

## Napsal Miloš Marten

(E\*forum, 26. 07. 2017)

*Na paměť Miloše Martena (vl. jm. Šebesty, nar. 1883 v Brně), od jehož smrti právě uplývá století († 23. 7. 1917), zde publikujeme jeden z jeho kratších textů, otištěný v říjnu 1906 – tedy několik měsíců po vydání knihy Styl a stylizace – v Moderní revui (sv. 19, 1906/1907, s. 52-55, podepsáno M. M.; v témže sešitě Procházka měsíčníku vyšla i M. esej O lyrickém impresionismu). Ačkoli jistě jde v prvním plánu o „referát či glosu“ (jak zněl podtitul rubriky) k právě vydané Péladanově knize, je to také text programně, polemicky (spřízněně) metodologický, esteticko-noetický. Vzhledem k možné úvaze o míře a úrovni recepce a také literárněhistorického zprostředkování Martenova díla v letech, ba desetiletích po jeho smrti, je péladanovský komentář – oblastmi, způsobem i ideovou orientací rozpravy – příhodnou, totiž příznačnou ukázkou: ztělesňuje jak jejich náročnost (de facto nadčasovou, se zřetelem k produktivitě i ztrátám odstupu), tak i důvod, proč by svědomité vydání jeho próz, kritik či esejí atd. nakonec ještě i dnes mohlo rezonovat i jinak než jako (literárněhistorický) dokument.*

mt

### **Péladan proti Tainovi**

Studie Péladanova Réfutation esthétique de Taine (Paříž, Mercure de France) nevyvrací předpokladů a logiky Tainova systému jedině. Je psána proti celému pozitivistickému pojetí a výkladu umění, proti racionalistické formulaci základních kritických otázek a zkoumá a soudí její smysl. Ani ne tak nový, jako jasně myšlený a svěže vyslovený výraz idealistické renesance našeho vztahu ke kráse. Tainovský pozitivismus uvádí umění na jev, zpola historický, zpola psychologický, stejně vývojově podmíněný, stejně vnitřně organizovaný jako všechny ostatní v přirozeném řádu. Také je sonduje týmiž metodami: vykládá je z celkového stavu doby a prostředí a umělce uvádí (ne v Tainově soustavě, ale v úzké souvislosti s ní a v jejím duchu) na psychiatrickou úchylku, kladouc s intenciózní důsledností vedle sebe slova i pojmy genius a šílenství. A mýlí se dvakrát v základním soudu o entitě umění. Tvůrčí vůle není psychofyzilogickou aberací; data, sebraná v lombrosovských knihách anekdot, neobsahují než vedlejší, téměř nepůsobivé momenty umělecké psychologie. Umělec není vtěleným „duchem doby“, bývá — oč častěji! — výjimkou a negací svého prostředí. Ale není ani onoho jednotného a jednotvárného ducha doby, s nímž racionalistická estetika tolik pracuje. Hennequin ukázal libovůli Tainovy teorie revizí literárního dějepisu; Péladan vyzývá Taina na poli, které si určil sám. Přehlíží typické

individuality italské renesance — a nejen že nalézají nádherný antagonismus tak nesouměřitelných duchů téže doby a téhož prostředí, jako jsou Vinci a Michelangelo, nýbrž odkrývá mystickou horoucnost, psychickou a transcendentní hloubku renesančního umění: z doby zcela tělesné a smyslné energie lidí, odvedených antikou od veškeré spirituální touhy, stává se doba srdcí, bijících platonskou láskou k mystériu, snivců, jak je sleduje na cestách extáze a muky ve své Renesanci Walter Pater. — Pseudotainovy metody a celého názoru na umění, za něž Taine mluví, tkví v neporozumění podstatnému rozdílu vědeckého a uměleckého poznání. Věda pátrá po zákonitosti jevů druhových, opakovaných podle zákona o identických následcích identických příčin v nekonečném koloběhu věcí; v umění není druhu a není opakování; jest jen Jediné, svět, uzavřený v sobě, začínající a končící sebou, celý svůj. Možná naučit i se výsledkům dosavadního bádání ve fyzice, přírodní vědě, historii, ne však uměleckému poznání, tím méně schopnostem tvorby. Vědecký soud v aesthetice je zlerozuměním: heterogenní metoda, užitá na heterogenní látku. Tak znásilňuje estetický pozitivismus svůj předmět koncepcí zákonitosti, která je mu cizí; činí více: ruší i princip vědeckého myšlení teoretizující libovůlí a snahou po vědecké originalitě. Vědecká látka netvoří se každou teorií znova — sdílí, přenáší se, možná ji rozšířiti, ne však přetvořiti. Tainova škola, vzpínající se po vědecké novotě, reprezentuje stejný nedostatek vědecké mentality, jako umělecké senzibility. — To je, v obrysu, polemická argumentace Péladanova eseje. Tvoří pozadí, na němž odstiňuje se osnova jeho filozofie umění, která v hlavních bodech interpretuje nově Plotinovu definici krásy jako zhmotnění, vtělení idey. „Jsme idealisty z instinktu; tož hlavní bod estetiky,“ říká Péladan a z tohoto hlediska analyzuje trojí emoci, sbíhající se v ohnisku umělecké rozkoše: „Dokonalost forem je doslovně tvář tajemného, a tajemné samo definovalo by se snad třemi slovy, *dálkou*, odpovídající minulosti, *nadpozemským*, analogickým budoucnosti, a *skutečností*, tvořící přítomnost.“ Michelangelova Sixtinská kaple, Leonardova Večeře Páně a aténská škola Rafaelova působí touto trojjedinou silou — Velasquezovi Pijáci, Rembrandtovi Syndikové při vši malířské hodnotě a moci nemají magie dálky a ideální mocnosti, zakleté v dálce, v minulosti předmětu. Byla-li až potud Péladanova argumentace věrným a ryzím výkladem ideové entity umění, začínají zde pochybnosti, které vyzývá. Ztrácí umění, zřikajíc se evokační síly minulosti, vskutku také mocnost duchovosti a dálky, nebo se obrací jen k jinému zdroji jejich magnetismu? Péladanův esej dává mnoho myšletí o této otázce. Stojí v něm jméno Rembrandtovo; právě Rembrandt vede k nejtemnější stránce problému. Vzpomeňte první půle jeho tvorby: v ní hledal onu dálku, tvořil si ji úsilně s vášní interpreta biblických textů a sběratele starožitností; bible a fantaskní nádhera antikvit vytvářejí šerou velikost Snímání, Cizoložnice, Svatby Samsonovy. Druhá půle jeho díla, téměř celá, je zakletá přítomnost; a hle! umělecky v ní Rembrandt stoupá k absolutní vizi Syndiků, Druhé Anatomie, řady portrétů. Připustíme, že duch klesal, co umělec rostl? Ale Péladan se mýlí, soudě, že třeba jen proměnit „tyto Pijáky (Velasquezovy) v Korybanty, tyto Syndiky v Amfiktyony, tyto hody v hostinu Platonovu, a hned, mocí dálky a nadpozemskosti, povznesou se tyto kompozice na nejvyšší stupeň umění“. Mýlí se skoro tímž omylem, jež odkryl v soudech racionalistů a moralistů: identifikuje dálku s minulostí, nadpozemskost s mytologií, klade do látky, do syžetu, co tkví jedině v psychickém ovzduší díla a emanuje z napětí tvůrčího ducha. Emoce, buzené obrazy

Rembrandtovými, nejsou jen účinky malířského divu; jsou to senzace harmonie, sugesce nezemské, absolutné hudby, v níž smíšeno je neméně transcendentního úžasu než zrakové rozkoše. Magický Kristus, zářící uprostřed tmavé nádhery chrámu na Cizoložnici, rozlévá tajemnou krásu jednoho z největších symbolů lidského ducha; ale i když nemluví formami historie a mýtu o jeho snech, zda nevzněcuje umělec jako Rembrandt tím, že ukazuje člověka v exaltaci prvotné koncepce, ducha před věcmi a nádhernou činnost síly, kterou se jich zmocňuje — divadlo, o němž nelze nikdy dosti mysliti a sníti?... Péladanova práce vsahá odvážně do víru otázek, jež zasahují podstatu umění i umělecké emoce a na něž se nejvíce zapomíná, zapomíná až k opovržení, v dnešním uměleckém světě. Proti současné estetice, která nás odkazuje jen a jen k historické empirii z jedné, jen a jen k technickému hodnocení z druhé strany, staví čistý a plný niterní vztah ke kráse a ptá se po její duchové entitě. Idey, které rozvíjí, nejsou bez ohlasu: mají mnoho společného s touhami dvou, tří umělců hledajících mocnou tradici starých mistrů. Armand Point, Emile Bernard tříští se o velikost těchto renesančních idejí. Tříští se — ne tak z nedostatku síly, jako o cudnou a chladnou vznešenost cíle, ale proto především, že s Péladanovou věrou sdílejí i jeho omyl. Nebudu zde sondovati jejich díla; chci jen vzpomenouti fermentace smělých uměleckých myšlenek, jež se ozývají v eseji Péladanově, tak blízkém vášnivé knize Emila Bernarda *Réflexions d'un Témoin de la Décadence du Beau*, třeba se nekryje zcela s akcentovanou katolickou tendencí tohoto zélota idealistické renesance malby.

[www.ipsl.cz](http://www.ipsl.cz)