

# Wyzewův Wagner: ideál jednoty a realita hranic

Záviř Šuman

Univerzita Karlova

zavis.suman@ff.cuni.cz

Catherine Ébert-Zeminová

Univerzita Karlova

catherine.ebert@yahoo.fr



## WYZEWA'S WAGNER: IDEAL OF UNITY BEYOND THE FRONTIERS

The article deals with the legacy of Teodor de Wyzewa's reflexions on Wagner/Wagnerism and their substantial impact on French Symbolist writers. The requirement to actually overcome national boundaries and pertaining ideologies has been a major step in seeking to open up French literature towards major foreign influences. It has also contributed to shape and define modernism, albeit in a rather conservative and largely neo-classical fashion.

### KLÍČOVÁ SLOVA:

Teodor de Wyzewa — Richard Wagner — francouzská literatura — symbolismus

Teodor de Wyzewa — Richard Wagner — French literature — Symbolism

Evropa je odedávna územní i duchovní sféra, v níž působí napětí mezi dvěma, resp. několika představami, jež si o sobě vytváří. Jejich různost až protikladnost je vrhá proti sobě a je tak zdrojem dějinné i definiční dynamiky, neboť v zápasu těchto reprezentací o prvenství, o status všeobecně uznávaného vzoru se Evropa vyjevuje jako nepřetržitě vyjednávání o hierarchii svých kořenů, své směřování, svou identitu. Zeměpisnému rozdělení v určitých případech odpovídá rozvržení paradigmatické (např. Sever jako živná půda mysticismu *versus* Jih tíhnoucí k sensualismu). Tato příbližná a v lecčem samozřejmě zpochybnitelná korelace platí i pro vliv Richarda Wagnera v etapě literárních dějin, v níž jej budeme zkoumat, tj. v poslední čtvrtině 19. století ve Francii. V daném období prestiž wagneriánství vrcholila a my se zaměříme na rozhodující okamžik této kulminace: na dílo francouzského teoretika, uměleckého kritika a plodného překladatele polského původu Teodora de Wyzewy (1862–1917, vlastním jménem Teodor Stefan Wyżewski). Wyzewa dnes nebývá řazen ani k předním, ale ani k marginálním autorům, a vzhledem k jeho postavení v široké středové zóně se názory na jeho význam liší.<sup>1</sup> Patřil však každopádně mezi nejhorlivější přispě-

---

1 Na jedné straně J. Bellemin-Noël může r. 1969 poněkud uštěpačně tvrdit, že Wyzewu znovobjevujeme už dvacet let, na druhé straně L. Chometová v recenzi nového vydání Wyzewova románu *Valbert: Příběhy jednoho mladíka* (srov. Chomet 2010) podotýká, že Wyzewa je „velmi málo známý“.



vatele *Revue wagnérienne*, která vycházela jednou měsíčně v letech 1885–1888, a Wyzewa v tomto časopise francouzských wagneriánů uveřejnil v druhém ročníku mj. tři články nazvané „Poznámky o wagnerovském malířství“, „Poznámky o wagnerovské literatuře“ a „Poznámky o wagnerovské hudbě“.<sup>2</sup> Představují trest Wyzewovy reflexe teoretických a uměleckých principů i impulzů, tak jak je živila tvorba skladatele, kterého 20. století v antagonismu s Verdím pokládalo za esenci století devatenáctého.<sup>3</sup> Pokusíme se v nich ukázat a interpretačně objasnit francouzsko-německý kulturní šev. Budeme o nich přemýšlet jednak v souvislosti s další publikační činností, jíž se Wyzewa na životě periodika podílel, jednak ve výběrových paralelách a kontrastech, ve kterých se podle nás rýsuje výše naznačený předěl.

Wyzewův vklad přispěl ke krystalizaci evropské moderny a z několika druhů „přímého“ Wagnerova vlivu, jež rozeznává významný muzikolog a historik Wagnerovy recepcce Timothée Picard,<sup>4</sup> zahrnuje tři estetické podoblasti: 1) teorii sjednocení všech umění, 2) návazný problém *Gesamtkunstwerku*, 3) z prvního postulátu vyplývající otázku vztahu a hierarchie jednotlivých umění. Než ovšem předestřeme, jak se Wyzewa k wagneriánství stavěl, musíme objasnit sám tento pojem. Hlavně proto, že přechod od Wagnera k wagneriánství usnadnil, ne-li umožnil jednak různá národně specifická přivlastnění Wagnerova odkazu, jednak také jeho „kosmopolitizaci“.

Ačkoliv je wagneriánství sběrný a nesmírně tvárný pojem, patří paradoxně ke konceptům, jejichž obtížná, bezmála nemožná definice sloužila moderně v dané fázi k sebevymezení. Jak podotýká Picard, tato problematičnost byla spíše výhodou než nevýhodou, k čemuž se vrátíme v závěru. Výchozí apriorní ztotožnění wagneriánství s moderností totiž umožňovalo, aby modernisté konceptualizovali svůj program v jeho různorodosti, a tak si i při snahách o syntézu uvědomili heterogenitu jako jeho definiční rys. Katalyzační potenciál wagneriánství šel tedy ruku v ruce s jeho svízelností v tom smyslu, že výkladové a definiční pokusy se poděl hlavního předělu mezi moderním a nemoderním, pokrokovým a zpátečnickým, staromilským a „novomilským“ musely vypořádat s překážkami, jež se stavěly do cesty aspiraci na jednotu a sjednocení, tak jak ji emblematicky představuje Wagnerova nejlivnější idea *Gesamtkunstwerku*.

Připomeňme, že Wyzewovo potýkání s Wagnerem spadá do období, které Picard ohraničuje roky 1870 a 1945, kdy v duchovním prostoru Evropy sílila definiční vázanost dvou konkurenčních estetických modelů na územní a národnostní kořeny každého z nich. Ať už se důraz na propojenost obou sfér opíral o logiku příčinnosti, anebo o představu vzájemných a rovnocenných vlivů, jde o perspektivu, která usouvztažňovala etnicko-regionální původ, kolektivní mentalitu, základní hodnotové nastavení určitého jazykově-kulturního celku a povahu jeho symbolických, duchovních a uměleckých výtvorů. Doprovázely ji navíc velké ozbrojené geopolitické střety, které stály na počátku, zhruba v polovině a na konci takto vymezeného údobí.

Charakteristika těchto modelů je všeobecně známá, nicméně pro připomínku se lze odvolat opět na Picarda.<sup>5</sup> Nordicko-germánský vzor podle něho spočívá v převažujícím sklonu k hudbě, mýtu a v ztotožnění s reformací (vzdor katolickému jihu

2 Wyzewa 1886a, týž 1886b a 1886c.

3 Srov. např. Picard 2004, s. 106n.

4 Srov. Picard 2006, s. 29–48 a zejména 44–45.

5 Picard 2013, s. 316.

Německa a Rakousku), kdežto středozemní, francouzsko-italské paradigma tíhne k pojmové jasnosti a analytičnosti s oporou v renesanci (srov. např. humanisticko-renesanční exegezi aristotelských pojmů) a osvícenství (empirický racionalismus). Picardovo schéma dává nahlédnout do historické i kulturní různorodosti složek, z nichž je každý model sestaven. Každou také obestírá silná konotační aura, neboť oba póly představují svého druhu epistemický topos.

Wyzewova úloha je po Baudelairovi<sup>6</sup> zásadní v tom, že snahy symbolismu o sebevymezení nasměroval k wagneriánství a že to učinil v klíčovém okamžiku: v době, kdy se v členitém poli ustavujících se poetik symbolismu prosazovaly dostředivé síly nesené potřebou dosáhnout určité, alespoň teoretické jednoty a najít koncepty, postuláty či pevnější, již zavedené symbolické prvky, aby je využily k přiléhavému sebevyjádření. Wyzewovy úvahy se pohybovaly na pomezí výběrově bilanční a programové, tedy deskriptivní a preskriptivní výpovědi/apelu, přičemž naléhavost, s níž symbolismus v této fázi spěl k sebeuchopení, se potvrdila hned následující rok, nazývaný rokem manifestů.<sup>7</sup> Ještě před tím se Wyzewa stal vůdčím teoretikem uskupení, jež se semklo kolem *Revue wagnérienne* a k němuž se přidružila významná část osobností z Mallarméova úterního kroužku. Úkolem takto sloučené skupiny bylo mj. „objasňovat mallarméovské principy skrze wagneriánství“.<sup>8</sup>

Je-li volání po obrodě takřka zákonitým průvodním znakem epoch „krize“ a „úpadku“,<sup>9</sup> pak se jeden z bodů symbolistického programu, úsilí o jednotu, stal jeho vůdčím imperativem proto, že scelení je přinejmenším podmínkou, ne-li synonymem kýžené obrody, a zároveň proto, že je jakožto estetický i ontologický ideál nezastupitelný. Vědomí civilizačního germánsko-románského či úzeji germánsko-francouzského předělu se nerozpustilo, avšak vzájemná nevraživost, byť se zpřítomnila a posílila válkou s Pruskem a hořce prožívanou prohrou,<sup>10</sup> jako by u Wyzewy ustupovala do pozadí. Zprostředkovaně, ale výmluvně se projevila volbou Wagnerovy úvahy o Beethovenovi, kterou Wyzewa překládal a komentoval a jež vycházela v *Revue wagnérienne* na pokračování.<sup>11</sup> Výchozím bodem byla premisa, že Beethoven ztělesňuje Německo

6 Úběžníkem Baudelairových úvah o umění (nejenom wagnerovském) je synestezie, a lze je proto vnímat jako pandán k emblematické básni „Souvztažnosti“ („Correspondances“), jež stála u zrodu mnoha symbolistických úvah a manifestů a na niž autor *Květů zla* ve wagnerovské stati o *Tannhäuserovi* dokonce explicitně odkázal. Na rozdíl od Wyzewy však Baudelaire s nadšením poznamenal, že umělecký účín „splývavého“ vnímání není v rozporu s požadavkem jasnosti a srozumitelnosti. Svojnámem jeho wagnerovských reflexí je překvapivě právě „inteligibilité“, což se ovšem ozřejmuje, vezmeme-li v potaz básníkovu posedlost řádem a promyšlenou skladebností a tektonikou. Wagnerova díla oceňoval vesměs pro jejich rafinovanou, racionálně budovanou a srozumitelnou kompozici. Téma národnostně nebo etnický podmíněného švu se sice u Baudelaira vyskytuje, ale toliko v pozadí a omezuje se na kritiku šovinistické předpojatosti a zpátečnictví. Srov. Baudelaire 1968.

7 Srov. Illouz 2005.

8 Wyzewa 1885c.

9 Podle Petříčka je krize zakoušena jako „nepřiměřenost horizontu očekávání (a rozumění) vzhledem k tomu, co je na příchodu.“ Srov. Petříček 2018, s. 64.

10 Právem se zdůrazňuje, jak silně pruské vítězství u Sedanu vstoupilo v dobovém vědomí mezi činitele, jimiž se kauzálně vysvětluje „úpadek“ a šíření defetistických postojů.

11 Wyzewa 1885a.



a němectví, přičemž Wagner připisoval své vlasti na poli uměleckém a duchovním nejen vůdčí, ale přímo mesianistické poslání vůči ostatním národům. S tímto mesiášstvím se Wyzewa ztotožnil natolik, že prostřední stať triptychu, „Poznámky o wagnerovské literatuře“, zakončil exaltovaným procvíváním o podstatě a vysněném vítězství nového moderního umění: autor vyvolával duchy a své estetické krédo velikášsky připsal bohyni Isidě, která za něho v jakémsi metempsychickém zápalu promlouvala:

Povýtce moudrá očekávání, věru! Avšak ona krásná literatura se co nevidět zrodí; spějme vstříc týdnu blaženosti, v němž budeme každý den prožívat, jako by to byl svátek. Týdnu, kdy se shromáždí vybraní jedinci a v nekonečné touze zrát budou tvořit a vnímat toto jedinečné umění coby zdroj své vlastní výlučnosti a radosti! Vytouženému týdnu rozkoší, kdy celý stát bude s mimořádným porozuměním naslouchat tvůrcům jako hrstka vskutku vyvolených. Týdnu, kdy se několik zasvěcených duchů chopí díla tvůrce, aby spěli ještě dál. Týdnu, ne!: kéž by zítra po rozbřesku moudrý vladař pochopil, že poněvadž záleží jedině na tom, aby umělec zakusil radost, zbaví ho zlověstných stínů demokratického davu a postará se, aby měl vydatnou stravu, dobře padnoucí oblek a mohl se nerušeně a svobodně usebrat.<sup>12</sup>

Netřeba připomínat, že slovník z náboženské či spirituální oblasti byl obecnou rovinou a konceptuálním rámcem dobového jazyka o umění a dotvrzoval rovněž známou skutečnost, že díky rozštěpu (již baudelairovskému, neřkuli romantickému) platónské triády Pravdy, Dobra a Krásy<sup>13</sup> se umění stalo novým a vyšším náboženstvím. Bylo pozdviženo na sílu metafyzického, soteriologického dosahu. Proto také estetické polemiky nabyly existenciální naléhavosti, díky níž se ve jménu svrchovaných hodnot civilizační rozhraní vyostřilo. Není bez zajímavosti, že Wyzewa provokativně volil text s tak zanícenou apoteózou Německa v zemi, která si — jako všechny národy, jejichž dějiny se nestavely příliš křiklavě do cesty etnickému či jiným podobně determinujícím kritériem vymezenému narcismu — na misionářské poslání vždy činila nárok právě s onou slepou a neochvějnou samozřejmostí, která je pro narcismus příznačná. Uvedený text operuje se starobyklým klíší: proti uměleckému úpadku (doslova změkčilosti, „amollissement“, zde významově blízké oslabení, skomírání, živoření a také zženštilosti) románských kultur, konkrétně italského malířství a francouzské poezie, staví „německého ducha“, který svou životaschopnost čerpá z lidového dědictví a který díky tomu může povznést, ba dokonce zachránit a spasit vědy a umění ostatních národů.

Stejně radikálně — a to i při vědomí dobového synkretismu — se Wyzewa projevil i ve všech třech již uvedených článcích. V období, kdy se symbolisticko-dekadentní „tábor“ vzhledem k vnitřní, individuální i skupinové<sup>14</sup> rozrůzněnosti mohl vymezit a také vymezil zejména vůči parnasismu,<sup>15</sup> realismu a naturalismu, právě podél této demarkační linie probíhala hranice mezi tradicí a tradicionalismem spojovanými se zpátečnictvím, a mezi moderností, modernou a modernismem. Tehdy se Wyzewa

12 Wyzewa 1886b, náš překlad.

13 Srov. Bauer 2012.

14 Úzké cenaky, salóny, drobná a mnohdy krátkodechá uskupení.

15 Srov. Pelán 2015, s. 38–93, a Šuman 2017, s. 421–457.

uchýlil k pojmu realismus, přičemž u něho rozlišil dvě kvalitativně rozdílné odnože. Pod tzv. vyšší realismus, analogický s Dujardinovým „uměním druhého stupně“,<sup>16</sup> zařadil hodnoty, jež prosazovala moderna a jež ovšem na rozdíl od jejího zavrhujeícího postoje vůči tradici chápal v evoluční kontinuitě: představovaly pro něho vlastnosti, které sice vzniknou překonáním stadia původního, ale které v sobě předchozí vývojový stupeň zahrnou, jak ještě uvidíme. Wyzewovo volání po „syntetickém“ realismu doprovázelo ocenění Racina, u něhož se vzhledem k specifikům jeho místa v tomto výběrovém přehledu zastavíme vzápětí; autor dále vyzdvihl Villierse de L'Isle-Adam (drama *Axel*, s. 168<sup>17</sup>), Bourgeta (s. 166–167), Tolstého (s. 167) a zejména Gončarova (s. 167), a neúprosně odmítl nejen „málo analytického“ a „neuspořádaného“ Zolu (román *Dílo*, s. 166), ale dokonce „průměrného“ Huysmanse (*Naruby*, s. 166) a stejně tak „průměrného“ Verlaina (s. 168) a „nejasného“ Laforgua (s. 168). Každému, ať už kladně či záporně hodnocenému autorovi (včetně Mallarméa, jehož báseň o Wagnerovi autora „pobavila“!) Wyzewa vytkl, že je jeho dílo nehotové („imperfection“), a chápal je tudíž toliko jako přípravné stadium na cestě ke „skutečnějšímu“ a „pravdivějšímu“ umění, k němuž v závěru svého dějinného přehledu vybídl. Toto symfonicky splývavé<sup>18</sup> umění „beze švu“ definoval pomocí paroxystických kritérií jakožto de facto neoklasicistní<sup>19</sup> (ideální „román“ by měl mít podle Wyzewových utopických představ pouze jedinou postavu a soudržný, jednotný a jednolitý děj!).

Kromě této hyperkritické bilance Wyzewa zavedl tři pojmy, s nimiž nadále heuristicky, „analyticky“ i interpretačně pracoval: vjem („sensation“), pojem („notion“) a emoce („émotion“) představovaly pro Wyzewu „tři životní způsoby duše“, které můžeme chápat jako trojstupňovou strukturu jdoucí od prvotního a veskrze primitivního vjemu (smysly) přes slovní conceptualizaci (rozum) až po sjednocující citění (emoce, afektivita). Přitom autor nenechal čtenáře na pochybách, že příslušné pojmy chápe hierarchicky, a proto nás z hlediska moderní psychologie může zarazit, že pojmová rovina duševního života nestojí na vrcholu třístupňové pyramidy, ale afektivitě předchází.<sup>20</sup> Jak uvidíme, změnu hierarchického postavení nejspíše a priori

16 Dujardin v dopise italskému novináři, spolupracovníkovi *Revue indépendante* Vittoriu Piovovi. Umění prvního stupně zde odpovídá naturalismu, umění druhého stupně symbolismu. Dopis je přetištěn v článku Friedy Weissmannové (1974).

17 Srov. Michaud 1994, s. 109. Michaud připomíná, že toto drama bylo vytvořeno v duchu wagnerovských principů.

18 V terminologii se proto někdy setkáváme s pojmem symfonický román (např. Gardereau 2011, nestránkováno).

19 Srov. Mendès 1886, s. 278–279. Mendèsova monografie je systematickým úvodem do wagneriánství. Z hlediska literární historie je nejzajímavější fiktivní dialog pianisty ověčeného Římskou cenou a „starého wagneriána“, který nadějněho mladého klavíristu poučuje, že Wagnerovy principy jsou ve Francii nosné pouze tehdy, když ztělesňují francouzského ducha, tj. když jsou přízrůsobený hodnotám neoklasicismu (řád, srozumitelnost atp.). Podmínkou kýženého úspěchu tedy je, aby tvůrce dbal vkusu národního publika.

20 Jeden z předních znalců fin-de-siècle, Michel Décaudin, Wyzewovi vytká, že spatřuje spřízněnost mezi literárním impresionismem a symbolismem proto, že nerozlišuje mezi vjemem a emocií. Srov. Décaudin 1960, s. 133–142. I kdyby šlo o Wyzewovu nekonzistentnost (což vzhledem k jeho ostentativní zálibě v kontradikcích vůbec nelze vyloučit), ani Décaudin není zcela důsledný: opomíjí totiž zásadní rozdíl mezi vjemem a dojmem.





vyžadoval naprosto zásadní axiom o hierarchii jednotlivých umění, který je soupodstatný s wagneriánstvím a překrývá se s obecně symbolistickou hierarchizací druhů umění, tj. s tezí o svrchovanosti hudby (smyslová sugesce na úkor pojmové analytičnosti). S uměleckými druhy totiž Wyzewa dané roviny duševního života vzápětí usouvztažnil. V první, počítkové oblasti vyzdvihl zrak, a tento prvotní modus spojil tudíž s výtvarným uměním, zejména se sochařstvím, zatímco pojem logicky přiřadil k literatuře a emoci k hudbě. Ačkoliv chtěl Wyzewa ve všech třech esejích bilancovat uměleckou tvorbu posledního roku, kritický pohled pokaždé záhy rozšířil na dějiny příslušného umění, přičemž historický přehled budoval tak, aby ukázal, ba dokázal (ve skutečnosti je mu ovšem bližší intelektuálně pohodlný modus pouhého ukazování, často dokonce apodeixis), že kvalitativní typologie, tj. synchronní hierarchie, odpovídá vývojové posloupnosti neboli hierarchii diachronní, protože z ní podle jeho soudu zákonitě vyplývá. A tady se vracíme k výše pouze zmíněné autorově představě o vztahu času a změny: Wyzewa tu obratně zacházel s dialekticko-evolucionistickým modelem časového pohybu,<sup>21</sup> kdy je předchozí stav překonán následujícím, avšak nemizí beze stopy a zůstává v něm zahrnut. Zároveň konkretizoval průběh vývoje a objasnil, jak k přechodu od počítku k pojmu a od pojmu k emoci dochází. Podle Wyzewy opakování určitého počítku vede k vytvoření slova, jež pojmenovává nejvýraznější *qualium* vnímané části skutečnosti. Tak vzniká jazykový výraz pro určitou prvotně toliko smyslově vnímanou vlastnost. Nacionální uchopení této vlastnosti působí zase tak, že vyvolává pocitové prožívání daného rysu, tj. emoci (afekt). Po tomto empiricko-popisném nástinu přešel Wyzewa k principům, které za těmito pozvolnými a „přirozenými“ přechody stojí. Vrátil se k pojmu „realismus“, aby tak označil první zákonitost, přičemž tentokrát jím míní přímou vázanost znaku/zobrazení na skutečnost. Druhý princip, směřování od jednoduchého k složitějšímu, se shoduje s všeobecně uznávanou vývojovou zákonitostí a třetí spočívá v tendenci k oslabení „zprostředkovanosti“. Tu Wyzewa ilustroval historickou následností ústního vyprávění, divadla a psaného vyprávění. Divadelní forma vzniká tehdy, kdy (a protože) přítomnost živého vypravěče (anachronicky řečeno vypravěče v benjaminovském smyslu, tj. vypravěče) začne být rušivá, neboť vnímateli zaclání skutečnost; stejně tak začnou později vadit veškeré jevištní prostředky coby příliš hmotné znaky zprostředkovanosti, které odstraní přechod k písemnému záznamu příběhu, kdy četba uvádí vnímatele „přímo“, řečeno opět anachronicky, do fikčního světa.<sup>22</sup> Wyzewovy

21 Připomeňme, že Darwinovo učení se brzy po vydání a překladu jeho stěžejních děl začalo těšit prestiži ve vědecké sféře, odkud se šířilo do ostatních oblastí kultury.

22 Nadřazenost psaného nad jevištním je samozřejmě těžko slučitelná s wagnerovskými principy. Koneckonců již od Aristotela se vyprávění chápe jako ve větší míře zprostředkované než čistě mimetický druh (*mimesis* versus *diegesis* v aristotelském smyslu). Poměřovat Wyzewovy úvahy aristotelskými kategoriemi je však přirozeně ošidné, neboť jak jsme poznamenali výše, zprostředkovanost byla pro Wyzewu v úhrnu nepřijatelná, kýžený ideál pravdivého „románu“ pro něho totiž spočíval v útvaru čistě monologickém. Stejnou hierarchii ovšem prosazoval i již uvedený Dujardin, a proto lze vznést otázku, zda tento „ne-wagnerovský“ postoj souvisel s vnitřní logikou symbolismu. Podle našeho názoru byl dán *de facto* symbolistickým novoplatonismem, kdy směřování umění k co nejnvtitnějším obsahům (pravdám, podstatám, ideím) vyžadovalo co nejdůslednější dematerializaci díla

úvahy jsou tedy částečně sémiologií *avant la lettre* i teorií žánrů, do nichž zasahuje filosofický a antropologický zřetel.<sup>23</sup> Do hry vstupují, jak jsme ukázali, zejména tyto činitele: 1) povaha znaku, 2) stupeň zprostředkovanosti, 3) jejich vliv na semiózu, 4) vztah znakové a neznakové skutečnosti, 5) úloha afektivity a estetických emocí.

Nyní se můžeme vrátit k Racinovi, přičemž více než fakt, že ho Wyzewa pochvalně zařadil k vývojové linii předcházející wagneriánství, zaráží způsob, jímž ho charakterizoval. Mohl by působit až jako „zkrat“, pokud bychom si neuvědomili, že Wyzewa nebyl mezi symbolisty zdaleka jediný, kdo se k Racinovi nebo šířeji k tradici, kterou dramatik představuje, takto přihlásil. Další autoři Gourmont, Dujardin a Schwob,<sup>24</sup> Wyzewovo racinovské elogium posouvají z roviny ojedinělého, ryzím subjektivismem podmíněného soudu k platnosti, v níž se vyjevuje netoliko slučitelnost, ale i spřízněnost jisté odrůdy symbolismu s klasicismem. Jak si literární historie už povšimla,<sup>25</sup> symbolismus si upůsobil Racina,<sup>26</sup> který ve všeobecné doxe, ulpívající na exogenních

---

tak, aby recepce probíhala co „nejvnitřněji“, tj. pouze jako mentální zkušenost (ve jménu vnitřního dramatu — dramatu duše teoretikové dospěli až k paradoxům jako neznělá, v duchu (pouhou četbou notového záznamu) vnímaná hudba, opera oproštěná od vnějších složek). Z této ideové ukotvenosti symbolismu pak zřejmě plynul i fakt, že někteří — mezi jinými opět Dujardin — v naprostém protikladu vůči Wagnerovi neshledávali cestu ke *Gesamtkunstwerku* v druhovém, žánrovém a sub-žánrovém sloučení, jež zajistí synestetickou mnohost a úplnost. Viděli ji naopak v maximálním sensorickém i strukturním oproštění, kdy se syntézy smyslové zkušenosti při recepci díla dosahuje tak, že všechny smyslové modalities jsou aktivovány výhradně představově prostřednictvím slova. Na spřízněnost s neo-klasicismem v oblasti skladebného zhuštění (omezení na jedinou postavu) jsme již poukázali. Ve snaze o co nejvyšší zhuštění děje, v němž ožilo klasicistní pravidlo jednoty času, Dujardin se šesti hodinami v *Les lauriers sont coupés* (*Lístek rozmarýny*, 1887) překonal čtyřiaadvaceti hodinový interval Joyceova *Odyssey*, a jak ukazují studie vývoje vnitřního monologu a jeho vztahu s proudem vědomí (např. již uvedená F. Weissmannová), tyto techniky průzkumu duševního života se ve známé linii vedoucí k Sarrautové a Butorovi vždy pojí s časovou kondenzací.

23 Wyzewa pozoruhodně předjal tezi, s kterou přišel o tři desetiletí později Ernst Cassirer. Symbol se podle něho vyvíjí od původní bezprostřední vázanosti na empirickou skutečnost k relativní samostatnosti. Srov. Cassirer 1996. Nezávislost symbolu na bezprostřední přítomnosti a podobě symbolizovaného mu ostatně umožňuje plnit jednu z jeho funkcí, totiž nakládat se symbolizovaným svobodněji díky odstupu, jež symbol zjednává. Tuto funkci později propracovaly hlavně psychoanalytické přístupy.

24 Gourmont v *Promenades littéraires* (svazek IV) sblížil s Racinem hned několik symbolistů. Pomineme-li Moréase v jeho období románské školy či „romanismu“, paragone pro naši perspektivu neprůkazný, podobnost s dramatikem shledal Gourmont u Baudelaira a Mallarméa (tamt., s. 40, 43, 177) a pod Racinovu egidu dokonce postavil aluzivně, epigramatickou citací jednoho verše z *Esther*, román *Zmatek* (Le Désarrois, 1899); Dujardin věnoval Racinovi *Les lauriers...*; Schwob volal po tom, aby se román přiblížil starověké tragédii.

25 Např. Michelet Jacquod 2008, s. 124n a 254–274.

26 Na rozdíl od dobové praxe 17. století symbolismus vyzdvíhal hudebnost verše, tak výraznou právě u Racina. Příslušný obrat postihuje Gérard Genette konceptem „rhétorique restreinte“ (převrácení hierarchie mezi *inventio*, *dispositio* a *elocutio*). V 20. století nadřazené postavení *elocutio* vyústí v Bremondovu koncepci „poésie pure“, ovšem ještě u Baudelaira byla *dispositio* jedním z dominantních kritérií estetické hodnoty: (nejen) u Wagnera



a neodstínných kategoriích, ztělesňuje ideál a vrchol klasicistní estetiky, z významného důvodu. Symbolismus usiloval o román, jenž by obsáhl úplnost vnitřního dění, a Racinovi připsal mistrovství ve zpodobení „života duše“: v takovém zachycení niternosti, jež se shoduje s představou duševního života, kterou konec 19. století vytvořil a která jej fascinovala, totiž s představou duše coby celku různosměrných, ba protichůdných sil. Tuto souvislost lze prohloubit rekonstrukcí diskurzivního posunu, jímž symbolisté tuto analogii budovali. Výchozím bodem bylo dobře známé modernistické odvržení popisnosti implikující zaměření k vnějšku, tedy odpor k nápodobě smyslově vnímatelné skutečnosti. Úsilí o „proniknutí“ k vnitřku v synonymickém významu nitra se odůvodňovalo neoplatónskou premisou ztotožňující vnějšek se zdáním a vnitřek s pravdou, resp. podstatou. K propojení přitom stačil terminologický přesun: za tradiční pojmy, které vymezují základní složky tragédie, tj. pojmy tragický hrdina, hlavní postava, střet citu a povinnosti, povahokresba atp., stačilo dosadit jediné slovo — slovo „duše“. Tento výraz, který na přelomu 19. a 20. století prodělával inflaci, vyhovoval právě svou mnohoznačností, kontextovou a z ní plynoucí významovou rozostřeností, nehledě na auru náboženských, spirituálních, teologických a ezotericko-okultních konotací, a coby dostatečně tvárný se hodil jako pojítko mezi dominantní složkou conceptualizací francouzské klasicistické tragédie<sup>27</sup> a estetickým ideálem, který autoři-teoretikové nejen legitimizují, ale rovněž „ukazují“ touto analogií, jež má vzhledem k tomu, že tento ideál bylo obtížné uskutečnit, také ilustrativní či demonstrativní funkci.

V souvislosti s naším tématem je ovšem nutno zdůraznit ještě jeden zřetel. Na piedestalu stojí autor, který ve francouzském kánonu představuje kvintesenci francouzskosti. Hypoteticky tu lze tedy shledat Wyzewovu snahu o „národnostní“ vyvážení historického „katalogu“, o ukázkou, že ve světle wagneriánských, vrcholně modernistických měřítek obstojí i autor, který je vnímán jako pilíř francouzské kulturní tradice a identity, jako tvůrce „národní“ *par excellence*. Teprve s ohledem na tuto motivaci lze pochopit překvapivé a vzhledem k dalším pasážím křiklavě nekoherentní uzávěrkování rozdílu mezi divadelními a ne-divadelními literárními druhy (*mimesis* versus *diegesis*) a pochopit i na první pohled nepochopitelnou recepční tendenci, pramenící i z toho, že symbolisté si z klasicistního kánonu, ustaveného ovšem až v 18. století, vybírali jen ta mistrovská díla, jež souzněla s jejich vlastními programovými tezemi. Teprve toto reduktivní ideové prizma jim nakonec umožnilo spatřit v Racinovi „svrchovaného romanopisce duše“, který se ve Wyzewově a Dujardinově chvalozpěvu jeví bezmála jako jejich předchůdce.<sup>28</sup>

---

totiž Baudelaire oceňoval zejména důmyslnou skladebnost. Srov. „Nuže, i kdyby Wagner neopatřil svou hudbu librety, byla by i tak básnickým dílem oplývajícím všemi rysy, jimiž se vyznačuje zdařilá poezie. Nese jasný smysl, neboť všechny prvky jsou zde sjednoceny a propojeny do vzájemného souladu. Pokud bychom si dovolili poněkud obłudný novotvar, abychom pojmenovali nejvyšší stupeň jisté žádoucí vlastnosti, mluvili bychom o propracované *konkatenaci*“ (Baudelaire 1968, s. 288; náš překlad).

<sup>27</sup> Srov. Šuman 2019.

<sup>28</sup> Dedikace *Les lauriers...*; v některých Racinových dialogích Dujardin shledává spřízněnost s vnitřním monologem v tom smyslu, že jsou spíše záminkou k monologické dušezpytné reflexi postavy (*Le monologue intérieur. Son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de*





Při dílčím shrnutí Wyzewovy reflexe v ní objevujeme významný fakt. Zprvu se pojem wagneriánství jeví jako pojmenování uměleckého ideálu nebo ideálního umění, jako koncept, jenž zároveň — jako ostatně každá ambiciózní a programová estetická teorie — nabízí i prostředky, jimiž lze vytyčených cílů dosáhnout. Záhy je ovšem povýšen na operační pojem nikoli jen heuristický, jak již řečeno, ale také na nástroj legitimizace. Wyzewa kladl Wagnera a potažmo wagneriánství na vrchol uměleckého vývoje a tato valorizace mu dovolila „dokládat“ takové pojetí dějin, jež opodstatňuje symbolistický syntetismus.<sup>29</sup> Takové pojetí pro něho totiž vyznívalo jako sloučení osvícenského, důvěřivě optimistického modelu s již uvedeným modelem evolucionistickým, v němž se uplatňuje tendence k synkrezí coby hybný i strukturující princip kolektivního lidského času. Wagneriánství tu zprostředkovalo zpětnou reinterpretaci, fungovalo nejen jako čtecí, ale také jako axiologická mřížka: jako nástroj teleologické restituce dějin, kdy se samo postupné rozrůznění umění stalo v esejisticky volné, nicméně konzistentně budované rétorice argumentem ve prospěch symbolistického požadavku jednoty a celistvosti. Co se rozdělilo, budiž opět sceleno v kvalitativně vyšší a působivější syntéze. Mohli bychom dodat, že v ní bude žalostně odkouzlený svět znovu okouzlen, a to tak, že jedinec v estetické zkušenosti znovu zakusí dávno ztracené splnutí s veškerenstvím (byť ve výlučném smyslu duchovního aristokratismu).<sup>30</sup>

Jak ovšem výše načrtnutá Wyzewova typologie souvisela s vnitřním rozhrančením dobového paradigmatického pole a s dvojčlennou figurou germánského a románského prvku? Ostré psychologické vymezení (tři druhy duševního života) a korelativní vymezení druhové (výtvarné, slovesné a hudební umění) sloužila Wyzewovi zaprvé k tomu, aby vzhledem k ústřednímu článku Wagnerova programu, tj. k požadavku totálního uměleckého díla a syntézy prostředků jednotlivým uměním vlastních, přesně formuloval, jaké složky kýženou všezahrnující, tedy také vrcholnou formu vytvoří. Když Wyzewa rozřazoval konkrétní epochy, styly, směry a individuální tvůrce do dvou hodnotových kategorií podle antagonismu pouhý (rozuměj povrchový, vnějškový, tedy zdáním-aparencí omezený) deskriptivismus *versus* vyšší (*eo ipso* k hloubce, k skryté pravdě, k podstatě pronikající) realismus, provedl historickou extrapolaci, z níž se pozvolna vynořila německo-francouzská osa s několika ideovými stereotypy a kolektivními atribucemi. V této fázi dějin wagneriánství u Wyzewy ožily dichotomie vázané na dvě asociační a konotační ohniska, jejichž střetávání v kolektivní imaginaci i na rovině fantasmatické patří k dějinné dynamice pojmů Evropy a evropanství. Představuje-li jeden pól francouzské osvícenství, pro něž rozum uspořádává svět do srozumitelných, jasně oddělených a diskurzivně uchopitelných struktur, stojí proti němu německé/germánské tíhnutí k mysticismu, které důvěřuje instinktivně intuitivnímu přístupu. Apologie intuice prochází všemi třemi

James Joyce *et dans le roman contemporain*, 1931). — Kliše a zjednodušení spojená s Racinem jsou dnes námětem řady studií, srov. např. Schröder 1999.

29 K syntetismu srov. Šalda 1949, s. 11–54. K českému kontextu s evropskými přesahy srov. Vojtěch 2008, s. 100–103. K syntetismu v kontextu pozdního francouzského symbolismu srov. též Šuman 2017, s. 421–457.

30 V tom se Wyzewa nápadně odlišoval od Baudelaira a demokraticky humanistického étosu, jež ve wagnerovské studii básník obhajoval.



Wyzewovými články, neboť autor ji umístil na vrchol lidských duševních schopností coby kognitivní instanci, jež se zmocňuje světa, aniž jej rozkládá, takže umožňuje přinejmenším tušivé, jazykově nepřístupné, neprokazatelné a logicky nezdůvodnitelné zakoušení jeho celistvosti. Wyzewova stanoviska tu opět nápadně kontrastovala s tím, že — jak jsme uvedli výše — Baudelaire nadšeně obdivoval ve Wagnerově hudbě především „srozumitelnost“ („intelligibilité“).<sup>31</sup> Apologie intuice včetně argumentů, o které ji Wyzewa opřel, zjevně krystalizovala už při překladu Wagnerova eseje o Beethovenovi, otištěném na pokračování v prvním ročníku *Revue*.<sup>32</sup> Některé komentáře, jimiž jej Wyzewa doprovodil, totiž formulačně tuto apologetickou linii předjímalý.

Z naší perspektivy je dále významné, že bližší sledování této linie odhaluje, jak si Wyzewa osvojoval některé prvky z Wagnerovy charakterizace německého/germánského ducha. V mnoha bodech bylo proto Wyzewovo panegyrické vzhlížení k Wagnerovi otiskem Wagnerova chvalo zpěvu na bonnského „osamělého revolucionáře“. Wagner opíral tezi, že Beethoven představuje kvintesenci němečtí, o dva argumenty. Wyzewa je propracoval a povýšil — analogicky s tím, jako zacházel s pojmem wagneriánství — na obecné kritérium estetické hodnoty. Toto kritérium pak ve Wyzewově výběrovém a přehledovém (a značně reduktivním) nástinu vývoje všech druhů umění určilo, zda, kdy a kde se příslušné umění setrvačně vracelo k hodnotám zakonzervovaným a vyčpělým, nebo zda směřovalo vpřed. Beethoven pro Wagnera ztělesňuje němečtí nejen proto, že důvěřoval intuici a že se jí v tvorbě řídil, ale také proto, že se neodklonil od lidových a folklorních tradic. Již jsme viděli, že se první argument přetavil v apologii intuice. Druhý argument poukazuje na vztah ke kulturnímu dědictví. Wyzewovo myšlení i v konfrontaci s širšími souvislostmi osvětluje, že tu stále působila silokřivka, která se vynořila s romantismem a která potřebu národnostního sebeurčení a sebestpotvrzení národů v novověké etapě jejich dějin velmi silně zaměřila k hledání „důkazů“ vlastní nezaměnitelné podstaty v dávné historii. Ale právě proto byl vztah k minulosti, jakmile se uplatní národnostní, popř. rasové hledisko, poznamenán nejasnostmi a protiklady. Co se týče návratu k mytickým počátkům, spatřoval Wyzewa ve Wagnerovi inspirátora a učitele. O síle tohoto Wyzewova stanoviska svědčí jeho setrvalost: kromě mnoha pasáží triptychu wagnerovských studií je jakožto záruka estetické, či přesněji esteticko-duchovní hodnoty zdůrazněno v dalších autorových dílech.<sup>33</sup> V téže době se i z jiných stran ozývaly hlasy, které vytýkaly symbolistům odvrát od vlastního kulturního dědictví (rozuměj helénského), přitom ale zároveň Wagnera zavrhovaly: tyto námitky vyjadřovali tzv. dekadisté, nepočtená, ale vnitřně nejednotná skupina shromážděná kolem Anatola Baju a kolísající mezi

31 Zde je patrné, nakolik v Baudelairovi ještě doznívala antitetičnost romantické ražby, již Wyzewa překonal syntetismem.

32 Zpětně lze gestaci této axiologie zahlédnout už v dubnu téhož roku v krátkém příspěvku, kde Wyzewa v polemice s C. Saint-Saënssem staví do protikladu hudbu „popisnou“ (descriptive) a hudbu „výrazovou“ (expressive; tato hudba je jímavá, zasahuje vnímatele citově). Srov. Wyzewa 1885, s. 74–77.

33 Soubor cestopisů a úvah *Chez les Allemands, l'art et les mœurs* (Němci, jejich umění a povaha, 1895) a esej o Tolstém (1898), ozvuky tohoto postoje zachytíme i v románu *Valbert. Les récits d'un jeune homme* (Valbert. Zpovědi mladíka, 1893).



symbolismem a dekadencí. Dekadisté neměli zábrany vyjadřovat se opovržlivě o nordickém bájesloví<sup>34</sup> a hořekovali nad tím, že jeho módní obliba zadusila zájem o „domácí“ mytologii. Ani okolnost, že u některých dekadistů mohl tento postoj vyplývat z jejich středomořských kořenů, tudíž z lokálního patriotismu, samozřejmě nutně nepopírá ideologickou motivaci tohoto nepřejícího, až nevráživého odstupu vůči severskému kulturnímu bájesloví.<sup>35</sup> Přes tyto námitky zjišťujeme, že ve snaze o vymezení hranice mezi „vlastním“ a „cizím“ uniká nebo se ztrácí, už proto, že se nutně mění podle toho, do jaké historické hloubky sestoupíme. Wyzewova úvaha z druhého článku<sup>36</sup> vedená značně apodikticky nám nicméně poskytuje pevné vodítko. Wyzewa tu karikaturně vylíčil starořecké umění jako tvůrčí výkon rozumově až rozumářsky založeného národa, který tíhl k „čistým idejím“, žil duchovně a neznal citové výkyvy ani smyslové vzněty. Zrcadlově k Řecku pak působí blízký segment textu (s. 158), ještě více karikaturní obraz francouzského 17. století s předvídatelným důrazem na Descartesa. Ve Wyzewových nepřijatelných extrapolacích promluvila jedna z dvou ostře odlišných, ne-li opačných představ o starověkém Řecku: Řecko pofrancouzštělé, Řecko ratia, logiky a řádu, Řecko uzpůsobené tak, aby se v duchu střídmeho osvícenského racionalismu Francie jevila jako jeho právoplatný dědic (idea *translatio imperii* sahá ve Francii, jak známo, hluboko do středověku). Vyskytovalo-li se v kulturním časoprostoru dané epochy rovněž Řecko, jež uchvacovalo traktováním souvislosti mezi smyslností a osudovostí, nebo Řecko germanizované, považované za vzor díky svému divadlu coby formě, jež umožnila všeobecnou, mysteriu blízkou účast na kolektivní extázi náboženského rázu,<sup>37</sup> pak se velmi zřetelně ukazuje, nakolik je rozkolísaný obraz Řecka výsledkem projekčních mechanismů ve službě identitního sebeobrazu, popř. kolektivního ideálu.<sup>38</sup>

Stejně jako v polarizaci mezi francouzským racionalismem a německým mysticismem<sup>39</sup> se do této dichotomie promítla z vnější topografie evropského kontinentu jeho severo-jihní osa. Podél ní se střetávaly dva civilizační modely, které symbolizuje, řečeno s Nietzsche, dionýský a apollinský princip, jež utvářely, ne-li určovaly i Wyzewův zjednodušený pohled na řecké umění. Lze připomenout, že analogicky k wagneriánství patří trs kulturních představ Západu o Východu (Severu o Jihu atp.) k ohniskovým topoi, které umožňovaly kulturní sebeuvědomění a ve kterých se ro-

34 Srov. Carmody 1960.

35 Pikantní je, že jeden z dekadistů, Ernest Reynaud, vysvětluje v pamětech odklon od hellénské dědičtí ne-francouzským původem některých symbolistů, a že se později dekadisté ztotožňují s Moréasem, autorem řeckého původu! Steskům na neslučitelnost severské a domácí mytologie se neubrání ani Mallarmé.

36 Srov. Wyzewa 1886, s. 155–157.

37 Pomíjíme třetí reprezentaci, Řecko orientalizované, jemuž západoevropská imaginace připisala pozitivkářství, hédonickou rafinovanost spojenou s přepychem a svobodomyšlný přístup k erotice, ještě neujařmené normami křesťanské etiky.

38 I v souvislosti s předchozí poznámkou je užitečné připomenout, nakolik naše vnímání Řecka ovlivnil způsob, jímž je vstřebával Řím.

39 V soumeznosti s tímto dělením se současně se zlatým věkem wagneriánství oživují spory, zda francouzský symbolismus koření v domácím, francouzském, anebo německém romantismu. Připomeňme rovněž, že kolébkou symbolismu je Belgie, kde se oba tyto vlivy silně protínají.



zehrával pohyb, jehož základní strukturu vposled vymezuje antiteze mezi stejným a jiným, vlastním a cizím, jáským a ne-jáským, vnitřkem a vnějškem, ať už v jakémkoli měřítku (národním, nadnárodním...).

Závěrem lze konstatovat, že přeskupování soupeřících paradigmat svědčí o jejich setrvačnosti a o jejich společném podílu na duchovní identitě Evropy. V jejich reinterpretacích a variacích se ukazuje vposled i to, nakolik jejich stereotypizované rysy překrývají hlubší členitost a tvárnost každého modelu, jež v případě wagneriánství zaznamenáváme při syntetičtějším pohledu v paradoxu, kdy byly horlivě a jedním dechem ve jménu téhož -ismu prosazovány protikladné estetické principy a kdy se wagneriánstvím, popř. jeho klíčovými pojmy zaštiťovala obhajoba uměleckých postupů, jež šly nezřídka dokonce proti němu.<sup>40</sup> Prameny, které se fenoménem wagneriánství v poslední době zabývají, spojuje přístup, jenž usiluje o interpretačně odstíněné, tj. restitutivní, nehodnotící, avšak nikoli hodnotově relativizující pochopení paradigmat a jejich axiologického podloží. Badatelé se snaží o to, vymanit se z vylučující figury bud-anebo, která pohled na daná paradigmatata v minulosti určovala, a přiznat každému modelu v komplexu, jímž naše kulturní identita je, odpovídající místo. Ideál sceleného a scelujícího umění stejně jako ideál všeobjímajícího lidského bratrství zůstávají nepochybně v estetické i společensko-politické praxi utopií. Je ovšem podstatné, že idea harmonického scelení nepřestává působit právě jako ideál. Díky wagneriánství, jež v tradičně silně egocentrické francouzské kultuře prosazoval Polák, a jehož kořeny lze tedy hledat i v jeho osobní zkušenosti s kulturní hranicí,<sup>41</sup> se Francie vymanila ze sebestřednosti s konečnou platností a otevřela se světu — byly tak stvrzeny raně romantické snahy (M<sup>me</sup> de Staël, Nerval<sup>42</sup>) o legitimizaci vzájemných francouzsko-německých kulturních styků. Nosnost těchto aspirací se ukazuje v tom, že definitivně narušily schematické a reduktivní vnímání oněch tak často se navracejících opozic mezi francouzským a německým živlem, s nimiž se celé 19. století až do nástupu symbolismu potýkalo.

Wagneriánství se tak právě akcentem na nutnost této otevřenosti a jejím principiálním spojením s vektorem dobových snah, tj. s pojmem modernosti, stalo nositelem a ztělesněním principu, který v širším měřítku připravil půdu pro proklamovanou a zároveň adaptační kosmopolitní orientaci *Nouvelle Revue Française* a pro nadšený, jakkoli nezřídka mesianistickým utopismem nesený kosmopolitismus a internacionalismus avantgard.

40 Např. na Mallarméův zároveň obdivný i pochybovačný postoj k Wagnerovi upozornila Leblanc 2005, s. 200n.

41 Souvislost mezi aspirací konkrétního umělce na roli zprostředkovatele jiných, cizích kulturních hodnot a jeho cizím původem je další zajímavou otázkou zvláště v případě Francie, kde bychom takových případů našli mnoho — v našem časovém kontextu se pochopitelně jako emblematický příklad nabízí Řek Ioánnis Papadiamantópoulos — Jean Moréas.

42 Srov. Blinková Pelánová 2013.

## LITERATURA:

- Baudelaire, Charles. „Richard Wagner et *Tannhäuser*“. In týž. *L'Art romantique*. Ed. Lloyd James Austin. Paris : Garnier-Flammarion, 1968, s. 267–300.
- Bauer, Roger. *La Belle décadence. Histoire d'un paradoxe littéraire*. Paris : Honoré Champion, 2012.
- Biétry, Roland. *Les théories poétiques à l'époque symboliste (1883–1896)*. Genève : Slatkine Reprints, 2001.
- Blinková Pelánová, Eva. *Německá inspirace v díle Gérarda de Nerval*. Praha : FF UK, 2013.
- Carmody, Francis J. „Le Décadisme“. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1960, č. 12, s. 121–131.
- Cassirer, Ernst. *Filosofie symbolických forem*. I. Jazyk. Přel. Karel Berka. Praha : Oikúmené, 1996.
- Dujardin, Édouard. *Les lauriers sont coupés*. Paris : A. Messein, 1925.
- Dujardin, Édouard. *Le monologue intérieur: Son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce et dans le roman contemporain*. Paris : A. Messein, 1931.
- Décaudin, Michel. „Poésie impressionniste et poésie symboliste, 1870–1900“. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1960, č. 12, s. 133–142.
- Delsemme, Paul. *Teodor de Wyzewa et le cosmopolitisme littéraire en France à l'époque du symbolisme*. 2 sv. Bruxelles : Presses Universitaires de Bruxelles, 1967.
- Delsemme, Paul. „Teodor de Wyzewa et le cosmopolitisme littéraire en France à l'époque du Symbolisme“. *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, 47, 1969, č. 2, s. 544–547.
- Fausser, Annegret — Schwartz, Manuela. *Von Wagner zum Wagnérisme, Musik, Literatur, Kunst, Politik*. Leipzig : Leipziger Universitätsverlag, 1999.
- Gardereau, Thibault. „Musicalité et littérarité, *Gesamtkunstwerk* et *wagnérie*“. *Postures*, Dossier « Interdisciplinarités / Penser la bibliothèque », č. 13. [online]. [cit. 29. 5. 2017]. Dostupné z <<http://revuepostures.com/fr/articles/gardereau-13>>. Poprvé vyšlo in *Postures*, Dossier « Interdisciplinarités / Penser la bibliothèque », č. 13, 2011, s. 33–50.
- Gourmont, Rémy de. *Promenades littéraires IV*. Paris : Mercure de France, 1927.
- Huebner, Steven. „Édouard Dujardin, Wagner, and the Origins of Stream of Consciousness Writing“. *19th-Century Music*, roč. 37, č. 1 (léto 2013), s. 56–88. Published by : University of California Press. [online]. [cit. 29. 5. 2017]. Dostupné z <<https://www.jstor.org/stable/10.1525/ncm.2013.37.1.56>>.
- Chomet, Laura. „Peinture d'âme et d'époque : *Valbert ou les récits d'un jeune homme*“. *Acta fabula*, sv. 11, č. 10, listopad-prosinec 2010. [online]. [cit. 27. 3. 2017]. Dostupné z <<http://www.fabula.org/revue/document6044.php>>.
- Illouz, Jean-Nicolas. „Les manifestes symbolistes“. *Littérature*, 2005, č. 139, s. 93–113.
- Leblanc, Cécile. *Wagnérisme et création en France, 1883–1889*. Paris : Honoré Champion, 2005.
- Malinowski, Wieslaw Mateusz. „Le roman à l'école du symbolisme“. In *L'histoire littéraire à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle. Controverses et consensus*. Ed. Luc Fraisse. Paris : Presses Universitaires de France, 2005, s. 538–547.
- Mendès, Catulle. *Richard Wagner*. Paris : G. Charpentier & C<sup>ie</sup>, Éditeurs, 1886.
- Michaud, Guy. *Le Symbolisme tel qu'en lui-même*. Paris : Nizet, 1994.
- Michelet Jacquod, Valérie. *Le roman symboliste : un art de l'extrême conscience*. Paris : Droz, 2008.
- Pelán, Jiří. „Francouzský parnasismus“. In Aleš Haman — Dalibor Tureček (eds.). *Český a slovenský literární parnasismus*. Brno : Host, 2015, s. 38–93.
- Petříček, Miroslav. *Filosofie en noir*. Praha : Karolinum, 2018.
- Picard, Timothée. „Wagner, ou le procès du XIX<sup>e</sup> siècle“. *Romantisme*, 2004, č. 123, s. 105–118.
- Picard, Timothée. *Wagner, une question européenne : contribution à une étude du wagnérisme, 1860–2004*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2006.
- Picard, Timothée. *Âge d'or, décadence, régénération: Un modèle fondateur pour*



- l'imaginaire musical européen*. Paris : Classiques Garnier, 2013.
- Revue wagnérienne*, ročník 1885. [online]. [cit. průběžně během let 2018 a 2019]. Dostupné z <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k19996p>>.
- Revue wagnérienne*, ročník 1886. [online]. [cit. průběžně během let 2018 a 2019]. Dostupné z <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k19995b>>.
- Schröder, Volker. „Racine-cliché: petit dictionnaire des idées reçues“. *Œuvres & critiques*, 1999, roč. 24, č. 21, tem. číslo „Présences de Racine“, s. 315–316.
- Šalda, František Xaver. „Syntethism v novém umění“ [1892]. In *týž. Kritické projevy — 1. 1892–1893*. Ed. Jiří Pistorius. Praha : Melantrich, 1949, s. 11–54.
- Šuman, Závaš. „Le laboratoire tardif du symbolisme: Doctrine vitaliste de Tancredè de Visan“. In *Dusk and Dawn. Literature between two centuries*. Eds. Eva Voldřichová Beránková — Šárka Grauová. Praha : FF UK, 2017, s. 421–457.
- Šuman, Závaš. *Melpoména v okovech? Povahokresba ve francouzské tragédii 17. století*. Praha : Karolinum, 2019.
- Vojtěch, Daniel. *Vášeň a ideál: Na křížovkách moderny*. Praha : Academia, 2008.
- Woolley, Grange. *Richard Wagner et le Symbolisme français*. Paris : Presses Universitaires de France, 1931.
- Weissmann, Frieda. „Édouard Dujardin, le monologue intérieur et Racine“. *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1974, č. 5, s. 489–494.
- Wyzewa, Teodor de. „Considérations sur Beethoven“. *Revue wagnérienne*, 1885a, č. 4, květen, s. 104–116; č. 5, s. 142–149; č. 6, s. 182–187; č. 7, s. 211–214. [online]. [cit. průběžně během let 2018 a 2019]. Dostupné z <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k19996p>>.
- Wyzewa, Teodor de. „Réponse à Mr. Saint-Saëns“. *Revue wagnérienne*, 1885b, č. 3, duben, s. 74–77. [online]. [cit. průběžně během let 2018 a 2019]. Dostupné z <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k19996p>>.
- Wyzewa, Teodor de. „Le pessimisme de Richard Wagner“. *Revue wagnérienne*, 1885c, č. 6, červenec, s. 167–170. [online]. [cit. průběžně během února 2019]. Dostupné z <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k19996p>.
- Wyzewa, Teodor de. „Notes sur la peinture wagnérienne“. *Revue wagnérienne*, 1886a, č. 4, květen, s. 100–113. [online]. [cit. průběžně během let 2018 a 2019]. Dostupné z <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k19996p>>.
- Wyzewa, Teodor de. „Notes sur la littérature wagnérienne“. *Revue wagnérienne*, 1886b, č. 5, červen, s. 150–171. [online]. [cit. průběžně během let 2018 a 2019]. Dostupné z <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k19996p>>.
- Wyzewa, Teodor de. „Notes sur la musique wagnérienne“. *Revue wagnérienne*, 1886c, č. 6, červenec, s. 183–193. [online]. [cit. průběžně během let 2018 a 2019]. Dostupné z <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k19996p>>.
- Wyzewa, Teodor de. *Valbert. Les récits d'un jeune homme*. Paris : Perrin, 1893.
- Wyzewa, Teodor de. *Chez les Allemands, l'art et les mœurs*. Paris : Perrin, 1895.

Tato studie vznikla za podpory projektu Kreativita a adaptabilita jako předpoklad úspěchu Evropy v propojeném světě reg. č.: CZ.02.1.01/0.0/0.0/16\_019/0000734 (výzkumný záměr Progres Q14 — Krize racionality a moderní myšlení) financovaného z Evropského fondu pro regionální rozvoj.