

JOSEF DOHNAL

VNITŘNÍ A VNĚJŠÍ REALITA JAKO FENOMÉN LITERATURY PŘELOMU 19. A 20. STOLETÍ

*Odchýlení od instinktu a postavení
do protikladu vůči instinktu vytváří vědomí.*

C. G. Jung

Je možno tvrdit, že přelom 19. a 20. století je obdobím, ve kterém dochází k relativně silnému zlomu v důrazu na jedince, na jeho zatížení odpovědností za své vlastní bytí, za existenci v podmínkách, které jsou stále komplexnější a stavějí člověka do kontextu i konfrontace s takovým množstvím vnějších jevů, jako nikdy předtím. Jedinec je stále svobodnější, má možnost cestovat, dostávají se k němu informace z celého světa, a to v podobě značně objektivní a v době několika hodin poté, co byla informace zachycena informačními zdroji. Mění se charakter výroby a tayloristicky pojímaná specializace a dávková distribuce pracovního procesu mezi řetězec lidí, z nichž každý vykonává maximálně racionálně jen jednu specifickou část pracovního procesu, činí z člověka, který vnímá rostoucí komplexitu, jen drobnou část celku. Rozměry celku ve vnímání člověka rostou, jen obtížně lze však tento celek v jeho úplnosti racionálně obsáhnout. Vlastní rozměry člověka se naopak zmenšují — oproti narůstajícímu celku se může jedinec jevit jako malý, nesamostatný. Jen titán by byl schopen se poměřovat se světem. Je však člověk přelomu století titán? Jak člověk v této době vnímá svět kolem sebe a svoji roli v něm? Jsou svět kolem něho a svět v něm v rovnováze?

Zdá se, že základní otázkou v této souvislosti bude nejdůležitější dotaz na to, jak člověk vnímá svět, který ho obklopuje, a své místo v něm. A jak tomuto pohledu na svět odpovídá umění. Jaké místo tedy má umění při snaze člověka pochopit, obsáhnout to, co pro něho tvoří realitu, do níž je zasazen, jejíž součástí tvoří?

Bylo by jistě možné využít na tomto místě racionalistické pojetí člověka a světa, a to především tak, jak je prezentuje ve svých dílech např. Hyppolite

Taine. Jeho triáda, která člověka „určuje“ (a spoluurčuje tak charakter umění, které je pro něho typické), pracuje jako se základními prvky s rasou, prostředím a dějinnou chvílí.¹ Vyšel tedy z toho, že do ducha člověka se „otiskuje“ vnější prostředí natolik silně, že určuje i charakter umění, které z dané umělcovy duše tryská.

Tato koncepce, tak frekventovaná v 60.–80. letech 19. století a tuto dobu pak ještě poměrně dlouho přetrvávající, jako by činila z jedince pouhý „výplod“, loutku v rukou faktorů, které on sám nedokáže dostatečně efektivně a silně ovlivnit. Do jisté míry tak lze chápat i zaměření naturalistické literatury, která právě o tyto faktory opřela své pojmání člověka a jeho místa ve světě; člověk jako potenciálně aktivní a samostatný jedinec se stal jakousi hříčkou v rukou sil stojících mimo něho, která má pranepatrný vliv na to, co se s ní samotnou a se světem kolem ní děje. Třebaže proti Taineovu pojetí záhy vystoupil jeho krajan E. Hennequin², nepodařilo se mu dosáhnout stejné autoritativnosti. Důležité však je, že oproti absolutnímu ovlivnění zvnějšku vnesl do chápání uměleckého díla a tvůrčího procesu individuální prvek, jedinečnou lidskou osobnost a její niterné dispozice nikoli jako něco, co vzniká mechanicky vlivem vnějšího prostředí, ale díky jedincovým psychickým dispozicím. Sama Taineova triáda jako opravdová součinnost tří různých faktorů byla pak definitivně zpochybněna v polovině 20. století.³

Přelom století chápe člověka a umění stejně jako roli umělce v mnoha případech již jinak. Taineovo spíše mechanistické pojetí je překonáváno, daleko větší míra samostatnosti, kterou umělec dostává, mu dává možnost vymanit se z podřízenosti, v níž se v dobovém racionalistickém chápání umělecké tvorby nacházel.

V ruské literatuře to byl především symbolismus, který člověka a svět kolem něho pojal jako cosi, co se prolíná s „jinou“ realitou. Akim Volynskij ve své stati *Декадентство и символизм* z roku 1900 píše: „Люди /.../ бросились искать новых формул, небывалых словесных сочетаний для передачи своих еще неясных настроений.“⁴

Velice výstižně popisuje situaci, která se před jedincem otevírá ve chvíli, kdy chápe, že dosud platný, racionalisticky vytvořený model světa začíná vykazovat

¹ Taine, H.: Dějiny anglické literatury. Úvod. In: Taine, H.: Studie o dějinách a umění. Praha 1978, s. 96. Tamtéž potvrzuje myšlenku o tom, že je „...literární dílo /.../ kopií okolních mravů a znakem duševního stavu“ (tamtéž, s. 89), vyslovenou již ve Filosofii umění: „Umělecké dílo jest vymezeno jistým celkem, totiž všeobecným stavem ducha a mravů okolí.“ Viz: Taine, H.: Filosofie umění, Praha 1913, s. 47.

² Hennequin, E.: Vědecká kritika. Praha 1897.

³ „Tainova slavná triáda — *race, milieu a moment* — vedla v praxi k vylučnému zkoumání prostředí. Rasa je neznámou konstantou a Taine s ní nakládá velmi volně. Je to často pouze předpokládaný ‚národní charakter‘ či anglický nebo francouzský ‚duch‘. Moment se může rozpustit v pojmu prostředí. Časový rozdíl znamená pouze odlišné prostředí, avšak skutečný problém analýzy se objeví, až když se pokusíme o analýzu termínu ‚prostředí‘.“ Wellek, R., Warren, A.: Teorie literatury. Olomouc 1996, s. 147.

⁴ Вольинский, А.: Декадентство и символизм. В: Борьба за идеализм. Санкт-Петербург 1900. Цитируется по: Barański, Z., Litwinow, J.: Rosyjskie kierunki literackie przelomu 19 i 20 wieku. Warszawa 1982, s. 14.

vážné trhliny, D. Merežkovskij: „Новейшая теория познания воздвигла несокрушимую плотину, которая навеки отделила твердую землю, доступную людям, от безграничного темного океана, лежащего за пределами нашего познания. /.../ Теперь последний догматический покров навеки сорван, последний мистический дух потухает. И вот современные люди стоят, беззащитные, — лицо к лицу с несказанным мраком, на пограничной черте света и тени, и уже более ничто не ограждает их сердца от странного холода, веющего из бездны.“⁵

V poměrně krátké době poté, co byly zformulovány základní teoretické postuláty racionalistické teorie umění tak přichází na řadu pojetí jiné, odlišné nejen co do svého názoru na pozici člověka ve světě, ale i na tvořivou podstatu umění. Proti Taineovu „modelu“ tří základních faktorů, které utvářejí člověka i jako umělce a předurčují charakter umělecké tvorby⁶ se pomalu začíná vyjevovat právě ono „ležící za hranicemi našeho poznání“. Dosáhnout na tuto vrstvu však již není možno racionalisticky. Dotknout se jí je možno pouze tajemným aktem založeným v iracionálně pojímané kontemplaci symbolů jako reprezentantů tajuplné lidské zkušenosti se světem nepoznatelné pomocí kategorií logiky, ale vnímatelných za aktivní spoluúčasti intuice a jakési hlubinné síly v člověku samotném; síly, která ho však svým významem, svým původem i svým objemem jakoby přesahuje, již není mocen a není schopen ji aktivně ovlivňovat, natož určovat. Nadchází tedy doba, ve které není nic natolik pevné, aby to bylo schopno člověka „ukotvit“, dát mu jakousi jistotu, po které však touží a kterou potřebuje.

Je možno tvrdit, že pregnatně vyjádřil pozici člověka ve světě a hledání

⁵ Мережковский, Д. С.: О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. Санкт-Петербург, 1893. Цитируется по: Barański, Z., Litwinow, J.: Rosyjskie kierunki literackie przełomu 19 i 20 wieku. Warszawa 1982, s. 10–11.

⁶ V této souvislosti snad nelze nezmínit transparentní příklad, který Taine používá ve Filosofii umění: „...něštětí, která zasmušují obecnost (tj. lidí kolem autora — pozn. J. D.), zasmušují také umělce. Poněvadž jest jednou hlavou ze stáda, podléhá příhodám stáda. Na příklad, jsou-li vpády barbarské, mory, hlady, pohromy všeho druhu, táhnoucí se po staletí a rozšířené po celé zemi, bylo by třeba zázraku, ba set zázraků, aby všeobecná záplava přešla kolem něho, aniž by ho zasáhla. Právě naopak jest pravděpodobno, ano jisto, že bude mít svůj podíl v obecných útrapách, že bude ruinován, tepán, zraněn, odveden do zajetí jako jiní, že jeho žena, děti, příbuzní, přátelé budou sdíletí obecný los, že bude trpěti a obávati se o ně jako o sebe. V tomto stálém přívahu osobních útrap stane se méně veselým, je-li veselým, a smutnějším, je-li smutným. /.../

Denní pozorování staví mu před oči pouze obrazy malomyslnosti a smutku, žebráky, hladové, zbořený most, který se více neopravuje, opuštěné předměstí, které se rozpadává, pole ladem ležící, zčernalé zdi spáleného domu. Všecky tyto dojmy vnikají do něho od prvního roku jeho života až do posledního a zhoršují neustále jeho melancholii, která v něm vzniká z jeho vlastních útrap.

Zhoršují ji tím více, čím hlubším jest umělcem. Neboť to, co činí ho umělcem, jest, že vystihuje v předmětech podstatný charakter a vynikající rysy; ostatní lidé vidí pouze částky, on postřehuje celek a ducha. A poněvadž zde jest vynikajícím charakterem smutek, vidí též smutek ve věcech. Ba co více, tímto nadbytkem obraznosti a tímto pudem přeháněti, kterýž jest mu vlastní, on ho zveličuje, žene ku krajnosti, prosycuje se jím a prosycuje jím své díla, tak že obyčejně vidí a líčí věci barvami ještě černějšími, než by to učinili jeho současníci.“ Taine. H.: Filosofie umění, Praha 1913, s. 52–54.

„záchytného bodu“ pro jeho niternou integritu J. Mukařovský, když napsal: „Romantismus, ačkoliv se stejně jako moderní umění bouřil proti skutečnosti empirické, měl /.../ k skutečnosti, nezávislé na člověku a jeho poměru ke světu, přístup prostřednictvím individua, jehož svobodná vůle, sociálními konvencemi neomezená, se mu jevila jako přímé svědectví o existenci této reality, jejíž je člověk součástí; realismus naproti tomu se sice vzdal individua jako záruky existence této skutečnosti, ale našel záruku novou v přesvědčení o přesné paralelnosti skutečnosti empirické a materiální. Moderní umění převzalo sice z období realistického nedůvěru v záruku prvou, romantickou, ale ve vývojovém protikladu zamítlo i záruku druhou, přijímanou realismem.“⁷

To, co obě teorie spojuje, je však jistá míra pasivity, která je v obou případech individuu přisuzována⁸: v prvním případě proto, že vliv vnějšího prostředí není člověk v podstatě schopen ovlivnit a do svého nitra tento vliv promítá jako cosi dominujícího nad jeho vnitřním světem a jeho „tíhnutím“, ve druhém případě pak zřejmě proto, že iracionální stránky lidského bytí leží mimo kontrolu, kterou je člověk nad svým „já“ vykonávat, ba dokonce jako by nebyl schopen ani všechny vrstvy svého „já“ znát.

Člověk se tak stává na jistou dobu bytostí bez pevných základů, o něž by se mohl opřít při reflexi své pozice ve světě a vůči světu, ale i při reflexi světa jako takového. To, s čím se musí vyrovnávat, se mu začíná rozestupovat na dvě reality — na tu, která ho obklopuje zevně, „vnější realitu“, a na tu, která existuje v něm, „vnitřní realitu“. A před ním vyvstává potřeba nějak je usouvztažnit, nalézt východiska, která by mu umožnila opřít se o cosi, co by bylo pevné a platné. Máme za to, že v literatuře se tato tendence projevovala především ve snaze analyzovat jak vnější tak vnitřní realitu, poznat ji a „pochopit“. Otázkou se stává, který z obou analyzovaných okruhů bude v literárních dílech více „odhalován“, kterému bude věnováno více pozornosti a bude spisovateli akcentován.

Znamenalo to nahlížet na oba tyto možné světy bez předsudků a bez předem formulovaných závěrů, jakoby novými očima. Při takovém pohledu však začínalo být jasné, že řada dříve platných postulátů a aplikovaných pohledů pozbude své platnosti. Umění jako celek — ale i literatura jako jeho část — tu sehrávají důležitou roli při sondování toho, co a nakolik platí. Zdá se, že pro literaturu začíná být charakteristickým přímý, nepřikrášlený pohled strhávající dřívější klíše, jakési masky, za kterými se obě reality skrývaly. O této tendenci snad můžeme hovořit jako o *demaskování*; pod tímto termínem budeme rozumět snahu zbavit se nánosu stereotypů charakteristických pro umění dřívější doby, nalézt základní hodnoty, o něž je možno se opřít, zbavit se hodnot, které po-

⁷ Mukařovský, J.: Dialektické rozpory v moderním umění. In: Mukařovský, J.: Kapitoly z české poetiky. Praha 1948, s. 292–293.

⁸ Tuto skutečnost konstatuje jinými slovy i Vladimír Solovjev, když říká: „Ať je rozdíl nebo dokonce protichůdnost mezi idealistickou metafyzikou a pozitivním pohledem současných přírodovědců jakkoliv velký, v jednom se shodují: u jedněch i u druhých člověk nehraje žádnou roli.“ Viz: Solovjev, V.: Na cestě k pravé filosofii. In: Týž, Idea nadčlověka. Olomouc 1997, s. 23.

zbyly své platnosti a ukázaly se nespolehlivými, a to stejně jako rozkolísání, relativizaci mnoha dosavadních pravd, snahu kriticky je zkoumat, případně je zprovdit ze světa jako neodpovídající dobové úrovni poznání.

Pro přelom století tedy, zdá se, platí, že jako by se tu v nové síle a s jakýmsi obnoveným patosem obnovovalo prvotní oddělení subjektu a objektu, oddělení spočívající v tom, že subjekt začíná internalizovat vnější svět a v daleko větší míře než kdykoli předtím si začíná uvědomovat svůj vnitřní svět. Paralelně s tím probíhá i opačný postup, kdy subjekt díky vnitřnímu rozpoložení, jakémusi axiologickému postoji, posuzuje, hodnotí ve vztahu k němu vnější realitu. Centrem se v každém případě stává jedincovo nitro.

C. G. Jung se o této problematice vyjadřuje jako o základním momentu sebeuvědomění člověka: „Všechny prasněty před člověkem existovaly fyzicky. Byly nesmírným, bezejmenným děním, ale nebylo to žádné určité bytí, neboť ještě neexistovala ona minimální koncentrace zároveň existujícího psychična, která vyřkla slovo, jež vyvážilo celé stvoření: *Toto je svět a toto jsem já*. Teprve to byl první den světa, první východ slunce po prapůvodní temnotě, když onen komplex schopný vědomí, syn temnoty, já, oddělil poznáním subjekt od objektu a tím světu i sobě pomohl k určitému bytí, neboť světu i sobě samému dal hlas i jméno.“⁹

Velice podobně jako Jung vidí vztah jedince a obklopujícího ho vnějšího světa i Nikolaj Berďajev, a to tehdy, když hovoří o historii: „Мы не можем понять исключительно объектной истории. Нам нужна внутренняя, глубинная, таинственная связь с историческим объектом. Нужно чтобы не только объект был историчен, но чтобы и субъект был историчен, чтобы субъект исторического познания в себе ощущал и в себе раскрывал ‚историческое‘. /.../ Каждый человек по своей внутренней природе есть некий великий мир — микрокосм, в котором отражается и пребывает весь реальный мир и все великие исторические эпохи; он не представляет собой какойто отрывок вселенной, в котором заключен этот маленький кусочек, он являет собой некоторый великий мир, который может быть по состоянию сознания данного человека еще закрытым, но, по мере расширения и просветления его сознания, внутренне раскрывается.“¹⁰

Akcentuje se tak jakési dvojbyť člověka: první bytí v reálném světě, který ho obklopuje, druhé pak bytí sama v sobě, respektive sama se sebou, se svým niterným světem, který je jen zčásti závislý na okolním světě, zatímco mnohé další vlastnosti a atributy tohoto niterného světa jako by se vynořovaly odkudsi z vlastního nitra, těch sfér, které individuu nejsou známy a jejichž existence ho překvapuje, ne-li děsí.

Bylo by neodpovídající tvrdit, že přelom století fakt existence vnitřního světa člověka objevuje; zacílení na něj včlenil do svého „arzenálu“ vědomě poprvé sentimentalismus a toto prvenství mu nelze v žádném případě upřít stejně jako

⁹ Jung, C. G.: Člověk a duše. Praha 1995, s. 148–149.

¹⁰ Бердяев, Н.: Смысл истории. Опыт философии человеческой судьбы. Берлин 1923, с. 30–31.

to, že zachycení vnitřního světa hrdinů se od této epochy stalo jednou ze základních součástí zobrazení literárních postav, a to jak v úrovni přímé či nepřímé, např. v rámci tzv. tajné psychologie, jež je zmiňována např. v souvislosti s I. S. Turgeněvem. Pro ruskou literaturu je pak zájem o vnitřní svět hrdiny či hrdinů literárních děl tradičně něčím, co jí dává sílu, náboj i naléhavost, které jsou pro ni charakteristické.

A přece se dá tvrdit, že přelom 19. a 20. století je jiný. Právě výše zmíněný výrok Mukařovského ukazuje, v čem tato odlišnost spočívá: je jí jiné pojetí individua. Jedinec jako předmět zobrazení v literárním díle už v mnohém není oním „vynikajícím“, odlišujícím se čímsi mimořádným od ostatních, vyčnívajícím nad ně, jak tomu mohlo být v romantismu; není už ale ani „typem“, individuálním ztělesněním typických vlastností, které do sebe vbírá pro to, aby mohl přesněji reprezentovat obecné tendence často tak, jak to odpovídá Taineovým předpokladům a jak tomu bývalo v realistických či později do jisté míry i v naturalistických prózách. Jedinec jako hlavní postava je v literárních dílech přelomu 19. a 20. století daleko více představitelem „sebe sama“, tj. autoři se často nesnaží zdůrazňovat žádný z dříve akcentovaných významů. Dalo by se snad s jistou dávkou nepřesnosti říci, že individuální osudy hrdinů literárních děl se stávají daleko spíše předmětem zobrazení v konfrontaci s Taineovými základními předpoklady. Nejsou jejich „výsledkem“, jsou tím, kdo tyto předpoklady zkouší, zakouší, vyrovnává se s nimi i se jim vzpouzí.

V procesu střetávání se se silami, které jedince formují či deformují, jako by literatura přelomu století (a když to říkáme, máme vždy na mysli především a hlavně ruskou literaturu přelomu 19. a 20. století, byť v mnoha ohledech totéž platí i pro ostatní evropské literatury, které však zůstávají mimo rámec našeho pohledu) hledala základní rámec svého bytí, svůj aktuální význam. Dalo by se možná říci, že na přelomu století nabývá zvláštního významu ona tzv. gogolovská linie v ruské literatuře, která jako by tušila, že základní drama, rozpor se odehrává v lidské duši, v ní že je zdroj rozporů, které se pak projevují navenek. Říkat, že vnější prostředí, jeho tlak na jedince může k aktualizaci vnitřního rozpolcení přispívat, by asi bylo nošením dříví do lesa dávno známých fakt.¹¹ Tradiční předmět zobrazení tedy začíná dostávat novou kvalitu, začíná vyjadřovat nové „souřadnice“, ve kterých je jedinec vnímán, stejně jako nové fenomény, s nimiž je konfrontován.

¹¹ I. Pospíšil, který v jedné ze svých publikací sleduje vývoj fenoménu šilenství v ruské literatuře, konstatuje v závěru kapitoly věnované F. M. Dostojevskému a zejména jeho Bratrům Karamazovovým dvě skutečnosti, které lze považovat za odpovídající i našemu vidění: „Šilenství je projevem nesouladu člověka a lidí, člověka a světa, disharmonie, která vede k rozkladu osobnosti. /.../ Šilenství jako svorník osudů všech tří bratrů je znakem nesnesitelnosti tohoto světa. Kategorie šilenství tak u Dostojevského nachází vyústění — plánovaný *Život velkého hříšníka* (*Жизнь великого грешника*), který měl obsahovat autorovu niternou zповěď, kde chtěl vyjádřit svůj smutek po tom, co proudí (...), již nestihl napsat. Kategorie šilenství tak po dlouhé dráze od polohy individuálně psychologické a sociální (rané dílo) přes polohu sociální zkušenosti (přechodné období) dospěla k symbolu niterného života a kosmického dění: mikrokosmos lidské duše se vžil do makrokosmu „nového nebe a nové země.“ Viz: Pospíšil. I.: Fenomén šilenství v ruské literatuře 19. a 20. století. Brno 1995, s. 102–103.

Najednou jako by se postupně objevoval celý nový svět, o kterém člověk nevěděl s dostatek. Vnitřní svět do této doby byl sice „uvnitř člověka“, ale obrážel především to, co člověka obklopovalo, dotvářel ono vnější vnitřním postojem, pochopením či nepochopením, hodnotovým soudem. Literatura se však najednou propracovává k poznání toho, že spojitost mezi vnějším a vnitřním světem je nejistá, nepevná a že mezi nimi nepanuje žádný rozpoznatelný či předem definovatelný vztah. Namísto vnější reality se však předmětem zájmu stává právě vnitřní realita lidského bytí a vnímání světa, psychično. Tady nalézá literatura bohatý zdroj nového tematického zaměření, možnost dostávat se blíže ke dřeni lidství jako takového, šanci na uchopení nových faktorů lidské existence. Toho, co je již jen a jen lidské, hluboce niterné — a navíc většinou jen nejasně tušené a téměř nepoznané do okamžiku, kdy se naplno projeví. „Místo divé zvěři, řítícím se skalám a přetékajícím vodstvům je nyní člověk vystaven elementárním silám své duše. Psychično je velmoc, která všechny mocnosti světa mnohonásobně převyšuje. Osvícenství, jež odbožštilo přírodu a lidské instituce, přehlédlo onoho *boha strachu*, který v duši sídlí.“¹²

Zatímco dříve byla vnitřní realita tedy vnímána spíše jako jakýsi „produkt“, za reakci na vnější podněty přicházející z vnějšího světa do jedincova nitra, objevuje se pozvolna před zraky fascinovaných přihlížejících nová realita, totiž jedincovo nitro obsahující úžasné množství informací, o kterých nikdo neví, kde se tam vzaly a berou. Literatura díky tomu, že je při studiu lidského nitra podstatně dále než tehdejší psychologie, tedy předjímá to, k čemu psychologie dospěje až později. Znamená to pro ni, že se nemá o co pevného a určitého opírat. Že je na poznávání onoho nového do značné míry sama. Musí jí stačit její nástroje — intuice, pozorování, introspekce a individuální „nadupřimnost“ samotných autorů; a pak ještě jazyk, nástroj pracující s kategorizací, kdy každé slovo je vlastně zobecněním. Všechny tyto nástroje jsou však vágní, nepřesné, neodpovídají možná ani významu a objemu toho, s čím se literatura cítí být konfrontována, totiž nového obrazu světa.¹³

Tento obraz světa je výrazně duální, konfliktní, rozporný. Literatura přelomu století evidentně tuší to, co mnohem později formuloval podstatně přesněji opět C. G. Jung: „Konflikt mezi přírodou a duchem je obraz paradoxní duševní podstaty. Tato podstata má fyzický i duševní aspekt, který se jeví jako rozpor, protože my koneckonců podstatu duševna nechápeme. Vždycky, když chce lidský rozum vypovídat o něčem, co v podstatě nechápe a co ani pochopit nemůže, musí, pokud je poctivý, dospět k rozporu, musí to nepochopitelné rozštěpit v protiklady, aby to mohl do jisté míry poznat. Konflikt mezi fyzickým a duchovním aspektem jen dokazuje, že psychično je koneckonců cosi nepostižitelného. Nepochybně je to naše jediná bezprostřední zkušenost. Všechno, co za-

¹² Jung, C. G.: Člověk a duše. Praha 1995, s. 125.

¹³ O řadu let později napsal C. G. Jung: „V mém obraze světa má své místo veliký vnějšek a stejně tak veliké nitro. A mezi těmito dvěma póly podle mě stojí člověk, který se obrací hned k jednomu, hned k druhému, aby podle temperamentu a založení považoval za absolutní pravdu tu vnějšek, tu zase nitro, a podle toho vždycky jedno pro druhé popíral nebo obětoval.“ Jung, C. G.: Protiklad Freud a Jung. In: Jung, C. G.: Duše moderního člověka. s. 31.

kouším, je psychická zkušenost. /.../ všechny mé smyslové vjemy, které mi vnucují svět neproniknutelných věcí naplňujících prostor, jsou psychické obrazy, které jako jediné představují mou bezprostřední zkušenost, neboť tyto obrazy samy jsou bezprostředním objektem mého vědomí. Ano, moje psyché pozměňuje a zkresluje skutečnost do té míry, že k tomu, abych mohl určit, co jsou věci mimo mě, potřebuji umělé pomůcky /.../ V jádru vzato jsme zahaleni do psychických obrazů do té míry, že vůbec nemůžeme proniknout k podstatě věcí kolem nás. Všechno, co jsme kdy schopni vědět, skládá se z psychické látky. Psyché je nejreálnější bytostí, poněvadž je tím, co jediné je bezprostřední. Na tuto realitu se psycholog může odvolávat, totiž na realitu *psychična*.¹⁴

Mění se, zdá se, i hierarchie obou realit. Zatímco dřív byla vnější realita rozhodně prvotní, základní, opěrnou, významotvornou, tento poměr jako by se začínal obracet. Může být, že romantismus a neoromantismus se liší právě tímto poměrem k vnější a vnitřní realitě. Romantický hrdina a jeho pocit mají svůj základ ve vnější realitě, formulují se v *relaci* s ní jako *reakce* literárního hrdiny na okolní svět (viz výše uvedený názor Mukařovského). Na přelomu století jako by toto *reaktivní* pojetí vnitřního světa člověka nepostačovalo, byť nemizí. To nejdráždivější na celé této změně totiž je, že „uvnitř člověka“, v jeho vnitřním světě bylo nalezeno *cosi*, co tam zcela objektivně *je*, co se však brání tomu, aby bylo nejen uchopeno, ale i beze zbytku pochopeno, co však vnější realitu v nitru člověka přetváří, dává jí jiný tvar, je při této přeměně *aktivní* složkou.

To literaturu — její autory i teoretiky — nesmírně provokuje a nutí je to hledat, jak ono tušené, pocívané včlenit do toho obrazu světa, který literatura jako součást obecné kultury vytváří. Hledá tedy na jedné straně (a je to úkolem autorů) možnosti vyjádření toho, jaký vliv má v lidském jedinci, to jest *vnitřní napětí*, jednak ale také zachycení, sdělení faktu tohoto do té doby jen snad tušeného fenoménu, jeho *literární komunikaci*. Komunikovat o tomto procesu je však možno pouze prostřednictvím jazyka jakožto fenoménu nadindividuálního, tedy do značné míry *racionalizovaným*.¹⁵ Ruku v ruce s tím pak jde i další pro dané období charakteristická tendence — prostřednictvím teoretických statí odůvodnit, to znamená opět *racionalizovat*, takovéto mezi *vnější* a *vnitřní* rozdělené vnímání světa subjektem tohoto vnímání, individuem. Rozpor mezi potřebou racionalizace na straně jedné a obtížnou uchopitelností individuálního vnitřního světa, který se vší silou racionalizaci vzpírá se tak stává jedním ze základních příznakových rysů literární teorie i praxe přelomu 19. a 20. století.

¹⁴ Jung, C. G.: Základní problém současné psychologie. In: Týž, Duše moderního člověka. s. 23.

¹⁵ Pechar, J.: Dynamická struktura osobnosti. In: Pechar, J.: Prostor imaginace. Praha 1992, s. 19.