

UNIVERZITA KARLOVA

FILOSOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA ESTETIKY

ESTETIKA OSCARA WILDA

THE AESTHETICS OF OSCAR WILDE

Bakalářská práce

Vedoucí práce: PhDr. Miloš Ševčík, Ph.D.

Praha 2010

ROBIN KRÁL

Prohlašuji, že jsem tuto práci napsal samostatně a uvedl v ní veškerou literaturu,
kterou jsem použil.

V Praze dne 8.6.2010

Robin Král

It is possible, of course, that I may exaggerate. I certainly hope that I do; for where there is no exaggeration there is no love, and where there is no love there is no understanding.

– Oscar Wilde

Děkuji PhDr. Miloši Ševčíkovi, Ph.D. za trpělivé konzultace při tvoření této práce.

OBSAH

1. ÚVOD	5
2. ŽIVOT A DÍLO OSCARA WILDA.....	8
3. UMĚNÍ DEKORATIVNÍ A IMAGINATIVNÍ	14
3.1 PŮVODNOST A CHARAKTER WILDOVÝCH RANÝCH TEXTŮ.....	14
3.2 VLIV JOHNA RUSKINA	15
3.2.1 John Ruskin.....	15
3.2.2 Art and the Handicraftsman	15
3.3 VLIV WILLIAMA MORRISE	18
3.3.1 William Morris.....	18
3.3.2 House Decoration.....	19
3.4 VLIV WALTERA PATERA	20
3.4.1 Walter Pater.....	20
3.4.2 L'envoi	22
3.5 SOUZNĚNÍ A POLEMIKY S WHISTLEREM	24
3.5.1 Whistler a Wilde	24
3.5.2 Whistlerovo „Ten O’Clock“	26
3.5.3 Wildova reakce číslo jedna: Mr. Whistler’s Ten O’Clock	27
3.5.4 Wildova reakce číslo dvě: The Relation of Dress to Art	28
4. MIMÉSIS: PRAVDA MASEK A ÚPADEK LHANÍ.....	32
4.1 PROMĚNA STYLU	32
4.2 PRAVDA MASEK	32
4.3 ÚPADEK LHANÍ	36
5. UMĚNÍ A MORÁLKA.....	43
5.1 ANALOGIE VZTAHU UMĚNÍ A PŘÍRODY	43
5.2 PERO, TUŽKA A JED.....	43
5.3 KAUKA DORIANA GRAYE	47
6. TVORBA, KRITIKA, KONTEMPLACE	50
6.1 KRITIK UMĚLCEM	50
7. INDIVIDUALISMUS, UMĚNÍ, ŽIVOT, SPOLEČNOST	58
7.1 LIDSKÁ DUŠE ZA SOCIALISMU.....	58
7.2 DE PROFUNDIS	65
8. ZÁVĚR.....	70
8.1 WILDOVY ESTETICKÉ POJMY	70
8.2 POSUNY HLEDISKA VE WILDOVĚ ESTETICKÉM MYŠLENÍ.....	73
9. SHRNUTÍ/SUMMARY	76
10. POUŽITÁ LITERATURA.....	77

1. ÚVOD

Naše vnímání světa je do značné míry určováno sítí pojmů, které užíváme a které přebíráme ve víceméně ustálené podobě ze svého okolí, situovaného v prostoru a čase. Relativní stálost většiny klíčových pojmů nám někdy zakrývá fakt, že koncepty, které tyto pojmy představují, podléhají v dlouhodobém horizontu různým proměnám, vznikání a zanikání. To zajisté platí i o takových pojmech, jako jsou „stát“, „politika“, „morálka“ či „umění“. Estetika jakožto disciplína je sama dobrým příkladem těchto proměn. Ve své „oborové“ podobě se ustavila teprve před několika staletími a chceme-li sledovat její historii před toto ustavení, musíme její prvky zpětně izolovat z oblastí zahrnovaných ve své době pod jiné koncepty (filosofie, rétorika atd.). I v rámci estetiky samotné funguje značná dynamika v proměňování a vývoji jednotlivých pojmů, a to také v souvislosti s neméně dynamickými změnami ve sféře umění.

Jako předmět své práce jsem si záměrně vybral jednu z postav reprezentujících kulturně-dějinný okamžik, ve kterém se snad nejvíce přiblížili pojem „umění“ s pojmem „estetický“. Právě v doktrínách „estetismu“ a „estetství“, v doktríně „umění pro umění“, a tedy také v některých textech Oscara Wilda, dosahuje, dle mého soudu, pojem estetický jedné své možné kulminace. Umění se zde programově vymezuje jako antiangažované a oproti řadě tendencí dvacátého století (ale de facto i oproti tendencím období předcházejících „l'art pour l'artismus“ či tendencím s ním časově souběžných jako je naturalismus) se, podle proklamací svých tvůrců, zaobírá jen vlastní dokonalostí a krásou, přičemž veškeré vztahy k ostatním životním okolnostem jsou pro něj pouze vztahy vedlejšími. Umění se v jisté části tohoto myšlení dokonce stává modelem, kterým jsou nahlíženy i ostatní životní oblasti. Estetické nazírání se zde cíleně rozšiřuje i na oblast vlastního života a sebenahlížení individua.

V dnešní době, kdy se samo umění začasté naprosto mívá se snahou o naplnění konceptu krásy, mi připadá smysluplné zkoumat výtvoř a teorie vzniklé v časech a hlavách jedinců krásou a estetismem posedlých. A to mimo jiné proto, že požadavek krásy či očekávání krásy patří i dnes navzdory mnohým dobovým uměleckým směrům stále ještě k faktorům spojeným s intuitivním chápáním pojmu umění.

Z výše uvedených důvodů jsem si za předmět své práce zvolil estetické myšlení Oscara Wilda jako představitele „estetismu“. Toto myšlení však, jak je zřejmé při

blíže pohledu, není nějakým jednorozměrným naplňováním snadno formulovatelné doktríny. Ani v otázce „umění pro umění“ nezaujímá Wilde vždy tak jednoznačný a extrémní přístup, jak bychom si snad představovali. Například v článku *The Letters of a Great Woman* z roku 1886 píše v souvislosti s Georges Sandovou a její kritikou „l'art pour l'artismu“, že: „stěžší porozuměla tomu, že ‚umění pro umění‘ nemá vyjadřovat konečný účel umění, ale že je pouhým receptem jeho tvoření.“¹ Právě zkoumání konkrétní podoby Wildova estetického myšlení, jeho vývoji a některým jeho význačným zdrojům se chci věnovat v této své práci.

Extrahovat z myšlenek Oscara Wilda jednotný estetický systém s přesně vymezenými termíny by bylo poněkud násilné. Postup, který jsem zvolil, je proto následující. Po stručném shrnutí Wildova života a okolností vzniku jeho textů se nejprve pokusím představit některé myšlenky jeho raných přednášek a porovnat je s myšlenkami čtyř významných dobových autorit, které Wildovo směřování do značné míry formovaly.² Následně se budu zabývat několika, z hlediska estetiky nejvýznamnějšími, Wildovými eseji a články, a to v přibližně chronologickém pořadí.³ U příležitosti zkoumání těchto textů se vždy pokouším zaměřit na jedno či více, z hlediska estetiky významných témat, která v daném textu, případně v dané skupině textů, hrají relativně podstatnou roli. Těmito tématy budou postupně: otázka nápodoby v umění, otázka vztahu umění a morálky, problém umělecké kritiky, otázka individuality v umění a otázka vztahu umění a lidského života. V samém závěru se pak ještě zaměřím na nástin několika Wildem systematictěji uchopených termínů, které ve svých textech zavádí, či soustavněji používá.

Doufám, že se mi v průběhu tohoto mapování textů a témat podařilo naznačit i vývoj Wildova estetického stanoviska, či přinejmenším zachytit určitý posun akcentů, ke kterému v jeho teoretickém díle dochází.

Při psaní této práce jsem pracoval primárně s původními anglickými verzemi Wildových textů. Veškeré pasáže citované z těchto anglických originálů uvádím ve

¹ „she hardly understood that ‚art for art’s sake‘ is not meant to express the final cause of art but is merely a formula of creation.“ O. Wilde, *The Letters Of A Great Woman*, in: Pall Mall Gazette 6. března 1886.

² Tento přístup nemá za cíl proklamovat odvozenost Wildova myšlení, ani se zdaleka nesnaží vypočítat všechny jeho prameny, měl by však posloužit k lepší orientaci při zkoumání dalších Wildových teoretických textů.

³ Stanovit přesnou chronologii je ostatně dosti obtížné, vzhledem k tomu, že některé Wildovy texty vznikaly soubežně a některé byly autorem po čase přepisovány či rozšiřovány.

vlastním překladu, není-li v poznámce výslovně uvedeno jinak. Původní znění textu pak spolu s odkazem na zdroj cituji v poznámkách pod čarou.

2. ŽIVOT A DÍLO OSCARA WILDA

V případě Oscara Wilda by bylo velice obtížné a snad i poněkud zavádějící přísně oddělovat jeho osobní a veřejný život od jeho literárního díla, stejně jako oddělovat jeho „ryze odborné“ dílo od „ryze beletristického“. Tato práce, jejímž předmětem jsou Wildovy estetické názory, musí s podobným oddělováním do značné míry pracovat, přesto však nemůže ztrácet ze zřetele klíčové souvislosti Wildova myšlení s jeho životem a beletristickým dílem.

Oscar Fingal O'Flaherty Wills Wilde se narodil 16. října 1854 v Irském Dublinu. Jméno Oscar získal prý po svém kmotru, švédském králi, který byl jedním z pacientů Wildova otce Williama, proslulého očního lékaře. Jména Fingal O'Flaherty odkazovala k irským předkům Wildovy matky, která proslula jako národní básnířka a patriotka.⁴ Jane Francesca Elgee-Wildová mimo jiné překládala z řady jazyků a vedla svého syna od malička k zájmu o klasickou literaturu. Také otec William Wilde měl široké kulturní zájmy a kromě lékařství vynikl v archeologii (zejména svými „keltskými nálezy“). Oscar vyrůstal v rodině, jejíž salón v samém centru Dublinu byl místem neformálního a živého setkávání mnoha osobností. Atmosféra britké společenské konverzace, které bývaly od útlého věku (oproti zvyklostem běžným v Anglii) přítomny i děti, připomínala Sheridanovy komedie.⁵ Angličtí hosté bývali údajně překvapeni svobodomyšlností místní konverzace. O otevřenosti hostitelky svědčí jak to, že k sobě zvala také mnohé oběti společenských skandálů,⁶ tak i její vlastní shovívavost vůči skandálům manželovým.

Rodinná „idyla“ Wildových netrvala dlouho, jedna z milenek Williama Wilda nakonec v roce 1864 dovedla skandál až k soudnímu procesu, jehož náklady rodinu téměř zruinovaly. Přibližně v této době byli oba synové Oscar a starší William posláni na internátní Portora Royal School. Oscar příliš nevynikal ve sportu, ale jeho vysoká postava mu mezi vrstevníky zjednávala respekt, takže v tomto ohledu nikdy netrpěl žádnými komplexy. V humanitních předmětech naopak exceloval tak, že často

⁴ Publikovala pod jménem Speranza v irském časopise *Nation*. Při soudním procesu proti vydavateli tohoto časopisu se sama přihlásila k autorství buřičských článků, čímž si získala pověst národní hrdinky. Paradoxně se z ní později stala Lady Wildová, když byl její manžel jako královnin oční specialista povýšen do rytířského stavu.

⁵ Jejich autor se ostatně sto let před Wildem narodil ve vedlejší ulici.

zahanboval své učitele. Mohla za to jeho bezbřehá oddanost četbě a také jeho zcela mimořádná paměť.⁷ Ve dvanácti letech přečetl se zájmem Homéra i Vergilia v originálech. Z moderní literatury si již v raném věku zamiloval Balzaca a Disraeliho. Jak píše Philippe Jullian, od mládí jej jeho zvýšená citlivost, ale také obdiv jeho spolužáků, vedli k až teatrálnímu postoji při oceňování krásných věcí.⁸

V sedmnácti letech získal Wilde vstupní stipendium na Dublinskou Trinity College, kde se znovu setkal s častým hostem salónu své matky, profesorem Mahaffym, velkým znalcem helénistické kultury. Stal se jeho nejlepším žákem, a to jak v oboru antiky, tak v oboru společenské konverzace. Na Trinity College začal Oscar Wilde psát básně, které svým zvučným hlasem předčítal širokému publiku svých spolužáků.

Ve dvaceti letech (roku 1874) získal speciální čtyřleté stipendium na Magdalen College v Oxfordu. Tam, ve středověce idylické atmosféře universitního města strávil patrně nejkrásnější období svého života. Wilde údajně⁹ později vzpomínal, jak se zde „běžné životní potřeby stávaly uměleckými symboly. „Dokonce naše oblečení získalo na významu a symbolickém smyslu. Bylo to v Oxfordu, kdy jsem začal nosit krátké kalhoty pod kolena a hedvábné punčochy.“¹⁰ Šlechtický původ, dandysmus a vybrané způsoby hrály na Oxfordu významnou roli. Wilde si zde získal pozornost okolí nejprve svým okázalým nezájmem při zkouškách z teologie, později pak svým excentrickým oblékáním, svou inteligencí a svými konverzačními schopnostmi. Vydobyl si i přízeň dvou výjimečných myslitelů Ruskina a Patera, kteří zde přednášeli a které přes rozdílnost jejich estetických názorů spojovala vášnivá láska ke kráse. Velkou roli v hovorech studentů hrála v té době otázka náboženství. Příklon ke katolicismu byl v protestantském Oxfordu aktuální módní vlnou. Také Wilde se nechal zlákat k cestě do Říma, kde v roce 1877 dokonce poklekl před papežem.¹¹ Tato cesta pro něj však byla neméně důležitá díky setkání s památkami antického Řecka, po kterých ho provázal profesor Mahaffy. Právě na základě těchto zážitků Wilde napsal řadu básní, z nichž

⁶ Je dost pravděpodobné, že právě odtud pocházelo Wildovo pochopení pro ženské „oběti společnosti“, které později projevil převážně ve svých divadelních hrách. Příkladem zde může být jeho *Bezvýznamná žena* (*The Woman of No Importance*) nebo *Vějíř lady Windermeerové* (*Lady Windermeer's Fan*).

⁷ Je známo, že v dospělosti ovládal Wilde takzvané rychločtení a jeho paměť byla zřejmě fotografická. V technickém slova smyslu tím lze vysvětlit jeho sklon k velmi častému parafrázování a citování nejrůznějších pasáží z děl vlastních i cizích.

⁸ P. Jullian, *Oscar Wilde*, Londýn 1971, s. 31.

⁹ Citace je z knihy Franka Harrise, který bývá často napadán jako nepřilíh spolehlivý zdroj.

¹⁰ „the common needs of life became artistic symbols, our clothes even won meaning and significance. It was in Oxford I first dressed in knee breeches and silk stockings.“ F. Harris, *Oscar Wilde*, London 1938, s. 27.

¹¹ Ke katolictví ovšem údajně (podle zpráv některých životopisců) konvertoval až na smrtelné posteli.

některé vyšly zanedlouho časopisecky. Za báseň *Ravenna* získal její autor před svým odchodem z Oxfordu prestižní Newdigatovu cenu. O podobný úspěch se ve svém posledním oxfordském roce pokoušel i v oboru eseje, jeho *The Rise of Historical Criticism* – seriózní text vyzdvihující modernost všeho řeckého – však takovou odezvu nezaznamenal.

Už za svých oxfordských studií Wilde navázal kontakty s umělci a s aristokraty, kteří mu otevírali cestu do londýnské vyšší společnosti. Pod patronací lorda Ronalda Gowera získal přístup do šlechtických salónů, jejichž „profesionálně znuděné“ osazenstvo se brzy nechalo okouzlit šarmem a výmluvností mladého estéta. Wilde si zjednával vážnost nedostatkem vážnosti. V tom spočíval v té době hlavní rys jeho dandysmu.¹² Roku 1878 se přestěhoval do Londýna. Dobýval si přízeň módních krasavic, jako byly Lily Langtry, Ellen Terry či Sarah Bernhardt, z nichž obzvláště poslední dvě ho uvedly do divadelního světa. Později se Wilde usídlil v Chelsea, kde se spřátelil s Whistlerem a stával se čím dál tím oblíbenějším předmětem řečí i karikatur. Populární autoři Gilbert a Sullivan jej s vlídnou satyričností použili jako předobraz pro jednu z hlavních postav své úspěšné operety *Patience*. Wilde sršel vtípem, uplatňoval svůj vliv arbitra ve věci oblékání a nadšeně hlásal kult krásy v návaznosti na estetické hnutí okolo prerafaelistů.

Když ovšem v roce 1881 vyšel svazek jeho básní, reakce kritiků byly převážně odmítavé. A když pak plány na uvedení Wildova prvního dramatu *Věra, aneb nihilisté*¹³ (*Vera, or the Nihilists*) společensky znemožnil atentát na ruského cara, Wilde se, mimo jiné z finančních důvodů, rozhodl přijmout nabídku producenta operety *Patience* k americkému přednáškovému turné, které mělo sloužit jako propagace k uvedení této operety v USA. Na místo původně plánovaných čtyř měsíců strávil Wilde díky svému mimořádnému úspěchu v Americe celý rok 1882. Na řadě míst vyvolávala jeho přítomnost až davovou hysterii. Se svými estetickými přednáškami procestoval v pozici celebrity téměř celé Spojené státy. Setkal se zde s předními osobnostmi od Walta Whitmana po generála Granta, zároveň však zakusil rivalitu, spory s novináři i pokusy o zesměšnění svého zjevu a vystupování. Snad právě ty ho přesvědčily, aby nedlouho po návratu do Anglie odložil „estétské harampádí“.

¹² Ostatně i Brummell se o dvě generace dříve prosadil díky jistému typu drzosti, která mu byla vlastní.

¹³ Tento jeho první dramatický pokus později (1883) propadl při uvedení v New Yorku. Text, odrážející Wildův zájem o dobovou Ruskou literaturu, působí z dnešního pohledu poněkud naivně. Zajímavě ale předznamenává dvě polohy Wildova dramatického psaní, v postavách nihilistů polohu lyricko-sentimentální, která se později projeví v *Salome*, *Florentské tragédii* či *Sv. Kurtizáně*, a v postavě

Během svého následujícího tříměsíčního pobytu v Paříži, kde se, se střídavými společenskými úspěchy, setkal s Verlainem, Hugem, Mallarméem, Degasem, Zolou a dalšími, řekl prý svému příteli: „Oscar prvního období je mrtev, nyní máme co dělat s Oscarem druhého období, který nemá nic společného z džentlmenem s dlouhými vlasy, který se procházel po Piccadilly se slunečnicí v ruce.“¹⁴

V Anglii Wilde se značným úspěchem pokračoval v přednášení a začal také pravidelněji přispívat do novin a časopisů jako kritik. V roce 1884 se po tříleté romantické známosti oženil s krásnou, leč poněkud upjatou Constance Lloydovou. Na výzdobě jejich nového domu, který byl častým předmětem obdivu jako příklad dobrého vkusu, se podílel také Whistler. Přátelský vztah mezi ním a Wildem však postupně hořkl, až roku 1885 přešel v otevřenou a veřejnou konfrontaci, která se, jak uvidíme, projevila i v teoretických přednáškách a textech obou protagonistů sporu.

V letech 1885 a 1886 se narodili Wildovi synové Cyril a Vyvian, vztah s manželkou však začal poněkud ochabovat. Mladý Kanadčan Robert Ross se stal (podle svého vlastního tvrzení) roku 1886 prvním Wildovým homosexuálním milencem.¹⁵ V roce 1887 se Wilde z finančních důvodů ujal redigování časopisu *Lady's World*, kde uplatnil své feministické sklony. Časopis se pod jeho vedením přejmenoval na *Woman's World* (1888) a přispívaly do něj přední představitelky šlechtického i uměleckého světa. Wilde sám do něj psal odlehčené umělecké kritiky, jejichž význam byl ovšem zpravidla menší než u jeho textů pro *Pall Mall Gazette* a časopis *Nineteen Century*.

Dalo by se říci, že přelom osmdesátých a devadesátých let byl u Wilda zasvěcen próze, a to jak umělecké, tak umělecko-kritické. V roce 1887 vyšla časopisecky Wildova novela *Strašidlo Cantervillské* (*The Canterville Ghost*), parodující gotický román a „národní vlastnosti“ Američanů. V knižní podobě se objevila o rok později v převážně pohádkovém souboru *Šťastný princ a jiné povídky* (*The Happy Prince and Other Stories*). Také *Zločin Lorda Arthura Sevilla* (*Lord Arthur Saville's Crime*) z roku 1890 je parodickým textem, který si brilantně zahrává s morálními požadavky vyšší

cynického ministra prince Paula polohu komických paradoxů, která bude základem dialogů jeho společenských komedií.

¹⁴ „The Oscar of the first period is death, we are now concerned with Oscar of the second period, who has nothing in common with the gentleman who wore long hair and carried a sunflower down Picadilly.“ P. Jullian, *Oscar Wilde*, Londýn 1971, s. 99.

– I z této citace je vidět, do jaké míry Wilde svou vlastní osobnost vědomě inscenoval.

¹⁵ Přinejmenším od té doby vedl Wilde více či méně skrytý druhý život, k němuž patřili nejruznější mladí básníci a později i mladí muži z „nižší společnosti“.

společnosti. Další soubor Wildových pohádek vyšel pak pod názvem *Dům granátových jablek* (*The House of Pomegranates*) roku 1891.¹⁶

Jedním z Wildových textů, který balancuje na hranici beletrie a teorie, je *Portrét pana W.H.* (*The Portrait of Mr. W.H.*) z roku 1889. Jeho příběh se točí okolo argumentace odhalující domnělého adresáta Shakespearových sonetů. Ve stejném roce vyšel časopisecky i Wildův dialog *Úpadek lhaní* (*The Decay of Lying*) předznamenávající soubor částečně beletristicky stylizovaných esejů *Intence* (*Intensions*) z roku 1891.

Roku 1890 vyšel časopisecky a o rok později v přepracované podobě knižně jeho román *Obraz Dorian Graye* (*The Picture of Dorian Gray*), který vyvolal pro svou údajnou amorálnost značný rozruch. Jak píše Philippe Jullian: „Po Oscarovi, princí elegance, byla nyní veřejnost konfrontována s Oscarem, arbitrem neřesti“¹⁷.¹⁸ Kritika o jeho díle často užívala slova „nezdravé“ či „morbidní“, což Wilde mimo jiné komentoval ve svém pozoruhodném utopistickém eseji *Lidská duše za Socialismu* (*The Soul of Man Under Socialism*) z roku 1891.

V následujícím roce se Wilde vydal na dráhu dramatika a také jeho život se po osudovém seznámení s Lordem Alfredem Douglasem stal dramatem svého druhu. Roku 1892 Wilde v Paříži napsal francouzsky symbolistickou hru *Salome*, jejíž provedení však bylo v Anglii cenzurou zakázáno. Poté však začal slavit nebývalé úspěchy se svými společenskými komedii *Vějíř Lady Windermérové* (*Lady Windermere's Fan*, 1892), *Bezvýznamná žena* (*A Women of no Importance*, 1893), *Ideální manžel* (*Ideal Husband*, 1895) a *Jak je důležité míti Filipa* (*The Importance of Being Earnest*, 1895).

¹⁶ Wildovy pohádky, stejně jako jeho básně v próze (které souborně vyšly poprvé v roce 1894), vznikaly převážně z improvizovaných příběhů, jimiž Wilde okouzloval své přátele ve společnosti. Nejedna z Wildových známých také uvádí, že vyprávěná forma bývala zpravidla lepší než později zaznamenaný text. Ostatně také Wildovy eseje údajně zaznamenávají mnohé postřehy z intelektuálních hovorů vedených v odpoledních kavárnách, zatímco dialogy her sestávají do velké míry ze záznamů Wildovy vlastní vtipné konverzace vedené na nejrůznějších večírcích. Psaní Wilda příliš nebavilo a nerad při něm vynakládal velké úsilí, zato byl zjevně géniem mluveného slova. Jistě také v tomto smyslu lze chápat Wildův údajný výrok: „Veškerého svého génia jsem vložil do svého života. Do svých děl jsem vložil pouze svůj talent.“ - „I have put all my genius into my life; I have put only my talent into my works.“
O. Wilde in: A. Gide, *Oscar Wilde*, Londýn 1951, s. 9–10.

¹⁷ Wildův vztah k neřestem a hříchům byl do velké míry hrou. Wilde byl ve své podstatě srdečným a mírumilovným člověkem, který měl však z hlediska tehdejší morálky svou temnou stránku. Alfred Douglas napsal, že zatímco on sám „byl v té době upřímným a přírodním pohanem, on (Wilde – doplnil R.K.) byl člověkem, který věřil ve hřích, a přesto jej vědomě páchal.“ „I was at that time a frank and natural pagan, and that he was a man who believed in sin and yet deliberately committed it.“ –
A. Douglas, *Oscar Wilde: A Summing Up* (1940), citováno podle P. Jullian, *Oscar Wilde*, Londýn 1971, s. 234.

¹⁸ „After Oscar Prince of Elegance, the public was now being treated to Oscar, the arbiter of vice.“

První polovina devadesátých let znamenala pro Wilda naplnění jeho životního snu o úspěchu, ale zároveň neodvratné směřování ke katastrofě, ohlašované narůstajícími skandály kolem jeho okázalého a rozmařilého mileneckého vztahu s o šestnáct let mladším Lordem Douglasem. Konflikt s Douglasovým krutým, pomstychtivým otcem vedl až k řetězu soudních procesů, kterému se Wilde rozhodl čelit a (ačkoli měl několikrát možnost útěku do exilu) dohrát svou roli do nanejvýš pravděpodobného tragického konce. Byl pro „hrubou neslušnost“ odsouzen na dva roky těžkého žaláře.

Společenský pád a drsné podmínky vězení podlomily Wildovo fyzické i psychické zdraví. Bývalý dandy přesto ke konci svého věznění napsal v podobě dlouhého dopisu Alfredu Douglasovi pozoruhodné dílo později označené *De profundis*, ve kterém se pokouší transformovat své utrpení ve spirituální útvar, jehož místo bylo podle něj v jeho životě a díle předpovězeno.

Po propuštění z vězení Wilde přijal pseudonym Sebastian Melmoth¹⁹ a odebral se do exilu na kontinent. Zde napsal, co do výrazových prostředků, nejcivilnější a zároveň nejpůsobivější ze svých delších básní, *Baladu o žaláři v Readingu (The Ballad of Reading Gaol)*, která poprvé vyšla v Paříži roku 1898. Wilde se v exilu nejprve pokoušel o klidný venkovský život, později ho však přemohla touha po lidské společnosti. Navzdory dohodě s rodinou obnovil na jistou dobu vztah s Douglasem, kvůli čemuž mu nebylo více umožněno spatřit vlastní děti, a to ani po smrti Constance Wildové v roce 1898. Vyčerpán nemocí a neustálou finanční závislostí na přátelích, kterou nebyl s to sladit se svým navyklým velkorysým způsobem života, Wilde umírá 30. listopadu 1900 v pokoji Pařížského hotelu.

P. Jullian, *Oscar Wilde*, Londýn 1971, s. 189.

¹⁹ Tato dvě jména kontrastně odkazují k mučednictví svatého Šebestiána a hříšnosti démona Melmotha (ve spojitosti s hrdinou novely Wildova prastrýce Charlese Maturina nazvané *Melmoth the Wanderer*).

3. UMĚNÍ DEKORATIVNÍ A IMAGINATIVNÍ.

3.1 PŮVODNOST A CHARAKTER WILDVÝCH RANÝCH TEXTŮ

Oscar Wilde byl velmi často obviňován z toho, že jeho dílo a jeho myšlenky jsou nepůvodní, odvozené, či zcela opsané od různých literárních či filosofických autorit. Tuto námitku nelze zcela odmítnout, a to zejména pokud se týče rané fáze Wildovy tvorby, obzvláště pak tvorby teoretické.²⁰ Právě tato „nepůvodnost“ a Wildovo přímé následování některých vlivů nám může pomoci zmapovat Wildova teoretická východiska v kontextu dobového myšlení o umění. Jak uvidíme, postoje některých Wildových autorit k určitým estetickým otázkám byly protiběžné a přiměly tak Wilda k postupné emancipaci a vytváření vlastního stanoviska.²¹

Jedním z prvních estetických témat, kterým se Oscar Wilde v rámci svého poslání propagátora umění a krásy soustavněji teoreticky věnoval, bylo téma dekorativního či tzv. užitého umění.²² Právě k tomuto tématu se vztahovala většina jeho amerických přednášek,²³ řada přednášek přednesených později v osmdesátých letech v Anglii a také nejméně jeden Wildův novinový článek, včetně množství těch, které psal koncem osmdesátých let jako šéfredaktor časopisu *Woman's World*.

²⁰ Pro představu o kritice kvůli nepůvodnosti, jíž Wilde čelil na poli krásné literatury, nám může posloužit známý výrok Olivera Eltona odsuzující jeho *Básně*: „Nejde o to, že jsou tyto básně slabé – a ony jsou slabé; nejde o to, že jsou nemorální – a ony jsou nemorální; nejde o to, že jsou to a ono – a ony jsou všechno to i ono: jde o to, že z velké většiny vůbec nepocházejí od svého údajného původce, ale od množství známějších a zasluhujících autorů. Jsou ve skutečnosti díly Williama Shakespeara, Philipa Sydneyho, Johna Donna, Lorda Byrona, Williama Morrisse, Algernona Swinburna, a šedesáti dalších.“ – „It is not that these poems are thin – and they are thin: it is not that they are immoral – and they are immoral: it is not that they are this or that – and they are all this and all that: it is that they are for the most part not by their putative father at all, but by a number of better-known and more deservedly reputed authors. They are in fact by William Shakespeare, by Philip Sydney, by John Donne, by Lord Byron, by William Morris, by Algernon Swinburne, and by sixty more.“

Oliver Elton ve svém projevu proti zařazení svazku Wildových básní do Oxford Union Library. Citováno podle: P. Raby, *Oscar Wilde*, Cambridge 1988, s. 9

²¹ To, o co se pokouším v této kapitole, je poukázat na to, jak zřetelně se v raném Wildově díle projevuje několik významných zdrojů jeho myšlení. I když snad měly některé z nich v jeho dalších dílech nabýt většího významu než jiné, v tomto raném období se jejich vlivy časově značně překrývají a někdy se i ve své (ať už zdánlivé, či skutečné) protikladnosti uplatňují v týchž textech. Mé přiřazování konkrétních Wildových textů k jednotlivým osobnostem ovlivnivším jeho myšlení proto nemá být bráno příliš striktně. Jedná se spíše o snahu identifikovat jednotlivé „prvky“ v daných „směsích“. Za potenciálně přínosnou ji považuji především proto, že nám snad umožní lépe nahlédnout, jak se tyto „prvky“ budou později projevovat v již osobitějších Wildových „sloučeninách“.

²² Termín, který Wilde používá v originále zní „decorative arts“.

²³ Texty některých raných přednášek se zachovaly v celku, několik dalších bylo z dochovaných Wildových podkladů zpětně zkompileováno Robertem Rossem, Wildovým blízkým přítelem a správcem jeho literární pozůstalosti. K nejdůležitějším z dochovaných textů z přelomu sedmdesátých

K tématu dekorativního umění se Wilde dostal už při studiích na Oxfordu a právě v jeho přístupu k tomuto tématu jsou obzvláště silně patrné vlivy jeho oxfordských učitelů, mezi prvními vliv Johna Ruskina.

3.2 VLIV JOHNA RUSKINA

3.2.1 Ruskin

John Ruskin (1819 – 1900) byl anglický umělecký kritik, básník a sociální myslitel. Jeho estetické teorie měly ve Viktoriánské Anglii zcela zásadní autoritu. Ve výtvarném umění obhajoval Turnera, později podporoval prerafaelistické hnutí²⁴. Jeho pozdější spisy zdůrazňovaly úzké propojení mezi estetickými, sociálními a morálními problémy.

Patrně nejdůležitější myšlenkou, kterou Wilde ve svém raném období od Ruskina přejímá, je představa o společenské prospěšnosti a důležitosti umění. Umění v Ruskinově pojetí slouží obecnému dobrému. Vytváření umění proměňuje společnost k lepšímu a tato proměněná společnost vytváří lepší umění. Takové pojetí má také velký význam pro seberealizaci jedince: „Problém není v tom, že jsou tito lidé špatně krmeni, ale v tom, že práce, kterou si vydělávají na chleba, jim nepřináší žádné potěšení, proto nahlížejí na bohatství jako na jediný možný zdroj slasti.“²⁵ Tyto teze se mimochodem silně odrážejí i ve Wildových pozdějších myšlenkách o socialismu a individualismu.

3.2.2 Art and the Handicraftsman²⁶

Wildova „přednáška“ *Art and the Handicraftsman*²⁷, je jedním z textů později zkompileovaných na základě rukopisných poznámek, které snad sloužily jako podklady

a osmdesátých let patří: *Art And the Handicraftsman, The English Renaissance, House Decoration* a další.

²⁴ Bratrstvo prerafaelitů (Pre-Raphaelite Brotherhood) bylo uměleckým společenstvím hlásícím se k odkazu malířů před Raffaelem. Jeho příznivci odmítali to, co ve výtvarném umění považovali za mechanistický přístup schematicky napodobující Raffaela a Michelangela, a vyzdvihovali malířství středověku a rané renesance. Bratrstvo bylo založeno v Anglii roku 1848 a ačkoli se formálně rozpadlo již v padesátých letech, jeho vliv pokračoval daleko do druhé poloviny 19. století. K nejvýznamnějším představitelům patřili Dante Gabriel Rossetti a Edward Burne-Jones.

²⁵ „It is not that men are ill fed, but that they have no pleasure in the work by which they make their bread, and therefore look to wealth as the only means of pleasure.“

J. Ruskin, *Stones in Venice: vol. II*, Londýn 1853, s. 163.

²⁶ Názvy Wildových textů, které (pokud je mi známo) nebyly dosud přeloženy do češtiny uvádím v originále. Texty do češtiny přeložené uvádím primárně pod jejich známými českými názvy, ačkoli pracuji především s originálními jazykovými verzemi.

²⁷ „Umění a řemeslník“

k několika různým Wildovým vystoupením.²⁸ Právě pro svůj kompilační charakter nám snad může dobře posloužit jako průřez Wildovým „učením“ z doby okolo amerického turné. Pokusím se nyní shrnout její hlavní myšlenky a ilustrovat je citacemi z textu (text je formulován jako proslov k občanům amerického města):

Wilde zde prohlašuje, že neexistuje protiklad mezi krásným a užitečným, jediným protikladem ke kráse je podle něj ošklivost. Naopak: „Krásná dekorace straní vždy krásné věci, protože krásná dekorace je vždy vyjádřením použití, k němuž věc předurčíte, a hodnoty, kterou jí přikládáte.“²⁹ Umělecká krása zároveň není pouhou nahodilostí lidského života, ale je skutečnou nezbytností, nechceme-li se spokojit s životem pod úrovní lidskosti. Se zřejmým ohledem na své americké publikum dodává Wilde, že ani obchodní duch není v rozporu s uměním: kdo jiný postavil Benátky a Florencii než obchodníci.

Nejde však o to napodobovat staré umění, podle Wilda je třeba užít všech vymožeností moderní civilizace a zaopatřit všechny potřeby lidského života v devatenáctém století. Není důvodu stavět se proti strojům tam, kde zastanou člověka nedůstojnou prací, nemají však dělat to, co je třeba dělat lidskýma rukama a lidským srdcem. Stroje jsou dokonce krásné, zvláště když nejsou zdobený. „Nemůžeme než mít za to, že veškeré dobré stroje jsou půvabné a že linie síly a linie krásy je jedna a tatáž.“³⁰

Důstojná a jednoduchá architektura amerických měst, jasný a prostý oděv mužů a žen, jsou podle Wilda dobrými podmínkami pro opravdové umělecké hnutí. V každém městě by měla být škola designu, důstojná a vznešená budova plná příkladů nejlepšího umění světa. A to nikoli ke kopírování jejich podoby, ale k napodobení lásky, vážnosti a svobody imaginace, se kterou byla tato díla vytvořena.

Skutečný designér není podle Wilda ten, kdo vytvoří tvar a potom jej koloruje, ale ten, kdo rovnou myslí a pracuje v barvách.³¹ Dobrý design je takový, kde nelze nic přidat ani odebrat. Je třeba respektovat účel výrobku a vlastnosti materiálu. „Nechte své

²⁸ Jedním z nich zřejmě bylo vystoupení ve Philadelphii roku 1882.

²⁹ „Beautiful decoration is always on the side of the beautiful thing, because beautiful decoration is always an expression of the use you put a thing to and the value placed on it.“
O. Wilde, *Art and the Handicraftsmen*, in: O. Wilde, *Oscar Wilde's Essays and Lectures*, Rockville 2008, s. 87.

³⁰ „We cannot but think all good machinery is graceful, also, the line of strength and the line of beauty being one.“ *ibid.*, s. 88.

³¹ Tato myšlenka se navrácí v pozdějších Wildových úvahách o formě a obsahu.

dámy, ať malují západy slunce a krajiny v měsíčním svitu, nedovolte jim ale malovat takové věci na talíře a misky. [...] Nikdo je nenaučil, že každý materiál a povrch má určité vlastní kvality. Design vhodný pro jeden materiál, je naprosto nevhodný pro druhý.“³²

Všechny poučky pro pravé umění jsou podle Wilda jednoduché a přirozené. Umělecké školy by měly být lokální (co se hodí pro New York, nemusí se hodit pro Chicago), umění potřebuje zdravou atmosféru, silné a sebevědomé lidi s rozvinutým smyslem pro individualismus: „Neboť to je podstatou umění – touha člověka po vyjádření sebe sama nejvznešenějším možným způsobem.“³³

Cílem není, aby bohatí vlastnili více krásných věcí, ale aby chudí více krásných věcí vytvořili: „Neboť každý člověk, který nedokáže tvořit, je chudý.“³⁴ Umění pak bude podle Wilda opět nejvznešenějším prostředkem, ve kterém najde duch velkého národa své vyjádření.

Sochaři devatenáctého století si nemusejí naříkat, že nelze zobrazovat lidi v kabátech a cylindrech, své objekty mají totiž podle Wilda najít v lidech, kteří sportují či dělají svou práci. Důležité je znovu spojit řemeslníka s umělcem, vždyť i benátská malířka a aténští sochaři vzešli z dlouhé posloupnosti skvělých řemeslníků. Podle Wilda „jsou všechna umění krásná umění a všechna umění jsou dekorativní umění“.³⁵ Takový je duch anglického uměleckého hnutí: „Nechceme ve vašich domech vidět nic, co nebylo potěšením tomu, kdo to vyrobil a není potěšením tomu, kdo to užívá.“³⁶

Hlavní principy, vysvítající z tohoto shrnutí, jsou tedy tyto: bezrozpornost krásy a užitečnosti a také vysokého a nízkého umění; pojetí umění jako sebevyjádření jedince, respektive národa, v závislosti na jeho přirozených podmínkách a na účelnosti jeho tvorby; inspirace materiálem a účelem; vznešenost a krása plynoucí z jednoduchosti; potřebnost umění pro plnohodnotný život; potřebnost sebevyjádření a užitečnost takto vzniklého krásného prostředí pro společnost.

³² „Let your ladies paint moonlight landscapes and sunsets, but do not let them paint them on dinner plates or dishes [...] They have not been taught that every material and texture has certain qualities of its own. The design suitable for one is quite wrong for the other.“ *ibid.*, s. 90.

³³ „for this is the essence of art - a desire on the part of man to express himself in the noblest way possible.“ *ibid.*, s. 91.

³⁴ „for every man is poor who cannot create.“ *ibid.*,

³⁵ „all the arts are fine arts and all the arts decorative arts.“ *ibid.*, s. 92.

³⁶ „We want to see that you have nothing in your houses that has not been a joy to the man who made it, and is not a joy to those that use it.“ *ibid.*, s. 94.

Příbuznost těchto myšlenek s výše naznačeným přístupem Ruskinovým je myslím více než zřejmá. Nejsou to však pouze Ruskinova slova a Ruskinovy myšlenky, které Wilde v tomto období přiznaně i nepřiznaně cituje a propaguje. Jak uvádí Aatos Ojala: „Ačkoli se Wilde sám honosil tím, že ‚dále rozvinul Ruskinovy teorie‘, pravdou je, že je do velké míry převzal již rozvinuté od Williame Morisse.“³⁷ Ojala dále poznamenává, že mezi Wildovými přednáškami a staršími Morissovými texty existuje „udivující shoda myšlenek a dokonce jejich formulací“.³⁸

3.3 VLIV WILLIAMA MORISSE

3.3.1 William Morris

William Morris (1834 – 1896) byl významný anglický architekt, designér, spisovatel a socialista. Firma vyrábějící nábytek a dekorace, kterou založil spolu s některými prerafaelisty, se, stejně jako mnohé jeho spisy a přednášky, významně podílela na proměně prostředí a výzdoby anglických domů a kostelů. Morris ve svém díle neustále zdůrazňuje sociální význam umění, jeho východisko je stejné jako Ruskinovo: „Umění nikoli pro umění, ale pro obecné dobro.“³⁹ Zdůrazňuje, že má-li umění žít, musí být děláno lidmi o lidech a pro lidi, být potěšením pro tvůrce i pro uživatele. Nepřítele krásy vidí v komercialismu. To je teze, kterou sice Wilde v *Art and the Handicraftsman*, a tedy na americké půdě, výslovně popírá, nicméně vrací se k ní často v raných textech publikovaných v Anglii, a to zejména tam, kde zesměšňuje právě amerického neuměleckého obchodního ducha.⁴⁰

Morrisův estetický socialismus byl poměrně dosti radikální. Ve své knize *Hopes and Fears for Art* Morris například uvádí: „Nic nemůže být uměleckým dílem, není-li to užitečné [...] Jaké tony nevýslovného smetí tvářícího se v rozličné míře jako umění by tato maxima vyhnala z Londýnských domů, kdyby jí bylo porozuměno a kdyby podle ní bylo jednáno.“⁴¹

³⁷ „Though Wilde himself boasts of ‚having further developed Ruskin’s theories‘ the fact of the matter is that he largely took them ‚ready-developed‘ from William Morris.“

A. Ojala, *Aestheticism and Oscar Wilde*, Part I *Life and Letters*, Helsinki 1954, s. 76.

³⁸ „amazing similarity of the ideas and even of their phrasing.“ *ibid.*, s. 79.

³⁹ „art, not for art’s sake, but for the sake of the common good“ *ibid.*, s. 77.

⁴⁰ Ve Wildově rané beletrii je nejvýraznějším příkladem tohoto zesměšňování próza *Strašidlo Cantervillské*. Vtipy o Američanech dělá Wilde ovšem stále, také např. v *Obrazu Doriana Graye* či v *Bezvýznamné ženě*.

⁴¹ „Nothing can be a work of art which is not useful [...] What tons upon tons of unutterable rubbish pretending to be works of art in some degree would this maxim clear out of our London houses, if it were understood and acted upon!“ William Morris, *Hopes and Fears for Art*, London 1921, s. 31.

Wilde od něj přebírá řadu tezí týkajících se dekorativního umění. Spolu s ním je mimo jiné proti krutým výstřelkům v dámském módě a vyzdvihuje praktickou stránku v oblékání vůbec⁴²: „Takovýto rozumně oblečený mladý muž si může za deště ohnout krempu klobouku“⁴³ nebo: „Je více než pravděpodobné, že oblečení dvacátého století zdůrazní spíše rozdíly povolání než rozdíly pohlaví.“⁴⁴

3.3.2 House Decoration

William Morris rozlišoval mezi „decorative art“ a „intellectual art“. Wilde pracuje s podobným rozlišením, užívaje termínů „decorative art“ a „imaginative art“: „Dekorativní umění zdůrazňuje svůj materiál, imaginativní umění jej ruší.“⁴⁵

Toto rozdělení by snad bylo možné pojímat jako jeden z prvních explicitních bodů Wildova směřování k formulaci myšlenky autonomie umění. Najdeme jej například v přednášce *House Decoration*:⁴⁶

Wilde zde mimo jiné říká: „Co vaši lidé potřebují, není ani tak vysoké imaginativní umění, jako spíše to, které posvěcuje prostředky denního užitku. Předpokládám, že básník bude zpívat a malíř malovat bez ohledu na to, zda jej svět oceňuje, či haní. Má svůj vlastní svět a je nezávislý na svých bližních. Ale řemeslník je závislý na našem potěšení a našem názoru. Potřebuje naši podporu a sám musí mít krásné prostředí.“⁴⁷ Estetické systémy minulosti byly podle Wilda vymyšleny filosofy, pro které jsou lidské bytosti pouhými obstrukcemi. Snažili se intelektuálně působit na dosud nerozvinuté myšlení mladých. Smysluplné by ovšem bylo vést místo toho mladé lidi k vytváření krásných věcí jejich vlastníma rukama a naučit je tak úctě ke kráse i řemeslu. „V práci,

⁴² Mimochodem právě na příkladu odívání lze doložit, že Wildovo osobní počínání nebylo v této fázi jeho života, vždy zrovna v souladu s jeho učením. Sám na sebe upoutával pozornost jako výstředně se oblékající estét a byl z tohoto důvodu i častým předmětem karikatur.

⁴³ „This rationally dressed young man can turn his hat down if it rains“

O. Wilde, *More Radical Ideas Upon Dress Reform*, in: *Pall Mall Gazette*, 11. Listopad 1887.

⁴⁴ „It is more than probable, that the dress of the twentieth century will emphasize distinctions of occupation, not distinctions of sex.“

O. Wilde, *Literary and other Notes I*, in: *Woman's World*, listopad 1887.

⁴⁵ „Decorative art emphasises its material, imaginative art annihilates it.“

O. Wilde, *Lecture to Arts Students*, in: O. Wilde, *Oscar Wilde's Essays and Lectures*, Rockville 2008, s. 105.

⁴⁶ Přednáška *House Decoration*, „Výzdoba domu“, je jednou z plně dochovaných přednášek přednesených Wildem v Americe, poprvé zřejmě 11. 5. 1882.

⁴⁷ „What your people need is not so much high imaginative art but that which hallows the vessels of everyday use. I suppose that the poet will sing and the artist will paint regardless whether the world praises or blames. He has his own world and is independent of his fellow-men. But the handicraftsman is dependent on your pleasure and opinion. He needs your encouragement and he must have beautiful surroundings“

O. Wilde, *House Decoration*, in: O. Wilde: *Essays and Lectures*, Rockville 2008, s. 80.

jako je tato, se děti učí upřímnosti v umění. Učí se ošklivit si v umění lháře – ty, kteří natírají dřevo, aby vypadalo jako kov, a kov, aby vypadal jako kámen. Je to praktická škola morálky. Není lepší cesty, jak se naučit milovat Přírodu než skrze porozumění Umění.“⁴⁸

Morální poselství obsažené v úctě k materiálu, umění posvěcující přírodu, učící lásce k ní, umění, které slouží – všechny tyto myšlenky Wilde odvozuje z převzatých konceptů dekorativního umění. Později se bude čím dál tím více přiklánět k analyzování toho, co zde nazývá uměním imaginativním, tedy uměním, které je autonomní a sleduje jen svou vlastní dokonalost. Přesto se odvážím konstatovat, že myšlenka prospěšnosti umění pro společnost u Wilda nikdy zcela nezaniká, byť bude v některých pozdějších textech často pojímána jen jako „vedlejší efekt“.

Jak jsme viděli, Wilde sám nebyl přímo původcem většiny myšlenek spojovaných s anglickým hnutím *Arts and Crafts*⁴⁹, pro svou řečnickou obratnost a popularitu, které dosáhl, byl nicméně přinejmenším jedním z jejich nejvýznamnějších propagátorů.⁵⁰

3.4 VLIV WALTERA PATERA

3.4.1 Walter Pater

Walter Pater byl, co do vlivu na Wildovo myšlení, spolu s Ruskinem nejdůležitějším z Oxfordských profesorů. Vyznění jeho myšlenek však bylo s myšlenkami Ruskinovými v příkrém kontrastu.

Walter Pater (1839 – 1894) byl anglický esejista, kritik a spisovatel. Jako chlapec se začal zajímat o umění právě pod vlivem četby Ruskina. Později na Oxfordu byl znám jako asketický učenec. Vztah mezi hlásanou doktrínou a vlastním životem byl u Patera svým způsobem převrácenou verzí tohoto vztahu u mladého Wilda – zatímco Wilde se choval jako výstřední dandy a hlásal mimo jiné sociální poslání umění, Pater žil skromným životem asketického učenice a hlásal okamžitou slast a umění pro umění. Z Paterových jednotlivých esejů o umělcích a učencích vznikla mimo jiné kniha *Studies in the History of the Renaissance* (1873), později vydávaná jako *The Renaissance*:

⁴⁸ „In such work as this, children learn sincerity in art. They learn to abhor the liar in art - the man who paints wood to look like iron, or iron to look like stone. It is a practical school of morals. No better way is there to learn to love Nature than to understand Art.“ *ibid.*, s. 86.

⁴⁹ Toto hnutí šířící a uvádějící do praxe výše naznačené postoje bylo ostatně W. Morrisem založeno již v šedesátých letech devatenáctého století.

Studies in Art and Poetry. Za zmínku jistě stojí Paterovy filosofické romány a také *Imaginary Portraits*, jedna z jeho knih, které v tisku recenzoval právě Wilde.⁵¹ Paterovi estetické názory měli vliv nejen na Wilda a exponenty hnutí „umění pro umění“, ale také na některé rané modernisty, jako byli Marcel Proust, André Gide či W. B. Yeats.

Mimořádný dopad měla na Wilda zejména Paterova kniha *The Renaissance*. Jak Wilde později napíše v *De Profundis*: „Pamatuji, jak jsem ve svém prvním semestru na Oxfordu četl Paterovu Renesanci – knihu, která měla tak pozoruhodný vliv na můj život.“⁵² Někteří autoři přirovnávají tento vliv k vlivu, který měla na Doriana Graye „žlutá kniha“ od lorda Henryho.⁵³ Ostatně sama postava Doriana Graye a „new hedonism“, který je mu lordem Henrym hlásán, jsou v mnohém právě sumou Paterových myšlenek.

Právě v *The Renaissance* nalezneme řadu myšlenek, které se již v raných Wildových přednáškách prolínají s myšlenkami Ruskinovými a Morrisovými a postupně nad nimi převládají; myšlenek, na jejichž ozvuky narazíme však také ve Wildových „vrcholně estétských“ textech jako je *Úpadek lhaní* a *Kritik Umělcem*.

V předmluvě k *The Renaissance* Pater zdůrazňuje především tyto myšlenky: Krása je relativní kvalitou, nejde o to hledat její abstraktní definici, ale její konkrétní manifestace. Nejprve musíme zkoumat vlastní vjemy a učit se je rozlišovat. Umělecký kritik se bude tedy ke všem předmětům vztahovat jako ke zdrojům specifických pocitů slasti a bude se v objektech snažit rozeznávat především zdroje těchto pocitů a okolnosti, za nichž jsou tyto pocity zakoušeny. „Důležité pro kritika není vlastnit správnou abstraktní definici krásy pro intelekt, ale mít určitý typ temperamentu, schopnost být hluboce zasažen přítomností krásných objektů.“⁵⁴ Estetický kritik si bude podle Patera vědom různorodosti krásy a nebude preferovat jednotlivé styly či období pro ně samotné.

Nikoli náhodou byl Paterův přístup označován jako estetický hédonismus. Myšlenky podstatné pro Wildův další vývoj nalézáme v koncentrované podobě také v doslovu

⁵⁰ Už v roce 1882 byl Wilde spolu s Ruskinem, Morrisem a Rossetim zmiňován Walterem Hamiltonem v knize *The Aesthetic Movement In England* mezi nejvýznamnějšími představiteli estetického hnutí.

⁵¹ O. Wilde, *Mr. Pater's Imaginary Portraits*, Pall Mall Gazette 11. června 1887.

⁵² „I remember during my first term in Oxford reading in Pater's *Renaissance* – that book which had such strange influence over my life.“ O. Wilde, *De Profundis and other Writings*, London 1986. s. 158.

⁵³ P. Raby, *Oscar Wilde*, Cambridge 1988, s. 17.

⁵⁴ „What is important, then, is not that the critic should possess a correct abstract definition of beauty for the intellect, but a certain kind of temperament, the power of being deeply moved by the presence of beautiful objects.“ W. Pater, *The Renaissance: studies in art and poetry*, Oxford 1998 s. XXX.

k *The Renaissance*. Zde se Pater zaměřuje především na fenomén pohybu, proměnlivosti a subjektivnosti zkušenosti. Moderní myšlení podle Patera pracuje s představou věcí a principů jako nestálých aspektů. Naše fyzická existence je nepřetržitým pohybem, naše zkušenost se skládá z plynoucí řady nekonečně dělitelných vjemů. Navíc je vždy uzavřena do neproniknutelného světa individua. „Každý z těchto vjemů je vjemem individua v jeho izolaci, každá mysl si jako vězeň podržuje svůj vlastní sen o světě.“⁵⁵ Filosofie má sloužit jako nástroj lepšího pozorování a zakoušení. Nikoli plody zkušenosti, ale zkušenost sama je účelem. Úspěšným prožitím života je maximální zmnožení a intenzifikace prožitků. „Hořet vždy tímto silným, drahokamu podobným plamenem, udržovat tuto extázi, je úspěchem v životě.“⁵⁶ Jen nepřesnosti našeho vnímání vytvářejí dojem podobnosti předmětů. Podle Patera bychom měli zvědavě zkoušet nové teorie a názory, nikoli proto, abychom jim obětovali části své zkušenosti, ale abychom je naopak využili k obohacení této zkušenosti. Nejlepší cestou je podle něj cesta umění, touha po kráse, láska k umění nikoli pro nějaký vnější účel, ale pro umění samé. „Neboť umění k vám přichází s poctivou nabídkou ničeho víc než nejvyššího umocnění vašich okamžiků, tak jak míjejí, a pro ně samy.“⁵⁷

Vliv, který měly tyto myšlenky na Oscara Wilda, byl skutečně dalekosáhlý a lze jej zaznamenat ve velké řadě jeho pozdějších textů. Pokud se týče Wildovy ranější teoretické tvorby a jeho postupného příklonu k upřednostňování Patera oproti Ruskinovi a Morrisovi, je zde snad dobrým příkladem text *L'envoi*, který původně vyšel v Americe roku 1882 jako předmluva k básnické sbírce Wildova přítele Rennell Rodda nazvané *Rose Leaf and Apple Leaf*.⁵⁸

3.4.2 L'envoi

Wilde v této předmluvě široce komentuje přítelovu poezii, ale nejprve se pokouší definovat teoretické zázemí, z něhož podle něj tato poezie vyrůstá. Uvádí především, že nové umělecké hnutí se nezajímá o literární či metafyzické reminiscence v umění. Estetický smysl má být podle něj zcela uspokojen smyslovou formou. Vzorem takového umění je hudba, v níž jsou látka a forma jedním. Právě toto rozpoznání primární

⁵⁵ „Every one of those impressions is the impression of the individual in his isolation, each mind keeping as a solitary prisoner its own dream of a world.“ *ibid.*, s. 151.

⁵⁶ „To burn always with this hard, gem-like flame, to maintain this ecstasy, is success in life.“ *ibid.*, s. 152.

⁵⁷ „For art comes to you proposing frankly to give nothing but the highest quality to your moments as they pass, and simply for those moments' sake.“ *ibid.*, 153.

důležitosti smyslových elementů v umění, tato láska k umění pro ně samo, je, jak zde Wilde výslovně uvádí, „bodem ve kterém jsme my, příslušníci mladší školy učinili odvrát od učení pana Ruskina – odvrát definitivní a rozhodný“.⁵⁹ Ačkoli to byl podle Wilda právě Ruskin, který je učil „nadšení pro krásu, které je tajemstvím helénismu a touze po tvoření, která je tajemstvím života [...], přesto v jeho umělecké kritice, v jeho hodnocení radostného elementu umění, v jeho celé metodě přístupu k umění, nejsme již nadále s ním, neboť klíč k jeho estetickému systému je vždy etický.“⁶⁰ V etice podle Wilda rozhodují záměry, v umění však rozhoduje výsledek. Ve svém primární aspektu nemá pro novou školu malba více duchovního poselství než barevná dlaždice, je krásně zbarveným povrchem, ničím víc. Při pohledu na umělecké dílo bychom neměli snít o tom, co dílo symbolizuje, ale spíše je milovat pro to, čím je. Dalším požadavkem, který toto „nové umělecké hnutí“ klade na umělce a jeho dílo, je požadavek individuality, umění devatenáctého století musí spočívat na dokonalosti a osobitosti.⁶¹ Umění má zachycovat, co je momentální, a „zabývat se výjimkami spíše než životními typy“.⁶² Estetický ohled klade pak na umělce jiné požadavky než ohled etický. Podle Wilda „upřímnost“ u umělce spočívá v dokonalosti provedení a jeho „věrnost“ není věrností nějaké nauce, ale věrností principu krásy: „stálost umělce se nemůže vztahovat k definitivnímu pravidlu nebo systému života, ale k tomu principu krásy, skrze něž výhradně jsou nestálé stíny jeho života ve svých nejmihotavějších momentech zachycovány a činěny trvalými.“⁶³ Umělec bude střídat víru a „vyhledávat zkušenost pro ni samu, ne pro její plody“.⁶⁴ Kvality uměleckých děl, jako je Roddova poezie, děl jež jsou zaměřena výlučně na ryze umělecký efekt, nelze dost dobře

⁵⁸ „List růže a list jabloně“ – Renell Rodd (1858-1941) byl Wildovým přítelem z Oxfordu, později vynikl především jako diplomat a člen britského parlamentu.

⁵⁹ „the point in which we of the younger school have made a departure from the teaching of Mr. Ruskin,-- a departure definite and different and decisive.“

O. Wilde: *L'Envoi*: in: O.Wilde, *Miscellanies*, BiblioBazaar 2006 s. 37.

⁶⁰ „that enthusiasm for beauty which is the secret of Hellenism, and that desire for creation which is the secret of life [...]yet in his art criticism, his estimate of the joyous element of art, his whole method of approaching art, we are no longer with him; for the keystone to his aesthetic system is ethical always.“
ibid.,

⁶¹ Wilde zde užívá anglické aliterace „personality and perfection“. Toto heslo bude spolu se samotným požadavkem individuality rezonovat celým Wildovým myšlením.

⁶² „dealing with the exceptions rather than with the types of life“ ibid., s. 42.

⁶³ „constancy of the artist cannot be to any definite rule or system of living, but to that principle of beauty only through which the inconstant shadows of his life are in their most fleeting moment arrested and made permanent.“ ibid.

⁶⁴ „searching for experience itself, and not for the fruits of experience.“ ibid., s. 43.

– Jedna z výslovných parafrází myšlenek Waltera Patera v tomto textu.

popisovat v abstraktních intelektuálních termínech, spíše by se pro ně podle Wilda hodily metafory převzaté z jiných uměleckých druhů.⁶⁵

Ačkoli jsou ozvěny Paterových myšlenek v *L'envoi* jasně patrné, jeho jméno se v tomto textu neobjevuje, zato se tu opakovaně objevuje jméno Whistlerovo. Zde je sice uváděn hlavně jako malíř, jehož umění je dobrým příkladem Wildem popisovaného pojetí umění, jeho vliv na Wilda se však odehrál také v oblasti životních postojů a estetické teorie.

3.5 SOUZNĚNÍ A POLEMIKY S WHISTLEREM

3.5.1 Whistler a Wilde

Výstřední modernistický malíř James McNeil Whistler (1834–1903) byl kontroverzní postavou velkého uměleckého individualisty, uvyklého ostrými bonmoty bojovat proti svým kritikům. Kromě jeho malířské techniky už sám způsob, jakým pojmenovával své obrazy (*Symphony in White, Arrangement in Gray and Black*, atd.), budil začasné pohoršení. V letech 1877–78 Whistler dokonce podstoupil soudní spor s Ruskinem, který jej ostře napadl v jedné své kritice. Mimo jiné právě v průběhu tohoto sporu, který měl značnou publicitu, formuloval Whistler veřejně své názory na umění. Stanley Weintraub ve své knize *Whistler: život malíře* uvádí několik citátů ze soudního líčení: „Zamýšlel jsem zbavit obraz každého vnějšího narativního obsahu, který by mu mohl být jinak přičítán. Jde mi především o uspořádání tvaru a barvy. [...] Všechna tato díla vyjadřují mé osobní dojmy. Snažím se je zachytit. Nepředpokládám, že by tato díla mohla vábit někoho jiného vyjma ty, kdo jsou schopni pochopit jejich podání.“⁶⁶

Na počátku osmdesátých let se Whistler a Wilde spřátelili. Malíř pak nějakou dobu bral mladého estéta Wilda jako hlasatele svých názorů, kterému povoloval užívat svých bonmotů. Posun ve Wildově vnímání Whistlera od původního odsudku k obdivu a zároveň posun ve Wildově vztahu k autoritě Ruskinově⁶⁷ je dobře patrný, srovnáme-li si dvě Wildova vyjádření k Whistlerovým obrazům z konce sedmdesátých let. První najdeme v recenzi *The Grosvenor Gallery* v dublinském univerzitním časopise, pochází však už z doby Wildových studií na Oxfordu:

⁶⁵ Také tento náhled je pro Wilda typický a souvisí s jeho pozdějšími myšlenkami o umělecké kritice jako umění svého druhu, rozvíjenými především v dialogu *Kritik umělcem*.

⁶⁶ Whistler in S. Weintraub, *Whistler: život malíře*, Praha 1987 s. 155.

⁶⁷ Ruskinův článek v listu *Fors Clavigera* ze dne 2. června 1877 byl objektem Whistlerovy žaloby.

„přicházíme k [...] ‚barevným symfoniím‘ ‚velkého temného mistra‘ pana Whistlera. [...] Jejich tituly nesdělují mnoho informací. Číslo 4 se jmenuje *Nocturno v černé a zlaté*, číslo 6 *Nocturno v modré a stříbrné* a tak dále. První z nich představuje raketu zlatého deště, [...] tyto obrazy opravdu zasluhují našeho pohledu pro přibližně stejnou dobu, jakou člověk věnuje pohledu na skutečnou raketu, to znamená o něco méně než čtvrt minuty. [...] Čísla 8 a 9 jsou portréty dvou mladých dam v životní velikosti, zjevně zachycených v černé londýnské mlze, vypadají jako sestry, ale asi nebudou příbuzné, protože první se jmenuje *Harmonie v jantarové a černé* a druhá jen *Aranžmá v hnědé*.“⁶⁸

V o dva roky mladší recenzi na výstavu v téže galerii je Wildův pohled na Whistlerova díla znatelně příznivější:

„Pan Whistler, jehož skvělý a výstřední génius je lépe oceňován ve Francii než v Anglii, poslal velmi krásný obraz nazvaný *Zlatá dívka*, studii v životní velikosti, v jantarové, žluté a hnědé, [...] ani filipiky z *Fors Clavigera* jej neodradily od vystavení dalších ‚aranžmá v barvách‘, z nichž jedno, nazvané *Harmonie v zelené a zlaté*, bych obzvlášť vyzdvihl jako výjimečně dobrý příklad toho, čím jsou kotvící lodě v letním večeru ‚z impresionistického hlediska‘.“⁶⁹

Před svou svatbou v roce 1884 si Oscar Wilde zařídil dům pod Whistlerovým výtvarným dohledem jako estétský salón, a to přímo naproti Whistlerovu ateliéru. Vzájemné přátelství, v němž měl zpočátku navrch Whistler, však trvalo jen několik let, mistr čím dál více žárlil na svého žáka, napadal ho z plagiátorství v názorech na umění a především v oblasti bonmotů a společenské konverzace.⁷⁰ K velké roztržce došlo po

⁶⁸ „Then we come to [...] ‘the colour symphonies’ of the ‘Great Dark Master,’ Mr. Whistler, [...] Their titles do not convey much information. No. 4 is called *Nocturne in Black and Gold*, No. 6A *Nocturne in Blue and Silver*, and so on. The first of these represents a rocket of golden rain, [...] These pictures are certainly worth looking at for about as long as one looks at a real rocket, that is, for somewhat less than a quarter of a minute. [...]

Nos. 8 and 9 are life-size portraits of two young ladies, evidently caught in a black London fog; they look like sisters, but are not related probably, as one is a *Harmony in Amber and Black*, the other only an *Arrangement in Brown*.“

O. Wilde, *The Grosvenor Gallery*, 1877 in: Dublin University Magazine červen 1877.

⁶⁹ „Mr. Whistler, whose wonderful and eccentric genius is better appreciated in France than in England, sends a very wonderful picture entitled *The Golden Girl*, a life-size study in amber, yellow and browns, [...] nor have the philippics of the *Fors Clavigera* deterred him from exhibiting some more of his ‘arrangements in colour’, one of which, called a *Harmony in Green and Gold*, I would especially mention as an extremely good example of what ships lying at anchor on a summer evening are from the ‘Impressionist point of view.’“

O. Wilde, *The Grosvenor Gallery*, 1879 in: Saunders' Irish Daily News, 5.června 1879.

⁷⁰ Wildovu pověstnému umění konverzace se podrobně věnuje například Aatos Ojala v knize *Aestheticism and Oscar Wilde*, Helsinky 1954, svazek I, s. 63-73. Píše zde mimo jiné o základním rozdílu

té, co se Whistler, snad právě v jaksi roztrpčené reakci na Wildovy úspěšné přednášky a články o umění, rozhodl uspořádat vlastní přednášku, v níž vylíčí své názory.

3.5.2 Whistlerovo *Ten O'Clock*

Whistlerova přednáška se stala známou pod názvem *Ten O'Clock*, protože byla netradičně uspořádána v deset hodin večer.⁷¹ Whistler se zde jednak pokouší shrnout své doposud hlavně soukromě hlášané názory na umění, zároveň si však vyřizuje účty s Ruskinovým táborem. Podle Whistlera jsou „dnes“ lidé na každém kroku obtěžováni „uměním“. Obsadilo jejich domy a plete se i do otázek oblékání. Jedná se však přitom o podvod. Skutečné umění nemá podle něj s těmito věcmi nic společného: „Je to bohyňě vytríbeného smýšlení [...], nesnaží se nikterak vylepšovat druhé“⁷², zajímá se pouze o svou vlastní dokonalost a nechce nikoho pozvedat. Whistler si stěžuje na směšování umění se ctností. To prý vede k tomu, že lidé nedokáží ocenit samotný obraz takový, jaký je, ale dívají se skrze něj na hodnoty, jež má údajně představovat. „Humanita zabírá místo Umění – a božské výtvořiny jsou ospravedlňovány svou užitečností.“⁷³ Podle Whistlera ve skutečnosti neexistují a nikdy neexistovaly výjimečně umělecké národy ani epochy, proto ani my dnes nemůžeme takového stavu dosáhnout, natož pak abychom jej dosáhly navracením se do minulosti.⁷⁴ Je obzvlášť směšné domnívat se, že takovou dobu nastolíme, budeme-li chodit pěšky místo ježdění vlakem a budeme-li nosit historický kostým místo oblečení. Učení o úpadku je falešné. Whistler zaujímá jasné stanovisko také k otázce nápodoby v umění. Příroda sama o sobě podle něj představuje pouhý materiál, je zdrojem, z něhož umělec vybírá a sestavuje krásné kompozice, její prosté kopírování je nesmyslné. „Říkat malíři, že příroda má být vzata taková, jaká je, je stejné jako říkat hudebníkovi, aby si sedl na piano!“⁷⁵ Také podle

mezi Whistlerovými a Wildovými bonmoty. Zatímco Whistlerova konverzace byla často útočná, Wilde fascinoval společnost především svými paradoxy a nonsensy: „Prosté převrácení přísloví a obecně uznávaných pravd bylo nejtypičtějším modelem Wildovi logiky.“ – „The simple inversion of proverbs and commonly accepted truths was the most typical mode of Wilde's logic.“ Stanley Weintraub pak píše: „Whistler si zdání spontánního vtipu vytvářel v potu tváře, neměl nic z Wildovy plodnosti a své historky a průpovídky si úporně střežil.“ (In: S. Weintraub, *Whistler: život malíře*, Praha 1987 s. 223.) Známy je údajný úryvek z jejich rozhovoru, kdy po některém Whistlerově povedeném výroku Wilde porhlásil „I wish I have said that“ a Whistler prý odpověděl: „You will, Oscar, you will.“ – citováno například v: P. Jullian, *Oscar Wilde*, Londýn 1971, s. 109.

⁷¹ Stalo se tak 20.2. 1885 v Londýnské Prince's Hall

⁷² „She is a goddess of dainty thought [...] proposing in no way to better others.“

J.M. Whistler, *The Ten O'Clock*, in: Mary Ann Cawn, *Manifesto: a century of isms*, Lincoln 2001, s. 4.

⁷³ „Humanity takes the place of Art – and God's creations are excused by their usefulness.“ ibid.,

⁷⁴ Takové tendence lze připisovat především Ruskinovi a Morrisovi.

⁷⁵ „To say to the painter, that nature is to be taken, as she is, is to say to the player, that he may sit on the piano!“ ibid., s. 7.

Whistlera neplatí, že by příroda měla vždy pravdu, většinou je tomu spíše naopak. Příroda zřídka uspěje ve snaze o krásný obraz. Pouze umělec zahlédá v její nabídce výběr brilantních tónů a odstínů, návrhů budoucích harmonií.

Dále se Whistler ostře obrací proti soudobým uměleckým kritikům, kteří podle něj velmi chybují, když vykládají díla z literárního stanoviska „a ve svých esejích s nimi zacházejí jako s románem, příběhem nebo anekdotou.“⁷⁶ Kritici tak překládají výtvarná díla do literatury, čímž se míjejí s tím, co tvoří jejich skutečnou hodnotu.⁷⁷ Umění je směřováno se vzděláváním, údajně se váže k čemusi společnému a všelidskému. Společným a všelidským je ovšem podle Whistlera ve skutečnosti to nejnižší – vulgárnost. Umění je, vždy bylo a bude vyhrazeno pouze několika málo vyvoleným. Velký mistr není také v žádném vztahu k době ani společnosti, v níž tvoří, je podle Whistlera „izolovaným monumentem“.⁷⁸

Whistlerova přednáška měla značnou odezvu.⁷⁹ Ač se v ní autor obrací především proti pozici ruskinovské, některé jeho útoky mají zřejmě na mušce přímo Wilda, který je také tak chápe, a to přinejmenším ve vztahu k sobě jako arbitru odívání. Wildovy reakce ve dvou novinových člancích (Pall Mall Gazette, 21.2. 1885 a Pall Mall Gazette, 28.2. 1885) obsahují sice i slova uznání, nicméně značně ironický tón článků a výslovné odmítání některých Whistlerových tezí znamenaly definitivní ztvrzení roztržky. V tomto bodě, kdy je Wilde nucen oponovat Whistlerovi opět výrazněji, zahrnuje do svého postoje prvky převzaté z Ruskina.

3.5.3 Wildova reakce číslo jedna: *Mr. Whistler's Ten O'Clock*

V prvním článku komentujícím Whistlerovu přednášku Wilde protestuje především proti pojetí osamělého monumentu malíře jako nejvyššího umělce a jediného pravého znalce umění a ironicky odráží některé další Whistlerovy útoky.⁸⁰ Wilde jednoznačně

⁷⁶ „and in his essays he deals with it, as with a novel, a history or an anecdote.“ ibid., s. 8.

⁷⁷ V tomto bodě bude Wilde Whistlerovi, přinejmenším od této chvíle, vždy silně oponovat – literatura je podle něj naopak schopna vyjádřit vše a je (spolu se životem) nejvyšším uměním. Viz nejen následující Wildovy reakce v novinových člancích ale také *Úpadek lhaní*, *Kritik umělcem* a další texty.

⁷⁸ Také tento bod je pro Wilda na základě Ruskinových tezí o propojení umění a společnosti nepřijatelný, ani jeho vlastní příští úvahy o individualismu nebudou směřovat k tomuto stanovisku.

⁷⁹ Opakoval ji posléze v Oxfordu i Cambridgi, následně byla také uveřejněna ve Francii v překladu Stephana Mallarmého.

⁸⁰ „Bylo zde několik šípů [...] vystřelených [...] na kritiky, kteří pokaždé zacházejí s obrazem, jako by byl románem, a snaží se vyhledat zápletku, na diletanty všeobecně a amatéry zvlášť a (mea culpa!) na reformátory oděvu především [...]. Konečně po ostrém protestu proti tomu, aby kdokoli kromě malíře posuzoval obraz, a patetické výzvě publiku, aby se nenechalo zlákat estetickým hnutím k tomu mít okolo sebe krásné věci [...].“

deklaruje, že co se týče náhledu na hodnotu krásného prostředí, jeho názor se s Whistlerem naprosto rozchází. Umělec podle Wilda rozhodně není izolovaným faktem, je naopak produktem jistého prostředí a také proto na zušlechťování tohoto prostředí záleží.

Podle Wilda také v žádném případě neplatí, že by malíř měl být jediným soudcem malby. Umělecký temperament, včetně schopnosti posuzovat umění, je nedělitelný. Nejvyšším umělcem však je básník. „Dokud je malíř pouze malířem, nemělo by se mu povolit mluvit o čemkoli kromě substrátů a megilpu [...], teprve až se stane umělcem, jsou mu odhaleny tajné zákony umělecké tvorby. Neboť neexistuje množství různých umění, ale pouze umění jediné – báseň, obraz a Parthenon, sonet a socha – všechno to je ve své podstatě totožné a ten, který zná jedno z toho, zná všechny. Básník ovšem je nejvyšším umělcem, on je totiž pánem barvy a formy a k tomu pravým hudebníkem, je vládcem nad veškerým životem a veškerým uměním, a tak právě básníku více než komu jinému jsou známa všechna tato tajemství.“⁸¹

3.5.4 Wildova reakce číslo dvě: *The Relation of Dress to Art*⁸²

V tomto druhém článku Wilde opět obhajuje „zkrášlovací“ estetické hnutí a implicitně opět naráží na dvě sféry umění, které jsem v názvu této kapitoly nazval umění „dekorativní“ a umění „imaginativní“.

Podle Wilda je velký rozdíl mezi tím, jak izolovaný umělec jako Whistler nahlíží na svět a na lidi jakožto na svůj materiál, a tím, jak lidé sami přistupují k otázce krásna ve vlastním životě. „Nemyslím, že by pěkní a rozkošní lidé chtěli nadále nosit typ oděvu stejně ošklivý jako nepraktický a stejně nesmyslný jako monstrózní, dokonce ani při

- „There were some arrows[...] shot off [...] at the art critics who always treat a picture as if it were a novel, and try and find out the plot; at dilettanti in general and amateurs in particular; and (O mea culpa!) at dress reformers most of all[...]. Finally, after making a strong protest against anybody but a painter judging of painting, and a pathetic appeal to the audience not to be lured by the aesthetic movement into having beautiful things about them[...].“

O.Wilde, *Mr. Whistler's Ten O'Clock*, in: O.Wilde, *The Collected Oscar Wilde*, New York 2007, s. 314-315.

⁸¹ „As long as a painter is a painter merely, he should not be allowed to talk of anything but mediums and megilp, [...] it is only when he becomes an artist that the secret laws of artistic creation are revealed to him. For there are not many arts, but one art merely--poem, picture and Parthenon, sonnet and statue--all are in their essence the same, and he who knows one knows all. But the poet is the supreme artist, for he is the master of colour and of form, and the real musician besides, and is lord over all life and all arts; and so to the poet beyond all others are these mysteries known.“ *ibid.*, s. 315.

⁸² *The Relation of Dress to Art: A Note in Black and White on Mr. Whistler's Lecture* – „Vztah oděvu a umění: Poznámka v černé a bílé k přednášce pana Whistlera“

vyhlídce, že je přitom takový mistr jako pan Whistler zduchovní v symfonii či zjemní v mlhu. Neboť umění jsou stvořena pro život a ne život pro umění.“⁸³

Proč se tedy nepokoušet pozdvihnout estetickou úroveň i jinde než ve vysokém umění, v oblékání, designu předmětů a podobně: „Kdyby byl náš národní oděv libý co do barvy, jednoduchý a poctivý co do konstrukce, kdyby bylo oblečení výrazem půvabu, který ukrývá, a pružnosti, které nezbraňuje, kdyby se jeho linie rozvíjela od ramen, místo aby se vzdouvala od pasu, kdyby byla obrácená vinná sklenka ideálem tvaru, kdyby byly tyto věci skutkem tak, jak se jím v budoucnu stanou, pak by malířství napříště nebylo uměleckou reakcí vůči ošklivosti života, ale stalo by se, tak jak tomu má být, přirozeným vyjádřením životní krásy.“⁸⁴

Podle Wilda je pravdou, že umění samo nemá mít jiný cíl než vlastní dokonalost a je proto docela možné, že umělec toužící pouze rozjímat a tvořit, jedná moudře, když se nestará o proměnu bližního. Přesto však platí, že je to právě vznešená a pošetilá nemoudrost těch, „kteří touží, aby krása nebyla nadále omezena na cetky sběratelů a zaprášená muzea, ale aby se stala, tak jak se to patří, přirozeným a národním dědictvím všech“⁸⁵, která nám může darovat zcela nový a nečekaný půvab, z něhož mohou vzejít umělci dosud nepoznaných kvalit.

Z hlediska Wildova dalšího vývoje určitě stojí za pozornost jednoznačné tvrzení, které se v tomto článku objevuje: „Neboť umění jsou stvořena pro život a ne život pro umění.“ V rozvržení či v zatížení prvků této hierarchie život – umění v pozdějších Wildových textech nastával zřetelný posun. Stále větší důraz je přitom kladen na autonomii umění a na jeho formující sílu, která se projevuje až do té míry, že, jak se

⁸³ „I hardly think that pretty and delightful people will continue to wear a style of dress as ugly as it is useless and as meaningless as it is monstrous, even on the chance of such a master as Mr. Whistler spiritualising them into a symphony or refining them into a mist. For the arts are made for life, and not life for the arts.“

O.Wilde, *The Relation of Dress to Art: A Note in Black and White on Mr. Whistler's Lecture*, in: O.Wilde, *The Collected Oscar Wilde*, New York 2007, s. 317–318.

⁸⁴ „Were our national attire delightful in colour, and in construction simple and sincere; were dress the expression of the loveliness that it shields and of the swiftness and motion that it does not impede; did its lines break from the shoulder instead of bulging from the waist; did the inverted wineglass cease to be the ideal of form; were these things brought about, as brought about they will be, then would painting be no longer an artificial reaction against the ugliness of life, but become, as it should be, the natural expression of life's beauty.“ *ibid.* s. 319.

⁸⁵ „who desire that Beauty shall be confined no longer to the bric-a-brac of the collector and the dust of the museum, but shall be, as it should be, the natural and national inheritance of all“ *ibid.* s. 319–320.

dozvíme v *Úpadku lhaní*: „Život napodobuje umění daleko více nežli umění napodobuje život.“⁸⁶

Jistá touha po sladění „vysokého“, více méně izolovaného imaginativního umění s „nízkým“, společensky prospěšným uměním dekorativním však z Wildova myšlení nikdy zcela nezmizí. A příležitostně se projeví v analogických předpovědích, jakou je ta, již jsme zaznamenali ve výše citovaném článku, tedy že snad umění jednou bude nikoli „umělou“ reakcí na ošklivost života, ale přirozeným vyjádřením jeho krásy.

-

Pokusil jsem se načrtnout roli úvah čtyř významných dobových osobností na formování Wildova estetického myšlení. Přestože v dalším samostatném Wildově vývoji z původních inspiračních zdrojů⁸⁷ nabývá vrchu hlavně rozvíjení myšlenek Paterových a některých postojů Whistlerových, ovlivnění Ruskinem a Morrisem nikdy z Wildova díla docela nevymizí a i v jeho „nejindividualističtějších“ textech se, byť zdánlivě jen jako vedlejší produkt⁸⁸ či průchozí stádium,⁸⁹ průběžně a setrvale vyskytuje zřetel k prospěchu společnosti jako celku.

Navzdory přibývajícimu důrazu na umění autonomní se Wilde také, přinejmenším po celá osmdesátá léta, především ve své žurnalistické praxi stále vrací k problematice umění dekorativního.⁹⁰ Přičemž nejrůzněji parafrázuje a cituje své vlastní starší výroky⁹¹ a výroky svých učitelů.

V následujících kapitolách se budu zabývat převážně Wildovými eseji zahrnutými do souboru *Intence* a dalšími jeho význačnými texty z devadesátých let devatenáctého století, ve kterých již můžeme spatřovat vývoj Wildova svébytnějšího teoretického přístupu. Pokusím se tyto texty podřadit pod některá, podle mého soudu

⁸⁶ „Life imitates art far more than Art imitates life.“

O. Wilde, *The Decay of Lying*, in: *The Collected Oscar Wilde*. New York 2007, s. 378.

⁸⁷ Wilde byl pochopitelně již v raných letech i později ovlivněn také množstvím dalších dobových autorů a myslitelů a to především francouzských – Baudelairem, Renanem, Mallarméem, bratry Goncourtovými a jinými, také ovšem Arnoldem či Swinburnem, Poem a dalšími. Z hlediska této práce ovšem považují přímé poukázání na vlivy Ruskina, Patera, Morrisse a Whistlera za postačující, cílem práce je ostatně sledování Wildových vlastních názorů na estetickou problematiku a nikoli primárně jejich zařazení do evropského či světového kontextu.

⁸⁸ Např. v *Kritiku umělcem* – mám na mysli především závěr o světovém míru umožněném porozuměním mezi lidmi díky pěstování kritických schopností ducha.

⁸⁹ *Lidská duše za socialismu*

⁹⁰ Jeho záběr je přitom velmi široký. V populárních článcích pro *Woman's World* a jiná periodika se zabývá například problematikou knihtisku, knižní vazby, šperků, nábytku, koberec, tapisérií apod.

⁹¹ Je až fascinující, s jakou samozřejmostí Wilde používá celé rozsáhlé pasáže ze svých článků například v *Dorianu Grayovi* či v některých pohádkách.

klíčová, Wildova estetická témata a ukázat na nich jeho náhled na nejrůznější otázky umění a estetiky. V rámci této snahy se budu zároveň nevyhnutelně navracet k Wildovým pracím, jejichž původ leží v letech osmdesátých.

4. Mimésis: Pravda masek a Úpadek lhaní

4.1 PROMĚNA STYLU

Jak jsem naznačil před koncem předchozí kapitoly, Wilde zaujal velmi specifický postoj k problematice nápodoby v umění. Tuto kapitolu bych chtěl proto věnovat právě otázce mimésis, otázce nápodoby či realismu v umění. Dva Wildovy texty, o něž se zde budu opírat, vyznívají přitom v tomto ohledu na první pohled poněkud kontrastně. To je však, dle mého soudu, dáno spíše jejich východisky a stylem zpracování nežli jejich závěry.

Právě porovnání těchto východisek a stylů nám mimoděk umožní nahlédnout do přeměny ve Wildově způsobu vyjadřování, která se odehrála cestou od jeho drobnějších recenzí a časopiseckých textů z osmdesátých let, k jeho dnes známějším a většinou rozsáhlejšími samostatným esejům sepsaným převážně na přelomu let devadesátých.

4.2 PRAVDA MASEK

Esej *Pravda Masek (The Thruth of Masks)*, zabývající se rolí a smyslem autenticity kostýmů při inscenování Shakespeara, byl pod tímto svým názvem zařazen do Wildova souboru *Intence (1891)*, jedná se však o mírně upravenou podobu staršího článku nazvaného *Shakespeare and Stage Costume* z roku 1885.

Wildovi komentátoři někdy uvádějí, že *Pravda masek* je neobjektivnějším či nejméně subjektivním z jeho esejů,⁹² takové hodnocení je ovšem platné právě především v kontextu proslulých esejů z *Intencí*, mezi nimiž tento esej nejvíce reprezentuje Wildův věcně polemický způsob psaní z jeho publicistického období. Ostatní eseje *Intencí* jsou méně vázány ke konkrétnímu materiálu a Wilde v nich klade daleko větší důraz na vyhrocený a (přinejmenším zdánlivě) paradoxní charakter svých tvrzení, na extravagantní a dramatický efekt. Mimo jiné právě tento smysl pro efekt pak znesnadňuje možnost uchopení či uceleného nahlédnutí Wildova teoretického stanoviska. Není proto bez zajímavosti, když se u příležitosti zkoumání Wildova náhledu na otázky mimésis, dříve než vstoupíme do klíčového textu *Úpadek lhaní*, krátce zaměříme na méně efektní *Pravdu masek*.

⁹² Například: P. Raby, *Oscar Wilde*, Cambridge 1988, s. 38.

Problém nápodoby v umění zde není tématem sám o sobě, východiskem je otázka autenticity kostýmů a dekorací a jejich funkce v celku uměleckého díla. Text je tedy také jedním z Wildových příspěvků k teorii a estetice dramatu a kostýmu.

Pohnutkou napsání Wildova původního textu byla snaha reagovat na tvrzení Lorda Lyttona, že úsilí o archeologickou věrnost nemá mít žádné místo v kostýmním řešení soudobých Shakespearovských inscenací, že Shakespearovi jistě nešlo o kostým, ale o „hru samu“. Z Wildovy opozice ovšem vyplývá, že „hru samu“ nelze takto zužovat na jakýsi abstraktně nehmatatelný děj.

Podle Wilda právě Shakespeare, daleko více než kdo jiný, připisuje kostýmům důležitost při vytváření ilusivního efektu. U vědomí toho, jak je umělecký temperament fascinován krásou kostýmu, využívá jej často jednoduše pro potěšení oka, daleko podstatnější je ovšem jeho využití kostýmu jako dramatického prostředku. Wilde uvádí mnoho příkladů, kdy se u Shakespeara kostým nebo jeho část podílí na pohybu děje. Dokládá, že Shakespeare si byl velmi dobře vědom jak „impresivní“ funkce kostýmu – to jest jeho bezprostředního působení na publikum k dosažení nějakého efektu, tak jeho „expresivní“ funkce vyjadřující jistou charakteristiku postavy. Shakespeare také podle Wilda dobře rozpoznal uměleckou krásu ošklivosti. Jeho vlastní ohled k autenticitě kostýmu byl pak také spolupodmíněn dobovým zájmem o archeologii.

Archeologie jakožto věda není podle Wilda ani dobrá ani špatná, je jednoduše faktem. Pouze umění ji může učinit krásnou a pouze divadelní umění „ji může užít nejpríměji a nejživěji, jelikož může v jediném nádherném představení propojit ilusi skutečného života se zázrakem neskutečného světa“.⁹³ Hodnota archeologických fakt v tomto případě zcela závisí na tom, jak jsou umělecky použita.⁹⁴ „K archeologii se obracíme pro materiál, k umělci pro metodu.“⁹⁵

Následně zachází Wilde do větších detailů a popisuje, jak „fakta archeologie“ (a tedy snahu o důslednou výtvarnou nápodobu určitého výseku historické skutečnosti) v divadle užívat. Při inscenování by se podle něj mělo nejprve stanovit datum, do něhož

⁹³ „can use it most directly and most vividly, for it can combine in one exquisite presentation the illusion of actual life with the wonder of the unreal world.“

O. Wilde, *The Thruth of Masks*. in: O. Wilde, *The Collected Oscar Wilde*, New York 2007, s. 476.

⁹⁴ Kdybychom chtěli nadále sledovat výše popsané vlivy na Wildovo myšlení, můžeme si na tomto místě uvědomit, že Wildův původní text byl napsán v roce 1885, tedy teprve velmi krátce po jeho roztržce s Whistlerem, který v již citované přednášce z téhož roku říká: „Příroda sama o sobě představuje pouhý materiál, je zdrojem, z něhož umělec vybírá a sestavuje krásné kompozice.“

⁹⁵ „We look to the archæologist for the materials, to the artist for the method.“ *ibid.* s. 478.

bude hra zasazena, a to spíše podle ducha hry než podle okrajových historických aluzí. Jakmile je datum určeno, je zde archeolog k tomu, aby dodal „fakta“, která umělec přemění v „efekty“. U Shakespeara samého je podle Wilda pozoruhodná jeho mimořádná věrnost postavám a příběhům, a to především v historických hrách, které byly nezdárka užívány i jako pomůcky k výuce historie. Nejen že si Shakespeare podle Wildova vyjádření „často volí fakta na místo fantazie jako základ pro svou imaginativní práci“⁹⁶, ale vždy také nadá svou hru všeobecnou společenskou atmosférou daného věku. Podstatné ovšem je, že estetická hodnota jeho her podle Wilda ani v nejmenším nezávisí na jejich faktech, ale výhradně „na jejich Pravdě a Pravda je vždy na faktech nezávislá, vynalézá a volí si je podle libosti.“⁹⁷

Detaily, ať už jde o vnější fakta, nebo o efekty, si podle Wilda nikdy nesmějí usurpovat ústřední postavení, musejí vždy být podřízeny ústřednímu motivu hry. Tato podřízenost nicméně nevyklučuje pravdivost jako takovou, znamená jen nutnost proměnit fakta v efekty a „připsat každému detailu jeho patřičnou relativní hodnotu.“⁹⁸ Právě dokonalost detailu je však prostředkem dosažení dokonalosti iluze. Je samozřejmě možné, že publikum mnohé detaily vůbec nezachytí, umění však koneckonců nemá podle Wilda „jiný cíl než svou vlastní dokonalost“⁹⁹, a postupuje dle svých vlastních zákonů.¹⁰⁰ Kromě toho se v Anglii publikum v posledních letech co do schopnosti vnímat krásu značně kultivovalo.¹⁰¹

Ačkoli je archeologická přesnost pouze prostředkem ilusivního jevištního efektu, nikoli jeho podstatnou kvalitou, platí podle Wilda tvrzení, že kdykoli byla vyřazena, vznikl chaos. Je tomu tak proto, že kostýmy různých období mezi sebou zpravidla neladí. Kostým je totiž podle Wilda vývojovým plodem a „snad nejvýznamnějším znakem mravů, zvyků a způsobu života každého století.“¹⁰² Dramatik, který by to pominul, by se sám připravil o nejživější prostředek tvorby ilusivního efektu. Míra, v níž jsou dobové společenské podmínky exemplifikovány v kostýmu, je tak velká, že je

⁹⁶ „select fact instead of fancy as the basis of much of his imaginative work“ *ibid.*

⁹⁷ „on their Truth, and Truth is independent of facts always, inventing or selecting them at pleasure.“ *ibid.*, s. 480.

⁹⁸ „assigning to each detail its proper relative value.“ *ibid.*, 483.

⁹⁹ Tato teze se důsledně opakuje téměř v každém Wildově eseji, byť se v některých případech poněkud proměňuje její kontext, jak jsme to ostatně již viděli v některých Wildových raných textech a jak také uvidíme v textech pozdních.

¹⁰⁰ „has no other aim but her own perfection, and proceeds simply by her own laws“ *ibid.* s. 484.

¹⁰¹ Wilde zde má jistě na mysli pod vlivem „jeho“ estetického hnutí.

¹⁰² „perhaps the most important, sign of the manners, customs and mode of life of each century.“ *ibid.*

dle Wilda téměř nemožné předvést hru ze šestnáctého století v kostýmech století patnáctého, aniž by působila nepravdivě.

Celku musí být podřízeny také barvy kostýmů, jejich vzájemné poměry i jejich poměry k dekoracím a pozadí. „Pravý dramatik nám neukazuje umění ve formě života, ukazuje nám život pod zorným úhlem umění.“¹⁰³ To vše může být dosaženo pouze za předpokladu, že je celá produkce podřízena vedení jediné mysli. „Fakta umění jsou rozličná, ale esencí uměleckého efektu je jednota.“¹⁰⁴ Podle Wilda je zde sice prostor pro dělbu práce, ale nikdy ne pro rozdělení mysli.

Kritici by se podle něj neměli aktivně stavět proti snaze o využití archeologických poznatků v divadelních inscenacích, neboť při ní jde o to docílit takového procesu, který bude mít „za svou metodu iluzi pravdy a za svůj výsledek iluzi krásy“.¹⁰⁵

Tímto konstatováním končila původní verze textu *Shakespeare and the stage costume*, stojí však za to poznamenat, že poslední věta sama zde byla formulována jinak: Snaha o archeologickou přesnost v kostýmech má „Pravdu za svůj cíl a Krásu za svůj výsledek.“¹⁰⁶ Jak vidíme, pozdější formulace je záměrně poněkud skeptičtější, či anachronicky řečeno fenomenologičtější.

Odstup, který Wilde ke svému, v *Intencích* nově vydanému, textu zaujímá, se odráží také v dikci připsaného závěrečného odstavce:

„Ne že bych souhlasil se vším, co jsem v tomto eseji prohlásil. S řadou věcí nesouhlasím zcela zásadně. Tento esej zkrátka představuje určité umělecké stanovisko a v umělecké kritice je právě postoj vším. Neboť v umění neexistuje nic jako absolutní pravda. Pravdou v umění je to, čeho opak je taktéž pravdou [...]“¹⁰⁷

Jak vidíme Wilde v *Pravdě masek* obhajuje „archeologickou“ či „historicky realistickou“ metodu inscenování vlastně především z hlediska specifického případu

¹⁰³ „The true dramatist, in fact, shows us life under the conditions of art, not art in the form of life.“ ibid s. 486.

¹⁰⁴ „The facts of art are diverse, but the essence of artistic effect is unity.“ ibid s. 488.

- Jde v podstatě o Wildovu verzi Aristoteléské „jednoty v mnohosti“. – Maximální zpracování detailů nezbytně zaštitěné jednotou celku.

¹⁰⁵ „the illusion of truth for its method, and the illusion of beauty for its result.“ ibid. s.490.

¹⁰⁶ : „it has Truth for its aim, and Beauty for its result.“

O. Wilde, *Shakespeare and Stage Costume*. in: *The Nineteenth Century*. Londýn květen 1885.

¹⁰⁷ Not that I agree with everything that I have said in this essay. There is much with which I entirely disagree. The essay simply represents an artistic standpoint, and in æsthetic criticism attitude is everything. For in art there is no such thing as a universal truth. A Truth in art is that whose contradictory is also true. [...]“

O.Wilde, *The Thruth of Masks*. in: O.Wilde, *The Collected Oscar Wilde*, New York 2007, s. 490.

Shakespearovských představení. Hájí ji jako sice hodnotově neutrální, ale zato často velmi funkční zdroj materiálu pro umělecké zpracování, na kterém samotném pak závisí výsledný efekt.¹⁰⁸

Podobné stanovisko k realismu nakonec nalézáme i v *Úpadku lhaní*¹⁰⁹, kde se ovšem Wilde snaží naopak vyhroceně zdůraznit, že realistická metoda sama o sobě nemůže k dosažení uměleckého efektu v žádném případě stačit. Toto zdůrazňování jej přivádí k některým velmi výrazným a zdánlivě paradoxním tvrzením.

4.2 ÚPADEK LHANÍ¹¹⁰

V tomto textu, který Wilde sepsal ve formě dialogu, je představen velmi provokativní postoj zavrhuje mnohé „přirozené hodnoty“. Předkládá se zde chvála umění podepřená sarkastickým výsměchem přírodě (a také jednání), a především výsměchem tomu umění, které se domnívá, že přírodu stačí pasivně napodobovat.

Umění nám podle Wilda odhaluje nedokonalost přírody, její monotónnost, nedokončenost jejích tvarů. Je vlastně naším oduševnělým protestem proti této nedokonalosti. Nekonečná rozmanitost se nenachází v přírodě, ale v lidské obrazotvornosti.¹¹¹

Nepohodlnost přírody dala vzniknout architektuře s jejími příhodnými proporcemi, domu, kde je vše podřízeno člověku a jeho potěšení. Sám egoismus a smysl pro lidskou důstojnost pochází ze života uvnitř domu. V přírodě člověk ztrácí individualitu.

Vůdčí postava Wildova dialogu nazvaná Vivian („nahrávající“ postava nese jméno Cyril)¹¹² zde, po svém úvodní vyjádření distance vůči přírodě, která je zcela netečná a nepřátelská veškerému myšlení, prezentuje hlavní teze svého fiktivního spisu „Úpadek lhaní“. Jeho záměrem je obhájit především lhaní v umění, svobodné a sebevědomé lhaní, které se nezatežuje dokazováním, neboť dokonalá lež je podle něj ta, která je sama sobě důkazem.¹¹³

¹⁰⁸ S odstupem, který představuje také výše citovaná douška, ji tak hájí právě jako jednu z možných uměleckých metod.

¹⁰⁹ I zde je realismus připouštěn jako možná metoda pro toho, kdo ji dokázal ovládnout – viz například Wildovy komentáře k Balzacovi.

¹¹⁰ *The Decay of Lying* – původní verze publikována v lednu 1889 v časopise *Nineteenth Century*. Známější, přepracovaná verze pak v souboru *Intensions* (1891).

¹¹¹ Termín „imagination“ se postupně stává jedním z nejužívanějších a významově nejzatiženějších Wildových estetických pojmů. Překládám jej střídavě českými slovy obrazotvornost a imaginace.

¹¹² Wilde zde použil jména svých dětí. Vyvyan se mimochodem později stal jedním z předních odborníků na dílo svého otce Oscara Wilda, stejně jako jím dodnes je opět jeho syn Merlin Holland.

¹¹³ „what is a fine lie? Simply that, which is its own evidence“

Zdá se vlastně, že Wilde zde používá pojem lež v podobném smyslu, jaký v *Pravdě masek* připisuje pojmu Pravda, v obou případech jde o jakousi dokonalost, která je nezávislá na dílčí pravdivosti fakt, ze kterých je vystavěna. V pojmu lež je však, jak uvidíme dále, zjevně kladen větší důraz na svobodu imaginace.

Podle Wildova Viviana zaznamenává lhaní jako takové značný úpadek. Politici umějí pouze překrucovat fakta. Nedosahují povahy pravých lhářů s jejich nezodpovědností a opovrhováním důkazy. Je třeba obnovit lhaní jakožto umění. Úpadek je zřejmý při pohledu na soudobou literaturu. Starověcí historikové nás dokázali „obdařit nádhernou fikcí v podobě fakt, dnešní romanopisci nám servírují nezajímavá fakta pod pláštíkem fikce“.¹¹⁴

Lhaní má svou techniku tak jako ostatní umění. Existuje cosi jako „okradení příběhu o jeho reálnost tím, že se jej člověk snaží učinit příliš pravdivým“.¹¹⁵ Tak postupuje podle Viviana většina současných anglických autorů, situace ve Francii není o mnoho lepší.

Na tomto místě se Wilde chápe příležitosti vyjádřit se k soudobému realismu a naturalismu v literatuře. Zolu není podle něj třeba kritizovat z morálních hledisek, jak to mnozí v té době činili. Je dokonale pravdivý, co víc si může právě moralista přát? Z hlediska uměleckého je však jeho práce právě proto nezajímavá. Ústředními záležitostmi v literatuře jsou totiž podle Wilda rozlišování, šarm, krása a imaginativní síla. „Jediní skuteční lidé jsou lidé, kteří nikdy neexistovali a je-li spisovatel tak nuzný, že si pro své postavy musí chodit k životu, měl by alespoň předstírat, že jde o jeho výtvořky a ne se jimi chlubit jako kopiemi. Ospravedlněním postavy v románu není to, že jiní lidé jsou takoví, jací jsou, ale to, že autor je tím, kým je. Jinak není román uměleckým dílem.“¹¹⁶

To, co je podle Wilda na lidech zajímavé, jsou právě jejich masky, nikoli to, co se pod nimi skrývá, protože to je u všech stejné.¹¹⁷ Lidé se od sebe liší oblečením,

O.Wilde, *The Decay of Lying*, in: O.Wilde, *The Collected Oscar Wilde*, New York 2007, s. 363.

¹¹⁴ „gave us delightful fiction in the form of fact; the modern novelist presents us with dull facts under the guise of fiction.“ *ibid.*, s. 364.

¹¹⁵ „such a thing as robbing a story of its reality by trying to make it too true“ *ibid.*, s. 365.

¹¹⁶ „The only real people are the people who never existed, and if a novelist is base enough to go to life for his personages he should at least pretend that they are creations, and not boast of them as copies. The justification of a character in a novel is not that other persons are what they are, but that the author is what he is. Otherwise the novel is not a work of art.“ *ibid.*, s. 367.

¹¹⁷ Toto vyzdvihování povrchu je opět myšlenkou, která se u Wilda setrvale vrací. Například v jeho *Obrazu Doriana Graye*.

způsoby, tónem hlasu, náboženskými názory, osobním zjevem, svými zvyky a podobně. „Čím více lidi analyzujeme, tím více se vytrácejí důvody pro analýzu. Dříve či později musíme narazit na tu strašlivou univerzální věc zvanou lidská povaha.“¹¹⁸

Jak už jsme nahlédli v *Pravdě masek*, zavrhování realismu jakožto metody pro Wilda ještě neznamena zavrhování všech takzvaně realistických autorů. Například Balzac zůstává pro Wilda navzdory svému vědeckému duchu velkým umělcem. Je to proto, že Balzac podle Wilda „život vytvořil, nekopíroval ho“.¹¹⁹ Byl pozoruhodnou kombinací uměleckého talentu a vědeckého ducha. Balzakova vědeckého ducha podle Wilda jeho pokračovatelé zdědili. Bohužel však nezdědili jeho umělecký talent.

Jak dále uvádí Wildův Vivian, chybné je i samo realistické pravidlo zobrazovat prostředí, které je bezprostředně známé čtenářům. Opravdu krásné věci jsou totiž především takové, které se nás netýkají. Pokud je věc užitečná, či nás jakkoli zasahuje, ať už bolestně, či příjemně, stojí mimo pravou oblast umění. V tomto tvrzení je nejen naznačeno to, co Wilde jinde formuluje explicitně, tj. že statut uměleckého díla je v podstatné míře záležitostí jeho vnímatele, ale také je zde přítomná zcela zjevná a zdůvodněná distance od Wildových (a Ruskinových a Morrisových) prohlášení, že vše, co je užitečné, je krásné.

Podle Wilda je rovněž zcela mylná populární představa, že navrátí-li se umění k přírodě, obnoví tak své síly. V tomto místě Wildova dialogu de facto začíná ústřední argument týkající se problému mimésis: Příroda je podle Viviana vždy „pozadu za svou dobou“. Bereme-li přírodu jako jednoduchý instinkt, který stojí v opozici vůči sebe-vědomé kultuře, pak je umění tvořené pod vlivem této přírody z principu vždy staromódní a zastaralé. Pokud ji na druhou stranu pojmáme jako soubor na člověku nezávislých jevů, pak platí, že „lidé v ní objeví pouze to, co do ní sami vložili. Příroda sama nemá své vlastní nápovědi“.¹²⁰

Umění podle Wilda historicky začíná v abstraktní dekoraci. Později začne být život fascinován tímto „novým zázrakem“ a žádá si k němu přístup. Život je tedy „vpuštěn“ jako součást hrubého materiálu umění a je jím přetvářen do nových, na faktech nezávislých forem. Mezi realitou a uměním však stále stojí neprostupná bariéra

¹¹⁸ „The more one analyses people, the more all reasons for analysis disappear. Sooner or later one comes to that dreadful universal thing called human nature.“ *ibid.*, s. 368.

- viz Whistlerovo tvrzení v textu *Ten O'Clock* o tom, že společným prvkem lidskosti je vulgárnost.

¹¹⁹ „He created life, he did not copy it“ *ibid.*, s. 370.

¹²⁰ „people only discover in her what they bring to her. She has no suggestions of her own“ *ibid.*, 371.

krásného stylu. To je druhá fáze. Třetí fáze, kterou podle Wilda „nyní“ trpíme, je když život nabývá vrchu nad uměním a tím jej deformuje, snaže se odstranit styl, který je podstatou umění. Taková je právě past realismu, který je jakožto metoda naprostým selháním. To platí nejen v románu a dramatu, ale i v dekorativních uměních. Celá evropská historie těchto umění je bojem mezi orientalismem s jeho přímým odmítnutím nápodoby a s jeho láskou k umělecké konvenci a naším evropským napodobivým duchem. Je zapotřebí nového návratu k „uměleckému lhaní“, ke kultivovanému fascinujícímu lháři. „Pravou školou umění není život, ale umění.“¹²¹ Umění „nachází svou vlastní dokonalost nikoli vně sebe, ale v sobě samém. Nemá být posuzováno vnějšími kritérii podobnosti. Je spíše závojem nežli zrcadlem.“¹²² S tím, že zde ovšem, jak Wilde poznamenává, zřejmě vždy budou i takoví kritici, kteří budou cenzurovat vypravěče pohádek pro jeho nedostatečnou znalost přírodovědy, kteří budou poměřovat imaginativní dílo svým vlastním nedostatkem obrazotvornosti.

Právě sféře umění ovšem podle Wilda náležejí formy a archetypy, vůči nimž jsou existující věci pouhými nedokonalými kopiemi.¹²³ „Život napodobuje umění daleko více, nežli umění napodobuje život.“¹²⁴ Právě proto, jak podle Wilda věděli už Řekové, činí realismus lidi ošklivými.¹²⁵ Soudobá snaha o zlepšení podmínek života lidské rasy lepším vzduchem, lepšími domy apod. zapomíná, že tyto věci přinášejí pouze zdraví, nikoli krásu. K té je zapotřebí umění.

Život je podle Wilda nejlepším žákem umění. Nejobyčejnějším příkladem je prosté napodobování jednání vyčteného v literatuře. Například kluci, kteří podle svých dobrodružných vzorů přepadávají lidi v maskách. Nihilismus jako životní pocit je zcela produktem ruské literatury. Robespierre vzešel z Rousseaua a tak dále. Literatura podle Wilda vždy anticipuje život. Devatenácté století, tak jak jej známe, je Balzakovým vynálezem.

¹²¹ „The proper school to learn art in is not Life but Art.“ *ibid.*, s. 374.

¹²² „Art finds her own perfection within, and not outside of, herself. She is not to be judged by any external standard of resemblance. She is a veil, rather than a mirror“ *ibid.*, s. 377.

¹²³ Wilde zde v podstatě doslova obrací „vzhůru nohama“ teorii nápodoby z Platónovy Ústavy.

¹²⁴ „Life imitates art far more than Art imitates life.“ *ibid.*, s. 378.

¹²⁵ Wilde zde argumentuje připomínkou toho, že Řekové umísťovali do svatebních ložnic krásné sochy, aby nevěsta měla krásné děti. Věděli prý, že ošklivé vzory by vnašeli do života ošklivost. Právě takové ošklivé vzory přináší podle Wilda realismus jako umělecká metoda analyzující člověka až k jeho vulgárnímu jádru.

Samým základem života je podle Wilda touha po výrazu.¹²⁶ Umění vždy přináší rozmanité formy, jimiž může být tohoto výrazu dosaženo. Život takových forem užívá, i kdyby to mělo být k jeho vlastní škodě. Takto například páchali mladí muži sebevraždy pod vlivem Goethova Werthera. A jak mnoho bylo učiněno v nápodobě Krista či Julia Caesara.¹²⁷

Wilde je připraven svoji tezi posunout do ještě vyhrcořenější formulace. Nejen lidský život, ale i sama příroda podle něj napodobuje umění. Například mlha nad Londýnem v tomto smyslu napodobuje impresionistické obrazy.

Wilde zde v jakémsi konstruktivním relativismu¹²⁸ podpírá tento svůj náhled následující „metafyzickou“ argumentací: „Věci existují, protože je vidíme, a to, co vidíme a jak to vidíme, závisí na Umění, které nás ovlivnilo.“¹²⁹ Člověk podle Wilda nevidí věc, dokud nevidí její krásu, teprve potom začíná věc existovat. Mlhy zde v jistém smyslu byly celá staletí, ale teprve s impresionisty jsme si jich začali všimát. Tam, kde nám příroda před nedávnem ukazovala Coroty a Daubigné, nám nyní podle Wilda dává krásné Monety a Pissary. Formy pak zpravidla opakuje až k otravnosti. „Dnes už například žádný skutečně kultivovaný člověk nemůže mluvit o kráse úsvitu, úsvit je zcela staromódní. Patří k časům, kdy byl posledním výstřelkem umění Turner.“¹³⁰ Stává-li se umění různorodějším, stává se takovou i příroda. Jak píše Wilde: to, že napodobuje umění, ji udržuje v kontaktu s civilizovanými lidmi.¹³¹

Umění si vždy bere víc z nových materiálů a médií než z hnutí a vášní lidského ducha. „Umění nevyjadřuje nic než samo sebe.“¹³² Právě to je podle Wilda důvodem, proč je hudba archetypem všech umění. Umění se vyvíjí čistě po své vlastní linii. Nesymbolizuje ani žádná období. Čím více je umění napodobivé, tím méně reprezentuje

¹²⁶ Na tuto myšlenku jsme narazili již v přednášce *Art and the Handicraftsmen* a Wilde s ní bude systematicky pracovat mimo jiné v textu *De Profundis*.

¹²⁷ Zde se Wilde dotýká myšlenky, která je explicitně formulována v eseji *Pen, Pencil and Poison*, totiž že literární život postavy – byť původně reálně existující – je daleko podstatnější a důležitější než její život skutečný.

¹²⁸ Ne nepodobně o zhruba devedesát let mladšímu přístupu Nelsona Goodmana.

¹²⁹ „Things are because we see them, and what we see, and how we see it, depends on the Arts that have influenced us.“ *ibid.*, s. 383.

¹³⁰ „Nobody of any real culture, for instance, ever talks nowadays about the beauty of a sunset. Sunsets are quite old-fashioned. They belong to the time when Turner was the last note in art.“ *ibid.*, s. 384.

¹³¹ „That she imitates Art, I don't think even her worst enemy would deny now. It is the one thing that keeps her in touch with civilised man.“ *ibid.*, s. 384-385.

Podobnými personifikacemi a dalšími rétorickými figurami Wilde dosahuje komického a paradoxního efektu, ačkoli se přitom ve valné části těchto výroků v obsahovém jádru stále drží své logické argumentace.

¹³² „Art never expresses anything but itself.“ *ibid.*

ducha dané doby. Přejeme-li si pochopit národ podle jeho umění, máme podle Wilda zkoumat jeho architekturu nebo hudbu.¹³³ To, co nám ukazují napodobivá umění, jsou koneckonců pouze styly jednotlivých umělců a uměleckých škol. „Žádný velký umělec nevidí věci takové, jaké ve skutečnosti jsou, kdyby je tak viděl, nebyl by umělcem.“¹³⁴

Faktem ovšem podle Wilda zároveň je, že minulá období nahlížíme v podstatě výhradně skrze médium umění. Je to jediné umění, které nás přiměje věřit nějaké věci. Současní umělci ovšem podle Wilda bohužel nemalují to, co vidí, ale to, co vidí jejich publikum. Proto je devatenácté století dozajista tím nejnudnějším, a proto je tolik zapotřebí oživit staré umění lhaní: „Lhaní pro lhaní a jeho, jak již bylo řečeno, nejvyšší rozvinutí, lhaní v umění.“¹³⁵ Ti, kteří nemilují krásu více než pravdu, nikdy podle Wilda nevstoupí do vnitřní svatyně umění.

V samém závěru dialogu shrnuje postava Viviana své hlavní teze do čtyř doktrín:

1. Umění nikdy nevyjadřuje nic než sebe samo. Není výtvorem své doby a jedinou historií, kterou nám uchovává, je historie jeho vlastního vývoje.

2. Veškeré špatné umění pochází z návratu k životu a přírodě a z jejich vyzdvižení do podoby ideálu. Život a příroda mohou být součástí hrubého materiálu umění, ale než mu prokáží jakoukoli službu, musí být přeloženy do uměleckých konvencí.

3. Život napodobuje umění více, než umění napodobuje život.¹³⁶

4. Lhaní, tj. vyprávění krásných nepravdivých věcí, je pravým cílem umění.

Wildův *Úpadek lhaní* jde tedy přinejmenším o krok dál než jeho *Pravda masek*. Hlavní rozdíl mezi těmito dvěma texty je skutečně naznačen už v jejich samotných názvech. Lhaní, tedy svobodná, svézákonná umělecká tvorba závisející prvořadě na imaginaci uměleckého ducha je námětem pozdějšího z nich.

¹³³ Z této argumentace vyplývá, že Wilde jistý druh symbolizace umění vůči době a společnosti připouští. Jeho kritika je zaměřena snad především na to, co bychom anachronicky mohli terminologií Jana Mukařovského nazvat zaměňováním znakové funkce autonomního znaku (uměleckého díla) a znaku prostě sdělovacího.

¹³⁴ „No great artist ever sees things as they really are. If he did, he would cease to be an artist.“ *ibid.* s. 386.

¹³⁵ „Lying for its own sake, and the highest development of this is, as we have already pointed out, Lying in Art.“ *ibid.* s. 390.

¹³⁶ Wilde zde podtrhuje, že tato teorie je zcela nová, nikdy předtím nebyla vyslovena a vrhá nové světlo na dějiny umění.

Wilde se staví plně na stanovisko umělecké autonomie, důsledně popírá všechny teze, které ji oslabují: umění nenapodobuje přírodu, není výrazem doby, společnosti atd., Wilde popírá, že by umění návratem k přírodě obnovovalo své síly. Na druhé straně naopak vyzdvihuje všechny momenty, které poukazují na opačné tendence: život nejrůznějšími způsoby napodobuje umění. Příroda jej rovněž napodobuje, protože ji vidíme zrakem, který je uměním ovlivněn. Umění se vyvíjí samo ze sebe a vyjadřuje pouze samo sebe. Skrytá lidská přirozenost je vulgární a banální, rozmanitost se nalézá na povrchu a archetypem takové rozmanitosti má být právě umění vyvěrající z imaginace.

Úloha miméisis se zde tedy oproti běžnému očekávání poněkud převrací, nápodoba je možná a v jistém smyslu snad i nutná, ale výsledný efekt je vždy dán umělcovou schopností formálního sjednocení díla. Rozhodující pro dílo není materiál, nýbrž styl. Tento styl pak vytváří množství nových forem, jejichž rozmanitost je pro Wilda podstatnější než sama rozmanitost forem přírodních. Naše výsledné vjemy přírodních forem jsou podmíněny naší zkušeností s uměním, které tak pro Wilda přebírá status archetypu. Platonův „vyhnaný umělec“ je tedy povýšen na hodnost demiurga.

5. UMĚNÍ A MORÁLKA

5.1 ANALOGIE VZTAHU UMĚNÍ A PŘÍRODY

Osten namířený proti přírodě Wilde vztahuje i na oblast jednání a morálky. Jeho „výsměch“ přírodě a morálce je ovšem třeba chápat primárně ve vztahu k umění. Jak uvidíme na aforismech, které tvoří předmluvu k románu *Obraz Doriana Graye*, Wilde tam, kde se „vysmívá morálce“, mluví především o vnitřní problematice umění. Stejně jako mluvil do značné míry o vnitřní problematice umění tam, kde se v *Úpadku lhaní* „vysmíval přírodě“.¹³⁷ Faktem je, že právě na vztahu k morálce a k oblasti jednání lze dobře ukázat některé charakteristické rysy Wildova pohledu na umění.

5.2 PERO, TUŽKA A JED¹³⁸

V tomto eseji Wilde sleduje životní osudy a názory Thomase Griffitha Wainewrighta (1794–1847), který proslul jako dandy, umělec a travič. Zajímavost textu tkví mimo jiné v tom, že v něm lze spatřovat jakousi Wildovu transponovanou programovou autobiografii. Tento esej také ukazuje, že Wilde byl v otázkách hodnocení vztahu umění a morálky ovlivněn i Thomasem De Quincym, autorem spisu *Vražda, jako krásné umění* (*Murder Considered as One of the Fine Arts*, 1827), ve kterém se mimo jiné praví: „Vzdavše události, pojaté jako neštěstí, povinný podíl politování, dojdeme nezbytně a bez překážky k tomu, že na ni hledíme jako na divadlo.“¹³⁹

Biografický esej začíná ohrazením se vůči námitce, jež obviňuje literáty z nedostatku celistvosti charakteru. Tato necelost je podle Wilda pro umělce nezbytná, jeho temperament charakterizuje „soustředěnost vize a intenzita záměru“¹⁴⁰, je plně zaujat formou díla a ostatní je pro něj bez významu.¹⁴¹ Existují však výjimky, velvyslanec

¹³⁷ Dalo by se ostatně říct, že Wilde sám byl v jistém smyslu velkým moralistou, a to především ve svých pohádkách, kde hrají mravní motivy a nežádka i mravní poučení velmi často ústřední roli. Za v určitém smyslu až příliš morální pokládal nakonec i samotný román *Obraz Doriana Graye*. Wilde zde měl na mysli především motiv trestu, který tvoří pointu románu. Chápal ovšem použití morálního schématu vina-trest opět jako pouhou uměleckou metodu, přispívající k ucelenosti uměleckého efektu.

¹³⁸ *Pen, Pencil and Poison* - poprvé publikováno v lednu 1889 v časopise *The Fortnightly Review*, poté v souboru *Intentions* (1891).

¹³⁹ T. de Quincey, *Vražda jako krásné umění*, Olomouc 1995, s. 100.

¹⁴⁰ „concentration of vision and intensity of purpose“

O. Wilde, *Pen, Pencil and Poison*, in: O. Wilde, *Intentions*, London 1913, s. 57.

¹⁴¹ Podobné poznámky o celistvosti a konzistenci charakteru a myšlení umělce se objevují u Wilda častěji – příkladem může být následující citát z *Úpadku lhaní*: „Kdo chce být konzistentní? Hlupák a doktrinář, nudní lidé, kteří dovádějí své principy k hořkému vyústění v jednání, k reductio ad absurdum zkušenosti.“

Rubens, ministr Goethe a snad právě i Wainewright, který byl veden i mnoha jinými zájmy než jen uměním. Jako sirotek byl vychován v krásných zahradách svého strýce, který se pak, právě pro svou krásnou zahradu, stal první obětí jeho travičství.¹⁴² Zde získal Wainewright lásku k malbě a také lásku k přírodě, která mu, jak píše Wilde, později umožnila porozumění Wordsworthovi.¹⁴³ Později se rozhodl věnovat literatuře. Používal různé pseudonymy, k čemuž Wilde poznamenává: „Maska nám sděluje více než obličej. Tyto převleky intenzifikovaly jeho osobnost.“¹⁴⁴ V téže době se Wainewright rozhodl šokovat Londýn jako dandy s krásnými prsteny, sponami a rukavicemi, jimiž skutečně proslul, a zařadil se po bok módních literárních postav.¹⁴⁵ Rozpoznal, že život sám je uměním a má své módy a styly stejně jako ta umění, jež se jej snaží vyjádřit. „Filištíni“¹⁴⁶ podle Wilda hodnotí osobnost vulgárním měřítkem produkce, Wainewright, tento mladý dandy se ovšem pokoušel spíše něčím být, než něco dělat.¹⁴⁷ Nicméně ani jeho práce nejsou bez zajímavosti. To se týká jak obrazů, tak především esejů, v nichž je podle Wilda předznamenáno mnohé, co bylo později jinými uskutečněno. Wainewright byl mimo jiné nadšeným sběratelem krásných předmětů (tak jako sám Wilde) a sepsal dobré rady pro formování sbírek.

Rozeznal hodnotu krásného prostředí¹⁴⁸ i hodnotu estetického eklekticismu. Viděl, že v dekoraci pokoje, v němž chceme žít, se nemáme zatěžovat úsilím o archeologickou rekonstrukci minulosti. Zároveň ovšem (tak jako Wilde v *Pravdě masek*) zdůraznil nezbytnost archeologické přesnosti jevištního kostýmu a scénografie neboť: „v umění“, jak praví v jednom ze svých esejů, „cokoli je hodno činit, je hodno činit dobře.“¹⁴⁹ A kdybychom v něčem anachronismus připustili, bylo by pak velmi obtížné najít hraniční linii.

- „Who wants to be consistent? The dullard and the doctrinaire, the tedious people who carry out their principles to the bitter end of action, to the reductio ad absurdum of practice.“

O. Wilde. *The Decay of Lying*. in: O. Wilde, *The Collected Oscar Wilde*, New York 2007, s. 362.

¹⁴² Wilde, obdobně jako De Quincey, zdůrazňuje estetické pohnutky zločinů.

¹⁴³ Wilde zde aplikuje poměr přírody a umění popsany v *Úpadku lhaní* – příroda sloužící k ilustrování citací z básníků.

¹⁴⁴ „A mask tells us more than a face. These disguises intensified his personality.“

O. Wilde, *Pen, Pencil and Poison*, in: O. Wilde, *Intentions*, London 1913, s. 62.

¹⁴⁵ Podobně jako Wilde v raných osmdesátých letech devatenáctého století a také stejně jako Wildova postava Doriana Graye.

¹⁴⁶ Wildův oblíbený termín označující měšťáky.

¹⁴⁷ Na tento motiv odklonu od jednání směrem k „bytí“ a ke kontemplaci ještě častěji narazíme v pozdějších Wildových spisech.

¹⁴⁸ Viz Wildovo vlastní angažmá v estetickém hnutí a jeho zájem o „decorative arts“.

¹⁴⁹ „In art, ‘ he says in one of his essays, ‘whatever is worth doing at all is worth doing well““ *ibid.*, s. 74.

Nezaobíral se ani abstraktní definicí krásy¹⁵⁰ ani historickou metodou, nikdy však neztrácel ze zřetele, že umění v první řadě neoslovuje intelekt či emoce, ale umělecký temperament (Wainewright jej ovšem nazývá vkus), který je nevědomky veden a zdokonalován častým kontaktem s nejlepšími díly, až se nakonec stává formou správného úsudku.¹⁵¹ (Ačkoli dle Wilde je zároveň jisté, že i v umění panují módy a že se při jeho hodnocení nevyhneme vlivu novosti a zvyku. Také Wainewright však připouští, že se mu nejobtížněji hodnotí díla současná.)

Jako umělecký kritik se Wainewright podle Wilde primárně zabíral „komplexními dojmy vyvolanými uměleckým dílem“¹⁵² a jak píše Wilde, je jisté, že prvním krokem estetického kriticismu skutečně je uvědomění si vlastních dojmů. Imitativní a realistické tendence jeho doby mu byly vzdálené.¹⁵³ Kvalitami, které hledal v obrazech, byly kompozice, krása a důstojnost linie, bohatost barvy a imaginativní síla. To ovšem neznamená, že by obraz nesměl „zobrazovat“. Wilde se velmi ztotožňuje s jeho maximou: „Tvrdím, že žádné umělecké dílo nemůže být poměřováno jinak, než zákony odvozenými z něho samého: zdali je či není konzistentní samo se sebou, to je klíčová otázka.“¹⁵⁴

Wainewright vycházel vždy z dojmu díla jakožto uměleckého celku a pokoušel se tento dojem přeložit do slov, předložit jeho literární ekvivalent. Takto byl podle Wilde jedním z prvních, kdo rozvinul „uměleckou literaturu“ devatenáctého století, jejímiž dokonalými představiteli pak byli Ruskin a Browning. Jeho koncepcí byla báseň v próze vytvořená na základě malby. Mnoho moderní literatury, jak poznamenává Wilde, pramení z téhož záměru. Všechna umění pro něj byla jedním.

Wainewright byl však také zločincem, „jedním z nejdělikátnějších a nejutajenějších travičů všech dob“¹⁵⁵. Používal většinou strychnin, ukrytý v jednom ze svých krásných prstenů. Vraždil pro peníze, ale nejen pro ně. Když ho přítel káral za vraždu Helen Acrombiové, hájil se prý tím, že měla tlusté kotníky. Wilde při vyzdvihování estetických motivů také uvádí citát z Wainewrightova raného eseje, který se zmiňuje

¹⁵⁰ Což je diktum, kterým se řídí také Wilde, přebíráje ho od Waltera Patera.

¹⁵¹ Viz opět Wildovy rané teze v rámci jeho angažmá v estetickém hnutí.

¹⁵² „complex impressions produced by a work of art“ *ibid.*, s. 66.

¹⁵³ Viz Wildův vlastní antirealismus, zejména v *Úpadku Ihaní*.

¹⁵⁴ „I hold that no work of art can be tried otherwise than by laws deduced from itself: whether or not it be consistent with itself is the question.“ *ibid.*, s. 68.

¹⁵⁵ „one of the most subtle and secret poisoners of this or any age“ *ibid.*, s. 79.

o snu, v němž jej odsoudí k smrti za krádež spáchanou v Britském muzeu za účelem zkompletování vlastní umělecké sbírky.

Wainewright byl nakonec odsouzen za prokázané zpronevěry k doživotní deportaci. V dopise příteli si stěžoval na fakt, že jej odsoudili za třináct let starý skutek, k čemuž Wilde charakteristicky poznamenává: „Trvání osobnosti je velmi choulostivý metafyzický problém a anglické právo přistupuje k této otázce každopádně velmi hrubým způsobem.“¹⁵⁶ V Australském vyhnanství byl Wainewright velmi deprimován, nicméně jeho umělecké ani travičské sklony ho neopustili a zůstala mu prý i schopnost krásné konverzace. Žádal o povolení návratu a neobdržev je, uchýlil se k „umělým rájům“ opia a zanedlouho zemřel.

Jeho zločiny měly podle Wilda zřejmě významný dopad na jeho umění. Dodaly jeho stylu silnou osobitost, kterou jeho rané dílo postrádá. „Člověk si může představit výraznou osobnost stvořenou ze hříchu.“¹⁵⁷ Někteří Wainewrightovi současníci mu, na základě vědomí o jeho zločinech, upírali literární schopnosti, jiní tvrdili, že jeho láska k přírodě byla předstíraná, to je však podle Wilda povrchní pohled. „To, že je někdo travičem, nevypovídá nic proti jeho próze. Domácí ctnosti nejsou pravým základem umění, ačkoli mohou posloužit jako výborná reklama pro umělce druhé kategorie.“¹⁵⁸ Nemůžeme přepsat historii, jen abychom uspokojili svůj smysl pro morálku. Každý člověk se skutečným historickým smyslem podle Wilda vidí, že Tiberius či Nero nás mohou naplňovat hrůzou, ale nemáme se od nich čeho obávat. Přešli tedy do sféry umění. A umění ani věda se podle Wilda nedožadují našeho morálního souhlasu. Tak to jednou bude i s Wainewrightem. Přesto se tento člověk již dnes, jak píše Wilde, dočkal svého ztvárnění od mnoha umělců. A „býti podnětem fikce znamená být důležitější než pouhý fakt“.¹⁵⁹

Tato poslední věta Wildova eseje nám jasně odhaluje postoj, který Wilde k morálnímu aspektu Wainewrightova života a díla v textu zaujímá. Ať už by jeho morální sympatie a soudy byly jakékoli, Wilde zde stojí plně na stanovisku umění a z hlediska umění je veškeré jednání pouhým materiálem. Je pochopitelné, že, stejně jako u De Quinceyho, zde hraje velkou roli nadsázka a stylizace. Wilde ovšem svým

¹⁵⁶ „The permanence of personality is a very subtle metaphysical problem, and certainly the English law solves the question in an extremely rough-and-ready manner.“ *ibid.*, s. 85.

¹⁵⁷ „One can fancy an intense personality being created out of sin.“ *ibid.*, s. 88.

¹⁵⁸ „The fact of a man being a poisoner is nothing against his prose. The domestic virtues are not the true basis of art, though they may serve as an excellent advertisement for second-rate artists.“ *ibid.*, s. 89.

¹⁵⁹ „To be suggestive for fiction is to be of more importance than a fact.“ *ibid.*, s. 91.

přeháněním zároveň upozorňuje na doktrínu, kterou na poli umění samého a jeho vztahu k morálce myslí zcela vážně. K formulování této doktríny využil například kratičkou předmluvu k *Obrazu Doriana Graye*.

5.3 KAUZA DORIANA GRAYE

Co se týče Wildovy beletristické kariéry, bylo, z hlediska vztahu umění a morálky, jednou z nejskandálnějších událostí jeho života¹⁶⁰ vydání románu *Obraz Doriana Graye* (*The Picture of Dorian Gray*). Tento jediný Wildův román vznikl zhruba ve stejné době jako většina esejů souboru *Intence*. Vyšel nejprve časopisecky v létě roku 1890 a okamžitě vzbudil u řady kritiků značný odpor pro svou údajnou nemorálnost a zejména časté homosexuální podtóny. Přestože Wilde proti kritice z takovýchto pozic vehementně protestoval, v pozdější podstatně rozšířené knižní verzi románu (1891) některé kontroverzní prvky přece jen poněkud zmínil.¹⁶¹

Nás bude v tuto chvíli případ Doriana Graye zajímat čistě s ohledem na Wildovy estetické teorie. V souvislosti s nimi nelze přehlédnout známou Wildovu „programovou“ předmluvu ke knižnímu vydání románu a bez zajímavosti není ani autorova korespondence s redakcemi některých britských novin a časopisů, které otiskly moralizující kritiky.

Předmluvu k románu tvoří dvojstránka aforismů.¹⁶² Ocituji z nich ty, které se převážně váží ke vztahu umění a morálky:

„Umělec je stvořitel¹⁶³ krásných věcí. Záměrem umění je odhalit umění a skrýt umělce¹⁶⁴. [...] Ti, kdo nacházejí ošklivé významy v krásných věcech, jsou zkažení, aniž by byli okouzlující. [...] Ti, kteří nacházejí krásné významy v krásných věcech, jsou kultivovaní.¹⁶⁵ [...] Vyvolení jsou ti, pro které krásné věci znamenají pouze krásu.

Neexistuje nic takového jako morální či amorální kniha. Knihy jsou buď dobře napsané, nebo špatně napsané, to je vše. [...]

¹⁶⁰ Nebereme-li v tuto chvíli v potaz pozdější skandál vedoucí k Wildovu uvěznění.

¹⁶¹ V průběhu svého soudního procesu v roce 1895 Wilde připustil, že některé z těchto změn učinil pod vlivem dopisů Waltera Patera.

¹⁶² Jak upozorňuje Philippe Jullian, nepochybný vliv na formulování některých těchto aforismů měla také Wildova četba Flaubertovy korespondence.

¹⁶³ Jak jsme viděli v *Úpadku Ihaní*, umělec tvoří nové skutečnosti v silném slova smyslu.

¹⁶⁴ Wildem tolik prosazovaný individualismus umělce není (přinejmenším v této fázi Wildova myšlení) určen k vystavování umělcova ega, ale k dosažení jedinečnosti a dokonalosti stylu. Věta by také mohla znít „skrýt umělce a odhalit styl“.

¹⁶⁵ Zušlechtění stykem s krásnými věcmi.

Morální život člověka tvoří část umělcova materiálu, ale morálnost v umění spočívá v dokonalosti použití nedokonalého média.

[...] Etické sympatie jsou u umělce neodpušitelnou manýrou stylu.

[...] Myšlení a jazyk jsou umělci nástrojem jeho umění. Neřest a ctnost jsou pro umělce materiálem umění. [...]

Umění ve skutečnosti nezrcadlí život, ale svého diváka.¹⁶⁶

[...] Veškeré umění je zcela neužitečné.^{167,168}

Tato předmluva vznikla do velké míry právě Wildovým shrnutím nejpodstatnějších bodů jeho vlastní argumentace, obsažené v polemických dopisech redakcím. Přesto bych rád poukázal ještě alespoň na několik málo bodů ze zmíněných Wildových dopisů.

Autor hájící se proti výpadům kritiků zde například zmiňuje, že: „Sféra umění a sféra estetiky jsou zcela oddělené a nezávislé“¹⁶⁹ nebo že je neodpušitelné, když kritik „zaměňuje autora s námětem, který tento zpracovává [...] Autor stojí v odstupu od svého námětu. [...] Čím vzdálenější tento námět je, tím svobodněji může umělec pracovat.“¹⁷⁰

Jak vidíme, stanovisko, které Wilde zaujímá k oblasti jednání a morálky, je skutečně analogické jeho postoji k přírodě a jejím „faktům“. Hlediskem, z něhož jsou obě oblasti

¹⁶⁶ V jednom z dopisů redakci časopisu *Scots Observer* Wilde píše: „Udržet tuto atmosféru vágní, neurčitou a tajemnou bylo cílem umělce, který příběh napsal. [...] Každý člověk vidí v Dorianu Grayovi své vlastní hříchy. Jaké skutečně jsou hříchy Doriany Graye nikdo neví. Ten, kdo je nalézá, si je sám přinesl.“

„To keep this atmosphere vague and indeterminate and wonderful was the aim of the artist who wrote the story. [...] Each man sees his own sin in Dorian Gray. What Dorian Gray's sins are no one knows. He who finds them has brought them.“ – O. Wilde in: *Scots Observer*, 12. červenec 1890.

¹⁶⁷ Zde vidíme, jak dalece se Wilde vzdálil některým svým vyjádřením z dob svých „amerických přednášek“.

¹⁶⁸ The artist is the creator of beautiful things. To reveal art and conceal the artist is art's aim. [...] Those who find ugly meanings in beautiful things are corrupt without being charming. [...] Those who find beautiful meanings in beautiful things are the cultivated. For these there is hope. They are the elect to whom beautiful things mean only beauty. There is no such thing as a moral or an immoral book. Books are well written, or badly written. That is all. [...] The moral life of man forms part of the subject-matter of the artist, but the morality of art consists in the perfect use of an imperfect medium. [...] No artist has ethical sympathies. An ethical sympathy in an artist is an unpardonable mannerism of style. [...] Thought and language are to the artist instruments of an art. Vice and virtue are to the artist materials for an art. [...] It is the spectator, and not life, that art really mirrors. [...] All art is quite useless.“
O. Wilde, *Preface to The Picture of Dorian Gray*, in: O. Wilde, *The Collected Oscar Wilde*, New York 2007, s. 534-5.

¹⁶⁹ „The sphere of art and the sphere of ethics are absolutely distinct and separate.“

O. Wilde in: *St. James's Gazette*, 26. červen, 1890.

¹⁷⁰ „to confuse the artist with his subject-matter. [...] One stands remote from one's subject-matter. [...] The further away the subject-matter is, the more freely can the artist work.“
O. Wilde in: *Scots Observer*, 12. červenec 1890.

nahlíženy, je umělecké dílo a dokonalost jeho tvaru. Wilde dobře chápe, že morální pohnutky a očekávání budou například hrát velmi podstatnou roli při formování výsledného tvaru románu, právě pro zachování možnosti svobodného utváření takového tvaru však důrazně protestuje proti zaměňování platnosti morálních norem v rámci vnitřní struktury díla s jejich platností ve vnějším světě. Wildem prosazovaná amorálnost umění nemá znamenat jeho antimorálnost, ale právě pouhé jasné rozhranění mezi sférou, kde jsou skutky nahlíženy a sankcionovány z hlediska mravních a společenských norem, a sférou, v níž jsou tyto skutky i normy při svém zobrazování pouhými nástroji dosahování uměleckého tvaru.

Zdůrazňování tohoto rozhranění je pochopitelně samo také součástí boje o samotnou existenci takové sféry, kam nebudou pronikat absolutní nároky morálních norem, tedy bojem o autonomii umění. Odvrácenou stránkou tohoto úsilí, na niž často upozorňuje opačná „censorská“ strana sporu, pak bývá nebezpečí zpětného oslabování morálních norem v samotné oblasti jednání, povstávající z posilování estetického pólu.¹⁷¹

Téma vztahu mezi uměním a jednáním je rovněž podstatným předmětem Wildova eseje *Kritik Umělcem*, stejně tak se zde v rozvinutější formě probírají i mnohá témata, na něž jsme narazili v eseji *Pero, tužka a jed*.

¹⁷¹ K této problematice se vztahuje například i závěr eseje Waltera Benjamina *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, kde jsou proti sobě stavěny komunismus, který politizuje umění, a fašismus, který, jako dovršení sebeodcizení lidstva, estetizuje politiku.

6. TVORBA, KRITIKA, KONTEMPLACE

6.1 KRITIK UMĚLCEM

Výchozím problémem Wildova eseje *Kritik umělcem*¹⁷² je poměr mezi kritickou schopností a tvůrčí schopností, a to především z hlediska tvoření a nahlížení uměleckých děl. Jestliže jsem v předchozích dvou kapitolách hovořil jako o ohnisku Wildova pohledu o uměleckém díle a jeho dokonalosti, v tomto textu jakoby bylo ono ohnisko poněkud rozšířeno či posunuto. Kromě uměleckého díla se zde ústředním bodem postupně stává samo estetické nahlížení a kromě individua tvůrce také a především individuum vnímatele. Na základě tohoto širšího náhledu je pak kontemplace upřednostněna před akcí. Text je podobně jako *Úpadek lhaní* stylizován do podoby dialogu.

Po menší „předehře“ začíná jádro dialogu otázkou: k čemu je umělecká kritika, vždyť Řekové ji prý neměli a jejich umění bylo dokonalé. Dozvíme se ovšem, že Řekové byli přímo národem kritiků, byli vynálezci kritického ducha v umění, tak jako ve všem ostatním, především však v oblasti života a literatury.¹⁷³ Podle Wilda stačí vzít v úvahu Aristotelovu Poetiku nebo aplikovat Platónovy etické teorie do estetické oblasti.¹⁷⁴ Aristoteles nahlíží umělecké dílo z estetického hlediska. U Aristotela je důležitý jeho zájem o konkrétní, o to, jak umělecké dílo působí, jak umožňuje umocnění a realizaci vášní jedince – „nejen že jej zduchovňuje, ale uvádí jej zároveň do vznešených pocitů, o kterých by se jinak nemusel nic dozvědět.“¹⁷⁵ I kdyby se řecká kritika soustředila pouze na literaturu a její materiál jazyk, byli by podle Wilda Řekové stejně největšími z kritiků, protože literatura je nejvyšší umění¹⁷⁶, a: „znát principy nejvyššího umění znamená znát principy všech umění.“¹⁷⁷

¹⁷² *The Critic as Artist* – poprvé publikováno v září 1890 v časopise *Nineteenth Century* pod titulem *The True Function and Value of Criticism*, poté v souboru *Intensions* (1891).

¹⁷³ Wilde zde vyjadřuje přesvědčení, že život a literatura jsou dvě nejdokonalejší umění. Život jako takový a literatura jako dokonalé vyjádření života.

¹⁷⁴ Tato myšlenka, kterou Wilde opakuje i jinde, velmi dobře demonstruje jeho způsob preference estetického nad etickým.

¹⁷⁵ „not merely does it spiritualise him, but it initiates him also into noble feelings of which he might else have known nothing“ O.Wilde, *The Critic as Artist*. in: O.Wilde, *The Collected Oscar Wilde*, New York 2007, s. 406.

¹⁷⁶ Ve zdůrazňování nadřazenosti literatury se Wilde implicitně opět vrací ke starému sporu s Whistlerem.

¹⁷⁷ „To know the principles of the highest art is to know the principles of all the arts.“ *ibid.*, s. 407.

Bez kritické schopnosti není podle Wilda žádné umělecké tvorby, umělecká tvorba vyžaduje totiž „ducha volby a jemný smysl pro výběr“. ¹⁷⁸ Není pravda, že velcí umělci tvoří neuvědoměle. Veškerá imaginativní práce je záměrná a sebe-vědomá: „není žádného krásného umění bez sebe-uvědomění a sebe-uvědomění a kritický duch jsou jedno a totéž.“ ¹⁷⁹ Podle Wilda není umění tam, kde není styl, a není styl, kde není jednoty, a není jednoty, kde není individua. Tato řada je pro Wilda velmi charakteristická, na zásadní důležitost stylu, jednoty a individuality pro umění jsme již narazili v předchozích textech, v *Kritikovi umělcem* se připojuje ještě charakteristika, že není individua, kde není sebe-uvědomění. ¹⁸⁰

Období, které nemá kritiku, je obdobím reproduktivního umění, existovala kritická období, která nebyla tvůrčí, ale neexistovalo tvůrčí období, které by nebylo kritické. Podle Wilda je to také právě kritická schopnost, která v umění (i mimo ně) vytváří nové formy. Tvorba sama, samotný kreativní instinkt, má totiž, tak jako život, tendenci k opakování. Většina žurnalistické „kritiky“ podle Wilda sice nestojí za nic, ale to platí právě tak i o většině tvorby, přičemž mluvit o věci je, jak tvrdí Wilde, obtížnější, než ji vytvořit.

Analogií k tomuto poměru mezi tvorbou a kritikou je poměr jednání a umění: Jednání je slepé, závislé na vnějších vlivech a impulsech, jejichž povahy si není vědomo. Jeho základem je nedostatek imaginace. Kdybychom žili dostatečně dlouho, abychom poznali důsledky svých činů, museli bychom přehodnotit jejich klasifikaci z hlediska dobra a zla. Ostatně je to podle Wilda právě hřích, který v oblasti jednání přináší inovaci a zdůrazněním individualismu nás ochraňuje před monotónností typu. Sebezapření brzdí pokrok. Sebeobětování přispívá kultu bolesti, který je tolik negativním faktorem historie světa. ¹⁸¹ Jednání zaniká v okamžiku svého uskutečnění. Když člověk jedná, je podle Wilda loutkou, když popisuje, je básníkem. Umění nám vytváří nový svět, ucelený a dokonalý, a to nejvíce v literatuře, která, na rozdíl od výtvarných umění, dokáže zachytit pohyb. Co ovšem v tomto schématu zbývá pro kritiku, není jen ozvěnou oné dokonalosti umění?

¹⁷⁸ „spirit of choice and delicate instinct of selection“ *ibid.*, s. 408.

¹⁷⁹ „there is no fine art without self-consciousness, and self-consciousness and the critical spirit are one.“ *ibid.*, s. 409

¹⁸⁰ Tento moment bude Wildem mimořádně zdůrazněn především v textu *De profundis*.

¹⁸¹ Náhled na problematiku utrpení projde u Wilda značným přehodnocením v době vzniku textu *De profundis*.

Kritika¹⁸² je, jak zdůrazňuje Wilde, sama o sobě uměním, a to uměním navýsost tvůrčím a nezávislým. Nezávislým proto, že se na ni nevztahují žádná vnější kritéria podobnosti. Kritik stojí vůči uměleckému dílu ve stejném vztahu, v jakém stojí umělec vůči viditelnému světu tvarů a barev či neviditelnému světu vášní a myšlení. Své motivy může najít kdekoli. Kritika je tvorbou na základě tvorby a její nejvyšší forma, založená čistě na osobních dojmech, je podle Wilda tvořivější než tvorba sama, neboť má méně vazeb na jakoukoli vnější realitu. „Od fikce se lze odvolávat k faktům. Ale od duše není kam se odvolat.“¹⁸³ Umělecké dílo je pro kritiku jen východiskem nového tvoření. Cílem kritiky není odhalit záměry autora. Ostatně smysl dílu podle Wilda propůjčuje spíše vnímatel než autor. Kritika má pojímat umění ne jako expresivní, ale jako impresivní.¹⁸⁴ „Hotové dílo má vlastní nezávislý život a může sdělovat poselství velmi rozdílné od toho, které mu bylo vloženo do úst.“¹⁸⁵ Krása sama má tolik významů, jako má člověk nálad. „Krása je symbolem symbolů, odhaluje vše, protože nevyjadřuje nic. Ukazuje-li nám sebe samu, ukazuje nám celý pestrobarevný svět.“¹⁸⁶ Nejvyšší forma kritiky má za svůj předmět nejen individuální umělecké dílo, ale i krásu samu. Zdá se, že tyto Wildovy výroky o kráse lze chápat v tom smyslu, že čím méně umění zjevně vyjadřuje, tím větší je prostor interpreta k vlastním asociacím, absolutní krása by tak byla zřejmě zcela „bezpředmětná“ a mohla by svému interpretovi symbolicky poukazovat na veškerou jemu známou skutečnost.

Přílišná doslovnost umění škodí. Umění se podle Wilda často stává kompletním co do krásy skrze jistou vlastní dílčí nekompletnost. To vysvětluje hodnotu omezení v jednotlivých uměních (např. nepoužívání barvy v sochařství). Je-li ideál příliš dokonale realizován, ztrácí své tajemství. Umění se, jak říká Wilde, neobrací k rozpoznávací schopnosti ani k rozumové schopnosti, ale k výhradně k estetickému smyslu: „Estetický smysl [...] přijímá rozumový i rozpoznávací proces jako svá stádia

¹⁸² Wilde v průběhu textu poměrně znejasňujícím způsobem užívá pojem „criticism“ střídatě pro kritickou schopnost lidského ducha, pro kritiku jako literární obor a pro oboje dohromady. Tato neohraničenost mu však poskytuje i jisté výhody při snaze o popis poslání „kritiky“ jako takové.

¹⁸³ „One may appeal from fiction unto fact. But from the soul there is no appeal.“

O. Wilde, *The Critic as Artist*. in: O. Wilde, *The Collected Oscar Wilde*, New York 2007, s. 419.

¹⁸⁴ Z hlediska svého autora je umění expresivní, v jistém smyslu vyjadřuje jeho osobnost, pro kritika má však být impresivním, působí na něj jako materiál, na jehož základě kritik sám tvoří, aniž by se primárně zajímal o to, co mělo dílo z autorova hlediska vyjadřovat. V tomto smyslu lze nyní chápat i tvrzení z *Úpadku Ihaní*, že umění „nevyjadřuje nic, než samo sebe.“ Klíčové je totiž stanovisko vnímatele, interpreta.

¹⁸⁵ „For when the work is finished it has, as it were, an independent life of its own, and may deliver a message far other than that which was put into its lips to say.“ *ibid.*, s. 421.

¹⁸⁶ „Beauty is the symbol of symbols. Beauty reveals everything, because it expresses nothing. When it shows us itself, it shows us the whole fiery-coloured world.“ *ibid.*, s. 422.

a podřizuje oba čistě syntetickému dojmu uměleckého díla jako celku, pojímaje veškeré vnější emocionální prvky, které dílo může zahrnovat, užívá právě jejich spletnosti jako prostředku, jehož pomocí může být výslednému dojmu jako takovému dodána bohatší jednota.¹⁸⁷

Podle Wilda kritik sice může být interpretem, určitě mu však nepůjde o to zbavit dílo jeho tajemství, právě naopak bude na základě svého hlubšího porozumění usilovat o prohloubení tohoto tajemství. Jistá podobnost mezi kritikou a dílem, z něhož vyšla, tu snad bude, ale bude to spíše podobnost analogická té, jakou má vůči přírodě dekorativní umění. Pouze zesílením vlastní osobnosti může kritik interpretovat osobnost a dílo druhého, čím více osobnost vstupuje do interpretace, tím opravdovější a uspokojivější se interpretace stává. Kritiky jsou v tomto smyslu i umělečtí interpreti – herci interpretující drama či hudebníci interpretující skladbu. Právě aby učinili zadost autorovi, musejí do hry vložit vlastní osobnost. Z takového setkání vychází pravá interpretativní kritika. Takto nám vždy kritik odhalí umělecké dílo v novém vztahu k naší době jako živoucí věc¹⁸⁸ a podle Wilda „ve skutečnosti jedinou věc, která žije“.¹⁸⁹

Život sám trpí podle Wilda strašlivým nedostatkem formy. Co je nereálnějšího než vášně, které nás kdysi spalovaly? Ptá se Wilde. Zároveň nás život za vše nechává platit příliš vysokou cenu. Umění nás na rozdíl od něj nezraňuje. Umění je nemorální, jelikož jeho cílem je emoce pro emoci¹⁹⁰, zatímco záměrem života a jeho praktické organizace, kterou nazýváme společností, je emoce za účelem jednání. Přesto je podle Wilda, z pohledu nejvyšší kultury, pravým zaměstnáním člověka právě kontemplace. Naší době zároveň podle něj neodpovídá ani kontemplace metafyzická ani náboženská: Svatost omezuje tolik přínosný faktor hříchu a metafyzika je pro nás příliš abstraktní, a proto neuspokojivá. „Umění je mysl vyjadřující sama sebe v podmínkách hmoty a jako taková i ve svých nejpokornějších manifestacích mluví zároveň ke smyslům i k duši.

¹⁸⁷ „Aesthetic sense [...] which, while accepting both reason and recognition as stages of apprehension, subordinates them both to a pure synthetic impression of the work of art as a whole, and, taking whatever alien emotional elements the work may possess, uses their very complexity as a means by which a richer unity may be added to the ultimate impression itself.“ *ibid.*, s. 424.

- Wilde zde pro sebe opět a poněkud komplexněji, než jak jsme to viděli v *Pravdě masek*, formuluje koncept jednoty v mnohosti, tentokrát z hlediska estetického smyslu, který je jakýmsi subjektivním protipólem „objektivních“ charakteristik uměleckého díla.

¹⁸⁸ Wilde zde v podstatě osciluje mezi pojetím kritiky jako zcela volné tvorby beroucí umění jako svůj materiál a kritiky jako aktivní interpretativní činnosti, která v jistém smyslu činí zadost interpretovanému dílu tím, že jej uvádí v život. „Meze interpretace“ zde nejsou nijak pevně stanoveny.

¹⁸⁹ „in fact, the only things that live.“ *ibid.*, s. 429.

¹⁹⁰ Zde Wilde opět parafrázuje Paterův text *The Renaissance*.

Pro estetický temperament je vše vágní odpudivé [...], toužíme po konkrétním a pouze konkrétní nás může uspokojit.¹⁹¹

V umění je podle Wilda na rozdíl od života možné přesně opakovat určité emoce. Umění nám může poskytnout jakoukoli náladu či vášně, i když jsme ji nikdy necítili, a kdykoli si ji s ním můžeme zopakovat. Tato „přenositelnost emoce“ je podle Wilda založena na (nově vědecky objeveném) principu dědičnosti. Dědičnost, která nás zbavuje břemena morální odpovědnosti, ukazujíc nám příčinou souvislost jednání, nám zároveň osvětluje fakt, že v sobě neseme touhy, vášně a hříchy, kterých si nejsme vědomi. Umožňuje nám opouštět věk, do něhož jsme se narodili, a vcházet do jiných, aniž bychom se tam cítili cizinci. Toto vše se uskutečňuje skrze obrazotvornost¹⁹², nicméně právě obrazotvornost je podle Wilda „výsledkem dědičnosti. Je zkrátka koncentrovanou zkušeností druhu.“¹⁹³

Právě takovýto přenos emocí umožňuje existenci kultury, jejíž třibení je úkolem kritického ducha. Právě v něm dochází podle Wilda instinkt sebeuvědomění. Kontemplativní život má tak za svůj cíl nikoli „dělat“, ale „být“ či spíše „stávat se“. Můžeme se učinit duchovními oproštěním se od jednání, vnímat vše a ničím nebýt zraňováni: „Z vysoké věže myšlení můžeme nahlížet svět. Klidní, soustředění v sebe¹⁹⁴ a dokonalí.“¹⁹⁵

Ačkoli je tento život „nemorální“, není doslova „nepraktický“, má ve výsledku pozitivní dopady i na samu společnost¹⁹⁶. Kdo jiný než nepraktičtí lidé vidí za hranici přítomné chvíle. Vývoj druhu závisí podle Wilda na rozvoji individua. Společnost se však zároveň instinktivně brání veškerému myšlení, protože její bezprostřední bezpečnost závisí na neuvědomělém opakování a zvyku.

Postavy Wildova dialogu se před koncem textu vracejí ke snaze o vymezení ideálních vlastností uměleckého kritika. Jaký má tedy kritik podle Wilda být? Nemůže být nezaujatý – abychom porozuměli dílu, musíme se jím nechat strhnout. Ostatně

¹⁹¹ „Art is mind expressing itself under the conditions of matter, and thus, even in the lowliest of her manifestations, she speaks to both sense and soul alike. To the aesthetic temperament the vague is always repellent [...] we desire the concrete, and nothing but the concrete can satisfy us.“ *ibid.*, s. 437.

¹⁹² Obrazotvornost či imaginace se postupně stává jedním z ústředních pojmů Wildova myšlení.

¹⁹³ „the imagination is the result of heredity. It is simply concentrated race-experience.“ *ibid.*, s. 439.

¹⁹⁴ Tento princip by bylo možno nazvat další vědomou fází Wildova estétského dandysmu: utváření vlastního já jakožto bezpečného místa, odkud lze co nejuplněji a nejnezaujatěji pozorovat svět.

¹⁹⁵ „From the high tower of Thought we can look out at the world. Calm, and self-centred, and complete“ *ibid.*, s. 440.

veškeré umění je podle Wilda nutně subjektivní, „protože sami ze sebe nikdy vystoupit nemůžeme“.¹⁹⁷ Požadavek objektivnosti umělce či kritika je tedy v tomto ohledu nesmyslný. Pokud jde o formu, je nicméně pravda, že tam, kde umělec nemluví jen svými ústy, poznáváme jej často více než tam, kde užívá první osoby. „Dejte mu masku a řekne vám pravdu.“¹⁹⁸ Stejně tak kritik může k sebevyjádření použít nejrůznějších forem. A co se týče objektivnosti jakožto pravdivosti, ve věcech umění je podle Wilda vždy pravdou naše poslední nálada, přičemž tato nálada pro nás ztrácí na významu, jakmile je vyjádřena. Proto nemůže být kritik ani věrný (tedy věrný nějakému uměleckému stylu či teorii).¹⁹⁹ Svou jednotu získává stálou proměnou, množováním své osobnosti.

Kritik podle Wilda musí mít schopnost jasně rozeznat a odlišit oblast umění a oblast morálky jako dvě nezávislé oblasti, z nichž morálka náleží nižším, méně intelektuálním sférám. Především pak musí kritik mít příslušný temperament vnímavý ke kráse. Existuje v nás totiž samostatný a ostatním smyslům nadřazený smysl pro krásu, oddělený od rozumu i od duše, smysl, který vede některé k tvorbě, a jiné, zřejmě „jemnější duchy“ ke kontemplaci. Tento smysl musí být pěstován a k jeho zdokonalení nejlépe slouží dekorativní umění,²⁰⁰ která odmítnutím nápodoby zdůrazňují převahu formy. Veškeré špatné umění vychází podle Wilda z autentických pocitů. Skutečným umělcem je ten, kdo postupuje nikoli od pocitu k formě, ale od formy k myšlence a vášni. Tělo je zde duší.²⁰¹ „Forma je vším. [...] Najdi výraz utrpení a stane se ti drahým.“²⁰²

Podle Wilda není pravdou, že nejlepšími kritiky jednotlivých uměleckých druhů jsou umělci v těchto druzích tvořící.²⁰³ Tvorba zaměstnává celou jejich kritickou schopnost pro své vlastní účely, jejich technika, která je jejich uměleckou osobností, jim omezuje

¹⁹⁶ Právě takovéto momenty jsem měl na mysli, když jsem ke konci první kapitoly této práce tvrdil, že Wilde ani v dalších fázích svého myšlení nikdy zcela nepouští ze zřetele ohled na prospěch společnosti.

¹⁹⁷ „For out of ourselves we can never pass“ *ibid.*, s. 444.

¹⁹⁸ „Give him a mask, and he will tell you the truth.“ *ibid.*, s. 445. – Na stejnou myšlenku jsme již narazili v eseji *Pero, tužka a jed*.

¹⁹⁹ Také zde rozeznáváme myšlenky Waltera Patera.

²⁰⁰ Wilde zde opět krátce vyzdihuje porkok, jehož se v této oblasti v Anglii za poslední dobu dosáhlo.

²⁰¹ Jak Wilde uvádí na jiném místě: „Ti, kdo spatřují nějaký rozdíl mezi tělem a duší, nemají ani jedno z toho.“ – „Those who see any difference between soul and body have neither“

O.Wilde, *Phrases and Philosophies for the Use of the Young*, in: O.Wilde, *The Collected Oscar Wilde* s. 531.

²⁰² „Form is everything. [...] Find expression for a sorrow, and it will become dear to you.“

O. Wilde, *The Critic as Artist*, in: O.Wilde, *The Collected Oscar Wilde*, New York 2007, s. 454.

– Tato maxima se později stane principem zrodu Wildova textu *De profundis*.

²⁰³ Wilde zde opakuje a na nových základech rozvíjí myšlenku již dříve použitou proti Whistlerovi.

rozhled za své vlastní horizonty. Výhradně estetický kritik může ocenit všechny formy a typy. Tvorba rozhled omezuje, kontemplanční jej rozšiřuje. Kritikova „subjektivnost“ či „pasivita“ nemluví proti němu, jeho role podle Wilda spočívá v pouhém faktu jeho existence. V něm se uskutečňuje kultura doby. Nelze po něm vyžadovat, aby měl jiné cíle než sebezdokonalení.

Kritice podle Wilda patří budoucnost. Přetrvá-li vůbec tvorba, bude se muset stát daleko více kritickou. Fikce musí dostat buď zcela nové pozadí, nebo se zaměřit na lidskou duši. Obě tyto cesty jsou však podle Wilda omezené. Tvorba je tedy patrně odsouzená k záhubě a zatímco jejího materiálu ubývá, narůstá materiál pro kritiku (a pro kritickou složku v rámci tvorby). Vždy budou totiž k dispozici nové úhly pohledu a nové postoje.

Kritika ostatně, pokud jde o její poslání či prospěšnost, napomáhá sebeuvědomění lidstva i v jiných ohledech, než je rozvoj umění. Je to také právě ona, která nás činí kosmopolitními. Svým trváním na jednotě lidské mysli v rozmanitosti jejích forem podle Wilda umožňuje porozumění, které v praktické sféře odstraňuje předsudky, na jejichž základě se vedou spory a války. Wilde dodává, že i sama tvorba je (tak jako příroda v *Úpadku lhaní*) vždy pozadu za svou dobou, je to kritika, která nás vede. „Je to kritika, která, neuznávajíc žádnou pozici za konečnou [...], vytváří ono poklidné filosofické rozpoložení, které miluje pravdu pro ni samu, a nemiluje ji o nic méně, vědouc, že je nedosažitelná.“²⁰⁴ Estetika je podle Wilda „výše než etika“.²⁰⁵ Etika totiž existenci pouze umožňuje, estetika ji činí půvabnou, naplňuje ji novými formami a dává jí rozmanitost změny.

V kritikovi umělcem Wilde mimo jiné téměř doslovně opakuje mnohé, na co jsme již narazili v předchozích textech, přitom však často posouvá význam svých tvrzení. Například kromě zdůrazňování odlišenosti sfér etiky a estetiky, kterou jsme zaznamenali v předchozí kapitole, je zde explicitně formulována tendence stavět estetiku výše než etiku. Stejně tak nastává určitý posun akcentu i vůči *Úpadku lhaní*. V něm se kladla do protikladu nesvobodná instinktivní příroda a autonomní umělecká tvorba. Nyní je i sám tvůrčí proces převážně přesouván na stranu jednání, tedy přírodně předurčené a tím de facto nesvobodné činnosti. Svobodná, bezpečná, inovativní a zároveň trvajíc zůstává pouze strana kritického nahlízejícího subjektu. Zdůrazněno je

²⁰⁴ „It is Criticism that, recognising no position as final [...] creates that serene philosophic temper which loves truth for its own sake, and loves it not the less because it knows it to be unattainable.“ *ibid.*, s. 461.

individuum vnímatele, estetický temperament zaujímající estetický postoj. Postoj nikoli nezaujatý, ale trvající v neustálé proměně rozmanitých nálad, jejichž vyjádření jsou v něm kontemplována. Ačkoli jeho cíl spočívá v sobě samém a je samo o sobě kompletní a dokonalé, má toto rozšířené vnímání světa, viděno z širší perspektivy, i své pozitivní praktické důsledky.

Do této velké oslavy kritického vnímajícího individua a kritické schopnosti jako takové Wilde důsledně zapojuje obvyklou řadu svých oblíbených motivů: roli dekorativního umění, odmítání nápodoby jako postačujícího tvůrčího principu, svobodný postoj tvůrce a kritika k jejich materiálu, nadřazenost formy, nadřazenost literatury zaručující jednotu umění a v neposlední řadě potřebu silně osobního a individuálního přístupu.

Vyzdvihování individualismu se stane osou Wildova eseje *Lidská duše za socialismu* (*The Soul of Man under Socialism*), textu, jehož zaměření není na první pohled primárně estetické, ale spíše politické či politologické, který však jednak obsahuje podstatné části věnované umění a jeho vzájemného vztahu se společností a v jádru jehož argumentace také, jak uvidíme, stojí archetypy umělce a uměleckého díla.

²⁰⁵ „Aesthetics are higher than ethics.“ *ibid.*

7. INDIVIDUALISMUS, UMĚNÍ, ŽIVOT, SPOLEČNOST

Poslední dva texty na něž v této práci podrobněji zaměřuji pozornost, tj. *Lidská duše za socialismu* a *De Profundis*, se oba do značné míry opírají o Wildův pojem individualismu. Radikálně odlišné okolnosti jejich vzniku však způsobily, že vypracování tohoto i dalších pojmů, a především závěry plynoucí z argumentace, se u obou textů citelně liší.

7.1 LIDSKÁ DUŠE ZA SOCIALISMU²⁰⁶

Tento esej, který poprvé vyšel v únoru 1891 ve *Fortnightly Review*, se převážně zaměřuje na dvě vzájemně provázaná témata. Za prvé na popis individualismu, jehož má být dosaženo realizací socialismu.²⁰⁷ A za druhé na popis vztahu mezi nárokovanou autoritou veřejnosti a uměním. Wilde v tomto textu nadále rozvíjí myšlenku izolace a sebeuskutečnění individua. Modelem dokonalosti takového sebeuskutečnění se mu přitom stává dokonalost uměleckého díla. Změna společenského uspořádání má být pouze prostředkem uskutečnění této dokonalosti. Tomaso d'Amico k tomu poznamenává: „Ve Wildových přednáškách, tak jako v učení Ruskina a Morrise, má umění důležitou sociální funkci, pomáhá činit život příjemným. V tomto eseji je metoda převrácena. Je to život, který by měl být reorganizován tak, aby byly zajištěny nejlepší podmínky pro rozvoj umění.“²⁰⁸

Nastolení socialismu by podle Wilda zbavilo lidi obtížné nutnosti žít pro druhé, která za stávajících okolností doléhá téměř na všechny. Jen výjimečně se některý velký muž vědy jako Darwin či umělec jako Flaubert dokázal izolovat a k velikému prospěchu svému i celého světa uskutečnit dokonalost, jež se v něm samém skrývala. Většina je nucena nechat se prostředím chudoby a utrpení emocionálně strhnout k altruismu. Sympatie a charita přitom problém neřeší, jsou podle Wilda spíše jeho součástí, protože znesnadňují samotným obětem uvědomění problému.

²⁰⁶ *The Soul of Man under Socialism*

²⁰⁷ Problém chudoby byl v Anglii té doby velmi aktuální a řešit se jej pokoušeli nejen po sobě následující britské vlády, ale také různé teoretické směry socialismu, především fabiánští socialisté a marxisté. Přestože Wilde údajně napsal svůj esej v reakci na westminsterké vystoupení socialisticky orientovaného Bernarda Shawa, inspirací jeho deklarovaně „utopické“ koncepce byly zřejmě především myšlenky taoistického mudrce Chuang Tzu, jejichž anglický překlad Wilde nedlouho předtím recenzoval.

²⁰⁸ „In Wilde's lectures, as in the teachings of Ruskin and Morris, Art has an important social function; it helps to make life agreeable. In this essay, the method is reversed. It is life which should be reorganised in order to procure the best conditions for the development of Art.“

Ctnosti chudých jsou hodny politování, nikoli obdivu. Pokroku se podle Wilda dosahuje skrze neposlušnost.²⁰⁹ Pravým cílem je pokusit se společnost přestavět na takových základech, aby chudoba nebyla vůbec možná.²¹⁰ Zrušení soukromého vlastnictví a realizace socialismu mají ovšem svoji hodnotu jen v tom, že povedou k pravému individualismu. Socialismus v žádném případě nesmí být autoritářský, to by podle Wilda vedlo k ještě menší míře uskutečnění individualismu, než jakou umožňuje institut soukromého vlastnictví.

Soukromé vlastnictví totiž v současnosti nabízí možnost částečného sebeuskutečnění alespoň určitému počtu lidí. Majetek však podle Wilda zároveň nevyhnutelně lidi spoutává nepříjemnými povinnostmi, jeho vlastnictví je nestálé a koncept vlastnictví nutí člověka snažit se získávat daleko víc, než by sám doopravdy chtěl mít. Individualismus za soukromého vlastnictví je pokřivený: „Tak, že si lidé myslí, že důležitou věcí je mít, a nevědí, že ve skutečnosti je důležitou věcí být.“²¹¹ Stávající individualismus se mívá s pravým požitkem ze života a je neustále ohrožován z vnějšku, přičemž by podle Wilda ideálně: „nic nemělo být s to ublížit člověku, kromě něj samého.“²¹²

Ti pak, kteří za současného stavu majetek nevlastní, jsou nuceni vykonávat činnosti, které si nezvolili a které nejsou v souladu s jejich povahou. Mezi takovými lidmi není potom, jak říká Wilde, žádného půvabu, kulturnosti či radosti ze života. Každému člověku musí být umožněn výběr vlastního pole činnosti. Pod nátlakem není jeho práce dobrá pro něj, a tím není dobrá ani sama o sobě a pro druhé.²¹³

Za nových podmínek bude individualismus mnohem svobodnější, vytríbenější a intenzivnější. Nikdo nebude ztrácet čas hromaděním věcí, člověk bude žít. Nyní většina pouze existuje. Podle Wilda byla dosud plná realizace osobnosti možná pouze v umění, v oblasti jednání se nikdy neuskutečnila, a to proto, že: „dokonalý člověk je ten, který se rozvíjí za dokonalých podmínek, ten, který není zraňován, není podroben

Tomaso d'Amico in: P. Jullian, *Oscar Wilde*, Londýn 1971, s. 160.

²⁰⁹ Na hřích, jako cestu k pokroku jsme narazili již v předchozích textech.

²¹⁰ Také toto stanovisko prezentuje Wilde i na jiných místech, vkládá jej například do úst postavě Lorda Henryho v *Obrazu Doriana Graye*.

²¹¹ „So that man thought that the important thing was to have, and did not know that the important thing is to be.“ O.Wilde. *The Soul of Man under Socialism*, in: O.Wilde, *De Profundis and other Writings*. London 1986, s. 25

²¹² „nothing should be able to harm a man except himself.“ *ibid.*,

²¹³ Zde i na jiných místech v tomto eseji opět zaznívají ozvěny myšlenek Ruskina a Morrise.

strachu, zmrzačení nebo nebezpečí. Většina osobností byla nucena být rebely²¹⁴. Známkou dokonalé osobnosti ovšem podle Wilda není rebelie, ale klid. Za nových podmínek bude podle něj lidská osobnost vyrůstat přirozeně a prostě, jako roste strom. Nebude nic vlastnit, a přesto bude mít vše. Nebude požadovat, aby ostatní byli jako ona, bude je milovat pro jejich odlišnosti. Nevměšující se do věcí druhých, bude jim přesto nápomocna, tak jako to dělají krásné věci, pouze tím, že jsou takové, jaké jsou. Nebude připouštět žádné zákony, kromě svých vlastních. Bude milovat ty, kteří se ji budou snažit zesílit. Právě jednou z takových osobností byl podle Wilda Kristus.²¹⁵

Kristovo poselství znamenalo více než antické „poznej sama sebe“, jeho poselství bylo: „bud' sám sebou!“. Kristus podle Wilda neviděl samoučelnou přednost v chudobě, chtěl jen člověka dovést k tomu, aby si uvědomil, že bohatství spočívá uvnitř člověka, nikoli v hromadění toho, co může být člověku opět odňato. To se týká nejen vlastnictví věcí, ale i názorů ostatních lidí: „Svět s nimi bude nesouhlasit. To je nevyhnutelné. Svět nenávidí individualismus. To je však nemusí trápit. Budou klidní a soustředění do sebe.“²¹⁶ Žít život jako Kristus znamená tedy podle Wilda být dokonale sám sebou, bez ohledu na to, jakému oboru se člověk věnuje, ať už je básníkem, mučedníkem či dítětem hrajícím si v zahradě. Existuje tolik dokonalostí, kolik je lidí. Veškeré napodobování v jednaní je podle Wilda špatné.²¹⁷

Kristus se však podle Wilda nikdy nepokusil společnost reformovat, proto musel být individualismus, který kázal, realizován pouze částečně, a to skrze bolest a utrpení. Zbožštění bolesti bylo v dějinách velmi časté, jen zřídkakdy však byla ideálem radost a krása. Nový individualismus má být podle Wilda novým helénismem. Dokáže svobodně uskutečňovat sympatii, a to nikoli pouze její v jádru egoistický nejnížší mód – sympatii s utrpením, ale sympatii s životem v jeho celistvosti.²¹⁸ Individualismus nebude sobecký ani přepjatý. Dnes se dle Wilda nazývá přepjatostí, když se člověk obléká, jak se mu zlíbí. Právě to je ovšem přirozené, přepjaté je oblékat se dle vkusu souseda. Sobecké

²¹⁴ „perfect man is one who develops under perfect conditions; one who is not wounded, or worried or maimed, or in danger. Most personalities have been obliged to be rebels.“ *ibid.*, s. 26.

²¹⁵ Užívání Ježíše Krista jako symbolické postavy je u Wilda v různých kontextech poměrně časté. Vyskytuje se metaforicky v jeho pohádkách (především v *Sobeckém obru*) i v jeho básních v próze. Nejvýrazněji však, jak ještě uvidíme, v textu *De profundis*.

²¹⁶ „world will disagree with them. That is inevitable. The world hates Individualism. But that is not to trouble them. They are to be calm and self-centred.“ *ibid.*, s. 28.

²¹⁷ Zde je naznačená etika rozvíjení sebe sama, která podle Wildova přesvědčení přirozeně vede k respektování odlišnosti druhých.

²¹⁸ Sympatie s radostí podle Wilda zmnožuje míru radosti ve světě, zatímco sympatie s utrpením množství utrpení reálně nezmenšuje. Slast je kromě toho vlastně testem přírody, jejím znamením souhlasu.

není žít tak, jak si přejeme, sobecké je nutit ostatní, aby žili tak, jak bychom si přáli my, vynucovat jednotvárnost typu. Nesobeckost rozeznává nekonečnou různost jako úchvatný fakt, přijímá ji a užívá si ji. Právě takový má být individualismus, jehož je podle Wilda třeba dosáhnout.

Sobeckost, tak jak ji zde Wilde popisuje, je vlastně touhou jedince uplatňovat autoritu nad ostatními. Také stát se podle Wilda musí vzdát myšlenky autority. Ve společnosti bez soukromého vlastnictví a bez trestů²¹⁹ jistě přirozeně vymizí také zločin a případy, které snad zbydou budou kauzami pro lékaře, nikoli pro soudce. Stát se má omezit na minimální organizační jednotku, bude dělat to, co je užitečné, lidé pak budou dělat to, co je krásné. Tolik proklamovaná důstojnost manuální práce je pouhým mýtem. Civilizace ovšem přeci jen potřebuje otroky. Veškerou práci tohoto druhu mají podle Wilda v budoucnu vykonávat stroje.²²⁰ „Pokrok je realizací Utopií.“²²¹

Takto zhruba vypadá Wildova vize společnosti umožňující dokonalé rozvinutí individualismu. Další významná část eseje se soustředí na problém vnější autority uplatňované za současného stavu vůči umění.

Tam, kde se společnost pokouší diktovat umělci, umění podle Wilda buď docela mizí, nebo se stává stereotypním a degraduje v nepoctivé řemeslo. Umělecké dílo je pro Wilda unikátním produktem unikátního temperamentu a krása jako taková nemá nic společného s tím, co chtějí ostatní. Umění je nejsilnějším modelem individualismu. Umělce, který netvoří výhradně pro své vlastní potěšení, nelze podle něj nazvat umělcem. Zároveň je to však zřejmě právě tato mimořádně individualistická povaha umění, co popuzuje veřejnost k tomu, aby se nad uměním pokoušela uplatňovat svou autoritu. Veřejnost žádá od umění, aby bylo populární, aby se zalíbilo jejímu nedostatku vkusu, aby jí znovu řikalo to, co dávno zná. Například vědě či filosofii se už podle Wilda, po období brutální kontroly, do velké míry podařilo vymanit se z područí veřejné autority, tato kontrola však přetrvává v oblasti umění. Nejúspěšněji ji unikají umění, o něž se veřejnost příliš nezajímá, například poezie – což velmi prospívá její kvalitě.

²¹⁹ Hlavní zdrojem brutality v současné společnosti jsou podle Wilda spíše tresty než zločiny.

²²⁰ Wilde se v tomto textu silně odkazuje na vědu, a to nejen ve vizi sloužících strojů, inspirací je mu, tak jako v *Kritiku umělcem*, opět také Darwinův evolucionismus. Individualismus podle Wilda nepřichází s nároky kladenými zvnějšku, ale vychází přímo z člověka. Je bodem, k němuž směřuje veškerý vývoj, diferenciací, k níž se vyvíjejí organismy. Evoluce zákonitě směřuje k individualismu a tam, kde tato tendence není vyjádřena, se podle Wilda jedná o případ uměle zadržovaného vývoje, o nemoc či smrt.

²²¹ „Progress is the realisation of Utopias.“

O.Wilde. *The Soul of Man under Socialism*, in: O.Wilde, *De Profundis and other Writings*. London 1986, s. 34.

Horší je podle Wilda situace románů a dramát. Přesto i zde existují výjimky, případy umělců, kteří šli svou cestou, nejprve zcela pomíjeni, až se nakonec veřejnost vydala za nimi. „Umění by se nikdy nemělo snažit být populární. Je to veřejnost, která by se měla snažit učinit uměleckou.“²²² Publikum, jak zdůrazňuje Wilde, nejvíce nesnáší novost. Novost představuje individualismus, a ten je rušivou a dezintegrující silou.²²³ V tom je však podle Wilda právě hodnota umění, neboť to, co je narušováno, je monotónnost typu, otroctví zvyku a redukce člověka na úroveň stroje.

Vůči novým modům krásy užívá veřejnost adjektiva „nemorální“ a „nesrozumitelný“. „Nesrozumitelný“ se týká stylu a interpretováno vyjadřuje vlastně, že jde o krásnou věc, která je nová, zatímco „nemorální“ se dotýká námětu a jeho užití ze strany publika dle Wilda ukazuje, že jde o krásnou věc, která je pravdivá.²²⁴ Forma a látka mohou být v uměleckém díle ovšem odděleny pouze uměle a pro účely analýzy, přičemž z hlediska stylu pak podle Wilda platí, že „zdravé“ umělecké dílo je takové, které rozeznává krásu materiálu, jež užívá, a používá tuto krásu jako faktor vytváření estetického účinku. Z hlediska námětu je pak „zdravé“ dílo takové, jehož výběr námětu je podmíněn temperamentem umělce. Takové dílo má pak dokonalost i osobitost.²²⁵

Veřejnost podle Wilda takovýchto pojmů setrvale užívá zcela obráceně, což pramení z neschopnosti autority porozumět individualitě. To vše je podepřeno existencí tzv. veřejného mínění a jeho výkonného orgánu, žurnalismu. Veškerý pokrok v umění byl učiněn navzdory autoritě veřejného mínění, nikoli ve shodě s ní. Ovšem sám fakt, že tento pokrok byl dosažitelný, že bylo možno publiku vnutit jistou míru vkusu a temperamentu, podle Wilda ukazuje, že publikum je přece jen schopno rozvíjení takových kvalit. V jejich přirozeném rozvoji mu však brání právě jeho touha uplatňovat autoritu nad umělci a uměleckými díly. Díky ní není publikum vesměs schopno dosáhnout stavu vnímavosti.

Umělecké dílo má podle Wilda dominovat nad divákem, nikoli naopak. Divák musí být schopen potlačit své vlastní náhledy a předsudky, své vlastní myšlenky o tom, jaké by umění mělo být. I vzdělané publikum totiž odvozuje svůj koncept umění z toho, čím

²²² „Art should never try to be popular. The public should try to make itself artistic.“ *ibid.*, s. 35.

²²³ Veškeré dosavadní výtvarné umění jsou podle Wilda akceptovány ne proto, že by je publikum dokázalo ocenit, ale proto, že je už nemůže změnit. Klasici jsou pak degradováni na pomocné autority, které lze použít pro prevenci výskytu nových forem.

²²⁴ Podle Wilda všechny pojmy, které smysluplně aplikujeme na umění odkazují buď k jeho stylu nebo k jeho námětu (subject).

umění dosud bylo, zatímco nové umělecké dílo je krásné právě tak, že je tím, čím umění dosud nikdy nebylo. Poměřovat jej tedy standardy minulosti, znamená poměřovat jej právě těmi standardy, na jejichž odmítnutí závisí jeho pravá dokonalost.²²⁶ Schopnost přijímat nové vjemy je základním předpokladem schopnosti oceňovat umění. Platí to pro recepci obrazů a soch, ale ještě více to podle Wilda platí pro takové umělecké druhy, jako je drama, které musejí brát v potaz následnost, a při nichž: „Musí být překonáván čas, nežli dojde k uskutečnění jednoty účinku.“²²⁷ V prvním aktu hry se může objevit něco, co teprve ve čtvrtém aktu odhalí svůj umělecký přínos. Slušný člověk bude podle Wilda tiše sedět se zvědavostí a očekáváním. Divák nepřichází, aby vynášel předem hotové soudy, ale aby realizoval svůj umělecký temperament, či spíše aby jej získal. Není arbitrem uměleckého díla, ale je tím, kdo je připuštěn k jeho kontemplaci. Jakmile k umění přistoupí s úmyslem uplatnit autoritu, stává se nepřítelem umění. Umění tím ovšem nepoškodí. Bude to divák sám, kdo utrpí škodu. Opravdový umělec si totiž podle Wildových tvrzení publika vůbec nevšímá. Jen tak mu také nakonec může vnutit hodnoty, které vydobude.²²⁸

Podle Wilda je tedy zřejmé, že veškerá autorita v oblasti umění je nežádoucí a směšná, a nejvíce ze všech autorita davu.²²⁹ Snaha o naplnění individuality umělce a o jeho vyproštění zpod všech autorit je Wildovi, jak už jsme viděli, modelem pro změnu celé společnosti. Wilde (v argumentu analogickém tomu, který byl výše užit ve prospěch novosti v umění) říká: „Jistě zaznějí námitky, že takový návrh není praktický a že jde proti lidské přirozenosti, právě to mu ovšem dává hodnotu. Praktický návrh je totiž buď takový, který je již realizován, nebo ten, který může být proveden za stávajících podmínek. Jsou to ovšem právě stávající podmínky, proti kterým se obracíme, a jakýkoli návrh, který by vycházel z jejich přijímání, by byl tedy nesmyslný.“²³⁰

²²⁵ Wilde zde v podstatě jinými slovy opakuje vymezení „personality and perfection“ na, které jsme narazili již v jeho raných přednáškách.

²²⁶ Dalo by se říci, že zde (i na jiných místech v tomto eseji) Wilde v určitých ohledech předjímá koncepci vývoje umění tak, jak ji známe například z Mukařovského výkladu o estetické normě. Klade každopádně značný důraz na moment inovace.

²²⁷ „Time must be traversed before the unity of effect is realised.“

O.Wilde. *The Soul of Man under Socialism*, in: O.Wilde, *De Profundis and other Writings*, London 1986, s.44.

²²⁸ Zde se Wilde mimo jiné opět vrací i k vyzdvihování úspěchů hnutí *Arts and Crafts* v oblasti zušlechtnění veřejnosti na poli „dekorativního umění“.

²²⁹ Například panovník může být vyjimečně osvícený, dav ovšem podle Wilda nikdy.

²³⁰ „It will, of course, be said that such a scheme as is set forth here is quite unpractical, and goes against human nature. [...] This is why it is worth carrying out [...] A practical scheme is either a scheme that is

Tento esej přináší z hlediska estetiky několik zajímavých témat, je to jednak umění jako model hodný napodobení životem (téma, s nímž jsme se v jiné formě setkali již v *Úpadku Ihaní*). A dále pak témata související se vztahem umění a společnosti. Konkrétně téma vztahu umělce ke kritice a vkusu publika. A téma požadovaných vlastností ideálního publika. Umělec si publika všimnout nemá, má se rozvíjet svobodně, ze své vlastní individuality, bez ohledu na vnějšek. Publikum se má pak plně odevzdat dílu a poměřovat jej jen těmi kritérii, které vyčte z něj samého²³¹ (přičemž obzvláštní otevřenost má projevit při vnímání těch děl, která se odehrávají v čase). Ideální dílo je takové, které z hlediska stylu plně realizuje možnosti materiálu a z hlediska tématu temperament umělce.²³² Všechny tyto ideální požadavky by se měly naplnit ve společnosti, jejíž uspořádání umožní vzájemné oceňování rozmanitých individualit, nezaložené na altruismu, ale na nesobecky egoistickém, sdíleném prožívání plně realizovaného života, množujícím radost a krásu. Wilde touto svou utopistickou vizí de facto rozpracovává ideál naznačený již například ve výše zaznamenané polemice s Whistlerem.²³³

already in existence, or a scheme that could be carried out under existing conditions. But it is exactly the existing conditions that one objects to; and any scheme that could accept these conditions is wrong and foolish.“ *ibid.*, s. 48.

²³¹ Tato otevřenost mu pak umožní obohacení také takovou krásou, která se skrývá v nové formě.

²³² Wilde sám se podle všeho tímto heslem ve své tvorbě řídil a jak poznamenává Aatos Ojala: „Poměrně úzká škála Wildových témat je podivuhodně vybalancována velikou rozmanitostí forem. Wildova nepřilíš rozsáhlá tvorba pokrývá vlastně všechny oblasti literárního umění.“ - „The relatively narrow scope of Wilde’s themes is curiously counterbalanced by the great variety of his forms. Wilde’s limited production covers, in fact, the whole area of literary art.“ A. Ojala, *Aestheticism and Oscar Wilde, Part I Life and Letters*, Helsinki 1954, s. 133.

– Že si je toho Wilde sám vědom, dokládá svým vypočítáváním vlastních literárních úspěchů v *De profundis*.

²³³ Viz stranu 29 této práce.

7.2 DE PROFUNDIS

Po katastrofě, kterou v jeho životě znamenal homosexuální skandál a série soudů s markýzem Queensberrym (otcem Alfreda Douglase), byl Oscar Wilde na dva roky uvězněn (1895-1897). Bankrot ho navíc připravil o veškerý majetek. Strmý pád z luxusních salonů do krutých podmínek těžkého žaláře znamenal v jeho životě naprostou proměnu. Nejprve mu zde nebylo povoleno číst ani psát, v druhém roce vězení směl však už v Readingu alespoň psát dopisy. Touto cestou vznikl i jeho pozoruhodný text později nezvaný *Epistola: In Carcere et Vinculis*, nebo také *De Profundis*.

To, že je *De Profundis* literárním dílem na hranici esejistiky a beletrie, by nás nemělo překvapit. Tato charakteristika platí i o řadě předchozích textů, na něž jsme narazili. Zatímco se však *Kritik umělcem* či *Úpadek lhaní* díky svým bonmotům, paradoxům a dialogické formě blíží duchu Wildových konverzačních komedií, *De Profundis* je ve své vážnosti a refrénovitém opakování některých pasáží²³⁴ spíše na straně Wildových „lyrických“ dramát či takových jeho básní, jakou bude jeho poslední rozsáhlejší text *Balada o žaláři v Readingu*.

De Profundis je ovšem především osobním dopisem, i přesto, že jeho literární hodnota je zcela vědomě budována²³⁵ a že i z vnějších okolností je zřejmé, že Wildovi, nemohl-li přímo pomýšlet na zveřejnění tohoto textu, velmi záleželo přinejmenším na tom, aby byl zachován jako svědectví.²³⁶

Wilde se zde nejprve velmi vyčítavě a hořce obrací na Lorda Alfreda Douglase, „Bosieho“, a na příkladech z jeho života i z historie jejich vzájemného vztahu mu vytýká mnohé osobní nedostatky a chyby.²³⁷ Mimo jiné že byl příliš stržen životem. Obvinění, že nemá v životě žádné „úmysly“, nýbrž jen „chutě“, obrací proti Douglasovi původní smysl Wildova (a Paterova) hesla „žít pro okamžik“, stejně jako

²³⁴ Takovým refrénem je zde zejména heslo „Největší neřestí je povrchnost. Vše co je uvědoměno je správné.“ „The supreme vice is shallowness. Everything that is realised is right.“

O. Wilde, *De Profundis and other Writings*, London 1986, s. 98.

²³⁵ Formální či rétorická dokonalost textu obzvláště vynikne, když si uvědomíme, že Wilde při jeho psaní směl mít u sebe vždy jen jediný list papíru a celek tak skládal na základě své paměti.

²³⁶ Vyplyvá to mimo jiné z toho, že Wilde neposlal dopis přímo Douglasovi, ale předal jej Robertu Rossovi s výzvou aby pořídil strojopisnou kopii a zachoval tento jediný dokument vysvětlující jeho „podivné chování“, protože pravda jednou musí vyjít najevo.

²³⁷ Hnacím motorem tohoto dlouhého dopisu z vězení je právě snaha o jakési očištění vztahů. Je to Wildova snaha o očištění vztahu adresáta Alfreda Douglase k sobě samému, jejich vzájemného vztahu s Wildem a nakonec především o očištění Wildova vztahu k sobě samému a ke světu.

výroku Wildova Doriana Graye: „Nikdy jsem nehledal štěstí. Kdo chce štěstí? Hledal jsem slast.“²³⁸ Sám sebe Wilde obviňuje, že se skrze malé ústupky nechal zbavit své vůle a nadvlády nad sebou samým. Touha se mu tak stala chorobou, nyní se musí naučit právě umění být šťastný.

Slabost je u umělce zločinem, protože ochromuje imaginaci. U Douglase byla podle Wilda nenávist silnější než láska. Nenávist ovšem oslepuje, zatímco láska je založena na imaginaci, kterou sama také živí a rozšiřuje. Proto Wilde ve vězení musí usilovat právě o lásku. „Nepíšu tento dopis proto, abych vložil hořkost do tvého srdce, ale abych ji vytrhl ze svého. Pro svůj vlastní prospěch ti musím odpustit.“²³⁹ Zdrojem našich nemocí i uzdravení jsme totiž, podle Wilda, jedině my sami. „Většina lidí žije pro lásku a obdiv. Ale je to skrze lásku a obdiv, jak bychom měli žít.“²⁴⁰

Cestou, kterou Wilde dospívá ke svým novým závěrům, je cesta utrpení, utrpení, které vyžaduje vyjádření a zacílení, aby bylo možné jej snášet. Utrpení je jediné sebeuvědomění přístupné vězňům v jejich postavení. Proto Wildovi, dle jeho slov, i jeho paměť nabízí především vzpomínky minulých utrpení a činí je daleko přístupnějšími, než vzpomínky na minulou slast, konstruuje tak novou kontinuitu jeho identity s nevyhnutelností charakteristickou pro umělecká díla. Je třeba vykonat i tuto zpověď vůči sobě samému, aby Wilde dosáhl sjednocení se sebou samým právě v duchu výše citovaného „refrénu“: „Největší neřestí je povrchnost. Vše, co je uvědoměno, je správné.“

Podle Wilda je to právě utrpení, které v maximální míře představuje sepětí, o které umělec vždy usiluje: „Co umělec vždy hledá, je způsob existence, ve kterém jsou duše a tělo neoddělitelné.“²⁴¹ V životě je podle Wilda takovým modelem například mládí, mezi uměleckými druhy pak především hudba. Utrpení představuje tento mód jak v životě, tak v umění. Za smíchem může stát něco jiného, ale za utrpením je vždy pouze utrpení. „Pravda v umění není korespondence mezi zakládající ideou a nahodilou existencí [...].

²³⁸ "I have never searched for happiness. Who wants happiness? I have searched for pleasure."

O. Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, London 1985, s. 234.

²³⁹ „I don't write this letter to put bitterness into your heart, but to pluck it out of mine. For my own sake I must forgive you.“ O. Wilde, *De Profundis and other Writings*, London 1986, s. 150.

²⁴⁰ „Most people live for love and admiration. But it is by love and admiration that we should live.“
ibid., s. 175.

²⁴¹ „What the artist is always looking for is the mode of existence in which soul and body are one and indivisible“ ibid., s. 160.

Pravda v umění je jednota věci se sebou samou.²⁴² Jakoby za mimořádným množstvím utrpení ve světě byl záměr přivést lidi k naplnění jejich dokonalosti. Wilde konstatuje, že on sám až doposud žil pro slast a vyháněl utrpení ze svého života i své filosofie, pojímal jej (jak jsme viděli i v *Lidské duši za socialismu*) jako určitou nedokonalost. Nyní však podle svých slov v utrpení objevil pokoru, která mu otevírá celý nový svět. Pokora umělce je přijímáním všech zkušeností.

Wilde zdůrazňuje, že jeho pokora neodporuje jeho individualismu, ale naopak jej dovršuje, neboť vychází z něj samého, je stanoviskem k němuž dospěl, aniž by je opíral o jakoukoli vnější autoritu. Vnější náboženství, rozum ani morálka mu přitom, podle jeho slov, nepomáhají, Wilde nyní nicméně cítí, že ačkoli „není nic špatného na tom, co člověk dělá, je něco špatného v tom, čím se stává.“²⁴³ Každé jednání totiž spoluurčuje charakter jedince.²⁴⁴ Ostatně v každém momentu života je člověk podle Wilda stejně tak svou budoucností, jako svou minulostí. Umělecký život je sebe-rozvojem. Také tento nový život není vlastně nový, ale je vývojem Wildova dosavadního života. Proto nelituje jediné chvíle, kdy žil pro slast. Píše, že naplnil pohár až po okraj, spokojit se ale s tímto životem by bylo špatně, jelikož by to bylo omezením.²⁴⁵ Umělecký život jakožto seberozvoj v jádru nepoznatelné duše nemůže podle Wilda z principu nikdy zcela znát svůj směr, na rozdíl od života mechanického, který pouze realizuje vnější cíle.²⁴⁶

Dokonalým modelem takového uměleckého života je nyní podle Wilda život Krista, základem jehož povahy byla dle Wildových slov všeprostopující imaginace. „V celé sféře lidských vztahů uskutečnil tu imaginativní sympatii, která je ve sféře umění výhradním tajemstvím tvorby.“²⁴⁷ Porozuměl lepře malomocných i temnotě slepých, „cokoli se stane druhému, stane se mně“. Kristus podle Wilda odhalil v lásce tajemství

²⁴² „Truth in art is not any correspondence between the essential idea and the accidental existence [...] Truth in art is the unity of a thing with itself.“ *ibid.*, s.161.

²⁴³ „while I see that there is nothing wrong in what one does, I see that there is something wrong in what one becomes“ *ibid.*, s. 154.

²⁴⁴ Wilde zároveň připouští, že jeho uvědomění, je možná jen dočasné. Ačkoli zdánlivě myslíme ve věčnosti, jsme časová stvoření. – Život je tedy zároveň příběhem jednání i příběhem sebeuvědomování.

²⁴⁵ Wilde chápe svůj posun od slasti k utrpení jako fázi života předpovězenou v jeho starších textech a výrociích a jako přinejmenším částečně vědomé naplnění svého tragického směřování. Faktem je, že Wildova katastrofa v žádném případě nepřišla jako „blesk z čistého nebe“ a bylo ji z jeho strany v různých fázích možno odvrátit.

²⁴⁶ Člověk který usiluje o to stát se něčím, co je mu vnější (např. advokátem), zpravidla dosahuje svého cíle a ničeho víc, to je podle Wilda jeho trestem. Ale lidé, jejichž touhou je sebeuskutečnění, nikdy nevědí, kam jdou. Konečným tajemstvím je člověk sám.

²⁴⁷ „He realised in the entire sphere of human relations that imaginative sympathy which in the sphere of Art is the sole secret of creation.“ *ibid.*, s. 165.

života. Čím je pro pantheistu bůh, byl pro Krista člověk. Celá jeho morálka je sympatie,²⁴⁸ pro něj neexistovali zákony, ale pouze výjimky, jako by nikdo a nic nebylo podobno čemukoli jinému. Stejně tak Kristus podle Wilda, oproti fixované rutině, zdůrazňuje důležitost života v přítomnosti, duše má být neustále připravena na příchod ženichův.²⁴⁹ Vyzdvihuje také roli utrpení a hříchu, a to především pro moment pokání – moment pokání je totiž momentem iniciace, jeho prostřednictvím člověk proměňuje svou minulost. Kristus sám je ve svém působení jako umělecké dílo, nevyučuje nás, ale nechá nás proměnit se v jeho přítomnosti.

Přijmu-li vše, to čeho dosáhnu je má vlastní duše ve své podstatě. Většina lidí se podle Wilda s vlastní duší nikdy nesetká, většina lidí mluví cizími myšlenkami a žije vypůjčené vášně. Spojení s vlastní duší učiní člověka prostým jako dítě, právě takovým, jaký by podle Krista měl být. Právě v tomto smyslu je pro Wilda Kristus prvním a největším individualistou. Základem jeho učení není žít pro druhé, odpouštíme-li nepřátelům, děláme to kvůli sobě a proto, že láska je krásnější než nenávisť. Zatímco umělec vnímá život z hlediska možnosti vyjádření a němé je pro něj mrtvé, Wildův Kristus díky své zázračné imaginaci pojímá celý svět nevyjádřeného, bezhlasý svět bolesti, a činí ze sebe sama jeho věčného mluvčího.²⁵⁰ Literární postavy jsou tvořeny imaginací druhých, Kristus podle Wilda stvořil sebe sama zcela ze své vlastní imaginace. Takto zde nového smyslu opět nabývá Wildovo oblíbené motto: „Personality and perfection“.

Každé umělecké dílo je podle Wilda naplněním proroctví, protože je proměněním ideje v obraz. Právě tak by podle něj naplněním proroctví měla být každá lidská bytost.

Proměna myšlení, ke které v tomto textu dochází, je opět jakousi Wildovou reinterpretací jeho předchozích maxim a výroků. Wilde pokračuje v hlásání výsadního postavení umění, individualismu i žití pro okamžik. Jeho nový sebetvořící individualista však přetavuje obraz bezpečné pasivní kontemplanace (ideál kritického ducha) v obraz aktivního přijetí všech zkušeností. Tím se radikálně proměňují především dva aspekty:

²⁴⁸ Tento princip byl, jak jsme viděli, Wildem načrtnut již v *Lidské duši za socialismu*.

²⁴⁹ Zde je nový, přehodnocený význam Wildova oblíbeného „living for the moment.“

²⁵⁰ Modelem opačného typu, než jaký představuje Kristus, jsou Wildovi Rosenkranz a Guildenstern. Jejich poměr k Hamletovi není zlým úmyslem, ale pouhým nepochopením (pramenícím z nedostatku imaginace), jejich duše jsou příliš malými nádobami k tomu, aby mohly porozumět Hamletovým pohnutkám. Právě tak se Wilde vztahuje k adresátu dopisu Alfredu Douglasovi. Douglasovi chybí láska, protože mu chybí imaginace, která jediná ji může sytit.

vztah k jednání a vztah k času. Na jednání je nyní třeba brát zřetel, neboť i ono je součástí neustále v čase probíhající tvorby díla – vlastní osoby.

Tímto zřetelem k jednání se Wildova pozice stává opět²⁵¹ v jistém smyslu etickou. Zůstává však zároveň zcela autonomní, protože její zákony musejí podle Wilda pramenit z individua samého a její cíle jsou opět vázány k samému individuu. Zůstává také podstatně estetickou, neboť jejím prostředkem je maximalizace imaginace a jejím cílem „svatost“, nespočívající v nečinění hříchů, ale ve schopnosti vše přijímat a akceptovat jako součást harmonie.

²⁵¹ Ačkoli zcela jinak než v časech následování Ruskina.

8. ZÁVĚR

8.1 WILDOVY ESTETICKÉ POJMY

Ačkoli platí to, co jsem uvedl v úvodu této práce, tedy že Wilde nebyl systematickým myslitelem a nevypracoval pevnou soustavu estetických pojmů, je přesto pravda, že některé termíny a koncepty se v jeho díle průběžně opakují a právě díky svému opakování v různých kontextech získávají přesnější kontury. Považuji proto za účelné v samém závěru této práce několik takových pojmů zmínit a pokusit se tyto jejich kontury (případně i proměny těchto kontur) načrtnout. Z pochopitelných důvodů si přitom nekladu nárok na úplnost.

Dekorativní umění – pojem dekorativního umění Wilde používá za prvé v opozici vůči imaginativnímu umění s tím, že umění dekorativní je uměním užitým, tím které „posvěcuje předměty denního užitku“.²⁵² V tomto ohledu Wilde po dekorativním umění vyžaduje především jednoduchost, zdůrazňování použitého materiálu a respektování účelu předmětu, a to ať se jedná o šaty, dům či o kuchyňské náčiní. Za druhé Wilde chápe dekorativní umění jako archetyp takového umění, které není napodobivé, ale které klade maximální důraz na smyslovou formu. Právě v tom, jak dekorativní umění vychází z formy, se od něj podle Wilde mohou učit i umění, která s nápodobou pracují. Díky této své vlastnosti je dekorativní umění zároveň ideálním prostředkem kultivace estetického temperamentu.

Estetický či umělecký temperament²⁵³ –Wilde užívá v raných textech pojem estetický či také umělecký temperament jako pojmenování lidské schopnosti nutné jak pro tvorbu, tak pro porozumění umění, zdůrazňuje přitom nedělitelnost tohoto temperamentu: Kdo rozumí jednomu umění, rozumí všem (to samozřejmě neznamená, že umělec tvořící v jednotlivých uměleckých oborech nutnosti osvojit si příslušnou techniku).

V pozdějších textech mluví Wilde o uměleckém temperamentu či smyslu pro krásu především s ohledem na vnímání umění. Tento umělecký temperament je možné a potřebné kultivovat stykem s krásnými díly. Je možné jej touto cestou i získat,

²⁵² „hallows the vessels of everyday use“

O. Wilde, *House Decoration*, in: O. Wilde: *Essays and Lectures*, Rockville 2008, s. 80.

²⁵³ Tento termín Wilde částečně přejímá od Waltera Patera, který hovoří o určitém typu temperamentu, jež se projevuje schopností být hluboce zasažen přítomností krásných objektů.

respektive, umělec jej publiku může vnutit, jak píše Wilde v *Lidské duši za socialismu*. V eseji *Pero, tužka a jed* připouští Wilde značnou shodu uměleckého temperamentu s Wainwrightovým termínem „vkus“ a odlišuje ho od intelektu, od emocí i od morálního smyslu.

V *Kritiku umělcem* odlišuje Wilde estetický smysl od rozumové schopnosti a rozpoznávací schopnosti, nazývá jej také smyslem pro krásu a mluví o něm jako o nadřazeném ostatním smyslům. Estetický smysl podle něj přijímá rozumový i rozpoznávací proces jako stádia ustavování syntetického dojmu uměleckého díla, jemuž podřizuje i veškeré emocionální prvky, které dílo zahrnuje. Umění, jak Wilde zdůrazňuje v tomtož textu, mluví vždy zároveň ke smyslům i k duši, proto estetický temperament vždy touží po konkrétním, smyslovém,²⁵⁴ nikoli po abstraktním.

V *Lidské duši za socialismu* Wilde mluví o temperamentu vnímavosti a chápe schopnost přijímání nových vjemů jako základní předpoklad schopnosti oceňovat umění. Je to právě tato schopnost, kterou lze stykem s uměním získat a kultivovat. Zajímavá noetická poznámka z *Úpadku lhaní*, která se k tomuto pojmu nepřímou váže, říká, že člověk nevidí věc, dokud nevidí její krásu. V podobném smyslu lze chápat Wildovu poznámku z *Kritika umělcem*, že, estetická kontemplace rozšiřuje rozhled. Zároveň otevírá člověku možnosti neustálé proměny a umožňuje mu vychutnávání okamžiku.

Výraz, exprese – zdrojem umění je podle Wilda touha člověka po vyjádření sebe sama. Wilde na jiných místech nazývá tuto touhu samým základem života, proto také život ve svém úhrnu směřuje k diferenciaci a individualismu. „Umění“, jak píše Wilde v *Kritiku Umělcem*, „je mysl vyjadřující sebe sama v podmínkách hmoty“.²⁵⁵ Nalezení výrazu nás také podle Wilda směřuje i s tématy a okolnostmi jinak nepříjemnými či nesnesitelnými (viz role vyjádření utrpení v *De profundis*).

Forma – umělecká forma je podle Wilda právě tím, co nabízí životu možnost vyjádření. Život sám trpí právě nedostatkem formy, nedokončeností, neuceleností. Formy vznikající na poli umění jsou podle Wildova *Úpadku lhaní* životem často přebírány. Jak se dozvídáme v *Kritiku umělcem*, původcem nových forem je kritická

²⁵⁴ Problematika smyslů v díle Oscara Wilda by zasloužila samostatnou studii. Ta by musela brát v potaz nejen Wildovy poznámky o převažující roli smyslové formy v umění, ale také jeho úvahy o smyslech z románu *Obraz Doriana Graye* a dalších beletristických děl.

²⁵⁵ „Art is mind expressing itself under the conditions of matter“

O.Wilde, *The Critic as Artist*. in: O.Wilde, *The Collected Oscar Wilde*, New York 2007, s. 437.

schopnost lidského ducha. Novost forem je přírodním sebeprodukcujícím instinktem chápána jako destruktivní, ale právě ona podle Wilda vede k individualizaci a k pokroku. Wilde pracuje také s opozicemi forma – námět a forma – látka, v *Lidské duši za socialismu* však důrazně upozorňuje, že forma a látka jsou pouhé kategorie použitelné pro účely analýzy. Ideální umění je takové, které je jednotné samo se sebou, ve kterém jsou látka a forma jedním. Vzorem takového umění je podle Wilda hudba. Zrod uměleckého díla má podle Wilda postupovat od formy k myšlence, nikoli naopak.

Styl – s Wildovým pojmem formy úzce souvisí pojem stylu. Styl je podle Wilda podstatou umění. Právě nedostatek stylu vyčítá Wilde realistickým koncepcím umění. Styl je to, co od sebe odlišuje jednotlivé umělce a umělecké školy.²⁵⁶ Styl je v tomto smyslu osobností umělce. Podstatným znakem stylu je jednota, kterou ji může dodat pouze sebe-vědomé individuum.

Individualismus – už ve svých amerických přednáškách klade Wilde velký důraz na individualismus jako podmínku umění. Umělecké dílo je vždy unikátním produktem unikátního temperamentu. Individualismus umělce musí spočívat mimo jiné v tom, že umělec nebere ohled na soud veřejnosti, jen tak může vytvořit jedinečná díla a pozdvihnout publikum, místo aby sám klesl na jeho úroveň. Zesílení vlastní individuality je podle Wilda zásadní také při interpretaci díla. Dílo k nám bude tím více promlouvat, čím víc je vykládáme skrze vlastní osobnost. Jak se dozvídáme v *Kritiku umělcem*, vývoj druhu závisí právě na rozvoji individua, zároveň, jak zdůrazňuje Wilde v *Lidské duši za socialismu*, je dokonalé individuum možné jen za dokonalých podmínek. Podle Wilda neexistuje jedna jediná dokonalost, každé individuum se má řídit podle svých vlastních zákonů a dosáhnout tak individuální dokonalosti.

Imaginace, obrazotvornost – pojem imaginace se částečně prolíná s pojmem estetického temperamentu, je v něm však více zdůrazněna aktivní stránka. Imaginace ve Wildově pojetí je jakousi aktivní schopností vcit'ování se do, třeba i dosud nepoznaných, emocí. Je to jakési rozšířené vidění, cítění či představivost. Právě v lidské imaginaci, nikoli ve vnější přírodě, se podle Wildových výroků z *Úpadku lhaní* nachází nekonečná rozmanitost. Imaginace je přítom, jak nám Wilde sděluje v *Kritiku umělcem*, koncentrovanou zkušeností rasy. Jejím základem je údajně dědičnost. Jak je zřetelné

²⁵⁶ Téma stylu je u Wilda úzce spojeno s tématem masky a povrchu. Lidé se od sebe odlišují právě povrchem a maskami, které si nasazují. Jen mělcí lidé podle Wilda nesoudí člověka podle vzhledu.

z textu *De profundis*, lze také imaginaci živit a rozšiřovat, a to především díky pokoře, která individuu otevírá nové obzory.

8.2 POSUNY HLEDISKA VE WILDOVĚ ESTETICKÉM MYŠLENÍ

Jak jsem v textu této práce mnohokrát naznačil, mám za to, že během vývoje Wildova estetického myšlení dochází k jakémusi přesouvání úhlu pohledu, nebo bych také mohl říci proměně centrálního objektu, okolo kterého se jednotlivé Wildovy texty v tom kterém období „otáčejí“. Dle mého soudu prochází toto přesouvání zhruba následujícími stádii:²⁵⁷

První stádium odpovídá zhruba době Wildových raných přednášek. Wilde sestavuje své první teoretické texty v době, kdy svou vlastní osobu prezentuje de facto jako dekorativní umělecké dílo. Angažuje se v estetickém hnutí a smyslem jeho textů je především vybízet ke zkrášlování a zušlechťování lidského prostředí. **Jeho estetika má v tomto stádiu úzkou vazbu k problematice společenské prospěšnosti** a užitečnosti. Morální pojmy zde přitom zasahují i do kontextu tvorby uměleckého díla. Ve středu Wildova zájmu stojí dekorativní umění, Wilde od jeho tvůrců vyžaduje nikoli snad věrnost námětu, ale každopádně věrnost vůči materiálu a účelu. Dřevo tvářící se jako kov, či talíř, ze kterého není možné jíst, označuje jako podvod.

V další fázi Wildova života, ve fázi, kdy se Wilde sám ve větší míře stává tvůrcem „imaginativních“ uměleckých děl, dochází i v jeho teoretických textech k posunu hlediska. Tímto **novým hlediskem se stává umělecké dílo a jeho autonomie**. Takové dílo si bere všechna fakta, včetně morálních, jako svůj materiál a usiluje pouze o své vnitřní sjednocení a dokonalost. Osobitost tvůrce, i kdyby se jednalo o osobitost vraha (Wainwright), je pouze cestou dosažení osobitosti díla a vůči dílu nelze vznášet etické nároky. Etické hledisko vyžaduje kontinuitu osoby v čase, pro Wilda je však v tomto stádiu osobnost jen polem aktuálního soustředění a zaměření tvůrčích sil, a samo trvání osobnosti je jím, stejně jako konzistence myšlení, opakovaně zpochybňováno. Rozhodující je dílo samo a jeho dokonalost, společnost i příroda jej podle Wilda přijímají jako svůj archetyp, a to v tom smyslu, že „umělé“ v kulturní společnosti předchází přirozenému a formuje lidské vnímání i jednání. Krásná lež je přitom v jádru totéž jako krásná pravda.

²⁵⁷ Niže popsaná stádia Wildova vývoje nelze pochopitelně zcela přísně rozhraničit. Mnohé z Wildových témat a přístupů se vyskytují napříč jeho texty.

Dalším Wildovým teoretickým stádiem je **stádium interpretace** – kritiky a kontemplace. Je to stádium estetického nahlížení, které je v jádru věčné či spíše nečasové, a tomu, kdo jej zaujímá, nabízí nekonečnou rozmanitost, aniž by jej zraňovalo, protože je zcela odděleno od sféry jednání. Vše v něm lze zakoušet a vše lze opakovat. Nezaujatost kritického postoje je přitom také hnací silou vši inovace a je podstatnější složkou umělecké tvorby než sám tvůrčí instinkt, který je příliš přírodní a má proto tendenci k opakování. Centrem tohoto náhledu už není samo umělecké dílo, ale právě estetické nahlížení – pozice nezainteresovaného vnímatele, který sám dílo dotváří, když interpretuje jeho význam skrze svou vlastní osobnost, bez níž by vlastně žádný význam neexistoval.

Doplňkem tohoto stádia je volání po osvobození individua od autority. Vyvázání všech od závazků vůči majetku, vládě i požadavků altruismu, které deformují seberozvoj osobností a znemožňují jim dosáhnout dokonalosti uměleckých děl.

Sebeutváření je i klíčovým pojmem Wildovy poslední ucelené teoretické pozice, prezentované v textu *De Profundis*. Tato pozice se od všech předchozích (především od té, již jsem nazval „stádiem kontemplace“) liší mimo jiné tím, že s ohledem na zmíněné sebeutváření podstatným způsobem zohledňuje dimenzi času. Dokonalost uměleckého díla spočívá v absolutní sjednocenosti věci se sebou samou. Této dokonalosti tedy nelze člověku dosáhnout popřením existujícího stavu, vyčleněním se ze sféry jednání, lze jí dosáhnout pouze přijetím všech zkušeností. Pouze přijetí všeho vnějšího vede k setkání se sebou samým. V tomto smyslu je jediným možným polem skutečné dokonalosti a nejdokonalejším uměleckým dílem **realizace vlastní osoby**. Nejde už však o realizaci statické existující podstaty, ale o neustálý proces, založený na imaginaci – lásce, který přijímáním světa za vlastní kontinuálně uskutečňuje tajemství nikdy nepoznatelné vlastní duše.

Některá Wildova přetrvávající témata můžeme s jistou mírou zjednodušení identifikovat s Wildovými inspiračními zdroji zmíněnými na začátku této práce: Ohled na společenský užitek umění s Ruskinem a Morrisem, oblast čiré estetické kontemplace s Walterem Paterem, důraz na individualismus s Jamesem Whistlerem. Zároveň však nesmíme zapomínat, že za prvé těchto inspiračních zdrojů bylo mnohem více, od romantických básníků, přes francouzské estéty, až po vědce, jako byl Darwin, a především, že Wilde si navzdory všem převzatým myšlenkám zachoval svobodu interpretujícího a svébytně se vyvíjejícího ducha.

Z výše popsaného vývoje také vidíme, že Wilde se nikdy nevzdal myšlenky, že umění a umělecký přístup k životu je čímsi podstatným a centrálně důležitým. Estetismus, jehož jedním vyjádřením je doktrína umění pro umění, podle Aatose Ojala „představuje takové hodnotové schéma, kde estetické hodnoty převažují nad všemi ostatními, od morálních po materiální“.²⁵⁸ Jak ve své práci *Aestheticism and Oscar Wilde* dokládá právě Ojala, z hlediska estetismu jsou vrcholem Wildova myšlenkového vývoje texty *Úpadek Ihaní*, kde je vyslovena nadřazenost umění nad životem a přírodou, a především *Kritik Umělcem*, kde je deklarována nadřazenost kontempace nad jednáním a představen ideál života v „nepřetržitém estetickém postoji ke světu“.²⁵⁹ Já sám jsem se nicméně ve své práci pokusil poukázat na to, že Wildův vývoj ve vztahu k „Umění“ jako mimořádné hodnotě není lineární ani jednosměrný. Prochází od „praktického estetismu“ prospěšného společnosti přes „hédonistický estetismus“ vychutnávající okamžité nálady a vjemy, až k čemusi, co bychom snad mohli nazvat „panteistickým estetismem“, ve kterém má dojít ke ztotožnění objektu a vnímatele – sebeutvářejícího²⁶⁰ jedince, který skrze přijímání veškerých zkušeností dospívá ke sjednocení se sebou samým.

²⁵⁸ „Aestheticism represents a value consciousness where aesthetic values prevail over all others, form moral to material ones.“ A. Ojala, *Aestheticism and Oscar Wilde*, Part I *Life and Letters*, Helsinki 1954, s. 13.

²⁵⁹ „in a constant aesthetic attitude towards the world“ *ibid.*, s. 117.

²⁶⁰ Obdobně jako Wildův estetismus, zaznamenal také jeho dandysmus během jeho života své fáze a proměny. Odpověď na otázku, zda Oscar Wilde vůbec kdy byl dandym ovšem záleží na tom, jak úzce si pojem dandysmu vymezíme. Spokojíme-li se s definicí, že dandy je ten, kdo vytváří sebe sama jako umělecké dílo, byl Wilde dandym v podstatě po celý svůj život. Nejprve byl dandym v tehdy módním smyslu slova tím, že přijímal a spoluustavoval výstřední dandyovskou módu. (Která má však, podle interpretky dandysmu Françoise Coblencové, velmi daleko od uměřeného a v principu nenapodobitelného dandysmu Brummellova.) Ve svém vrcholném tvůrčím období byl pak Wilde dandym v tom, že přisuzoval masce, iluzi a povrchu absolutní váhu, přistupoval k vlastnímu já i všem předmětům postřednictvím vtípu, opovrhoval vším přírodním a přirozeným a poukazoval na proměnlivost myšlenek a hodnot v nekonečných zrcadlech interpretace. Zpovídající se Oscar Wilde z *de Profundis*, který se snaží o smíření svého bytí se sebou samým, se jakoby vzdaluje dandysmu poukazujícím na převahu povrchu, nadvládu nahodilosti a diskontinuity. Zároveň však právě v této fázi demonstruje největší úsilí o sebevytváření a nezřídka se ani principiální nepoznatelnosti vlastního subjektu. Právě k této zpovídající se Wildově tváři Françoise Coblencová poznamenává: „Opravdu je to [...] ‚pravá tvář‘, kterou najdeme pod maskou? Odložil Wilde vůbec kdy svou masku? Nesundá si jednu jen proto, aby si mohl nasadit jinou? Ukázal se snad Wilde ‚ve své pravé přirozenosti‘, když sepsal v pravdě křesťanskou rozmluvu *De profundis*? Není to spíše hra s bytostnou nepoznatelností? [...] Kdo je Oscar Wilde? Když se v něm všichni mýlí, jeho dandysmus slaví úspěch: všechny jistoty o něm se ztrácejí v postupných proměnách a nošení masek.“ – Françoise Coblencová, *Dandysmus*, Praha 2003, s. 211 a 231.

9. SHRnutí

Bakalářská práce *Estetika Oscara Wilda* zkoumá podobu a vývoj estetických úvah významného anglického literáta, dandyho a myslitele druhé poloviny devatenáctého století. Nejprve popisuje vlivy, které na tyto úvahy měly myšlenky J. Ruskina, W. Morrise, W. Patera a J. M. Whistlera. Dále představuje z hlediska estetiky nejvýznamnější Wildovy teoretické texty a témata. Na základě analýzy těchto textů dospívá autor v závěru práce k popisu několika charakteristických pojmů Wildovy estetiky a k popisu vývoje Wildova estetického myšlení, ve kterém vymezuje čtyři průběžná stádia: rané stádium, ve kterém se Wilde zaměřuje především na hlásání společenské prospěšnosti umění; stádium, v němž Wilde propaguje autonomii uměleckého díla a noetickou prioritu uměleckých forem vůči formám přírodním; stádium, v němž Wilde zkoumá přednosti interpretujícího kritického ducha estetické kontemplace a konečně stádium, v němž Wilde formuluje ideál duchovního sebeutváření individua jako uměleckého díla.

SUMMARY

The bachelor thesis *The Aesthetics of Oscar Wilde* deals with the character and development of aesthetic considerations of a major English writer, thinker and dandy of the second half of the nineteenth century. It describes the influences of the texts of J. Ruskin, W. Morris, W. Pater and J. M. Whistler on Wilde's thought. Then it presents in terms of aesthetics the most important texts and topics of Wilde's. Based on the analysis of these texts the author arrives at the description of several characteristic concepts of Wilde's aesthetics and describes the development of Wilde's thought dividing it into four stages: Early stage in which Wilde focuses primarily on preaching of the social benefit of art. Next stage in which Wilde promotes the autonomy of art and epistemic priority of art forms to natural forms. Stage in which Wilde explores the advantages of interpretative critical spirit of aesthetic contemplation and finally a stage in which Wilde formulates the ideal of spiritual self-realization of the individual after the fashion of an artwork.

10. POUŽITÁ LITERATURA

PRIMÁRNÍ:

- Benjamin, Walter, *Dílo a jeho zdroj*, přel. V. Saudková, Odeon, Praha 1979
- Caws, Mary Ann (ed.), *Manifesto: a century of isms*, University of Nebraska Press, Lincoln 2001
- Hart-Davies, Rupert (ed.), *Selected Letters of Oscar Wilde*, Oxford University Press, Oxford 1988
- Morris, William, *Hopes and Fears for Art*, Longmans, Green and co., London 1921
- Mukařovský, Jan, *Studie I*, Host, Brno 2000
- Pater, Walter, *The Renaissance: studies in art and poetry*, Oxford world's classics, Oxford 1998
- Quincey, Thomas de, *Vražda jako krásné umění*, přel. J. Skalický, Votobia, Olomouc 1995
- Ruskin, John, *Stones in Venice: vol. II*, Smith, Elder and Company, London 1853
- Shakespeare, William, *Výbor z dramát II*, přel. E.A.Saudek, Naše vojsko 1957
- Weintraub, Stanley (ed.), *Literary criticism of Oscar Wilde*, University of Nebraska Press, Lincoln 1968
- Wilde, Oscar, *Balada o žaláři v Readingu*, přel. F.Vrba, Odeon, Praha 1967
- Wilde, Oscar, *Complete Short Fiction*, Penguin Books, London 2003
- Wilde, Oscar, *De Profundis and other Writings*, Penguin Books, London 1986
- Wilde, Oscar, *Intence*, přel. L. Rovenský, Votobia, Olomouc 1994
- Wilde, Oscar, *Intentions*, Methuen & Company, London 1913
- Wilde, Oscar, *Lidská duše za socialismu*, přel. J. Sládková, Zvláštní vydání, Brno 1997
- Wilde, Oscar, *Miscellanies*, BiblioBazaar, London 2006
- Wilde, Oscar, *Obraz Doriana Graye*, přel. J. Z. Novák, Mladá fronta, Praha 1999
- Wilde, Oscar, *Oscar Wilde's Essays and Lectures*, Arc Manor, Rockville 2008
- Wilde, Oscar, *Pohádky*, přel. J.Z.Novák, Odeon, Praha 1981
- Wilde, Oscar, *Portrét pana W.H.*, přel. J. Josek, Romeo, Praha 2008
- Wilde, Oscar, *Strašidlo Cantervillské*, přel. J. Z. Novák, Albatros, Praha 2004
- Wilde, Oscar, *The Collected Oscar Wilde*, Barnes & Noble Classics, New York 2007
- Wilde, Oscar, *The Complete Plays*, Methuen Drama, London 1995

Wilde, Oscar, *The Importance of Being Earnest and Four Other Plays*, Barnes & Noble Classics, New York 2003

Wilde, Oscar, *The Picture of Dorian Gray*, Penguin Books, London 1985

SEKUNDÁRNÍ:

Coblencová, Françoise, *Dandysmus*, přel. L. Martínek a K. Vávrová, Prostor, Praha 2003

Ellmann, Richard (ed.), *Oscar Wilde: A Collection of Critical Essays*, Prentice-Hall, New York 1969

Gide, André, *Oscar Wilde*, přel. B. Frechtman, William Kimber, London 1951

Harris, Frank, *Oscar Wilde*, Constable & company, London 1938

Jullian, Phillipe, *Oscar Wilde*, Paladin, London 1971

Maurois, André, *Dějiny Anglie*, přel. J. Novotný, Lidové Noviny, Praha 1998

Moffet, Timothy, *The Life & Times of Oscar Wilde*, Parragon Books, London 1994

Ojala, Aatos, *Aestheticism and Oscar Wilde*, Part I.: Life and Letters, Suomalainen tiedeakatemia, Helsinki 1954

Raby, Peter (ed.), *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, Cambridge University Press, Cambridge 2005

Raby, Peter, *Oscar Wilde*, Cambridge University Press, Cambridge 1988

Weintraub, Stanley, *Whistler: život malíře*, přel. A. Hartmanová, Odeon, Praha 1987