže na jedné straně žádá, aby barva byla přizpůsobena danému námětu, klade na druhé straně opětovně důraz na to, že barva je „věda melodická“; a je to podle něho právě charakteristickým znakem „romantického“ umění, že z jeho barevného živlu se vybaňuje dojem hluboké, téměř „hudební“ harmonie.

Ze soudobých umělců, dovozuje Baudelaire, byl to zejména Delacroix, který ukázal, jak významnou úlohu má v moderním umění barva, a který dokázal, že, je-li v něm barevný živel pojat a podán náležitým způsobem, stává se malířství „magickým výkonem“, „evokačním kouzelnictvím“. Baudelaire se snaží prokázati, že podobně jako Rembrandt byl i Delacroix nejenom „mohutným koloristou“, ale i „jemným harmonistou“, který pochopil, že umění koloristy souvisí některými stránkami s matematikou a s hudbou. Znalost malířského „kontrapunktu“, schopnost uváděti harmonii i do řady odstínů téže barvy a vytvářeti barvou „básně plné prostoru a snění“, byla jednou z vlastností, jež po Baudelairově soudu postavily Delacroixe na přední místo v soudobém umění a učinily ho hlavním představitelem romantismu. Bylo by ovšem třeba zjistiti, zdali Baudelairovo pojetí Delacroixe jakožto „harmonisty“ se

shoduje se skutečností, či je-li diktováno jenom autorovým odporem k soudobému romantickému umění libujícímu si v postupech, které jsou pravým opakem harmonie. Možno říci, že Baudelaire Delacroixe poněkud „klasicisuje“, tím že vyzdvihuje u něho smysl pro harmonii, vlastnost, jíž jmenovaný umělec nebyl jistě obdařen v takové míře, jak tvrdí autor „Romantického umění“.

Je-li Delacroix nejvýznačnějším představitelem romantismu, jest jím podle Baudelaira také proto, že jeho díla jsou prodchnuta hlubokou duchovostí. Duchovost, jíž se vyznačují tato díla, je příčinou, že při jejich hodnocení nevystačíme obvyklými pojmy krásna. Baudelaire se zmiňuje v jedné ze svých statí o tom, že V. Hugo vytýkal Delacroixovi ohyzdnost jeho ženských postav. Protestuje proti tomuto předsudku, k němuž se hlásili i mnozí ze soudobých kritiků, a podotýká, že Hugo se dopouštěl uvedeného omylu v hodnocení krásna proto, že byl to básník, jehož „oko bylo uzavřeno duchovostí“. V dílech Delacroixových se vyskytují, jak ukazuje Baudelaire, vedle postav mythologických, které jsou „nezbytně krásné“, ženy, jež lze nazvati „des femmes d'intimité“: jsou to ženy, jež mají jistou vnitřní krásu, jejichž bledost je znakem duševních bojů, v jejichž pohledu, v němž se obráží choroba srdce nebo ducha, zračí se „intensita surnaturalismu“⁵¹. Je možné, že Baudelaire poněkud pathetisuje koncepci postav Delacroixových, zejména tvrdí-li, že Delacroix byl umělcem, jenž byl nejlépe nadán, aby vyjádřil moderní ženu v jejích projevech hrdinství „ve smyslu pekelném anebo božském“; musíme však uvážiti, že Baudelaire snad úmyslně přepínal „duchovost“ ženských postav Delacroixových, aby tím lépe vysvitlo, oč jsou „modernější“ ve svém pojetí a podání než rozkošnický smyslné a korektně půvabné ženské postavy Ingresovy.

Romantismus Delacroixův záleží podle Baudelaira zejména v tom, že vyjádřil „melancholickou a horoucí část století“, že „podal přesnou a plamennou malbu lidského srdce“. Baudelaire se zvláštní pozorností sleduje projevy melancholické a „molochistické“ stránky Delacroixova genia a dovozuje, že ten zvláštní smutek, který obestírá jeho díla a vyjadřuje se volbou námětů, výrazem a gestem po-

stav i barvou, činí Delacroixe pravým malířem devatenáctého století, „jedinečným umělcem“, který neměl předchůdce a pravděpodobně nebude mítí nástupce. Při pohledu na jeho obrazy nutno myslet na Danta a Shakespeara: jako tito velcí básníci, kteří dali v svých dílech výraz lidskému utrpení, byl i Delacroix velkým malířem lidské bolesti, a to nejenom bolesti tělesné, ale též, což je zvláště podivuhodné, bolesti duševní. Byl obdařen schopností vystihnouti to, co bylo by lze nazvati ovzduším lidského dramatu, „dramatu přirozeného a živoucího, dramatu strašlivého a melancholického“ a při tom dovedl „drama sloučiti v tajemnou jednotu se sněním“. Smysl pro lidské utrpení ho předurčil k tomu, aby lépe než kterýkoliv z jeho současníků v svých dílech „rozezpíval strunu náboženskou“, aby v nich vyjádřil všecken smutek „našeho náboženství, náboženství obecné bolesti“.⁵² Je třeba uznati, že Baudelaire vystihl dobře některé charakteristické znaky malířského genia Delacroixova; stačí nahlédnouti do některého díla, pojednávajícího o novodobém malířství, abychom se přesvědčili, že charakteristika Baudelairova předjímá soud budoucnosti⁵³.

Jestliže, soudí Baudelaire, jeho definice romantismu činí z Delacroixe hlavního představitele romantismu, vylučuje z něho V. Huga, kterého někteří kritikové, po jeho názoru neprávem, pokládali za básnický protějšek velkého romantického malíře. Hugo je podle Baudelaira pravým opakem Delacroixe. Hugo, dovozuje, je obratný dělník verše, který s chladnou a korektní virtuositou využívá všech prostředků svého výrazového nástroje, takže možno pokládati jej za umělce úpadku anebo přechodu, za básníka, o němž lze říci, že byl „přirozeně akademikem, dříve než se narodil“. V mnohem menší míře než technickou obratností jest obdařen schopností tvůrčí invence; je to viděti hlavně v tom, že své lyrické i dramatické výtvořky komponuje přímo geometricky souměrným způsobem. Delacroix naproti tomu je malíř, který někdy projevuje ve svém výrazu jistou neobratnost, ale zato je nadán darem tvůrčí obraznosti, který mu umožňuje tvořiti obrazy, které jsou „básněmi, a to velkými básněmi, koncipovanými a provedenými s obvyklou opovázlivostí genia“. V dílech Hugových není nic, co by

bylo třeba uhodnouti: je to básník, který s takovou oblibou stává na odív svou obratnost, že nepomíjí ve svých popisech ani jediné sebenepatrnější podrobnosti popisovaného předmětu; obrazy Delacroixovy, které jsou daleky toho, aby počávaly s „mikroskopickou“ věrností vnější skutečnost, otvírají hluboké průhledy i „nejvíce cestující obraznosti“. V. Hugo je umělec, který v své tvorbě zaujímá k věcem postoj klidného a chladného diváka, Delacroix se vyznačuje tvrdošíjnou a urputnou vášnivostí, která mu nedovoluje zachovati vždy onu umírněnost, která charakterizuje poesii Hugovu. Hugo počíná podrobností, Delacroix nejvnitřnějším pochopením námětu: tím si vysvětlíme, že onen s něho nezřídka „jenom sejme kůži“, tento „z něho vyrve vnitřnosti“⁶⁴. Svou paralelou, v níž skreslil nedostatky romantického básníka, ale vystihl dobře některé podstatné vlastnosti romantického malíře, vyjádřil Baudelaire jasně své stanovisko k tomu, co nazýval „rokodem romantismu“, to jest k umění, v němž se věnuje příliš mnoho péče „řemeslu“ a dbá příliš málo o upřímný výraz umělcovy osobnosti. Poněkud zaráží při četbě této paralely skutečnost, že v ní není náležitě zdůrazněna Hugova víra v inspiraci a Delacroixova potřeba kázně a řádu. Uvedená srovnání jsou však výmluvným dokladem toho, že podle Baudelaira byl romantismus V. Huga velmi odlišný od romantismu, jak jej sám chápal a propagoval v svých kritických statích.

Již od počátku své literární dráhy byl si Baudelaire vědom, že jeho koncepce romantismu je značně rozdílná od koncepce V. Huga a jeho následovníků. Vložil už v prvním ze svých „Salonů“, proč nemohl pokládati Huga za představitele toho, co nazýval romantismem. Hugo podle něho zosobňoval „starý romantismus“, charakterizovaný vírou, že v umělecké tvorbě stačí inspirace a že nahrazuje nedostatek jiných schopností. Vyslovil se takto o Hugovi v souvislosti s romantickým malířem L. Boulangerem, jemuž vytýkal, že si z „ód a předmluv svého slavného přítele vzal diplom umělce inspirovaného“, a jehož obrazy byly Baudelairovi příkladem, do jaké „propasti“ se nechává strhnouti ten, kdo si bere za vzor „nezřízenou jízdu Mazepovu“⁶⁵, která v slavné básni Hugově symbolisuje nezkrotnou, rozumem a vůlí nekontrolovanou inspiraci. V dalším „Salonu“,

vydaném následujícího roku, podal Baudelaire shora uvedenou paralelu, v níž, jak jsme viděli, odsuzoval Huga pro jeho nedostatek duchovosti a tvůrčí osobitosti. Stejně příkře jako autora „Ód a balad“ a „Zpěvů východních“ odsuzoval zprvu básníka „Kontemplací“, jehož prometheismus ve spojení s „halucinářskou domýšlivostí“ a s vírou v sacerdotalnost svého poslání měl podle něho za následek naivní a krátkozraký egocentrismus. Později projevy milosrdné kritiky ustoupily v Baudelairově hodnocení V. Huga slovům aspoň navenek prohlašovaného obdivu. V stati o Gautierovi, vydané r. 1859, kvalifikuje Baudelaire Huga jako geniálního básníka, kterého svět bude Francii závidět, kterým se Francie může chlubit, jako se Německo a Anglie chlubí Shakespearem a Goethem. Prohlašuje tu, že Hugo je jedním z básníků, kteří vzkřísili francouzskou poesii; poukazuje na to, že projevujíc zájem jen o tu část díla, která byla „ilustrována anebo poskvrněna nějakou politickou nálepkou“, nepoznala veřejnost „tajemných, zastřených, nejpůvabnějších stránek“ Hugovy poesie. Na druhé straně pak charakterisuje zde Huga jako básníka, který „veliký, strašlivý, nesmírný jako mythické stvoření, kyklopský, možno-li tak říci, představuje síly přírody a jejich harmonický zápas“. V „Salonu“ z téhož roku, pojednávaje o malíři, který po jeho soudu vystihl zvláště dobře „černou majestátnost“ Paříže, podotýká Baudelaire, že V. Hugo byl by asi spokojen, kdyby viděl díla onoho umělce, a to tím spíše, že autor „Zpěvů soumraku“ měl též smysl pro hlubokou a složitou poesii velkoměsta. A v téže stati vychvaluje skvělou obraznost, jíž se vyznačují kresby Hugovy, a poznamenává, že v básnictví je Hugo „králem krajinářů“⁵⁶.

Je pravda, že Baudelairovy soudy o Hugovi vyskytující se v uvedených dvou statích je třeba přijímati s jistou opatrností, poněvadž byly, jak se zdá, diktovány kritikovou snahou získati si přízně básníkovy; nutno však uznati, že autor „Romantického umění“ byl dalek toho, aby se uzavíral nestrannému hodnocení genia Hugova. Svědčí o tom zejména jeho rozsáhlá studie o Hugovi, vydaná o dvě léta později, v níž formuloval Baudelaire výstižně některé význačné rysy jeho básnické osobnosti. Vraceje se v duchu do doby před básníkovým vyhnanstvím, připomíná, že Hugo vykonával

v té době „královskou moc“, která mu po jeho názoru plně příslušela; uvážíme-li, čím byla francouzská poesie před ním, jak ji omladil svým příchodem, kolik vyjádřil „tajemných a hlubokých citů“, jež by jinak nebyly došly výrazu, „kolik zplodil inteligencí“, jsme nuceni pokládati jej za „jednoho z těch vzácných a prozřetelnostních duchů, kteří v oboru literárním způsobují, že jsou spásou všech, jako jiní v oboru mravním a politickém“. Analysuje básnické schopnosti Hugovy, upozorňuje Baudelaire především na to, že autor „Kontemplací“ byl obzvláště povolán, aby vyslovil v své poesii to, co lze nazvati „tajemstvím života“. Hugo byl po jeho názoru obdařen zejména schopností vystihnouti simultánní dojmy poskytované přírodou: dovedl vystihnouti zvuk, tvar a barvu věcí, a to tak, že se zdá, jako by ty tři rozdílné smyslové dojmy pronikaly z přírody do naší mysli zároveň. Kdežto dříve vytykal Hugovi nedostatek duchovnosti, zjišťuje nyní, že dovede ve svých verších tlumočiti nejenom dojmy čerpané přímo z hmotné skutečnosti, ale i dojmy nejduchovější, „postupované viditelnou bytostí, bezduchou nebo tak řečenou bezduchou přírodou“. Tato schopnost měla podle něho u Huga původ v tom, že byl obdařen ve zvláštní míře smyslem pro obecnou analogii, že podobně jako Swedenborg byl si vědom hlubokých vztahů spojujících v jednotu svět přirozený se světem duchovním. K této schopnosti „absorbování vnějšího světa“ druží se u Huga potřeba metafysické meditace, živená neobyčejnou zvědavostí, „zvědavostí Oidipa trápeného nesčetnými Sfin-gami“. Pro Huga je příroda poseta problémy, nad nimiž se však nezamýšlí způsobem didaktickým, který je popřením poesie, ale způsobem poetickým: nepopisuje to, co existuje, nýbrž vypravuje formou básnických domněnek to, co je možné. Hugo byl nejenom duchem, který lépe než kdo jiný dovedl býti ve styku se silami „života vesmírného“, byl nejenom snilkem, který své sny „umístil do rozsáhlých mezer neprobádaných ještě moderní vědou“: byl též básníkem, který jako všichni velcí umělečtí tvůrci se vyznačoval universálností, který vyjádřil v svém díle právě tak radosti lásky jako hrůzy války, city rodinné právě tak jako „národní velkoleposti“, který miloval stejně to, co „je velmi slabé“, jako to, co „je velmi silné“, který k svým epickým

básním čerpal náměty ze života celého lidstva⁶⁷. Bylo by lze namítnouti, že do svého rozboru poesie Hugovy nepojal Baudelaire výklad toho, co je nejpodstatnější stránkou básnickova genia, totiž analysu jeho umění výrazového a jeho techniky veršové. Možno se odvážit tvrzení, že Baudelaire se úmyslně vyhnul rozboru básnického díla Hugova po stránce formální. Ne snad proto, že by neměl pochopení pro tuto stránku Hugovy poesie, ale spíše proto, že výrazová technika Hugova je v podstatných rysech pravým opakem výrazové techniky Baudelairovy. Nutno totiž poznamenati, že Baudelaire se v této stati dívá na Huga do značné míry vidmem své vlastní básnické osobnosti: do svého hodnocení Huga vložil částečně ohlas vlastních estetických zásad a vlastních tendencí metafysických. Tím si na příklad vysvětlíme skutečnost, že činí z Huga básníka, který byl ve zvláštní míře nadán smyslem pro „korespondence“, a myslitele, který v svých básnických meditacích vycházel z představy jednotnosti všeho jsoucna. Nelze však popřít, že Baudelaire v uvedené studii charakterisuje výstižně některé ze základních vlastností Hugova genia, zejména onen smysl pro tajemství, který podle názoru jednoho z nejpronikavějších vykladačů básnické osobnosti Hugovy jest jedním z hlavních pramenů obrazného živlu Hugovy poesie⁶⁸. Citovaná stať je mimo to svědectvím, že Baudelaire, ačkoliv jeho poetika se rozcházela značně s literárními zásadami Hugovými, dovedl se nadchnouti pro to, co zasluhuje skutečného obdivu.

Jestliže vydání prvního svazku „Legendy století“ způsobilo, jak svědčí uvedená stať, pronikavou změnu v Baudelairově hodnocení V. Huga, probudila publikace „Bídníků“ v autorovi „Romantického umění“ opět city nepřekonatelné antipatie, jež v něm vzbuzovaly některé stránky literární osobnosti Hugovy. Vychvaluje sice v studii věnované rozboru „Bídníků“ jejich autora proto, že „ponořil inkvizitorský pohled do všech otázek, jež zajímají v největší míře obecné svědomí“, poukazuje sice na to, že postavy jeho díla jsou typy povznesené na epickou výši, prohlašuje sice, že je to „kniha milosrdenství“, „obhajoba, pronesená ve prospěch ubožáků nejvýmluvnějšími ústy té doby“, ale v dopise napsaném několik měsíců po vydání

této stati se přiznal, že posoudil-li v ní „tu nečistou a nejapnou knihu“ tak příznivě, ukázal, že „dovede lháti“. Podav dvě léta později v listě zasláném redakci „Figara“ protest proti způsobu, jak se v Paříži oslavilo třísté výročí Shakespeareových narozenin, použil Baudelaire této příležitosti, aby projevil svůj odpor k „cizoložnému spojování literatury a demokracie“, k revolucionářskému a filantropickému duchu soudobého písemnictví, slovem ke „všem těm pitomostem, jimiž se vyznačuje 19. století“ a jež tolik vychvaloval v svém posudku „Bídníků“. Antipatii, kterou cítil k Hugovi, dal Baudelaire průchod zejména v posledních letech života, kdy v řadě dopisů častoval autora „Písní ulic a lesů“ výrazy diktovanými hlubokým pohrdáním: pohrdáním básníkem, který podle něho dokázal, že člověk může býti v jistém smyslu „geniem“ a přitom „hlupákem“⁵⁹.

Přehlédneme-li Baudelaireovy soudy o V. Hugovi, dojdeme k závěru, že autor „Romantického umění“ uznával sice zásluhy, jež si básník „Zpěvů východních“ získal ve vývoji novodobé francouzské poesie, a charakterisoval správně hlavní rysy jeho básnické osobnosti, ale že literární tvorba Hugova nevyhovovala po mnohých stránkách jeho estetickým zásadám. Nevyhovovala předně jeho pojetí romantismu, poněvadž se jí nedostávalo žádoucí duchovosti, náležité tvůrčí osobitosti a vniternosti a protože je v ní přisuzován příliš důležitý úkol rozumem a vůlí neovládané inspiraci. Nevyhovovala dále jeho koncepci autonomnosti umění vycházející z přesvědčení, že umění nemá jiného přímého cíle než tvořiti krásu. Nevyhovovala též jeho požadavku „poetické a plodné stručnosti“ založenému na poznání „působivosti zamlčování“⁶⁰. Nevyhovovala konečně Baudelaireově zásadě, že úkolem umění je vytvářeti sugestivní „magii“ a že pouhá technická virtuosita bez obraznosti a „temperamentu“ nestačí k vytvoření skutečného uměleckého díla.

Viděli jsme, že přes antipatii, kterou cítil k Hugovi, nezavíral se Baudelaire spravedlivému hodnocení jeho genia. Naproti tomu jest jeho poměr k Mussetovi určován tak příkrým zaujetím, že nenalezl pro básníka „Nocí“ ani jediného slova uznání; ba možno říci, že se vůbec ani nesnažil, aby k němu zaujal objektivní kritické stanovisko. Musset

byl Baudelairovi hlavním představitelem „melancholicko-fraškařské školy“, „unylým pochovavačem mrtvých“ a hlavně autorem, kterého si brala za vzor tak zvaná „realistická“ mládež, která se podobně jako básník „Rolly“ vyznačovala „naprostou důvěrou v genia a inspiraci“ a napodobovala Musseta v tom, co zasluhovalo nejméně, aby bylo napodobováno: v jeho „krisích domýšlivosti“ a v jeho způsobech chvástavého, blaseovaného a poněkud ohroublého světáka. Zmiňuje se v studii o Gautierovi o tom, že romantičtí básníci se zasloužili o obrození francouzské poesie, neuvádí mezi nimi Musseta; odůvodňuje to tím, že Musset, „ženský a bez doktriny“, byl by mohl žít ve všech dobách a nebyl by býval nikdy ničím jiným než „lenivcem“ a „autorem půvabných výlevů“. Baudelaire vytýkal Mussetovi zejména to, že v souhlase se zásadami tak zvané „poesie srdce“ pokládal za hlavní zdroj literární tvorby vášně, to jest něco, co po jeho soudu je básnickému tvoření spíše na škodu, poněvadž ten, kdo se nechává ovládati vášní, je zpravidla špatným básníkem, i když jest jinak obdařen skutečnými schopnostmi básnickými. Poesie Mussetova se Baudelairovi přičila také pro svou rozvláčnost a mnohomluvnost, vlastnosti, jež v Baudelairovi, který kladl tak velký důraz na přesnost, střídmost a zhuštěnost výrazu, budily pochopitelně odpor. Nejobširněji se Baudelaire vyslovil o Mussetovi v jednom ze svých dopisů, kde odsuzuje jeho erotický mysticismus, vytýká mu „bahnitý přívál gramatických a prosodických chyb“ zaplavující jeho poesii a konstatuje, že je naprosto neschopen „pochopiti práci, již se snění stává uměleckým dílem“⁶¹. Je možné, že averse, kterou vzbuzovala v Baudelairovi poesie Mussetova, měla do jisté míry původ v jakémsi pocitu závisti nad lehkostí, již se vyznačoval tvůrčí pochod u básníka „Noci“ na rozdíl od tvůrčího pochodu u básníka „Květů Zla“. Jisté je, že básnické dílo Mussetovo je v pravém protikladu k Baudelairově estetice, v níž je přisouzen tak důležitý úkol trpělivému volnému úsilí a pozorné kontrole rozumové, tomu, co básník „Noci“ nahrazoval „inspirací“ a pathosem.

Ještě větší odpor než k Mussetovi choval však Baudelaire k G. Sandové. Odsuzoval-li Musseta hlavně proto, že jeho metoda tvoření byla v hlubokém rozporu s jeho este-

tickými zásadami, odsuzoval G. Sandovou zejména proto, že její koncepce mravnosti se přičila jeho katolickému pojetí lidské přirozenosti. V jejích mravních názorech nacházel projevy jakéhosi naivního satanismu, který po jeho soudu je nebezpečnější než vědomé páchání zla, neboť „zlo, které o sobě ví, je blíže uzdravení než zlo, které o sobě neví“, neboť ten, kdo si nechá „dáblem“ namluviti, že má důvěřovati „svému dobrému srdci“, dojde k názoru, že zlo neexistuje. Jestliže — poznamenává Baudelaire — G. Sandová v předmluvě k jednomu ze svých děl prohlašuje, že opravdový křesťan nemůže věřiti v existenci pekla, je to jenom svědectvím toho, že se autorce nedostávalo skutečného náboženského citu. Bůh G. Sandové je po jeho soudu týž jako Bůh Bérangerův: „Bůh dobrých lidí, bůh domovníků a prohnáných sluhů“. V své nenávisti vůči G. Sandové zachází Baudelaire tak daleko, že její popírání existence pekla vysvětluje tím, že vzhledem k svému „protimravnímu“ způsobu života měla zájem na tom, aby věřila, že není pekla. Jako Mussetovi vytýká i G. Sandové, že nebyla „umělcem“; vytýká jí též, že si libuje v „jeremiádách“ a v „tlachání“ a že má „ten pověstný plynný sloh, drahý měšťákům“. Obzvláště však se Baudelaireovi na G. Sandové přičí to, že neměla kritické inteligence, že — což ostatně sama o sobě prohlašovala — byla „une bête“, to jest zosobněním vlastnosti, kterou Baudelaire zjišťoval už u V. Huga; u něho tato vlastnost nevyklučovala možnost býti skutečným geniem, kdežto G. Sandová byla podle Baudelaira „více než čímkoliv jiným“ opravdovým „hlupákem“ bez nejmenší stopy nějaké geniálnosti⁶². Že byl Baudelaire tak příkře zaujat proti G. Sandové, mělo příčiny jednak ideového, jednak estetického rázu. Po stránce ideové nemohl Baudelaire, který byl přesvědčen, že člověk jest od přirozenosti ztělesněním zla a zkaženosti, rozhodně souhlasiti s rousseauovsky optimisticou koncepcí člověka, jak ji nacházíme v díle G. Sandové. Mimo to podobně jako u Musseta nalézal u G. Sandové romantickou glorifikaci vášně, která se mu přičila jak s mravního, tak i s uměleckého hlediska. Po stránce estetické byl to hlavně nedostatek smyslu pro výrazovou konciznost a pro „konstrukci“ a „kompozici“, čím dílo G. Sandové vzbuzovalo v něm tak hlubokou aversi, tedy to, co vytýkal též Mussetovi.

Byl-li Baudelaire tak příkrým odpůrcem většiny romantiků, že mnohé z jeho soudů jsou mnohem více výrazem kritické zaujatosti než projevem věcné objektivnosti, choval naproti tomu ke Gautierovi obdiv hraničící s hyperbolickým nadšením. V přednášce konané v Bruselu kvalifikoval ho jako největšího básníka 19. století, ve věnování „Květů Zla“ ho nazval „dokonalým kouzelníkem francouzské literatury“. Baudelaire napsal o Gautierovi dvě kritické stati, které jsou příznačné tím, že v nich nepojednává téměř vůbec o romantickém období básníkově; věnuje pozornost hlavně tomu, aby charakterisoval druhou „l'art pour l'artistickou“ periodu literární tvorby Gautierovy. Baudelaire sice uznává, že „Albertus“, „Komédie smrti“ a „Espana“ obsahují obdivuhodné ukázky „nejčistší francouzské krásy“, ale teprve v „Slečně de Maupin“ dal Gautier podle něho výraz tomu, co je tvůrčí podmínkou uměleckých děl, totiž „výlučné lásce ke krásnu“. V souhlase se svým přesvědčením o autonomnosti umění váží si Baudelaire na Gautierovi hlavně toho, že pohlížel na literární tvorbu jako na činnost nemající nic společného s „kacířstvím umravňování a poučování“. V duchu své intelektualistické a voluntaristické estetiky zdůrazňuje, že nebyl stoupencem tak zvané poesie srdce, že místo citlivosti srdce měl citlivost obraznosti, to jest jednu z těch vlastností, jež umožňují dosíci „neomylnosti“ v básnickém tvoření. Gautier byl Baudelairovi nejenom podivuhodným tvůrcem krásy plnicím dokonale svou funkci básníka, ale též autorem obdařeným tak svrchovanou schopností výrazovou, že mohl o sobě říci: nevyjadřitelné neexistuje⁶³. Byla nadhozena otázka, zdali nadšení, jež podle vlastního tvrzení vzbuzovalo v něm dílo Gautierovo, jest upřímným projevem skutečných Baudelairových názorů či pouhým svědectvím kritikových snah získati si přízně posuzovaného básníka. Na tuto otázku možno tuším odpověděti v tom smyslu, že Baudelaire na počátku své literární dráhy se snad opravdu snažil zajistiti si přízeň Gautierovu, že však není správné pokládati věnování „Květů Zla“ a uvedené stati za důkazy jeho kritické neupřímnosti. Je pravda, že Gautier byl jako básník i jako člověk po některých stránkách pravým opakem Baudelaira, avšak, pokud se týče jejich koncepce umění, zejména jejich

kultu krásy, shoduje se estetika Gautierova do značné míry s estetikou Baudelairovou. Není tedy divu, že Baudelaire přecenil básnickou hodnotu a literární význam poesie Gautierovy: rozebíraje dílo Gautierovo dával nepřímou výraz vlastním estetickým zásadám a vlastním snahám uměleckým.

Podobně jako Gautiera přeceňoval Baudelaire též Sainte-Beuva, který se co do literární tvořivosti nevyrovnal zdaleka Mussetovi anebo G. Sandové. Baudelaire se k Sainte-Beuvovi po celý život hlásil jako k svému předchůdci a učiteli, ba prohlašoval o něm, že byl jedním ze skutečných obroditelů francouzského básnictví. Už ve svých juveniliích se přiznal, že Sainte-Beuvova „Rozkoš“ byla pro něho dílo, v němž našly výraz některé z hlavních rysů jeho básnické a lidské osobnosti. V tomto díle nacházel nejenom ono spojení smyslnosti s jasnovidnou analysou, mysticismu s orthodoxním katolicismem, ochromené vůle k životu s potřebou sebetřýznění, charakterisující jeho vlastní duši, ale též některé z podstatných složek jeho pojetí romantismu: vniternost, melancholii, touhu po nových a neznámých emocích. Jestliže v „Rozkoši“ nalézal Baudelaire vyjádřeny některé z nejvýznačnějších rysů svého duševního ustrojení a své koncepce romantismu, nacházel v „J. Delormovi“, v knize, o níž tvrdil, že jsou to „Květy Zla včerejška“, smysl pro inspirační hodnoty života velkoměsta, schopnost přenášeti smyslové dojmy do oblasti psychologické analýsy a zálibu v „prosaismu“ představ i výrazu, která jest jedním z nejcharakterističtějších rysů poesie Sainte-Beuvovy. Co však Baudelaira poutalo k Sainte-Beuvovi především, bylo to, že autor „Port-Royalu“ byl duchem obdařeným neobyčejně pronikavou kritickou inteligencí, duchem, který podobně jako autor „Romantického umění“ dovedl nahlédnouti zvláště hluboko do dění odehrávajícího se v umělcově duši a své estetické emoce dovedl proměnit v poznání⁶⁴.

Jestliže přehlédneme Baudelairovy projevy o romantismu, dojdeme k závěru, že byl-li v podstatě odpůrcem literárního a uměleckého hnutí označeného tímto jménem, nebyl jím, jak uvádí Valéry, proto, že chtěje se odlišiti od představitelů soudobé poesie, chtěje „udělati něco jiného“⁶⁵, byl nucen zaujmouti k romantismu stanovisko kritika,

přepínajícího nedostatky tohoto hnutí. Je pravda, že Baudelairovou snahou bylo vytvořit svým básnickým dílem něco „jiného“, lépe řečeno něco „nového“, ale je také pravda, že autor „Romantického umění“ odsuzoval soudobý romantismus proto, že pojal v duchu představu „jiného“, „nového“ romantismu. Představu romantismu, který by neměl nic společného s exotismem v prostoru a čase, který by naopak vystihl dokonale všechnu poesii i všechnu tragiku současného života žitého v krajině velkého města, v rámci toho velebného a složitého dekoru moderní civilizace, symbolisujícího složitou a trpící duši moderního člověka.

POZNÁMKY K 3. KAPITOLE

¹ Gautier, uv. d. 31. Schopnost odkrývatí podobnosti mezi věcmi odlišné povahy jest ovšem vůbec charakteristickou vlastností básníků.

² J. Pommier, *La Mystique de B.*, 1932, 27 n. Clapton poukazuje na to, že de Quincey připisuje kombinace, které se tvoří spontánně v jeho vzpomínkách a snech, schopnosti, kterou nazývá „the higher faculty of an electric aptitude for seizing analogies“, anebo „a logical instinct for feeling in a moment the secret analogies or parallels that connect things apparently remote“ (B. et de Quincey, 96). Baudelairovu koncepci obecné analogie nelze však uvádět v nějaký vztah k uvedenému autorovi.

³ O tom, že B. znal Balzacovu „Knihu mystickou“, v. *Oeuvres posthumes*, 250. O vlivu Balzaca na B. srov. též uvedený spis Pommierův, na př. 29; *Livre Mystique*, 1835, 347-9; Poe, *Eureka*, 45-6 (C. Lévy); B. podobně jako Balzac prohlašoval v deníku: „Tout est nombre. Le nombre est dans tout. Le nombre est dans l'individu.“ (II, 626.) Myšlenka jednotnosti všeho stvoření hlásaná theosofy a mystiky je též jednou ze základních filosofických koncepcí Emersonových. Emerson odvolává se však sám na Swedenborga. Emerson pokládá analogii „za poslední slovo moderní vědy“ a dar postihovati analogie, korespondence, které spojují věci navzájem a se světem, za význačnou schopnost umělce (V. Michaud, *L'Esthétique d'Emerson*, 34, 80). B. znal Emersona; nikde jej však neuvádí ve spojitosti s představou obecné analogie. Rovněž je velmi pochybné, že by po té stránce byl nějak působil na B. vliv J. de Maistra, jak dovozuje Ferran, uv. d. 196. Podobné názory jako v „Heurece“ vyslovil Poe též na př. v povídce „Magnetické odhalení“.

⁴ I, 525-6. Srov. též Senancour, Obermann, 214. (Charpentier.)

⁵ I, 487, Poe, *Histoires*, 678.

⁶ *Livre mystique*, 161, 47, 48, 344, 140, 141; *Eureka*, 116, Poe, *Histoires*: „Hmotný svět je plný přesných analogií s nehmotným“; II, 71.

I, 271, II, 467, 536, 520; Viatte, Les Swedenborgiens en France, Revue de litt. comparée, XI, 430; II, 521, 520; Livre mystique, 144, 346.

⁷ Sainte-Beuve v „Myšlenkách J. Delorma“ praví o umělci, že „cítí pod tímto viditelným světem druhý svět zcela vnitřní“, jako by byl obdařen „zvláštním smyslem“ (cit. Lalo, L'expression de la vie dans l'art, 72). O Nervalovi v. Ribot, L'imagination créatrice, 192.

⁸ II, 487, I, 557, II, 696; Livre mystique, 205; II, 471, 164, 90, 356, 91, 627, 71, 93. V „Oeuvres posthumes“ praví B. o Delacroixovi: „E. Delacroix. Chasse antique. — Delacroix alchimiste de la couleur. Miraculeux, profond, mystérieux, sensuel, terrible, couleur éclatante et obscure, harmonie pénétrante“ (259). Senancour praví o vůních, že jsou „silným, ale nejistým výrazem myšlenky, jejíž tajemství svět hmotný uzavírá a zastírá“ (Obermann, 423).

⁹ II, 147, 162, 298-9, 487.

¹⁰ O Goethově symbolické interpretaci barev v. Diez, Allgemeine Ästhetik, 96-97. Heine v „Salonu“ z r. 1831 dovozuje, že „zvuky a slova, barvy a tvary“ jsou „pouhé symboly ideje“ (cit. Ferran, Salon de 1845, 107).

¹¹ Mme de Staël, De l'Allemagne, 479-480 (Garnier); Senancour, uv. d. 147; A. de Vigny, cit. Baldensperger v „Poèmes“, 340 (Conard); Hugo „Que la musique date du seizième siècle“, Les Rayons et les Ombres, A. Dürer, Voix intérieures; Gautier, v. M. A. Chaix, La Correspondance des arts, 45; o Mussetovi v. A. Barine, A. de M. 115; pro doklady z literatury německé, v. Fischer, Duše a slovo, 51 n. Příklad „splývání počítků“ vyskytuje se na p. i v Byronově „The Bride of Abydos“, VI,

¹² R. Vivier, L'Originalité de B., 1926, 153.

¹³ Všechno pozemské jsoucno, usuzuje Balzac v „Louis Lambertovi“, je výsledkem etherické substance, která je základem úkazů, známých pod jménem elektřina, teplo, světlo, galvanické, magnetické fluidum atd. Myšlenka je zvláštní výtvar lidské vůle kombinované s obměnami oné základní substance. Vůle se projevuje tím, co se obyčejně nazývá pět smyslů, co však ve skutečnosti jest smysl jediný, „la faculté de voir“. Jednotlivé smysly jsou „aspekty“ přizpůsobené přeměnám substance; všechny čtyři projevy hmoty vzhledem k člověku: zvuk, barva, vůně a tvar mají též původ (I, 337-9). Jestliže B. v jedné básni mluví o „mystické proměně všech smyslů, jež splynuly v jeden“ (Tout entière), je to možná vzdálený ohlas uvedené theorie Balzacovy. „Kniha mystická“ obsahuje též četné doklady smyslových korespondencí. Balzac se zmiňuje o popisech Swedenborgových, v nichž „květy hovoří“, v nichž „barvy zpívají líbezné koncerty“, v nichž slova „hoří“; mluví o místech, kde „květina zpívá“, kde září světlo, které „hovoří“, kde barvy „vydávají lahodné vůně“; líčí vidění obou „vidoucích“, v němž světlo „plodí melodii“, melodie plodí světlo, kde barvy jsou „světlem a melodií“, kde nebeské zpěvy budí dojem „barev, vůní a myšlenek (Séraphita, 129-130, 213, 344, 346). Podobně jako u Balzaca možno i u Poa zjistiti smysl pro splývání počítků. „Myslím,“ napsal Poe v „Marginaliích“, že „vůně mají zvláštní moc vzbuzovati v nás

asociací různé pocity. Oranžový paprsek slunečního vidma a bzučení komára budí ve mně skoro totožné pocity. Slyše komára vnímám barvu, a když vnímám barvu, zdá se mi, že slyším komára“ (XVI). V „Rozhovoru Mona s Unou“ líčí Poe první chvíle po smrti jako stav, v němž smysly obdařené neobyčejnou pronikavostí „si usurpovaly vzájemně své funkce“: „chuť a čich se smísily v nerozlučném zmatku a tvořily už jenom jeden abnormální a intenzivní smysl“; předměty byly vnímány jako zvuk, ze světél vycházely zpěvy atd. (Histoires, 468-471). Je třeba poznamenati, že E. Delacroix uvádí v deníku dlouhé výňatky z A. Karra, jehož práce B. znal — cituje jmenovaného autora na př. v *Cur. esth.* 244, 291 — a v těchto výňatech Karr mluví o tom, že „vůně a barvy hovoří tajemnou a poetickou řečí“, že barvy jsou „hudbou očí, kombinují se jako noty“; že jsou „harmonie barev, jež vzbuzují dojmy, jichž ani hudba nemůže dosáti“, že „kostelní okna gotických chrámů“ a „serafické zvuky varhan vzbuzují zcela analogický dojem“ a že „kadidlo doplňuje harmonii“. Karr podává i symbolickou interpretaci barev a poznamenává, že slovy možno výjádřiti jenom „všední významy barev“ (*Journal*, III, 391-2). O psychologický výklad analogií mezi smyslovými počitky se pokouší L. Dugas, *L'Imagination*, 1903, 83 n.

¹⁴ II, 20, I, 85, 162-3, 35, 68-9, II, 314, 488, 487. Poznamenejme k tomu, že už Hegel praví o „smyslovém živlu barev a osvětlení“, že je to „objektivní hudba, znění v barvách“ (*Ästhetik*, II, 225).

¹⁵ Ribot, *L'Imagination créatrice*, 33; I, 293, II, 146, I, 293.

¹⁶ *Srov.* M. A. Chaix, *uv. d.* 136; II, 489, 487, I, 550, II, 145, 163, 164.

¹⁷ Dante používá na př. výrazů: mlčící slunce; místo, kde mlčí světlo; chraptivý jas (uvádí Rivarol v komentáři k V. zpěvu „Pekla“); V. poznámky 2. a 3. (*Bibliothèque nationale*, 1876, 89).

¹⁸ II, 498, 499.

¹⁹ II, 81, 98.

²⁰ E. Delacroix, *Oeuvres littéraires*, I, 63-64.

²¹ II, 102, 107, 297, 369, 57, 334, 58, 72.

²² II, 116, 298, 77, 115.

²³ II, 94, 98, 17.

²⁴ II, 60, 116, 97, 116.

²⁵ B. se téměř ani nesnažil rozřešiti otázku, jaký je rozdíl mezi básnictvím a malířstvím, ačkoliv od doby Lessingovy to byla jedna z nejčastěji zkoumaných otázek estetiky básnictví. I Delacroix se zabýval touto otázkou, jak svědčí řada poznámek v jeho deníku. Celkem se Delacroix shoduje s Lessingem: jako Lessing v „Laokoonu“ (III, IV) vidí základní rozdíl mezi oběma uměními v tom, že obraz jest „soustředěn“ v jeden okamžik, kdežto báseň může svůj námět rozvinouti jenom postupně. „On pourrait dire,“ píše na jednom místě, „que les livres sont des portions de tableaux en mouvement dont l'une succède à l'autre sans qu'il soit possible de les embrasser à la fois.“ (*Journal*, II, 99, III, 26.) Podobně soudí o rozdílu mezi literaturou a malířstvím též Buffon ve své „Rozpravě o slohu“, kde praví, že spi-

sovatel má k dispozici čas a může dáti výjevům následovati po sobě, kdežto malíř může podávati jenom děj okamžiku (29). Delacroix pokládá však simultánní charakter malířství za přednost, Buffon, za nevýhodu proti charakteru konsektivnosti, jímž se vyznačuje básnictví.

²⁶ *Curiosités esthétiques*, 106-7 (Conard).

²⁷ I, 583, II, 490, 494, 492. Srov. Wagner, *Oper u. Drama*, 203, 212, 213, 245; Poe, *Poems*, 187. (Routledge).

²⁸ Srov. H. Delacroix, „*Psychologie de l'art*“, zejména kapitulu „*L'art poétique*“, 379 n.

²⁹ II, 115, 374. Proti „*korespondenci umění*“ vystupuje z novějších estetiků zvláště rozhodně na př. Herbart, který v „*Úvodu do estetiky*“ dokonce vyvrací uměleckou oprávněnost opery jakožto „*agregace rozličného krásna*“.

³⁰ II, 233, 252, 368, 530, 610, 485.

³¹ II, 485, 520; *Projets de Préface, Les Fleurs du Mal* (Payot).

³² I, 65, 463, 66, 464, 403, 486; Valéry, *Les Fleurs du Mal, Introduction* (Payot), XI.

³³ II, 6, I, 131, 133.

³⁴ I, 56, 276, 462, 551, 307, 565, 260, 540, 491.

³⁵ I, 33, 337, 338, 325, 326.

³⁶ I, 326, 65; V. Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, II, 226.

³⁷ I, 326, 336, 327, 133, 65.

³⁸ E. Delacroix, *Oeuvres litt.* I, 43, Cousin, *Fragments philosophiques*, 1833, 348. „*Beau réel*“ a „*beau idéal*“ rozlišoval už Diderot v „*Paradoxe*“, 66.

³⁹ I, 326, 335, 336. V denících bratří Goncourtů čteme: „*L'art c'est l'éternisation, dans une forme suprême, absolue, définitive, de la fugitivité d'une créature ou d'une chose humaine*“ (*Journal des Goncourt*, II, 63).

⁴⁰ Ferran, *L'Esthétique de B.*, 473.

⁴¹ I, 134; Wilde v „*Přednášce pro studující umění*“.

⁴² I, 336, 355, 356.

⁴³ I, 337, 133, 272, 271, 292, 333, 363. Thibaudet upozorňuje na to, že B. vytvořil v poesii novou situaci tím, že chtěl ve svém básnickém díle podati „*obnažení duše ve velkém městě, obnažení duše velkého města*“. Na jiném místě dovozuje, že jedním z tajemství tvůrčí novosti Baudelairovy poesie je to, že „*elle transpose les valeurs naturelles en valeurs urbaines, le paysage en humanité*“ (*Intérieurs*, 7, 28).

⁴⁴ I, 134, 135, 54, 55, 136.

⁴⁵ Gautier, „*Salon de 1844*“, cit. *Curiosités esth.* (Conard), Notes, 503.

⁴⁶ Goncourt, M. Salomon, 322, 323.

⁴⁷ I, 65, Stendhal, *Racine et Shakespeare*, 32-3, I, 66.

⁴⁸ I, 66, *Art romantique*, 6.

⁴⁹ Hegel, *Ästhetik*, I, 191. Srov. též Šaldovy „*Boje o zítřek*“, 86 (Unie).

⁵⁰ I, 67.

⁵¹ I, 161.

⁵² I, 164, 84, 299, 160, 80, 81.

⁵³ V. na př. J. Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der mod. Kunst*, 1914, 135 n.

⁵⁴ I, 76-77.

⁵⁵ I, 28.

⁵⁶ I, 639, 460, 470, 271, 273.

⁵⁷ I, 519, 520, 521, 522, 525, 527, 518, 524.

⁵⁸ Mabillau, V. Hugo, 1925, 171. „Nul n'a mieux parlé que Baudelaire de Victor Hugo“, praví Souriau, „Préface de Cromwell“, 159.

⁵⁹ I, 579, 580, 583, *Lettres*, 212, 765, *Lettres*, 409.

⁶⁰ *Art romantique*, 22, I, 198.

⁶¹ I, 426, 568, 464, 467, 607, 550, *Lettres*, 140.

⁶² I, 650, 654, 651.

⁶³ V. Crépet, Ch. B., 1906, 157, I, 459, 472.

⁶⁴ II, 226.

⁶⁵ Valéry, *Introduction, Fleurs du Mal*, (Payot), X.

4. KULT KRÁSY A DOKONALOSTI

K druhému vydání „Květů Zla“ zamýšlel Baudelaire napsati předmluvu, v níž chtěl původně odpověděti na nepříznivé posudky díla a zároveň vyložit své názory na podstatu slovesného krásna. Z chystané předmluvy se zachovaly jenom zlomky, v nichž není ani zhruba naznačeno, jaké stanovisko hodlal Baudelaire zaujmouti k příslušným otázkám literárně estetickým. V několika svých kritických statích vyložil však svou koncepci poesie tak obšírně a tak jednoznačně, že není snad třeba ani litovati toho, že chystaná předmluva zůstala pouhým projektem. Z prací, v nichž se Baudelaire zabývá zkoumáním estetiky básnictví, nutno přihlédnouti především k jeho článkům o Poeovi, a to hlavně k těm jejich částem, kde komentuje a parafrazuje studii amerického básníka vydanou pod názvem „Poetic Principle“. Poeovo pojednání zanechalo v Baudelairovi tak hluboký dojem, že převzal z něho celé pasáže v doslovném anebo skoro doslovném znění. Skutečnost, že Baudelaire reprodukuje místy věrně uvedené pojednání, nemusí se však pokládati za důkaz toho, že jeho pojetí básnictví je pouhým ohlasem literárních teorií Poeových: tato skutečnost je spíše jenom svědectvím těsné duchovní spřízněnosti autora „Romantického umění“ s autorem pojednání o „Principu básnickém“.

V studii o podstatě básnictví si Poe vytkl za úkol vyvrátiti „velké kacířství nové doby“, to jest učení o nerozlučnosti krásy, dobra a pravdy. Svou argumentaci založil na poznání, že v oblasti ducha jsou tři základní schopnosti, z nichž každá má svou vlastní funkci. Tyto tři hlavní duševní schopnosti jsou: čistý intelekt, vkus a mravní smysl. Poe sice uznává, že vkus, jak upozornil už Aristoteles, souvisí úzce s ostatními dvěma schopnostmi, ale přesto soudí, že je možné s dostatečnou přesností vymeziti působ-

nost těch základních duševních mohutností: intelekt zabývá se hledáním pravdy, vkus je hlavním činitelem v oboru krásna, mravní smysl nás učí tomu, co je povinnost. Právě tak jako Poe obrací se i Baudelaire příkře proti platonskému učení o nerozlučnosti krásy, dobra a pravdy. Souhlasí s Poem v tom, že při zkoumání otázky, co je podstatou a cílem básnictví, nutno vycházeti z poznání, že člověk jest obdařen jistými základními schopnostmi, jež mají odlišné oblasti působnosti. Jedny, parafrazuje Baudelaire Poea, se snaží uspokojiti rozumovost, druhé mají za úkol vnímati barvy a tvary, jiné „plní cíl konstrukce“. Výtvořiny těchto schopností jsou logika, malířství a mechanika. A jako máme nervy a smysly, abychom vdechovali vůně, vnímali krásné barvy a „kochali se v dotýkání hladkých těles“, máme též jistou základní schopnost, která nám umožňuje vnímati krásno. Je to schopnost, jež má svůj vlastní cíl a své vlastní prostředky. Básnictví je výtvořem této schopnosti. Poesie se obrací jenom k našemu smyslu pro krásno. „Jest urážkou podřizovati ji kritériu ostatních schopností.“ Na jiném místě poukazuje Baudelaire na to, že jako různá řemesla vyžadují různých nástrojů, vyžadují i jednotlivé oblasti „duchovních výzkumů“ příslušných schopností. Při tom nutno míti na zřeteli, že čím více schopností vyžaduje daný předmět, tím větší je nebezpečí, že se nesplní dokonale žádná z funkcí náležejících základním duševním mohutnostem. Tyto základní schopnosti ducha vymezuje Baudelaire stejně jako Poe: čistý rozum je hlavním nástrojem vědeckého bádání, to jest činnosti, jejímž cílem je hledání pravdy; určovati, co je dobro, jest úkolem těch, kdož se zabývají řešením otázek mravnosti; rozhodovati, co je krásno, jest jedinou a výlučnou funkcí vkusu¹. Baudelaire tedy podobně jako Poe odmítá právem názor, že esteticky hodnotné jest jediné to, co je zároveň hodnotné i s hlediska rozumového poznání a mravního cítění. Oba vycházejí správně z rozlišení hlavních oblastí duševní činnosti, ale nezdůrazňují v této souvislosti ještě náležitě skutečnost, že ty tři oblasti duševní činnosti nelze přesně od sebe oddělit, poněvadž se prolínají a prostupují navzájem. Ačkoliv oba zavrhovali heteronomii logické a ethické hodnoty nad hodnotou estetickou, přisuzovali, jak uvidíme později, hodnotě este-

tické nikoliv absolutní, nýbrž jenom relativní autonomii. Baudelaire sice, právě tak jako Poe, z rozlišení hlavních oblastí činnosti ducha vyvodil jako přirozený důsledek této diferenciacce koncepci autonomnosti umění, ale tuto koncepci různými ústupky zbavil ve svých úvahách charakteru radikální vylučnosti. Je to vidět hned z toho, jak soudil o poměru umění k vědě.

Vycházejí z vymezení hlavních oblastí duševní činnosti snaží se Baudelaire dokázat, že mezi básnictvím a vědou je hluboká antinomie. „Poesie,“ praví interpretuje Poea, „nesmí se pod trestem smrti anebo úpadku přizpůsobovati vědě... Nemá za předmět pravdu, má jen sama sebe. Způsoby dokazování pravdy jsou jiné a jsou jinde. Pravda nemá co činiti s písněmi. Vše, co tvoří kouzlo, půvab, neodolatelnost písně, odňalo by Pravdě její autoritu a její moc. Jsouc chladná, klidná, necitelná, odmítá demonstrativní mysl démanty a květy Musy, je tedy pravým opakem myslí básnické.“² Bylo by snad zbytečné zabývat se Baudelairovým tvrzením, že básnictví nemá za předmět pravdu, ježto v tomto projevu přikládá slovu pravda význam toho, co nazývá „kacířstvím poučování“. Bylo by ovšem možné poukázat na to, že Baudelaire v uvedených řádcích formuluje spíše poměr vědy k umění než poměr umění k vědě. Ale citované řádky jsou v dané souvislosti namířeny ne proti projevování uměleckých tendencí ve vědě, nýbrž proti „didaktismu“ v básnictví. Mezi duchem básnickým a duchem didaktickým je podle Baudelaira tak hluboký protiklad, že čím více se poesie oprostí od sklonů k poučování, tím spíše se povznese k tomu, co je pravým jejím cílem: k „čisté a desinteresované kráse“³. Je velmi pravděpodobné, že tato formulace Baudelairova má původ v Cousinovi, který rovněž pod vlivem Kantovým pokládá za cíl umění vzbuzovati „čistý a desinteresovaný cit krásy“⁴; méně se podobá pravdě, že Baudelaire pochopil Kantovu definici v celé její hloubce a celém jejím dosahu. Neboť „desinteresovanost“ estetické emoce, jak ukázal Kant, tkví ve vniimateli, není tedy v poesii nutně závislá na oproštění básnictví od didaktismu. Jsou didaktické básně, které jsou zdrojem estetické libosti; ne snad proto, že jsou zároveň též pramenem rozumových poznatků, ale přes to, že poskytují zároveň

i poučení. Toho si byl Baudelaire dobře vědom, jak svědčí jeho upozornění, že básnictví, třebaže jeho pravým cílem je tvoření krásna, může se inspirovati problémy vědeckého bádání. Každý člověk, dovozuje Baudelaire, má právo zamýšleti se nad záhadami, jež mu vyvstanou v mysli, oddá-li se kontemplaci života na zemi a ve vesmíru. A proto nelze toto právo upíratí básníkům, kteří jsou naopak povoláni k tomu, aby dávali zvláště dokonalý výraz nesčetným otázkám, které probouzí v lidském duchu „nekonečná podívaná na život pozemský a nebeský“. Ale nechá-li se básník inspirovati tím, co náleží do oblasti vědeckého bádání, prohřeší se proti mimovědeckému charakteru poesie, jestliže svým vytvořím dá formu didaktickou, to jest formu, která jest „úhlavní nepřítelkyní pravého básnictví“⁵. Baudelaire vidí tedy podstatu antinomie, která je mezi básnictvím a vědou, nikoliv v předmětu, nýbrž v nástroji, jímž je tlumočen; je podle něho pošetilostí domnívati se, že úkolem poesie jest pomocí rýmu a rytmu ustáliti snáze v paměti lidí vědecké objevy, vypravovati veršem poznatky a zákony, jež jsou výsledky zkoumání lidské duše anebo dění ve vesmíru. Básník, který se snaží vyjádřiti záhady života a stvoření, musí si býti vědom toho, že by se zpronevěřil poslání poesie, kdyby „popisoval to, co jest objeveno a co spadá zcela pod dalekohled anebo kružítko vědy“: jeho úkolem je v tom případě nikoliv „popisovat to, co jest“, nýbrž „vypravovati to, co je možné“, slovem vyjadřovati „věčné dohady lidské zvidavosti“. Přes všechny pokroky, jež učinilo lidské bádání, zbývají ještě širé oblasti, které věda dosud neprozkoumala, oblasti, v nichž „se může ubytovati snění“. Básník tedy plným právem může nechati svou myšlenku „blouditi v opojném bludišti domněnek“, jež s hlediska básnického mají větší hodnotu než zjištěné pravdy anebo pouhé pojmy, neboť tyto jsou výsledkem činnosti většinou čistě rozumové, ony mají původ v obraznosti a tím v oblasti nevyčerpatelných možností⁶. Soudí-li Baudelaire, že poesie zabývající se otázkami vědeckého bádání nesmí překročiti meze básnického dohadu, nechce tím říci, že by básníkova domněnka nemohla míti někdy tutéž platnost jako domněnka vědecká: chce jenom zdůrazniti zcela správnou zásadu, že poesie zůstává věrna své funkci, jestliže místo

aby poučovala anebo dokazovala, sugeruje anebo evokuje, jestliže místo aby podávala přesně zjištěné poznatky, snaží se vyjádřit to, co je nepoznatelné, co možná zůstane navždy záhadou. Právě tak jako otázkami vědeckého bádání může se podle Baudelaira básnictví inspirovati též otázkami filosofickými. Na jednom místě dokonce prohlašuje, že poesie je „věc podstatně filosofická“ a na jiném místě praví, že dává přednost básníkům, kteří „stojíce na jednom z bodů obvodu lidstva vracejí na téže čáře v melodičtějších záchvěvech lidskou myšlenku, která jim byla předána“. Ale je-li poesie svou podstatou filosofická, neznamená to, že má býti filosofická vědomě a záměrně, poesie má býti filosofická bezděčně, to jest filosofie básně má býti vyvozována čtenářem. Vytkne-li si básník za úkol složití básně filosofickou, vydá se v nebezpečí, že vytvoří skladbu, která bude postrádati skutečné poetičnosti, totiž toho, v čem záleží pravá hodnota básnického výtvoru. Bylo by omylem domnívati se, že v básních vyjadřujících myšlenky vzaté z oblasti mimoumělecké, myšlenky filosofické anebo vědecké, jest nejdůležitější věcí idea, kdežto forma je něco vedlejšího, podřadného, něco, co lze zanedbávati. To je podle Baudelaira stanovisko duchů, kteří se prohřešují proti zásadě, že „idea a forma jsou dvě bytosti v jedné“. Básníci, kteří nevěnují náležitou péči výrazové stránce svých skladeb, poněvadž soudí, že je zbytečné pečovati o formu tam, kde podle jejich názoru jde především o vyjádření idejí, tito básníci nepochopili pravého poslání poesie: poesie, i když je vedena snahou tlumočiti „ideje“, cizí umění, musí zůstati věrna „čistě idejí básnické“⁷.

Baudelaire, jak vysvítá z uvedených svědectví, byl sice stoupencem názoru, podle něhož je hluboká antinomie mezi básnictvím a vědou, ale přitom sám dovozoval, že je to antinomie jenom relativní, která se týká výrazu, nikoliv předmětu těchto dvou oblastí činnosti duševní. Baudelaire připouští možnost existence tak zvané poesie filosofické, ba tvrdí dokonce, že poesie je svou podstatou filosofická. Zavrhuje však tendence směřující k tomu, aby učinily z básnictví přímý výrazový nástroj vědeckého poznání, právě tak jako odsuzuje snahy učiniti poesii přímým prostředkem filosofické spekulace. Na jedné straně naznačuje správně,

že úkolem tak zvané filosofické poesie je nikoliv vyjadřovati zjištěné poznatky, nýbrž napovídati to, co ještě nebylo zjištěno anebo vyjádřeno vědeckým bádáním; na druhé straně neméně správně upozorňuje na to, že poesie není filosofickou přímo, nýbrž jenom virtualiter anebo implicate. Právě tak jako nemá poesie přímo hlásati anebo dokazovati poznatky vědeckého anebo filosofického rázu, nemá se též přímo snažiti o to, aby byla prostředkem mravního zdokonalování. Ti, kdož vnášejí do básnictví tendence moralisující, dopouštějí se podle Baudelaira stejného „kacířství“ jako ti, kdo vnášejí do poesie „manii poučování“. V souhlase se svým přesvědčením, že jest omylem pokládati umění za pouhý nástroj umravňování, odsuzuje Baudelaire „velkou vášně počestnosti“, která se zmocnila části současné literatury. Ukazuje na to, že soudobá literatura ve jménu tak zvaného zdravého rozumu snaží se „pomstítí romantické násilnosti“, ale že ve skutečnosti učinila z umění pouhou otázku propagandy. Nejpodivnější je při tom to, že touto moralisující tendencí se vyznačují spisovatelé zcela opačného politického přesvědčení: „škola měšťácká a škola socialistická“. Obě „volají s misionářským zápalem: umravňujme, umravňujme“, a ovšem jedna propaguje morálku měšťáckou, druhá morálku socialistickou. Jenom lidé naprosto postrádající ducha básnického mohou uměleckým dílům předpisovati, že mají dokazovati nějaké mravní these; tím kladou na uměleckou tvorbu požadavek, který má původ ve směšování funkcí a schopností. Tento požadavek je stejně pošetilý jako názor, že umělecká díla mají vyjadřovati přímo myšlenky vědeckého, filosofického anebo politického rázu. Ba jsou dokonce autoři, kteří ztotožňují poesii s počestností, a to do té míry, že se — jako na příklad Augier — snaží svým čtenářům namluviti, že počestný muž je básník, mnohem větší básník než všichni ti, kdo „používají metra a rýmu, aby vyjádřili ideje krásy“. Co se týče toho, zdali básník pokládá za nutné anebo za zbytečné, aby jeho soukromý život byl v souladu s předpisy mravnosti, to je věc, o níž náleží rozhodovati jediné „zповědníkovi anebo soudům“: po té stránce je postavení básníka takové jako postavení všech jeho spoluobčanů. Ale co se týče básnickovy tvorby, je třeba co nejrozhodněji odmítati

mínění, že vytkl-li si básník za úkol vyjádřiti početné myšlenky, jsou to ty početné myšlenky, jež tvoří hodnotu jeho díla. Pravdou je pravý opak: čím více projevuje básník v své tvorbě tendence moralisující, tím více se vydává v nebezpečí, že jeho dílo bude postrádati skutečných vlastností básnických. Jsou ovšem básníci, jejichž díla zasluhují obdivu přes to, že jsou v nich tlumočeny myšlenky početných lidí; ale ta díla jsou podivuhodná proto, že jejich autoři jsou obdařeni některými schopnostmi, jež charakterisují veliké básníky, nikoliv proto, že jsou v nich vyjádřeny myšlenky početných lidí. Ti básníci jsou, možno-li tak říci, básníky proti své vůli: hlásí se sice k nesprávnému pojmání poesie, jímž se snaží „pokaziti“ skvělé poetické schopnosti, jimiž jsou jinak nadáni, ale na štěstí jsou ty schopnosti dosti silné, aby mohly vzdorovati dokonce i básníkovi, který se snažil je oslabiti⁸. Baudelaire zaujímá tedy k otázce poměru umění k mravnosti podobné stanovisko jako k otázce poměru umění k vědě. Baudelaire připouští, že literární dílo může míti značnou estetickou hodnotu, i když jsou v něm vyjádřeny myšlenky z oblasti mimoestetické, myšlenky mravního rázu právě tak jako myšlenky povahy vědecké anebo filosofické. V obou případech odmítá však tendenci demonstrativní, v prvním případě tendenci didaktickou, která podle něho snižuje básníka na úroveň „profesora“, v druhém případě tendenci moralisující, kterou básník sestupuje na stupeň „kazatele“. Stanovisko, které zaujímá k otázce umělcovy „mravnosti“, má původ v Baudelairově názoru, že je značná dichotomie mezi dílem umělce a jeho lidskou osobností, v názoru, který, jak jsme viděli, určoval vůbec z velké části Baudelairovo pojmání umělecké tvořivosti. Uznává-li, že jsou básníci, kteří dovedou vytvořiti podivuhodná díla přes to, že v těch dílech jsou vyjádřeny myšlenky „početných lidí“, obrací se naproti tomu příkře proti tvrzení, že úkolem umění je moralisovati, hlavně proto, že toto tvrzení je mu projevem literární nemohoucnosti anebo měšťáckého pokrytectví. „Všichni ti měšťáčtí hlupáci, kteří pronášejí ustavičně slova: nemravný, nemravnost, mravnost v umění“, připomínají mu nevěstku, která si v Louvru před vystavenými sochami zakrývala stydlivě tvář a ptala se každou chvíli, jak je možné ukazo-

vati takové neslušnosti. A na jiném místě podotýká, že autoři, kteří „směšují inkoust se ctností“, jsou zpravidla vyznavači mravního poslání poesie jenom proto, že toto pojetí básnictví jim poskytuje možnost utěšovati se nad tím, že nejsou opravdovými básníky. Bylo by však — zdůrazňuje Baudelaire — nesmyslem tvrditi, že umělecká tvorba má „pracovati proti velkým mravním zákonům“; ale nutno podle něho pochybovati o tom, že tak zvaní ctnostní spisovatelé si počínají způsobem zaručujícím mravní účín jejich díla. Nestací vytknouti si za cíl oslavu ctnosti: jde o to, zdali se toho cíle dosahuje tak, aby se vzbudila láska a úcta k ctnosti, o to, zdali „ctnost způsobem, jímž jest obsloužena, jest uspokojena“. Přihlédneme-li poněkud blíže k literárním výtvorům složeným ve jménu měšťácké počestnosti, poznáme, že jejich autoři, vydávající se za „rytíře zdravého rozumu“, vyjadřují v nich nezřídka mravní zásady, které jsou pravým opakem mravnosti. Tak na příklad jeden z nejproslulejších soudobých dramatiků (Baudelaire míří zde opět na Augiera), pokládáný za předního hlasatele mravnosti v umění, má v jednom ze svých děl postavu „dokonalého epikurejce“, který se nakonec zamiluje do mladého děvčete na důkaz toho, že je konečně vždy třeba „se usaditi“ a že „ctnost je velmi šťastna, může-li přijmouti zbytky prostopášnictví“. V jiném z jeho dramát vystupuje ctnostný manžel a ctnostná manželka, kteří po letech ctnostného skrblictví uznají, že si mohou dovoliti „přepych míti dítě“; jako by si autor nebyl vědom toho, jakým „neřestem se budou musiti oddávat, aby splnili svůj ctnostný program“⁹. Neméně hloupého pokrytectví se dopouštějí podle Baudelaira básníci, kteří používají ustavičně slov vzatých z oblasti náboženské, aby jimi označovali věci a bytosti, které nemají v sobě naprosto nic náboženského. Ti básníci zacházejí v svém erotickém mysticismu tak daleko, že v návalu „svatého erotismu“ projevují „nejodpornější bezbožnost“: je to, dodává Baudelaire, něco takového, jako by někdo „pošpinil oltář výkaly“. U některých z tak zvaných počestných autorů je hlásání mravnosti „ustavičně napájeno sladkostmi a špatnost nezměnitelně zsměšňována trestem“. Podkladem morálky hlásané v jejich dílech je to, že se lidem slibuje, že budou-li žít ctnostně, dostane se jim odměny,

podobně jako se dětem slibuje, že budou-li hodné, budou za to odměněny pamlsky. Tito autoři se snaží přesvědčiti své čtenáře, že ctnost je nezbytnou podmínkou úspěchu. Takové pojetí mravnosti nejen že je v rozporu s křesťanským učním; stává se často, že lidé, kteří si osvojí tuto morálku, dají jí v životě smysl: úspěch je nezbytnou podmínkou ctnosti — a v souhlase s touto zásadou „se usadí v hospodě neřesti domnívajíce se, že bydlí pod štítem mravnosti“. Nej-smutnější anebo nejgrotesknější na tom je to, že těmto autorům, kteří jsou ve skutečnosti „vrahové ctnosti“, dostává se veřejných cen, jež tím více povzbuzují pokrytectví, na němž je založena tak zvaná ctnostná literatura. Spisovatelé, kteří se domáhají toho, aby za své propagování ctnosti byli odměňováni veřejným uznáním, působí podle Baudelaira dojem lidí, kteří ucházejíce se o řád zdají se říkati panovníkovi: „Udělal jsem svou povinnost, to je pravda, ale nepovíte-li to všem, přísahám, že nezačnu znovu“. A může se ovšem státi, že se vyskytnou spisovatelé, kteří budou vyráběti ctnostnou literaturu jenom proto, aby byli odměňováni za své pokrytectví. „Bude-li,“ praví Baudelaire ironicky, „některý spisovatel míti zaplatit nájemné za několik čtvrtletí, vyrobí kus počestný, bude-li míti mnoho dluhů, udělá kus andělský.“¹⁰

Toto britké odsouzení soudobé tendenční a „ctnostné“ literatury je charakteristické pro stanovisko, jež zaujímal Baudelaire k otázce mravnosti v umění. Uvedené úvahy nasvědčují tomu, že Baudelaire byl tak příkrým odpůrcem moralismu v literatuře ne snad z nějakého immoralismu, nýbrž ze zcela jiných příčin. Je příznačné, že vystupuje tu tak prudce proti romantickému „kacířství vášně“ a odsuzuje romantickou glorifikaci lásky právě z důvodů mravních. Neméně příznačné je, že odmítá soudobou „ctnostnou“ literaturu ne proto, že má za cíl oslavu ctnosti, ale proto, že se v ní ctnost oslavuje způsobem, který je v rozporu s opravdovou mravností. Baudelaire nijak nevyklučuje z literární tvorby líčení dobra, soudí však právem, že líčení dobra není zárukou mravního účinu. Nestačí podle něho líčiti dobro, je třeba podávati je tak, aby mravní citění bylo skutečně uspokojeno. Dodejme k tomu, že ani sebevýstižnějším líčením dobra nemůže se dosíci pravého mravního

účinu. Toho lze dosáti jedině vylíčením zápasu, jež dobro musí sváděti se zlem; ba nezřídka lze líčením zla vzbuditi mocnější mravní emoci než líčením dobra. A pak: je nutno uvážití též, že mravní účín je v uměleckém díle obsažen jenom potenciálně; tkví mnohem více v duši čtenáře než v povaze příslušného díla.

Baudelairův odpor k tak zvané ctnostné literatuře byl ovšem diktován především důvody estetickými: měl původ v přesvědčení, že literární tvorba je stejně nezávislá na zřetelích mravních jako na zřetelích didaktických. V oblasti skutečné poesie, dovozuje Baudelaire, neexistuje zlo, právě tak jako tam neexistuje dobro. Jsou literární výtvoři, které jsou krásné a přitom hodnotné i s hlediska ethického. Ale ty výtvoři nejsou krásné proto, že vyhovují požadavkům mravnosti. Jsou naproti tomu díla, která jsou umělecky hodnotná, ale přitom jsou v rozporu se zásadami mravními. Ale krása těch děl nemá původ v jejich nemravnosti. Slovem, co je krásné, nemá co činiti s mravností anebo nemravností. Jestliže však si básník určí předem nějaký mravní cíl, oslabí značně poetickou působivost svého díla. Neboť v tom případě krása, která je pravým cílem básnického tvoření, stane se v jeho díle živlem podružným a jeho dílo se dá do služeb účelu, který nemá nic společného s podstatou poesie¹¹. Umění podle Baudelaira není tedy ani mravné ani nemravné, jest amorální. Jest amorální, nikoliv immorální anebo antimorální, jak hlásal později jeden z novějších francouzských estetiků (Paulhan), který k této koncepci umění mohl dospěti jenom tím, že přisoudil zvláštní a do značné míry nesprávný smysl pojmu mravnosti. Baudelaire byl dalek toho, aby antinomii mezi uměním a mravností ještě více prohluboval; tvrdí-li, že umění je mimo dobro a zlo, činí tak proto, že pokládá umění a mravnost za dvě odlišné oblasti hodnot, které nesmějí přímo do sebe zasahovati, poněvadž toto „směšování funkcí“ má za následek, že se z nich žádná plně neuplatní. Poukazuje správně na to, že v díle majícím mravní tendenci tato mravní tendence vstoupí do popředí a znemožní, aby toto dílo vzbudilo pravou estetickou emoci. Dojde tu totiž k divergenci vnímavosti, která je značně na újmu estetické působivosti vnímaného díla.

Ačkoliv Baudelaire popíral nerozlučnost krásy a dobra, byl velmi vzdálen toho, aby jako na příklad Paulhan prohlásoval, že umění je svou podstatou nemravné a mravné jenom náhodně¹². Baudelaire právě naopak opětovně zdůrazňoval mravně zušlechťující moc umění. Byl si dobře vědom toho, že při řešení otázky poměru umění k mravnosti nelze mít zřetel na to, zdali daný předmět je mravného anebo nemravného rázu, nýbrž na to, zdali se mu dostalo opravdu uměleckého zobrazení anebo zpracování. Nemravný předmět, je-li podán skutečně uměleckým způsobem, nemůže mít účín znemravňující, ale naopak může býti zdrojem mocné emoce mravní. Baudelaire nikde netvrdil, že umění je neschopno vzbuzovati city povahy ethické, odmítal toliko názor, že v umění je krása podřízena dobru, že emoce estetická má za předpoklad emoci mravní. Na rozdíl od bratří Goncourtů¹³, kteří přisuzovali umělci právo vytvořiti dílo vědomě nemravné, jestliže by nemravnost mohla jeho dílu dodati větší umělecké hodnoty, dovozoval Baudelaire, že dílo umělecky hodnotné nemůže býti nemravné, protože „krása je vlastnost tak mocná, že nemůže nezušlechťovati duše“. Ale krása je nezávislá na zřetelích ethických, takže, snaží-li se básník vyhověti podmínce mravnosti ukládané literární tvorbě, zmenšuje nutně svou schopnost básnickou, a „můžeme se vsaditi, že jeho dílo bude špatné“. Baudelaire uznává, že vkus, který je hlavním činitelem v oboru krásna, je do značné míry rozhodčím i v oblasti mravnosti. Avšak to, co je třeba zavrhovati s hlediska ethického, rozhořčuje člověka vkusu ne proto, že je to v rozporu s mravností, nýbrž proto, že to uráží jeho smysl pro krásu a řád. „Neřest,“ praví na jednom místě parafrazuje Poea, „pobuřuje rozum a svědomí; ale jako urážka spáchaná na harmonii, jako nesouzvuk pohorší obzvláště některé básnické duchy; a myslím, že není nutno pozastavovati se nad tím, jestliže pokládáme každé porušení mravnosti, mravního krásna za jakýsi poklesek proti obecnému rytmu a obecné prosodii. Tím nemá býti řečeno, že se básník má vyhýbati líčení neřesti. Ale neřest je nutno líčiti takovou, jaká jest, anebo „neviděti ji“. Neřest je svůdná, a proto je třeba zobrazovati ji svůdnou. Avšak neřest má za následek „podivné duševní nemoci a bolesti“ a ty je rovněž

nutno studovati a popisovati tak jako „lékař konající službu v nemocnici“. Jest omylem tvrditi, že umění, které si učinilo předmětem zobrazování neřesti, jest umění zhoubné. Zhoubné jest jenom to umění, které porušuje podmínky života, umění, které líčíc zlo neukazuje, jak bolestně je nutno páchání zla odpykati. Jestliže naproti tomu dílo je vytvořeno tak, že vyhovuje požadavku umělecké jednotnosti, pak, i když jeho předmětem je zobrazení zla, je to dílo, které splňuje hlavní podmínku, jíž je třeba k tvoření „umění zdravého“¹⁴. Přes to, že byl hlasatelem samoučelnosti umění a samobytnosti krásy a třebaže v soulase s názory Homeovými a Poeovými nacházel blízkou příbuznost mezi mravním cítěním a vkusem, přisuzoval tedy Baudelaire líčení zla v umění důležitou funkci mravní. Naznačuje dobře, že líčení zla s hlediska estetického je působivější než líčení dobra, ale klade důraz na to, že zlo nesmí býti zobrazováno jenom proto, že jest obdařeno obzvláštní estetickou působivostí; líčení zla má podle něho v umění oprávnění potud, pokud v něm dojde výrazu nejenom krásy, ale i hrůza neřesti anebo zločinu. Je pravda, že v dílech tohoto druhu nebývá vždy příslušné mravní naučení přímo vyjádřeno; ale je-li takové dílo „dobře uděláno, přejde každého chuť, aby se prohřešil proti zákonům přírody“. Neboť z díla dobře udělaného vyplývá nutně samo žádoucí mravní naučení. Je tedy chybou, jestliže autor činí své postavy přímými mluvčími svého svědomí anebo rozhořčení, vkládá-li jim do úst mravní naučení, které má samo vylítnouti z díla. Skutečné umělecké dílo, prohlašuje Baudelaire ve shodě s Flaubertem, nepotřebuje „obžalovacího spisu“: logika díla stačí učiniti zadost všem požadavkům mravnosti a je věcí čtenáře, aby vyvodil „závěry ze závěru“. Nevyplyne-li z líčení zla příslušné mravní ponaučení, není tím vinen autor; je tím vinen čtenář, který v tom případě neměl v sobě „filosofického anebo náboženského průvodce“, který by ho byl doprovázel při četbě daného díla. Umělecké dílo nemá zapotřebí, aby se jeho autor „nechal pod svou maskou viděti“; pravé umění záleží naopak v tom, že autor „zůstane ledově chladný a uzavřený a přenechá všechnu zásluhu rozhořčení čtenáři“. Vyjadřuje-li spisovatel v díle přímo odpor, který v něm vzbuzuje pohled na neřest,

získá tím ovšem oficiální morálka, ale utrpí újmu umění, a s „pravým uměním utrpí újmu pravá morálka“. I umění má svou mravnost, ale je to něco zcela jiného než mravnost, jíž se má člověk řídit v životě. Není to ta „kazatelská morálka“, která svým pedantstvím a svým didaktismem může snížit uměleckou hodnotu i nejkrásnějších básnických vytvořů: je to „morálka inspirovaná, která se neviditelná vkrádá do básnické látky jako fluidum“ a vybavuje se z ní zcela přirozeně, tak jako „se vybavuje teplo z jistých chemických směsí“; je to morálka, která se podobně, jako je tomu s mravností v životě, k umění přidružuje a s ním se směšuje ¹⁵.

Mohlo by se podle toho, co bylo řečeno, zdáti, že Baudelairovy názory na poměr umění k mravnosti se příliš nerozcházejí v podstatě s názory 18. století a názory romantiků. Jako Diderot a Voltaire anebo V. Hugo soudil i Baudelaire, že umění má důležitou funkci mravní. Kdežto však jmenovaní autoři hlásali, že opravdu krásné je to, co činí člověka lepším, dovozuje Baudelaire, že člověka činí lepším to, co jest opravdu krásné. A v tom je zásadní rozdíl mezi estetikou Baudelairovou a moralisátorskou tradicí 18. století a období romantismu. Baudelaire zavrhoval názor, že krása literárního díla záleží v jeho mravnosti, a dokazoval naopak ve shodě s Flaubertem, že mravnost literárního díla záleží v jeho kráse. Baudelaire sice opětovně ukazuje na to, že umění zušlechťuje lidskou duši, ale v souhlase s Cousinem zdůrazňuje, že umění zušlechťuje lidskou duši nepřímou a že jeho cílem není umravňovati, nýbrž tvořiti krásu ¹⁶. Mravní účín se vybavuje podle Baudelaira z uměleckého díla bez autorovy součinnosti, bez autorova záměru, ba i bez autorova vědomí: vybavuje se přímo ze zobrazených anebo líčených skutečností. Je-li zlo v životě problémem ethickým, je v umění problémem především estetickým, neboť musíme míti na zřeteli, že i zlo může vzít na sebe podobu krásna. Umělec se tedy nijak nezpronevří svému poslání, jestliže si vytkne za cíl vyvážit ze zla krásu. Baudelaire však varoval před tím, aby umělec zobrazoval krásu zla jen pro její krásu, ačkoliv, jak ukázal už Dubos, to, co s hlediska života je nemravné, je s hlediska estetického obzvláště účinné. Baudelaire, jak už bylo poznamenáno, dovozoval, že povinností básníka, kte-

rý si vytkl za úkol zobrazení zla, jest pojmouti své dílo tak, aby z něho nepřímo vyplynula „hrůza před zlem“. Baudelaire dával proto za pravdu Balzacovi, že se právem ohrázoval proti obviňování z nemravnosti. V obraně, kterou napsal Balzac proti tomuto obvinění, ukázal podle Baudelaira správně na to, že tresty, které v jeho díle stíhají provinilce proti mravnímu zákonu a obklopují je už jako „nějaké pozemské peklo“, vylíčil tak, že jim jejich osud nelze záviděti. Jestliže spisovatel podá obraz lidské zkaženosti, je pošetilostí vinit ho z nemravnosti, neboť líče lidskou zkaženost zobrazuje pravou tvářnost lidské přirozenosti. Bylo by tudíž po Baudelairově názoru „hanebným pokrytectvím“, kdyby se na spisovateli žádalo, aby psal jen takové knihy, v kterých by se dokazovalo, že člověk je od přirozenosti dobrý a že všichni lidé jsou šťastni. Je naopak třeba, aby se lidstvu občas ukázaly ohavnosti jeho vrozené zkaženosti a aby se mu ukázalo „jeho dílo“. Dokud bude člověk ovládan svými hluboce zakořeněnými sklony k páchání zla, dotud bude mít spisovatel a básník právo odhalovati bez pokrytectví a falešného citlivůstkářství „latentního Lucifera, který se usídlil v každém lidském srdci“. Není podle Baudelaira většího mravního paradoxu než ten, jehož se dopouštějí autoři představující ctnostné zločince, zločince, kteří, jak je tomu na příklad v Hugových „Bídnicích“, dělají si výčitky pro několik franků, diskutují hodiny se svým svědomím a zakládají ceny ctnosti. Přiznává se, že kdyby měl o těchto lidech, o nichž nutno předpokládati, že uvažují jinak než ostatní lidé, napsati román, postavil by na scénu zločince, ale „opravdového zločince, vraha, zloděje, paliče, korsára“, a ukončil by román slovy: „A pod stíny stromů, které jsem zasadil, obklopen rodinou, která mě ctí, dětmi, jež mě milují, a ženou, která mě zbožňuje, užívám v klidu ovoce svých zločinů“¹⁷. Nemůže býti sporu o tom, že tato slova jsou diktována spíše ironií než opravdovým přesvědčením autorovým. Ale Baudelaire dotkl se tu důležitého estetického poznatku, který možno formulovati jakožto zásadu ethicko-estetické divergence uměleckého díla. Baudelaire tu naznačuje, že dílo, které má za úkol líčení zla, může dosíci pravého mravního účinku jenom tehdy, je-li zlo vylíčeno věrně a pravdivě, bez jakéhokoliv zkrašlování anebo

idealisování. Čím věrněji a čím pravdivěji vyličí autor zlo, tím lépe plní jeho dílo svou mravní funkci, čím „nemravnější“ je předmět autorova díla, tím „mravnější“ může být jeho estetická působivost. Baudelaire ovšem viděl mravní účín takového „nemravného“ díla v tom, že pravdivé líčení zla zrazuje od páchání zla; ve skutečnosti může takové dílo mít též mravní účín jiného rázu: jednak totiž může být autorovi prostředkem, aby se líčením zla „očistil“ od sklonů, které by bylo pro něho nebezpečné projevit ve skutečném životě, jednak může být čtenáři prostředkem v líčeném zlu prožívatí bez nebezpečí v umění to, co by bylo zločinem, kdyby to chtěl prožítí doopravdy. Baudelaire sice nepřisuzoval umění funkci mravní katharse, ale přes to, že byl hlasatelem autonomie umění, připouštěl, že umění může mít funkci mravní profylaxe.

Tím ovšem nemá být řečeno, že Baudelaire byl stoupcem utilitaristického pojmání umění. Představa užitečnosti byla mu právě naopak podobně jako „kacířství“ poučování anebo umravňování úhlavní „nepřítelkyní“ krásy. Básník, který se snaží vyhovětí podmínce užitečnosti, kterou na literaturu kladou „počestní“ kritikové, vytvoří podle Baudelaira dílo, které nebude vyhovovatí podmínkám krásna. To neznamená, že každá krásná věc je zcela neužitečná, jak tvrdí „jistí fanatičtí a nerozumní sektáři Goetha a někteří mramoroví a protilidští básníci“. Baudelaire míní tím jenom to, že je třeba popíratí zásadu přímé užitečnosti umění. Umění jest užitečné, ale jest užitečné jen svým účinem, nikoliv svým účelem. Básnictví nemá za cíl dokazovatí něco užitečného, ale jest užitečné tím, co jest jeho cílem. Nikdo se nediví, parafrazuje Baudelaire Poea, jestliže nějaká průmyslová stavba splňuje podmínky krásna, třebaže hlavním cílem a přední ctizádostí inženýra anebo stavitele nebylo vytvořití stavbu, která by byla nejenom účelná, ale také krásná. S poesíí je tomu podobně, ovšem s tím rozdílem, že užitečnost poesie je podmíněna její krásou: umění jest užitečné, protože jest uměním. Užitečnost není cílem básnictví; je to vlastnost, která zvyšuje, ale nepodmiňuje hodnotu básnického díla, podobně jako umělecká dokonalost zvyšuje, ale nepodmiňuje hodnotu užitkové stavby. Jsou humanitářští básníci, kteří svou tvorbu dávají do služeb

sociálních anebo politických otázek; ale i když připustíme, že výtvoři takových básníků mohou býti hodnotné a že ti básníci jsou plně přesvědčeni o správnosti toho, co chtějí propagovati v svých skladbách, nebývají jejich díla zpravidla skutečnou poesií, poněvadž cíl, který si vytkli, není určován výlučnou láskou ke krásě, nýbrž zřeteli, jež se nesrovnávají s požadavky opravdového umění¹⁸. Baudelaire tedy podobně jako Cousin a jiní následovníci Kantovi¹⁹ soudí, že při řešení otázky poměru umění k užitečnosti nutno vycházeti z představy antinomie obou těchto pojmů; ale antinomie mezi uměním a užitečností není podle Baudelaira nepřeklenutelná. Baudelaire se sice hlásí k názoru, že, co jest užitečné, není zpravidla krásné, ale na druhé straně dovozuje, že, co je krásné, je zpravidla užitečné. Popírá víru v krásu užitečnosti, vyznávanou před ním Humem a po něm Ruskinem, Guyauem a jinými, ale hlásá víru v užitečnost krásy. Na rozdíl od Gautiera, který v předmluvě k „Slečně de Maupin“ prohlašuje, že opravdu krásné jest jenom to, „co není k ničemu“, míní Baudelaire, že krása jest užitečná tím, že jest krásou. Baudelaire uznává, že estetická hodnota věci je nezávislá na její užitečnosti a že věc, která je krásná a užitečná zároveň, je krásná právě tím, čím není užitečná, ale předjímaje Wilda soudí, že není správné klásti krásu v nepřeklenutelný protiklad k užitečnosti, poněvadž pravým protikladem krásy jest ohyzdnost²⁰. Baudelaire též připouští, že užitečnost může přispěti ke zvýšení hodnoty uměleckého díla, ale pravá hodnota uměleckého díla nezáleží podle něho v jeho užitečnosti. Neboť to, co tvoří skutečnou hodnotu umění, je něco, co není pouhým prostředkem k cíli, nýbrž co je samo sobě cílem.

Básnictví nemá tedy za úkol ani šířiti vzdělanost v lidu, ani posilovati svědomí, ani dokazovati užitečnost něčeho. Je soběstačné, nepotřebuje žádné vnější, mimoestetické opory anebo podpory, jeho cíl je též povahy jako jeho podstata. Nemá původ v „okolnosti“ anebo „příležitosti“. Poesie stačí si sama, je věčná. Možno souhlasiti s tvrzením antického básníka: *Facit indignatio versum*, ale je také pravda, že verš, který „jest udělán z pouhé lásky k verši“, má větší naději, že bude krásný, než verš diktovaný rozhorlením. Je, dodává Baudelaire, na světě plno velmi rozhorle-

ných lidí, kteří však nikdy nesloží krásné verše. Skutečný básník se vyznačuje tím, že jest „otrokem své povinnosti“, že jest ustavičně poslušen „nezbytností své funkce“, že láska ke krásnu je pro něho čímsi osudovým, že „učinil ze své povinnosti utkvělou myšlenku“. Jestliže básník sahá k prostředkům, jež nemají nic společného s podstatou a cílem jeho funkce, je to svědectvím, že nepochopil, co je konstitutivním živlem poesie. Je pravda, že není básníka nebo spisovatele, který by občas nepocítil soucit hraničící s úzkostí při pohledu na utrpení a bídu lidstva; ale pokud se týče jeho literární tvorby, jde o to, aby si odpověděl na otázku, zdali umělecké dílo má míti za cíl jenom umění, či zdali mu může býti předpisován nějaký ušlechtilější anebo méně ušlechtilý, nižší anebo vyšší cíl. Opravdový básník nemůže si na tuto otázku odpovědět jinak, než že „umění nesmí vyjadřovati jiné zbožňování než sama sebe“. Stává se často, že se básníkům, kteří se řídí touto zásadou, vytýká nedostatek lidskosti. Na tuto výtku má básník, který si učinil smyslem svého života tvoření krásy, právo odpovědět, že jeho funkce je mimolidská; uložil si tak vysoké povinnosti, že na rozdíl od humanitářských a filantropických autorů citujících s oblibou proslulý výrok: Homo sum; nihil humani a me alienum puto, mohl by říci: Quidquid humani a me alienum puto. Mimo to je třeba uvážiti, že to, co lidé vytýkají básníkům jako netečnost, bývá mnohdy pouhou „resignací zoufalství“: ten, kdo je přesvědčen, že člověk je zosobněním krutosti a zkaženosti, může se jenom zřídka nechat dojmouti truchlivou podívanou života. Není tedy divu, že básník sdílející se o toto přesvědčení, uloží si umělou necitelnost, třebaže je člověkem soucitného srdce, a že „upírá pohled tvrdošíjně k neposkrvněné Muse“, aby neviděl barbarství lidí, „lidí prosy a zločinu“²¹.

V přednášce o „Autonomii umění a stavu soudobé kultury“ vytkl estetik J. Cohn tři základní tendence, které podle něho charakterisují umělecké cítění v 19. století. První tendence je dána úsilím o čisté umění, druhá snahou postavit umění do služeb života, třetí tendence se vyznačuje „pyšnou resignací“ vůči životu, resignací, která má za následek uchýlení do zvláštní „umělecky-umělé“ existence²². Představitelem třetí tendence je podle jmenovaného autora

už Baudelaire. Je pravda, že Baudelaire sám v uvedených rádcích pokládá resignaci za jednu z příčin domněle netečného postoje, jež zaujímá k životu básník, který si uložil za cíl svého bytí tvoření krásna; je však třeba podotknouti, že poměr básníka k životu není zde určován ani tak důvody estetickými, jako spíše důvody náboženskými, především vírou v dědičný hřích a z toho vyplývajícím přesvědčením o vrozené zkaženosti člověka. Přes svůj záporný poměr k životu nevyklučoval však Baudelaire život z okruhu umění a umělce z okruhu života. Hlásil se toliko k názoru, že pravým cílem umění je tvoření krásna a že tvoření a kontemplace krásy poskytují chvíle vnitřní radosti, které povznášejí umělce a vnimatele nad nedokonalosti pozemského bytí. Jestliže, parafrazuje Baudelaire Poea, sestoupíme do sebe, abychom si přivolali na mysl vzpomínky na prožitá nadšení, poznáme, že poesie nemůže míti jiný cíl než sama sebe, neboť „žádná báseň nebude tak velká, tak ušlechtilá, tak opravdu hodna jména básně jako ta, která bude napsána pro požitek, jež poskytuje napsání básně“. Ale je-li tvoření krásna zdrojem slasti, je krásno, které má básník za úkol tvořiti, velmi odlišné od toho, co pokládají za krásu ti, jimž, jako na příklad Gautierovi, se svět jeví jenom v jeho podobě hmotné. Poesie nemá podle Baudelaira — a v tom se shoduje s Poem — býti pouhou reprodukcí krásy přístupné smyslovému vnímání. V pojednání o podstatě básnictví dovozuje Poe, že na rozdíl od obyčejných lidí, jejichž estetické cítění nalézá dostatečné uspokojení ve vnější, smysly vnímané skutečnosti, je básník stravován neúkojnou žízní po vyšší kráse, „jejíž prvky náleží možná věčnosti“²³. Ve shodě s názorem, že funkce básníka je mimolidská, to jest určována zřeteli, jež nemají co činiti s všedními a obvyklými zájmy člověka, soudí Baudelaire podobně jako Poe, že básníková touha po kráse nemůže býti uspokojena obrazem skutečnosti hmotné, poněvadž čistá krása existuje ve světě skutečnosti duchovní. Nelze pochybovati o tom, že tato „transcendentální“ koncepce krásy jest u Baudelaira do jisté míry ohlasem názorů Poeových anebo Emersonových, ale nelze popřítí, že jest zcela přirozeným důsledkem jedné z nejcharakterističtějších estetických zásad Baudelairových, zásady obecné analogie. „Je to,“ praví Baudelaire, „ten podivuhod-

ný, ten nesmrtelný pud Krásna, který způsobuje, že pokládáme Zemi a její podívané za nástin, za obdobu Nebe“. A parafrazuje Poea, pokračuje: „Neúkojná žízeň po tom, co je na onom světě a co život odkrývá, je nejživějším důkazem naší nesmrtelnosti. Poesií a zároveň skrze poesii, hudbou a zároveň skrze hudbu zahlédá duše nádheru, které jsou za hrobem; a když nějaká vzácná báseň zaleje nám oči slzami, nejsou ty slzy důkazem přílišné slasti, jsou mnohem spíše svědectvím rozjitřené melancholie, požadavku nervů, přirozenosti vypověděné do nedokonalosti, která by se chtěla bezprostředně, už na této zemi zmocniti zjeveného ráje.“

Ježto vlastností skutečné poesie je, že vzbuzuje v lidské duši touhu po nadzemské a mimozemské kráse, pokládá Baudelaire za něco docela přirozeného, že se básník „návratem k ztracenému Edenu“, k „rajskému stavu“ snaží zapomenouti na hořkost života a povznést se nad smutnou podívanou, kterou poskytuje lidská krutost a zkaženost, do oblasti pravé poesie²⁴. Názor, že umění uspokojuje touhu lidstva po ztraceném ráji, našel Baudelaire rovněž u Poea, ne sice v parafrázovaném místě „Básnického principu“, ale v „Rozhovoru Mona s Unou“, kde obraceje se proti soudobému utilitářskému pojmání poesie poukazuje Poe na to, že proti pohrdání, jimiž je zahrnovali „prospěcháři“, hledali básníci útočiště v nostalgických snech o dávných dnech rajske blaženosti. Mýlili bychom se však, kdybychom se domnívali, že Baudelaire přisuzoval umění funkci jakéhosi narkotika majícího podobný účel jako prostředky, jimiž si člověk připravuje „umělé ráje“. Básnická krása je podle Baudelaira zdrojem estetických emocí, jež mají velmi málo společného se smyslovým vzrušením, jež si dovede člověk způsobiti hmotnými prostředky. Ráj umění je něco zcela jiného než ráj umělý. „Principem poesie,“ praví Baudelaire, „je, přesně a prostě řečeno, lidské bažení po vyšší Kráse a projev tohoto principu je v nadšení, uchvácení duše: v nadšení úplně nezávislém na vášni, která jest opojením srdce.“ Každé opojení, ať už je to opojení srdce anebo opojení smyslů, vnáší do říše čisté krásy nutně nesouzvuk a „pohoršuje čisté Touhy, půvabné Melancholie a ušlechtilá Zoufalství, jež obývají nadpřirozené končiny Poesie“. Jest ovšem jedna vášně, kterou básník může, ba musí vnést do

své tvorby, nechce-li se zpronevěřiti svému poslání. Touto vášní je výlučná láska ke krásnu, která je přímo tvůrčí podmínkou umění²⁵. Mohlo by se namítnouti, že Baudelaire sice pokládá poesii za vzněcovatelku touhy po čisté, dokonalé kráse, že však na druhé straně odmítal představu absolutní krásy a dovozoval, že umění může a musí vycházeti ze zásady relativnosti krásna. Ale je v tom jen zdánlivý rozpor. Transcendentální pojetí krásy jest u Baudelaira, jak jsme poznamenali, v úzké spojitosti s jeho pojetím analogie: krása, kterou lze uskutečniti uměním, jest pouhým nástínem neuskutečnitelné krásy existující jedině v touze člověka. Posláním poesie je tedy překlenouti propast mezi relativnem světa přirozeného a absolutnem světa nadpřirozeného.

Zůstává-li básník věren svému poslání, jestliže v svém díle dává přímo anebo nepřimo výraz nostalgii po ztraceném ráji a touze po čisté a vyšší kráse, neznamená to, že by nesměl sestoupiti do života a vyjádřiti ohyzdnost a grotesknost „lidského zvířete“. Jeho úkolem jest nejen okouzlovati ducha obrazy blaženosti, ale též „koncentrovati všechnu hořkou chuť vína života“, nejen vyjadřovati to, co je krásné, vznešené, radostné a rytmické, ale též tlumočiti „nesouzvuky hudeb sabatu“ a „štěkání ironie, tu pomstu poraženého“. Jsou básníci, kteří dokonce se zvláštní horlivostí „se vrhají do groteskna a do hrůzy z lásky k hrůze“. Je to podle Baudelaira tendence, která má původ v touze po neznámu, v citu, který je v zárodku více nebo méně vyvinut v duši každého člověka. Bylo by však nesprávné, kdyby se ta záliba v hrůze nebo grotesknosti odsuzovala, neboť jednou z nejpodivuhodnějších výsad umění jest, že i nejodpornější a nejhrůznější předměty, jsou-li vyjádřeny umělecky, přestanou býti ohyzdnými a „stanou se krásou“. Ale aby umělec vystihl zvláštní krásu tkvící v zlu, aby ohyzdnost anebo hrůzu povznesl do oblasti čistého umění, musí příslušná díla býti obdařena „duševní plodností“, musí, což je vlastností děl opravdu uměleckých, býti hlubokým pramenem estetických sugescí. Skutečný básník je tedy nejen člověkem, který „vysílá horoucí vzdechy padlého anděla, jenž vzpomíná na nebe“, nejen „dokonalým chemikem“, který „z bláta dovede udělati zlato“ a z „hořkého vína života“

dovede udělati „opojný nápoj silných“: skutečný básník je též „kouzelníkem“, který sugestivní magií slova dovede vyvolati celé světy snů, citů a myšlenek²⁶. Na rozdíl od estetiků, kteří viděli v ohyzdnosti jenom prostředek k lepšímu uplatnění krásy, pokládá tedy Baudelaire ohyzdno za živel, který má v umění plné oprávnění sám o sobě a ne jako pouhý služebník krásna. Odmítá názor, že ohyzdnost má v umělecké tvorbě místo jen potud, pokud kontrastem přispívá k působivějšímu rozvinutí krásy, a zdůrazňuje estetickou svébytnost a samoučelnost ohyzdnosti. S hlediska umění není zásadního rozdílu mezi krásnem a ohyzdnem, neboť ohyzdný předmět se může uměleckým zobrazením státi krásným, krásný předmět se může neuměleckým zobrazením státi ohyzdným. Jestliže Baudelaire přes své mystické pojímání krásy nevyklučoval z umění zobrazování ohyzdnosti, nebylo to jen proto, že právě tak jako Flaubert byl přesvědčeným hlasatelem víry v zušlechťující, „sanktifikující“ moc umění: Baudelaire, jak jsme viděli, soudil, a to zcela právem, že díla zobrazující anebo vyjadřující tělesnou anebo mravní ohyzdnost člověka dovedou mocněji vzrušiti duši vnimatele než díla opačného rázu. K tomu ovšem jest třeba, aby příslušný ohyzdný předmět byl svým zobrazením povznesen do oblasti čistého umění, která je právě tak mimo krásu a ohyzdnost, jako je mimo dobro a zlo.

Nemůže býti sporu o tom, že to byly hlavně literární stati Poeovy, v nichž našel Baudelaire potvrzení svých vlastních názorů na podstatu poesie. Ale křivdili bychom asi Baudelairovi, kdybychom soudili, že nebýti Poea, nebyl by dospěl ke svému pojetí čisté poesie, oproštěné od záměrů didaktických a moralisujících, vzdálené přímých zřetelů utilitářských. Jde tu zajisté mnohem více o koincidenci než o filiaci. Je však třeba uznati, že teprve četba Poeova pojednání učinila Baudelaira vyznavačem moderní theorie, kterou lze s jistými výhradami pokládati za projev tendencí hláсанých pod heslem *l'art pour l'art*ismu. O tom, že teprve pod dojmem Poeova „Básnického principu“ se stal Baudelaire hlasatelem autonomnosti poesie, můžeme se přesvědčiti tím, že zjistíme, jaké stanovisko zaujímal k hnutí „umění pro umění“.

Po prvé zaujal Baudelaire stanovisko k *l'art pour l'artismu* v článku o P. Dupontovi z r. 1851, a to stanovisko příkře odmítavé. Odsuzuje tu hnutí „umění pro umění“ hlavně proto, že se po jeho soudu vylučováním mravnosti z literární tvorby prohřešovalo proti „vyšším zasadám“, na nichž spočívá život lidstva. Uznává, že na tom hnutí byli zúčastněni „velmi důmyslní literáti, velmi učení starožitníci, veršovníci, kteří povznesli prosodii téměř na výši tvoření“, a připouští, že ve svých výtvorech dosahovali překvapujících účinnů; ale před těmi „čistě hmotnými přízvuky“ nutno podle něho dáti přednost „nářku neduživých osobností“, které, jako na příklad Sainte-Beuve v „J. Delormovi“, se snažily vzbuditi zájem o své nevyléčitelné melancholie. Prohlašuje sice, že cítí odpor k básníkům, kteří nacházejí inspirační zdroj své poesie v sobeckém zkoumání svého nitra, ale je nucen se přiznati, že ještě více se mu přičí básníci, kteří ztotožňují básnickou tvorbu s technickou virtuositou: „neúnavní hudebníci anebo neúnavní mazalové, kteří uzavřeli satanskou smlouvu se svým nástrojem“. Mnohem výš než oba tyto druhy básníků klade Baudelaire v tomto článku básníky, kteří vcházeli ustavičně do styku s lidmi své doby a sdělovali s nimi své myšlenky a city ušlechtilým a dostatečně správným jazykem. Charakterisuje stoupence *l'art pour l'artismu* jako diletanty, kteří se oddávají „rozkošnictví ozbrojenému tisíci nástroji a tisíci úskoky“ a vychvaluje naproti tomu básníky, kteří vracejí melodičtější způsobem lidskou myšlenku, která jim byla odevzdána. Poukazuje na A. Barbiera prohlašuje, že když básník dal svou poesii do služeb soudobých politických ideálů, tu, třebaže jeho verše po stránce výrazové nebyly vždy náležitě pracovány, byla otázka rozřešena a umění od té doby nebylo lze odlučovati od mravnosti a od užitečnosti. Ve shodě s literárními názory hlásanými ve stati o P. Dupontovi poukazuje Baudelaire v zlomku pocházejícím z téhož roku na to, že tou měrou, jak člověk postupuje v životě a je schopen na věci se dívati s vyššího hlediska, ztrácí to, co lidé nazývají obyčejně krásou, velmi na svém významu; uznává, že krása, řečeno slovy Stendhalovými, je příslibem štěstí, ale jen krása souznačná s dobrem, s mravností. Jestliže, podotýká Baudelaire, „představa ctnosti a obecné lásky se nepřidruží ke

všem našim radostem, všechny naše radosti se stanou mukami a výčitkami“²⁷. K podobnému názoru se hlásí Baudelaire i v článku o „Pohanské škole“ uveřejněném rok po studii o P. Dupontovi. Tento článek je patrně namířen hlavně proti Th. de Banville, jednomu z představitelů hnutí l'art-pour-l'artistického. Obrací se proti novohelenismu, který hlavně zásluhou Banvillovou a Gautierovou se stal kolem r. 1840 inspiračním zdrojem básnictví, vytýká tomuto hnutí, že popírajíc úsilí „předěšlé křesťanské a filosofické společnosti“ odmítalo prostředky zdokonalování a tím vyneslo nad literaturou ortel smrti. V duchu svého hluboce zakořeněného katolicismu prohlašuje tu Baudelaire, že ten, kdo se obklopuje výlučně svody hmotného, jenom ke smyslům se obracíjícího umění, vydává se do tak velkého nebezpečí zatracení, že lze pochopiti „zuřivost obrazoborců“. Je třeba, dovozuje dále, odsouditi co nejpříkřeji nezřízenou zálibu ve formě, neboť příliš vášnivý kult krásy je „rakovinou, která šíří ostatek“: ten, kdo od mládí bude ustavičně vydražďovati smysly pohledem na umělecká díla, stane se člověkem, u něhož vašeň umění bude míti za následek poblouzení ducha, bezohlednou necitelnost, pýchu a sobectví, člověkem, který odmítnuv radosti etnostného života stane se obětí „strašlivých rozkoší neřestí“. Je nutno, uzavírá Baudelaire, aby literatura načerpala nových sil v lepším a zdravějším ovzduší²⁸. Ale k tomu, jak soudil v uvedených dvou statích o l'art pour l'artismu a o „pohanském“ kultu krásy propagovaném novohelenismem, je třeba poznamenati, že téhož roku, kdy v článku o P. Dupontovi odsoudil „dětinskou utopii školy umění pro umění“ jakožto tendenci prohřešující se proti „geniu lidstva“, uveřejnil článek o „Počestných dramatech a románech“, v němž naopak odsoudil to, čeho se tak vřele zastával v dotčených pracích, totiž podmínku mravnosti kladenou na uměleckou tvorbu. Možno to vysvětliti tím, že v době, kdy uveřejnil tyto kritické stati, nebyly estetické názory Baudelairovy ještě dostatečně vyhraněny; autor „Romantického umění“, hlavně asi vlivem svých přechodných demokratických tendencí politických, kolísal tehdy ještě mezi docela protichůdným pojmáním podstaty a cíle umění.

Několik měsíců po stati o „Pohanské škole“ vydal Bau-

delaire první ze svých kritických studií věnovaných Poeovi. Zmiňuje se v ní sice o Poeově pojednání o „Básnickém principu“, ale upozorňuje tu jen na dvě these autorovy: na to, že je třeba rozlišovati mezi jednotlivými duševními funkcemi, a na to, že poesie má původ ve schopnosti vnímati krásno, a obrací se jedině k této schopnosti. Jinak nevěnuje zde zvláštní pozornosti literárním teoriím Poeovým: je to snad proto, že v době, kdy psal tuto práci, nebyl ještě náležitě obeznámen s Poeovým pojednáním, které vyšlo tiskem teprve dva roky před jeho první studií o americkém básníkovi. Teprve v třetí stati o Poeovi, vyšlé r. 1857, podal Baudelaire obšírný výklad a místy téměř doslovnou parafrazi uvedeného pojednání, při čemž se přihlásil za přesvědčeného vyznavče literárních názorů v něm vyslovených. Tu se po prvé projevil jednoznačně stoupencem slovesných zásad upomínajících do značné míry na theorii l'art pour l'artismu, o níž od té doby počíná souditi zcela jinak než v první ze shora uvedených statí. V nedokončeném článku o „Umění filosofickém“, na němž pracoval téhož roku, kdy vyšla jeho třetí studie o Poeovi, přičítá už Baudelaire romantismu za zásluhu, že dopomohl k platnosti „slávě čistého umění“. Je pozoruhodné, že od toho roku, kdy Baudelaire podal nástin literárních názorů Poeových, se setkáváme v jeho kritických statích často s pojmem „čistého umění“, „čisté krásy“, „čisté poesie“ a že jeho soudy o soudobých výtvarných a slovesných umělcích jsou nezřídka od té doby určeny tím, zdali anebo do jaké míry uskutečňují v své tvorbě cíl daný těmito pojmy. Je možné, že literární zásady vyslovené v Poeově pojednání měly jistý vliv též na to, že Baudelaire podal v „Romantickém umění“ tak nadšenou oslavu Gautiera, jednoho z hlavních představitelů l'art pour l'artismu. Je příznačné, že snaže se vyložit, v čem po jeho soudu záleží podstata básnické osobnosti Gautierovy, poukazuje na estetické zásady Poeovy; ba charakterisuje přímo kult krásy vyznávaný autorem „Slečny de Maupin“ téměř doslovnou parafrazí nejdůležitějších thesů Poeových, třebaže spiritualistická, anebo snad lépe řečeno mystická estetika Poeova je v jádře v pravém protikladu k hedonistickému diletantismu Gautierovu. Vlivu literárních teorií Poeových možno asi přičítati i změnu v hodno-

cení Banvilla a Barbiera, jíž dal Baudelaire výraz v statích věnovaných jmenovaným básníkům. Podobně jako Barbiera posuzuje i Banvilla vidmem estetiky Poeovy; svědčí o tom to, že aplikuje na autora „Stalaktitů“ poeovskou koncepci krásy, krásy, kterou si možno představit „existující jenom ve vyšším světě“, a že ho charakterisuje jako básníka vyznačujícího se poeovskou touhou po ztraceném ráji. Toto hodnocení Banvilla se liší značně od toho, jak soudil o něm Baudelaire v jedné z předešlých statí, kde v něm vidí představitele „školy pohanské“, mluvčího nezřízeného kultu tělesné rozkoše a hmotné krásy. Podobnou změnu v kritických názorech Baudelairových zjišťujeme v stati o Barbierovi; vytýká tu autorovi „Jambů“, že jeho poesie není projevem výlučné a „prvopočáteční“ lásky ke krásě, kdežto několik let předtím mu připisoval za zásluhu, že neodlučoval umění od mravnosti a od užitečnosti. Nelze tedy pochybovati o tom, že literární názory Poeovy upevnily Baudelaira v jeho víře v autonomnost umění a v jeho kult krásy.

Přirozeným důsledkem názoru, že výlučná láska ke krásnu je přímo tvůrčí podmínkou umění, je zásada, že v uměleckém tvoření lze připustiti jedině dokonalost. Tuto zásadu hlásal Baudelaire téměř po celou dobu své literárně-kritické činnosti, jí se řídil od počátku až do konce své tvorby básnické. Pravý umělec, prohlašuje v závěru jednoho ze svých „Salonů“, je stále nespokojen výsledky svého úsilí, poněvadž je přesvědčen, že „vše, co není dokonalost, mělo by se skrývati“ jako něco „zbytečného a trestuhodného“. Obraceje se proti názoru, že poesie vyznačující se péčí o dokonalé využití výrazových prostředků „brání míti důvěru v básníka“, poukazuje na to, že každý opravdu veliký básník pocítí nutně potřebu ujasniti si sám zákony, podle nichž tvořil, a vyvoditi z toho zkoumání vlastního tvůrčího pochodu řadu předpisů, jejichž cílem jest „jistota v lyrickém výrazu“, „neomylnost v básnickém tvoření“. Baudelaire sice uznává, že absolutní dokonalost není uskutečněna ani v dílech největších geniů, ježto „na této ubohé zemi i dokonalost je nedokonalá“, připouští sice, že u každého umělce jeho tvůrčí dominanta se může uplatniti jenom na újmu jeho ostatních tvůrčích schopností²⁹, ale věří, že umělecké dílo může právě estetické působivosti dosíci je-

dině tehdy, jestliže vyhovuje jistým nezbytným podmínkám, nutným k vytvoření opravdového krásna.

K těmto nutným požadavkům, jichž je třeba dbáti v uměleckém tvoření, náleží podle Baudelaira především péče o „čistotu“ výrazového nástroje. V básnictví je tento požadavek souznačný s požadavkem jazykové správnosti, v umění výtvarném s potřebou věnovati zvláštní pozornost i hmotným prostředkům provedení. O tom, jak velký význam přikládal Baudelaire tomu, aby se v básnické tvorbě dbalo jazykové správnosti, svědčí zejména jeho dvě kritické stati o Gautierovi. Přiznal se v nich, že se autorovi „Smaltů a kamejí“ obdivoval hlavně proto, že byl po jeho soudu básníkem, který měl dokonalou znalost svého jazyka a který obohatil po výrazové stránce francouzskou poesii, neprohřešiv se při tom ani proti nejpřísnějším pravidlům své mateřštiny. Baudelaire předpovídá tu, že stane-li se francouzština jednou mrtvým jazykem, bude tu poesie Gautierova, v níž budou jazykozpytci moci studovati pravý francouzský jazyk, zkoumati jeho principy a jeho výrazové přednosti. Zmiňuje se v jiné studii o gramatických diskusích konaných v Akademii poznamenává Baudelaire, že takové diskuse jsou plodnou a prospěšnou „gymnastikou“, již není správně pohrdati: ti, kdož pokládají za zbytečné, aby se básník zajímal o zkoumání otázek, týkajících se gramatiky a rétoriky, neuvědomují si „řadu okolností nutných k vytvoření básníka“³⁰. V souhlase s názorem, že krása je věc tak vznešená, že k jejímu vytvoření je zapotřebí velmi „čistého“ nástroje, odsuzuje, podobně jak to učinil později Banville v „Pojednání o francouzské poesii“³¹, básníky zanedbávající gramatiku, i když se jinak vyznačují skutečnými schopnostmi básnickými. Jestliže Baudelaire nemiloval Musseta, bylo to kromě jiných příčin také proto, že nacházel v jeho verších „bahnitý proud gramatických a prosodických chyb“ a že ho dráždily „nedbalosti“ jeho výrazu. Posuzuje dílo A. Barbiera konstatuje sice, že autor „Jambů“ byl obdařen skvělými básnickými schopnostmi a že jeho skladby jsou prodechnuty podivuhodným lyrickým vznětem, avšak ukazuje na to, že „jakkoliv nádherné jsou jeho verše, verš o sobě nebyl jeho hlavní láskou“. To podle Baudelaira zavinilo jazykové nedostatky, které zjiš-

fuje v jeho básních a jež připisuje „přirozené netečnosti“ básníků, kteří se nechávají ovládati tak zvanou inspirací³². Uvádí-li Baudelaire nedostatečnou péči o jazykovou správnost ve vztah k „netečnosti inspirovaných“, nutno k tomu poznamenati, že požadavek jazykové správnosti byl propagován právě jedním z těch básníků, jimž vytýkal jejich přílišnou důvěru v inspiraci, totiž V. Hugem. Hugo podobně jako Baudelaire prohlašoval, že přední povinností básníka a spisovatele je dbáti gramatické správnosti, ale svůj požadavek značně zmírnil poukazem na neustálenost jazyka a na tvůrčí práva slovesného umělce³³. Baudelaire, jak lze souditi podle příslušných svědectví, zaujímal k otázce jazykové správnosti přísnější stanovisko než Hugo, a to hlavně proto, že poklesek proti gramatice a prosodii byl mu poklesem proti slovesnému krásnu a tím i nedostatkem s hlediska estetické působivosti. K tomu ovšem by se mohlo podotknouti, že za jistých okolností může právě odchylka od gramatické anebo prosodické normy přispěti k zesílení estetického dojmu. To, co je chybou se stanoviska gramatické anebo prosodické správnosti, může býti předností se stanoviska umělecké účinnosti. Ale Baudelaire zdůrazňováním požadavku výrazové správnosti mířil, jak jsme viděli, hlavně na některé z romantických básníků, kteří soudíce, že „inspirace stačí a nahrazuje ostatek“, nepečovali náležitě o „čistotu“ svého výrazu.

Podobně jako tento druh básníků, jejichž „pokroucené a špatně stavěné verše plné barbarismů a nesprávností nejsou poesíí“, odsuzuje Baudelaire umělce výtvarné, kteří nechávajíce se vésti „inspirací nevěnují žádoucí péči hmotným prostředkům provedení“. Přiznává se v jedné ze svých statí, že přímo nenáviděl na příklad H. Verneta, „toho vojáka, který dělal do malířství“, že se mu hnusilo „to umění improvizované za víření bubnů, ta plátna natíraná cvalem, to malování vyráběné ranami z pistolí“. Naproti tomu vychvaluje Delacroixe proto, že hlásal „fanatickou úctu k čistotě nástrojů a k přípravě prvků díla“ a že činil všechna potřebná opatření, aby daná koncepce došla co možná dokonalého provedení. Na rozdíl od tvorby básnické, v níž čistota a správnost výrazu náleží k základním znakům slovesného krásna, je v umění výtvarném dbáti na to,

aby péče o příliš „krasopisné“ provedení neoslabila „životnost myšlenky“. Vycházejí ze správné zásady, že v uměleckém tvoření výrazová virtuosita není souznačná s výrazovou intenzitou, ukazuje Baudelaire na to, že díla Delacroixova jsou — podobně jako na příklad obrazy Corotovy — důkazem, že „geniální dílo, jinak řečeno dílo duše, v němž vše je dobře viděno, dobře vyzorováno, dobře pochopeno, dobře vymyšleno, je vždy velmi dobře provedeno, je-li provedeno dostatečně“. Jestliže kritikové vytýkají některým ve skutečnosti hluboce tvůrčím umělcům domnělou neobratnost v provedení díla, možno proti tomu namítnouti, že je velký rozdíl mezi věcí „udělanou“ a věcí „dohotovenou“, že „zpravidla to, co je dobře uděláno, není dohotovené“, a že mnohdy naopak „věc velmi dohotovená může býti vůbec neudělaná“³⁴. V umělecké tvorbě je totiž třeba pečovatí náležitě o hmotné prostředky provedení, poněvadž je nutno předem odstraniti překážky stavějící se do cesty snaze po dokonalosti výrazu. Ale má-li umělec věnovati žádoucí pozornost hmotným prostředkům provedení, musí se na druhé straně varovati toho, aby vynakládal příliš mnoho úsilí na hmotné provedení zobrazovaného předmětu. Estetická působivost uměleckého díla záleží mnohem více v celkové koncepci a vnitřním pojetí námětu než v přesném a věrném podání podrobností, jímž se umělci někdy snaží dosíci co možná „pravdivé“ reprodukce viditelné skutečnosti. Jestliže Baudelaire vytýká na příklad Decampsovi, že se příliš zabývá hmotným provedením věci, že „jeho domy jsou z opravdové sádry, z opravdového dřeva, jeho zdi z opravdové vápenné malty“³⁵, poukazuje nepřímou na to, že přílišná věrnost podání má za následek, že zobrazení daného předmětu zanechá ve vniimateli dojem, který je pravým opakem estetické libosti. Neboť i když nepřihlížíme k tomu, že věrnost podání není zárukou pravdivosti pojetí, musíme uvážiti, že ke vzbuzení skutečné estetické libosti nestačí reprodukcující činnost smyslové vnímavosti; k tomu je třeba produkující činnosti vniimatelovy obraznosti. Tím si vysvětlíme, že na příklad náčrt bývá někdy esteticky působivější než dohotovené dílo. Baudelaire tedy zcela právem varoval před tím, aby se péče o hmotné provedení nezvrhala v péči o hmotné provedení předmětu.

Že Baudelaire odmítal přílišnou věrnost podání, mělo příčinu také v tom, že za jeden z hlavních požadavků, které je třeba klásti na uměleckou tvorbu, pokládal požadavek výrazové adekvátnosti. Podobně jako La Bruyère soudil, že „mezi nesčíslnými způsoby, jak lze vyjádřiti kteroukoliv myšlenku, jsou nanejvýše dva anebo tři výtečné“. Povinností „literárního dělníka“ je nalézt „výraz absolutní“, který „by přiléhal k myšlence jako rukavice ke kůži“. Ve shodě s touto zásadou klade Baudelaire v svých kritických statích opětovně důraz na „nesmírnou hodnotu pravého slova“ a prohlašuje s přízvukem jakéhosi estetického mysticismu, že v slově je cosi posvátného, co nám zakazuje, abychom z něho činili pouhou hříčku náhody. Podle svědectví jeho oddaného žáka L. Cladela pronásledoval s podobnou vehemencí jako kdysi Malherbe poklesky proti správnému smyslu slov a odsuzoval příkře nedosti přesné používání synonym. Pravým básníkem je podle Baudelaira ten, kdo dovede chtěný odstín vyjádřiti s takovou přesností, že jeho výraz jest jedinečně, ba přímo „matematicky“ přiměřený dané okolnosti. Z novodobých slovesných umělců byl to po jeho soudu zejména Gautier, který uskutečňoval v své tvorbě požadavek výrazové přesnosti. Gautier byl Baudelairovi vedle La Bruyère, Buffona a Chateaubrianda „nejspolehlivějším a nejvzácnějším mistrem v oboru jazyka a slohu“, spisovatelem, který dovedl rozřešiti každý slohový problém. Na jiném místě o něm praví, že „listy jeho skvělého slovníku, pohybované božským dechem, se otvírají přesně tak, aby z nich vytrysklo pravé slovo, slovo jedinečné“. Když po prvé četl Gautiera, vzbudila v něm prý přesnost jeho slohu, „la sensation de la touche posée juste, du coup porté droit“ obdiv projevující se přímo nervovým vytržením. Přiznává se též, že podobně jako Gautier, který doporučoval pročítati slovníky, byl už v mládí jat „lexikomanií“, a L. Cladel v své stati o Baudelairovi podává výmluvné svědectví, které snad potvrzuje věrohodnost tohoto přiznání³⁶. Bylo by zbytečné zabývat se blíže touto poněkud hyperbolickou charakteristikou slohu Gautierova, v níž Baudelaire, jak to činil nejednou za podobných okolností, vyjádřil nepřímou své vlastní umělecké snahy a tendence. Je však příznačné, že ze soudobých autorů byl to právě Gautier, kterého pro-

hlašoval za jednoho z největších mistrů v oboru jazyka a slohu: to nasvědčuje tomu, že, kladl-li Baudelaire na literární tvorbu požadavek výrazové adekvátnosti, mínil tím adekvátnost, která by přihlížela více k sugestivní účinnosti než k chladně diskursivní přesnosti výrazu. Právě tak jako v poesii nutno podle Baudelaira též v malířství dbáti toho, že všechny výrazové prvky mají být voleny tak, aby byly co nejprůměrnější dané okolnosti. Je známo, podotýká v jedné ze svých statí, že žlutá, oranžová, červená barva vzbuzují představu radosti, bohatství, slávy a lásky; ale je velké množství odstínů těchto barev, z nichž malíř, ovládající dokonale umění koloristy, vyvolí právě ten odstín, který je nejlépe způsobilý „ozářiti tvůrčí myšlenku“³⁷.

K péči o to, aby zvolený výraz byl adekvátním vyjádřením dané věci, má se družiti úsilí po „plodné a poetické stručnosti“. Právě tak jako Delacroix, který v svých literárních statích osvědčoval po jeho soudu zvláštní snahu po koncisečnosti a intenzitě výrazu, obdivoval se i Baudelaire těm „úsečným a zhuštěným spisovatelům, jejichž prósa, málo zatížená ozdobami, zdá se napodobovati rychlá hnutí myšlenky a jejichž věta se podobá gestu“. S největší rozhodností odsuzuje názor, podle něhož nutno v literární tvorbě obzvláště ceniti tak zvaný plynný sloh, který se přisuzuje bez rozdílu všem známým spisovatelům a který se podle něho může zamlouvati jedině lidem, jimž „čirá voda je nejjasnějším symbolem krásy“. Mnohem větší hodnotu než díla napsaná tím pověstným plyným slohem, která, jak o tom svědčí na příklad romány G. Sandové, jsou plodem záliby v rozvláčných výlevech, mají díla, která jsou výsledkem pracného a methodického úsilí; tato díla mají pečeť vůle, která je zplodila, a vyznačují se jednou z nejcennějších slohových vlastností: energií výrazu. Proto obdivoval se Baudelaire tolik Poeovi, jehož zhuštěný sloh, „sevřený jako kroužky krunýře“, byl mu svědectvím toho, že jmenovaný spisovatel byl autorem, který pochopil, v čem záleží základní podmínky slovesného krásna. Proto cítil nepřekonatelný odpor na příklad k literárním pracím Villemainovým, jejichž sloh podrobil neúprosně přísné kritice v jednom ze svých nevydaných článků. Vytýká Villemainovi, že jeho věta jako věta všech „tlachalů, kteří

nemyslí“, je napěchována zbytečnostmi; poukazuje na jeho výrazovou nejasnost, která je následek rozvláčnosti a plýtvání slovy; odsuzuje jeho sklon k planému mluvení, jeho „bahnitou, šplouchající fráзовitost, bez východiska, bez světla“, vzbuzující představu „tmavého močálu, v němž se netrpělivý čtenář utápí“; stíhá ironií jeho zálibu v slohu akademickém, který záleží v tom, že se „říká nesnadně“, co je prosté a „lze říci snadně“, a v slohu „náznakovém“, jehož důvtipnost se podle Baudelaira projevuje tím, že se čtenáři poskytne požitek uhadovati to, co je samozřejmé; zkrátka nešetří ironickými anebo příkře sarkastickými výrazy, aby vyjádřil všechn odpor, který v něm vzbuzoval ten „slintavý“ sloh, zatemňující smysl toho, co má býti řečeno³⁸. Kritika Villemainova slohu je výmluvným dokladem toho, že podobně jako Flaubert pokládal i Baudelaire konciznost výrazu za jednu z předních vlastností, jimiž se má vyznačovat sloh spisovatele anebo básníka. Je možné, že o tom, jak intenzita estetického účinku jest uměrná „stručnosti“ výrazu, se Baudelaire poučil u Wagnera, který dovozoval, že úkolem básníka jest podati v „nejvyšší zhuštění“ co možná „zhuštěný obraz skutečného života“; je možné, že Buffon, jemuž se obdivoval právě tak jako Flaubert a který učil, že pevného, šlachovitého a přesného slohu lze dosíci jen těsným skloubením a sevřením myšlenek, ho upevnil v jeho požadavku energické intenzity výrazu; není vyloučeno, že na příklad Condillac, který vycházeje ze svého pojetí co možná „největší vazby“ hlásal, že literární dílo má obsahovati co nejméně kapitol, kapitoly co nejméně odstavců, odstavce co nejméně vět, věty co nejméně slov, utvrdil Baudelaira v jeho odporu k rozvláčnosti a mnohomluvnosti³⁹; ale mnohem více než kterékoliv domnělé anebo skutečné ohlasy anebo vlivy působilo tu u Baudelaira jednak vědomí, že stručnost vyžaduje vždy více úsilí než rozvláčnost, jednak poznání, že jedním z hlavních estetických postulátů jest minimem prostředků dosíci maxima výrazové účinnosti.

Aby se dosáhlo žádoucí „plodné a poetické stručnosti“, je nutno vyhýbati se podružnostem a je třeba bráti náležitý zřetel k tomu, co je základním, konstitutivním živlem daného námětu. Charakterisuje poesii Banvillovu upozor-

ňuje Baudelaire na to, že jedním z předních jejích znaků jest tendence viděti věci ne v jejich „zvláštním, výjimečném vzhledu“, ale v hlavních, všeobecných, „universálních“ rysech. Je to tendence, která je podle něho z nejvýznačnějších vlastností lyrického způsobu cítění. Baudelaire dovozuje, že pravý lyrik se vystříhá podrobností, v nichž si naopak libuje spisovatel románů: „lyrická duše kráčí kroky širokými jako synthesy“, romanopisec dává přednost postupu analytickému. Přílišná záliba v podrobnostech má za následek „anarchii“, porušení „hierarchie“, nedbání zásady nadřizenosti a podřizenosti. Baudelaire, jak jsme už viděli, byl si vědom toho, že ve chvíli, kdy umělec přistoupí k tomu, aby vyjádřil své „vidění“, dochází často ke sporu dvou protichůdných sklonů. Potřeba vyvoditi ze zobrazeného předmětu synthesu se utkává s vůlí vystihnouti všechnu mnohost podrobností, z nichž každá „s vášnivostí davu zamilovaného do naprosté rovnosti“ žádá, aby se uplatnila. Jestliže umělec nechá zvítěziti druhý z těchto dvou sklonů, vytvoří dílo, v němž „bude nutně porušena každá spravedlnost, zničena, obětována každá harmonie“, v němž se „nejedna triviálnost stane ohavností, nejedna malichernost uchvatitelkou“. Baudelaire odsuzuje příkře umělce, kteří se nechávají vésti tou „nestoudnou a nudnou láskou k podrobnosti“, která je po jeho soudu jednou z příčin úpadku současného malířství. Proti těmto „dělníkům v malířství“, jejichž obrazy vyhovují vkusu „davů“, který má smysl „jen pro to, co je malé“, staví umělce, kteří jsou ovládnáni potřebou „viděti věci velce“, kteří mají „pohled syntetický a zkracující“⁴⁰. Jestliže v uvedené paralele, v níž srovnává největšího romantického básníka s největším romantickým malířem, klade Baudelaire Delacroixe nad V. Huga, činí tak hlavně proto, že Delacroix byl po jeho názoru z umělců, kteří jsou přesvědčeni, že „vznešené se má vyhýbatí podrobnostem“, kdežto Hugo, který neměl smyslu pro „působivost zamlčování“, byl mu spíše obratným dělníkem než opravdovým tvůrcem. Naproti tomu vychvaluje Baudelaire u Poea, že potlačuje podrobnosti anebo přisuzuje jim v svých pracích jenom podřadné místo, a zjišťuje, že „díky této kruté střídmosti ukazuje se lépe tvůrčí myšlenka a námět se odráží žhavě od holého pozadí“.

Pokud věnuje umělec pozornost podrobnostem, má dbáti toho, aby jednotlivé podrobnosti měly poměrnou hodnotu přiměřenou celku; je třeba pečovat o to, aby podrobnosti přispívaly k celistvosti dojmu, aby nepoměrem mezi podrobnostmi a celkem nebyla porušena zásada podřadění a nadřadění. Je-li umělec ovládán zálibou „všechno viděti, všechno ukazovati“, má se snažiti aspoň o to, aby byla zachráněna perspektiva celku. Tvůrčí metoda umělců, vyhovujících této zásadě, může se přirovnati k umění velkého herce: nechť jeho hra „je sebevíce ohvězděna zářivými podrobnostmi, zůstává vždy syntetický a skulpturální“. V každém dokonalém umění, prohlašuje Baudelaire, je často viděti jistou dávku „nevyhnutelného syntetického barbarství“, které jediné obraznost vnímatele „může přetvořiti v dokonalé věci“⁴¹. K tomu možno dodati, že zásada „subordinace a hierarchie“, k níž se Baudelaire opětovně vrací a na níž klade obzvláštní důraz v svých kritických statích, je založena právě na poznatku, že ke vzbuzení estetického dojmu stačí, aby v uměleckém díle bylo podáno jenom tolik podrobností, kolik je třeba k aktivování a správnému zamíření vnímatelovy obrazivosti. Jestliže umělec podává v díle příliš mnoho podrobností, nemůže se vnímatelova obrazivost náležitě rozvinouti anebo vůbec uplatniti; jestliže v něm staví do popředí podrobnosti, které by měly býti podřízeny celku, uvádí vnímatelovu obrazivost na nesprávnou cestu. V prvním případě postrádá umělecké dílo estetické působivosti, v druhém případě jest jeho estetická působivost velmi oslabena, poněvadž vnímatelova pozornost je podružnostmi odváděna od „tvůrčí myšlenky“ díla. Baudelaire proto právem odsuzuje umělce, kteří, místo aby daný námět podali jako celek a snažili se dosíci jednotného celkového účinku, věnují hlavní pozornost jednotlivostem a tříští takto celistvost výsledného dojmu.

Potřeba viděti daný předmět hlavně v účinku jeho celku a snaha podati jej se zřetelem k žádoucí jednotnosti výsledného dojmu mohou se uplatniti zejména tehdy, je-li umělec obdařen oním smyslem pro konstrukci, který, jak jsme viděli, pokládal Baudelaire vůbec za jednu z předních podmínek uměleckého ztvárnění skutečnosti. Kritisuje v stati o Villemainovi sloh jmenovaného autora vytýká mu, že „ne-

zná umění napsati větu, právě tak jako nezná umění vybudovati knihu“. Spisovatel má býti „architektem slohu“, má si býti vědom toho, že každá věta musí býti sama o sobě „dobře uspořádanou stavbou“ a že souhrn těchto staveb má tvořiti nikoliv seskupení nesourodých architektonických výtvorů, nýbrž „město, jímž je kniha“. V dokonalém uměleckém díle je každá věc na svém místě, každá věc má správný rozměr a všechny věci jsou v něm „dobře spojeny, sloučeny, vzájemně přízpůsobeny . . ., obezřele sřetězeny“. V literatuře byli to podle Baudelaira hlavně Gautier a Poe, kteří pokládali slovesné umění za „architekturu slov“: Gautier, obdařený smyslem pro řád, jenž klade každý tah a každý dotek štětce na příslušné a přirozené místo, Poe, jehož sevřený, pevně skloubený sloh působí dojem „sítě upletené logikou“. Ze soudobých malířů se podle Baudelaira vyznačoval smyslem pro konstrukci zejména Corot, umělec, který, „je-li dovoleno komposici krajiny přirovnati k lidské struktuře, věděl vždy, kde má umístiti kosti a jaký rozměr nutno jim dáti“. Z podobné příčiny se Baudelaire obdivoval Wagnerovi, jehož díla se po jeho soudu vyznačují výtečnou methodou konstrukce, smyslem pro náležité architektonické členění a rozvržení stavby⁴². Jestliže Baudelaire přisuzoval smyslu pro konstrukci tak velký význam v uměleckém tvoření, je to ovšem hlavně proto, že byl hlasatelem intelektualistické a voluntaristické koncepce tvůrčího pochodu. Náзор, že v umění je třeba uplatňovati nejenom dar invence, ale též dar konstrukce, souvisí však těsně s Baudelairovým kultem dokonalosti. Po této stránce byl především, jak vysvítá z uvedených svědectví, stoupencem zásady, že umělecké dílo má realizovati princip rozmanitosti v jednotě, princip, kterého se sám nejednou dovolává v svých kritických statích. Umělecké dílo má míti vnitřní jednotu, a to nejenom v svém celku, nýbrž i v jednotlivých částech, přičemž jednotlivé části mají býti ve vzájemném vztahu a ve vztahu k dílu jakožto celku. Baudelaire byl si vědom toho, že co v uměleckém díle není na svém místě, pozbývá estetické hodnoty, i když je to krásné samo o sobě, a právě tak dobře byl si vědom toho, že je rozdíl mezi dílem, v němž jsou krásné věci, a mezi dílem opravdu krásným. Obracel se příkře proti umělcům, kteří používali metody „agregace,

akumulace a juxtaposice“, poněvadž tato metoda je podle něho nezbytně překážkou, bránící vniimateli, aby postihl „l'idée mère, la conception génératrice“ vnímaného díla. Neboť smysl pro konstrukci nezáleží jenom v zachovávání zásady, že je třeba dbáti na vhodné umístění a poměrnou hodnotu každé jednotlivosti v struktuře celku: v uměleckém díle mají též všechny jednotlivosti býti voleny a podány tak, aby vynikla náležitě jeho základní myšlenka. Aplikuje tuto zásadu na malířství dovozuje Baudelaire, že ze soudobých malířů byl to hlavně Delacroix, jenž uskutečňoval v své tvorbě tento požadavek, který později Taine formuloval jako zákon konvergence účinnů. Ukazuje na to, že v obrazech Delacroixových všechny osoby, jejich poměrné rozvržení v celkovém půdorysu díla, krajina anebo interiér, jež jim slouží za pozadí, jejich šat, zkrátka vše je pojato tak, aby „ozářilo“ tvůrčí koncepci umělce. V obraze, který je skutečnou „komposicí“, jsou všechny barvy v poměrné míře a zcela přirozeně ovlivňovány „dominujícím ovzduším“: v takovém obraze je zpravidla zvláštní barevný tón, který „se stane klíčem“ a ovládá ostatní barevné prvky obrazu. Jsou-li předmětné složky obrazu postaveny do náležitého barevného prostředí a je-li barevný živel podán tak, že všechny barvy jsou do jisté míry určovány danou dominantou, možno dosíci toho, co podle Baudelaira jest jednou z konstruktivních podmínek výtvarného krásna: harmonie celku. Delacroix byl Baudelairovi umělcem, který lépe než kdo jiný ze současných malířů dovedl v svých dílech dosahovati „jednotnosti aspektu“, aniž to bylo na újmu sugestivnosti barevného živlu. Pravý kolorista je si totiž vědom toho, že barva je skládána z barevných „mas“ utvořených z nesčetného množství tónů, jejichž harmonie má za následek jednotnost dojmu. Ježto umění je rozmanitost v jednotě, je třeba, aby umělecké dílo vyhovovalo co nejlépe tomu „velkému zákonu celkové harmonie“, jímž malířství, jak dovozoval Baudelaire před Tainem, souvisí po některých stránkách s hudbou⁴³. Malíři, jimž se autor „Romantického umění“ obdivuje nejvíce, jsou ti, kteří po jeho soudu byli nejenom koloristy, ale též harmonisty; a na druhé straně se obdivuje malířům, kteří — jako na pří-

klad Whistler anebo Corot — dovedli býti koloristy, třebaže používali jen málo rozmanité stupnice tónů.

Požadavek celkové harmonie, který je nezbytnou podmínkou k dosažení jednotnosti dojmu, nesmí se však chápati jako péče o pouhou vnější pravidelnost anebo symetričnost skladebnou. Podobně jako Delacroix a Poe⁴⁴ soudí i Baudelaire, že je nesprávné pokládati pravidelnost za atribut umělecké dokonalosti. Právě největší umělci se vyznačují tím, že nedbajíce „přesných rozměrů“ vytvářejí nové formy, které se dříve anebo později stanou předmětem obdivu. Jedním z hlavních nedostatků básnické tvorby Hugovy je podle Baudelaira to, že autor „Zpěvů východních“ a „Hernaniho“ ukazuje „ve všech svých obrazech, lyrických i dramatických“, „un système d'alignement et de contrastes uniformes“, že „dokonce i výstřednost bere u něho na sebe symetrické formy“. Kompozice uměleckého díla, třebaže má býti zaměřena k jednotnosti dojmu, má se vyznačovati tím, co lze nazvati „hodnotou neočekávaného“. Nepravidelnost a složitost, prohlašuje v jedné ze svých statí, je právě tak jako pravidelnost a harmonie jednou z prvopočátečních potřeb lidského ducha. V lidském duchu, praví na jiném místě, je protikladná láska k překvapení a k pravidelnosti. Jedním ze znaků opravdu velkého umění je mu to, že je pod svou zdánlivou prostotou velmi složitě. Vnitřní složitost je po jeho soudu právě tak jako celková harmonie podstatnou vlastností krásy. V souhlase s touto zásadou se obdivoval Poeovi, neboť jeho básnické skladby vyhovují podle něho jak potřebě souměrnosti, tak zálibě v údivu. Zjišťuje o něm, že dovedl do svých básní vnésti hlubokou harmonii, třebaže jim dával velmi složitou strukturu rytmickou. Nepravidelnost v pravidelnosti; zdánlivá prostota, hluboká složitost, vnější souměrnost, vnitřní nesouměrnost, toť podle formule Gautierovy a Reynoldovy jeden z hlavních požadavků, jež kladl Baudelaire na výstavbu uměleckého díla. A v jednom ze svých deníků se přiznává, že nejkrásnější věcí, kterou nacházel v divadle, byl mu lustr, „krásný, křišťálový předmět, zářící, složitý, kruhovitý a souměrný“. A podobně poesie Poeova ho naplňovala obdivem proto, že je „cosi hlubokého a míhavého jako sen, tajemného a dokonalého jako křišťál“, že je to poesie „hluboká a naříkavá“, ale při tom

„průzračná a bezvadná jako křišťálový klenot“⁴⁵. Kdybychom chtěli obrazně vyjádřit Baudelairovo pojetí umělecké struktury, mohli bychom použití představy vyjádřené v těchto řádcích: umělcovo úsilí má být zaměřeno k tomu, aby do přesně vyhraněného tvaru vykrystalisoval v harmonickou jednotu vnitřní složitost výrazu. Lze-li Baudelairovu koncepci umělecké struktury znázornit metaforicky představou křišťálového předmětu, je to nejenom proto, že je v něm uskutečněno spojení pravidelnosti se složitostí, ale také proto, že tento předmět, jak jsme viděli, je mu jakýmsi symbolem toho, co je nejasné a neurčité, měnivé a prchavé, symbolem „snu“. Baudelaire už naznačuje, že ke znakům skutečné poesie vedle spojení pravidelnosti se složitostí náleží též spojení přesnosti s nepřesností, že básnická krása je v jistém smyslu přesně vyjádřená nepřesnost.

Ježto v umělecké tvorbě je třeba mít stále zřetel na estetickou působivost tvořeného díla, je nutno pečovat o to, aby všechny jeho prvky přispívaly k zamýšlenému účinu. Skutečným slovesným umělcem je Baudelairovi, v souhlase s Poem, ten, kdo nepřizpůsobuje „své myšlenky“ okolnostem, nýbrž naopak okolnosti přizpůsobuje chtěnému účinu, ten, u něhož „všechny myšlenky jako poslušné šípy letí k témuž cíli“. Jestliže, praví Baudelaire parafrazuje Poeta, první věta není napsána se zřetelem k tomu, aby připravovala výsledný dojem, je práce od počátku pochybená. Do celé skladby se nesmí vloudit „jediné slovo“, které by nebylo diktováno daným záměrem, které by přímo anebo nepřímo nebylo zaměřeno k tomu, aby „dokonalo předem uvážený úmysl“. Na jiném místě cituje Poeův výrok, podle něhož jeho nejslavnější báseň „kráčela celá krok za krokem k svému cíli s přesností a s přísnou logikou matematického úkolu“, a dodává, že jenom milovníci náhody, fatalisté inspirace mohli by se pozastavovat nad tím, s jakým soustředěným úsilím autor „Havrana“ podřizoval nejmenší jednotlivosti své skladby určenému záměru, jak pečoval o to, aby „s chladnokrevností a rozvahou“ přiváděly ponenáhlu čtenáře k vytčenému cíli. Umělecké dílo vyžaduje přesně promyšleného plánu, neboť „konstrukce, armatura, abychom tak řekli, je nejvýznačnější zárukou tajemného života vytvořů ducha“, zárukou, že se splní životní podmínka těchto

výtvorů, to jest „jednotnost v dojmu, celistvost účinu“⁴⁶. Už Boileau v části „Básnického umění“, kde pojednává o epické poesii, prohlašuje, že v „Iliadě“ „každý verš, každé slovo směřuje k události“; jinak řečeno, připravuje rozuzlení daného děje; už Buffon, Condillac a jiní theoretikové slohu upozorňovali na to, že přesný plán je nezbytnou podmínkou k vytvoření slohově dokonalého díla, a Poe se snažil dokázat, že literární dílo se má tvořit podle plánu předem koncipovaného a tak přesně promyšleného, že by stačilo vyjmouti z něho anebo přemístiti v něm nejmenšího činitele, aby tím byla rozrušena celistvost díla⁴⁷. Ale i když všichni jmenovaní autoři, a Baudelaire do jisté míry snad podle jejich příkladu, se obraceli právem proti názoru, že umělec ví, co chtěl udělati, teprve tehdy, až dohotoví své dílo, nutno na druhé straně uvážiti, že volba výrazových prostředků není sice věcí náhody anebo vnuknutí, ale ani pouhým výsledkem chladně uvažujícího a přesně odvažujícího rozumování. Jestliže umělec, dovozuje správně E. Delacroix⁴⁸, má dojem, že volí své výrazové prostředky, je třeba k tomu dodati, že je volí především v možnostech daných jeho osobností: i taková díla, která — jak je tomu v případě Poeova „Havrana“ — vznikla podle autorova tvrzení činností přísně logické úvahy, vyjadřují svého původce, takže možno říci, že volba výrazových prostředků byla preformována v jeho duši.

Estetická působivost uměleckého díla jest ovšem tím mocnější, čím intensivnější jest ona „celistvost účinu“, k níž má býti zaměřena volba výrazových prostředků. Poněvadž lidská pozornost je tím soustředěnější, čím více si sama omezí své pole pozorování, je celkový účín uměleckého díla úměrný tomu, jak krátkou dobu trvá emoce, kterou vzbudí v duši čtenáře anebo diváka. V souhlase s tímto poznatkem a ve shodě s literárními teoriemi Poeovými protestuje Baudelaire proti tomu, co podle něho, pokud se týče básnické tvorby, bylo by lze nazvati „kacířstvím délky anebo rozměru“. Právě tak jako Poe poukazuje i Baudelaire na to, že je nesprávné přisuzovati dlouhým básním větší hodnotu než básním menšího rozsahu. „Dlouhá báseň,“ cituje Baudelaire Poea, „neexistuje; co rozumíme pod dlouhou básní, je dokonalý výrazový protimluv.“ Literární výtvor zaslou-

huje názvu báseň potud, pokud „rozněcuje, povznáší duši“. Poněvadž duševní emoce mají jenom krátké trvání, je skutečnou básní jen ta skladba, jejíž četba netrvá déle než onen zvláštní stav, do něhož duše čtenáře je, možno-li tak říci, „násilím stržena“. Hodnota básně je tedy úměrná tomu rozdílení, uchvácení duše; rozsah básnické skladby jest určití tak, aby nepřesahoval svou emotivní působivostí intenzitu „nadšení“, jehož je schopna lidská přirozenost. S hlediska estetické účinnosti jest tudíž krátkým básním dávati přednost před básněmi dlouhými. Dlouhé básně, píše Baudelaire v jednom ze svých dopisů, skládají ti, kdo jsou neschopni složití básně krátké, ti, kdo si nejsou vědomi toho, že „vše, co překročuje délku pozornosti, kterou lidská bytost může věnovati básnické formě, není básní“. Aby lépe osvětlil tuto zásadu, ukazuje na to, že „čím je forma tísňivější, tím intenzivněji vytryskuje myšlenka“; je tomu podobně, jako když se podíváme na oblohu sklepním okénkem, anebo když ji uvidíme mezi dvěma komíny, dvěma skalami anebo podloubím: budeme míti „hlubší představu nekonečna“, než by nám ji mohlo poskytnouti „panorama viděné s vrcholku hory“. Jsa přesvědčen, že básnický výtvor je tím působivější, čím je sevřenější a zhuštěnější, čím více je v něm využito předností, jež poskytuje „tísňenost“ formy, dával znělce, básnickému útvaru, který má podle jeho slov „krásu dobře zpracovaného kovu anebo nerostu“, přednost před všemi ostatními útvary básnickými. Jestliže se obdivoval Hugově „Legendě století“, bylo to, jak se sám přiznal, do značné míry proto, že toto dílo obsahuje většinou skladby poměrně malého rozsahu, svědčící o tom, že jejich autor měl „dokonalou znalost všech možností moderní poesie“, že „jediný vytvořil epickou báseň, která mohla býti vytvořena člověkem jeho doby pro čtenáře jeho doby“⁴⁹. Ve shodě s názory Poeovými soudil totiž Baudelaire, že epická báseň, jak byla pojímána hlavními pěstiteli tohoto literárního druhu, nemůže býti pokládána za výtvor opravdu poetický, poněvadž díla tak rozměrná, obětující základní podmínky umělecké dokonalosti: jednotu pojetí, jednotu dojmu a celistvost účinu, jsou s hlediska estetického projevem nesprávného názoru na to, co je konstitutivním principem umění. Je-li omezenost rozsahu jedním z hlavních

požadavků, jež zásada celistvosti účinu klade na básnickou tvorbu, je třeba na druhé straně upozorniti na to, že právě tak jako báseň příliš rozsáhlá nemůže ani báseň příliš krátká býti pokládána za výtvar skutečně poetický. Neboť taková skladba neposkytuje „dostatečné stravy způsobenému vzrušení“, neuspokojuje „přirozenou žádost čtenářovu“, a proto její účín, i když je sebeintensivnější, není trvalý, neutkví v paměti. „Je to jako pečtidlo, které, byvši přiloženo příliš lehce a příliš chvatně, nemělo kdy vtisknouti do vosku svůj obraz“. Protože hodnota literárního díla závisí na intenzitě výsledného účínu přiměřeného síle a trvání emoce, již je schopna duše čtenářova, nutno podle Baudelaira povídce dáti přednost před románem. Podobně jako epická báseň je po jeho soudu i román „uměleckou anomálií“. Román má zpravidla příliš velký rozsah, aby doba, již vyžaduje jeho četba, nepřesahovala míru pozornosti nutnou k tomu, aby v duši čtenáře byl vzbuzen s náležitou intenzitou jednotný estetický dojem. Naproti tomu povídka, jsouc „zúženější, kondensovanější, využívá věčných výhod omezení“, a ježto nevyžaduje při četbě ani zdaleka tolik času jako četba románu, zanechává v duši čtenáře mnohem mocnější vzpomínku“ a mnohem celistvější a hlubší dojem⁵⁰. Zdůrazňujíce zásadu, že estetická působivost slovesného výtvaru jest úměrná krátkosti doby, již je zapotřebí ke vzbuzení příslušného dojmu, měli Poe a Baudelaire patrně na mysli, že účinnost básnické skladby se zvyšuje tou měrou, jak se charakter sukcesivnosti poesie přibližuje charakteru simultánnosti výtvarného umění. Je pravda, že stručnost je podmínkou sugestivnosti; v básni, která obsahuje více slov, než jich je třeba k zamýšlenému účínu, je čtenář nucen věnovati příliš mnoho pozornosti významovému živlu skladby, než aby se mohl celistvým dojmem náležitě uplatniti její živel emocionální; ale lze naproti tomu sotva souhlasiti s tvrzením obou autorů, že dlouhá báseň „neexistuje“. Dlouhá báseň neexistuje jen v tom případě, je-li to dílo nemající náležitě umělecké hodnoty; ale jsou epické básně, které jsou umělecky vysoce hodnotné jako básně epické a ne jako řada „básní“ krátkých, více nebo méně obratně prý spojených výplněmi, nijak nepřispívajícími ke zvýšení hodnoty daného díla. Jest ovšem třeba poznamenati, že, pohlí-

žíme-li na epickou báseň jen s hlediska její poetické účinnosti, může se nám vskutku jeviti jako řada více nebo méně krátkých samostatných „básní“, při čemž to, co spojuje tyto „básně“, nemá vlastní poetické hodnoty. Ale epická báseň, je-li opravdu uměleckým dílem, jest jím jako celek a ne jako pouhá mosaika zlomků, nechť jsou to zlomky sebezdařilejší s hlediska poetické účinnosti.

Aby umělec dovedl uskutečniti zásadu, že všechny jednotlivosti díla mají přispívati k celistvosti a jednotnosti účinu, musí býti „duchem hluboce zamilovaným do analýsy a do logiky“. „Nejdříve začni,“ praví Baudelaire v jednom ze svých deníků, „a potom používej logiky a analýsy“. Je pro Baudelaira příznačné, že se zabýval úmyslem podati podrobný rozbor de Laclosových „Liaisons dangereuses“, díla, u něhož se mu zamlouvala zvláště „strategie“ a „taktika“ jednajících osob, smysl pro „gradaci, přechod, progresi“ a dušezpytné umění, které autor osvědčil v svých přímo „racinovsky“ pronikavých analýsách. Za jednu z hlavních předností „Paní Bovaryové“ pokládal Baudelaire to, že Flaubert dal svému dílu nejen dokonalou slovesnou formu, ale že také opíraje se o analýsu a logiku dokázal, že o hodnotě námětů nerozhoduje jejich povaha, nýbrž způsob jejich zpracování. V jedné ze svých statí o Poeovi obdivuje se velkému americkému spisovateli pro jeho schopnost indukce a analýsy, pro schopnost, která ho činila zvláště způsobilým, aby uskutečňoval v své tvorbě jednu z hlavních svých literárních zásad: zásadu, že vše má směřovati k rozuzlení. Doporučoval-li Baudelaire, aby se v literárním tvoření používalo co nejvíce logiky a analýsy, bylo to proto, že podle něho lze jedině takto vytvořiti díla vyznačující se methodičností pojetí a podání. Ze spisovatelů dává přednost těm, kteří jsou stoupenci metody, kteří pociťují potřebu „vytvořiti si estetiku pro svou potřebu“. Jedním z nejcharakterističtějších znaků genia Balzacova je po jeho soudu to, že autor „Lidské komedie“ je „romanopiscem a učencem, vynalezatelem a pozorovatelem, přírodopiscem, který zná stejně zákon vznikání myšlenek a viditelných bytostí“. Je to, dodává, „velký muž v plné síle toho výrazu“, je to „tvůrce metody, a to jediný, jehož metoda stojí za to, aby se studovala“. V poznámce k jedné povídce Poeově podo-

týká, že jmenovaný autor byl z těch spisovatelů, kteří v své tvorbě se opírají jenom o metodu, kterou si sami vytvořili. Poněvadž metoda těchto spisovatelů je dána jejich temperamentem, jsouc jakýmsi uměleckým zužitkováním jejich citovosti, bývají jejich díla zpravidla původnější než díla autorů, kteří jsou pouhými „imaginativy“. Tito autoři nejsou obdařeni filosofickým duchem spokojují se tím, že jenom hromadí a řadí k sobě události, aniž se snaží utřídit je a vyložiti jejich hlubší smysl; spisovatelé, kteří si vytvořili svou vlastní metodu, vyznačují se právě tím, že jsou ve větší anebo menší míře „filosofy“: jedni jsou zaujati snahou proniknouti do oblastí nadpřirozena, což má původ v tom „inkvizičním duchu“, který charakterisuje vyšetřující soudce a má své kořeny možná v nejvzdálenějších dojmech z mládí; druzí jsou „vášniví přírodozpytci“, kteří „zkoumají lupou duši jako lékaři tělo“; jiní se snaží sloučiti oba systémy v tajemnou jednotu⁵¹. Nedostatek metody je podle Baudelaira jednou z hlavních vlastností eklektiků a „pochybovačů“, kdežto skutečně osobití spisovatelé a praví umělci jsou „tím více zamilováni do metody, čím více se zdá, že jejich vášnivý a citlivý temperament je od metody odvrácí“. Nestačí však vytvořiti si svou metodu: je třeba, aby to byla metoda jednotná a jednoduchá, aby nezáležela v uplatňování protikladných schopností. Baudelaire dával na příklad Delacroixovi přednost před Ingresem hlavně proto, že Ingres používal v svých dílech několika postupných method: byl „vlámský v provedení, individualistický a naturalistický v kresbě, antický svými sympatiemi a idealistický rozumem“; u Delacroixe byly naproti tomu všechny složky umění jenom „velmi pokornými služkami“ jediné a vyšší schopnosti, která byla osudovou, jedinečnou vlastností jeho genia. Baudelaire uznává, že nelze všem umělcům předpisovati jedinou, tutéž metodu, že požadavky kladené na uměleckou tvorbu bývají více nebo méně modifikovány rozmanitostí temperamentů: ale pokládal za zvláštní přednost, tvořili-li umělec podle metody, která mu dovoluje projevit co nejlépe „dominantu“ jeho tvůrčí osobnosti. Umělci, kteří nemají dosti vyhraněné individuality, aby si vytvořili jednotnou a logickou metodu, snaží se tento nedostatek nahraditi tím, že do svých děl vnášejí prvky pře-

vzaté z cizích výtvorů — nedovedouce při tom ty nesourodé prvky se svým dílem sloučiti v umělecký celek —, anebo tím, že sahají k výrazovým prostředkům čerpaným v jiných uměních, neuvědomujíce si, že každé umění má dostačovat samo sobě a nepřekračovat hranic, které jsou mu vymezeny jeho povahou⁵². Jestliže Baudelaire požaduje od umělce, aby se v své tvorbě projevil „stoupencem metody“, nehlásí se tím tedy k názoru, že v uměleckém tvoření je třeba postupovat podle jisté stanovené metody a že odchýlení od normy jest na újmu estetické hodnoty díla. V umělecké tvorbě je podle Baudelaira třeba postupovat podle určité metody, ale podle metody, která je výrazem tvůrčovy osobnosti a ne pouhou aplikací kodifikovaných předpisů a pravidel. Methoda není v jeho pojetí něčím, co by mohlo umělci bránit v tom, aby projevil svou původnost a svou osobitost: pravým umělcem je právě ten, kdo se dovede projevit původní a osobitou methodou.

Ačkoliv umělec má tvořit podle metody, která má původ v jeho tvůrčí osobnosti, není podle Baudelaira povinen vyložit svou methodu veřejnosti, vysvětlovat jí svůj cíl, své prostředky a své záměry. Baudelaire sám podal sice v řadě theoretických a kritických statí svou filosofii výtvarného umění, ale nezanechal práce, v níž by byl soustavně podal svou poetiku a v níž by byl objasnil, jakými prostředky a postupy se snažil dosíci „neomylnosti v básnickém tvoření“. V jedné z projektovaných předmluv ke „Květům Zla“ uznává, že práce, v níž by vysvětlil zásady, kterými se řídil v své tvorbě, mohla by „pobaviti duchy zamilované do hluboké rétoriky“, ale rozváživ si to lépe, došel prý k závěru, že by to byla práce zbytečná, poněvadž „jedni vědí anebo uhadují a druzí nikdy nepochopí“. Bylo by podle něho bláhovou snahou chtít v širokých vrstvách veřejnosti buditi pochopení pro uměleckou tvorbu, již po jeho soudu dovede správně chápati jenom hrstka lidí obdařených skutečným estetickým cítěním. Nevyložil-li v projektované předmluvě, jak „udělal svou knihu“, bylo to prý hlavně proto, že cítil odpor k pracím toho druhu. „Vodí se,“ praví parafrazuje Poeta, „dav do dílen garderobiérky a dekoratéra, do šatny herečky? Ukazuje se obecenstvu, dnes poblázněnému, zítra netečnému, mechanismus triků? Vy-

světlují se mu retuše a varianty improvizované při zkouškách a vykládá se mu, do jaké míry instinkt a upřímnost jsou zúčastněny na praktikách a na šarlatánství nezbytném v amalgamu díla? Odkrývají se mu všechny hadry, ličidla, kladky, řetězy, náčrtky, počmárané kartáčové otisky, slovem všechny ohavnosti, jež tvoří svatyni umění?“⁵³ Třebaže Baudelaire upustil od toho, aby vyložil soustavně „skryté zákony“, podle nichž tvořil, lze, jak jsme viděli, z jeho kritických a theoretických statí vyvoditi řadu obecných zásad, nasvědčujících tomu, že jeho pojetí „neomylnosti“ v básnickém tvoreni je v podstatě určováno týmiž estetickými principy jako jeho koncepce dokonalosti v oboru umění výtvarného.

Vedle uvedených obecných zásad, které jsou „životní podmínkou každého uměleckého díla“, možno však z Baudelairových prací prosou vyvoditi též řadu zásad týkajících se jenom výrazových prostředků básnictví. Je přirozené, že Baudelaire, který se hlásil k názoru Buffonovu, podle něhož toliko „dílům dobře napsaným“ je zaručena nesmrtelnost, a který tvrdil, že Robespierre „zasluhuje úcty jedině proto, že udělal několik krásných vět“, uvažoval nejen o základních požadavcích a podmínkách slovesného umění, ale také o jednotlivých činitelích slovesného výrazu. Jakou pozornost věnoval i činitelům zdánlivě méně důležitým, vysvítá z toho, že kladl obzvláštní důraz na příklad na to, že v básnickém výraze je třeba s velkou pečlivostí dbáti na správnou interpunkci. Po této stránce se shoduje s Poem, který chtěl napsati zvláštní pojednání o „filosofii tečky“ a který tvrdil, že správné používání interpunkčních znamének je skutečné umění. Stačí prolistovati Baudelairovu korespondenci, abychom se přesvědčili, jakou péči věnoval při korekturách svých básní právě interpunkci a jak byl dokonce ochoten v zájmu správné interpunkce obětovati celé skladby. „Vypusťte,“ píše na jednom místě svému vydavateli, „celou báseň, jestliže se vám v básni nelíbí jedna čárka, ale nevypouštějte čárku, má své oprávnění.“⁵⁴ Toto svědectví nasvědčuje tomu, že Baudelaire přisuzoval interpunkci v básnické řeči přímo „životní“ význam. Nemenší význam připisoval tomu, aby se v slovesném výraze dbalo náležitě funkčního charakteru jednotlivých slovních kategorií. Viděli

jsme, že Baudelaire opětovně poukazoval na to, že slovo vedle své hodnoty významové obsahuje hodnoty emociálně sugestivní, jimiž se básník zmocňuje předmětu své tvůrčí kontemplace mnohem intenzivněji než pouhým diskursivním přepisem, intelektualisujícím danou emoci anebo percepci. V básnickém „snění“ podobně jako ve stavu opojení způsobeném umělými prostředky stává se podle Baudelaira „i gramatika, suchopárná gramatika jakoby nějakým evokačním kouzelnictvím“. V tomto stavu stupňované duchovní životnosti a zjemnělé smyslové vnímavosti „slova ožívují, oděna do masa a kostí“. Ale při tom se aktualizuje jejich gramatická funkce: podstatné jméno ožívuje ve své substanciální, „podstatné velebnosti“, přídavné jméno „ve svém průzračném šatě“, který substantivum „odívá a zbarvuje jako glazura“, a sloveso, „anděl pohybu, rozhoupává větu“⁵⁶. Sugestivnost básnického slova je tedy podle Baudelaira podmíněna nejenom adekvátností, koncisností a emotivní působivostí výrazu, ale též náležitým uplatněním jeho funkce gramatické; nejenom „architekturou“ a „plastikou“ jazyka, ale též tím, co nazval „gramatickým tancem“: slova je třeba v básnické řeči použít tak, aby jeho gramatická funkce zvyšovala působivost jeho funkce evokativní.

Ježto významově i zvukově nejdůležitějším slovem ve verši je slovo rýmové, je podle Baudelaira třeba v básnické řeči věnovati zvláštní péči a pozornost volbě rýmů. Na rozdíl od Banvilla, jehož poetika jeví jinak nejednu podobnost s poetikou Baudelairovou, nebyl básník „Květů Zla“ stoupencem bohatého rýmu pojímaného jako samoučelný prvek výrazový. Baudelaire nezavrhoval používání bohatých rýmů; spíše naopak; ale zavrhoval hromadění těchto rýmů, připouštěje je jenom potud, pokud je podmíněno nějakým záměrem anebo má za účel zvýšiti působivost zamýšleného účinu. Ničím neodůvodněné hromadění bohatých rýmů je mu znakem „přirozených“ anebo „zrušivých“ básníků, z jejichž pera tyto rýmy „tekou ustavičně a neodvratně“, místo aby — jak je tomu na příklad u Gautiera — „pravidelný a souměrný purpur rýmu více než přesného“ poskytoval básníkovi možnost dosíci ve spojení „s pevně postavenou melodií“ onoho splnutí dvojího živlu, živlu plastického a hudebního, jež dodává básnickému

výrazu náležitě sugestivnosti. Používá-li básník rýmů nedbalých, je to svědectvím, že se v své tvorbě nevyhýbá dostatečně tomu, co se nazývá inspirací a co je spíše na škodu než na prospěch básnickému tvoření, neboť verš udělaný jenom z lásky k verši má o něco více naděje, že bude opravdu krásný, než verš diktovaný vzrušením anebo rozhořčením. Je-li nezbytným požadavkem používati rýmů přesných, nemá tím býti řečeno, že po této stránce si nemusí básník klásti žádné meze: i přesných rýmů jest používati s jistou diskretností, totiž tak, aby „splňovaly chtěnou podmínku krásy a vyhovovaly protikladné a tajemné lásce lidského ducha k překvapení a souměrnosti“⁵⁶. Baudelaire vyslovuje zde podobnou myšlenku jako Poe, který dovozoval, že estetická libost, kterou vzbuzuje rým, záleží především v tom, že rým uspokojuje naši vrozenou schopnost oceňovati vztahy rovnosti. Ale aby bylo dosaženo rýmu dokonalého, je třeba, aby se k prvku rovnosti přidružil druhý prvek, bez něhož se první nemůže náležitě uplatniti, to jest prvek neočekávanosti. V souhlase s tímto požadavkem, který má původ v Baconově zásadě, že jednou z nejmocnějších, anebo lépe řečeno nejcharakterističtějších emocí vzbuzovaných krásou, jest emoce údivu, má se básník podle Baudelaira — podobně jako podle Poea — snažiti, aby zvýšil „matematický a hudební požitek, jež duch vyvozuje z rýmu“, tím, že k požitku poskytovanému rovností a harmonií připojí živel neočekávanosti, živel zvláštnosti, který „jest jakoby nějakým nezbytným kořením krásy“⁵⁷. Baudelaire tedy podobně jako Poe vysvětloval estetickou působivost rýmu zálibou v opakování předvídaného výrazového prvku, ale přitom právem zdůrazňoval, že pravá estetická účinnost rýmu se uplatňuje tehdy, jestliže k prvku předvídanosti přistoupí prvek nepředvídanosti. Estetická libost, kterou způsobuje rým, má totiž původ v jistém napětí, které je dáno očekáváním téhož výrazového prvku; poněvadž dané napětí při příliš častém opakování téhož výrazového prvku ustupuje únavě anebo netečnosti, je přirozené, že účinnost rýmu se zvýší, jestliže očekávání jest občas vystřídáno zklamáním: v tom případě zklamání může býti příčinou estetické libosti. Baudelaire ukazoval na to, že účinu, který vzbuzuje živel neočekávanosti, možno

dosíci na příklad použitím rýmu mnohonásobného, rýmu vnitřního a pod., neboť na rozdíl od Schopenhauera, který opakování týchž slabik v několika po sobě následujících rýmech pokládal za estetický pleonasmus, viděl Baudelaire v této „naivní složitosti“ projev jedné z nejhodnotnějších potřeb umělecké tvořivosti: projev potřeby překonávání překážky dobrovolně vyhledávané. Podobně jako později Banville upozornil i Baudelaire na to, že slova rýmová jsou obdařena nejmocnější výrazovou působivostí; ale na rozdíl od Banville, který prohlašoval, že výrazovost myšlenky jest úměrná výrazovosti rýmu, doporučoval Baudelaire jenom, aby při volbě rýmů byl brán zřetel k tomu, že „rýmy silně zbarvené jsou svítilny, jež ozařují cestu myšlenky“. Při volbě rýmů je ovšem třeba dbáti též na rozmanitost použitých rýmových slov, neboť básník, který „neví přesně, kolik každé slovo připouští rýmů, není schopen vyjádřiti jakoukoliv myšlenku“. Zvláštní pozornost je konečně nutno věnovati zvukové stránce rýmů: „téměř hudební ozdoba rýmu“⁵⁸ je podle Baudelaira jedním z těch prostředků, jimiž básník dovede zejména mocně znázorniti slovy nesdělitelný živel dané emoce.

Nejen náležitou volbou rýmů, nýbrž i vhodnou rytmickou strukturou verše lze vzbuzovati neméně působivé emotivní účiny. Právě tak jako Wagner pokládal i Baudelaire rytmickou úpravu verše za prostředek dodávající básníkovu výrazu působivosti, která jakoby „nějakým kouzlem“ upoutává a ovládá citovost. Zmiňuje se v jedné ze svých studií o Poeovi o tom, že snahou velkého amerického básníka bylo přizpůsobovati své výrazové prostředky chtěnému účinu, podotýká, že kladl důraz na to, aby volba rytmu byla určována emocí, která měla býti vzbuzena. Jako rým má rytmus býti volen tak, aby vyhovoval „nesmrtelným potřebám jednotvárnosti, souměrnosti a překvapení“. Baudelairovo pojetí rytmu možno podle výstižné poznámky Reynoldovy metaforicky znázorniti obrazem pohybuující se lodi, který nacházíme v básníkově deníku. „Myslím,“ píše tu Baudelaire, „že nekonečný a tajemný půvab, který tkví v pohledu na loď, a zejména na loď v pohybu, záleží v prvním případě v pravidelnosti a souměrnosti, jež jsou z prvotních potřeb lidského ducha v téže míře jako složitost

a harmonie; — a v druhém případě v postupném množení a vznikání všech pomyslných křivek a obrazců opisovaných v prostoru skutečnými prvky předmětu. Básnickou myšlenkou, která se vybavuje z tohoto provádění pohybu v liniích, je předpoklad veliké, nesmírné, složité ale eurytmické bytosti, tvora plného geniálnosti, trpícího a vzdychajícího všemi lidskými vzdechy a všemi lidskými tížádostmi“⁵⁹. V rytmu básnické věty má se tedy podle Baudelaira sdružovati pravidelnost s nepravidelností, harmonie se složitostí, souměrnost s překvapením; rytmus básnické věty má uskutečňovati pohyb v liniích, jímž se výrazové možnosti poesie blíží výrazovým možnostem hudby a matematiky. Baudelaire vskutku dovozoval, že básnická věta může napodobovati geometrické prvky a obrazce: „přímku vodorovnou, vztyčující se přímkou, spouštějící se přímkou; může přímo bez upachtění vystoupiti k nebi anebo sestoupiti kolmo k pecku rychlostí vši tíže; může sledovati spirálu, opsati parabolu anebo lomenou čáru tvořící řadu nad sebe položených úhlů“. Rytmičké členění básnické věty, jakkoliv je složité a jakkoliv těsně sleduje hnutí citu anebo myšlenky, nemá porušovati základní zvukovou osnovu skladby. Porušování pravidelnosti způsobované vnášením nesouměrnosti do souměrnosti nemá vybočovati v disharmonii: symetrie se má s asymetrií sdružovati v celkovou eurytmickou strukturu básnickou. Neboť vlastností pravé poesie jest, že „má tok pravidelný jako velké řeky, které se blíží k moři, k své smrti a k svému nekonečnu; pravá poesie se vyhýbá „chvatu a přerývanému pohybu“: „La poésie lyrique s'élance, mais toujours d'un mouvement élastique et ondulé“. Rytmičkou osnovou, která se nejlépe přizpůsobuje lyrickým hnutím duše, je podle Baudelaira osnova vzbuzující představu arabesky: arabesková linie je „nejduchovější“, „nejideálnější ze všech“; je to, jak případně poznamenává Reynold, „eurythmie par excellence“. Klade-li Baudelaire tak velký důraz na vhodnou rytmičkou úpravu básnické věty, je to proto, že rytmus je podle něho, v souhlase s Poem, nezbytný k „rozvinutí ideje krásy“, to jest k uskutečnění toho, co po jeho soudu je nejvyšším a nejušlechtlejším cílem poesie. Baudelaire uznává, že i prosou lze vytvořiti čistě poetické

slovesné výtvořy nemající jiného cíle než vytvoření krásna. Nejednen ze spisovatelů zanášel se ctižádostivým snem o „zázřaku poetické prosy, hudební bez rytmu a bez rýmu“ a jsou naopak autoři, jejichž prosaické texty mají svou „versifikaci“; ale v obou případech jsou to „heroické pokusy“, jež nemají jiného významu, než aby dokazovaly účinnost pravých výrazových prostředků přizpůsobených příslušným cílům. Ježto cílem poesie je tvoření krásna a ježto rytmus je nezbytným prostředkem k dosažení tohoto cíle, nutno podle Baudelaira uznati, že na příklad povídka má v jedné věci převahu nad skladbou básnickou. Cílem povídky může totiž býti pravda, nikoliv krása a v tom případě by „umělosti rytmu“ byly nepřekonatelnou překážkou tomu, aby se podrobně rozvedly ideové a výrazové složky, jež mají za účel dovozovati pravdu. K výstavbě dokonalé povídky může býti nejlepším nástrojem rozumová úvaha, nikoliv rytmické tvoření krásna. Ale na druhé straně je třeba uvážiti, že vytkne-li si autor za cíl povídky krásu, je proti básníkovi ve velké nevýhodě, poněvadž nemá k dispozici nejužitečnější nástroj: rytmus, kdežto básníkovi je právě rytmus jedním z hlavních výrazových prostředků, jež mu poskytují možnost povznésti svou tvorbu do oblasti čisté poesie a čisté krásy⁶⁰.

Vedle vhodné volby rýmů a rytmů jest ještě jeden důležitý prostředek, který podle Baudelaira umožňuje básníkovi, aby ovládal „podle libosti“ citovost čtenáře, totiž používání výrazových prvků daných opakováním. Sem patří především používání refrénu. V jedné ze svých statí o Poeovi ukazuje Baudelaire na to, jak autor „Havřana“ použitím vhodného refrénu opatřeného neobyčejně výrazným rýmem zdůraznil celkové melancholické ladění skladby, jak zvolený refrén svou zvukovou i výrazovou hodnotou zvyšuje výstižně působivost zamýšleného účinu. Svou básní dokázal Poe podle Baudelaira, že účinnost refrénu podobně jako účinnost rýmu a rytmu je zesilována, jestliže do pravidelnosti dané opakováním téhož slova anebo téže skupiny slov je vnesena variace, jestliže, jak je tomu právě v básni Poeově, zvoleného refrénu je použito různým způsobem, anebo vrací-li se daný refrén v rozmanitých slovních obměnách. Zvláště působivých účínů lze podle Baudelaira

dosíci také opakováním téhož verše anebo několika veršů: podobně jako v hudbě Wagnerově opakování jistých melodických vět zdůrazňuje tematiku skladby, jest opakování veršů prostředkem, jímž lze dobře vystihnouti „neodbytnosti melancholie anebo utkvělé myšlenky“⁶¹.

Jestliže přehlédneme Baudelairovy názory týkající se zvukového živlu poesie, dojdeme k závěru, že podobně jako jeho úvahy o obecných otázkách estetiky básnictví a umění výtvarného jsou i jeho úvahy o otázkách metriky a prosodie do značné míry ovládaný onou klasickou zásadou rozmanitosti v jednotě, kterou pokládal za nejpřípadnější definici umění. Veden touto zásadou upozorňoval opětovně na to, že pravá působivost rýmu, rytmu a refrénu nezáleží v pouhé pravidelnosti a souměrnosti, nýbrž ve spojení tohoto živlu se živlem opačným, a že v pravé poesii je těchto výrazových činitelů použito tak, že příslušná díla přes svou vnitřní složitost působí dojem celistvé jednotnosti. Zdůrazňuje estetickou působivost nepravidelnosti v pravidelnosti, nesouměrnosti v souměrnosti, vycházel nepřímo z poznatku, že s hlediska umělecké účinnosti může zklamané očekávání státi se příjemným překvapením, to jest příčinou estetické libosti. Aby spojením symetrie s asymetrií vznikl eurytmický celek básnický, k tomu jest ovšem zapotřebí obzvláštního umění: právě v tomto smyslu nutno dáti za pravdu Baudelairovi, že poesie je nejenom tvoření, nýbrž také kouzelnictví, které magií slova dovede překlenouti to, co samo o sobě má ráz nesouladu anebo protikladu.

Skutečný básník se však vyznačuje nejen tím, že je schopen „bezvadnou rukou“ využití všech prostředků jazyka a prosodie: skutečný básník je ve zvláštní míře obdařen též schopností, která mu umožňuje vyjádřiti ono nadšení, uchvácení duše, jímž se projevuje lidské bažení po vyšší, mimozemské a nadzemské kráse. Aby básník dovedl vyjádřiti nadšení způsobené krásou, musí býti nadán lyrickým způsobem cítění a jako je lyrický způsob cítění, jest i lyrický způsob vyjadřování. Básník, který se chce povznést do oblasti čisté krásy, musí se vystříhati toho, aby do svých výtvorů uváděl tón, kterého mohou používat autoři děl prosaických, ale kterého nesmějí užiti autoři děl poetických: tón rozumářský, sarkastický anebo humoris-

tický. Použití některého z uvedených tónů v poesii působí dojem nesouzvuku a je přímo „urážkou spáchanou na představě čisté krásy“. K výrazovým prostředkům lyrického způsobu cítění náleží podle Baudelaira předně hyperbola a apostrofa. Jsou to formy řeči, které po jeho soudu mají zcela přirozený původ ve stupňované životnosti a které jsou tedy obzvláště vhodné k tomu, aby vystihly dojmy obsažené v těch vzácných chvílích „horoucí duchovní vitality“, za nichž se probouzí zejména mocně onen lyrický způsob cítění⁶². Jsou-li hyperbola a apostrofa formy řeči, jimiž se projevuje nejnutněji a nejvýrazněji nadšení ducha a smyslů charakterisující ty stavy „upřílišněné“ vnitřní životnosti, jsou podle Baudelaira mythy a alegorie nejprvotnější a nepřirozenější formy poesie. Mythologie, praví na jednom místě, je „slovník živoucích hieroglyfů, hieroglyfů známých každému“. A na jiném místě dává za pravdu Wagnerovi, že mythus jest ideální básnická látka, poněvadž je to látka, která je čerpána „ve všeobecném srdci člověka“. Mythus je Baudelairovi v souhlase se Schellingem tím, co je věčné a universální. Aby mythus nabyl charakteru individuálního, je třeba jeho věčný a obecně pochopitelný živel podati formou konkrétní, neboť většina hlubokých myšlenek a citů se nevybavuje nám přímo ve svých abstraktních podobách, nýbrž „skrze složité kombinace předmětů konkrétních“. Z konkrétních, obecně srozumitelných obrazů, které ukazují to, co je v životě opravdu lidského a obecně pochopitelného, dával Baudelaire přednost těm, v nichž je daný námět podán formou alegorickou. Už v prvním ze svých „Salonů“ podotýká, že alegorie jest jedním z nejkrásnějších uměleckých druhů, v jedné ze svých statí o Delacroixovi prohlašuje, že alegorické náměty jsou čerpány v nejušlechtlejší oblasti inteligence. Právě tak jako alegorie jsou podle Baudelaira i přirovnání a metafory vhodnými výrazovými prostředky hlavně tím, že poskytují možnost znázorňovati konkrétním způsobem city a myšlenky, to jest vyjadřovati obrazy vzatými z vnější skutečnosti do jmy duchovního řádu. Ale obrazné transpose citů a myšlenek musí býti voleny tak, aby v dané okolnosti vyhovovaly s přílehavostí přímo matematickou. Neboť básník není pouhým kontemplátorem, který z hmotné skutečnosti,

kteřá ho obklopuje, vyvozuje přirovnání, metafory a alegorie; básník je též „dešifrovatelem“ symbolů, který s dokonalou jistotou výrazů dovede tlumočiti řeč němých věcí⁶³.

Aby byl básník schopen „kombinováním slov a obrazů“ dosáti neomylné jistoty v básnickém výrazu, musí přimnouti tvrdý a mnohdy velmi nespravedlivý zákon: zákon práce. Jenom trpělivou a usilovnou prací může se básník povznést k tomu „nadpřirozenému bytí“, v němž snění uzrává v umělecké dílo, v němž dochází k „básnickému plození“. Práce, i když není vždy úspěšná, je cennější než pouhé snění, poněvadž z díla pracně udělaného „vždy něco zůstane“. Je pravda, že studium krásna je souboj, v němž umělec trpí často nevýslovná muka, dříve než byl poražen; je pravda, že se krásna rodí z bolesti jako vše, co jest určeno žítí. Ale pravým básníkem, skutečným umělcem jest podle Baudelaira ten, kdo „z ustavičného svého trápení, to jest z práce, učiní si ustavičnou rozkoš“⁶⁴. Je to rozkoš drsná a náročná, kteřá dovede z člověka vyssáti všechny šťávy srdce a ducha; ale je to rozkoš spojená s něčím, co má větší cenu než všechny dary života, větší cenu než sám život: je to rozkoš spojená s poznáním.

POZNÁMKY KE 4. KAPITOLE

¹ Poe, Poems, 183-4; II, 663.

² Poe, Histoires, 710. O rozdílu mezi uměním a vědou v. na př. rozlišení, které podává J. Cohn v „Allgemeine Ästhetik“, 1901: badatel má při všem svém konání na mysli souvislost vědy, věda jakožto celek je mu skutečností, ano pravou skutečností; tvořící umělec má před očima jen své dílo; to je celek, který se snaží uskutečniti, pro který se obětuje. Možno říci, že intenzivní (t. j. vlastní, vnitřní) hodnota krásna spočívá vždy v jednotlivém krásnu, jest imanentní; intenzivní hodnota pravdivého přesahuje svým významem vždy jednotlivou pravdu, je transgredientní (27).

³ I, 527, 369, 368. Podobně mluví i Flaubert o „appétit désintéressé du Beau“ (Corr. I, 131).

⁴ Cousin, Du vrai..., 186, 192. Není však vyloučeno, že působil na B. po této stránce, ne-li přímo Kant, alespoň paní de Staël, jejíž kniha o Německu nebyla snad bez vlivu na Baudelairovu koncepci krásy. (V. na př. 472-3.)

⁵ I, 527, 526.

⁶ I, 533, 527. „Les savants,“ praví Guyau, „cherchent à répondre à nos interrogations, le poète nous charme par l'interrogation même“ (Problèmes..., 127).

⁷ II, 380, 404, I, 380, 530; Schopenhauer, uv. d. II, 477, I, 531.

⁸ Poe, *Histoires*, 710, I, 468, 416, 530, 469. Svět krásna je podle Leconta de Lisle „sám v sobě nekonečno bez možného vztahu k jakékoliv jiné koncepci... Ctností básníka jest jeho genius.“ V předmluvě k „*Poèmes barbares*“. Naproti tomu Cousin tvrdí: „L'homme de bien est à sa manière le plus grand de tous les artistes“ (uv. d. 170), ačkoliv jinak dovozuje, že „jediným předmětem umění je krásno“ (195).

⁹ I, 468, 667, II, 580, I, 468, 413, 414, 415.

¹⁰ I, 415, 417, 418.

¹¹ II, 579, I, 530. Baudelaire nehlásil se tedy ani k názoru zastávanému Schellingem, podle kterého dobro je pouhým služebníkem krásna, ani by nebyl asi souhlasil s panestetismem, hlásajícím, že „daná věc je dobrá a pravdivá, poněvadž je krásná“ (v. Lalo, *L'art et la morale*, 49); byl spíše, pokud se týče popírání mravního účelu umění, přímým anebo nepřímým následovníkem Kantovým.

¹² Cit. Lalo, *L'art et la morale*, 100.

¹³ V. *Journal*, VII, 240.

¹⁴ I, 530, 466; Poe, *Histoires*, 710, I, 416, 417.

¹⁵ I, 417, 445, 571, 525.

¹⁶ Flaubert: „Mravnost umění záleží v jeho kráse“, „co je krásné, je mravné“ (Corr. III, 71, IV, 372). Cousin, uv. d. 186.

¹⁷ *Les Fleurs du Mal* (Conard), *Notes* 326-7, I, 417. *Les Fleurs du Mal*, 328, I, 551, 550. Crépet, Ch. B., 300.

¹⁸ Poe, *Histoires*, 706, 633, 710, I, 416. Poe, uv. d. 662, I, 465.

¹⁹ „Užitečno je naprosto odlišné od krásna“, praví Cousin, uv. d. 158.

²⁰ V *essayi* „Umění a řemeslník“.

²¹ Poe, *Histoires*, 689; I, 530, 470, 279, 579, 480, 481. „Lidem, kteří píšou dobrým slohem, se vytyká,“ napsal Flaubert v jednom dopise, „že zanedbávají myšlenku, cíl mravní, jako by cílem lékaře nebylo léčit, cílem malíře malovat, cílem slávíka zpívat, jako by cílem umění nebylo především Krásno“ (Corr. I, 157).

²² V. Utitz, *Quellenhandbücher der Philosophie, Ästhetik*, 177.

²³ Poe, *Histoires*, 710; I, 422; Poe, *Poems*, 185.

²⁴ Poe, *Histoires*, 711; I, 548, 551, 474. Delacroix v deníku praví podobně: „Le beau nous rappelle une existence immortelle et divine dont le souvenir et le respect vivent à la fois dans notre coeur“ (*Oeuvres litt.*, I, 65). Uvedená slova jsou převzata doslova z knihy paní de Staël o Německu, v. *De l'Allemagne*, 473. Doslova převzal Delacroix z knihy paní de Staël též místo začínající slovy: „Sans doute“ a končící slovy „un précepte de morale“, v. *De l'Allemagne*, 472.

²⁵ *Art romantique* (Conard), 159-160; I, 466.

²⁶ I, 549, 550, 363, 551; Poe, *Histoires*, 698; I, 476.

²⁷ I, 404, 405, 424, 425.

²⁸ I, 422, 423, 424. Podobně soudí o „idolatri of Art“ Shaw v „*Three Plays for Puritans, Why for Puritans*“, 21 (Tauchnitz).

²⁹ I, 118, 285, 557, 495, 298, 79, 557.

³⁰ I, 78, 470, 536, 539; II, 407.

³¹ Banville, *Traité de Poésie française*, 64 (Charpentier).

³² I, 531, 607; *Lettres*, 140; I, 530, 533, 531.

³³ Hugo, *Préface de Cromwell*, 286-7. Podobně jako Hugo soudí o této otázce též Claudel: „Les grands écrivains n'ont jamais été faits pour subir la loi des grammairiens, mais pour imposer la leur, et non pas seulement leur volonté, mais leur caprice“ (*Positions et Propositions*, 84).

³⁴ I, 112, 28, 78, 231, 340, 44. „Il en est,“ praví Delacroix, „des poèmes comme des tableaux. Ils ne doivent pas être trop finis.“ (*Journal*, III, 39.)

³⁵ *Salon de 1846*.

³⁶ I, 285; V. Crépet, *Ch. B.*, 242, 243; I, 407, 471; v. Crépet, *Ch. B* 242; I, 540, 470, 471.

³⁷ I, 231.

³⁸ I, 308, 459, 650, 427; Poe, *Histoires*, 671, 697; I, 589, 593. Také Flaubert uvádí sloh Villemainův za příklad špatného slohu (*Corr.* II, 335). Praví o něm: „phrases femelles“, „forme complètement nulle“ (*Corr.* I, 72, II, 214). Flaubert používá rovněž obrazu „krunyře“: „Serre ton style, fais en un tissu souple comme la soie et fort comme une cote de mailles“ (*Corr.* I, 182).

³⁹ Flaubert: „condense ta pensée... la perfection a partout le même caractère, qui est la précision, la justesse; serre, serre, sois concis...“ atd. (*Corr.* I, 181, II, 252, III, 142). Na Buffona se Flaubert odvolává na př. v *Corr.* III, 29, kde o něm praví, že v jeho „Pojednání o slohu“ našel své vlastní theorie o slovesném umění. Wagner, *Oper u. Drama*, 239; Buffon, *Discours sur le style*, 11 (Hatier); Condillac, *Traité de l'art d'écrire, Cours d'étude*, II, 1779, 240-241.

⁴⁰ I, 547, 339, 268, 102, 338.

⁴¹ Poe, *Histoires*, 677; I, 472, 338.

⁴² I, 585, 619, 589, 507, 505, 611, 470; Poe, *uv. d.* 677; I, 268, 493.

⁴³ I 231, Poe, *uv. d.* 677, 279, 82, 98; v. Taine, *Filosofie umění*, 1913, 535. O tom, co Taine formuluje jako „vztahy a vzájemné závislosti částí“ (*uv. d.* 26), srov. Schleiermacher: „Das in sich Begrenztsein des Kunstwerkes als Vollkommenheit desselben als Ganzes ist nun auch nicht die Begrenzung nach Aussen allein, sondern das Bestimm- und Bezogensein aller Theile aufeinander“ (*Ästhetik*, 305).

⁴⁴ E. Delacroix, *Oeuvres litt.* I, 28-9, Poe, *Marginalia*, X.

⁴⁵ I, 76, 45, 638, 561, 292; Poe; *uv. d.* 671; Gautier, *uv. d.* 44, Reynolds, *Ch. B.* 1920, 352; I, 647; Poe, *uv. d.* 721, 697.

⁴⁶ Obraz „myšlenka-šíp“ vyskytuje se na př. též u Foscola: „e costringendo la loro sentenza in un conflato d'affetti e d'imagini, la vibravano quasi saetta che senza fragore né flamma lasciava visibile tutto il suo corso i un solco di calore e di luce, e arrivava infallibile al segno“; *Il Gazzettino del bel mondo*, 49 (Bompiani). Poe, *uv. d.* 707, 677, 712, 709.

⁴⁷ Boileau, *L'Art poétique*, III, Buffon, *uv. d.* 11, Condillac, *uv.*

- d. 234 n., Poe, cit. Maclair, *Le génie d'E. Poe*, 1925, 74.
- ⁴⁸ H. Delacroix, *Psychologie de l'art*, 171, 172, 191.
- ⁴⁹ I, 115; Poe, uv. d. 709; *Lettres*, 238-9; I, 528.
- ⁵⁰ Poe, uv. d. 709, 710, 707; I, 472.
- ⁵¹ I, 535, 669, 695, 694, 445; Poe, uv. d. 678; I, 619, 396, 395; Poe, uv. d. 734.
- ⁵² I, 115, 311, 102, 103, 79, 164, 232, 118, 374.
- ⁵³ II, 582.
- ⁵⁴ Poe, *Marginalia*, V; v. *Art romantique*, Notes, 235 (Conard).
- ⁵⁵ II, 306, I, 611.
- ⁵⁶ I, 205, 479, 530, 561.
- ⁵⁷ O Baconově zásadě v. Baldensperger, *La Littérature*, 1913, 50; O Poeově pojetí rýmu v. zejména *Marginalia X*; Poe, *Histoires*, 712.
- ⁵⁸ Schopenhauer, uv. d. 504; I, 544; Banville, uv. d. 76; I, 382, 583, 494. Claudel definuje rým obrazně podobně jako B.: „La rime est comme un phare à l'extrémité d'un promontoire qui répond à travers le blanc au feu d'un autre cap. Elle établit des repères...“ (uv. d. 81).
- ⁵⁹ I, 494; Poe, uv. d. 709; II, 581; Reynold, uv. d. 352; I, 638.
- ⁶⁰ I, 583, 479; Reynold, uv. d. 356; I, 494, Poe, uv. d. 707, 708; II, 405, I, 611, Poe, uv. d. 708.
- ⁶¹ Poe, uv. d. 712.
- ⁶² Poe, uv. d. 700, 711; I, 547, Poe, uv. d. 708; I, 547.
- ⁶³ II, 306, I, 547, 502; Schelling, *Philosophie der Kunst*, 405 n.; I, 494, 30, II, 306, I, 283, 547, 536, 265, 634, 470, 471.
- ⁶⁴ II, 267, I, 567, 671, II, 408, I, 668.

