Soubor díla F. X. Šaldy

10

Kritické projevy – 1

1892–1893

Melantrich

F. X. Šalda

Kritické projevy — 1

1892—1893

Autor o svých kritických studiích z počátku let devadesátých:

Myslím, že se při troše dobré vůle dají čísti tyto mé první studie a články literárně kritické ještě dnes a ne pouze se zájmem, jak zní banální fráze, nýbrž s láskou: s láskou, již je dlužen každý opravdový duch duchu hledajícímu a třebas bloudícímu. Mé stati jsou ovšem do značné míry i historický dokument; ale těžiště jejich v tom nevidím — mají, doufám, svou cenu i mimo tento více méně vnějškový zájem. Ztělesňují ovšem také stav mládeže z konce let osmdesátých a ze začátku let devadesátých, o niž se příliš málo starali marnotratní otcové a která si musila prošlapávat sama bolestně svou stezku za poznáním a tvorbou roštím, trním, bažinami, močály. Byla to podivná doba, ten konec let osmdesátých, ten začátek let devadesátých. Soumračná, vyprahlá, zoufalá, blízká sebevraždě do slova a do písmene. Staré bylo dávno dožito, odumíralo, ano odumřelo již, ale neodpadalo s větve života a bránilo tak rozpuku nového, které se nemohlo narodit.

Brož. 140, váz. 165 Kčs

V knihkupectvích *Melantrich*

OVÁ CENA Kčs — 7.00 - 64

FXS

Soubor díla F. X. Šaldy

10

F. X. Šalda

Kritické projevy I.

1892–1893

Melantrich

Obsah

1892

Dodatek

Synthetism v novém umění

Již před dvaceti lety zjistil *H. Taine* snahu a schopnost metafysického synthetismu jako podstatu nové poesie. Schopnost abstrakce, subtilní způsoby dobrati se tajův intuicí a symbolisací, touhu po sloučení method vědeckých s uměleckými, mystický vztah a tušenou konečnou jednotu Vědy, Náboženství, Umění odhaduje jako vlastní cíle její v těchto slovech jako v mlhách fluidních a přece skoro magneticky určitých a pronikavých jako má býti nové to umění samo: „Což není společenství přírody mezi vším živým tohoto světa? Zajisté je duše v každé věci. Je také ve všemíru. Buď bytost jakákoli, tupá nebo myslící, určitá nebo nejistá, vždy za její cítěnou formou svítí tajemná podstata („esence") a cosi božského, co uhadujeme vznešeným osvícením a k čemu nikdy nedosáhneme a čeho nikdy nepronikneme. To jsou tušení a aspirace *celé moderní poesie* brzy v meditacích křesťanských jako u Campbella a Wordswortha, brzy v pohanských visích jako u Keatse a Shelleye. Slyší chvěti se veliké srdce přírody, chtějí dojíti až k němu, zkoušejí všecky dráhy spirituelní a citové, Judey i Řecka, posvěcených dogmat i proskribovaných doktrin". Z vedlejšího, náhodného, relativného, časem a místem obmezeného a rozděleného abstrahovati Věčné, Jednotné, Absolutní — k tomu směřovali více méně vědomě všichni umělci, kteří vládnou naší době, skutečná knížata poslední čtvrti našeho století, v ní pochopení, zbožňovaní, napodobení, vyhledaní, ze zapomenutí vynesení;[1]

1 - Jmenuji zde jen: Spinozu, Blaise Pascala, Amiela, Augusta Comta, P. B. Shelleye, E. A. Poea, Stendhala, Balzaca, Alfr. de Vigny, Baudelaira, Beethovena,

k tomu pracuje se dnes přímo, vědomě, účelně, „programově". Síly umělců napjaty k řešení těchto problémů; skutečně vědecká estetika chce jim pomáhati hledati tyto vznešené, vysoké a tmavé cesty.[1]

A tento směr myslí, tato duševní disposice není ani povrchní ani mělká. Každý den akcentuje se určitěji a zřetelněji. Poslednímu desetiletí jest již příznačná.[2]

Berlioza, R. Wagnera, italské Primitivy i s Lionardem da Vinci i se Sandrem Botticellim, německé Nazareny i anglické Praerafaelisty. Ti všichni buď zcela vzkříšeni a k vědomému pochopení přivedeni, buď odkryty v nich zvláštní, specielní způsoby myšlení či citu, utajené vztahy a smysl, jež unikaly dobám dřívějším.

1 - *Charles Henry:* „Věda má ušetřiti umělce rozpakův a zbytečných pokusů tím, že označí směr, v němž může nalézti estetické prvky vždy bohatší; má poskytnouti kritice rychlých prostředků rozpoznati ohyzdnost, již nelze často formulovati, ač ji lze cítiti." Jmenovitě výsledky *techniky* estetické (Laguerrova theorie linií, Hanslickova zvuků, Roodova barev) zdají se býti Henrymu positivní basí poetiky a směrodatným kriteriem v genesi obrazů metaforických: „Rozumí se samo sebou, že poetika již odtud musí počítati s počty rytmickými: získá z klasifikace rytmů vědomost možných metafor. Metafora v řeči mluvené nebo psané není nic jiného než cit vztahu, jenž pojí dvě změny směrem více méně podobné: čím změny jsou subtilnější a hlubší, tím formule je komplexnější, tím metafora je krásnější." Nehledě k tomu, že aplikace zákonů těch je posud skoro nemožna, myslím, že pro umělce výkonného nebude míti nikdy významu. Proti praktickému užití v kritice ukázal již hned Hennequin, že analysa, kterou chce positivně podepříti možnosti měřiti prvky bolesti a rozkoše ve vzrušení určitého díla estetického pro normální ústrojí čivové, byla by celkem jen analysou jeho příjemnosti, ale ne krásy, „poněvadž tato záleží stejně, ne-li více z excitací disharmonických jako harmonických". „Terminus ‚estetický' (dodává) a terminus ‚normální' nemají nic společného." Poslední věty lze stejným právem namítati proti možnosti kriteria a priori ke konstrukci estetických útvarův uměleckých. Jinými slovy: nelze vůbec připustiti jakoukoli methodologii vkusu v estetice. Překládám z Kanta (Kritik der Urtheilskraft I. Abschnitt, 2. Buch § 60 [von der Methodenlehre des Geschmacks]): „Rozdělení kritiky v učení elementární a methodní, které před vědou předchází, nedá se užíti na kritiku vkusu: poněvadž není žádné vědy krásna ani nemůže býti a úsudek vkusu nelze principiemi určiti. Neboť pokud se týče vědeckosti v každém umění, jež směřuje k pravdivosti ve vylíčení jejího předmětu, jest sice nepominutelnou podmínkou (conditio sine qua non) krásného umění, ale ne již krásným uměním samým. Stává tedy pro krásné umění jen manýra (modus), ne způsob učení (methodus)".

2 - *Ernest Tissot:* „V naší společnosti, která včera ještě chápala umění jen mate-

Tyto meditace, včera ještě vášnivý, ale vágní sen a dnes již estopsychologické dogma, chci zde analysovati v jejich příčinách, podmínkách procesu genetického, v obsahu estetickém i psychickém, ukázati je jako konkretní útvary zčásti již realisovány ve dvou, třech individualitách, vytknouti konečně zvláštní jejich význam v duševním kultu přítomnosti a tím i jejich abstraktní mez jako tendence katexochen ideální.

Lze říci bez paradoxu, že devatenácté století, zvláště v druhých svých dvou třetinách, prohloubilo, zhustilo a ne-li stvořilo, alespoň přetvořilo, zvláštním a velmi intensivním způsobem uvědomilo cit Mystického. Dnes myslí a sní všichni pod jeho studeným stínem. Strom Neznámého hází na lidstvo mraky tmy, které — ukázalo se tak bezpečně a jistě — nerozední se nikdy. Osmnáctému století něco podobného bylo naprosto neznámo. Jeho filosofové i sensitivové myslili a ještě více hádali o Posledních věcech velmi horlivě. Ale věřili, byli přesvědčeni, že mohou se jich dopátrati. Když ne pro chvíli, když ne sami, alespoň budoucí. Věřili v absolutnost rozumu, všemohoucnost vědy. Voltaire a encyklopedisti píší pro ni na úvěr vznešené a studené hymny: podle nich pronikne všecko, rozloží všecko, vyloží všecko. Čekají třetí a poslední říši: říši vědy. Slovem: myslí o tajemstvích a právě proto pro ně neexistují. Jinak dnes. Víme, že před námi žil Kant a že ukázal, jak rozum nic nemůže poznati mimo zkušenost a že pokud připouští čisté prvky a priori, je to jen, aby zkušenost vůbec byla možná. Víme o filosofii positivismu a agnosticismu a od ní naučili

---

rialistní . . . t. j. přesnou reprodukci reálnosti slovy, barvami, zvuky — umělce užívající skoro jediné schopnosti pozorovacích, analytických a mučené touhou pracovati přesně, vědecky — od několika let je to nesmírná a stále nutnější potřeba náboženského idealismu, bolestné hledání nadzemského, nejvyšší touha po jistotě, po autoritě, jež by dala konečně smírné spočinutí bludným poutím duše." A poněkud dále: „Reakce proti starému materialismu, ještě nejistá, ještě v počátku, jejíž důsledky nelze předvídati." Význam hnutí oceňuje také *Rod* (předmluva k Trois coeurs, str. 8) velmi široce: „Je-li pravda, že literatura ohlašuje a předchází veliká hnutí sociální, jdeme vstříc pěkné reakci ve všech oborech!"

jsme se, jak málo je známého a jak mnoho je neznámého.[1] Mystické

1 - Aby se jasně ukázala imanentnost této duševní disposice v našem století, je zde nutno upozorniti, jak četní filosofové němečtí neodvisle od anglicko-francouzských hnutí positivních omezovali nebo zavrhovali (v systematice ostatek snad málo odůvodněné) posavadní primát poznávání ryze vědeckého před jinými činnostmi duševními. Tento *antiracionalismus*, jak se nepřesně, ale velmi pregnantně obvykle jmenuje, je symptomatickým právě pro tu část německé filosofie, jež má největší význam, dosah a přízeň v přítomnosti: jmenuji zde jen *Kanta* a *Schopenhauera*. Kant, který nezná vědeckého poznání za mezí zkušenosti, ukazuje, jak cestou jinou, od rozumu různou a neodvislou, z jiného pramene neomylného a bezpečného, *přímo* lze dojíti jistých důležitých a základních pravd nadsmyslných — *v mravní víře*. To je říše zcela nezávislá od říše theoretického rozumu a *nad ní vyšší* podle Kanta. Vnitřním nazíráním, bezprostředním zjevením dobere se tu duše, čeho jí nemohla nikdy podati drobná, krátkozraká a střízlivá práce rozumu. A na tomto základě stojí, od Kanta se odvozuje, k němu se odvolává mohutné a v nové době zvláště šťastné hnutí moderní theologie protestantské, které přes větší menší úchylky mezi různými zástupci, všude v podstatě, zejména však ve škole Ritschlově je zřejmě antiracionalistickým v tom, že proti staršímu racionalismu protestantské theologie přísně odlišuje sféry spekulace rozumové od citu víry náboženské. V nejpřísnější konsekvenci nepřipouštělo by ani vymezení a stanovení obsahu citu toho rozumovými prostředky. V nejednom vztahu přiblížila by se tím theologie protestantská ke katolické, kde v poslední příčině bude platiti Barbeye d'Aurevilly: „Nous autres catholiques, nous ne discutaillons pas." — Patrnějším ještě bude antiracionalismus v tomto smyslu u Schopenhauera, když přímo podstatu světa vidí ve Vůli, t. j. v něčem o sobě zcela bezrozumném. — Uvádím-li hned vedle *Leopardiho* theorii da *l'Infelicità* a Wagnerův náboženský naturalismus, nečiním tak, že předpokládám identitu prvé nebo odvislost druhé z těchto koncepcí od Schopenhauerova pesimismu, nýbrž že všecky mají týž základ transcendentní, totiž rozpor idey a věci, neshodu a nesrovnalost každého ideálního útvaru s reálným předmětem, jehož přece zpodobením jen jest. — Jen jmény uvádím ještě muže takového významu a vlivu jako *Schleiermacher*, *Friedrich Schlegel*, *Friedr. Heinrich Jacobi*, kteří všichni jsou potud antiracionalisty, pokud v jiném než analysujícím rozumu viděli vrchol a scelení lidské činnosti: ať v náboženském citu, tvůrčí fantasii básnické nebo dokonalosti ethické. — V témž smyslu jsou antiracionalisty jmenovitě *Dostojevský* a *Tolstoj*. První v orthodoxním konservativismu, v nenávisti každé vzpoury, v konečném uznání absolutného a autority (protihegelovským rázem, jak se dá pregnantně negativně shrnouti filosofie jeho, tímto antiliberalismem: Hegel, jak známo, nejvyvinutější, nejabsolutnější intelektualista, pojímá svět jako logický projev myslící substance rozumové — odtud by bylo patrné klesnutí vlivu

stává se, jak se řeklo, skutečně živou mocí, černou a zakrytou osobou dramatu. Víme, že Neznámé zdusilo Comtea ve svém rubáši. Emilu Littré že jest oceánem mrtvých vod, který nás obklopuje a zatopuje. Nepoznatelné Spencerovo není abstrakcí a negací. Řeklo se dobře, že je v něm kladné, skutečné, reálné, přísná nahota hřbitovních zdí zavírajících obzory, černý majestát věčně zavřených prostor, něco živého skoro, co drtí a děsí. A všude v umění, v literatuře stále ve stu jazycích, ve stu stylech zračí se a pronásleduje nás vyslovovaný děs neznámého. Carlylovi není chvíle ničím než „přechodem z tajemství v tajemství", Goncourtovi „děsem mezi dvojím prázdnem". Moderní filosofie, která zapověděla vnukům znepokojující otázky po počátku a konci věcí, po prvních příčinách, otázky, které kladli se zálibou dědové; která provždy chtěla takto zbaviti člověka marného a zbytečného nepokoje; která obmezila poznání rozumové na příčiny druhotné a vedlejší, poněvadž první vždy zůstanou ukryty nemohouce, jak resumoval Scherer, z povahy vlastní své přirozenosti býti řešeny: — moderní filosofie přikryla život jako smutečním gázem tajemství. Nemyslíme o něm, nesmíme, nemůžeme o něm mysliti a právě proto je všude cítíme, proto pro nás je, žije všude.

Je snadno vystihnouti souvislost mezi tímto všeobecným naladěním duševním a znova nyní právě čtenými díly Blaise Pascala, E. A. Poea, Alfreda de Vigny, nebo pozorně a s požitkem poslouchanými dramaty Wagnera a všech Otců posledních let a nalézti tak klíč, jímž otevřena jejich rakev. Ti všichni hledali mnoho a hledali v bolestech — všichni byli, abych užil Lucreciova význačného termínu, *Inquieti*. Ti všichni mají nejostřejší vědomí, nejhlubší cit nepoznatelného. Je to *Pascal*, který chce dokázati jistotu zjevení, který chce spasiti živou pravdou budoucnost a který píše svou Demonstraci křesťanského ná-

jeho filosofie v poslední době karakteristickým), v boji rozumu a víry přivede rozum k úplnému pokoření, zničí ho úplně před vírou: credo, quia absurdum. Tolstoj, pokud z filosoficky indiferentního zpodobování evoluce hmotných a jen v kvantitě různých prvků v prvních pracích přešel k mravně účelovému třídění cen a hodnot vnitřních v posledních dílech.

boženství, jistou odpověď pochybám, světlo do tmy. Ale nedopíše ji nikdy. Tma zhasí světlo. Zbude dílo neukončené, dílo ve zřícenině, oběť a oltář tmy zároveň.[1] Je to *Poe*, který s matematickou jistotou popíše, vymezí, vyměří skutečnost, . . . aby tím krutěji, ironičtěji, nevysvětlitelněji zjevilo se tajemné. Je to *Wagner*, duše v horečce napjatá k neznámému, které je tu doslovně tragickým symbolem, jak lze jej pochopiti jen úplným ztotožněním se s ním ve spojení všech sil duše.[2]

Je to *A. de Vigny*, který pochopil nutné osamocení, lhostejný klid všeho živého k sobě, „nemožnost vyjíti ze svého „já" jako studené a věčné rozdělení člověka a přírody, žádosti a ukojení, touhy po pravdě a pravdy, věčné mlčení tajemství. Těm všem řekl rozum málo. Rty jeho jsou studené, a studená jsou jejich slova. A čím hlouběji hledali, čím netrpělivěji, vášnivěji kladli otázky, tím méně dostali odpovědí. Nakonec stával se rozum němým, neodpovídal vůbec. „Pravdy zdají se mi jen relativnými omyly, a omyly jen přehnanými pravdami," vyznává *Scherer* na konci života, když celý věk oddaně, bez cizích zájmů, zbožně na počátku a skepticky na konci hledal podstatu věci. Analysa důsledně vedena vždy dojde k nejistotě, poněvadž to, k čemu dojde, jsou nutně prvky, t. j. něco nedělitelného. Odtud, jak se řeklo, pramen jejího smutku a více: zvýšeného a prohloubeného

1 - *Charles Morice:* „Ačkoliv se stydím poněkud mluviti o literatuře při takovém muži, lze říci, že Pascal, zaujat předem myšlénkami — a nejvroucnějšími myšlénkami, těmi, jež jsou kouřem Tajemství — ale ovládnut celým neklidem života, otevřen vášním, citům lidským a ozbrojen také tím duchem vědeckým, který zná vliv příčin materielních, fysických na činnost duševní — Pascal je básníkem doby, která dnes bije, periody synthetické. Pascal je naším vrstevníkem z téhož důvodu jako Balzac a Edgar Poe, s nimiž má ostatek tolik analogie."

2 - *Eduard Rod:* „A právě zde je triumf umění symbolického. Poněvadž místo aby analysoval city lidské v detailu, vezme je o sobě a představí v celé síle ve chvíli, kdy pohlcují jednotlivce, právě proto pozvedá se nad průměrné koncepce apoštolův a theosofův až k samé duši náboženství, jediný jen může nám převésti jeho podstatu a poněvadž nemyslí vysledovati z něho předpisy nebo sliby, dochází k tomu, že nám dává cítiti tragiku neznámého jako že převádí všecky naše aspirace k tajemství věčně plnému hrůz a kouzel."

citu nejistoty. Slyšeli všichni *Amiela*, který ji praktikoval s askesí mnicha: „Všecko je mi teď párou, stínem, ilusí, dýmem, i můj vlastní život."

Věda, t. j. rozum analytický obmezil se na úzký kruh práce obtížné, odtažité a lhostejné. Navždy zavřel se otázkám srdce a duše, které odkázal k jiným pramenům. Vyloučil jmenovitě otázky náboženské a metafysické vůbec. Vzdal se všeho absolutného: studuje zjevy ne v podstatě, nýbrž jen jako znaky.[1]

Odtud nutno též vyložiti zjev spiritualistické reakce náboženské v umění posledních let[2] proti positivně vědeckému indiferentismu,

1 - Zde upozorňuji, že v tomto momentu leží znak moderní kritiky, jejíž rozvoj u Taina jako vědy v podstatě sociologické, u jiných psychologické dán je výsledky filosofie positivní. Podstata její záleží ve vypátrání vztahu podmínek a závislostí estetických, mravních a psychických určitého díla resp. autora díla toho na podmínkách čistě vnějších a fysických, daných prostředím místním, časovým, fysiologickým — což, jak patrno, předpokládá „uznání závislostí a podmínek ve věcech mravních jako ve věcech fysických." Tento psychický determinismus, jenž pokládá každou psychickou entitu za produkt, jest indiferentní a vědecky objektivní. „Moje kritika je, praví Taine ve Filosofii umění, druhem botaniky užité ne na rostliny, ale na lidská díla; nepředpisuje ani neodpouští; konstatuje a vykládá." Je zajímavo, že právě do poslední doby spadá vybavení umění z falešné, lživě-estetické kritiky literární, ilusorně pedagogické, aprioristické a subjektivní. Kdyby se dalo positivně ukázati, pokud dogmatická kritika Boileaua, La Harpea, Planchea měla vliv na umělce produktivního, byl by fakt vědecké kritiky, která vzdala se úplně pedagogické misse, mohutným zajisté koeficientem v periodě umělecké synthese. Ale vliv ten nelze nijak stanoviti. Víme jen, že byl nesmírně nepatrný asi, poněvadž skutečně velcí spisovatelé mu unikali úplně důsledností svého temperamentu, který ukládal „přednosti" jako „chyby", a zbyla by tedy jen skupina autorů prostředních, slabých, bez uměleckého temperamentu. Proto zde rozvoj moderní kritiky, jak dán Lessingem, Herderem, Goethem, Villemainem, Micheletem, Guizotem, Sainte-Beuvem, a kam dnes přiveden v Tainovi, Hennequinovi, Posnettovi a Parkerovi, není předmětem úvahy.

2 - *Ernest Tissot:* „Vyčerpáni, že mnoho myslili a mnoho hledali, sní o učedníku, jejž miloval Ježíš, jak klade svoji hlavu na rámě Mistrovo, a zde, na rameni Mistrově, doufají zapomenouti konečně svoje neštěstí a svoje smutky. Takový jest asi sen vágního mysticismu katolického, jímž žijí nejmodernější umělci toho času." A dále: „Tento katolický idealismus je všude a stále více patrný. Napodobíce

v jakém žilo umění v periodě předchozí — zvané naturalistické. Zvláštní a znepokojenou péči o vnitřní život duše, smysl tajemného, zaujatost plánem osudu jednotlivce i světa, meditace bolestné přítomnosti a vise radostné budoucnosti, symbolisaci čistých idejí a pevné zakotve-

Alfreda de Vigny . . . básníci-milenci opěvují Milovanou způsobem žalmův, a jsou to: Leconte de Lisle, Paul Bourget a mladí novoplatonikové. Nebo obracejí se k Bohu, k Panně zvláště, modlitbami naprosté krásy, to jsou symbolikové: Kahn a lépe Paul Verlaine. Nebo ještě zpracují staré Mythy, snažíce se z nich vyjmouti symboly, podstatu Božství, to jsou: Maurice Bouchor, Albert Ihouney. Stejná tendence ke snu, k visi nadzemského ve fantastickém realismu Huysmanse a stejné mravní zájmy v románech Barbeye d'Aurevilly, jako Bourgeta, jako Péladana, jako zvláště v těch obdivuhodných románech ruských, kde umělci mají žehnající a dobročinné ruce apoštolův. Ostatek tento děs smyslu, cíle, nadzemskosti bytí není nikde tak srdcervoucí jako v tom národě ruském, jejž jeden z jeho velikých spisovatelů nazval »mravním tulákem«." A mluvě dále o ruské hudbě: „To jsou melodie zvláštních tonalit, ale tak smutné, jako roztrhané a stále buď velmi sladké a velmi znavené nebo kolísavé a nervosní. Jak je slyšíte, zmocní se vás psychologická choroba, neboť je to upřímný zápis nářků duší unavených životem a poděšených zmatenosti nekonečného." — A stejně malířství „ukazuje ve snaze reprodukovati sen velmi ideální záře, že umění klade si za cíl nepodati určitou figuru, určitou scénu nebo určitou krajinu, jako sugerovati takový stav duše, takový symbol, takový pocit." Podtrhnul jsem větu o ruském románu proto, aby bylo patrno, že jej nelze počítati za realistický nebo naturalistický. O tom nebylo nikdy ve Francii a Anglii sporu. Hnutí protinaturalistické ve Francii dovolává se ho a uznává vliv jeho v této reakci. Rod uvádí ruský román jako nejdůležitějšího činitele v spirituelním hnutí doby vedle Wagnera, Leopardiho a anglické poesie. „Je to předem hudba Wagnerova tak intuivní, která dovede zaznamenati pocit s tak zázračnou přesností. Současně je to . . . pessimism Leopardiho. Schopenhauera zvláště, tak jasně vidný, tak obratný, aby odkryl neshodu mezi člověkem a přírodou a ty protivy srdce a myšlénky, jejichž častá četnost je nesmiřitelna s každým druhem systémů. Je to ta malba, která, inspirujíc se z primitivů, sugeruje svými liniemi a barvami svět idejí uzavřený v těle lidském nebo představuje všechen cit, který je v pohledu nebo jejž rýsuje gesto! Je to, v kruhu obmezenějším, ta obdivuhodná anglická poesie, která učí nehmotnosti slov a obrazů. Je to zvláště ruský román, v němž jsou všecky tyto rysy, ale zjemněné, jako opravené ze svých umělostí a povznesené zároveň lidovou žilou a duševní mladostí svých autorů." (Trois coeurs, předmluva str. 10.) A úlohu idealistického probuzení literatury francouzské dával ruskému románu již před desíti lety Melchior de Vogüé, kdy po prvé uváděl systematické studium jeho do Francie (v předmluvě k dílu: Le roman russe).

ní umění v mravním mysticismu: tu celou adoraci Věčného a Absolutného má poesie anglická jako ruská. Ale i pokud tóny ty jsou skoro čistě náboženské, přece stojí zde umění mimo historický útvar dogmatu církevního.

Ani *Wordsworth* není v poesii ortodoxní „clergyman", je v ní mnoho zjemněného a ztajeného pantheismu. *Dostojevský* má něco z napjatého a tvrdého mysticismu raskolu. Ve Francii však největší z moderních Villiers de l'Isle-Adam a hlavně Paul Verlaine jsou katolíky v positivním, legálném smyslu slova. Byť i u prvého byl to cit prostý, atavistického asi původu, zůstává druhý plným typem návratu k církvi po marném a nemocném hledání pravdy mimo. A jako celá snaha vyšla z odporu proti skepsi a z touhy po jistotě, autoritě, absolutném, je patrno, že katolicismus, jednotný, celistvý, kategorický v tvrzení, bez kompromisů s vědou a rozumem, vylučující všecku diskusi, prohlašující se za neomylného, bezprostředního držitele pravdy, musil býti předem útočištěm duší hledajících zapomenutí „únavy myšlének", jak se řeklo.[1]

1 - „Ze dvou náboženství v přítomnosti protestantismus žádá od svých neofytův, aby volili mezi různými jeho sektami a v obvyklé své praktice, ještě analys, úsudků, myšlének a pak je příliš přísným, příliš nad životem, příliš tvrdým pro naši špatnou přirozenost a konečně zvláště nezbavuje duši neklidu po nadzemském; kdežto církev katolická jeví se ve své spíše vnější než skutečné, ale přece úplné jednotě. Je to církev katolická, která se málo stará vyložiti a zjistiti své počátky," církev — jak se řeklo významně — „žijící mezi nejstudenější skutečností jako ve snu." (Tissot, Barbey d'Aurevilly.) Mylně však tvrdí před tím Tissot, že anglické hnutí praerafaelistické, ač členové Brotherhoodu jsou protestanti dogmatem, je rázem a podstatou svou katolické, že je „neokatolickou reakcí". Pravda je jen, že hnutí je podstatně náboženské a mystické a že souvisí přímo s náboženským probuzením oxfordským v letech padesátých a s renesancí gotickou. Ale jinak jsou Burne Jones, Millais a hlavně Holman Hunt velmi otevřeně anglickými protestanty, zaujati puritánským ideálem askese a stejně rozděleni mezi moralistickou praxi a metafysickou spekulaci. Jsou zachyceni v domácí půdě všemi kořeny své rasy. Upozorniti by bylo jak tento jejich ryze anglický ideál protestantský je — srovnán s jinými — mystičtější, méně vyrozumovaný, bez protestantského „zdravého smyslu". — Ani Dante Gabriel Rossetti není přímo neokatolíkem, nemá vůbec positivně a objektivně víry a transcendentního ideálu, jest jen subjektivně disponován

Je patrno, že takovýto duševní stav je nejvýraznějším příznakem doby přechodné v její snaze vyjíti z všeobecného analytismu jako habituelního naladění psychického, z rozložených a rozdělených sil k jednotě a sloučení jich v celky určité a původní, jednotné a vyšší než prvky ve stavu rozkladu. A již nejbližší descendence pojímajíc zjev reakce neokatolické jako znak a ne podstatu, vyjímajíc z něho princip, jehož jediné dočasným, náhodným, podmíněným[1] realisováním neokatolicismus zdá se jí býti, klade vědomě za cíl své práci pokud možno nejúplnější a nejširší, na všech výsledcích analytické činnosti minulých period založenou synthesu umělecko-filosofickou. „Analysa byla smutná, poněvadž je vyhnanstvím ducha, rozdělením dědictví, poněvadž přivádí s sebou zapomenutí věčné Pravdy a nutí umění, aby na místě jejím kladlo pravdy časového detailu, poněvadž konečně je zřeknutím se práv Umění ke Kráse, povinností Umění ke Kráse. — Synthetismus vrací duchu vlast, spojuje dědictví, přivolává Umění ke Pravdě a také ke Kráse. Synthesa Umění je radostný sen krásné pravdy."[2]

---

k platonické extasi, jak ukázal již Mr. W. Sharp. Výsledkem této schopnosti je Dům života, jako v jiných periodách byly jím básně Dantovy, Guida Cavalcanti nebo Guida Guinicelli.

1 - *Charles Morice: „Taine*, když byl vypočetl špatné odpovědi, jež dává minulost naléhavým otázkám moderního neklidu, připojuje: »Jsou to zde odpovědi? A co navrhují, ne-li utišiti se, zhloupnouti, odvrátiti se a zapomenouti? Jest jiná, hlubší, kterou první vyřkl Goethe, kterou počínáme tušiti, kam směřuje všecka práce a všecka zkušenost století, a která bude snad látkou příští literatury: Snaž se pochopiti sebe a pochopiti věci.« Bylo by možno, že vzestupujíce k živým pramenům minulosti, tito katolíkové potkali katolicism ve chvíli jeho lesku a pravdy: svedl je svými mrtvými krásami a oni je zrovna vzkřísili."

2 - Ch. Morice: La litérature de tout à l'heure. Je z toho patrno, že nové hnutí vidí v Umění čistou radost, vysokou radost ryzího ideového světa. Radost vážnou, hlubokou, tvůrčí. V tom byl by i rozdíl proti bezprostřední generaci předchozí, rozdíl prvé důležitosti — že kladou proti bolestné přítomnosti velikolepý sen, visí vzdálené, v mukách se rozednívající Budoucnosti. V pokroku rozvoje individuálního svědomí vidí jeho záruku. Je to víra v třetí Zoru lidstva, víra Tolstého, Dostojevského, Shelleye, Elisabeth Browningovy, Micheleta, Viktora Huga. Je to reakce proti Renanovi nebo Schererovi, reakce jmenovitě i proti jejich antipatriotismu

Nebylo možno, aby tyto nové formy nazírání, částečně jinak uvědomělý cíl umění neměl vlivu na poměr nových živlů k umění zvanému naturalistickým[1] a neprojevil se reakcí proti němu. Naturalismus byl ne rozšířením, t. j. upravením, ale přímým přenesením induktivní methody přírodních věd na pole umění. Objektivní methody pozorovací užité na jevy života společenského, zní Zolova formule estetická. Tím vyloučena by byla z nového tohoto umění nejen všecka synthesa, ale i (ze slov: „na jevy života společenského") některé obory analysy. Předem: všecka synthesa, poněvadž naturalismus neměl by býti užitím, aplikací hotových a nalezených poznatků vědeckých, nýbrž *skutečným a reálným hledáním jich*. Ale i v tomto smě-

---

(Scherer: „Je možno, že vlastenectví má kouzlo pro mnoho lidí: já sám jsem jím nepříjemně dojat jako nedostatkem povýšenosti a velikosti"). Nemá zde významu ovšem záporného, nýbrž je souborem zvláštních duševních sil zvláště do jistého prostředí rozlitých — jest uzavřenější a stejnorodější platonickou obcí a představuje se jako abstraktní a ideálné zhuštění jistých, generacemi předchozími zvláště vypracovaných a tedy intensivních schopností: nahromaděný poklad výrazného kultu duševního.

1 - Zolovi, jak známo, znamená naturalismus = induktivní methodu věd přírodních. Formule a konstrukce, jak se řeklo, ne filosofická. Ještě neurčitější a vágnější je terminus „realismu", kterého se všeobecně užívá, třeba ho všichni estopsychologové zavrhovali z důvodů skutečně platných a zjevných každému, kdo z dějin filosofie zná různost doktrin, jimž byl přisuzován. Zde jen jest ukázati, jak téhož slova „naturalismu" v zcela jiném smyslu užíváno na př. Goethem a Sainte-Beuvem a opříti se ztotožňování. Těm je dogmatem filosofickým, kdežto Zolovi methodou. Zde jen ještě, abych předešel nedorozumění, chci vytknouti smysl, v němž obmezeněji ho všude v této studii užívám. Liším: 1. Theorie Zolovy od jeho díla. Dílo jeho nerealisuje jeho theorie, jde jinou cestou, v mnohém proti jeho theoriím. 2. Theorie Zolovy od theorií Flauberta, Goncourta, Balzaca, Stendhala a j. a jejich děl — obyčejně bezdůvodně též zvaných naturalisty. Zde není společného bodu a nedosáhne se ho ani nejširší generalisací. Nikdy nedají se zahrnouti pod jeho hledisko. Naturalismus, pokud chce býti kolektivním termínem jistého abstrahovaného způsobu nazírání uměleckého, jest jedině ve specielních estetických theoriích Zolových, jak vyloženy jsou v jeho pracích kritických, předem v Experimentálním románě. Jen tak užívám zde slova toho. Nedotýkám se zejména nikde jeho románů, které jsou, jak myslí právem všichni mladí, nejmohutnějším projevem genia tohoto času.

ru podával by jen jednu část práce vědecké, t. j. jedině proces experimentálný, ale na výsledek jeho, t. j. konklusemi, řadou duševních postupů, srovnáním, generalisováním dosažený zákon; jinými slovy: naturalistické umění dodávalo by jen látku k vědeckému bádání sociálnímu. Po druhé: vylučovala by theorie tato i nejednu analysu, správněji každou vyjímajíc fysiologickou, resp. psychofysickou a tedy v prvé řadě psychologickou ve vlastním a užším smyslu. Jak známo, Zola zapovídá důsledně studium nitra jednotlivce, poněvadž nelze s jistotou t. j. objektivní[1] methodou pozorovací v jeho smyslu poznati pochody psychické samy o sobě, ježto jsou nám vnitřním svým mechanismem utajeny a jen nepřímo, t. j. činy, které je prostředečně jeví, podléhají našemu pozorování. Tím je dáno, že vlastním a skutečným estopsychologickým základem a obsahem naturalismu byl by pocit; dílo naturalistické bylo by řadou pečlivě, podrobně a svědomitě (jak umělec nejlépe dovede) znamenaných pocitů, jak dává je umělci *po-*

1 - Objektivismus naturalistické methody je, jak již ukázáno, zcela patrně ilusorní. Žádá-li Zola, aby zpodobována byla vnější příroda exaktně, t. j. jak se vyjadřuje ve „vnější její pravdě", namítnouti dlužno, že není objektivního a stejného způsobu percepce, což chce říci formule „vnější pravdy". Co jest jednomu úplné a exaktní, je druhému necelé a falešné, jak dovozuje *Hennequin* v Critique scientifique: „percepce není dokonce aktem prostým, pasivním, konstantním pro každého, před totožným předmětem: nejvyšší schopnosti, paměť, asociace idejí se při tom účastní; jest třeba ji připodobiti přesně operaci tak složité jako rozumování (Ch. Binet, La Psychologie du raisonnement; Wundt Psychophysik), takže jedná-li se o percepce složité a estetické, osobní rozdíly stávají se nesmírnými. Bylo potřebí století, aby člověk zpozoroval přírodu; popis měst datuje se od moderního realismu. Pro deset osob postavených před západem slunce je deset více méně úplných způsobů postihování." Jsou tedy v právu i kritika i mladá generace, opírají-li se objektivnímu v umění jako domnělému a nemožnému. Nikdy nebyla by rigorosněji přenesena methoda pozorovací na pole umělecké a nikdy nedošlo by se k dílům nejúplněji a jednostranněji subjektivním. Tak je pravda, že objektivism visí na povaze látky studované. Je zajímavo jen, že pokus objektivace *umění* stal se právě v době, kdy positivisté zrovna berou v pochybu objektivnost *věd* experimentálných. — Podotklo se již, že vědecká objektivnost do umění přenésti by se musela z věd matematických, jež majíce nejvyšší stupeň evidentnosti, uzavřeny v sobě, daly by se nejsnáze užíti v umění; — dnes hledá se cesta v technice estetické.

stupný průběh experimentu sociálně-přírodního jím zavedeného (a řízeného, což Zola sice nedodává, což však jest evidentní.[1]

Nikdy nebylo by umění analytičtější ani v analyse obmezenější, nikdy závislejší na prostředí časovém a místním, nikdy pasivnější a imitativně reproduktivnější. Byla by mu stejně zakázána malba hnutí duševních[2], intuice, snu a vise, symbolisace sil přírodních a meditací metafysických jako fantasie a nuance citu, aspirace mravní jako humoristické naladění.[3] Bylo by jen více méně přesným zápi-

1 - Ani v tomto formálném smyslu nelze tedy mluviti o objektivismu. I umělec naturalistický musí činně a volně zasáhati do mechanismu pozorovaného, bude ho musiti upravovati, rovnati, jako aranžuje učenec pokus. Musí upnouti pozor na jisté předměty, vyloučiti jiné, pozorovati a podati jen jisté styky, přejíti jiné, slovem: vésti je k výsledku nebo usnadňovati dosažení jeho jak více méně určitě, očekávaně a priori jím je pojat a představován.

2 - Proto studie naturalistické jsou všeobecnými studiemi mravů, předmětem je člověk jen jako buňka organismu sociálního, jako „společenské zvíře", abych užil termínu Tainova. V tom jsou abstraktní a materielní, poněvadž nepodávají zvláštní, těm a těm periodám vlastní způsoby nazírání nebo cítění duševního, nýbrž jen podrobnou fysiognomii historicko-sociální průměrného stavu té a té rasy v té a té periodě. Tak rozuměl již historii mravů, kterou chtěl psáti o současné Francii, H. de Balzac nepojímaje jí jinak než jako materielní historii kulturní. Jiného cíle nemůže míti ani dokumentace Zolova.

3 - To dnes všeobecně se uznává. Tak výslovně Rod o Huysmansovi, jenž rozvinul se z naturalisty ve spiritualistu: „Z Huysmanse stal se ostrý fantaisista, trpký humorista, jenž se kloní k mysticismu" (Trois coeurs 5). U nás ukázal na zjev ten p. H. G. Schauer. Námitky protivníkův osvědčily pouze neobyčejnou ignoranci estopsychologickou. Humor jako prvek estetický, jak patrno, předpokládá *subjektivní* stanoviště v pojímání umění, proces „tvoření", kde já umělcovo jako potence prvořadá „proniká" hmotu a tak tvoří i formově znova a nové. Jen z toho stanoviště subjektivního, t. j. nad látkou vzniká veselí a radost vzmnožením sil individua tvůrčího a neustálým uvědomováním vzmnožení toho, což právě je procesem tvůrčím, čímž dána v umělecké tvorbě cesta *zkušenosti subjektivné* (to, co pověděl Wagner: in wonnen und wunden, in lachen und thränen) a ne objektivního a tedy lhostejného pozorování. Z estetiky Zolovy vyloučena psychologie a tedy tím samým již specielně humor. Znám je přece jeho výrok: „kdo řekne psycholog, řekne zrádce pravdy" a několik jiných stejně karakteristických. Nedostatek humoru v díle Zolově byl by tedy již *pouhým důsledkem jeho estetické formule* — bez ohledu na filosofický názor autorův. Jinak u Ibsena a Tolstého. Ti oba stojí k dílu v po-

sem procesu přírodně-sociálního, pro vědu ceny ostatek více než pochybné.[1] — Zcela důsledně byla reakce proti naturalismu z počátku

měru subjektivném, v poměru volné a psychické synthesy, a zde je to tendence, t. j. filosofický názor autorů, který porušuje pravidelný a statický výsledek sil a prostředků čistě estetických, kalí výsledek, k němuž by, ponechány sobě, došly. — Tuto transcendentní povahu humoru vyložila dávno již dobře německá estetika a také ruská (připomínám zde jen studie Hegeliana Bělinského u nás s pronikavým pochopením vykládané a komentované p. V. Mrštíkem): právem se řeklo, že pochopení humoru je vrcholem kultury esteticko-filosofické. — Příklady, jež proti p. Schauerovi uváděny, jsou všecky nesprávny: dokazují jen a contrario, že umělci jako Bret Hart, Dickens, Neruda nepracují Zolovou přísně a objektivně pozorovací methodou v celé její výlučnosti (orthodoxní naturalisté říkají karakteristicky prvním dvěma: „poloromantikové"). Jmenovitě Neruda, který je *jediné genrista* a ne „realista" (distinkce, jejíž skutečná důvodnost estétům je zcela patrná a již jiným vykládati zde není místo) a tím již důsledně idealista a jejž celého jako estetika, filosofa, sociologa, politika lze vyložiti tendencemi *Jungdeutschlandu* a jeho descedence. Konečně uváděn na vyvrácenou zcela nepochopitelně p. Herrmannův Snědený krám. Nepochopitelně, neboť p. Herrmann může míti jisté zásluhy, ale nikdy jako estét nebo psycholog a důsledně ani humorista. Psychologie v románě je nejpovrchnější, nejúhrnnější, nejstručnější, bez nuancí, ilusorně naivní a falešně hrubá a primitivní v typických šablonách. Každý, kdo zná Tolstého nebo Stendhala, mi přisvědčí. Či myslí se, že inkarnací uměleckého humoru je Kyllian? Věčný opilec, jenž mluví k sobě nebo k jiným v bizarním žargonu nepříčetné řeči. Nic více. A to od začátku do konce. Kde je zde psychologická analysa, kde je rozvoj? Nelze nalézti termín z psychologie, jímž by se dal vymeziti. Je to typ z fysiologie a spíše pathologie sociální. Ani ve sféře mravní nelze ho determinovati: vymyká se z ní úplně: není ani dobrý, ani zlý, je prostě indiferentní. (Zdá-li se mi v posledním konci analysy na dně kmitati vágní a zcela neprojevený cit dobroty, není to zajisté zde znak karakteru psychického, nýbrž lhostejný zjev síly přírodní.) A kde je zde humor? Přece není složen v hádkách Kylliana s Randovou. Pak by byl pečlivý a správný zápis sporu dvou opilcův uměleckým humorem. Kde není psychologie, není ani humoru. Na mne působil pouze studeným, cizím a černým dojmem typické figury loutkového divadla. Význam románu vůbec je ryze sociologický, je přesným popisem dvou, tří typů sociálního zvířete. Hledá-li se v moderním umění veledílo humoru, je třeba zastaviti se u Wagnerových „Meistersinger". Významné, že Wagner, „umělec nejsubjektivnější", jak se neurčitě v kritice posud vyskytuje, je jeho autorem. Jen tím, že si zamiloval, proniknul, ztotožnil se zcela s německou Psyche (která tedy na konec je generalisovaná vlastní) „v svého nitra nitru" že ji poznal, mohl stvořiti ten svět radosti a veselí.

1 - Vždycky, kdykoli obraceli se učenci k Umění, vždy žádali od něho něco jiného

jedině psychologická a později šíře intuitivně symbolická. Proti Zolově domněle objektivní methodě pozorovací položena subjektivní zkušenost. Rod, v němž snahy ty typicky zpodobeny, je zároveň estopsychologem, aby dovedl vyložiti postup svého přerodu z naturalismu v psychismus. Uvádí některé z příčin: „První bylo, myslím, uveřejnění Zolových článkův o experimentálném románě. Vedly mne k úvahám, jež mne měly odpuditi od jeho vlastního systému: zkušenost se mi líbila; shledával jsem, že jí nutno dáti přednost před pozorováním, které činí z umělce fotografa a zanedbává, co fakta mají nejzajímavějšího, totiž jich význam („signification"). Zkušenost nechává umělci to právo ke konjekturám a dedukcím, jež pozorování mu odnímá: autorisuje ho, zavazuje ho také z vlastního nitra vyjmouti styky, které existují mezi fakty a unikají pozorování. Toto ukládá úkoly brutální, ano, aniž by k tomu směřovalo, jedině jak se provozuje, uvádí odstíny; toto je positivné, určité, materielní, ono — alespoň v literatuře — stává se brzy intelektuelním a fantasijním. Došel jsem tak k tomu, že jsem ukázal některé chyby naturalistické theorie." A dále: „V týž čas diskutovali jsme mnoho s Emilem Hennequinem theorii prostředí;[1] a tyto rozpravy vzbudily ve mně nechuť k popisům, jich

než zápisy pozorovaných fakt jako látky vědeckých prací. Fysiolog *Claude Bernard*, od něhož naturalismus v nejedné příčině se odvozuje, vyměřuje cíle umění v těchto slovech plných neodvislosti method a širokého vymezení intuitivních a právě proto zvláště bezpečných a jistých výsledkův umění: „Věda neodporuje nijak pozorováním a výsledkům umění, a nemohu připustiti mínění těch, kteří myslí, že vědecký positivism má zabít inspiraci. Podle mého nastane nutně opak. Umělec nalezne ve vědě pevnější základy, a učenec bude čerpati v umění zabezpečenější intuici." Zajímavo je také, že kladná výslednice Zolových románů, these, kterou skutečně chce dokazovati, je podstatně velmi neurčitě metafysická: nespravedlnost recte lhostejnost přírody a redukce subjektivní idey mravnosti v ideu nutnosti vlivem Přírody individuum obklopující a podrobující.

1 - *E. Hennequin* ve Vědecké kritice odporuje Tainovým theoriím rasy a prostředí. Výsledek subtilních diskusí jeho je shrnut ve větě: „Není žádného pevného vztahu mezi autorem a jeho rasou nebo jeho prostředím, kdežto stává vztah takový, plný a stálý mezi jeho díly a jistými skupinami lidí, jež díla ta k sobě přitahují v poměru příbuznosti duševní mezi autorem a skupinou touto", t. j. skupinou

podrobnosti, jich neužitečnosti. Myslil jsem, jak nahraditi *je studiem bytosti vnitřní*, a snil o románu zbaveném toho, čemu jsem říkal ‚okolnosti náhodné', o románu výlučně vnitřním, odehrávajícím se v srdci." (Předmluva k Trois coeurs.) — Intuitivismus, jak chce Rod methodu svoji nazývati, je tedy, jak sám vytýká, užitím intuice jako methody psychologie literární, a z oboru jejího není vyloučen žádný fenomen psychický: rozumování, cit, vzrušení, vůle, sen. Není vyloučen ani vnější svět, je smířen konečně zdánlivý rozpor objektivismu a subjektivismu.[1] Cílem však není popis, výpočet, slovem determinace předmětu, nýbrž smysl v něm utajený, význam jeho, duševní nazírání předmětu jako znaku, t. j. předmět jen potud, pokud se v percepci jeho objevuje ta a ta vlastnost, ten a ten stav duše. V tom podán již v podstatě základ synthesy v umění: proti klasicismu, proti romantismu, proti naturalismu, které všecky pojímaly předmět v tom, co měl individuelního, určitého, částečného a vymezeného,[2] zajímá se synthetismus o všeobecný, abstraktní, absolutný význam a smysl předmětu pouze jako pomíjejícího zjevu, obmezeného tvaru, částečné realisace věčného rozumu, čisté idey, skrytého smyslu. A v tomto směru jediné je symbolický způsob jeho (jehož dosah

obdivovatelů. Či jinak: „Literatura vyjadřuje jistou národnost, ne, že tato ji produkovala, nýbrž že ji adoptovala a obdivovala." Str. 151, 162.

1 - „Patřiti do sebe, ne abychom se poznali ani abychom se milovali, nýbrž abychom poznali a milovali jiné; hledati v mikrokosmu svého srdce hru srdce lidského; vyjíti odtud a jíti dále za sebe, poněvadž *v sobě*, ať se praví cokoli, odráží se svět."

2 - Stejnou jednostranností a úzkostí jako naturalismus, ne-li větší, vyznačuje se klasicismus jako romantismus. Morice vidí po příkladě Tainově v klasicismu analytickou studii jediných a osamocených, v abstrakci pojatých prvků duše, v romantismu o sobě studované prvky citu. Podstata abstraktních tendencí je tím skutečně vyčerpána. Díla sama však v každé této periodě jsou nesmírně bohatší, zrovna jako díla naturalismu ve svých největších dílech jsou proti striktní theorii Zolově. Táž jednostrannost stihla by symbolismus, kdyby jako čistá materielně-estetická methoda chtěl se státi cílem sám v sobě a ne obmezeným prostředkem pouze k realisování filosofické a vyšší jednoty v umění. Zejména t. zv. symbolickou školu francouzskou stihá právem, kromě jiných ještě, tato podstatná výtka.

a význam ihned podrobím diskusi) jako hypotyposace, t. j. smyslové a nepřímo názorné představování čistých ideí,[1] filosofický a objektivní: jako filosofie má za předmět všeobecné, generelní pravdy,[2] pravdy *mimo čas a mimo prostoru*. Význačna je v poslední příčině meditace Ch. Morice, která ukazuje pochopení tohoto momentu: „Genius záleží — jako Láska a jako Smrt — v osvobození od vedlejšího, obyčejů, předsudků, konvencí a vší náhodnosti prvku věčného a jednotného, který svítí za zjevy, na dně každé lidské podstaty", t. j. jedná se tedy: zbaviti dílo odvislosti od prostoru a času, patrně od *určitého* prostoru a času, aby mohlo *plně a neobmezeně* zjevovati metafysickou Fikci — román, který by hrál v srdci . . ., jak řekl Rod.

Estetická konstrukce — o níž připomínám tuto, že bude abstraktním typem apriorním i v tom smyslu, že realisace empirická nemůže mu býti paralelnou z povahy věci[3] — byla by tedy dána a podmíněna úplně a vědomě[4] cílem, účelem či obsahem, a potud by bylo tedy

1 - *Kant*, Kritik der Urtheilskraft, I. Theil, 2. Buch, § 59.

2 - Rozebíraje tři prostředky výrazu uměleckého (sugestivní: užit předem v romantismu — popisný: užit předem v naturalismu a — symbolický), konkluduje *E. Hennequin* takto: „Sugestivní je popředně subjektivní i pro autora i pro zaujaté jím; deskriptivní snaží se býti objektivním; symbolický jest objektivní. První vyjadřuje zvláště city a pocity, druhý dojmy a ideje, třetí ideje."

3 - To jest: synthetism — a v tom právě, jak připomínám na konci, je veliký, poněvadž neobmezený jeho význam — je jedině a ryze ideálnou mezí, směrem, regulativem, ne vytčeným, užitým, jako bod určitě a konstantně položeným terčem a cílem, dogmaticky určitým programem literárním. Je naopak, jak lze říci s obměnou po *Tissotovi* „jako nekonečné linie vyšších matematik, k nimž lze se věčně přibližovati, aniž lze kdy jich dosáhnouti."

4 - Pokud k poměru kvalitativně stejnému dochází se i přes důsledně vedený antagonism umělce-básníka „ryze formového", na př. Theofila Gautiera nebo Th. de Banville („žádná, sebe větší idea není hodna krásného rýmu"), bude patrno z psychologického výkladu esto-verbalismu na základě *Geigera* nebo plněji *Taina:* pokud totiž ve slově samém latentně obsažena jest idea, pojem, myšlenka, koncept povahou ovšem podmíněna a obmezena formálním, t. j. v poslední příčině foneticky-pocitovým rázem slov, „vnitřním jich ozvukem". Připomínám zde jen ještě, jak zajímavým s tohoto stanoviště bylo by vyšetřiti v individualisované studii esto-psychologické poměr *Flaubertova* pojetí stylu (pokud v tom shoduje se i s Goetho-

správné, že kterékoli určité hnutí umělecké, jež synthetismem by bylo řízeno, odporovalo by reálně-estetické samoúčelnosti formové nebo jak zní neexaktní, ale rozšířená formule „umění pro umění", t. j. kráse formové. Měla-li by uměním podána býti synthesa jevového života duševního a tím již hmotového[1] (jak právě ukázáno při výkladu Rodova intuitivismu), byl by tím již *význam* umění určen, význam jeho jako čistého a plného prostředku k dosažení cíle. Význam, ale ne *podstata*. Podstata jeho jako nazíravosti současně konkretné a intuitivné[2] právě na základě theorie této přivedena

vým *expresivismem*) k této vědecké theorii. Flaubertovi, jak známo, je stylem: utušiti, ucítiti, vystihnouti, jak se doslova pronáší, „*duší slov*". Je vidět, jak Flaubertova metafora v hotové prudkosti zachycuje totéž, co vykládá a zdůvodňuje nová estopsychologie. Jak, až skoro doslovně, shodují se oba termíny: i vědecký výraz je karakteristicky metaforický! A není zde ponejprv, kdy umělec skoro formoval theorii. V té příčině je Goncourtův Journal nebo ještě více Flaubertova Korespondence nahromaděným pokladem neužitých pocitů, percepcí, idejí živé a konkretné psychologie umění, neužitých a nevztažených posud k závěrům abstraktních dedukcí kritických.

1 - Tím, jak již výše vyloženo, vytýkám výrazně niternost a pronikavé, čistě vnitřně duševní, tvůrčí vyjímání ztajeného jádra, podstaty určitého předmětu nazírání uměleckého, tedy *znakovost* jeho , t. j. jak se pleonasticky proti Zolovi poznamenalo, „*pravdu vnitřní*". Zolova „pravda vnější", jak se již řeklo, byla by jen kontradikcí.

2 - Užívám zde vědomě pleonasmu „současně *konkretné a intuitivné*" k lepšímu a jasnějšímu vystižení podstaty umělecké tvořivosti, umělecké „methody". *Obě slova znamenají jedno a totéž:* a jen vadou řeči, nahodilou a klamnou, je nemožno s větším a patrnějším reliefem podati tu *vyrovnanou jednotu* Podstaty a Významu, „formy" a „předmětu", spontánnosti a receptivy, obrazu a idey, zření a vidění. Dobře již *Schäsler:* „Je třeba upozorniti, že při výrazu ‚nazírání' nesmí se jednostranně mysliti na činnost duševní jen k vnějšku obrácenou, nýbrž že činnost ta *právě tak a vždy zároveň k nitru se obrací, poněvadž v ní Vnější a Vnitřní jedno jest.* Snad odpovídal by tomuto pojmu výraz ‚*intuice*', který po významu etymologickém totéž vyjadřuje přesněji, *poněvadž v něm hlavní přízvuk na směr k nitru je položen.*" Ani terminus *symbolismu*, který ostatek dobře ukazuje vzájemnou a reciprokní *znakovost* v objektivní a reální analyse estopsychologické, není vhodný, poněvadž snadno se pojímá absolutně jako filosofická hypotyposace idejí a ne relativně: odtud snaha po bližším a přesně výrazném termínu *konkretního symbolismu*, jak ho užívá

k nejplnější a nejvnitřněji, pojmově skutečné platnosti: tím, že dobírajíc se a vzestupujíc k *celistvosti a jednotnosti* zbavuje se uzavřené rozdělenosti formové v *historických*, t. j. daných a stvořených, abstraktních a schematických *typech* estetických bránících této činnosti podstatně dogmatické, subjektivné, smyslové, konkretně-intuitivné. Nové hnutí dnes nejen že pevně a pojmově neměnně poznalo a objalo *podstatu* umění, vlastní a celou neobmezenou jeho říši, — „vrátilo mu vlast po dlouhém vyhnanství", jak se řeklo, tím, že proti pseudoobjektivismu a domněle vědeckému induktivismu položilo synthetický intuitivism — ono již tím samým, *současně, zároveň, integrálně* (právě plným pojetím, srozuměním intuitivismu-konkretismu, který stejně se obrací k vnějšímu jako k vnitřnímu, spojuje, správněji vyrovnává oboje v ideálním ekvivalentu jednou a současně „formy", po druhé a současně „látky") určilo jeho *význam*, t. j. *výraz*, symbolisaci, nebo specielněji a poněkud ve smyslu obmezeněji — technickém jeho styl.

(Zde v parenthesi obmezuji smysl „nového" hnutí: novým jest jen relativně, jak se samo sebou rozumí, proti „naturalistickému" nebo „realistickému" hnutí objektivnímu. Shrnuji zde také v hotových abstraktních liniích reálný a mentálný postup rozvoje jako typu bez zřetele k historickým a individuálním změnám, jimž podlehnul a podléhá. Princip a idea dány jsou mu však všemi Velikými.[1] Ti všichni

mladý kritik *Camille Mauclair*. Zde zřejmě alespoň ukázáno na *názornost* vlastní a imanentní umění *proti abstraktnímu pseudosymbolismu* jak sám vytýká Mauclair.

1 - Poněvadž R. Wagnera v nejedné příčině lze pojati jako nejmocnější inkarnaci synthetických tendencí a i theoretickými konstrukcemi a zdůvodněním jich nejplněji zaujat byl, lze na něm také nejlépe demonstrovati poměr jeho specielné estetiky ke klasické estetice německé a ukázati zřejmě, že *jeho theorie jsou jen realisací, výslednicí všech velikých německých theorií estetických: Lessinga, Herdera, Goetha, Hegela.* To přímo dovozuje Edouard Rod v Etudes sur le XIXe siècle: R. Wagner a německá estetika. Na str. 115: „... estetika Wagnerova, velmi vědomá a velmi promyšlená, je spojena ve všech svých podstatných bodech s předními uměleckými theoriemi, jež stvořilo Německo od posledního století." A na str. 100: Idey *opery a dramatu* jsou v jádru ve spisech daleko předchozích, a Tristan a Isolda není nakonec než realisací ideálu odedávna tušeného. V pokračování

znali, cítili, pronikli a ukázali k nim v nejvýznačnějších větách, které zahrnují, vykládají, zachycují totéž a často týmiž slovy, jaká dává dnes intuice nejednomu umělci bez historické a theoretické kultury.[1] Vedeno jejich drahami vrací se k nim nové umění jako snaží se systemovati je v absolutní a úplnou theorii.)

Vychází z poznání zajištěného a jako zákon zjevného z rozvoje celého umění. Všeobecně dá se formovati tak, že dějinný rozvoj jeho záleží v neustálém objektivisování všeho individuálně-znakového. Vše, co stvořeno jako subjektivní, konkretné, symbolické, dogmatické přejímá a pojímá se během času jako historické, objektivné, formové: jako genre, zákon, pravidlo. Znak subjektivně smyslový, význam, výraz, symbol toho neb onoho umělce-genia (jako příklad: ten a ten nový rytmus, sled veršů, ta a ta syntaxe, vedení scén —

Laokoona řekl již *Lessing:* „Zdá se, že příroda neurčovala jedině, aby Hudba a Poesie šly pospolu, ale spíše, aby *splynuly v jediné umění.* . . . A *Herder* přímo ohlašuje Parsifala, jak praví Rod, v této větě: . . . a brzy jiný „postaví lyrický pomník, v němž poesie, hudba, dějství a dekorace budou kombinovány pro účin společný". A pod tím na str. 101: „idey podobné vracejí se často v korespondenci *Goetha* a *Schillera* (jmenovitě list Schillerův z 29. prosince 1797), zaujímají všecky umělce estetiky, kteří pracovali na osvobození německé myšlenky od cizích vlivů, jimž zůstala tak dlouho podrobena. Aby se dalo pochopiti, jak hluboko je to pravdivé, bylo by zde třeba citovati celý odstavec Estetiky *Hegelovy* o vztahu prostředků výrazu hudebního s vyjádřeným předmětem." Na str. 110 konečně: „Rovněž transcendentálný idealismus užitý v umění je ještě Hegelovým požadavkem, jemuž umění jest „idea pronikající a přetvořující hmotu": takže podle něho umění řecké, kde idea obětovaná kráse plastické neodlučuje se od formy vnější, bylo by nižším než umění orientální, jehož symbolismus zjevuje hlubokou aspiraci k nekonečnému". V této poslední větě zejména dán také přímo klíč k pochopení snah Stéphana Mallarmé a jiných poetů čistě filosofických, abstraktních symbolických v obmezeném a nevlastním smyslu slova (viz předcházející poznámku), kterým běží jedině o evokativné a čistě samoúčelné znovustvoření zjevů idejí, t. j. tedy podle idealistické filosofie Platonovy nebo Fichtovy věcí — realit. „Tento symbolismus předmětný a absolutný lišiti se musí přísně od symbolismu ‚konkretného', t. j. jen prostředkového, jen znakového a tedy vlastního synthetismu.

1 - Tak specielně skoro všichni umělci-estéti, jež uvádí Emile Hennequin ve Vědecké kritice jako příklady *estetické synthesy*, str. 172, nebo lépe ještě kritikové čistě pocitoví: Paul Verlaine v Poètes maudits nebo Jean Dolent v Amoureux d'art.

lépe všeobecněji: způsob zření) přijat, změněn, dán, položen jako historicky objektivní, absolutní útvar či *forma*. Tím umění vždy subjektivní, smyslové a znakové v dogmatické estetice a specielněji technice pojímáno falešně jako dané, hotové, reálné, genrové. Konkretně symbolické jako abstraktně (historicky) absolutné. *Významné či symbolické jako reálné či formové. A odtud každý nový umělec-genius,* t. j. každý pokrok v rozvoji synthesy konkretně-symbolické znamená boj, odpor, vzpouru proti souboru analytického abstraktivismu formového, proti estetikám a poetikám, proti sneseným a ověřeným již genrům, syntaxím, *formám:* akt *tvůrčí:* boj proti *hotovému.*

Z toho jde již a rozumí se teď jako pojmové nutnosti reakci proti abstraktnímu, historickému, objektivnímu, genrovému, formovému slovem, která vyznačuje nové hnutí. Je hluboce vlastní odevždy umělci, tím vlastnější, čím větší jest. Nové době náleží jen, že fakt ten pojala jako projev vlastního zákona pokrokového rozvoje umění, že ho vytkla, formovala a zdůvodnila. (Pokud se jím jako „mravně-uměleckou direktivou" příslušníci nového hnutí řídí, nebudu zde vyšetřovati. Konstatuji jen, a není třeba blíže dovozovati, že u skutečných umělců jest i tu podstatně a ryze instinktivná a jako u všech pravých vášnivých a citových neurčitá, nedůvodná a nelogická.) *H. Taine*[1] jest i zde zase první, který postřehnul a plně ocenil, jako krite-

1 - Význam Tainův pro skutečně moderní umění je veliký. Symbolisté francouzští dovolávají se ho jako filosofa, který podstatu nových snah nejlépe poznal, zdůvodnil, ocenil. Charles Morice: „Tento obdivuhodný duch, třeba tak málo přímo zaujatý v uměleckém rozvoji zcela moderním — jak je dnes ponořen k naší veliké lítosti zcela do studií historických — sledoval ze všech svědků nejjasnějším zrakem hnutí předchozí, která logicky musila vésti Umění k těm nejvyšším závěrům, jež tušíme." Objevil, vyložil, ukázal v říši ducha Umění veliká pole. Viděl pevnější a tužší svazek Vědy a Umění: „Příbuzenství, které pojí umění k vědě je ctí pro ně jako pro ni, a je to slávou pro umění podepříti své nejvyšší konstrukce o pravdu." Zajímavo jen, že vliv jeho cítí se nejživěji u generace nejmladší, která hledá a vidí smysl, ztajené jádro věcí, která chápe, že vždy šíře roste myšlénka nad svět vnější a v tom že je Budoucnost. Ryze vnější naturalismus nedal se vésti jeho směrem: důkaz, s jakým nepochopením mluví Zola o tomto filosofu-umělci v Documents littéraires. Nepomohlo ani, že žurnalistická kritika chce viděti v Tainovi – „materia-

rion moderní poesie položil tuto snahu *antiformalismu*. Rozboření daných mezí historických, abstraktních pravidel a genrů, všeho logického, konvenčního, objektivního, vůbec vší *formy* (ve smyslu, jak jsem jej právě vymezil), tedy všeho od gramatiky k poetice, od metafory k rytmu . . . k jazyku a komposici, „prostředkův uměleckých" . . . vykládá jako nejpodstatnější příznak nového umění. Praví doslova: „Forma zdá se rozpadati a mizeti vniveč („s'anéantir"): odvažuji se říci, že v tom je veliký rys moderní poesie."[1] Mizí *forma*, ale trvá, roste . . . lépe *proměňuje se* ve *výraznost, význačnost, konkretnost, symbolism* (což všecko jsou synonyma) . . . pravdivý, skutečný, vnitřní, zbavený antinomií, adekvátní, integrálný.

Je tedy v estetické theorii synthetismu řešena jako základní pravda: identita, integrálnost, adaequatnost Výrazu a Podstaty (nebo podle historicky-abstraktního názvu: „formy" a „obsahu") samým přímým, plným vytknutím a pochopením, vysledováním intuitivismu-konkretismu jako podstaty uměleckého poznávání. Neboť v něm „Vnější a Vnitřní je jedno", neboť je celým, jednotným, novým,

listu"(!) Mladá generace ví, kam jej klásti jako vědeckého idealistu, jak rozuměl mu Auguste Comte — bez falešného přízvuku, jaký na slovo to klade naivní nevědomost nebo minulé zpátečnictví.

1 - Znak ten neušel ani jiným. Daly by se uvésti smyslem blízké věty ze Sainte-Beuva a ovšem i z jeho žáka Brandesa. Z Anglie Vernon Lee a Arthur Symons, kritikové předem jen esteticky dogmatičtí. Také *Bourget* ukázal v Etudes et portraits na tento „boj o život" mezi jednotlivými genry a dovozuje, jak epická báseň podlehla v něm modernímu románu, jak poesie vůbec může v dnešním ovzduší filosoficko-positivním prosperovati jen jako lyrika. Na to upozorňuje i *Arturo Graf* a dobře podotýká, že nikdy nebyla ještě lyrika hlubší, obsažnější, širší, že dnes objímá celý svět myšlénky, citu, idey a vůle, ona jediná že dovede podati bolestný život neklidné sensitivní moderní Psychy, že je básní duše katexochen, „poema del'anima". (Inaugurační přednáška na univ. milánské: „Krise v literatuře" r. 1888.) Dnes, po odklizení distinkcí poetiky, forem a genrů, stála by proti sobě jen poesie a próza. Karakteristicky však směřují snahy symbolistů francouzských i zde k vyrovnání, spojení, scelení. Nerozebírám zde podrobněji jevu toho, uvádím jej jen jako *příznačný* a svědčící, jakou touhou po synthetismu, po celosti a jednotě vedeny jsou podobné pokusy. Viz o tom Charles Morice, La littérature de tout à l'heure, formules nouvelles.

zvláštním a výjimečným[1] proniknutím, vycelením, znovustvořením v transcendentní pravdě: totéž a jedno jednou je Výrazem a po druhé Podstatou, ale vždy Výraz je celý jedině v Podstatě, Podstata celá jedině ve Výrazu. Výraz je zřená Podstata, Podstata jest intuovaný Výraz. *Tím konečně a komplementárně-pojmově dáno by bylo řešení sporu „obsahových" a „formových" hnutí esteticko-uměleckých, „tendenčních" a „umění pro umění" v této základní thesi synthetismu-symbolismu. Tím specielně dáno a dosaženo kriterion v pojímání stylu jako souboru znakově-osobních momentův estopsychologických* — jak známo jednoho z nejobtížnějších problémův umění moderního, jehož dosah je skoro životní důležitosti pro rozvoj i kritiky i umění. A obojí dosah tohoto apriorně-metafysického a estetického schematu, pojatého — na základě rozvoje dosaženého, vyznávaného, živého ve všech umělcích-geniech Minulosti — a jako abstraktně-ideálnou normu vytčeného velikými několika koryfeji dnešního hnutí je *v plné shodě s induktivným výsledkem positivné analysy vědecké psychologické moderní kritiky.*

Z této abstraktní normy nutně se poznává, že v rozboru analytickém a objektivním musí býti — je-li správnou — potvrzena podstata její, t. j. *znakovost* či *symbolisace*. Specielně tedy *styl*, t. j. výraznost, významnost musí býti jen *psychologickým znakem:* všecky karaktery estetické musejí býti znaky psychologickými, smyslem psycholo-

1 - „Tento způsob pojímati svět — privilegium nebo nemoc — nebude bezpochyby nikdy než případem některých," jak praví James Darmesteter ve studii o Shelleym. Naopak vidí Hennequin v možnosti a rostoucí schopnosti těchto subtilních a vzácných modů duševního života záruku subjektivně pokrokového rozvoje. Stejně skoro Darmesteter sám o něco málo předtím. Upozorňuji jen ještě, že *výjimečné*, které skutečně mnozí mezi mladými hledají jako výlučný předmět umění, má *jiný význam* než mělo třeba u romantiků, kde je náhodným a bizarním projevem antikolektivismu ať psychického ať sociálního. Dnes však domnívají se v něm někteří viděti synthesu, pravý a skutečný a právě proto vzácný a řídký projev jednoty a scelení. V té příčině je povšimnutí hodna definice výjimečného, jak ji podává italský „verista" *Luigi Capuana:* „Výjimečný ráz je ten, v němž *všecky* nebo skoro všecky přirozené síly, jež leží v zárodku, mohly se vyvinouti s plností a bohatostí, jež tisíce společenských okolností zřídka snesou." Nediskutuji zde, připomínám jen znovu *typičnost* takového názoru.

gickým, mezi fakty estetickými a fakty mentálnými musí býti komplementárnost, solidarita, znakovost slovem, takže lze pojati vědu, která by usuzovala z estetické zvláštnosti díla přímo na mentálnou zvláštnost autora. A věda ta je stvořena, neboť *pro analysu psychologickou není estetický tvar díla, speci lně styl ničím než psychicky-morálním znakem.*[1] Práce Baina, Rentona, Taina, Ribota, Hennequina ukázaly přímo nejen tuto znakovost, ale i *totožnost* estetického „formalismu" se zvláštním karakterem psychickým. Překládám z Hennequina: „Je známo, že duch, já každého člověka je konstituováno, jak ukazuje jmenovitě Ribot ve svých Nemocech osobnosti ne nekonečnou podstatou, ale jistou posloupností, jistým rytmem a seskupením obrazův, idejí, dojmův a pocitů, jistým během jevů mentálných (Taine, Inteligence, IV, 3). Nuže — dílo umělcovo podává nám přímo pozoruhodnou část těchto jevů; nadto je výrazem netoliko těchto projevův, ale i jich hlubokých podmínek, schopností a žádostí, které tvoří jich základ.

Je tedy oprávněno pokusiti se vyjmouti z uměleckého díla obraz ducha, jehož je buď znakem a výrazem, buď také přímo částí neodvislou a konstitutivní. Vyjmou-li se tedy z řady děl vyplynuvších z jediného autora všecky zvláštnosti estetické, jež obsahují, bude lze z nich odvoditi řadu *zvláštností intelektuelných* (Critique scientifique, str. 70).[2] *Tím je potvrzena i v objektivní vědecké*

1 - „Tyto zvláštní karaktery estetické jsou vzhledem k těmto vlastnostem duševním v poměru účinu a příčiny a lze pojati vědu, která by postupovala od jedněch k druhým, jako se postupuje od znaku k věci označené, od výrazu k věci vyjádřené, od projevu jakéhokoli k jeho původu." Hennequin, Critique scientifique, str. 67.

2 - Rozebíraje praktiku analysy takové ukazuje Hennequin v příkladu na psychologický význam jevu tak čistě estetického jako je komposice románu: „Dokonalá komposice, od části až k celému dílu, dovoluje mysliti, že u umělce, jenž ji prováděl, spojitost idejí je přímá a souvislá, to jest, že mezi jevy jeho mentálného života hra zákonů stejnorodosti a souměrnosti je dokonalá. Stupně této schopnosti označí míru, v níž bude třeba pronésti tento soud. Jestliže autor jako Flaubert na příklad skládá dokonalé fráze a paragrafy, prostředně kapitoly a špatně knihy, bude nutno připustiti u něho počátek nesouvislosti idejí umělou proponderancí

analyse[1] *symbolicky synthetická these, jak dobrali se jí jednotliví umělci nového hnutí, jak v podstatě přijímá ji descendence* — pojata ovšem jimi jako metafysicky apriorní a jen vnitřní a živou intuicí zjištěná pravda.

Z toho jako důsledek zvláště v pojímání stylu[2] dá se zahrnouti

svázaných, jisté formy fráze typické, do níž tento autor mučil se vtěsnati zmatek svého smýšlení." A jinde: „Příklady všeobecné analysy, které jsme podali, ukazují, že není v přítomnosti důležité zvláštnosti estetické, *která by nemohla dospěti k označení určité zvláštnosti psychologické.*" Neboť: „v těchto pátráních vědecká určitost je možna; poněvadž vedou k umělostem komposice, stylu, techniky, jež lze poznati vědami skoro dovršenými. Theorie barev, zvuků, architekturálních poměrů jsou hotovy. I v literatuře, všechno zevnější redukuje se na verbalné formy a obrazy, o nichž máme přesné poznatky." Hennequin sám v studiích individualisovaných podal dokonalé vzory analysy vycházející od estetiky a stoupající k psychologii, tak na př. ve studii o Victoru Hugovi nebo G. Flaubertovi, „kde celého genia vykládá prostými příčinami psychologickými", které nabyty jsou výhradně ze *znakovosti*, resp. *identičnosti konstrukcí estetických a postupů technických těchto autorův a útvarů duševních, rozumových, mentálných.*

1 - Podpírám ještě šíře: „Estopsychologie nemá za cíl určovati zásluhu uměleckých děl a všeobecných prostředků, jakými byla provedena; to jest úkolem čisté estetiky a kritiky literární. Nemá za předmět obraceti zřetel na umělecké dílo v jeho podstatě, účelu, rozvoji, o sobě; ale jedině z hlediště vztahů, které pojí jeho zvláštnosti s jistými zvláštnostmi psychologickými a sociálnými, pokud zjevuje, odkrývá jisté duše; estopsychologie je vědou díla uměleckého jako znaku." A stejně Taine: „Analysuje a komentuje místo, aby chválil; resumuje místo, aby haněl. Uvažuje o díle uměleckém ne o sobě, ale jako o znaku člověka nebo národa, jež chce poznati." — Že v dané formě analysy estopsychologické postupuje se od znaků vnějších či techniky formové, stylové atd. ke znakům vznitřním, či znakům konstrukce psychické, neodpírá, jak patrno, theorii identičnosti obou, nýbrž jest jen důsledkem methodické nutnosti postupu od patrného, zjevného, přístupného k ukrytému.

2 - Otázka „stylu" vynesena u nás na veřejnou diskusi dvěma články p. *V. Mrštíka* O stylu r. 1889, které nejsou však theoretickou konstrukcí a estetickým a psychologickým zdůvodněním jejím, nýbrž jedině vzácnou konkretnou synthesou estetickou, jak pojem ten zde (viz pozn. [1 a 2 na str. 42] a text [na str. 40—46]) hned zevrubněji objasňuji. Autor v nich neanalysuje, nevykládá, nedokazuje, ale *dává cítiti* hotové, poněvadž před očima jako bezprostředně reprodukované pravdy, klade na čtenáře *dojem* živých a již realisovaných uměleckých činů, skutečně a smyslově proniká, hmatá, zachycuje, uhaduje silou intuice uměleckého temperamentu ty tvary, barvy, nitě, mlhy, plochy, záhyby, fluida stylu. A všecko, co tu takto sugeroval, je

nejvýše, poněvadž dojmově a umělecky intuitivně pravdivé. Ale není theoreticky, analyticky, objektivně položeno a rozebráno. Tento úkol položil si p. *H. G. Schauer* v úvaze své Otázka českého slohu r. 1890. (Lit. l, str. 219 a d.) Chtěl v ní, jak sám praví, alespoň formulovati jistá základní hlediska, od nichž by asi jako od jednotného a shodného východiště další studium a řešení otázky mělo se bráti. Poměr můj k názorům jeho je sice patrný již z textu a tam již, doufám, také dostatečně odůvodněn. Chci jej však při této otázce všem blízké zřejměji objasniti, doložiti a předem tím individualisovati ve větší určitost. Vyslovuji se tedy o článku p. Schauerově tím otevřeněji, čím subtilnější jest otázka a čím větší je moje úcta pro tohoto kritika-sociologa. — Článek p. Schauerův sleduje patrný cíl: svésti kriterion „stylu" z momentu individuální znakovosti (to myslí asi „estetickou stránkou", hledištěm čistého krásna, z něhož doporučuje studovati zjevy literárně historické) také a vedle toho pod hledisko kriteria sociálně historického (to obsaženo v požadavku „národnosti stylu". Lit. l. roč. XI., str. 239). Důvody postupu toho nebo alespoň methoda ke konstruování nového kriteria toho nejsou však zde podány. Nelze za ni pokládati zejména thesi na str. 273 formovanou, že „styl určitého díla slovesného je kombinací *zvláštního* slohu autorova a *všeobecného* slohu jazyka, kterým je psáno", poněvadž v tomto „všeobecném slohu" (který není vlastně ničím jiným než samým organismem řeči: její gramatikou, syntaxí, slovníkem atd.) jako objektivném, generelním, historickém a zpředu hotovém, známém, daném a zároveň určitém a *stejném* — jak sám p. Schauer uznává — nelze najíti kriterion nebo *určitý* vztah a poměr ke „*zvláštnímu* stylu" autorovu, t. j. subjektivně individuálnímu a znakovému! Snaha ta je vůbec antinomní a lichá, jak se dá dovoditi z analysy estetické a psychologické v textu podané. Se stanoviska analysy specielně sociologické dáno je řešení otázky naší (úplně ve shodě s výsledkem analysy psychologické i estetické) těmito momenty: Ve společnostech primitivních a barbarských, v *tuhé* organisaci sociální *není vůbec projevu individuálných*, resp. projev individuálný zde — při největší stejnorodosti, nejmenší diferenciaci členů, kde individua budou se v činnosti jak fysické tak psychické lišiti v podstatě kvantitativně a ne kvalitativně — *přechází, přejímá se, konstituuje se svěží a širokou imitativností ostatních členů v projev, čin, majetek kolektivně objektivný*. Teprve v dobách společností starých, civilisovaných, v dobách *různorodosti a složitosti* vzniklých rozšířením, zmohutněním celku sociálného zákony pokroku, smísením ras atd. — může se projeviti znaková individualita, aniž by splynula se stejnorodým celkem resp. naprosto byla potlačena, jako stává se vlastně — individuálným projevům (těm, jež i kvalitativně liší se od prostředí svého) v dobách primitivních společností. To je zákon přímého poměru mezi pokrokově civilisačním vzrůstem společnosti a rozvojem různorodosti, komplexnosti, *individuace*, vytknutý Herbertem Spencerem, doložený, demonstrovaný Tainem, Millem, Renanem. Společnost primitivní bude míti tedy *jedno* pevné, tvrdé, tyranské prostředí („milieu"), společnost stará má jich *nesčíslný počet* různých, volných, měkkých. A tyto zákony zajištěné *všeobecně* pro *každý* projev

individuálně znakový platí specielně také pro výrazově jazykový projev individuálný: aplikací jich řešíme svoji otázku. A zde její výsledek: V dobách společností relativně mladých, primitivních, stejnorodých, celých, projev individuality znakově výrazné (tedy to, co dnes v době civilisované jmenujeme podstatně „stylem") přechází, přejímá se hned a okamžitě v majetek jednotný, kolektivně objektivný a historický, t. j. řeč, jazyk, syntax, slovník, frazeologii atd. O stylu mluviti se začíná teprve v literaturách starých, *různorodých, složitých*, které ztratily pevné a tuhé linie *jednoty sociálně národní*, kde řeč, jazyk, jako plod objektivně historický a kolektivný, dovršený, scelený a skoro úplně již hotový, studený, abstraktní, ztrácí (jako celá společnost vůbec) chtivou a hltavou svoji imitativnost, pasivitu, receptivnost, s jakou se v nové a primitivní době podával výrazově znakové individualitě. V starých literaturách není jeden jazyk sevřený, žulový a tvrdý jako v starých společnostech není jedno prostředí: — je více jazyků měkkých, pohyblivých, volných, laxních, subjektivních, individuelních, t. j. více stylů. Zákony tyto vztaženy specielněji ještě k otázce článku p. Schauerova dávají tento resultát: (Individuálný) styl *i* v tom smyslu a stadiu, „pokud se kryje s jazykem" (jak se vyjadřuje tu s obdobou po Jules Lemaîtrovi), t. j. pokud ze stadia subjektivní znakovosti procesem receptivně imitativným přechází v objektivně historický majetek kolektivný, t. j. řeč, syntax, frazeologii, poetiku atd. národa, pokud tedy, jak se praví, „rozmnožuje", „obohacuje", „zušlechťuje" jazyk, je koeficientem momentu národnosti-sociálnosti ne potud a proto, že by byl snad hotovým nebo latentně pasivným výsledkem a plodem jazyka, jak by již samou a jedinou zásluhou postupu a běhu časového z objektivně historických forem řeči jako součet z činitelů resultoval (to by byl přísný *důsledek* sociálního stanoviště p. Schauerova, jemuž jest ostatek v nejednom passu své práce velmi blízko) — nýbrž jedině a pouze potud a proto, že ten individuálný styl v jazyk objektivně kolektivný (tedy z osobně znakového v sociálně historické) je přijat, recipován, asimilován. Jinými slovy: styl sám o sobě a pojmově nikdy není koeficientem sociálnosti-národnosti literatury, nýbrž jediné prostředečně nepřímo, t. j. recepcí v objektivně historický tvar jazyka. Z toho důsledek: ani styl v *širším a ne technickém smyslu*, t. j. pokud jest určen jako vnitř mezí receptivity jazyka, *nemůže* býti pojímán, vyšetřován, analysován se stanoviska čistě sociologického, nýbrž jen ethnopsychologického. Ale i toto kriterion nezbytně a důsledně odpadá, je nemožné a bezvýsledné při stylu katexochen, ve vlastním, užším, technickém smyslu, jak rozumí se ve všech starých literaturách a tedy i v literatuře dnešní, pokud jde totiž „proti jazyku", jak se vyjadřují mnozí kritikové — proti jazyku, který ho již nerecipuje, jak jsem již vyložil. Tu je možné a plodné jediné kriterion psychologie individuálné a empirické estetiky.

Není tedy zejména žádný *styl* francouzský, anglický, německý atd., jak tvrdí p. Schauer na str. 219, nýbrž jen *jazyk* francouzský atd. Nedá se o národním slohu mluviti ani v ilusorní nějaké a abstraktně průměrné nebo normální fikci: taková

a kategoricky vysloviti ve větě: *Není dobrý ani špatný styl (ani v oboru estetické dogmatiky), je jen výrazný nebo není, lépe a přesněji: buď je nebo není.*

Nejvšeobecněji tedy: řeč, mluva, jazyk, pokud jest útvarem historicky abstraktním, podléhá konkretně smyslové, subjektivní a osobní symbolisaci, t. j. výraznosti, významnosti. To je ráz nového moderního umění. Ten vytýká Taine a po něm všechna vědecká kritika dokazuje. Jazyk jako tvar logicky historický, jako forma objek-

je různost stylů spisovatelů jednoho a téhož národa resp. jazyka (různost stejná jako celého myšlenkově psychického zladění, individuální atmosféry). Jest anglickým styl Thackeraye nebo Dickense, Carlyla nebo Macaulaye nebo Milla, Tennysona nebo Swinburna nebo výše v minulosti Byrona nebo Shelleye nebo ještě dále Addisona nebo Sterna nebo nejdále Shakespeara nebo Beaumont-Fletschera? A francouzským Micheleta nebo Tocquevilla, Stendhala nebo Flauberta, Taina nebo Goncourta, Baudelaira nebo Sainte-Beuva, Lamartina nebo V. Huga, Musseta nebo A. de Vigny nebo výše Voltaira nebo Jouberta nebo konečně Pascala nebo Bossueta? Jasně viděti již z tohoto výpočtu, že není žádný abstraktní (ani vůbec abstrakce schopný) jednotně sociální typ stylu, že není žádný styl „národní": neboť je-li anglicky národním třeba styl Dickensův, není jím, *nemůže* jím již býti styl Carlylův atd. a naopak. A takové příklady heterogenity dají se hromaditi do nekonečna ze všech literatur a o spisovatelích stejné doby, stejné společnosti. Daly by se vésti i daleko do minulosti; ukázalo by se, kam až sahá individuace v *dnešní* zdánlivé objektivnosti jazyka.

Zato souhlasím s těmi místy studie p. Schauerovy, kde zdá se tušiti a naznačovati, že styl není *nic materielně formového*, zejména kde ukazuje vliv *myslitelův* a význam jich pro jazyk (na str. 240) na počátku. (Nekonsekventnost, že před tím mluví o velikých myslitelích a špatných stylistech je zaviněna nejen nejasností methody, kriteria a systematiky článku, ale hlavně pseudoestetickým a normálně abstraktním stanoviskem jeho; není vůbec špatných nebo dobrých stylistů, jak dovozuji později výslovně v textu, jsou jen význační nebo vůbec nejsou. A jak může se státi, že právě takový význačný styl taxuje *linguista, gramatik* jako „špatný", dobře chápe se nyní z mojich úvah. Jen *vědce* exaktné katexóchen nutno vyjati jako pojem užší z generelnějšího myslitelů: na to také určitě ukázáno již v textu: — nejsou umělci.) V této příčině připomínám jen ještě, jak historickými analysami dal by se bohatě podepříti zákon identity výraznosti a podstaty („stylu formy" a „obsahu"), jak formován v textu: jak výmluvný fakt třeba, že styl Pascalův pochopen teprve dnes po dvou stech letech současně a stejně s ideami jeho Myšlének! Atd.

tivně abstraktní je jedině prostředkem formulace vědeckého poznání (jak i tu ostatně podstatný a jazyku vlastní karakter subjektivně pocitový, obrazový, metafysický, symbolický hluboko jako do samé podstaty je vryt, vtisknut, prolnut, dávno již ukázáno. Uvádím jen *Kanta*, jenž ukazuje, jak i vědecká terminologie jest obrazná a, jak sám se vyjadřuje, symbolická katexochen).[1] Nové hnutí — a v tom je podepřeno jak rozvojem Umění, tak psychologickým vědeckým základem — žádá personelní konkretisaci, subjektivní symbolisaci řeči, jazyku jako souboru a generalisace všech uměleckých tvarů. Jasně vykládá snahu tu Vittorio Pica a nyní bude jí rozuměno jako podstatně pojmové nového hnutí: „Slovům, která po dvě stě a více let, od Malherba k reformě romantické, měla význam jen přísně abstraktní, snažili se básníci na počátku tohoto století a po nich Flaubert a po něm jiní (t. j. předem Verlaine a Mallarmé, od nichž se odvozují poslední fáze francouzského symbolismu) vrátiti význam smyslný a citový, který měla asi při zrození jazyka." A stejně jasně ukazují k témuž i výklady Wagnerovy[2] i z nejnovějších

1 - *Kant*, Kritik der ästhetischen Urtheilskraft I. § 59 (o kráse jako symbolu mravnosti): „Naše řeč je plna takových nepřímých představ, podle analogie, čímž výraz neobsahuje vlastní schema pro pojem, nýbrž pouze symbol pro reflexi. Tak nejsou slova *základ* (podpora, basis), *záviseti* (s hora drženu býti), z něčeho *plynouti* (místo následovati), *substance* (jak Locke se vyjadřuje: nosič akcidencí) a nesčetná jiná schematickými, nýbrž symbolickými hypotyposami a výrazy pro pojmy ne prostředkem přímého názoru, nýbrž jen podle analogie s ním, t. j. přenesení reflexe o nějakém předmětu názoru na zcela jiný pojem, jemuž přímo snad nikdy názor odpovídati nemůže."

2 - Richard *Wagner* (list o hudbě k Villotovi z r. 1861): „Pozorujeme-li s pozorností dějiny rozvoje jazyků, shledáme ještě dnes v kořenech slov původ, odkud plyne jasně, že v *principu formace idey nějakého předmětu shodovalo se způsobem skoro úplným s osobním pocitem, jejž vám způsoboval;* a snad není tak směšné připustiti, že první jazyk lidský měl velikou podobu se zpěvem. Vyšedši z významu slov zcela přirozeného, osobního a smyslového rozvíjela se řeč lidská směrem čím dále tím abstraktnějším a nakonec slova nezachovala než význam konvenční; cit ztratil všecko účastenství ve srozumění výrazů v témž čase, kdy pořad a spojení jich stalo se nakonec způsobem výlučným a naprostým závislým od pravidel, jimž bylo třeba se naučiti."

Moriceovy[1] jako v poli psychologie individualisované vzácné doklady (nehledě ke kritiku-umělci Sainte-Beuvovi) Taina[2] i Hennequina.[3]

V tom smyslu bude i zcela srozuměno smyslu poznámky Jules Lemaître (v 1. svazku Contemporains), že „styl dnes jde u mnohých autorů *proti jazyku*", že odchylky od něho, „chyby" proti němu, zdají se dnes býti podmínkou jeho: je známo, že jazyk Goncourtů, jejich styl jako předrážděný a zcela nervový, neobyčejně způsobilý k vystihování posledních tónů všech pocitů — jemuž, jak již na to ukázáno,

1 - *Charles Morice* v Komentáři budoucí knihy jasně ukazuje, že styl není nic objektivně historického, nic rétorického a epického, nic popisného a formového. „Vyjádřiti přímým způsobem fikci básně... ve slohu vypravovatele nebylo by uměním..." uměním, jež již Goethe nazval osvobozením. To osvobození, praví dále, musí se realisovati, musí se sděliti jeho radost — je tedy styl něco naprosto konkretného a subjektivného — nic abstraktného a historického. „*Nemluví o věcech, ale dává mluviti věcem,*" je sugescí, která pronikne věc a vycelí její jádro... „pronikne do věcí a stane se jejich vlastním hlasem." Tato sugesce „není nikdy indiferentní, ale jsouc podstata (esence) sama je vždycky nová, neboť co vyjadřuje je skrytý a nevyložený základ věcí." Bude tedy styl jako sugesce sama, jak vykládá *Hennequin* v odstavci Kritika a historie, podstatou všeho, co je, základem vztahu a činnosti, Činem a Stvořením.

2 - „Autoři, jež nejživěji chápe, píší pravidelně v jazyku význačně pracovaném: ve franštině bude to Saint-Simon, Balzac, Michelet, v angličině: Shakespeare, Swift, Carlyle — všichni mučící a znásilňující jazyk, zatemňující původní jasnost slov, rozsazující obvyklou skladbu — jichž věty ozdobené, skandované, mysteriosní rozvinují se ve svévoli a s nezapomenutelnými spojeními slov" (Tissot, Les Evolutions de la critique française). Jak vidět, tento filosof a kritik *sociolog* katexochen není lhostejný k otázkám „formy", k nimž projevuje několik českých „kritiků" takový despekt (úměrný ostatek k jejich nevědomosti): Taine vystihuje, zachycuje celý její psychologicky znakový smysl. V individuelní dokumentaci viděti tu nadto celou Tainovu uměleckou krev a duši. Tento filosof myslitel je zároveň integritou temperamentu poeta-stylista. Dobře mluví Tissot při jeho stylu o „nádherné řeči barev tak plavých jako obraz Giorgiona, sonorit tak vášnivých jako hymna Wagnerova."

3 - „V próze obdivoval nekonečně věty nádherných a pontifikálních lesků nebo pěkné a jako tanečníci menuetu balansující gracie nebo křiky slov tvrdě vyrážených jako v nějaké šílené beznaději." „V patnácti svých essayích karakteristicky studoval jen romanciéry nebo básníky-umělce pravidelně pozornější k otázkám čisté techniky nežli dramaturgové, kritikové nebo filosofové."

podlehla více méně celá moderní literatura francouzská od Zoly a Daudeta až k Huysmansovi a Maupassantovi, — jejž přejala a přizpůsobila si celá generace — je taxován *gramatiky* francouzskými, akademickými rétory jako zkažený, barbarský, byzantinský — *estopsychology* jako svrchovaně *příznačný*. Není zde zajisté třeba vykládati, že jedině vědomé, úmyslné, *výrazné* „odklony" od abstraktní normy jazykové mohou býti stylem pojaty.[1] Ani že styl jako znak subjektivný může se přece zcela dobře projeviti v objektivních a historických mezích jazyka, poněvadž jazyk v tom smyslu jako živý organism v stálém rozvoji nemá sevřených a definitivních linií abstraktně-historických. Ani které sociálné, resp. správněji ethnopsychologické vlivy podmiňují zjevy jako ten, o němž zde mluvím při stylu Goncourtově. Podotýkám jen, že jsem nejméně nakloněn tomu, abych je přehlížel, podceňoval nebo popíral. Konstatuji a vytýkám zde jen v prvé řadě ten estopsychický fakt, že každý veliký básník-umělec stojí k hotovému a objektivnému celku jazyka a vůbec všech prostředků výrazových subjektivně-výlučně, že jsou mu jen pouhým a holým prostředkem projevu psychických zvláštností jeho, že stanovisko jeho k nim je jediné individuálně znakové a to vždy, ať styl v nejširším smyslu objektivně-kolektivném, t. j. jazyk takto a tím již „obohacuje", „vzdělává", „zušlechťuje" nebo „kazí", „ochuzuje", „vulgarisuje", jak se vyjadřují historičtí theoretikové jazyka.[2]

Zbývá jen ještě důrazně rozlišiti tento styl, t. j. *výraznost, konkretnost, symbolisaci*, jehož povahu zde analysuji, od rétorické výmluvnosti nebo (a tu je nebezpečí smísení skoro větší) od pasivného a samoúčelného formalistického postupu mnohých umělců směru „umění pro umění", na př. Th. Gautiera nebo Paula de Saint-Victor. Zde stačí připomenouti znovu, *že styl není nic formového a materielního,*

1 - Dokládám příkladem: Emil Hennequin, jak ukazuje Tissot, vyjadřuje se termíny buď archaistickými buď neologismy, syntaxe a interpunkce zvláštní a neužívaná — ale jen proto, „že chce přivést svoji myšlénku *bez výmluvnosti* (rozuměj: historicko objektivního rétorismu-deskriptivnosti) — ale významné, *symptomatické:* „v jeho stylu jsou násilnosti, křeče a jako zlámaná gesta nervových nemocí."

2 - Viz o těchto momentech již pozn. [2 na str. 35.]

že — jak jsem výše již pověděl — celý styl je v „obsahu", správněji v Podstatě (jako zase naopak: celá Podstata ve stylu, šíře ve Významu), že obojí jest integrálnou jednotou . . . stačí slovem připomenouti znakovost, symbolisaci, intuici — konkretisaci jeho . . . a v tom smyslu jeho nejvlastněji ideálnost, transcendentnost. Nebo pověděno kladněji, obmezeněji, techničtěji: je znakem stylu evokativnost. Že styl není nic jen formového, ale naopak základně substancielního, ukazuje přesně výklad Hennequinovy estetické synthesy, který zde k podepření these je nevyhnutelný. Čistá kritická analysa díla má podle Hennequina[1] tu chybu, že neukáže vlastní *dojmovou* a tedy podstatně estetickou hodnotu jeho. Po provedení analyse „v tomto stavu rozkladu ztrácí dílo pro ty, kteří je rozpitvali nebo jimž se ukazuje v této rozdrobenosti, každou sílu operační, každý vliv dojmový, jest neúčinným mechanismem, rozloženým strojem, který vyšetřován v sestrojení kol je nutně v klidu a tím tedy nepoznán v tom, co je důvodem jeho bytosti." Je tedy v této podstatně abstraktní analyse poznání díla neúplným, nepřesným, necelým. A je nutno proto „objeviti je v činnosti, jednající, rozšiřující v duši lidské vlny dojmů, pro něž je sděláno, aby je budilo." Běží tedy o to *dáti* znovu a souborně *procítiti* tyto dojmy, „vyjádřiti živou percepci z nárazu těchto středisek sil na lidský organismus tělesný, dojatý, vášnivý, vzrušený," sugerovati jich dojmový index podmíněný, vyšetřený, zjištěný prve objektivními analysami — tedy úkol také a současně *podstatně objektivně vědecký*,[2] jak praví Hennequin: „nutné doplnění

1 - Vědecká kritika; synthesa: — I. synthesa estetická. „Jak bylo lze pozorovati, poznání díla jest až posud (t. j. v analysách estetické, psychologické, sociologické) rozptýlené, analytické, fragmentární, nepochopuje celek leč jedině v jeho částech a neukazuje ho leč z pohledů posloupných; tato znalost jest obmezena na svůj předmět, jejž zjevuje jen v sobě, ne v jeho vztazích a výsledcích". A dále: „Je třeba doplniti tedy jeho výklad zkoušením prostředků, které dovolí po analyse restaurovati dílo a lidi v jejich úplné jednotě, ve hře sil přírodních a sociálních, které je formují, jimi hýbají, je zastavují."

2 - Hennequin uváděje některé hotové práce synthesy estetické připojuje výslovně nepominutelnou tuto podmínku: „jsou-li založeny na předchozím analytic

k vědeckému poznání díla." A k tomuto úkolu vědecky podstatovému žádá Hennequin *styl* ve smyslu, jak právě zde byl analysován, jako *sílu konkretně-symbolicky evokační*, neboť methoda této estetické synthesy jest „evokovati román, obraz, symfonii tak, aby dána byla ne tak jejich idea jako exaktný pocit." Jde tu o evokativnou, impresivní reprodukci uměleckého díla. A tohoto momentu lze nejplněji užíti jako kriteria stylu, jako výraznosti a významnosti katexochen. Zde rozbije se i rétorika Victora Huga i formálně-materielní virtuosita Paula de Saint-Victora, jak ukazuje E. Tissot: „Tak Victor Hugo byl v Shakespearu a ve většině svých studií literárních výmluvným rétorem. Tak také Théofile Gautier a Paul de Saint-Victor s materialismem svého slohu zůstavili jen brilantní variace cikánské virtuosity, ale stejně zbavené pocitů jako myšlének." Ale vystačí na př. Stendhal, Barbey d'Aurevilly,[1] Baudelaire, Flaubert, Goncourt, Taine, Hennequin, jako Shelley, Poe, D. G. Rossetti, Carlyle, jako konečně Turgeněv, Dostojevský, Tolstoj, Gončarov . . . ať přímo a determinovaně v essayi a studii nebo v rámu básně nebo románu (zaručené a verifikovatelné logikou a dosledovatelností) evokují v přesnosti intensity čistě znakové pocity dané, vydobyté, sugerované tím oním uměleckým divadlem. To je kriterion stylu od pasivně materiálné a objektivné formálnosti — zde podepřené a objasněné přímým, vědecky účelným užitím podstatného a předního jeho znaku:

kém probádání, bez něhož tyto stránky vysoké literatury zůstávají nedostatečným zjištěním nevyloženého mravního dojmu. Připojeny k suším, ale pronikavým demonstracím analysty, vřaděny i v řetěz jeho rozumování nebudou ornamentem, graciesním diskursem, ale nutným doplňkem vědeckého poznání díla."

1 - K zachycení i jiných momentů ve stylu-výraznosti cituji zde ještě psychologii genesi „kolorovaného, chaotického a násilného jazyka" Barbeye d'Aurevilly. „D'Aurevilly cítí přílišně to, co Flaubert nazývá duše slov. Pro něho slova „mimo ideu nebo předmět", jejž představují, mají život, harmonii a barvu. To je ta pravda nedokazatelná, ale zjevná všem temperamentům enervovaným, — již Baudelaire nazval řeč němých věcí. Spisovatelé, kteří došli k takovému pochopení jazyka, aby odstínili a harmonisovali svůj styl, slovníku úplného a vskutku slovník d'Aurevillyho jim je: smělé neologismy, archaismy ze šestnáctého století, výrazy lidové, termíny technické atd. (Tissot, 141.)

evokativnosti. Resumuji: Výsledek posavadních širokých analys podává mimo jiné nejplněji význam, smysl, kritiku přesnosti a správnosti termínu symbolismu, jímž myslí se obyčejně (předem vlivem posledních manifestů různých francouzských skupin uměleckých a ještě více žurnalistické, povrchní, špatně poučené kritiky), že lze nejobsažněji a nejpregnantněji zahrnouti všecky snahy nového hnutí — a naopak zase v kritice, výkladu tohoto termínu projevuje a zkouší se methodická pravda předchozích konstrukcí. A odvozená odpověď je ta: terminus symbolismu převádí snad více méně jednostranně, obmezeně, uzavřeně a nejasně (a v tom se shoduje úplně se všemi termíny a se všemi etiketami uměleckými a mnohými vědeckými)[1] názornou vniternost, intuici-konkretnost poznání podstatně uměleckého stejně jako transcendentní jednotu v tomto uměleckém pojetí-vystižení podstatně apriorně metafysickém a tedy vzájemnou znakovost Podstaty („obsahu") a Významu (stylu, „formy") v positivní analyse estopsychologické — ale jedině potud, pokud by označoval termín symbolismu způsob či methodu uměleckého poznání novému hnutí vlastní, jak zde vyloženo — ne však pokud by jím měl se rozuměti *předmět* či výlučný, obmezený, abstraktní cíl poznání a vůbec činnosti umělecké: *symbolická hypotyposace čistých idejí*, jak lze dobře podle Kanta[2] objasniti a podepříti toto specielné, uzavřené a v tom

1 - Lze říci s Rodem (Trois coeurs, předml. str. 19): „Je slovem a jako takové říká jen jedinou věc. Bylo by třeba slova, které by jich řeklo mnoho."

2 - Kant, Kritik der Urtheilskraft I. § 59 (o kráse jako symbolu mravnosti): „Aby se dovodila realita našich pojmů, žádají se vždy názory. Jsou-li to empirické pojmy, slují názory ty *příklady*. Jsou-li to čisté pojmy rozumové, slují *schematy*. Žádá-li se dokonce, aby dolíčena byla objektivní realita . . . idejí . . ., žádá se něco nemožného, poněvadž jim vůbec přiměřeně žádný názor dán býti nemůže." — Každá *hypotyposa* (představa, subjectio sub adspectum) jako sesmyslnění je dvojí: buď *schematická*, když pojmu, jejž rozum chápe, korespondující názor a priori se dává; buď *symbolická*, když pojmu, jejž jen rozum mysliti, ale jemuž žádný smyslný názor přiměřen býti nemůže, takový názor se podkládá, s nímž činnost síly usuzovací pouze analogicky s tím, co v schematisování pozoruje, se shoduje t. j. shoduje se s ním jedině v pravidle této činnosti, a ne v názoru samém, tedy pouze formou reflexe a ne obsahem." — „Všecky názory, jež pojmům a priori podkládáme, jsou tedy buď *schemata*

objektivné pojetí symbolisace, tuto v podstatě abstraktně-filosofickou snahu, velmi živou zejména v nových směrech symbolismu francouzského, včera pro něj skoro příznačnou a v ideální typičnosti representovanou hlubokým Stefanem Mallarmé,[1] dnes však již v účelném

buď *symboly*, z nichž první obsahují přímé, druhé nepřímé představy pojmu. První činí to demonstrativně, druhé analogií (k níž užívá se též empirických názorů), v níž činnost usuzovací dvojí práci koná: předně vztáhne pojem ku předmětu smyslného názoru, a pak po druhé vztáhne pouhé pravidlo reflexe o tom názoru ke zcela jinému předmětu, jehož první předmět je jen symbolem." Liší zde tedy Kant následující způsoby znázornění, resp. představování: 1. *diskursivní*, pokud *empirické* pojmy v *příkladech* se znázorňují a 2. *intuitivné*, jež je buď: a) *schematické*, pokud *rozumový pojem* a priori *demonstrací* se znázorňuje, buď: b) *symbolické*, pokud *idea* pouhou *analogií* se *představuje*. Kriteria toho lze k bližšímu vystižení dobře užíti k objektivní klasifikaci uměleckých děl literárních podle způsobu realisování pojmů v názorech, resp. v představování idejí. Přitom nemusí ani vaditi, že skoro v každém díle znázornění pojmů, resp. představení idejí, zaujme všecky tři způsoby zde uvedené: výslednice dána bude způsobem znázornění, resp. hypotyposace *statistické převahy základních* a hlavních pojmů. Pak bude patrno, že požadavky Zolova Experimentálního románu jdou k způsobu diskursivnímu, k znázornění pojmův empirických (ačkoli v praxi bude Zola předem schematistou a symbolistou, jak často již ukázáno: „tendence Zolova k symbolismu dosáhla rozměrů žalostně přehnaných zejména v jeho posledních románech v Dílu a v Lidské bestii" [Vittorio Pica]). Schematistou nejpřesněji je *G. Flaubert* v románech Sentimentální vychování a Bouvard a Pécuchet jako Gončarov v Oblomovu a Obyčejném příběhu. (Jak vlastní byl schematický apriorismus Flaubertovi, jak byla činnost ta základní v jeho organisaci a psychické disposici, ukázal mi znovu poslední svazek Flaubertovy Korespondence. Až posud pokládalo se totiž za to, že jeho Mme Bovary je dílem činnosti pozorovací, empirické, aposteriorní. Tento názor vyvrácen nyní samým Flaubertem: odpovídaje na otázku po *modelu*, ukazuje, že Mme Bovary nikdy nežila, že jest apriorním schematem k demonstraci jistých thesí.) Symbolistou katexochen v typické čistotě a dokonalosti bude Stefan Mallarmé, básník ryzích a samotných idejí, předem idey Boha, neboť (jak vykládá o něco dále v témže § Kant) „všecko naše poznání o Bohu je jediné symbolické."

1 - Emil Hennequin shrnuje v Revue de Genève, leden 1886, karakter tohoto básníka-myslitele: „Po hluboké reflexi o všech věcech, díky zázračným a přímým obrysům myšlénky dobyv správný jich výklad . . . vyjadřuje idey věcí v čistém smyslu platonickém". A Vittorio Pica: „Estetika Mallarméa zakládá se na basi přísně filosofické, indentické s Richardem Wagnerem . . . a nezná-li se, je velmi nesnadno pochopiti a chutnati Dílo francouzského básníka. Stefan Mallarmé má zcela

pochopení obmezovanou a podřaďovanou v posledních projevech nejmladších.[1]

Symbolism v tomto *úzkém* smyslu má předmětem poznání uměleckého *jedině* idey a v tom je tedy obmezený, abstraktní, objektivní, není celou, plnou, integrálnou Synthesou, neboť (jak ukázáno v pozn. 2 na str. 44) z uměleckého, t. j. konkretně–intuitivného (či znakově–symbolického) poznávání nejsou vyloučeny ani pojmy empirické ani rozumové ani idey a *všechny* mohou v tomto umělecko-symbolickém poznání býti nazírány, hypotyposovány, představovány. Odtud zdůvodněný odpor proti termínu symbolismu, příliš subtilnímu, úzkému, obojetnému, jejž lépe a reliefněji, zdá se mnohým, dovede nahraditi termín: *synthetismus*. Ukazuje sice o málo jasněji než „symbolismus" způsob nebo methodu uměleckého nazírání, je sice stvořen analogickou fikcí methody vědecké, ale nemá alespoň v sobě nic předmětově obmezeného, ryje dosti hluboko a přece zase dosti široce vysokou a ideálně nevyčerpanou linii Jednoty a Celosti v umění a to již ve stadiu jejího přechodu v širší pole všeobecnějšího a kolektivnějšího zladění duševního, disposice spíše sociologické než individuálně estetické a psychologické.[1]

idealistické pojetí všehomíra; jemu jako Platonovi, jako Fichtemu svět, v němž žijeme a jejž nazýváme reálným, jest jen obyčejným výtvorem naší duše, a to, čemu říkáme věci, jsou jen jevy našich idejí." Z toho patrný již čistě *podstatový, abstraktně-filosofický* (alespoň „obsahem") ráz tohoto symbolismu v užším smyslu a usvědčena neznalost a přímá nejapnost všech, kdo viděli v něm formalismus a „umění pro umění". Je naopak tvůrčí a skoro filosoficky tendenční a „obsahový". Pokládá-li tedy, zejména jedna část české kritiky více méně zjevně poesii p. Jaroslava Kvapila, prázdnou stejně myšlének a idejí jako Významu-stylu, za symbolickou, je to, jak vidno, pouze nevinná, a doufejme, i neškodná fantasie.

1 - Mladá generace francouzská zaujata do nedávna skoro výhradně symbolickou hypotyposací čistých idejí, která posud, alespoň v periodě bezprostředně předchozí, v umění skoro úplně byla zanedbána, chápe dnes již neoprávněnou výlučnost snahy této sice neobyčejně hluboké, ale i nad jiné obmezené a úzké, — ví, že symbolismus záleží celý ve způsobu, methodě uměleckého nazírání-poznávání, v konkretismu-intuici, a ne v pevném předmětu a cíli: symbolisaci čistých idejí — rozumí, že toto symbolické, t. j. intuitivné-konkretné poznání je předmětově neobmezené, lépe neobmezitelné. Odtud jednak přísné vytknutí methody v reliefnějším (třeba pleonastickém) termínu „konkretní symbolismus" Camilla Mauclaira a j. (viz pozn. 2 na str. 28 a 1 na str. 29), jednak podstatové (či „obsahové", „předmětné") socialisování methody v karakteristickém a novým názorům mladé generace příznačném t. zv. evolutivoinstrumentismu René Ghila a j., kterýžto termín znamená a vyjadřuje jen podstatnou snahu rozšíření t. zv. symbolické methody z výlučné (třeba absolutné a hluboké) hypotyposace abstraktně filosofických a náboženských idejí na celý a nekonečný přerod i světa fysického a sociálního.

1 - Z analysy sociologické těchto duševních proudů jsou zde podány jen nesouvislé a vedlejší manifestace, pokud nutny k objasnění estetických a psychických momentův. Úplná a jen systematická analysa sociologická jako objektivně historická není posud dobře možná, poněvadž podněty psychické nejsou posud patrně a demonstrovatelně metamorfosovány ve formy a útvary sociálné nebo spíše ethnopsychologické. Tato nová sociálně historická pojetí jeví se podstatně methodicky nejšíře v novém a základně *psychickém* nazírání sociálně-historických procesů proti fysicky deterministickému zejména *Buckleovu* — jak shrnuto ve formě definitivní a absolutné v Hennequinově Vědecké kritice v oddíle Kritika a dějiny, jejíž hlavní a výslední linii zde v překladě podávám: Výsledky esthopsychologie, vykládá Hennequin, vedou k nové theorii dějin, theorii uprostřed mezi individualismem-apriorismem starých historikův a statistickým kolektivismem a determinismem historiků posledních, sociologův a naturalistů. „Kronikáři a historikové", shrnuje Hennequin, „až do počátku tohoto století posuzujíce fakta na prvý pohled a vykládajíce je doktrinou povrchní, ale relativně správnou, došli k tomu, že sestředili všechen zájem a zásluhu každého podniku v individuích, králech, ministrech, generálech, jichž jméno s ním zůstalo spojeno. Ve snaze zlepšiti a opraviti tato stanoviska a pod vládou liberální reakce, jíž podlehli vynikající duchové v prvé polovici tohoto století, přešlo se k pojetí protivnému a falešnějšímu. Augustin Thierry, jeden z prvních, vycházeje z nejasné idey, že příběhy obsahují ve svých příčinách jiné faktory než svého předního původce a přeháněje účin těchto druhořadých činitelů, nadal přílišnou důležitostí vliv mas ve faktech historických. Později rozšířil se tento názor tak, že úmyslně zanedbávala se viditelná přece účast velikých mužů ve velikých aktech veřejných a že zásluha, že akty ty byly provedeny, byla přičítána davům, které je vykonaly často s donucením, vždycky s bezvědomím. A poněvadž zdálo se klamně, že determinismu anglických ekonomův a statistiků dá se snáze užíti na národy než na individua, došlo se k pojetím *Bucklea*, u něhož ku příkladu válka vede se bez vojevůdců bez strategie, bez disciplíny, bez vlivu výzbroje nebo taktiky náhodným a neurčitým pudem tlup. Z analogického rozumování moderní román, vylučuje z ducha vládu vyšších schopností a ze skupin moc lidí vybraných, klade za princip neužitečnost každé snahy volní a vybírá osoby své mezi bytostmi mravně i rozumově degenerovanými. — Bylo by nesnadno nalézti pojetí falešnější a snáze

Ale i tato užší, specielní, předmětnější a jedině v tom tedy abstraktní (t. j. abstraktní jen určitějším předmětem, ne způsobem, methodou, jež je, jak před tím zevrubně dovozeno, konkretně-intuitivná) symbolisace, jak realisována předem v Stefanu Mallarmé (a v některých pracích Paula Verlaina, jako v Moudrosti), má široký význam v duševním kultu přítomnosti: pomáhá odpovídati, pomáhá řešiti jednu z velikých otázek našeho věku, otázku metýficky náboženskou, jak snažil jsem se ji skizzovati hned na počátku této práce — pomáhá tišiti, hojiti, celiti všecky ty rány a bolesti moderní Psyche Dolorosy, rány a bolesti, jež jen jitří jak žíravá skepse analytické filosofie, tak studený, lichý, prázdný slovný dogmatismus určitých, pevných, historických, legálných, sociálných církví a sekt. Jak pověděl *Kant* (v Kritik der Urtheilskraft I. § 59), je všecka pravda o Bohu jen symbolická: „Smí-li se pouhý způsob představování nazvati již poznáním (což zajisté je dovoleno, když není principem theoretického určení předmětu, čím býti má předmět ten o sobě, nýbrž praktického, čím býti má idea o něm pro nás a účelové její užití): *je všecko naše poznání o Bohu pouze symbolické;* a ten, kdo je s vlastnostmi rozumu, vůle atd., které jedině na bytostech světa svoji objektivní realitu dokazují, bere za schematické, upadá v anthropomorfism, jako, vypustí-li všecko intuitivní, v atheismus, čímž vůbec nic, ani v praktickém úmyslu, se nepozná." Jak závažným dokumentem je po tom svědectví Lemaîtrovo (ve 4. sv. Contemporains v studii: Paul Verlaine), který — sevřený v dogmatech historických a formálních estetik — není zrovna patronem, ba ani objektivním posuzovatelem nových snah, když tvrdí, že ve Verlainově Moudrosti „*ponejprv vyjádřila poesie francouzská lásku k Bohu!*" Nám po předchozí analyse je věc nutně a jasně důsledná. *Přímo* tyto cesty vykazuje umění Wagner v brožuře Kunst und Religion: „Lze říci, že když náboženství stává

připouštěné než toto: rozdělení dvou prvků, které působí při každém historickém činu — vůdce a davy — a převahu živlu druhého nad prvým." Podle Hennequina je nerozlučnost obou živlů s patrnou, iniciativnou převahou prvého, t. j. vůdců, kteří jsou spontánní, individuační, kdežto masy jsou receptivné, imitativné, asimilační, rozmnožující jen a opakující.

se umělým, *náleží umění zachrániti duši náboženství tím*, že vrátí *figurovou* cenu mythickým symbolům, jež náboženství bere ve smyslu *slovném*, a tím, že uvede na světlo pravdu obsaženou v jich ideálních představách. Kdežto kněz snaží se pokládati alegorie náboženské za faktické, umělec naopak otevřeně a svobodně vydává své dílo za plod invence.[1] Ale neztrácí náboženství touto figurací, touto fikcí nic ze svojí hloubky, váhy, síly: naopak nabývá, získává ji v celé *skutečnosti a pravdě*, poněvadž, jak právě vyloženo, poznání-představa náboženská *jedině jako symbolická fikce je pravdivá*. Důsledně dán tedy v tomto Umění-Náboženství (obě jsou tu projevem jedné a téže metafysické potřeby člověka) zákon: jen Fikce je Pravda, Jistota, Skutečnost.[2]

Tedy v poli konstrukcí estetických specielně běží o to, zbaviti (konkretisací-intuicí nazíranou) Ideu a Myšlénku *empirické* obmezenosti místa a času, ode vší závislosti logickou činností a pamětí (t. j. něčím *abstraktným* a ne intuitivně-konkretným) dobyté, od vědeckého determinismu, v nějž je spoutána analysujícím rozumem, pozorováním, ode vší „dokumentace", slovem: *od historicko-sociálního prostředí.*[3]

1 - Jiné svědectví: *Guyau* (v knize L'Irreligion de l'avenir) uvádí jako nejdůležitější a nejzávažnější jev prvotného rozvoje k beznáboženství budoucnosti proměnu víry slovné ve víru symbolickou. — K tomu podotýkám jen, že beznáboženstvím rozuměl bych jen určité, historické a dogmatické útvary legálných církví, spíše ještě sekt — nikdy však úpadek ducha náboženského, který blíží se právě naopak veliké své renesanci.

2 - Z výkladu je patrno, že Fikce není nic „šerého" nebo „nejasného". Právě naopak je činností filosofické a věčné Pravdy: záleží v odkrytí pravd obecných, generelných, tedy zbavených všeho náhodného (závislostí, místa a času, obou nepřátelských čisté pravdě, ryzí ideji), ve vypátrání základní a neměnné Absolutnosti pod klamnou a měnivou hrou prchavých jevův a forem. — Že v oboru výraznosti (technické) někteří symbolisté dávají přednost *sugestivnosti* před definitivnou precisností a deskriptivností, před určitostí detailovanosti výpočtu, je sice pravda, ale není výhradným a příznačným a dokonce již ne podstatně-pojmovým znakem symbolismu.

3 - Pro umění vyplývá totéž již z rozboru pojmu symbolu, který v jasném výkladu Vittoria Picy zde podávám: „Symbolismus je současně výběrem a synthesou,

neboť, přecházeje všecka fakta a všecky vulgární a neužitečné osoby všední existence vybere příběh synthetický, v kterém chvěje se nějaká věčná a neměnná idea nebo také bytost, která může resumovati v sobě podstatné, esencielní rysy celé skupiny lidí, která je to, co se nazývá prototyp. Je to konečně symbolism, který rýsuje tragickou historii duše lidské a který v rozptýlených faktech odkrývá nejvyšší pravdy." — Upozorňuji jen ještě, že Fikce symbolická není exotickou, kosmopolitickou nebo legendárně-historickou fantasií romantiků, jich neexaktností v podání prostředí místního a časového, jich láskou pro vzdálené krajiny jako pro vzdálené periody: ti všichni nevyjímají ideu z obklopujícího a dusícího ji prostředí místního a časového, naopak utápějí ji v něm tím více, čím neznámější (nebo změněnější) toto prostředí je a čím intensivněji tedy poutá k sobě pozornost *na újmu idey*. Symbolismus zanedbává či potlačuje prostředí *vůbec*. Čas i Místo o sobě, lépe: vyceluje z něho ideu. V tom je nový a význačný znak jeho vlastní modernosti, pokud ta z vnějšího a vzdáleného sestřeďuje se v nitro, srdce, duši: — *internost, psychismus*. „Román, drama, které by hrálo *v duši*." Dobře vykládá *James Darmestetet* obrovský vzrůst a stále větší vliv a význam poesie P. B. Schelleye, jednoho z patriarchů Synthetismu-symbolismu, touto moderní, stále šíře se rozvíjející schopností a disposicí: „Čím dále širší svrchovanost myšlénky nad světem vnějším nemůže než rozvinouti svět vnitřní na úkor jevů vnějších: všecka jistota a všecka věda vychází z nitra, jako každý dojem, a zdánlivý triumf materialismu v tomto století není než předchůdcem vědeckého idealismu; svět vnější směřuje k tomu, aby vpil se ve vnitřní visi, jejímž je jedině rozvojem a projekcí." V tom jest obsažen i výklad dnešního rozvoje symbolismu, jeho význam i záruka jeho pravdy. Že fikcí metafysickou není podmíněna abstraktnost a neživost uměleckého díla, dokázal jsem v textu, poněvadž umělecká methoda symbolismu je výlučně intuitivně-konkretná. Ukazuje to i příklad poesie Schelleye i vzácné svědectví lorda Macaulay (essay: John Bunyan) i Bucklea. První: „Z nejneurčitějších termínů tvrdého, chmurného, studeného systému metafysického dovedl vyjati zářící Pantheon, plný krásných, velebných, živých forem. Přeměnil atheismus v mythologii bohatou visemi stejně slavnými jako bozi, již žijí v mramoru Fidiově, nebo panny, které se smějí z obrazů Murilla. Duch Krásy, Princip Dobra, Princip Zla, když o nich jednal, přestaly býti abstrakcemi; braly na sebe formu a barvu . . ." Netvrdím, že malí básníci neupadli v poesii symbolické v abstraktnost, neboť — a to je důležitý znak — žádá veliké duše a veliká srdce (více než naturalismus, který podporoval genrovitost, speciálnost, mechanismus, řemeslnost; dobře se řeklo, „že imitátoři byli daleko věrnější formuli než mistři"; ti šli vždycky proti ní; skutečně věrná díla formule mohli, dovedli napsati jen prostřední umělci). Dobře Macaulay o Shelleym praví: „Pochybujeme, že některý jiný básník moderní měl v témže stupni jako on některé z nejvyšších předností starých mistrů. Slova bard a inspirace, která užita o jiných spisovatelích zdají se tak studená a afektovaná, kryjí vlastní a dokonalý svůj význam, užije-li se jich na něho. To nebyl autor, to byl bard. Jeho poesie nezdá se býti umění, je to inspirace." A stejně Buckle (v Dějinách

Opakuji: tento symbolismus užší, předmětový, technicky řeší integrálně umělecky otázku metafysicky náboženskou. Ale dodávám současně otevřeně: nedotýká se, přechází, zanedbává stejně velikou a stejně bolestně živou — otázku sociální. A ještě otevřeněji a určitěji: nemůže ani podle pojmové své povahy, jak je obmezen na symbolicky fikční hypotyposaci čistých idejí, otázku tu učiniti předmětem uměleckého poznání-nazírání. Jediný a absolutní v symbolisaci idejí, v metafysické jednotě Umění-Náboženství, je bezmocný, jakmile přestoupil tuto mez. Odtud pochopitelná snaha některých umělcův a kritiků[1] zůstaviti pole sociální úplně analytickému románu naturalistickému. Tak prý doplňovaly by se obě methody synthetická a analytická, symbolická a naturalistická, poesie a román: jedna prý má podati život metafysicky-náboženský, druhá positivně sociálný. Z předchozích analys je patrno, že názor ten pokládán za nedůsledný a nelogický. Je pravda sice, že symbolismus předmětný a tím již filosoficky abstraktní (jak se mu posud skoro výlučně rozumělo ve Francii a kde typicky realisován ve velikém Stefanu Mallarmé) nemůže obejmouti tuto otázku, dovede to však vlastní a ryzí, neobmezený symbolismus methodový, způsobový, *synthetismus* (nebo, jak někteří říkají, i konkretný symbolismus). Neboť tento synthetism je předmětově neobmezený, poněvadž ze svého konkretně-intuitivného poznání uměleckého nevylučuje nic: ani znázornění empirických pojmův, ani představy myšlének v schematech, ani

---

civilisace v Anglii): „Shelley měl jiskru té vznícené vášně, toho svatého ohně, který zapálí duši, paprsku, o němž lze říci, že je vypůjčen od božství. — Opakuji: symbolická Fikce je podmínkou nejvyšší intensity, idey, myšlenky, pravdy. Je proto, aby vysvětlila „nepochopitelné tajemství toho světa, které nyní (ve Fikci) stane se tak srozumitelné a jasné" (R. Wagner, List o hudbě Villotovi r. 1861). Jest i proto, aby realisovala Goethův postulát: „umění jest osvobozením".

1 - Vittoria Pica: „Poesie jsouc svojí povahou synthetická, aristokratická a výběrová, nejen dobře se propůjčuje symbolismu, ale získává tu i zázračnou grandiositu. Román naopak, který je genrem, v němž se zakládají dnes všecky formy prosy, má býti analytický, detailovaný, popisný; má studovati život moderní v celé jeho mnohotvárné složitosti, bez výhrad a obmezení a jediné někdy může si dovoliti býti synthetickým. Tak román a poesie budou se mlčky doplňovati . . ."

symbolickou hypotyposací idejí. A všeho toho je třeba k umělecky integrálnímu zpodobení, znázornění, poznání evoluce sociálně vědeckých útvarů: i fysických podmínek, materielních základů, skutečných faktů i jemnější, volnější, ukrytější formace citů, myšlének, vůbec psychických prvků, jich rozvoj a rozlívání se masami, i konečné, poslední, absolutní sestředění všech těch živlů v jediné a nahé ideji — Spravedlnosti. Ale vše to pod jedinou podmínkou integrálného *umění:* pod podmínkou poznání a nazírání intuitivně-konkretního, nebo symbolicky znakového, tedy pod podmínkou *nejvlastněji a nejpodstatněji synthetickou.* Proto nemohl a nemůže naturalismus,[1] ačkoliv první a s pochopením celého významu uvedl otázku sociální do umění, ač pojal a formoval ji jako vlastní cíl a označil nejednu cestu řešení uměleckého (skutečná a nesmírná jeho zásluha!) — převésti integrálně uměleckou její pravdu: podá vždy jen objektivně pozorovaný a více méně vědecky lhostejný popis nějakého *individuálního* zápasu sociálního a jen potud, pokud se dá postihovati v pocitech, ne však již v myšlénkách nebo docela v idejích, předem v ideji Spravedlnosti, vlastní jeho esenci. Nedá cítit, umělecky poznat jeho základ, neodkrý-

1 - Charles Morice: „Zola na příklad má často přesný cíl malovati masy: dav ulice, dílnu, skladiště, lid hornický. Jeho snahy na této dráze jsou obyčejně šťastné: umí dáti se pohybovati masám, umí to lépe než kdy kdo. Zde nalezl často velikost. A není to nic podivného: davy jsou zcela fysické ve své celkové *činnosti;* v této chvíli činnosti nepřicházejí jim myšlénky než ve stavu pocitův a obrazů, podlehají fysickým dojmům tepla, které jich nakupení i zvyšuje, pohlcují individuum, aby z něho učinily jeden ze svých sto tisíc hlasů — jsou synthesy pohybujících se dojmů. Přirozená schopnost naturalistické formule podati fysičnost a to, co zachoval Zola ze svého romantického vychování, připravily ho tedy obzvláště, aby stal se nejobdivuhodnějším malířem mas. — Ale je něco jiného pod sociálním pocitem než chvilkový veliký křik a veliké gesto množství; tato chvíle je jen poslední periodou a vypuknutím krise. Je něco důležitějšího než krise: je to to, co jí předchází a co ji připravuje, je skrytá a pomalá formace společné *myšlénky,* je skrytý a velmi silný život *lidové duše.* Tento život Zola nepodal, a žádný naturalistický spisovatel nemůže jej podati, poněvadž bylo by třeba synthetické síly tří literárních formulí, jež jsme posloupně studovali — klasické vášně, romantického citu, naturalistického pocitu. Jediný básník realisuje někdy (dodává Morice) tento život davu; je to Michelet ve svých Dějinách, Michelet, jeden z největších básníků tohoto století."

vá jeho Podstatu. To dovedl by jediné synthetism. Ukazují k tomu již první počátky a kroky ať v literatuře anglické, ať ruské nebo nejmladší francouzské.[1] Ukazuje k tomu i zajímavý zjev náboženské renesance moderní malby, která (třeba posud bez ryzího a čistého ekvivalentu vlastně uměleckého) nese patrný ráz mystický, sociální a symbolický.[2]

Končím: synthetism není zavřené dogma, není literární program, není manifest školy nebo směru. Jest imanentní podstata, jest ideální cíl. Odtud nekonečný, poněvadž neobmezený jeho význam: nepředpisuje, nepřikazuje umělci jako formule třeba naturalismu Zolova (která není než osobním vkusem povýšeným za dogma, jak pověděl správně Lemaître), ale — a v tom je nejryzeji a nejvlastněji moderní[3] — ve zbožné a bázlivé úctě k právu každé individuality umělecké a lidské spíše naznačuje[4] než ukazuje směr posloupné a nej-

1 - Z mladší anglické je mohutný tento proud zejména o Roden Noelovi, Oscaru Wildeovi, Miss Mary Robinsonové a Matildě Blindové . . . všichni ti (v dráze Shelleye, Browningovy, Walt Whitmana) jsou psychičtí jako sociální (viz Sarrazinovu Renesanci angl. literatury) . . . metafysikové a mystikové jako vědečtí a evolucionisté. Stejně jako skupina mladých spisovatelů francouzských zaujatých moderní Psychou a odtud odhodlaných *neustávati povzbuzovati v ní cit altruismu*".

2 - Emile Michelet: „Náboženská malba podstupuje evoluci. Následuje běh idejí hledajících vzácný fantom Krista něhy a spravedlnosti. Idey kladou se na čela lidí jako prsty pianisty na klávesy klavíru. Nuže, hnutí sociální, krásné tělo ještě bez duše, jde ji žádati po bozích, sledujíc mystickou cestu, kam je zve přítomná renesance umění a myšlénky. Tato nová myšlénka napájí se duchem náboženským, širokým a čistým . . ."

3 - Podle formule Herberta Spencera o pokroku individuelní svobody myšlení vidím její kriterion.

4 - Charles Morice: „Zvláštní, jednotné je kladným a božským počtem. Většina rozkládá a popírá. Veliké doby umělecké říkají: Umění. Doby prostřední: uměny. — Veliká období jsou na počátku a na konci společností: nejprve obejme Básník svět jediným pohledem a jedinou myšlénkou a co myslí, vyjádří jediným gestem. Pak dráždí jej detaily a ze současného stává se výraz posloupným. Pro tento úkol analysy básník, nedávno ještě vůdce lidí a kněz, rozdělí svoji vlastní osobnost, sestoupí s trůnu, opustí oltář: básník stane se umělcem. Ale umělec sám se tříští; pozvolna obdivuhodný symbol Lyry zevšední, zachová dřívější smysl v tichém zpěvu veršů,

úplnější Evoluce všech jejích sil v umění jediné, celé, integrálné, které by (neobjektivní a samoúčelná forma sobě) i proniklo i objalo *i Jedno i Všecko*, jak snil a myslil již Goethe.

konečně jej setře, a umělec stane se řemeslníkem literatury, řemeslníkem hudby, řemeslníkem malby . . . To je doba rozdělení a prostřednosti. Ale povolna analysa, unavena sama sebou, dá řemeslníku vzpomenouti si na umělce, a umělec v pradávné minulosti uzří konečně skoro božskou figuru Básníka. Tu zrodí se veliká doba nová a poslední, a jako analysa odvracela od ní uměny, tak synthesa vrátí Umění původní a středové Jednotě".

Josef Braun: Mezi vyhnanci

Vnější děj Braunovy povídky nebudu zde skizzovati. Je to nejlibovolnější a nejzbytečnější řada prázdných a opotřebovaných aventur, situací, obratů, dialogů, výkřikův a gest dávno vymrskaných z každého slušnějšího beletristického elaborátu i bezvýznamně prostřední německé produkce. Napsal jsem slovo „děj" — z nedostatku jiného. Opravuji se a hned vykládám: děj zde vlastně není žádný, poněvadž nic se zde neděje. To jest nevidím, *jak* se co děje, není tu nikde postupně *příčinný* (ať psychologicky, ať fysiologicky, ať intuicí obou motivovaný) sled fakt. Jsou to události a příběhy. Historie. Není to však děj, t. j. *rozvoj, evoluce* (to, co v typické čistotě je v Tolstého „Vojně a míru"). Jen *autor* sám *vypravuje*, referuje, vykládá, aranžuje něco, co je mně právě proto zcela cizí, nejasné a lhostejné. Cítím na každé straně jeho rozčilené a neobratné ruce, jak hýbají figurami, porážejí jednu a vystrkují druhou. Vidím a tuším, jak autor v pracovně u stolu oddychuje, slzí, rozčiluje se; — ale sám z toho nemám nic a nerozumím mu. Vždyť přece lidé jeho knihy nedělají nic, aby mohl býti nadšen nebo proč musí vzdychati. Jeho lidé nedělají vůbec nic. Všecko za ně odbývá sám spisovatel. Opakuji: není tu děj (ani vnější) — je tu jen nepochopitelně rozčilené *vypravování*, lyrická a konvenční deklamace o nějaké vzdálené, prázdné a velmi spletené čínské historii.

Není tu vnější děj, poněvadž dříve musí býti vnitřní, psychický (v nejširším smyslu). Ale pro uměleckou psychologii — nemyslím tím učebné knihy a monografie — neměl Braun smyslu. Nelze analysovati psychické děje jeho povídky, nejsou tu žádné. Dvakrát, třikrát v knize stane se mu, že musí — alespoň zdánlivě — motivovati hoto-

vá rozhodnutí vůle, nutný uzel další fabule. Pak položí klidně vedle sebe v několika větách hrubé a nesrozumitelné dilemma psychické nebo mravní (viz třeba na str. 92.) nejprimitivnější konstrukce. Příklad. Jedná se o mladého Javorovského. Je to v první části knihy člověk positivný, střízlivý, rozumný, egoistní vychovanec Jesuitů, zkažený „zhýřilou a schátralou společností vítězů", špatně přístupný citům, beze smyslu pro lyrický pathos starého exulanta. V polovici knihy obrátí jej autor na ruby. Stane se z něho v půl hodině — tak dlouho trvá zpověď sestry jeho Polyxeny — nejlepší syn, nejhorlivější Bratr a mimochodem i autorovi k službám nejochotnější ženich (od prvních stránek knihy je pro něj uchystána nevěsta, Benigna, „dívka Bratrská", velmi pevná a tvrdá, která by si ho jinak nevzala). Nedalo by se tomu dobře věřit, kdyby to nepověděl autor sám. Stojí to na str. 67. „Veliký zápas i veliká změna udály se v nitru Jáchymově za poslední hodiny, a veliký úmysl vznikl v něm za posledních chvil. Z Šavla bleskem sestřina vyznání stal se Pavel. Palčivá muka sestřina utrpení očistila ho a vrátila sobě samému." Velmi pěkně. Ale autor měl ukázat, stvořit, *experimentovat* ten proces: o blesku neměl *mluvit*, ten má projet a rozsvítit se v nás, má se zapálit a hořet sám sebou z bolavé výhně rozhlodaných řezův autorových intuic, ze zrytých, illogických, třaskavých slov, sehnaných a nakupených, jako v tu chvíli musily býti horečkou roztopené buňky Jáchymova mozku. Tu je jen dvojí možno. Buď v řadě dlouhých, pečlivých a trpělivých analys rozebere se a demonstruje organismus v klidu, popíše a konstruuje se funkce a konečně domyslem hypothesuje se krise, nebo vrhne se přímo hotovou, prudkou, útočnou intuicí v celé šířce nejasného, živého a illogického otřesu a nárazu na nervy, smysly, percepci masa bolavých a individuelně zbarvených pocitů, reprodukuje se v hmatu a citu rána skutečného těla — vyvolá se funkce sama. Jen druhé jest nejvlastněji umělecké. První zůstává vždy mrtvé, technické, hypothesované a abstraktní (viz jako doklad romány Bourgetovy, předem jeho „Žáka"). Netvrdím tedy, že krise Braunova je nemožná, nepravdivá nebo nepravděpodobná. Něco podobného nelze — mimo experiment, který je v literatuře vždycky nemožný — vůbec zjistiti, jak správně se již

několikráte řeklo, proto, že život není logické schema ani idealisovaný vzorec školské psychologie. Viděti v pravdivosti nebo pravděpodobnosti kriterion realismu, je bezmyšlénkovitě pohodlný a prázdný alogismus. Psychologové vědí a řeknou, že je nemožno rozhodnouti, jsou-li figury třeba Tolstého psychickou konstrukcí pravdivější než Hugovy (víme jen negativně, že obojí jsou stejně fiktivní). Mezi realisty jsou nejhorší, t. j. nejjednostrannější, nejlibovolnější a nejužší psychologové — se stanoviska vědeckého, t. j. právě pravdy — Zola, Dickens, Dostojevský, Flaubert, diformnější, fantastičtější, citovější než krajní levice romantismu. A mezi romantiky a idealisty zase nejplodnější a nejjemnější: Vigny, Merimée, Benjamin Constant. Pravdivost, objektivnost a evidentnost, jak patrno, jsou a zůstanou chimérami v umění. Stavěti však na nich kriteria formální a technická v kritice je stejně bezvýsledné jako klamné.[1] Můj závěr nezní tedy kladně: demonstrovaná situace Braunovy povídky je romantická — ale jen záporně: není umělecká a není psychologická. Z prvního důvodu nepatří do umění, z druhého — ani do literatury.

Zajímavo je sledovati ještě, s jak nešťastnou otevřeností prozrazuje se všude tento Braunův psychický ilusionismus. Typický doklad

---

1 - Tím méně vidím kriterion realismu a idealismu v poli estetickém. Nejrůznorodější technické práce najdou se v realismu (i idealismu) vedle sebe, na př. Flaubertova a Daudetova. A naopak: technika a celá estetika některých romantiků shoduje se a kryje s některými realisty, na př. Gautier a Flaubert. (Příklady daly by se množiti a sestavovati v paralelné řady.) Celý rozdíl leží jen v poli sociálním, ethickém, *politickém*, jak bych nejraději řekl — v tendenci. Idealista i realista „denaturují" (termín je Hennequinův) skutečnost stejně — ale každý k jinému cíli. Idealista vybírá z lidské společnosti (a fikcí doceluje) exempláře nejčistší, nejvyšší, nejkrásnější, nejzdravější — aby *povznesl* čtenáře. Realista fikcí stlačuje typy nejnižší, bídné, nemocné — aby *dojal* čtenáře. První je rozumový, selektivný, objektivní, individualista. Druhý altruista, citový, subjektivní, sociálný. První zná jen karaktery, druhý jen typy. Ale i takto tažená linie kreslí jen abstraktní a generelní schema. Ve skutečnosti jsou nesčíslné odstíny těchto dojmových tendencí a nesčíslné kombinace jich mezi sebou: „Je mnoho způsobů idealismu jako realismu" a jsou i umělci zároveň idealisté i realisté, selektivní i sociální, básníci typů i karakterů (na př. Tolstoj). Srovn. Hennequin (Poètes francisés), Fechner (Vorsch. d. Aesthetik I, 256 a n.) a Vernon Lee (Euphorion).

dává zrovna nejbližší věta, následující hned po právě demonstrované krisi. Zní tak: „A přece *zdálo se* mu *pojednou, jakoby* byl nikdy ve skutečnosti o vítězích nesmýšlel jinak než jako nyní po vyznání Polyxenině, a *jako by* pobyt v domě Michnovském i všecky styky jeho s vítězi byly *snem* omamujícím, ale nepřirozeným jeho bytosti. Jaký to převrat duše a vší mysli jeho." (Str. 67). Vyložiti genesi její je poučné: ukáže se dobře vnitřní mechanismus, reflekční úhel autorovy optiky. Jak patrno, je tu Braun jen z donucení a zdánlivě hluboký a subtilní. Předchozí umělé konstrukce, do nichž se zapletl, začínají jej zde dusiti, jsou mu nepříjemné, je s nimi stále v nejistotě, vadí mu, cítí sám, jak jsou falešné. Nezbude než vnutiti je sobě samému, čtenáři, ději, knize — zbaviti se nějak a provždy celého krámu — utišiti zvláštní skrupule, které se hlásí, když si spisovatel „zataškařil", jak psal Gogol. Omýti se sám nějak a očistiti, svaliti se sebe všecko — „*zdůvodniti*" situaci. Karakteristické je pro Brauna, jak to provede: svalí všecku vinu na svého *reka*. Jeho naivní citlivost, stále napjatá, pobouřená a rozptýlená, která hraje za figury, zmítá se za nimi a gestikuluje s nimi — *ztotožňuje* se s nimi — přesmekne přirozeně, prudce a sama sebou se zrádnou a celou neobratností skutečného dojmu pochyby autora na reka. Pravda jest, že *autorovi* samému, než psal tuto větu, zdálo se všecko to podivné, nepřirozené a pochybné. Ale když dopsal, stálo již na papíře: „Jáchymovi Javorovskému z Javorova zdálo se pojednou atd." V tom je Braunova optika ve vzácné čistotě. V tom jest úhel, pod nímž mění se jeho city v dojmy a jisté (přirozeně velmi nedokonalé a necelé) myšlénky. Jsou *jen* vyloučené a naivně a pochybně objektivované city. Tato měnivá, rychlá a prázdná hra jest jeho tvorba. Bylo hned po skrupulích. Zhasly tak snadno a zbytečně jako vznikly. Poněvadž mělká a organická citlivost, jako byla jeho, stejně rychle se ztiší jako pobouří.

Odtud i jeho názor lidské duše. Je mu něčím docela prostým, jednoduchým, prázdným a jasným — zábavná dětská mechanická hračka. Překvapuje jej stále několika svými skoky. Všecko, co v ní vidí (je toho velmi málo), je mu otevřené a přístupné, dojemné a intimní. O jejích složitostech, plnosti, měnivosti, síle, tmách a illogismech nemá

zdání. Proto také celá psychologie Braunova redukuje se na několik poznámek, adverbií a adverbiálných vět, kterými karakterisuje — *hlas* mluvících osob. Čtu stále: odpověděla chvějícím (sic!) *hlasem*, přerušila ho *vášnivě*, děl *temně*, odvětila *tiše a pevně*. Ale *co* mluví, je stále stejně lyrické a prázdné, ať „tiše a pevně" nebo „chvějícím hlasem". To je právě psychologická primitivnost národních pohádek.

Je zvláštní, že Braun — který nebyl ani deskriptivní talent fysického světa a neměl sociální smysl typu ani prostředí — pracoval výlučně v historickém genru. V genru nejpositivnějším žádajícím estetiky čistě rozumové, objektivní a konstruktivní, nejlhostejnějšího, poněvadž nejbystřejšího, proniknutí materielních detailů — vedle nejteplejší intuice zhaslých a vymřelých psychologií, mrtvých způsobů vnímat, cítit a myslit. Je pravda, že žijí dnes mezi námi lidé s duší minulých století, s duší gotickou nebo renesanční — ale jsou vzácní a jistě pokažení vlivem prostředí, nečistou a rozkladnou atmosférou plynového století. Pak nestojí zde duše ty absolutně, ale tísněny a tlačeny, uráženy a nivelovány okolím, *reagující* proti němu, t. j. podmíněné již a podmiňující se jim, měnící se pod tímto tlakem, ve spojení s jinými, dnes potlačené, zítra v jiném složení vítězné duše — ne již šestnáctého nebo sedmnáctého — ale snad dvacátého nebo jedenadvacátého století. Ale dilemma leží hlouběji. Nestačí živá a hořící duše retrospektní nebo spíše retrogradní, je třeba, aby zároveň byla objektivná, studená, relativní, deterministická ve filosofii dějin, aby měla historický, t. j. lhostejný, vysoký a stoický klid positivisty. Jinak bude reakcionářská a činná, bude politisovati a polemisovati. Člověk takový bude psáti pamflety, bude sektář a kazatel — ale nikdy historický básník. Čistý a absolutně umělecký román bude plod duše složité, nešťastné, nemocné a zlomené stejně jako těžké, vysoké a hluboké. Genre kontradikční. Bude nutno, aby básník *citem* visel a přirostl živým masem k minulosti, aby miloval slepě krví, dědičností, disposicí dobu svého díla, ale *rozumem* aby chápal relativnost a determinismus všeho živého i mrtvého, základní identitu časového postupu a rozvojového pokroku. Jinak by si nemohl zachovati studenou hlavu, jaké potřebuje ke konstrukci zapadlého a probořeného prostře-

dí. Nemohl by studovat archeologii nebo politické instituce, kroje a obrazy, řeči a listy svojí vyvolené doby s trpělivostí trapisty. Jinak by nepsal mrtvou fikci, ale chtěl by realisovati skutečnost. Musí býti člověk rozdvojený. Musí znáti a *věděti*, že přítomnost je lepší než minulost (poněvadž je pozdější a hlavně poněvadž je přítomná, poněvadž *jest* a minulost již není), ale zároveň musí *cítit*, milovat, žíti slepě, nerozumně, nemocně tuto minulost — musí býti k ní odsouzen celou organisací své duše. Proto nemá historický román smysl sám v sobě — je vždycky nutně nepochopitelný, necelý a nejasný. Bez výkladu autorovy duševní konstrukce nedá se mu rozuměti. Abstraktně normální člověk nemohl by nikdy něco podobného pochopiti (jest ovšem pravda, že lidí takových není, že každý najde *analogii* vlastní duše z menších kontradikcí svého života veliké kontradikce básníka — ale je nutno, aby je hledal, aby byl spolupracovníkem básníka, poněvadž historický genre je hluboce fiktivní). Nemohl by pochopiti, že někdo může milovati tak silně minulost, míti jí nasycenu svoji krev, dýchati jí a žíti jí — a to je nutno, aby mohl evokovati mrtvé ve svém románu — a přece nechtíti ji realisovati, nebíti se za ni, neodvrátiti se od přítomnosti, ale naopak — pracovati pro ni, malovati pro ni divadelní dekorace vlastní krví. Čisté a nejvyšší umělecké romány historické musejí býti — fikční, alegorické, symbolické. Relativně nejblíže jim bude Flaubert. A je známo, jak dlouho zůstávala jeho Díla šerá, nejasná, nepochopitelná. Až listy, anekdoty, celá biografie a svědectví přátel přinesly poněkud světla. Bylo těžko pochopiti „Pokušení sv. Antonína" a „Salambô" a vedle toho „Mme Bovary" a „Prostou duši". Rozřešení dala teprve psychologická diagnosa: *cit absolutisty a rozum deterministy*. V tom je na př. jeho „Salambô": její nakupená, po léta z knihoven vykopávána a luštěná archeologie jako její evokovaná a sněná krása — tvrdá, celá, primitivní, jistá, vysoká — barbarská jako Flaubertova duše sama.

Braun neměl (ani v nejmenší kvotě) tuto duševní disposici. Nemohl napsati umělecká díla v historickém genru. Měl jen prudkou citlivost, ale nevyrovnanou těžkým mozkem. Všecko je vyplněno u něho romantickým citem. Zaplavuje celou knihu. Je trapné ukázati

na jeho absolutní neznalost historické psychologie. Všecky osoby jeho mluví, cítí a myslí odpadkovou romantikou německou, francouzskou, anglickou a polskou z první polovice našeho století. Na str. 31. svěřují si dívky z prvé polovice 17. stol. milostná tajemství takovýmito větami: „On přijde z jiného světa, ze záře a rozkoše do tmy a chudoby, bude změněn ve tváři i v duši a dávno asi zapomněl oněch večerů, plných vůně, paprsků měsíce a neskonalého štěstí, kdy jsme v zahradě jeho otce trávili, ani rodičové naši v altánu se bavili!" To je čistý Rousseau a Goethův Werther. Smysl pro přírodu a rodinný život, buržoasní sentimentalismus a krbová nebo besídková poesie se zaslzenou lunou a obstojným ležákem nebyly ještě v 17. století vyvinuty. Mladý Javorovský z Javorova budí zase důvodné podezření, že četl v Praze nebo Žitavě na počátku třicetileté války Byrona a Musseta ještě vlhké z tiskařského lisu. Na str. 47. deklamuje alespoň svojí sestře tuto tirádu: „Neusednu také u stolu, který nyní tobě patří, poněvadž jsi jej pronajala. Mohu stoje vyslechnouti, proč jako stín padlého anděla následuješ mě všude, kde mi jaké radosti kynou, abysi je ztrpčila svojí přítomností." A o list dále: „Ah, již všemu rozumím. Z milostnice unavené rozkošemi stala se na chvíli kající Magdalena." Na str. 44. čtu toto přirovnání: „dnes tato její ručka chladně dotknula se jeho dlaně, tvář její, tolik přibledlá, zůstala vážnou a tmavé oko, lesknoucí se jako svit věčné lampy před obrazem Ukřižovaného, nejevilo pohnutí." Je to sice jeden z konvenčních efektů polské romantiky, ale člověk 17. století nepřipadl by na ně nikdy. Byly by mu prázdné, nesrozumitelné a rouhavé. Atd.[1]

Historický román, pokud jest umělecký, je bez programu, je nutně

1 - Zbývá upozorniti na paralelnou a znakovou totožnost vnější formy s touto duševní disposicí autorovou, s pramenem jejím, s lyrickým sentimentalismem. Technika jeho řeči visí přímo na ní. Kde dotýká se sujetů čistě lyrických, přetéká ve volných, mělkých a prázdných vlnách, bez stylu, barvy, reliefu, plastiky, v nudných a nevysychajících melopách a melodramatických kupletech. Celou impotentnost je viděti tam, kde je nucen změniti thema: kde se chce přiblížiti sféře rozumové, činnosti pozorovací, vyložiti proces duševní, zasáhnouti rys psychologického karakteru, naznačiti třeba jen konstantní vlastnost, nějaký banální zvyk svojí figury — nebo podati živý pocit a dojem, smyslnou, zrakovou percepci fysického světa. Tu

již svojí psychologickou genesí zcela individuelní a parcielní. Nemá pedagogického poslání v lidu, který mu nemůže rozuměti. Čte, chápe, chutná jej jen řídká elita smutných a hořkých refrakterů. Stojí mimo širokou obec čtenářů jako jeho autor mimo svůj stát, společnost a dobu.

U nás bylo nedávno jinak. V době asi posledních dvaceti let byla beletristika česká značným procentem historická. Kritika ji favorisovala, v obecenstvu byla oblíbená a hledaná. V průměrném typu dá se tato produkce dobře představiti touto Braunovou povídkou. Je bez umění — prázdná stejně každé filosofie jako historického smyslu. Je jen tendenční a agitační zbraní, popularisuje v banálních a falešných[1] alegoriích historických nejasná a jalová politická a národní hesla denního hluku a prachu. Uvažovati o sociálním významu takového zjevu není zde místo. Dá se jen naznačiti, že takovýto nezřízený a všeobecný zájem o minulost je *příznakem* národní choroby. Svědčí o tom, že nenáleží mu již skutečnost a přítomnost, že je starý a vyčerpaný. Sen a vzpomínky jsou slabé, příjemné a pohodlné — ale nebezpečné vůli a činu. Dnes se proud již obrátil. Začíná zajímati přítomnost, a brzy začne snad i budoucnost.

Společná známka všech takových historických spisovatelů bude jedna: jsou to novináři a publicisté — ale žádní umělci.

řeč jeho (stejně jako cit) nemá se na čem zachytiti, nemůže se volně produkovati, vzpírá se, láme, drobí, nastavuje v krátkých, prokládaných, nešťastnými, zbytečnými, alogickými a prázdnými spojkami přeplněných větách — v konstrukcích lichých, bez smyslu, zejících trosky a prázdnotu. Uvedu jen tři doklady. Na str. 25: „Posnídavše a pečlivě se ustrojivše — *neboť* to byla té paní, jinak ctihodné i srdce dobrotivého, jediná libůstka, *které* dosud hověla, *že* dala si záležeti, *aby* na oděvu jejím i dceřině každý mohl poznati bývalé jejich bohatství — vyšly ven, a paní i dcera hned na prahu stanuly podivením". Na str. 68: „Slyšelť z vlastních úst jejích, *jak* mimoděk pronesla, *že* ranou její nejtěžší jest vědomí, *že nejen* otci svému, *ale i* tomu, *jehož* vší silou panenského srdce svého byla milovala a — dosud miluje, nebude nikdy moci vyznati, *že* ni jedenkráte nevykročila z cesty svědomí, víry a ctí své..." A na str. 69: „Vysoké štíty domů okolních vrhaly dlouhé stíny dolů do ulice, *kdež* mír a klid panovaly, jako by již hodina půlnoční byla udeřila, *když* zatím nadcházel pozdní večer."

1 - V příčině analysy sociální odkazuji na plný a vyrovnaný článek p. H. G. Schauera „O podmínkách i možnosti národní české literatury" v XI. ročn. Lit. l.

Xaver Dvořák: Stínem k úsvitu

Kniha básní převahou náboženských, v některých částech (věnovaných předem kultu Svaté Panny) i ryze katolických. Tedy kniha již tímto positivním — dovoleno snad říci: sociálním — rázem výjimečná a vzácná, mimo široký proud běžné produkce. Ale zájem tento doplňuje a kombinuje se brzy při četbě s jiným, čistě vnitřním: máte před sebou dílo skutečného básníka, t. j. je v něm zavřena celá část jeho podstatné duševní konstituce, jistá masa jeho pocitů, dojmův, apercepcí — a třeba byl jeho psychologický aparát málo složitý, málo objasněný a v knize celkem slabým indexem estetické emoce převedený, neztrácí tím významu pro psychologa. Ovšem bude z posledních důvodů vždycky analysa této knihy chudá a málo plodná, aby se z ní dala vyjati konstrukce určité a typické formy vrstevnické psychologie. V tomto směru — který by měla pomoci osvětliti v jednom z nejzajímavějších procesův ethických dějin našeho věku — bude nucen každý kritik, alespoň několika nahodilými poznámkami historickými a psychologickými, dáti pevnější basi demonstracím na přítomné knize.

V dějinách devatenáctého století překvapuje již dnes všeobecně jeden zjev: renesance náboženského ducha. Překvapuje tím více, čím hlouběji cítí se její vliv a význam. Zdálo se již, že skepse osmnáctého věku, její lesklý, povrchní a hlodavý vtip, rozkladný esprit, smrtelný každému vzletu, zničí navždy umění a poesii vysokých linií — otráví studně nejvyšší inspirace, z nichž pilo umění minulosti. Zklamání je dnes očividné. Reakce postupem století — přerývaná novými odboji — jen vzrostla. Jako etap celého procesu stačí jen vzpomenouti prv-

ních romantiků německých, italských, francouzských, jmen jako Chateaubriand, Lamartine, Jean Paul, Manzoni. Zastaviti se u tak čistých a vysokých zjevů básnických jako jsou Giovanni Daneo, Felice Bisazza, Aleardo Aleardi. Ukázati na anglické praerafaelisty a francouzské dekadenty a symbolisty a paralelně v moderním románu na Barbeye d'Aurevilly, Villierse de l'Isle-Adam, Josephina Péladana a naposledy i J.-K. Huysmanse. Analysovati a vykládati zblízka a trochu trpělivěji Flaubertovo zázračné „Pokušení sv. Antonína", tento „mystický a náboženský jeho testament", jak krásně a správně byl již jeho význam vystižen. Všimnouti si, že není tomu ani rok, co vydal katalonský básník „Atlantidy", José Jacinto Verdaguer, sbírku básní „Bethlem", druhý článek v řetězu náboženských zpěvův o mládí Ježíšově. A to je zběžný, náhodný a povrchní výpočet. Bez zřetele k veliké kapitole ruského románu. Obmezený jen na západní a katolické země a jediné na poesii, ačkoli stejnými drahami běží jak hudba, tak malířství a plastika. Přes všecku různost odstínův individuálních a psychických, přes nejodchylnější pojímání cílův i prostředků, přes podstatně kontradikční dvojí ráz: individuální a ryze psychologický proti historickému a sociálnímu a zase nesčíslná roztříštění v každé z těchto linií, přes rozpor a rozklad „ve vnější politice" — je patrný jeden a týž základ. S objektivného a širokého „estetického" hlediska (a to je zde naše) zůstává však zřejma mohutná a bolestná intensivnost, živá, napjatá, vzrušená a hrozící síla tohoto umění, čistě vnitřní a psychologická výška a grandiosnost a zase něha, gracie a sladkost, zároveň. V té příčině dokonale vystihnul důvod tohoto zjevu Lemaître[1] a jasně vyložil, proč náboženské city a specielně láska k Bohu bude vždy nejmohutnějším sujetem uměleckým. Leží to ve vzájemné podpoře dvou tvrdých a spolu zápasících (a právě tím se posilujících) citů: lásky a bázně, hrůzy, děsu, která ji, jak zřejmo, v tomto případě nutně provází. Pak organická životnost a neurčitost těchto citů, které rostou z nejhlubšího a nejtemnějšího dna lidské duše — všude přítomný a vždy hotový problém života — ne abstrakt-

1 - Contemporains, 4. serie (Paul Verlaine).

ní, ale život sám, vlastní jeho podstata. Teplo lidského mozku. Něco, čím se myslí a dýchá. Vzdálený a hrozný a přece blízký, vlastní, intimní, samo „já". Odtud tato disposice, nejsilnější a nejjemnější, celá esence a celé jádro člověka. Odtud — ceteris paribus — vyšší intensita umění, jež má za předmět lásku k Bohu než lásku k bytostem sourodým, city humanitární nebo erotické. Proto city náboženské (v nejširším smyslu) byly vždycky živé vody každého velikého umění. Jsou jimi (třeba mnohdy zdánlivě utajeny nebo metamorfosovány) i nyní.

V užší náboženské poesii dá se dnes dosti dobře sledovati a odlišiti dvojí, skoro zásadně různé pole. Dva kruhy básníků. Jedni, zrozeni se šťastnou duší minulých věků, zůstali ušetřeni ranami a mukami své doby. Nepoznali buď vůbec zdlouhavé a smrtelné nemoci[1] moderní rafinerie citové, ani jemné a prudké otravy filosofické skepse, nebo odolala jim vítězně jejich prostá, primitivní, zdravá a minulá duše. Nepodlehli morovým nákazám svého okolí. Nedotkly se jejich duše: nereagovala na tyto časové a vzduchem rozlité jedy — prostě proto, že byla jiného složení než duše ostatních současníků. Narodili se upřímně věřící a prostě cítící jako lidé snad třináctého století. Prošli snad také časovými krisemi mravními — ale přestáli je šťastně. Nebyli nikdy smrtelně a do kořene zasaženi. Rozvoj jejich šel přímou linií, rovnou a skoro stejnou — snad s malými odklony, ale v jednom a krátkém směru. Jsou prostí, celí, hotoví, positivními. Stojí s církví jako institucí mravní a sociálnou. Jsou jejími členy, legálnými a oficielními. Jsou buď v prvních jejích řadách jako duše vysoké a bojovné — přátelé ryzích spekulací, hluboké její filosofie, epigoni a žáci sv. Anselma nebo sv. Tomáše Akvinského a, jsou-li básníky, Danta Alighieriho jako typický Giovanni Daneo. Nebo žijí klidně, šťastně a mělce v jejím stínu, duše malé, nehloubavé, skromné, citlivé, chudé a užitečné. Snadno dojaté a snadno upokojené. Básnici drobných žalův a drobných radostí. Poetae minores. Ale obojí v pevném a abstrakt-

1 - Přejímám tu (a to důsledkem objektivného a historického hlediště kritiky) názory a pojímání věcí vlastní subjektům v těchto stránkách studovaným.

ním poutu dogmatickém a sociálním. — Druhá skupina je zcela různá. Vášnivé a předrážděné děti doby, duše neklidné, složité, slabé, nejisté, měnivé, zrádné, zlé a předem nešťastné. Mučené všemi chorobami rozumu a citlivosti ztratí víru brzy, snad dříve než jiní lidé průměrní a normálnější, snad dříve, než dovoluje občanská morálka — ale vrátí se k ní, když marně hledali klidu všude jinde svojim ranám. Jedině tito jsou nejzajímavější zjev vrstevnické psychologie, dnes, kdy „návrat k církvi" stává se pro určité vrstvy mladé generace již typickým. Jenomže není to z pravidla prostá a otevřená víra, tento cit silný, tuhý a celý, která je k církvi vede. Hledají ji sice, ale zdá se, že jim uniknula navždy: dovedou ji *chutnati*, ale nedovedou ji *žíti*. A jádro věci leží právě v posledním slově. Celá propast citových experimentů vzdaluje je od něho. Hráli s celými škálami citů mrtvých i živých, oblékali a svlékali je jako historické kostymy nejrůznějšího původu a nejrůznějšího data. Nedovedli milovati než sebe. Celý jejich život byl egotistní a v poslední příčině ryze smyslný, rozkošnický a zhoubný, t. j. bezpředmětý a netendenční kultus vlastních duševních sil a sice sil — a to je nejvýznačnější — předem a jedině receptivných, pozorovacích, chápacích. Z duše svojí učinili nástroj nejvýše citlivý, podrobný, subtilní a exaktní — ale sám o sobě mrtvý, mechanický a pasivní. Byli rafinovaní labužníci, relativisté a ilusio[nisté.] Duševní aristokrati, individualisté a separatisté. Analysté, podmínění v psychické konstituci nedostatkem schopnosti generalisační, každé síly typosační. Jsou obětí diletantismu, který pro mne v posledním základě není než v systém (dosti obtížně a nezdařeně, jak ukazuje neurčitá, proměnlivá a dialektická filosofie Ernesta Renana), správněji jen v methodu uvedený relativně historický smysl našeho století.[1]

1 - O diletantismu v psychologii a estetice umělecké napsali sugestivné studie Paul Bourget (Essais de psychologie contemporaine I.) a Jules Lemaître (v Contemporains, předem ve studii o Bourgetovi ve 3. svazku); pak menší poznámky po různu Georges Rénard a Anatol France (sebrány v La Vie littéraire). Ethickým jeho významem obírá se v nedávné knize Edouard Rod: *Idées morales du temps présent.* V Čechách upozorňuji na krásnou, bohužel asi málo známou studii p. *Jaroslava Vrchlického:* O diletantismu v 1. čísle 2. ročn. Růžičkových „Rozhledů literárních"

Církev má je v důvodném podezření, že v ní hledají a do ní vkládají mnoho, co v ní není. Že ji symbolisují. Že vidí v ní stále cosi relativného a subjektivného, t. j. vztaženého k duševnímu procesu jich samých, že pojímají ji stále pouze jako jedno stadium ve svojí evoluci — třeba stadium konečné. Vidí v nich, co skutečně jsou: duše nebezpečné, neklidné a nemocné. Nepřeje jim proto. Znepokojují duše prosté a skutečně křesťanské, i když složí formální vyznání víry jako na př. Paul Verlaine v knihách jako Moudrost, Láska a Štěstí, kde najdete i ryze politické a příležitostné písně katolické, básně věnované Jesuitům z Paříže vyhnaným atd. Církev jich nepřijímá, t. j. neuznává oficielně jejich umění, nevykazuje mu legálné místo ve svojí sociální organisaci, jak by si asi přáli.[1] Otázka ta leží sice stranou naší bezprostřední analysy, ale z posavadního je již patrno, že důvody její jsou skutečně logické a založeny v pronikavém vystižení tohoto neokatolicismu. Je pravda, že tito neokatolikové nebudou nikdy — dobrými křesťany. Prostota srdce, pokora mysli a hlavně skromná a hotová učelivost budou jim, zdá se nám, vždy chyběti. I kdyby byli dogmaticky bez vady, pochybujeme, že pochopí křesťanskou mravouku, a pochopí-li i morálku, zbývá ještě otázka, pochopí-li — ctnost, jak poněkud subtilně, ale jinak hluboce distingoval Edm. Scherer. Jsou špatní katolíci, a církev nemusí míti o ně zvláštní péče a zvlášt-

a na některé jeho feuilletony, předem v „Hlase národa". Nejnověji pak v „Osvětě" (květen t. r. [1892]), v essayi o Rodovi dotýká se znova otázky.

1 - Odtud útoky jedné části mladé generace francouzské proti církvi, že uzavírá se každému živému (třeba jí prý příznivému) proudu modernímu, nedostatek asimilační síly, kterou prý stvořila si zčásti svoji velikou minulost. Tak kárala mladší generace celkem lhostejné postavení, jaké zaujala francouzská hierarchie k spiritualistické filosofii E. Cara a nověji k náboženské poesii Verlainově. Ve výpočtu útiskův a křivd, jichž prý se dopouští církev na moderním duchu a umění, čteme u Charles Morice (La littérature de tout-à-l'heure, str. 63) tuto větu: „Proč, když některý skutečný talent snaží se oživiti v ní inspiraci, která jindy vábila k ní umělce jako do přirozeného a rodného města, celá úřední katolicita jej odmítá — hlučně, je-li to Barbey d'Aurevilly, mlčky, je-li to Paul Verlaine? Je to ještě táž Církev, která ve středověku zachránila ve svojí svatyni literaturu a všecka umění a všecky filosofie?" A jinde: „Církev usíná a chce usnouti za šepotu starých žen".

ního zájmu. Ale jinak psychologie. Ta jediná, myslíme, věnuje jim také plnou a neztenčenou pozornost — nahradí to, čeho jim odepírá církev — tu pozornost, které se tak úsilně a marně domáhali na katolické hierarchii.

Pan Xaver Dvořák nenáleží jistě k těmto složitým, pochybným, rafinovaným a problematickým (a právě proto snad tak zajímavým) diletantům, k těmto bludným, unaveným a znuděným Odysseům moderní psychologie. — Kniha jeho staví jej naopak zcela patrně do cyklu prvého a zde zase — přijme-li se mé jinak dosti vágní a naprosto netyranské a nepedantické kriterion — mezi duše snadné, prosté a dojaté; mezi poetae minores. Název knihy „Stínem k úsvitu" a snad i plán její zdá se tomu prima vista odporovati. Ale nejpovrchnější analysa vyvrátí všecku nejasnost situace úplně. Je totiž zcela alegorický, statický a abstraktní. Čekali byste podle něho, že bude kniha obsahovati živý boj, bolestný postup, zaznamenaný proces „ze stínu k světlu", t. j. vystopovanou a znova ideálně, uměleckou dynamikou v časových stadiích a časově-kausálné motivaci psychické reprodukovanou dráhu duševní evoluce autorovy z černého, vášnivého a mučivého hmotného života k čistým radostem náboženských kontemplací. Ale tento evolutivný a v podstatě moderně umělecký ráz knize úplně schází. Je snad všecko, jenom ne psychologický deník autorův. Tento poslední požadavek, kladený dnes kritikou na moderní lyriku, tato vlastní její esence a jediný raison d'être, jest básníku úplně neznámý, neb aspoň v přítomné knize naprosto nepovšimnutý. Postup stínem k úsvitu není podán ve svém živém příčinném nexu s motivy psychologickými (snad i odvislými od momentů sociálných), nýbrž jen abstraktně a absolutně v hotových a uzavřených stadiích. Je to stará absolutní a čistě statická lyrika (jak bych ji označil proti moderní, evolutivné a dynamické). Odtud slabý psychologický zájem knihy. Sbírka má dvojí oddíl (spojený intermezzem vyplněným většinou básněmi o dětech). V prvém najdete sice projevy básníkova žalu, bídy, utrpení, ale všecky zcela již dané a hotové a tím také již geneticky neurčité a abstraktní. O psychologickém původu jich nejste skoro vůbec informováni. Jejich intensivnost není také

převedena. Nejsou ani jemně nuancovány a tak vystiženy svým tónem, ani pevně a tvrdě vyzdviženy svojí podstatou, rázem a původem. Všecko je tu zcela neurčité, šedivé a vágní. Čtete samé vzdálené, splynulé a smyté narážky v ryze konvenčních, obligatorně alegorických, příliš širokých, špatně přilehlých, málo stíněných a individualisovaných tropech. Cituji zcela nahodile, na prvé rozevření knihy:

Ty vody kalné tiše plynou v dál,
a hvozdy smutkem jsou už němé;
a květy, kde jsou ještě v poupatech,
slyš, jak by dechly: uvadneme!

Mé oči kalí se tak slzami;
ó písně, kam jste prchly, rcete!
ach, štěstí, lásko, sladká poupata,
mám uvěřit, že uvadnete?! (*Sloky*, str. 9.)

A hned dále na str. 11. *(V zátiší):*

Těch jesení já mnoho prožil,
než nadějí květ mojich svad';
teď vzpomínkou v mém srdci ožil,
a velký stín v mou duši pad'.

Pak na 25. *(To není mír . . .):*

Ten minul dávno čas! Jen jako v podjeseni,
kdy žloutnoucí list padá hluše k zemi,
jest bez hvězd nebe, bez květu kraj němý,
a v hlavě pusto je a v srdci touhy není. —

Na konec z básně *In doloribus* (str. 27.):

Žití mé, ó teskná, zasmušilá pláni,
kde jen duše moje kvílí bez ustání:

kde jen lačný šakal časem smutně vyje:
ach, ten šakal divý, slyšíš? — svědomí je?
. . . . . .
A v té pláni kosti sluncem vybělené:
sny a touhy záštím cizích utracené. Atd.

Ukázky tyto, doufám, stačí úplně. Přečtete celý první oddíl knihy, těch 50 stran „stínu", a nenabyli jste nejmenšího *názoru* o původu, povaze, síle, tónu autorových muk. Nedobudete z nich jediného psychologického poznatku, jediné rozumové generalisace o zvláštním, individuelním a akcentovaném rázu jeho duševní organisace. Někde, *zdá se* (doslova! poněvadž každý positivnější základ naší intuici schází), jsou bolesti ty rázu čistě subjektivního a intimního (na př. v sonetu *To není mír* . . . na str. 25.); jinde vystupují spíše jako názor světový — objektivnější a filosofičtější. Tak dá se alespoň souditi z konečných veršů jiného sonetu *Je noc* na str. 24.:

To *lidstva velký bol* teď kolem kráčí,
a srdce mé jde za ním v hořkém pláči.

a zvláště z druhého čísla *V zátiší*, z něhož opisuji tyto karakter. strofy:

Ó, vzdej se! marná touha tvoje,
ten kříž tě více nespasí;
jsou marny mrtvení a boje
a odříkání zápasy;
. . . . . .
jen jednou v žití jaro rozkvétá,
skráň ozdob jeho růžemi;
pryč choré sny, než prchnou léta,
vše usmíří se pod zemí.

Co po dni jasném ku večeru
můž' přijít, ne-li noc a tmy?
. . . . . .

Jinde zase jako sociálně humanitární a vlastenecké jako v číslech *Západ v horách* (str. 31.), *Crucifixus* (39.), *Z kraje bídy* (43. 44.). Ale všecko, opakuji, podáno jedině vzdálenými analogiemi, které ostatně — spěchám to dosvědčiti — se stanoviska normální poetiky většinou podle běžné fráze „uspokojují". Z citátů je viděti, jak všecko to je bledé, nepodepřené, rozlité, málo přesvědčivé (tónem a emocí), málo organické. Je z nich patrno, že básník není naprosto žádný realista nebo analysta.[1] Ale s druhé strany — k synthetickému ideálu schází mu zase tvrdá a evokativná sugestivnost, kterou by dal a sdělil svým obrazům, visím, alegoriím, kterou by je napojil a jako magnetisoval, aby se zmocnily čtenáře, stísnily jeho duši, udeřily a zaťaly se do ní, až s a m a zvoní paralelnými vlnami a korespondujícími akordy.

Celý první díl je slovem kalná elegická poesie celkem měkkých, bledých a jemných tónův. Elegická poesie v úzkém a starém, obmezeném a absolutním smyslu. Je tu něco přes třicet básní, vnitřně a ob-

---

1 - To dokazuje nad jiné evidentně citované již druhé číslo *V zátiší*, které prozrazuje autorovu neschopnost k objektivné a rozumující, abstraktní a necitové činnosti způsobem skoro groteskním. Její sujet je prostě tento: autor hledí do tmavé nepohody noční ze svého okna. Při tom paralelně zvedá se v něm celá řada pochyb, skeptický proces spekulativný. Čekáte, že je vyvrátí nebo potlačí jinými argumenty. Ale nic takového. Žádná dialektika. Místo námitek — vyjde „náhle" měsíc. Osvítí zahradu a — básníkovi nitro. Čtěte:

Co po dni jasném ku večeru
můž' přijít, ne-li noc a tmy?
A náhle v mlhavém tom šeru
vzplál bílý měsíc s hvězdami!

Hle noc má svoji záři milou,
hrob naděje zas zlatý svit:
má víra roste novou silou
a pučí v květ: to nebes klid!

To není, jak vidíte, ani parabola, nýbrž jedině paralela a to ještě zcela vnější a málo hluboká. Zhynula tma — zhynuly pochyby. To je velmi pohodlné. Ale světelnými efekty nevyvrací se dnes již skepse ani v melodramatech.

sahově stejně jako formou a konstrukcí, rázem technickým nebo prostě pitoreskním buď naprosto nebo zcela různorodých a nesouvislých, které mají jen jeden — vnější a lze skoro říci jen lexikálný — bod společný: jsou složeny velikou převahou ze širokých nepřesných a nevymezených slov pasivného, depresivního a asthenického obsahu — neurčitých a tím již melancholických, šerých a smutných; v akcentu jako většinou slabého, čistého a harmonického tónu a přirozeně a skoro již foneticky hladkého, zvadlého a mělkého rytmu. Ze slov jako: kalné vody, němé hvozdy, těžké žaly nebo boly, zvadlé květy, mrtví ptáci, smutné písně, sváté listy, nesměrné a černé stíny.

Ve druhém dílu — zcela bez psychologického přechodu (nelze za něj pokládati neorganické Intermezzo) potkáváte již skoro vesměs básně čisté, hotové a vysoké víry, klidné a oddané neb alespoň bezpečně připravované naděje, jemné, radostné a s láskou a podrobně sněné meditace a naposled vroucí a extatické hymny, ať Panně nebo Svatému kříži. Zdá se mi, že zde mohla by býti dána měkká, příznivá a snadná půda uměleckému temperamentu p. Dvořákovu. Skutečně nalezl také (a ještě více *mohl* nalézti — nebýti jisté meze v jeho organismu, které se hned dotknu) statický ráz lyriky p. autorovy skoro všecky podmínky jak psychické, tak umělecké harmonie. Je to zde nehybná sestředěnost napjaté extase nebo těžká hloubka zakotvené meditace — tato zavřená absolutnost psychických sujetů — která přímo žádá lyriku statickou a transcendentní, lyriku analogickou a symbolickou, tu, která by dovedla znázorniti „připodobení Věčného", abych užil výrazného tropu P. B. Shelleye. Ale je třeba k ní celkem silnější, snadnější, hlubší a bolavější citlivosti, rozvlněnější dráždivosti, napjatější, jemnější a užší emoce, tvrdší vznětlivosti než jakou je nadán p. Dvořák. V tom je pro něj hlavní a snad jediný kámen úrazu v tomto druhém oddílu. Je třeba, aby všecky dojmy (musí jich býti co nejvíce, t. j. musí býti co nejmenší, tedy vzbuzené příčinami jakýmikoli, malými, prázdnými, nepatrnými) lámaly se sestředěně pod jedním a týmž úhlem do jeho duše, která by takto do jediného místa celá stlačená a jako do krve zraněná, chvěla se tu nejintensivněji, nejstejněji, nejstáleji — a nejúže, což je právě předpokladem všeho předchozího. Jen v této partikulární hypertrofii duševní, spojené obyčejně s větší menší atrofií jiných funkcí, leží kriterion básníka proti široké, rozlité, vyrovnané a průměrné, ale právě proto hrubé, těžké a normální sensibilitě ostatních lidí neumělcův. A také jen tímto kriteriem dá se sestaviti přibližná a snad jediná positivnější škála odhadu a ceny. Tento smysl má také můj úsudek, že p. Dvořák je poeta minor. Intensita jeho náboženské vroucnosti, pokud je v knize umělecky psychickým indexem převedena, je celkem slabá vedle několika velikých Španělův a Vlachů nebo z moderních vedle Walt Whitmana, Paul Verlaina a u nás p. Julia Zeyera v některých starších, předem legendárních pracích, nehledě ani k jeho *Janu Marii Plojharu*, z něhož právě typická forma živé psychologie, jak jsem ji hleděl skizzovati na počátku svého referátu, činí ryzí arcidílo. Ale i tak najdete zde dvě tři vzácná a čistá čísla vedle celé řady prací jemných a jímavých, někde ovšem také snadných a rétorických. K prvním počítám hlavně krásný žalm *Buď trůnem Boha!* (str. 93.):

Jest srdce moje ještě plné slz a hoře,
jak bývá luh pln rosy, nežli vstane zoře
mdlá z lože paprsků; jest plné slz a hoře.

Sám těším se: je v květu zem a voní růže,
a vzduchem píseň zvoní s měkkých hnízd — teď může
tvé nitro vzplát, je v květu zem a voní růže.

Kdo zemi květ dal, ó též k tobě smiluje se;
na loktech Svých Bůh s úsměvem svět celý nese,
On láska jest i k Tobě, doufej, smiluje se.

K druhým básně mariánské, předem květnaté sonety, jako: *Maria!* (str. 101), *V Tvé svatyni* (102), *Immaculata* (103) a *Útočiště tonoucích* (98).

Faktura p. Dvořákova nezapře školu p. Vrchlického. Ale nic více než školu; v těchto dosti širokých mezích je p. Dvořák originelní — dík svým psychickým disposicím, jež vedou spíše k vnitřní a klidné kon-

templaci než k bohatým visím smyslovým, k fysickým a plastickým asociacím nebo verbálným konceptům, pod nimiž převádí a na něž se redukuje psychický život v největší části poesie p. Vrchlického. Jen ze dvou, tří písní poznáte ještě, že básník zná také Nerudu nebo p. Sládka a že si na ně asi při práci vzpomenul: slabá reflexe padla z nich na některou jeho sloku jako na př. v *Requiescat* (str. 13.):

Ještě trochu prudkých větrů
a ty pozdní žhoucí mrazy
sežnou všecko nivou mroucí
a to listí s větví srazí.

Ještě něco málo vzdechů,
něco bouří, trochu chladu,
a již k vám se listí zvadlé
bez stesku a mroucí kladu.

Báseň *Matce!* (str. 18.) stojí jako na půl cestě, je jako na přechodu od jmenovaných autorů k p. Heydukovi, k němuž se blíží celkovým a zavřeným, primitivně jednotným naladěním citovým i některými formálnostmi výrazovými:

Matičko moje, mám vás rád
více než celý Boží svět;
kdybych měl žíti tisíc let,
nemohl vás bych zapomnět.

Byl bych to žebrák ubohý,
matičko moje, nebýt vás:
srdce by žehal trudu mráz,
na rtech by úsměv smutně has.

Krásný sonet *Maria!* (str. 101.) má hlavně první dva quatrainy

stylisovány (jinak ve velice šťastně vybraných a adaptovaných) biblických obrazech, předem z Písně písní:

Ó jméno plné rosy, něhy, vůně!
jest sladké jako hrozny cypresové;
jím opojeni chvějí se mi rtové
a duše spiata jeho zvukem stůně.

Jest vonné jako nard, jenž v lesní tůně
své roní perly žhavé, rubínové;
jak hudba tklivé a jak tóny nové,
jenž poletují na chvějící struně.

Ale to jsou již nepatrnosti. Celkem je p. Dvořák — s právě postaveným obmezením — originál.

Verš jeho je melodický a pečlivý, ale méně výrazný a méně nuancovaný: je jako zalit jemnými a příliš bledými mlhami. Jen několik čísel láme jejich prachovou atmosféru, předem vysoká a tragická *Dolorosa* (na str. 40.), kde jako tvrdý a kovový žal bije bolestná a těžká hrana:

Nocí tmí se Její oko,
mrazem líce pobledají;
lokty bílé, mrtvé tělo,
chvějí se, jak objímají.

Žal se, soucit duší snují,
v chrámu píseň dozpěvují:
Ó bolesti! o žalosti!

Jako černá draperie vine tento refrén v stále a významně přestavovaných záhybech svoji dusnou melancholii celou básní. — Přál bych mu více intuice a více sensitivnosti. Ale i tak podařilo se někde p. Dvořákovi zachytiti tóny neobyčejně jemné jako v plavém prachu

vybledlých a měkkých pastelů. Tak na př. těmto čistým a subtilním veršům ze sonetu *Maličké přítelkyni* (str. 70.):

Tu v snění zdá se mi, to nebe hvězdné
ať jest tak hluboké, či ať jest bezdné,
v tvé oko popatřím-li jenom v chvat,
tam vidím jeho dno se usmívat:
jen místo hvězd a zlatých jejich svitů
jdou andělé tam po květech tvých citů . . .

a ještě více následujícímu šťastnou a svěží naivností svítícímu čtyřverší z *Dětí* (str. 72.):

Teď chytají zář slunce v dlaň, k jich čelu
jež slétá, smějíce se v šumném reji
a nevědí, že šat to archandělů,
jenž kolem nich se bílí procházejí,

neschází mnoho, aby byly delikátní. V několika strofách, zdá se, nemá básník daleko k vlažné a průhledné mělkosti čerstvě zrozeného a prvního denního šera jako nově zapáleného citu. Vysokou a jasnou gracii našel však p. Dvořák v poslední sloce básně *Na velký pátek* (str. 86.):

Spí![1] zhasněte, vy lampy nebes skvoucí,
ó hvězdy, co v tmy vnoří slunce žhoucí
svou zářnou pochodní!
pak v stínu, v tmách, jež mihají se plaše,
kéž plá u Jeho hrobu srdce naše
jak lampa náhrobní!

1 - Kristus.

H. G. Schauer

Byl to snad nejčistší a nejvyšší talent celé mladé generace. A jistě také nejširší. Všecky bolavé a nejisté otázky přítomnosti jako studené a zavřené formy dějinných procesů minulosti — vedle horké a prudké intuice budoucnosti — to všecko bylo v jeho mozku, teklo jeho krví, trhalo v jeho nervech. Myslil a *žil* celou tu formaci zítřejšího z dnešního. Myslil určitě, žil přímo a rovně, jako vzduchovou čarou a v jednom plánu. *Typů* jako on je málo. Stejně jako bylo tvrdé a kostnaté jeho tělo, byla hotová a hranatá jeho duše. Tak pevnou a krásnou psychickou konstituci jako on nemá hned tak druhý. To byl tuhý a dobrý kov, ostrý a modrý ocel, lesklý, bohatý a čistý, krásně členěný a zapjatý mechanismus — bez děr, skoků, mezer, uzlův a narážek — bez smytých a příliš tmavých přechodů, rozlitých a špatně odstíněných arrière-fonds, smísených, měnivých a kalných nuancí — bez toho celého nevyhloubeného a nevypracovaného dna a pozadí.

A na tento určitý, čistý a drobný orgán, na tento hotový a dobře zřízený stroj narážela celá moderní doba, celý život světový a domácí, vědecký a umělecký, náboženský a sociální, ethický a politický — lámala se o jeho kraje, řezala se ve směru jeho os, ssedala a srážela se na jeho nožích. Byl v stálém styku, pohybu, boji, teple a tření, zaťatý ve všech směrech a všemi sponami do všech kol a pák. Dnes — kdy stojí, běda, již v klidu — chci ukázati, jak brázdil a krájel okolí a prostředí, jako zase prostředí a okolí leptalo nečistými jedy a šlehalo žravým větrem a deštěm — jeho železnou kostru.

První, co udeří a zatne se asi do každého čtenáře ať essaye nebo kritiky nebo prostě komentáře a referátu Schauerova, je pronikavost, plnost a jemnost jeho analysy — sytá hojnost jeho činnosti rozumové, poznávací, objektivné a reálné — zaujaté správným, klidným, drobným převodem místních a časových jevů, světa vnějšího, hmotného a fysického jako dynamického, individuelního jako společenského, trpného jako činného — v ideálný obraz nexu poznávacího, t. j. stejnorodého, typického, methodického, zákonného. Tedy činnost podstatně vědecká, rozumová, lhostejná, statická. Tato analytická schopnost, poznáváte také, byla v něm hluboce a organicky chycena — byla primitivní a konstitutivná — ležela, zdá se, na samém dnu jeho duše. Důkaz vidím v tom, že projevila se právě v činnosti drobné, běžné a všední, — v té, která nebyla perturbována složitým, určitým a vymezeným ideálem, ať vnějším a nabytým nebo vnitřním a integrálným, jak v Schauerovi se vypracoval při jevech složitějších, životnějších, vážnějších a temnějších, t. j. těžších a nedostupnějších podrobnému a jistému rozboru. Že se projevila na př. v kritice malé a bezvýznamné knihy, v rozboru nepatrného a přítomného politického nebo finančního jevu, v drobných konklusích z drobných, nedůležitých a lhostejných příčin. Tu všude vidíte, s jakou minutiesní akuratessou, s jakou hodinovou určitostí a podrobností kontrolovala tato jeho objektivná, reciptivná, a pasivná schopnost otázky drobné, nulní a nezajímavé — jejich malé odpory a malé deviace. Proto, zdá se mi, viděl Schauer fysický svět pravidelně, určitě, normálně a podrobně. Proto, myslím, objevil by se v beletristice jako receptivný duch, deformující zcela nepatrně, nesubjektivně a neindividuelně fysické, přírodní prostředí — tedy jako vnější, normální a obecný realista. Proto mohl jako kritik chutnati a také skutečně chutnal detailovanou, zevrubnou a pasivnou podrobnost naturalistického románu — za psychofysických podmínek normálných a průměrných jaké byly také jeho.

A shrnuji: všude v jeho pracích najdou se poznatky abstrahované čistým pozorováním, detaily nesouvislé a nepodmíněné synthesou, nearanžované v plán, hozené zcela pro sebe a jako z čisté a samoúčelné radosti, z objektivní hry vlastních pozorovacích schopností. Všude lze jako základ cítit, že reálná detailovanost, individaulisované poznání všeho toho, co je jediné, neopakované, svoje, svérázné, karakterní — tedy poznání specielné, historické, obsahové a věrné — nerodové a negeneralisované bylo v samém jádru jeho bytosti.

Ale hned vedle a hned potom pozorujete také, že tato Schauerova receptivná, reprodukční, postřehovací a pasivná analysa, kontrolující jen, převádějící a konstatující a proto klidná, vyrovnaná, stejně rozdělená, lhostejná, objektivní a netendenční — jak byla v samém jádru jeho duše — byla také neobyčejně úzká a obmezená. Pozorujete, že tam, kde předmět je složitější, kde neběží o individua, ale o rody, o třídy a kategorie, ne o činy, ale vůle a snahy, ne o schopnosti, ale organismy, ne o prvky, ale procesy — slovem: kde hra příčinných sil je spletitější — tento jeho čistý, absolutný a ryze komprehensivný rozum nevystačuje a nedosáhá. Místo něho nastupuje to, čemu Francouzi říkají *raison raisonnante*, rozumující rozum, činný, vzrušený a znepokojený o výsledky, všímající si více *směrův* a *výslednic* než samých procesů — ne lhostejný divák ke hře sil, ale zaujatý již pro jedny a proti druhým — celkem s mohutnějším a stále rostoucím indexem citovým a emočním, méně reálný a objektivný, za to subjektivnější, volnější, individuelnější. Čím složitější, hlubší, akutnější, bližší byla otázka, tím více probouzela i Schauerovy schopnosti *hloubavé* a *emoční*. Byl jí zaujat cele, naze a příliš zblízka, naprosto hluboce, vážně a organicky a tím již také citově a dojmově. Vyplňovala celou jeho mysl, viděl ji (alespoň v některých bodech) následkem této blízkosti a vášnivosti jako zvláštní, výjimečnou, samotnou a jedinou, jako absolutní a svobodnou a ne podmíněnou a relativní. V těchto velikých a živých otázkách byl chycen Schauer celý, nejen svým rozumem, ale i citem a životem. Pro něho nebyla na př. otázka sociálná nebo náboženská vzdálený a neosobní problém kabinetní nebo katedrové vědy, nýbrž živý a bolestný obsah vlastního života a stejně

a současně — poněvadž cit a emoce jsou vlastní jádro altruismu — i celých mas lidí hladových po chlebě pro duši a tělo. A naopak zase stálá a vroucí analysa těchto otázek, které ji vlastně vylučují, touha řešiti je *neměnně, určitě* a *pevně* buď jako dobré nebo jako zlé pro rasu, národ, třídy podobenců — způsobily, že jen více ještě stoupal prvek citový a emoční v jich pojímání. Tím byla dána také jistá *abstraktnost* a *absolutnost* a zase jednostrannost, tendenčnost a výlučnost v jich pojímání, plynoucí nutně právě z indexu *citového* a *mravního:* zorný úhel Schauerův je skoro výlučně *sociálný*, t. j. měřený poměrem užitečnosti, prospěchu, dobra nebo škodlivosti, zhouby a zla – vesměs pojmův a kriterií bez objektivní a rozumové adekvátnosti a konstantnosti.

Psychická disposice jeho, zdá se mi tedy nakonec, dá se zahrnouti s jedné strany organickou, primitivní a základní sice, však již původně dosti úzkou asi rozumovou, objektivní a statickou analytičností, s druhé strany zůstává však obmezena citovou a emoční pohnutostí, mravní *dynamikou*, slovem: *ideálem sociálním*. Jeho schopnost realistní a objektivní byla, opakuji, organická a základní, ale asi hned původně, zdá se, dosti úzká a tedy již v základě nutně vyrovnaná a vyvážená také silnější sentimentalitou a subjektivitou, hlavně však, tuším, ztenčená ryzími a abstraktnými spekulacemi o otázkách nejsložitějších a nejobtížnějších, stejně jako nejživějších a nejbezprostřednějších, předem sociálních a náboženských. Neboť je jisto, že schopnost rozumová a analytická, pokud není užitá v přísně určitých, obmezených a krátkých mezích věd exaktných, ale naopak hnána čistými, ryzími a neobsáhlými prostorami spekulace výlučně racionalistické jako byla tato — podléhá, láme se, ničí a drobí — jako hračka příliš slabá, složitá a subtilní . . .

Ve hře těchto dvou schopností a sil protivných zdá se mi ležeti tedy klíč k výkladu a pochopení celé činnosti Schauerovy. Ve hře toho způsobu, že základná a organická analytičnost a objektivnost určuje jako v hrubých základných, stežejných a primitivních osách, plánech, čarách každý jeho názor — tvoří jako nejhrubší rozvrh každého jeho obrazu — jejž modifikuje, láme, opravuje nebo i naprosto potlačuje teprve v druhé řadě bohatá emoce — opravuje a zatlačuje tím více, silněji, difformněji a prudčeji, čím bližší, vyšší a těžší je předmět studovaný, poněvadž pole, kde se tato emoce projevuje, jest podružnější a objímá prvky vedlejší a složitější, ale tím právě také již barvitější, vlastnější a karakterističtější.

Zbývá současně doložit a podepřít a současně demonstrovati tuto abstraktní formuli na hotové, krásné, výrazné, spojené a pevné řadě názorů, prací, slov a činů zemřelého.

Jako důsledek mého výkladu a stejně jako jeho podporu konstatuje čtenář Schauerův otevřeně a v prvé řadě asi nedostatek a zároveň nenávist všeho *formálného* a *technického*, umělého a řemeslného, vyhledaného a aranžovaného, individualisovaného, obmezeného a samoúčelného — a důsledně i deduktivného[1] a methodického, apriorního ve filosofii a stylu a l'art pour l'art v umění. Schauer zdá se chutnal dosti prostředně tu rozkoš neúčelnou a bezpředmětnou, která záleží v radosti z projevu síly jako síly — rozkoš řešiti problém čistě jako problém — studenou a pevnou rozkoš vlastní, zdá se, ryzím duchům spekulativným, podmiňující studium věd čistě methodických: matematiky, geometrie, logiky, hermeneutiky, statistiky. Bude naopak vědec spíše reálný a abstraktný, vázaný k předmětu studia, k jeho poznání obsahovému, individuelnému a isolovanému. Bude také důsledně odpůrcem filosofie čisté, technické a distinktivné — a je známa jeho nechuť třeba k Herbartovi — nebo absolutné, statické a centrální: Spinozy, Hegela, H. Spencera — spíše dojatý účelnými, tvrdošijnými a zdánlivě definitivnými, teleologickými pokusy výkladu celé hry jevové, Schopenhaurem třeba a pesimisty. Nebude se tak zajímat o filosofii *theoretickou*, o to, co můžeme vědět, abych formoval dle Kanta, ale spíše

1 - Čtenář porovnej konstituci ducha nejryzeji a nejtypičtěji deduktivného *Hegela*, jeho *Logiku* jako systém čistého rozumu a pravdy o sobě s čistě *mechanickým* a *technickým* sestupem rozpory a synthesami z všeobecného a abstraktního ke zvláštnímu a konkretnému.

o *praktickou*, co máme činit, a ještě více o *náboženskou*, co smíme doufat. O poslední tím spíše, že rozpor realismu a idealismu, tak mohutně a prudce chycený v jeho duši, může jen v ní býti řešen: v ní jako souvislosti mezi tím, *co jest* a co *má býti*[1]. Bude spíše filosofem moralistním, dějinným, právním a sociálním.

V umění nebude jej zajímati tolik ideál estetický, rozumový a neosobní, ideál klasický, t. j. karakterní a individuelní — jako romantický, t. j. citový a více ještě realistní, t. j. sociální a typový. Bude upoután dle toho také spíše literaturami severními, germánskými, a synthetickými, vážnými a těžkými než jižními,[2] latinskými a románskými, analytickými, srovnanými více pravidly rozumovými než rytmem emocí citových, průhlednými a snadnými. Schauer miloval skutečně literatury zaujaté hluboce ideálem života mravního, vnitřního a dokonalého jako poesii anglickou, nebo ideálem mystickým a sociálním jako ruský román, který obsahuje ne realisaci určitých pravidel rétoriky, estetiky nebo poetiky (jako většina děl západních), ba ani postulátů positivních a psychologických — nýbrž spíše, jak dobře byl karakterisován, řadu pojednání ethických a humanitárních. Bude dále dosti příznivý umění politickému a tendenčnímu a ještě více lidovému[3], pochopí a vyloží disposici humoristickou, nebude projevovati směšný a úzkostlivý děs pedantních a abstraktních estetiků k satyře, parodii a karikatuře, které snese, pokud nerozrývají a neničí jeho ideje mravní bezpečnosti a lidské loyálnosti.[4]

Sociálný ideál Schauerův je, doufám, z předchozích analys již samozřejmý. Ideál integrálný, poněvadž založený na základech daných

1 - Podle formule Hermanna Lotze.

2 - Jako doklad: z moderní literatury italské miloval nejvíce, tuším, *Fogazzaru*, ducha v Italii snad nejvíce severního svou abstraktní a bledou citovostí, jean paulovskou meditativností.

3 - Zde náleží upozorniti na jeho pojem a distinkci *četby* od literatury danou v „Lit. listech" a hájenou tamže s řadou pevných argumentů bystrého psychologa.

4 - Viz jeho studii: O politické poesii a satyře v „Lit. listech" r. 1889, č. 1 a další.

a neměnných — v disposici psychické. Poněvadž pak ideál není nic než latentní vědomí určitých schopností, projevil se brzy v celé vnější realisaci, která je příznačná jeho psychické disposici. Z podaného jejího výkladu, zdá se mi, plyne, že mohl Schauer přijati jen *socialismus křesťanský*, k němuž, jedině dala se připjati jeho duševní organisace. Stejně jako nemohl býti lhostejným, fatalistickým a tvrdým stoupencem staré ortodoxní ekonomie anglické, individualistou jako Spencer nebo deterministou jako Mill, stejně, t. j. samým důsledkem své konstituce duševní musil odmítnouti ryze citové a utopické konstrukce Proudhonovy a jeho francouzské ascendence i discendence. Jemu mohl odpovídati jedině socialismus, jenž dovedl by stejně ukojiti jeho touhy rozumu a analysy jako citu a mravnosti, jeho touhu po chlebě těla stejně jako duše. Tedy ten socialismus, který ústy svých představitelů církevních a legálních vykládal vždy veliký a živý sociální smysl evangelia a křesťanství, který kladl přímou souvislost mezi studiem theologie a národního hospodářství — ať již na straně protestantské je representován pastorem Todtem[1], nebo na katolické vysokým filosofem francouzským Huetem[2], nebo šlechetným biskupem mohučským Kettelerem[3]. Základ je všude stejný, a zdá se mi resumován známou devisou jedné knihy Todtovy: „Kdo chce rozuměti otázce sociální a chce přispěti k jejímu řešení, musí míti po pravé ruce národní hospodářství, po levé vědeckou literaturu socialistův a před sebou Nový zákon". To byl, myslím, v poslední analyse také názor Schauerův.

Stačí jen ještě opakovati, že s druhé strany racionalismus a analysa byly při všech mravních a náboženských tendencích Schauerových přece jen konstitutivný a organický jeho základ — aby byl dokreslen dokumentovaný jeho obraz. To projevuje se zejména ostře ve faktu, že Schauer při vší, tuším, kladné víře přijímal výsledky moderní kriti-

1 - Předem přiléhá sem studie: Vnitřní souvislost a nutné spojení mezi studiem theologie a sociálných věd.

2 - Le règne social du christianisme 1852.

3 - Otázka dělnická a křesťanství 1864.

ky biblické bez skrupulí, otevřeně a, jak sám (a myslím správně) tvrdil, i důsledně. Neboť jemu byl historický proces stejně jako Giambattistu Vicovi produktem lidského ducha — osvíceného božskou prozřetelností — byl výsledkem vlivu vyššího stejně jako aktivné lidské činnosti, která projevila se svobodně v mezích vytčených. Byl tedy, tuším, názoru *Eduarda Reussa*, který smiřuje kritické a historicky náboženské badání s vírou v dané a zjevené v těchto pevných větách: „Proroci a apoštolové nebyli jen pasivnými nástroji zjevení, jejímž účelem naprosto nebylo zaraziti každou duševní činnost. Naopak nejvyšším hlavám, koryfeům svého století, dostalo se cti, že byli prozřetelností vyvoleni, aby — užívajíce svých přirozených schopností — rozšířili nové zásady. Nebyli nádobami z líné látky, v nichž voda, obsahující živé sémě, měla hníti, nýbrž jejich rozum byl zaujat svobodnou a pořádající prací, již povzbudilo božské vnuknutí".

A stojíme již u Schauera jako literárního kritika, u jeho plodné, bohaté a zajímavé činnosti předem v zaniklé „*České revui*", pak tříleté skorem kampani v našich „*Literárních listech*" a současně a paralelně v kritické příloze „*Národních listů*". Schauer jako kritik je problém jemný a delikátní, v kterém sežene, projeví, odstíní se dobře celá jeho individualita.

Je fakt, že Schauer snad první ukázal, přenesl a chtěl u nás realisovat typ kritiky positivní a induktivné. Vystoupil první rozhodně proti područí kritiky a dějin literárních pod filologií, v jakém se dusila a dusí většinou ještě dnes. Vyložil, jak pojímají se dějiny literatury v zemích západních, předem v Anglii a Francii jako disciplina samostatná ve skupině věd kulturních a sociálních. Objasnil a naznačil s dostatečnou určitostí i postavení této kritiky, jak ji pojímal, území její v systému věd, terén, jejž karakteristicky kladl mezi estetiku, dějiny a vědu moralistní.

To všecko jsou, nelze zapříti, první pevné a vědomé kroky. Ale vedle toho nedá se také přehlédnouti zvláštní nejistota, obojetnosti, ústupy a restrikce od přímé a důsledné realisace. Schauer zůstává na půl cestě, jeho odklony vedou jej k ideálu střednímu a do jisté míry rozdvojenému, položenému mezi starou kritikou subjektivní a apriorní — a moderní, objektivnou a indukční.

Jaké odklony?

Předně nepřijal Schauer *methodu estopsychologickou*, methodu znakovou a deterministní. Methodu závislosti díla od autora a autora od prostředí nebo rasy — sociálně fysický determinismus Tainův — ani princip asimilace mezi autorem a čtenářem — poměrový a dynamický determinismus Hennequinův. Nepřijal methodu indukce vědecké: vyšetření a položení problému, znakový výklad procesový a generalisované závěry zákonů genetických. Otevřeně postavil se jmenovitě proti Tainovu pojímání kritického úkolu v těchto listech při recensi prací p. Voborníkových (Lit. l. 1891., str. 70.).

Jemu samému byla kritika podstatně disciplina *moralistní*. Nezanedbával ani odhad estetický, ani positivná data psychologické biografie, ani vlivů prostředí fysického a sociálního: — ale všecko jen proto, aby lépe dala se objasnit a vymeziti *mravní hodnota*, t. j. *hodnota svobodná a volní* studovaného autora. To je v podstatě, jak známo, stanovisko Sainte-Beuva[1] a Edm. Scherera. Ale rozšířil je, zdá se mi, v jednom novém a originelním směru. Tuto svobodnou hodnotu nepojímal Schauer jako jmenovaní mistři za *jednotku* čistou a personelní, absolutní a ryzí majetek studovaného individua, nýbrž hledal všude souvislost její s mravním *celkem národa* — viděl v této ceně individua jen zvláště šťastně, hojně a typicky realisovaný majetek *společenský*. Radou pozorování tohoto druhu došel by býval, myslím, k plodným informacím o zvláštním rozvoji mravních pojmů a názorů v životě literatur národních, ke kladnému řešení t. zv. otázky umělecké mravnosti, k jistému druhu ethiky sociální. Byl by podal tytéž vzácné poznámky ke konstrukci ethiky národní resp. sociální, třídové a lidové jako Sainte-Beuve k formaci ethiky a estetiky individuálné ve své theorii vkusu. Myslím, že v tomto směru dala by se předem

1 - Srovnej předem *Nouveaux Lundis*, 3. svazek, essay o Chateaubriandovi.

opravit nereálnost kritiky moralistní a sektní, na př. anglické (Matthew Arnolda), daly by se také nabýt jediné poznatky o síle a spontánnosti vůle národní. Dnešní stav obecné psychologie mohl by podobné analysy, tuším, jen podporovati. — K této úloze byl Schauer rostlý. Některé doklady vzácného a jediného proniknutí *lidové duše*, jaké zemřelý podal, to dokazují. Nebude hned tak autora, jemuž by prostý člověk, čtoucí, percipující, vnímající a raisonující byl *tak* otevřený jako Schauerovi.

Důsledně nepřijímal Schauer specielně Tainovou konstrukci rasy a prostředí — vůbec celý aparát jeho rozboru sociálního — založený na výsledcích evolucionistických idejí Darwinových a Spencerových. Rasa a národ jsou tu jen, jak známo, soubor *stop a forem*, jichž posloupnost a měnnost časová je vyjádřena jednotnou a identickou formulí methodickou. Schauerovi naopak je národnost mravní *substancí*. Konstrukce její u něho není nepříbuzná s *persona moralis* nebo *mystica*. Má alespoň její neměnnou a schematickou abstraktnost, do níž zavíral ji jistě příliš jednostranně jeho axiom: „historické a národní je totožné"[1] — axiom, který ve stejné příkrosti přejímá z Paula de Lagarde.

Ale hlavní příčina, proč odchýlil se Schauer stranou od kritiky estopsychologické, byla v jeho organismu. Schauer, jak ukázáno, nebyl zaujat pro práci objektivnou a absolutní, technickou a centrální. Jemu zdálo se, že leží kus frivolnosti v té částečné virtuositě samoúčelné analysy, jakou nutně vyžaduje estopsychologie i od lidí nejpersonelnějších a nejsubjektivnějších jako je Taine. Nemiloval složitou podrobnost ryzích analys estetických a psychologických, jež tato kritika předpokládá. Odpuzoval jej i vysoce egotistní její cíl — neopravuje a nechce zastaviti v ničem běh živého a produktivného duševního světa. Schauer měl ideál i v kritice ryze sociálný, t. j. účelný a užitečný, korektivný a meliorační. Nový motiv, abych v poslední analyse a v definitivní pointě zahrnul Schauera při vší hotové a celé kultuře vědecké — temperamentem mezi lidi aktivné, celé, citové

1 - O podmínkách a možnosti národní literatury české. „Lit. listy" r. 1890.

a užitečné. Do té kategorie duchů, kam jako ideálný typ dá se postaviti Carlyle. Nebo blíže a přesněji mezi filosofy moralistní a raisonující jako byl Edmond Scherer nebo Frederic Amiel. Nebo nejurčitěji abych karakterisoval jej jako *publicistu* katexochen ve vysokém a čistém smyslu slova, jako člověka, který měl — bez metafory a hyperboly — jádro Ch. de Mazade.

Tato přirozená a daná disposice povahy celkem aktivné, tendenční a užitečné vzrostla jen prostředím, v němž žil — byla jen podrážděna a jako vypjata tvrdými cestami, jimiž šly jeho silné a pevné, určité a dobře měřené dráhy . . . jako bolestné, horečné a žíznivé pouti po pravdě a chlebu, soucitu a dobru — pouti totožné a stejné jako byly několika velikých Angličanův a Rusů, jež Schauer tolik miloval: Dickense, Barret-Browningovy, Whitmana, Tolstého a Dostojevského. Tvrdými, tmavými a zrádnými cestami, jimiž musely jíti jeho zdravé, trpělivé, tuhé, silné a neúmorné nohy — *českými* cestami. Českou společností, kde potkával za každým krokem samou nevědomost a směšnost, banálnost a podlost: vnější, formální a lichý byzantinismus národního kultu při naprostém nedostatku vnitřního života, národní Psychy, bolestný a směšný fanatismus vnějšího a slepého purismu při přenesené a z ciziny naprosto přejaté methodě obsahové, vlastenecký byrokratismus, literární a umělecký snobismus, demokratický despotismus, hospodářský úpadek a mravní atheismus — abych zachoval, pokud lze, i formu Schauerovu. Schauer nalezl společnost rozežranou těžkými ranami a trpěl faktem tohoto poznání více než jiný, poněvadž byl stejně hluboký analysta jako člověk mohutné emoce a vůle. Kde by jiný výlučný a absolutný vědec jen pozoroval a dokumentoval, znamenal a experimentoval, Schauer chtěl také hojiti. A odtud datuje jeho kampaň v prvých číslech nově založeného „*Času*", kde podle slov filosofa „ukázal první společnosti hnusné rány". Demonstroval mravní pathologii české společnosti. Podal také cesty k nápravě — sociální therapeutiku. To byl *čin* — die that — Goethův čin. V tom je všecko. Každé epitheton je zbytečné. Dalo by se připojiti snad jediné: *vlastenecký čin*, kdyby nebylo toto adjektivum dnes hluché a bez akcentu, dávno tupé, smutné a prázdné. Dnes, kdy vymřely antické společ-

nosti, které je dovedly cítiti, které znaly jeho smysl primitivní, skoro zvířecky pravdivý, organický, hrubý a instinktivný, smysl rodiny a clanu, tak celý, hotový, imperativný, nahý a *němý* jako pád potlučeného zvířete k teplé zemi. Nedá se užíti dnes, kdy bylo by slovo to jen uměle galvanisovaná, diletantně restaurovaná póza.

V prachu, který se zvednul, v pekelném hexensabbathu mohl zůstati Schauer klidný. A zůstal také. Mohl cítiti jen soucit k nízkému mravnímu a rozumovému niveau lidí, kteří nemohli nebo nechtěli chápat. Je-li čeho v této periodě Schauerova života litovati, je to, že společnost, za níž Schauer pronesl slovo rozhodné a při proslulé organisaci naší národní policie nebezpečné — nedala mu pevnou materielní basi, aby mohl rozvinouti svůj bohatý talent filosofa sociálního a politického, — tu basi, kterou dala jiným lidem bez významu a bez schopností... Že lekala se brzy tohoto originelního a samostatného, a tedy nepříjemného a nebezpečného ducha, že obmezovala jej ve volném projevu jeho idejí. Že Schauer byl odsouzen žíti život černý a chudý, utištěný, obmezený a málo plodný. — V cizině, v prostředí příznivějším, klidnějším, bezpečnějším, loyálnějším, bylo by buď jeho vroucí a stále drážděné napjetí povolilo, kleslo, ustoupilo a upravilo tak půdu klidnému, plodnému a mohutnému rozvoji činnosti vědecké a isolované, kabinetnímu životu učence, kam mohla jej vésti jedna část jeho organisace spolu se znamenitou, nabytou, systematickou a srovnanou masou poznání a vědění, — nebo pravdě podobněji našlo by si široké a vítězné dráhy v životě politickém, činném a sociálním, kam hnal pevně zemřelého druhý pól jeho duše: bohatá emoce, veliká kultura mravní a citová, přitížená a sesílená ryze sociálním ideálem uměleckým i vědeckým.

Ale každým způsobem byl by jeho život a byla by jeho kariéra celá, vyrovnaná, bezpečná a z jednoho kusu jako byla jeho duševní síla a schopnost. V cizině běžela by jeho existence smělá, klidná, změřená a pevná jako byla v Čechách nejistá, těžká, tvrdá, bohémská a chudá. Bolestná a nestálá, vzrušená a zhoubná i jeho tvrdému, kostnatému a vypjatému tělu, které jako kolísalo na nejisté zemi — zemi, která, zdálo se, neměla nebo nechtěla dáti terén, kde by se zachytily a rozvinuly bohaté a šťastné jeho síly. Zklamání, která musela hnáti, šlehat a tlačiti tuto konstituci stejně citovou jako rozumovou krutěji, častěji a jasněji než sta jiných karakterů průměrných a mělkých — iluse brutálně a suše spálené — pronikavý a stísněný hlad po tom spojení rozumu a dobra, síly a mravnosti, analytického poznání a mravního dynamismu — po té radostné, široké, přístupné a skoro populární visi života, jaká byla jeho a jaká stavěla jeho vnitřní jádro, jeho *karakter* katexochen — zdá se, že začaly na konec otřásati půdou pod jeho těžkýma nohama a daly jeho tělu z počátku horečné a napjaté, později unavené a hořké tempo člověka hledajícího v bouři sloup, na nějž by se mohl opřít jistě a celými zády — *neodvislost myšlenky*, která je dnes chiméra v Čechách. Zdá se, že ji nalezl konečně a příliš pozdě, slepě a skoro náhodou tam, kde ji snad před lety nejméně čekal a hledal — jako člen redakce „Národních listů", kam přišel po trpkých zkušenostech z vlastní realistické strany. Ale bylo již pozdě...

A tak vidím jej vysokého a vypjatého, hranatého a těžkého, stále raisonujícího, přístupného a milujícího dlouhé, určité a přesné diskuse, nebo unaveného, lhostejného, ironického a pohrdavého — v kolébavých procházkách resignovaného bohéma po horké a letní pražské dlažbě nebo v dlouhých seancích v braserii nebo kavárně, kde skupil kolem sebe před čtyřmi a pěti lety malou společnost, v prvním rozběhu nutně a přirozeně skeptickou, všetečně přesahující normální a průměrně vlastenecký český obzor, dychtivou po reformách předem realistních a positivních. Cercle, v němž vedle nejdůvěrnějšího přítele Schauerova, *Dra Ant. Štolce*, jehož exaktní mozek je ve vzácné liberálnosti přístupný a otevřený všem i nejsubtilnějším problémům umění, sedali náš nejčistší a nejplnější umělecký temperament *V. Mrštík*, tehdy po prvních a bohatých svých studiích kritických obávané enfant terrible, a dnes pronikavý a suchý analysta šedivého mechanismu obchodního života a světa, *V. Hladík*, — kam docházel občas vedle mne i jediný a v jemnosti a složité pravdě nuancí nevyrovnatelný psycholog *Ant. Sova* s hlubokým básníkem některých fikcí sensitivných a extatických, *Jaromírem Boreckým*. Společnost nevýlučnou, neuzavřenou, bez smyslu kastovního a mandarinského,

kde vedle umělců, v dotyku kabátů seděl amatér, prostý člen obecenstva nebo upřímný čtenář — kde s uměním skutečně „mísil se život". Společnost, která rýsuje hole immanentní ráz, vlastní bytost Schauerovu, jeho názor umění otevřeného a stále spojeného s čerstvými a svěžími proudy lidovými, jeho ideál umění *přístupného*, to, co by se dalo, myslím, dobře shrnouti slovem: *idéal laïque.*

V těchto chvílích jeho modré oči, jindy studené, jasné a pevné, zvyklé měřiti hloubku myšlénky a snu s mělkostí a všední prázdnotou života, — ty oči zdánlivě čistého, ostrého a rozumného chladu svítily šťastně a teple, široce a klidně. Hřála v nich krásná a silná duše toho člověka, který přes celou a těžkou kulturu vědeckou a rozumovou byl a chtěl býti předem oddaný a dojatý, mravný a užitečný, doufající a — milující.

V Praze 8. srpna 1892.

Jos. bar. Krušina ze Švamberka: Črty

V přítomné knize otevírá p. baron Krušina svoji uměleckou mapu. Většinou skizzy a studie, drobná a dosti zajímavá kořist z blízkých a nejbližších výletů, které podnikal asi s tužkou a sešitem v kapse. Podané bez uměleckého a hlubšího procesu tvůrčího, v nedbalé a otevřené intimnosti. Všecko nearanžované, nahozené, zdá se, z prvního střihu — ale také přirozeně bez vyššího uměleckého a dynamického ideálu. Pan autor vybral třináct čísel, bez zvláštních skrupulí o jednotný a methodický ráz díla a faktury, dal je tisknout a brožovat, a leží před námi — kniha. Škoda, že jen ve smyslu obchodním a ne uměleckém. Není to celek, není tu *methodický princip*. Jednotlivé kusy nesouvisí mezi sebou ani technikou ani prostě genrem. Vedle prací s intencemi patrně realistními, určitými a skoro výbojnými leží čísla konvenční, všedně a normálně romaneskní nebo sentimentální histoires a aventures jako „*Pohádka z Podkrkonoší*" a „*Příběh Blažka, syndikusa*". Ani genrem: mezi beletristiku zapadl docela folklor *(O vánocích v podhoří)*. Každá pièça má význam, stojí a padá sama o sobě a pro sebe. Je tedy *již tím* v přítomném svazku umělecký a dynamický ideál autorův slabý a úzký. Kniha jako umělecký typ, jak patrno, žádá styl vyšší, potentnější, harmonisovaný. Je nutno, aby každé číslo — vedle stylu individuelního, vlastního a subjektivního, ryzího a zavřeného — realisovalo zároveň a spolu tímto stylem jistou podmíněnou *kvotu* stylu knihového jako v hudbě na př. fráze je zároveň podmínkou a zároveň částí (organickou, technickou, ideovou) symfonie. Jednotlivá čísla musejí platit nejen sama sebou jako celky a jednotky, ale i jako účelné části ideové a básnické architektury, —

musejí realisovat ideál dynamický a tendenční. Musejí míti nejen hodnotu, cenu, význam absolutný, zavřený, reálný, ale i *poměrový*, stylový, symbolický — vedle jmenovaného primárního, užšího a statického, který však musí býti i cílem i *podmínkou* tohoto druhého, „sférického" a synthetického. Slovem: jednotlivý kus, jednotlivé číslo, jednotlivá báseň musí platit i určitým, účelným a jediným zařaděním v knize — svým *místem* a *vztahem*. Jen tím je dán ideál tendenční, sociálný, kolektivní, dynamický v umění — ideál nejryzeji moderní, připravovaný nejmohutnějšími aspiracemi Goetha[1] jako Wagnera, Vignyho[2] jako Baudelaira a předem Flauberta a Zoly a — Balzaca. Dnes chápaný a pojímaný jako široká obdoba, úzký vztah, samostatné užití výsledků moderní Vědy stejně jako náboženských mythů mladou generací ve Francii i v Německu, ať se etiketuje jako naturalistická, impresionistická nebo dokonce — horribile dictu — symbolická. A v témže poměru závislosti, podmíněné a výrazné, mohou a mají v posledním Plánu státi jednotlivé knihy autorovy k celému Dílu. Zde jest ovšem Střed i Vrchol. A *summum bonum*. Stačí ukázati na Danta a na Balzaca, na jiné realisace posud vnější. Je nutno připomenouti a s tohoto hlediště vykládati Zolovy *Rougons-Macquarts*, kde každý jednotlivý román je ve spojení, v rozvoji a v řetězu sil a příčin, realisace podmíněná, t. j. fenomenální, ale tím právě *symbolická* a *reálná* jako formule a stopa. Bylo by užitečné ukazovati neustále na tyto grandiosní a těžké, nejvyšší a centrální typy zejména v Čechách, kde realismus degeneroval se vždycky posud v umělý, impotentní, obmezený, falešný a nulní *genre*, kde buď se začalo nebo končilo (a nejčastěji obojí dohromady) aranžováním vyhledaných, vykopaných a pravidelně vyřezaných „*figurek*" a „*obrázků*" z nejrozličnějšího „života", kde spisovatelé rozdělili se v poslední době o společnost podle čtvrtí a ulic nebo podle cechův a živností. Podskalí má svého „básníka". A společenstvo řezníků snad jej má také. Bude jej míti brzy každý kraj jako svého cestaře. Každá ulice jako svého strážníka.

1 - Nejjasněji ve druhém „Faustu".

2 - V „Osudech".

Tyto úvodní poznámky nejsou mířeny proti knize páně ze Švamberka. Nemohou ani jíti proti němu, který již vignettou ‚Črty' staví svůj svazek s pole vlastního umění stranou na půdu spíše žurnalistní a feuilletonní. Nemohou se vůbec dotýkati daných a hotových psychických disposicí *jednotlivých*, živých, konkretných umělců, nemohou lámati mez kritiky positivní a individuálné. Mají význam jen formový a statistický jako konstatovaná disposice národná a *kolektivná*, jako konstatovaná *politická* tendence dnešní naší literatury realistní. A k tomuto formovému a abstraktnímu zjištění jest i kritika positivná nejen oprávněna, ale přímo zavázána; poněvadž konstatovaná a vyšetřená fakta tohoto druhu jsou předpokladem konklusí širších a sociálných. Stanoví tedy předchozí poznámky pouze hotový a historický fakt, že dnešní naše literatura — pokud je vedena ideály obecně, vágně, a v mělké a široké analyse klasifikovanými: realistní — zůstává až na dva, tři talenty (V. Mrštíka na př. a Šlejhara) bez zvláštního a specielního zájmu pro kritiku psychologickou, poněvadž je slabě dynamicky umělecká, normální, abstraktně průměrná a opakovaná.

Je-li vůbec nutno činiti zvláštní konkluse z těchto všeobecných poznámek pro přítomnou knihu, je to jen ta, že v kritice umělecké a psychologické bude třeba z ní vyloučiti čísla anekdotní, mělká a pointovaná a sestřediti analysu na kusy poměrně hotové, vypracované, celé a rozvinuté, v nichž hra sil umělecky převésti se mohla a do jistého stupně, jistou formou a jistým psychickým indexem (které se musejí určiti) skutečně se také převedla. Že tedy zakotvím své dedukce předem na klidném, širokém a podrobném genru „*Křtinách*", které nesou nejplněji stopy p. Krušinova talentu, pasivního sice, reprodukčního a normálně a v průměrné přesnosti receptivného — ale také teplého a laskavého ku všem nízkým, konstitutivním a opakovaným, drobným a malým projevům života — jako práce některých menších holandských mistrův. A že teprve v druhé řadě, jako k podpoře analysy čistě psychické budu hleděti k pièçám zbývajícím.

V reprodukci fysického světa karakterisuje francouzský naturalismus, zdá se mi, zvýšená, mnohdy výlučná, nesmírná a jednostranná schopnost visuelní. Jejich oči, oči Zoly, Flauberta, Gon-

courtů, Huysmanse jsou podrobné a obrovské orgány, které chytají a zavírají němý svět forem a v nejmenším blesku a prachu světelném, ukládají do mozku kupy nejjemnějších a nejužších percepcí zrakových, které reprodukují se v knihách buď jako verbálné asociace a koncepty nebo čisté a fragmentární dojmy (na př. u Goncourtů). Ti všichni mají oči malířů. Za to najdete u nich potlačenou, nevyvinutou, nepěstovanou schopnost sluchovou. Je to karakteristické, že tito representanti francouzského naturalismu ze světa psychofysického znají, chutnají a milují jen dojmy zrakové. I mezi naturalisty, kteří od přírody jsou auditivní a hudební, nenajdete takového, kdo by z ní plně, absolutně a samoúčelně kořistil jako kořistí jeho literární partisán ze svojí schopnosti visuelní. Tak na př. obdivovaný Huysmans, který (vedle jediných a zázračných schopností malířských) má také velikou a podrobnou schopnost sluchovou a hudební — který dovede chytiti v absolutní a exaktní veridikci a subtilnosti na př. tlach v malířském atelieru nebo hádku dělníků na staveništi — užívá jí zřídka, celkem s účelem vedlejším a podřízeným. Vlastní, ryzí, samoúčelnou a virtuosní hru přenechává svým darům zrakovým.

U francouzských naturalistů, pozorujete brzy, je dialog až ve druhém plánu, něco, na čem neleží důraz. Je celkem málo podrobný, není na něho sestředěna ani pozornost ani schopnost. U Flauberta je poetický a vysoký, nebo lapidární a fikční. U Zoly řídký, hrubý, bez všeho specielního a detailového. Bez přijatého, důsledného a prováděného dialektu, z něhož najdou se u něho jeden dva prvky nejprimitivnější a samozřejmé. U Goncourtů nervový a subjektivní, bez trpělivé objektivity a individuelních stínův a barev.

Jak patrno je zjev tedy obecný a zákonný. Žádá výklad a připustí asi důsledky. Zdá se mi, že fakt tento leží v samých kořenech naturalismu, v jeho celém světovém nazírání a pojímání. Že je důsledný. Zolovi, Flaubertovi, jak známo, je člověk, individuum, jeho osobní zájem, snaha a vůle něco naprosto ubohého, nulního a prázdného. Flaubert je nihilista a determinista, Zola descendenční naturalista, misantrop a volní dynamik. Drahami positivismu, agnosticismu, pesimismu jde také jejich descendence. Goncourtové jsou labužníci

a separatisté, rafinovaní individualisté. Ti všichni vidí člověka jako slabou, bídnou, bezmocnou kořist železných zákonů lhostejné a tvrdé přírody. Nebo prostě jako oběť vlastních svých sil a schopností nebo vlastních institucí. Vedle této mohutné a nádherné hry sil mizí člověk úplně. V nejlepším případě nezajímá je ani člověk sám o sobě jako personalita a individuum, jako *karakter*, nýbrž jen jako typ, bytost sociálná, ve svém rodu. Dále i dynamický ideál vlastní těmto velikým umělcům, bojovným a tvůrčím heroům, vede je sympatií k líčení mechaniky sil, neměnného, lhostejného a nádherného divadla velikého a neosobního dramatu vesmíru nebo země. Příroda absorbuje tu skoro docela člověka. Všichni tito umělci nezajímají se mnoho o člověka jako o karakter a individuum, opakuji. Nezáleží jim na jeho individuelním cítění, na jeho vůli a snaze. Vědí a znají, že je jeho cítění prázdné, jeho vůle zlámaná, jeho snaha marná. Že to všecko jest efemerní a nesamostatné, závislé a podmíněné. Jsou pronikaví a vtíraví analysté a jsou také vysoké duše spekulativní, z pravidla raněné, uražené, prudké ve svých vlastních tendencích. Proto cítí dvojnásob, jak malé, banální a hnusné jsou všecky osobní a partikularistní fikce — rozjitřené rány ve vlastní duši odvracejí je od člověka — nenávidějí jej vlastní rozlitou žlučí v jeho sféře individuelní, citové a volní. A nenávidějí také projev citův a vůle, to, co vymyká člověk a zneosobní generalisace, jakou milují — *řeč, slovo, dialog*. Ten zápas člověka s přírodou, boj jeho a pád rozdrceného těla pod železný vůz bývá brutální, tvrdý, nahý, převedený fakty, která jsou dost výmluvná o sobě. Zde není třeba citových projevů. Není třeba mnoha slov, deklamací, tirád. Je to něco těžkého a vážného. Slova jsou k tomu příliš lehká. Nemilují dialog, který je subjektivní a individuelní. Nemilují ho, poněvadž člověka generalisují a degradují.[1]

Právě opačné pojetí zná idealismus a romantismus. U nich schází popis, velikolepá a grandiosní malba mechanismu sil vesmírových a světových. Není tam příroda jako moc centrální a absolutní. Je jen

1 - Užívám slova toho ne absolutně, ale relativně, k označení spádu a tendence svojí myšlénky.

dekorací, kulisou člověku, který je tu skutečný rek, protagonista, bytost osobní, volní a sebe určující. Odtud také láska ke slovu, k nekonečným peripetiím citu a vůle nebo argumentům rozumu — láska k dialogu, ráz v podstatě karakterní a dramatický, vnější a divadelní[1] tohoto umění.

Pokládal jsem za nutné skizzovati tyto otázky a poznámky před vlastní analysou „Črt", poněvadž pán ze Švamberka, který se zná zcela patrně k realismu, vidí a reprodukuje fysický svět celkem chudě, povrchně, konvenčně a normálně, v abstraktní prostřednosti a bez zvláštní intensity; zato je však velice subtilní auditiv, — slyší, chytá, převádí úžasně přesně a bohatě, s podrobnou a otevřenou láskou dialog pravidelně všední, holý a nejen technické konstrukci, ale i detailovanosti a dokumentaci sociálního prostředí mnohdy málo užitečný a účelný. Zdá se tedy, že autorova schopnost auditivní, plná a organická, hledá jen terén, aby se mohla produkovati a rozvinouti — sama o sobě a pro sebe, v celé a hotové síle, v podrobné a rozlehlé šířce. A skutečně několik stran z jeho „Črt" dovede způsobit svojí čistou a hotovou, vypjatou, sytou a vlastní jistotou radost ryze a přísně estetickou. Estetickou rozumím zde, jak patrno, ve smyslu *technickém* a slovném, zcela au pied de lettre.

Důkaz, že sluchová vloha p. autora je daná, organická a konstitutivní, vidím mimo jiné i v prudkém a celém provedení principu *dialektního*. Pán ze Švamberka, nemýlím-li se, hájil jej v těchto listech[2] *theoreticky* jako důslednost naturalistického principu pravdy — ale tato rozumová argumentace je pouze (jako u všech kritisujících umělců) pokus objektivního, t. j. všeobecně a logicky platného podepření a zdůvodnění vlastních vloh a ideálů — náklonností a chutí ryze personelních a individuelních. Pokus sice pochopitelný, ale bez positivní

1 - A contrario dají se dobře pochopiti a vyložiti tímto způsobem neúspěchy naturalismu na jevišti. Skutečné neúspěchy Zolovy, pravděpodobné asi Flauberta (le Candidat). Každý ví, co ztratí Zolův román přelitý v divadelní kus. Je to tím, že jest již sám v sobě nejmohutnější drama vnitřní a fenomenové.

2 - Literární listy r. 1890: Dialekt v beletrii.

kritické ceny — s významem jen pro přesnější interpretaci hotových prací autorových. Mimo to není v našem případě správný z toho důvodu, že vychází od abstraktního a metafysického pojímání útvaru naturalistního jako na estetiku užitého a zde prováděného principu pravdy — pojetí dnešní estopsychologií absolutně vyvrácené, třebas v Čechách posud celou kritikou ve svorné ignoranci uznávané. Naturalismus je disposice jedině individuálná, t. j. vlohová a psychologická, tedy kasuistní a empirická, která v každém případě je zvláštní a svoje a v každém případě žádá tedy analysy specielní a historické. Má-li však býti naturalismus pojímán jako typ a útvar mentálný, je pak pojmem politiky a sociologie[1]. Tolik ke článku p. ze Švamberka. Resumé je to, že nemůže nás jeho theoretisující tón mýlit. I jeho disposice auditiva je daná a ne vyrozumovaná[2]. Dialekt zaujal ji přirozeně jako půda, kde mohl se úplně chytit a zapustit. A s jakou silou, konsekvencí a jemností to učinila, pochopí každý, kdo srovná jednu dvě strany dialogu p. Krušinova s některou prací p. Herrmannovou, psanou žargonem pražského Podskalí. Pan Krušina je auditiv rozený, jemný, pronikavý a subtilní, p. Herrmann učený, tvrdý, hrubý a falešný.

V tomto bodě — v dialektu — zjevuje se také příkře celý zásadný a kardinální rozdíl mezi dialogem p. Krušiny a dialogem idealistním. Dá se stručně vysloviti tak: dialog p. Krušinův je v zásadě ryze formový a samoúčelný, dialog idealistův a romantikův obsahový. Jim nezáleželo pranic na formě — ta byla abstraktní, konvenční, deklamační, rétorická, „nepravdivá", chcete-li — poněvadž byli zcela zaujati obsahem: plností a vroucností citů, pevností snahy a vůle, kterou jejich osoby vykládali. Jinak u p. Krušiny. *Obsah* jeho dialogů je většinou nulní, všední, chudý — přirozeně a důsledně k celému jeho ideovému a uměleckému pojetí. Jej zajímá skoro výlučně forma. Tu stopuje

1 - Viz poznámku při mojí recensi Braunových Vyhnanců v letošních Liter. listech.

2 - Tím spíše, že jiní ze stejných premis a stejnými postupy rozumující, autoři k dialektu nedošli nebo ho nepřijali jako na př. Zola.

a chytá do poslední reflexe, do posledního akcentu. Kritik abstraktní a idealistní uznal by jistě poměr ten za nepřirozený. Mluvil by pravděpodobně o umělecké dekadenci.

Kritik positivní, pro něhož poslední termíny nemají smyslu, může však — zdá se mně — na základě předchozích obecných rozborů, jež jsem zde podal, konstatovati, že tato forma umění p. Krušinova jest jedním a patrně konečným stadiem v evoluci základní formy romantické, dialogické a individuelní. Stačí jen vzpomenouti Dickense a Bret Harta, kteří oba souvisí a jsou podmíněni anglickými povídkáři předešlého věku, jdou v jejich tradici. A tito autoři jsou, jak známo, citoví, dojatí, kypící vervou a krví. Plno dialogův a u Dickense i konfesí. Zajímají se o člověka subjektivního a individuelního, volního a svobodného právě jako romantikové. Celý rozdíl mezi nimi a idealisty jest jen *rázu sociálního:* berou své osoby z vrstev nižších a širších, jichž mentální a citová zásoba je tedy menší a kleslejší než u typů nadnormálních. Důsledkem toho tragické peripetie přecházejí u jmenovaných autorů v prostě drastické a komické. A současně s touto ztrátou prvků abstraktných, citových, individuelných rostou prvky formálné. Postup tento naznačený u Dickense doceluje se u Bret Harta: každý zná typický již a lokální způsob mluvy jeho reků — je jasně cítit, že třesou se mezi uměním a anekdotou, novinářským vtipem, efemerním feuilletonem nebo lehkým a aperçu rychle se obracejících mravů, — vším tím, co smyje již zítřek. Nezapomeňte jen, že všecko, co je zde pohyblivé, volní, emoční, prudké, pointované a dobrodružné, je zase dáno studovaným předmětem: kalifornským kovkopem. Položte místo něho těžký, horský a stabilní lid Podkrkonoší a máte — respektujete-li míru talentu a individuality — genre p. Krušiny. Zde všeobecné, typické a tedy právě realistní nabývá přirozeně skoro úplně pole — *ale ve formě a pod estetickým schematem původně a karakteristicky romantickým.* Je to evoluce, která není posud v „Črtách" p. Krušiny plně provedena, nýbrž jen v jednom nebo dvou genrech naznačena, dá se tím lépe sledovati, poněvadž p. autor ve většině předchozích čísel stojí pod větším menším imitujícím vlivem Bret Hartova anekdotování a pointování. Myslím však, že *sociálný a předmětový* základ evoluce literárních genrů dá se tu demonstrovati dosti pregnantně.

Myslím, že mohou tyto „Črty" přispěti k podepření zákona: forma je stabilní, přenáší se a dědí a jen obsah, plnost života dává čas a doba. Všecky ty distinkce realismu, naturalismu, romantismu atd. jsou jen určité a konkretní vztahy a poměry sociálné a ethnopsychologické — ale žádné abstraktní formule estetiky.

Kritika positivní může býti tedy autoru „Črt" — této jedné a řídké schopnosti jeho — zdá se mi, vděčna. Kritice literární a denní bude náležet, aby analysovala i z jiných snadnějších, známějších a opakovanějších stran tento snad úzký, ale jistě solidní a určitý talent.

Bohdan Kaminský: Z Příkopů

Dá se hned zpředu a důvodně pochybovati, že tvrdé chodníky Příkopů jsou terres vierges pro moderního umělce. Předběžné tyto pochyby mají pro sebe několik důvodů. Načrtněme je. Příkopy jsou, jak známo, veřejná velkoměstská promenáda. Život je tam tedy nejformálnější, nejprázdnější, nejjednotvárnější. Člověk velkoměstský je jistě nepřístupnější než venkovan. Nechápu dobře, proč stěžovat si úlohu jeho studia tím, že pozoruji a stopuji jej v jeho procházce po korsu — v jeho promenádě, která je skoro tak mechanická a uniformovaná jako pochod vojáka na předepsané cvičení. Kdo chodí vůbec po Příkopech? Jistě nic *individuelně* pražského. Je to táž kosmopolitická a ustálená společnost, tytéž typy, které promenují po trottoirech Vídně nebo Berlína, po žulových deskách Petrohradu nebo Paříže. Moderní literatura vyčerpala a vyssála je na poslední nit od Heina po Coppée. Myslím, že neuvidí dnes básník na Příkopech nic typického a individuelního, co neviděl jinde, co nečetl a co neslyšel. Týž prázdný, bezbarvý a řídký tlach, který cedí se jinde, cedí se i tady. Duchaplné causerie nebo pikantní flirt může ostatně vkládati do pražské promenující společnosti jen vzdálený a ubohý feuilletonista nějakého zapadlého venkovského týdeníku. Může-li v pražských Příkopech něco poněkud zajímati znalce cizího moderního života, jsou to snad — je-li náhodou Čechem — první debuts, první bázlivé kroky českého živlu na širší a volnější velkoměstskou dlažbu. Kroky ty nejsou však posud ani jisté ani obratně pružné. Mnohé směšné a triviální klopýtnutí může zaznamenati každý, koho baví podobný sběratelský sport. Pan Kaminský uložil také do svojí knížky dva tři portréty kreslené v hlodavé a většinou šťastně leptané karikatuře — všecko oběti debutantské zimnice našeho společenského života. Nejjasnější marku času a místa nese zejména *Figurka* pana oficiála**, který pronásleduje nadšenými vzpomínkami z pařížské výstavy všecky známější pasanty. — Ale kromě této velmi specielní a ostatně velmi málo poetické nuance není městské korso zrovna bohaté kořistí hodnou originelního autora. Všichni naši básnici, kteří studovali Prahu a jejího člověka, jeho individuelní a rázový organismus sociální, jeho „milieu" — jako z pudu vyhnuli se sahaře příkopských chodníků — od Nerudy až po Jaroše.

Všichni cítili, že jsou to ulice malé a nejmenší, kouty plesnivé a zalehlé, vlhké a dusné krčmy, kde odhaluje se nejspíše velkoměstský člověk, zrovna jako že je to člověk nízký a nejnižší, který je nejpřístupnější a — nejzajímavější. Vrstvy, které studuje p. Kaminský, jsou již samy sebou uzavřené, nepřístupné, monotonní a lhostejné — zejména na ulici. Jistý mechanismus, formální a kastovní uniformovanost vedle určité a precisní, rozumované a ustálené, fasony života, učinily je nejen odlehlými a vzdálenými, zavřenými a neinstinktivnými — ale i chudými a s malou variací sociálných typův. Neboť právě tato exklusivnost a pravidelná opakovanost zamezuje rozvoj karakteru a ruší tak podmiňující prvek, vlastní embrion sociálního typu. Kdo chce tyto kruhy analysovati, musí vniknouti do samého jejich středu. Do života soukromého a intimního. Do budoiru ženy, do kanceláře muže. Musí se zachytiti na půdě nejindividuelnější. Musí předem býti srostlý s touto společností, jinak padne v banální a falešné halucinace. Právě jako některé fresky, živé a masité, z uměleckého světa dovedli rozvrhnout jen Goncourtové a jiné ze světa vysoké šlechty ruské jen Tolstoj.

Tyto předběžné obavy, tyto skeptické poznámky mají, bohužel, z veliké části pravdu pro knihu p. Kaminského. Přítomná sbírka veršů, nesrovnaná, rozbitá a bez plánu, zaujímá patrně dvojí různou sféru: básně objektivní, pozorované a genrové, básně realistní ve smyslu nejužším, básně lokálního a personelního prostředí — a verše citové, emoční a intimní, subjektivní glossy objektivné hry a viděného divadla. Plody prvního druhu obmezují se na poměrně hrubé a určité

interpretace několika fysiognomií a mask, gest a zvyků, slov a manýr. Jsou normální a individuelní *genry*, v mělkém, umělém a citově karikaturním arrangementu. Bez vší hluboké a pronikavé analysy. Jen s větší pohnutostí afekční tendence.

Napsal jsem a podtrhnul slovo genre. Žádá delší poznámku — poznámku kritiky srovnávací. Péče a starost o kult moderního genru v naší poesii patří rozhodně činnosti nejmladší generace. Byl to hlavně překlad dvou, tří sbírek Coppéa před šesti sedmi lety, který lehnul silně na vnímavost mladších našich básníkův a vyvolal imitační horečku. Není snad z dnešních poetů do třiceti nikoho, kdo by jí nebyl, alespoň na chvíli, podlehnul. Někteří děkují jí dokonce celou literární kostru. Tak p. Ant. Klášterský a p. z Čenkova. Jak viděti, byl vliv Coppéův na nejmladší generaci plodný a není ani dnes úplně paralysován: zanechal svoji stopu v uměleckých konstrukcích několika mladých autorů. Dá se tedy dobře ospravedlniti jeho analysa v rámci této recense.

Coppéův genre je zavřená a karakterní forma nazírání stejně duševního jako uměleckého. Vyšel stejně z tendencí realistních a demokratických jako parnasistických a umělecky problémových. Tento umělecký problém je plastická a reliefní malba fysického světa — zrovna jako při grandiosních freskách Leconta de Lisle, ať mají za předmět scény života antického a barbarského nebo velikolepé panorama exotických krajin. Jenom předmět této malby, tohoto nazírání určitého a vypuklého — je jiný. Nejsou to ani zašlé starověké kultury ani vzdálené světy, nýbrž bezprostřední a živá přítomnost. To je jejich marka realistní: sujetem těchto básní nejsou heroové, ale šosáci z předměstí — les humbles. Ale expresí a uměleckou snahou zůstaly poesie Coppéovy stále parnasistní. Neprolomily v ničem ani její credo čistě formové a veršové. Tytéž alexandriny, tytéž caesury, tentýž pravidelný a střídavý sled rýmův. Ani žádná změna umělecké snahy. Dnes je již zásluhou positivní kritiky zjištěno a doufám i u nás známo, že táž positivnost a techničnost, která karakterisuje některé formy francouzského naturalismu, je vlastní již poesii parnasistické, jež šla až k ryze odbornému studiu archeologie, theogonie, mythologie a theosofie, architektury, tektoniky, uměleckého průmyslu a řemesla. Jen terén, kde tato snaha se chytá a realisuje, jest u Coppéa jiný. Je to svět současný. Detaily a positivní znaky, kterých Parnasisté dobývali pracně z museí a odborné literatury, které intuicí pak docelili, ale předem nutně spojili, zkombinovali, oživili, aranžovali — vyhledává Coppée ovšem bezprostředně, vlastními smysly, pozorováním. Ale jeden význačný rys nese tato jeho pozorovací činnost: je jaksi úzkostlivá, drobná, pečlivá a kombinační — všecko to vlastnosti, jež přenesl nutně ze svojí školy, zdědil její technikou verše a reliefu. Je přirozeno, že technické detaily minulých kultur mají v psychickém tvůrčím procesu pro umělce jiný význam než detaily přítomnosti. Detaily světa minulého jsou řídké, vzácné, nabývají se nesnadno a těžce. Odtud také větší vážnost, důležitost, význam, jaký jim přikládá autor. Jsou odlehlé, musejí se docelit a uspořádat. Nedají se přejít a pominout, poněvadž nejsou známy svojí cenou, nejsou umělci intimní a všední. Zvýšená a podrobná svědomitost v konstrukci této materielní a veridikční base básně plyne z toho samo sebou. A tento dar, tuto formu pozorování, tento proces nazírání a tvoření přenesl a užil Coppée na svoje okolí, na Paříž z let sedmdesátých. Viděl ji nejen neobyčejně podrobně a přesně, ale také virtuosně, uměle, tendenčně, účelně a aranžovaně. *Každý* detail má u něho svůj účel, je zcela plánový, má svůj význam, svoji linii a svoji *pointu* v básni. Připojme ještě výklad *genru* jako estetické formy, aby bylo viděti celý pojmový rozpor v něm. Proti poesii historické, vysoké epopeji cítí genre dobře svoji neoprávněnost,[1] cítí, že moderní svět, svět realistní a přítomný je proti minulému a heroickému malý, slabý a všední. V tom jest jeho neuměleckost a falešnost. Nazírání historické, jeho

1 - Neboť básník-genrista vidí a uznává grandiosnost minulosti, vychází pravidelně z vědomí nepopřené a nepopírané oprávněnosti názoru o umělecké a výlučně virtuelní převaze minulosti a tedy i idealismu. Uznává mlčky idealismus za *grand-art*. Chce jen vedle něho, stranou nebo pod ním stvořiti umění malé a podřízené, citové a přístupné. Odvislost od velkého umění projevuje již zcela materielně, způsobem vnějším a mechanickým: menšími plochami a prostorami svého umění, stísněností časovou nebo místní.

umělecká formace v eposu byla dynamická a absolutní, genre je citový a umělý. Je slabý a drobný, *chce* býti malý a miniaturní. Epos platil svoji dynamikou, realistní a faktickou tíhou a centrálností, genre *citem*, který budí pro svoje osoby prosté, chudé, nemocné a chorobné. Je snadný, povrchní, hladký, dojatý, nebo pikantní, tendenční, účelný a subjektivný. Zanedbává a popírá, ničí přímo uměleckou pravdu, t. j. *svět virtuelní a dynamický*. Vidí moderní svět malý, v úzkém a citovém rámci, a zase s druhé strany v tomto těsném obzoru interpretuje jeho zjevy (zjevy konsekventně nejmenší) s důležitostí a fiktivností hrubé a subjektivné teleologie. Jest umělecky nepravdivý, poněvadž zanedbává první podmínku umělecké pravdy, t. j. *dynamismus a poměrovost*. Interpretace znaků neplyne *sama sebou* z evolutivné jich souvislosti, ze hry sil a forem životních, nýbrž jest isolovaná, vyjmutá a volná. Genre bude vždycky v umění abstraktní a obmezený, tendenční, virtuosní a mechanický. Bude forma polovičná a kontradikční. Objevuje se všude v přechodu z idealismu v realismus, přechodu, který jest — jak moderní kritika definitivně zjistila — *politický* a *kulturní*, revoluce ve světě objektivních a vnějších názorů života sociálného, nejméně však revoluce umělecká a estetická. Staré formy nesou a drží dlouho nový obsah.

Teprve volnou a *vnitřní* metamorfosou, postupem prosté selekce, úkolem pohybu a rozvoje, hodnoty účelné a virtuelní dojde se t. zv. typických forem, — forem potom teprve zavřených, plastických a statických. Vysvětlení jich jako absolutných a daných podmínek a ne relativních cílů je pak vlastní příčina nefilosofického a lživého byzantinismu estetického, scholastických distinkcí stejně absurdních jako bezmyšlénkovitě hloubavých — jak je nejlépe viděti v dnešních formulích realismu a idealismu, pokud stojí v poli estetiky, obecné psychologie nebo dokonce — logiky.

Stejně je tomu v naturalismu, který z poesie epické našel evolutivným procesem celý svůj umělecký symbol v *románě*[1] — Flaubertově,

1 - Tento „boj o život" mezi jednotlivými genry a formami uměleckými byl sice jednotlivými kritiky již konstatován — ale pravý důvod a zákon tohoto zjevu nebyl buď vůbec vyšetřován nebo hledán tam, kde není — v psychologii moderního čtenáře (Bourget, Tissot). Poslední chybnou interpretaci, zdá se mi, zavinil ten moment, že nebyl vystižen *evolutivný* ráz tohoto boje, který není absolutný, nýbrž proměnný a temporelní.

Goncourtově, Zolově, Huysmansově. Tu převeden je v celé své dynamické, t. j. symbolické pravdě. Převeden jest integrálně *celý* moderní svět jako absolutný a centrálný, se *všemi* poměry a hodnotami, které konstituují jeho obraz jako figuru, stopu, formuli. Se vším vědomým, účelným, plánovým stejně jako temným, základným, prázdným a šerým. Jak dnes (ve smyslu theorie kritiky relativistní, která jest jedině filosofická a dnes ve své širší interpretaci všude vítězná) ukazuje Camille Mauclair, jest umělecký ideál Zoly ve své dynamické esenci právě ten: — *chtěl* ukázati, že svět současný a moderní je právě jako antický silný, krásný a karakterní. Formule hluboká, která v řádu kritiky politické poskytuje jistě nejplodnější proniknutí jeho díla — všeho toho, co je v Zolovi heroické, epické a homérické a co bylo falešně interpretováno jeho výchovou a romantickým dědictvím. Toto absolutní a dynamické pojetí je synthetické a umělecké, centrální a typické: obejímá svět v jeho esenci expansivné, vedle vědomého a cílového klade neutrální, bezvědomé a lhostejné, poznává dobro a zlo jako nutné členy procesu evolutivného vědecky, t. j. netendenčně a souřadně a tím právě grandiosně a harmonicky.

Právě opačné postavení má, jak ukázáno, genre. Nedá se to ani tak dobře sledovat na genru Coppéovu, kde bohatá a subtilní psychologická analysa tohoto autora silně překáží vývoji všeho schematického a formulového. Ukázalo se to intensivně teprve při nekonečně slabších a špatně školovaných talentech našich mladších básníků, zvláště p. Ant. Klášterského a Em. z Čenkova. Zejména poesie prvního, který imitoval Coppéa stejně jednostranně jako horečně, je zcela umělá a aranžovaná, nepříjemně vypočítaná stejně jako nezdařeně kombinovaná, vulgárně sentimentální, drobná, falešná a dojatá. Svět není p. Klášterskému grandiosní hra živých sil, objektivné a nutné divadlo postupného rozvoje koordinovaných dedukcí daných

několika principů — ale mrtvý herbář básnických sujetů, motivů a point. Je těžko najít pojetí méně umělecké. Není vůbec umělec: necítí ani v nejmenším to, co prozrazuje všecky talenty (a rozumí se ve zvýšeném stupni i genie): ten skoro nemravný a tvrdý kult manifestované síly. (Nemravný ve smyslu morálky konvenční a vulgární — ne evolucionistické, která vychází ze základní identity síly a dobra). Pan Klášterský — jako genrista katexochen — vidí svět neobyčejně prostě, ilusorně a více méně vtipně. Tak na př. má pro p. Klášterského každý kámen na silnici nějaký hluboký a tajemný smysl. Smysl fiktivní, vyrozumovaný a umělý. Básník odkrývá, hledá a nalézá všude význam: aranžuje a skládá si ve světě samou miniaturní úlohu, samý blízký a směšně poddajný cíl, samou páku a kladku do svého snadného, bezvadně uhlazeného a vzorně pohodlného mechanismu. Čenichá všude v přírodě nejpovedenější účelnost — alespoň takovou, aby mu stačila na pointu.[1] Vidí a myslí v zděděných generalisovaných a zjednodušených schematech verbálných: řekne třeba slovo „dívka" a vidí hned bytost čistou, skromnou, krásnou a mladou. Za tento koncept (daný a priori a ve slově) jeho analysa nejde. Nepřijde mu na mysl, že mohou býti také dívky ohyzdné a zkažené, drzé a frivolní. Jeho pojmy, celá jeho psychologie nejde za hrubý, falešný a abstraktný verbalismus: podává a cítí jen to, co leží ve slovech jako vypracovaný, hotový a vulgární koncept. Je to spisovatel nejméně personelní a nejméně originelní. Nemáte někdy ani tu satisfakci, abyste mohli konstatovati autora, z něhož okresluje. Poněvadž neimituje individuality, ale skutečná *lieux communs*, všecko to, co je již vyvrženo a opuštěno, co je dnes ve verbálných konceptech majetkem vulgární a průměrné sensibility. Odtud nasládlost a sentimentalismus, který přenesl ze svého genru i do „intimní" lyriky. Odtud její

1 - Zcela oprávněný je proto odpor francouzských symbolistů k pointě. Je to přece svrchovaně absurdní a neumělecké napsat celou báseň — prázdnou, suchou, nudnou a mdlou — kvůli dvěma posledním řádkům, přirozeně vypjatým, odstíněným, afektovaným, příkrým a theatrálným. Všecko, co se ničí jako scribeovské na scéně, žije — v lyrice. Zcela správný jest jejich postulát, že každý verš má míti stejnou hodnotu, stejnou práci, stejný význam a smysl — ideál adekvátný a centrálný.

schematičnost a formálnost. Je bez sestředěné emoce, rozlitá a mělká v naladění, bez evokativnosti, bez sugesce, bez stylu. Jeho příroda je konvenční a akademická, jeho smysl sociálný — smysl typu a prostředí — falešný, groteskní a banální, jak ukazují zejména jeho „Písně z práce". Je to serie umělých, kombinovaných a romaneskních scén, melodramatických kupletů nebo vulgárních variací na čítankové sentence (na př. Píseň závěrečná — dělníkům nesmrtelným —). Jeho dělníci mají se k umělecké pravdě o kolik mil dál než třeba pastýři Doratovi. A to všecko bez nejmenší stopy jakékoliv ideje (nedá se k nim počítati několik banálních a kolik tisíciletí starých sentencí), baladicky prázdné a afektované. Ubohá modernost! Ubohý realismus! Ubohý socialismus! A docela ubohá česká kritika, která po románech Zolových, po některých pracech německých naturalistův, abych jmenoval nejbližší a nejznámější, — odvážila se proklamovati p. Klášterského — za básníka socialistního! Musil přijíti básník, aby řekl pravdu o p. Klášterském. Pan Machar v Zimních sonetech (Sonetplagiat — o blbém Emanu —). Neřekl ji sice ještě celou a nahou, ale reprodukoval přece, co dnes cítí celá mladá generace, co dnes vidí v p. Klášterském ti mladí umělci, kteří jsou skutečně chyceni ideami modernosti v umění a životě. Příští generace bude s celou tou otázkou hotova trochu dříve. Její úsudek o modernosti p. Klášterského bude celý, myslím, v jediné větě: — laissez-moi rire!

Ze genrů p. Kaminského je nejorthodoxnější *Figurka* hladového akademika. Ta je skoro hotová kopie čisté faktury Coppéovy. Je sem snesena do posledních drobných a karakteristických uzlů jeho štětce. Ostatní čísla jsou daleko originelnější. Projevují více individuality psychologické a tedy také umělecké. Lámou všeobecné a průměrné resultáty, jež jsem právě v analyse genru podal. Při nich je nutno specielnějšího vyšetření. Jsou nutny restrikce, jakých žádá osobní a individuelní psychologie p. Kaminského.

Pan Kaminský, poznáváte z nich nejprve a určitě, je v prostředcích i schopnostech *individualista*. To je základná linie jeho temperamentu. Vidí detaily výlučně skoro jen drobné a podrobné, materielné a reálné *nesouvisle a ojediněle*, t. j. bez generalisování a bez ty-

posace. Vidí jistým způsobem úryvkovým, zlomkovým a mosaikovým. Má zvláštní smysl pro lámané linie a ostré přechody, pro pohyby těl a vyčnívající jejich gesta. Smysl pro sukcesivnost a rytmus. (Jen mimochodem upozorňuji v těchto směrech na *Jeunesse-dorée.*) Postřehuje dobře všecko, co je jediné a osamocené, zvláštní a netypické, ale tím již také v některých případech kuriosní a excentrické. Tato schopnost zachraňuje ho v genru od šablony a schematu. Jeho genry jsou příliš pohyblivé a rozdrobené, příliš individuelně akcentované, pozorované a — hledané. Jsou to spíše karakteristické hlavy, nahozené portréty — než vlastní genry. Tento individualismus byl a zůstává skutečně konstitutivnou markou činnosti p. Kaminského. První jeho práce byly, jak známo, nejen čistě lyrické, ale i čistě citové. Jejich výlučný sujet byl absolutní cit, tedy něco nejsubjektivnějšího, nejindividuelnějšího, nejprchavějšího a nejprostšího — to, kde se zastavuje každá analysa, každá tendence objektivné fikce, každé epické tradování. Skutečné a jediné *l'ineffable.* A právě proto — že cit je nejreálnější l'ineffable — padnul p. Kaminský v prvních pracích (a padá i v přítomné knize) příliš často v banálnost, rétorismus a sentimentálnost. Proto, že chce toto l'ineffable podati jako historické a epické, jako raisonované a účelné, tendenční a určené. Kdežto v reálnosti jest jen analogické a symbolické a jen jako takové je schopno poetické konkretisace, jak ukazuje vedle mnohých a mnohých jiných nám dnes (po krásné studii p. Jaroslava Vrchlického)[1] snad známější a bližší — P. B. Shelley. Tento individualismus p. Kaminského — který již v lyrice byl pseudoobjektivný — našel samozřejmě velmi snadno cesty k pracím epickým a prosaickým, k genru a povídce. Našel je tím spíše bez zvláštních obtíží, poněvadž alpská zeď mezi cítěním a pozorováním leží jen v abstraktních mapách estetických mozků, ale ne v realitě, kde obě teritoria jsou spojena a srovnána pohodlnými a jemnými škálami delikátních nuancí. Fakt je, že p. Kaminský i jako pozorovatel zůstal individualista, málo nakloněný generalisacím a se špatným pochopením a porozuměním pro typ.

1 - „Nedělní listy" 28. srpna 1892.

Z tohoto obecného znaku individualismu jest již snadná dedukce některých konkretných aplikací. Podám z nich zde dvě nebo tři. Individualismus je předem na samé basi realismu. Realismu nejpřesněji a nejvlastněji *vědeckého* — v striktním smyslu slova, jak ukázali ve svých pracích Taine a Ribot. Tak totiž: vystihuje přirozeně nejlépe pravdu, t. j. poznání relativistní a partikulární, tím že odporuje a že vyhýbá se každé generalisaci, která je nutně exklusivná, nivelující a jednostranná — tedy jistě nejprve každé tendenci *optimismu a pesimismu.* Z toho, zdá se mi, plyne úplná nesprávnost distinkce pesimisty, kterým etiketovala a etiketuje ještě dnes většina naší kritiky p. Kaminského. Pesimista je systematik a — nejtvrdošíjnější systematik. V tom je právě jeho kriterion. Pesimismus je tendence modifikující a degenerující. Pesimismus je virtuelnost. Pan Kaminský jest jen melancholik. Jen sentimentalista. (Pro tento resultát jest ostatně i řada jiných důvodů, pro jejichž skizzu není zde místa.)

Nejčastěji a nejpravidelněji projevuje se ovšem individualismus jako forma *citová.* Zcela přirozeně. Neboť z drobné a isolované percepce pojímá se nejprve výlučně a silně její tón, náraz afekce, libost nebo nelibost a teprve v druhé řadě a nekonečně slaběji obsah, který tu bude nulní a prázdný. Tato afektivnost, tato dráždivá akcentovanost bude tedy pravidelná a skoro výlučná. Výlučná, poněvadž u lidí dojatých a reagujících, jaké předpokládá, nebude korigována výslednicí generelní a rozumovou, konklusemi všeobecného a koordinovaného, t. j. harmonického a klidného. Ve většině případů bude tedy individualismus p. Kaminského subjektivný a lyrický. Řídčeji genrový a epický (s jakými modifikacemi i tu, skizzoval jsem již dříve). Tento cit, dojatá agilnost, impulsivná pohyblivost je však právě disposice *humoristická,* která tedy stýká se a splývá — leží v téže duševní provincii jako sentimentalismus. Práce p. Kaminského ukazují to také. Proto naivní úžas jisté kritiky nad tímto bizarním mixtem citu a humoru u p. Kaminského (jak tam byl formován) byl nejvýše — nepsychologický.

Ráz poesie p. Kaminského bude tedy v definitivné analyse parti-

kularistní, drobný, citový, agilní a percepční. Nebude mohutně emoční, deduktivný, dynamický a centrální. Bude to práce převahou pohyblivá, snadná a fragmentární. Práce, která by ostatně právě touto roztříštěnou a jako přelévanou a širokou pohyblivostí mohla objeviti duši svého autora v prismatu bohatých a subtilních nuancí, kdyby tato duše ve svém obsahu měla adekvátní a komplementárně shodné hodnoty *materielné:* kdyby byla sensitivná[1] bohatá, podrobná, stále probuzená, nová a ohebná. Slovem: kdyby měla analytickou a originelní gracii Heina nebo Goncourtů, abych jmenoval ideální typy tohoto uměleckého modu. Ale to právě schází v našem případě. Proto zůstávají také tyto práce suché, chudé, průhledné, přístupné a žurnalistní.

1 - Tento analytický a psychologický zájem mají zejména některé delikátní pologenry p. Ant. Sovy, které ostatně tvoří menší a nepatrnější část jeho personelního a uměleckého díla.

Alfred Tennyson

Alfred Tennyson, „stařec obtížený věkem a poctami" — dnes položený již pod kamenem Westminstru — je nejpopulárnější básník anglický. Nejpopulárnější, rozumím nejčtenější a nejmilovanější. Obec jeho je nejširší a nejrozmanitější —sebraná ze všech kruhů národní společnosti anglické — složená ze všech temperamentů — rozdělená mezi nejrůznější psychické vlohy, snahy, zájmy. Čtenáři a věřící (v Anglii zvláště a nám nezvykle intensivně spadají tyto dva pojmy nejčastěji v jediný a identický) ostatních velikých básníků: Shelleyho, Rossettiho, Keatse, Browninga, Swinburna, Morrise jsou naopak daleko více stejnorodí a podobní si navzájem, daleko užší také, nečetnější a méně, rozlití vrstvami a třídami nekonečného sociálního řebříku.

Mají však, zdá se mi, církve těchto básníků, strannější a nepatrnější — jednu velikou přednost před širou katedrálou Tennysonovou: pevnost, vášnivost, nadšení — jistou hlubší, nebo každým způsobem prudší víru. Ne že by Tennyson nebyl milován. To tím nechci říci. Ale každým způsobem je více *chutnán* a *oblíben* než milován. Je to zcela přirozené, že tato sympatie populární a objemná ztrácí na vroucnosti a vášni, co nabývá na šířce. Kdežto básníci, jejichž jména napsal jsem několik řádků výše, jsou svým čtenářům více než pouhými umělci, než pouhými básníky, více i než geniálnými diletanty nebo vysokými polyhistory — intimními vládci a králi, hotovými knížaty nitra a svědomí: — zůstává Tennyson pořád jen básníkem obdivovaným, čteným a chutnaným, umělcem, kterého oceňuje čtenář snad více než všecky jiné, ale který přece nevidí v něm klíč k vlastní-

mu, nejspodnějšímu svému nitru, k poslední bráně svého duševního problému. Kult Tennysonův — jakkoli skutečný a pevně a vniterně v anglickém národě chycený — je v podstatě přece jen kult umělce a básníka, kult, řekl bych, *lekturní* a *literární*, — není to však ten kult přímo náboženský a neobmezeně oddaný, kult duše a svědomí, kult přímo adorativný, jehož předmětem jsou u svých vyvolených (je pravda, že dost nečetných) Shelley nebo Browning.

Konstatovaný fakt popularity Tennysonovy — popularity široké vrstvami i trvalé časem — žádá výkladu. A nejen toho: klade se hned velice těsně vedle tohoto faktu otázka *národnosti* poesie Tennysonovy. Zodpovím nejprve část prvou. Odkud tato *široká* obliba Tennysonova? Obliba, která drží pod svými čarovným prutem moderního silně instruovaného anglického psychologa jako usedlého a solidního gentlemana, praktického a podnikavého, který čte poesii jen v neděli. Jak vysvětliti si fakt, že Tennyson je meditován upřímně a horlivě básnickými a literárními separatisty, a zároveň že jeho díla vadnou vedle Miltona a Shakespeara v rodinných bibliotékách, které v Anglii jsou nezbytnou částí meublovaného pokoje? Fakt ten má svůj klíč v *samé poesii* Tennysonově. Není poesie širší a obsáhlejší, bohatší genry a formami, city a inspiracemi, sujety a aspiracemi. Vedle poesií archeologických nebo prostě pitoreskních a deskriptivních najdete básně moralistní nebo epické a časové, meditativné nebo psychologické. Vedle středověku renaissanci a modernost. Vedle politiky a sociologie l'art pour l'art a popisy visí technických nebo fantastních a kombinovaných. To je šířka jediná a nevystižená ve svojí proměnnosti a rozmanitosti. Vezměte nejširšího z moderních poetů. Shelleyho, a uznáte, že je úzkým proti Tennysonovi, úzkým hlavně proto, že všecko, co nazíral, nazíral pod jediným úhlem a skoro výlučným úhlem: pod úhlem spirituelné vise a abstrahující symbolisace. Jinak Tennyson. Srovnejte třeba „Sira Galahada" a „Královské idyly" s „Dorou" a „Enochem Ardenem" nebo s druhé strany „Doru" a „Enocha Ardena" s oběma „Locksley Hall" a „In Memoriam" anebo konečně tyto obě poslední s některými básněmi hlavně z prvních knih (třeba s „Palácem umění") — a na prvý pohled nepoznáváte, že tyto kusy mohly vytéci z jedné mysli a z jedné duše. Je třeba teprve delší, trpělivé a obratně pitvající analysy psychologické, aby ukázala to jediné a spojené dno duševní, z něhož se zvedly a odstínily tak různé city, vise a formy.

Přijměme nejprve tento zřejmý a holý fakt rozdělené a rozčleněné rozmanitosti poesie Tennysonovy bez skrytého výkladu psychického — jako patrný a na prvý pohled postřehovaný a překvapující fakt. Jím vykládá se úplně jeho populárnost. Je jedna z nejhrubších a u nás nejčastějších chyb, že myslíme si posud určitou společnost národní jako *stejnorodou* hmotu určitě a jednotně klasifikovanou ve svých duševních chutích, vlohách, útvarech. Nic není falešnější a nesprávnější dle názorů dnešní psychologie a sociologie. Společnost civilisovaná je naopak rozlišená a rozčleněná s největší rozděleností tělesných i duševních struktur. A čím pokročilejší, mohutnější, jemnější kultura, tím větší je tato *diferenciace*. Národ jeví se nám tím rozdělený ve množství větších menších více méně přesných a jednotných *kruhů*, jež tvoří (velmi měkké a rozdrobené ostatek) celky v celku národním, který je takto tedy jen slovný a formový pojem, pohodlné schema. Není jinak ani v Anglii, která ostatně svojí odděleností politickou i zeměpisnou zůstala déle a intensivněji stejnorodou, než rasy, národy a kmeny slaběji ohraničené a spolu splývající pevniny. Této psychické rozdělenosti a individuovanosti vyhověla právě obdivuhodně poesie Tennysonova. V postupném rozvoji svém, v jakém probíral a vyčerpal tuto celou a bohatou, zde povrchně nastíněnou klaviaturu svojí poesie, rostla jeho obec, sbíraná a řaděná z temperamentův odlišených a nesouvislých — obec, patříme-li na ni jako celek, bez principu stejnorodé jednotnosti a pevně a určitě tažených čar demarkačních — obec, která ospravedlňuje (přes všecky námitky, které hned formuji) Tainův klasifikační kalkul, kritickou jeho pointu „básníka diletantního", pod níž chce v posledním svazku „Dějin anglické literatury" zahrnouti Tennysona.

Obec široká! Jsou v ní estéti získaní jeho hladkou a melodickou pitoreskností, gracií sujetů křehkých a vzácných, čistě uměleckých nebo intimních. Jsou v ní positivisté a realisté chycení malbami scén rodinných a pevnými liniemi anglosaských karakterů, obětujících se v hrdém a vysokém stoicismu jako známý i našemu čtenářstvu Enoch Arden, typ průměrné anglické psychologie a ethiky národní. Jsou v ní psychologové a moralisté, kteří čtou a citují pozorování, meditace, sentence cyklu „In Memoriam", kteří jimi prokládají své traktáty a brožury, své vědecké práce[1] i politické pamflety. Jsou v ní mystikové mravní i sociální. Jsou v ní prostí patrioti i složití a diletantní kosmopoliti. „A všichni budou nasyceni". Každý je připoután určitými pracemi, určitými stranami tohoto kouzelně hladkého a čistého, ale také kouzelně mnohohranného krystalu, kterým láme se plamen Tennysonových emocí. Ale pochybuji, že najdou se lidé, kteří by dílo toto chutnali *stejně a srovnale* ve všech jeho stranách a hlatích, úhlech a barvách. A kdyby i byli, nebudou to *karaktery typy*, z nichž se dá usuzovati na národní konstituci, nýbrž historičtí a širocí, silně amorfní a labužničtí diletanti.

Tím stojíme u druhé části otázky: Tennyson je zajisté *populární* — ale je také *národní*? Otázka, která se zdá paradoxní, která však dovede uhájiti při hlubší analyse i svoji oprávněnost, která dovede tuto hlubší a tvrdší analysu po případě odměniti — tím, že vrhne trochu světla v nejasně kladený problém „národnosti".

Sujety Tennysonovy ze značné části nejsou čerpány z jeho „prostředí" — z prostředí vrstevnického a národního. „Královské idylly" jsou poetickou restaurací doby *feudální* svým smyslem sociálným, *keltické* svým smyslem národním, *mystické* svým smyslem psychologickým, *alegorické symbolické* svým smyslem uměleckým. Féerie delikátní, ne sice bez vysokého smyslu vnitřního a mravního, ale bez ethiky spekulativné a analysující, za jakou se pokládá obecně mravný smysl germánský, nebo praktické a činné, jak se taxuje smysl anglický — nýbrž meditativné a extatické, jakou je mystika románsky-keltická a středověká v jedné periodě svojí evoluce. A tato féerie je položena a zpracována hlavně po stránce pitoreskní a malebné, objektivné a legendární! Myslím, že dá se dosti těžko mysliti sujet a poetický i praktický smysl z něho vytěžený, který by byl kontradiktnější tomu, co obyčejně bere se za pevný model moderního anglického karakteru. Ale analysujme dál. V díle Tennysonově najdete serii prostých scén romaneskních a měkkých, balad a motivů mythologických vedle orientálních a čistých romancí nebo legend. Ty, které postrádají všeho smyslu vnitřního a moralistního, kultu psychického, který se pokládá všeobecně za moderní estetický typ anglický — ale za to obrací zájem k měkkému a formově sensitivnímu nebo prostě ke kuriosnímu a exotickému. — Pozorujte vedle toho, že Tennyson snad nejméně vyhovuje i tomu běžnému schematu anglické estetické tradice a poetické faktury, která záleží v prudké abruptnosti, v jisté tvrdosti a vtíravé, skoro vášnivě neurvalé a divoce svěží nepravidelnosti a „formální nedokonalosti", jak by se vyjádřil abstraktní estetik francouzského klasicismu. Anglická poesie v dílech, která se považují za národní a i formově vyslovující názory a postřehy rasy, je těžká, málo světlá, málo členěná a průhledná. U Tennysona je tomu jinak. Jeho forma je dokonalá a harmonická, pravidelná a klidně skandovaná. Je slovem nejen rytmická, ale i melodická a to *sensitivně* a *formově* melodická. Má jisté vlastnosti, které se pokládají za konstitutivné a karakterní pro poesie a literatury latinské a románské. (Je pravda ovšem, že pro tuto srovnalou pravidelnost a melodickou typičnost ztrácí často na *emoci*, kterou stojí hluboko pod P. B. Shelleym. Z vrstevníků jediný *Swinburne* předčil jeho způsob šířkou a plností svojí fráze.)

To všecko jsou, jak ukázáno, znaky, které stojí přímo proti ustálenému typu anglicky národnímu. Je pravda, že vedle této části jeho

1 - Fakt, kterého si zajisté všimnul každý, kdo měl příležitost projíti třeba zběžně několik učebnic anglické psychologie. Tím nemíním ovšem v ničem bagatelisovati vysokou meditativnou krásu tohoto cyklu, tak těžkého a sladkého zároveň jako některé dialogy Platonovy.

díla, odchylné od obecného národního schematu, existuje druhá půle, jejíž analysa ukazuje shodnost s pojetími anglickému duchu vlastními. Jsou to kromě básní a scén života rodinného, kromě dramat intimních tóny psychologické a moralistní, meditace metafysické i náboženské, apostrofy dějinné a vlastenecké. V básni „Princezně" řeší pod alegorickou fabulí a férickou dekorací otázku emancipace žen. Obě „Locksley Hall" jsou jistým druhem revue, jistým přehledem a odhadem současné národní kultury, vědy, náboženství, běžných idejí a hotových faktů. V obou vysloveny s vyššího a poetického stanoviska politické bilance vrstevnického a národního kapitálu duševního. První znázorňuje světovou visi v pojetí romantickém, idealistním a metafysickém, s celou vysokou nadějí v budoucnost vědy a lidstva, tak jak ji cítil a představoval spiritualismus filosofický i politický v letech třicátých a čtyřicátých. Druhá celý neklid a smutek, zklamání těchto nadějí kladených v budoucnost, jaké cítí v dnešních dnech staří spiritualisté a filantropové: bázeň před sociálným, vědeckým, uměleckým, politickým „positivismem" — před suchou a studenou, nahou a matematicky určitou, střízlivou, nepoetickou a ilusí prostou skutečností — realitou. „In Memoriam" je do jisté míry manuel metafysický a ethický. Bylo by citovati jiné ještě kusy — dobrá snad půle jeho díla, která je chycena, zdá se nám, v samé krvi anglického obecenstva. Ale vedle této části ukazuje dílo jeho i tvář dříve skizzovanou — málo přístupnou, málo tradiční, za to více diletantní, kuriosní, kosmopolitní nebo prostě alegorickou a mythickou. A přece i tato část našla v Anglii své čtenáře, své obdivovatele, a (pokud můžeme dnes usuzovati) alespoň stejně četné a oddané jako tóny domácí a známé. Odkud tento fakt? Nedá se vyložiti než národní psychologií, *rozdělenosti* a *odlišeností* národní Psychy. Hnutí praerafaelitní a estetické, jehož je Tennyson v některých směrech a některých básních předchůdcem, najde svoje obecenstvo také, ač je původem mystické a latinské. Jedna z nejangličtějších duší, básnířka Elisabeth Barrett-Browningová, básnířka v karakterističtější části svého díla podstatně socialistní, odsoudí „Královské idyly" jako práci prostě kuriosní a neužitečnou, bez smyslu pro potřeby přítomné a národní, — a obecenstvo,

anglické obecenstvo je aplauduje a více: čte, chutná, rozumí jim a oceňuje je. To je fakt svrchovaně zajímavý. Ukazuje, že není jednoty a stejnorodosti v mase národního citu a národní chuti, národního pojímání a pochopení. Je nutno z toho usuzovati na rozdělenost a měnnost, evolutivnost chuti a smyslů, vkusův a zájmů jisté sociálné masy. Jest ovšem pravda, že odhad „Královských idyl" jako prosté dekorace a poetických nebo operních scén, jaký podala Barrett-Browningová, není správný, poněvadž nechápe alegorický jejich základ, jejich mysticismus a čistotu mravní; — ale zůstává přes to karakteristický jako doklad prchavosti a subtilnosti té mlhavé a nedostupné abstrakce, které se říká „národnost" a kterou se u nás rádo točí v nevědomé a nesmyslné nechápavosti jako železným kopím.

Zůstává jasno, že odhady a apriorní úsudky o národní (zvláště jednotné a neměnné národní) povaze jsou falešné a nesprávné. Že jen empirie, hotová zkušenost může rozhodovati v těchto nesnadných otázkách. A to empirie trpělivá, široká a všestranná, poněvadž zásoba národního ducha, bohatost jeho obsahu je různá a rozdělená a stále podrobená *změně, rozvoji, pokroku.* Tuto thesi demonstruje s dostatečnou určitostí právě jistá část díla Tennysonova, jejíž vlastnosti a znaky jsem zde podrobněji analysoval. Ač nebyla „národní" v době, kdy byla autorem pojata a stvořena, kdy naopak ležela přímo proti *posavadním*, historickým a konvenčním útvarům a názorům, — stala se národní, jest národní dnes, poněvadž je přijatá a čtená obecenstvem, chutnaná a zpracovaná v tisících mozkův a v tisících opakovaných citech a dojmech.

Tato široká a na prvý pohled jako rozdělená mnohostrannost poesie Tennysonovy nezbavuje nás nijak úkolu pátrati po *základním a souvislém* duševním dně, z něhož tyto různé tóny se zdvihají, odstiňují a nuancují. Naopak, moderní psychologie, která nezná žádných rozdělených mezer a polí v duševním životě, žádných příhrad a různých „schopností", — přímo a kategoricky klade estetické analyse tento cíl. Hlubší rozbory jeho psychologie, odvozené z knih a poetic-

kých činů, jako dokonalejší poznání Tennysonova života soukromého — jeho psychologie biografní — ukazují zřejmě, že duševní ráz jeho ve vlastní své esenci nese patrnou známku organismu měkkého a povolného, rozkošnického a snadně zvlněného, málo intensivního, bez lásky názorů a směrů *určitých, příkrých, pevných zavřených*, bez přímého a prudkého oddání se spekulaci určité, exaktné a reálné. Jeho zájem rozumový byl mírněn a ničen jeho sladkou a něžnou sensitivitou, zakalen harmonickou *melancholií*, která proniká celou jeho prací, citem, percepcí, rozumováním a v které se resumuje dobře karakter i jeho uměleckých emocí. Tennyson skutečně, jak nám ukazují data jeho přátel i vyznání jeho veršů, nenávidí určitý a příkrý světový názor realismu vědeckého, — on zůstává stále metafysik a spiritualista. Realismus a naturalismus v umění jsou mu nesnesitelné. I v těch kusech, které se dají taxovati jako anglické a vrstevnické, kde ideál sociálný a psychický je čerpán ze současné společnosti a národního prostředí (v „Enoch Ardenovi" a „Doře" na př.), jsou to vždycky duševní i mravní situace *vybrané, zlepšené, idealisované, zavírající ideje* a ne pocity a instinkty, které nám zpodobuje. Jeho činnost ideační a spekulativná není ani prudká a nová, ani určitá, pevně vyslovená a precisní nebo typická. Jako básník reflektivný je tradiční a konvenční. Ve spekulaci metafysické je to jediný originelnější koncept pantheismu,[1] který přejímá s bázní a úzkostlivostí a s nejasným kompromisem personelního božství, v něž věří a jemuž podrobuje přírodu i vesmír — koncept ostatně totožný skoro s metafysickým názorem jeho předchůdce v laureatu Williama Wordsworthe.

Tato všecka fakta osvětlují a vykládají nyní určitě měkkou a povolnou, vším zaujatou, spirituální a málo určitou a pevnou poesii Tennysonovu. Byl sám člověk měkký a sensitivný, zaujatý kouzlem emocí graciésných a harmonických, nepřítel určitých a nahých, tvrdých a jednotných názorů vědeckých i citových. Ostatně nedá se popírati, že právě toto pojetí funkce poetické není vlastní anglickému světu čtenářskému. Je známo, že positivná určitost a brutálný, až skoro mechanický typismus některých formací realismu evropského nedošel a nedojde nikdy přijetí a souhlasu na anglickém ostrově. Z filosofů má zejména naturalismu a realismu přímo odporující názor estetický jeden z největších anglických psychologů *Bain*, který je zajisté inkarnací typického vědeckého skotského národního ducha. Názor, který je běžný a nepopíraný v nejširší mase anglické a který byl i cítěný a více i realisovaný Tennysonem v celé jeho umělecké kariéře. Názor, který vykládá v definitivní linii jeho poetický i lidský, umělecký i sociálný karakter. Názor, který určuje umění, jak praví Bain ve svém díle The Emotions and the Will, jediný cíl: působiti člověku *rozkoš*, „rozmnožiti sumu jeho štěstí". První účel je tedy dle toho, aby umění uspokojilo *vkus*. Kriteriem umělce je cit, jeho cílem *delikátní rozkoš*. Nelze přijati, praví Bain, mínění těch, kteří chtějí v přírodě viděti kriterion umění a v pravdě — v realitě — jeho cíl. Vzpomeňte kromě toho, že Bain jest ochotný uznati na místě krásy jediné, abstraktního a jednotného jejího typu, několik *krás* různých a odlišených — a vysvětlíte tím snadno Tennysonovu poesii, která skutečně je rozdělena v mnoho genrů skoro protilehlých a dle vulgárního názoru nesrovnatelných. Při bližší analyse však najde se snadno jejich společná marka: harmonie (taktéž ve shodě s estetickými theoriemi Bainovými) — a společný druh, společná třída a škála emocí: gracie a něha, měkkost a melancholie, které klade Bain v citovaném díle (II. kap.) do čtvrté, tuším, třídy, do níž v zevrubnější deskripci zavírá všecky afekce dojmů shovívavých, vděčnosti, loyálnosti, liberálnosti, lásky, milosrdenství, zbožnění a úcty. To je také určitější a přesnější obmezení toho psychologického území, kde byl Alfred Tennyson jediným knížetem bez soupeře.

Nakonec chci se dotknouti otázky, o kterou se dosti horlivě přela Anglie i pevnina, pokud se zajímá o anglickou poesii. Míním klasifikační otázku genia Tennysonova. Jak známo jsou tři běžná mínění v tomto směru: jedni kladou Tennysona za typ čistě *romantický*, jiní za *klasika*, třetí konečně jsou nakloněni s Tainem uznávati v něm du-

1 - Srovnej třeba známou báseň Higher Pantheism.

cha *diletantního* a širokého. Nepřikládám sice těmto thesím zvláštní váhu, poněvadž jsou dosti vágní, bez positivné a technické analysy jeho díla. Ale zajímám se zde o ně proto, že dovedou podepříti neb objasniti zvláštní a podrobnější analysu v předešlých odstavcích podniknutou.

Obracím se nejprve k mínění a definitivní pointě Tainově. Je jisto, že jedna část díla Tennysonova, mnohost a bohatost genrův a typů, necelost sociálná znamenitě podporují tuto hypothesu. Ale musí se přiznati zase v díle jeho jistým stranám pevnější a jednotnější linie (předem silný smysl spirituelný a mravný i v čistýc hbásních historických, legendárných neb archeologických jako jsou předem Královské idyly), jistá vnitřní a hotová plánovitost, spirituelní centrálnost, která vyvrací marku diletantismu, pokud se jím nemá rozuměti snadná, rozlitá a komprehensivná disposice duševní, nýbrž znak nebo spíše vada karakteru — slovem pojem *ethický*. Ve smyslu ryze technickém, čistě psychologickém je etiketa tato průměrně správná — kryje dosti určitě Tennysonův základ a dno psychické. Pojímá-li se však a vykládá-li se (jako se skutečně stalo) na jeho konstituci mravní, je nereálná a bezdůvodná.

Se stejného, t. j. psychologického pojímání vycházejí ti, kdo zahrnují dílo Tennysonova predikátem „romantického". Zdůvodňuje to předem jeho bohatý a se slabou určitostí tekoucí *cit*, pohyblivý a zvlněný, měkký a graciésní, ztopený ve snu ať intimním, humanitárním, filosofickém, vědeckém nebo sociálním — ten cit, který — jak známo — dá se dobře pokládati za význačný a základný prvek v duševní konstrukci romantismu. Ale ani toto pojetí není přesné a všestranné, neodpovídá všem stranám, cílům, reliefům, stínům jeho díla. Je tu předem sestředěná meditativnost, aspirace mravní a metafysické, vise psychologické — které prolamují toto schema ryze citové. (Poněvadž cit, jak známo, je jedním z „nejsmyslnějších" prvků duševního světa. Poněvadž romantismus důsledně lze pokládati s hlediště psychologického za kult těla a hmotného světa vůbec, jak učinil již, třeba ne dost analyticky dosud, Lazarus v jedné studii svého Duševního života.) Jsou tu nadto snahy čistého idealismu, t. j. výběru vedeného pevnými principy — osvobozeného a odloučeného skoro naprosto od hmotného, dojmového, neuvědomělého a pudového — pokusy založiti umělecký názor na jistých *pravdách*, třeba apriorných a absolutných. Tyto poslední termíny tvoří však právě základní linie *klasicismu*. To jest toho směru, který činností předem rozumovou vystihuje bytosti jediné — karaktery — bytosti zlepšené, vybrané z masy, která se zanedbává a potlačuje jako fenomen reálný ve prospěch fenomena absolutného. Toho směru, který má o světě a lidstvu názor podstatně optimistní, klidný, jasný, harmonický, názor aristokratický, individualistný a selektivný. Není třeba dokazovati, jak toto pojetí — pojetí idealistní a klasické — je vlastní Tennysonovi a jak úsilně jest v jeho poesii realisováno.

Jak viděti, nekryje žádné z těchto schemat o *sobě* smysl díla Tennysonova. Teprve *kombinací* jich, jejich vzájemným doplněním vystihne se a vyčerpá jeho karakter. Je to tím, že Tennyson inkarnuje v sobě *přechod* a *rozdělenost*, skutečný přerod, jeho nehotový smísený a zvolna postupující proces — rozvoj z názorův a kultur antických v kultury a pojetí moderná a současná. Tím vším vystihuje Tennyson dobře, shoduje se, jde současně a v *průměrné* čáře s největší poměrně masou anglického národa, jak byl konstituován v době jeho básnické dráhy. Proto také zobrazuje tuto širokou a na pohled málo určitou, přesnou, jednotvárnou a typickou společnost. Proto naopak zase společnost chutná jeho dílo, poznává v něm svůj obraz *virtuelný* a *dynamický*, ideálnou stopu svých aspirací. Odtud vzácné sociálné postavení Tennysonovo. Jeho vysoký odhad, krásná cena ve společnosti. Odtud nesčetná vydání jeho děl. Odtud laureát roku 1850, odtud titul lorda roku 1884. Je to genius harmonický a populární. Populární v ryzím, vysokém a čistém smyslu, jaký se v Čechách nenaučíme snad ani nikdy chutnat a chápat.

Karel Červinka: Zápisník

Pan Karel Červinka (prosím, aby byl svědomitě lišen od několika kolegů na Parnase stejného nebo blízkého zvuku — Červinků i Červenků) je homo novus. Každý, kdo přečte dvě tři čísla z jeho první knihy, pozná bez nejmenší obtíže prapor, pod nějž se staví mladý debutant. Uhodne snadno také kruh, z něhož vyšel: kruh mladších poetických realistů sehnaný dnes více méně pevně kolem „Světozora". V něm tisknul p. Červinka první své verše, nemýlím-li se, asi před půl druhým rokem. Do něho přispívá také od té doby pravidelně a často.

Jeho kniha — s názvem poněkud naivním, odlehlým, vnějším a nezdůvodněným — je rozvržena ve tři cykly: V nemocnici — Poslán domů — Ilustrace. Poslední naprosto neorganický, připjatý k oběma předešlým bez každého *vnitřního* a uměleckého motivu. Oba první vedené chronologickým postupem líčené a analysované nemoci a rekonvalescence autorovy. Poslední složený skoro vesměs z konvenčních, hrubých, sentimentálných a opakovaných genrů (jistý zájem mají z nich snad jediné *Oči*), bez nuancí a intuice, snadných a uměle pointovaných. První dva zato relativně bohaté a výrazné, s určitým zájmem psychologickým a uměleckým.

Oba první cykly jsou — jak již napsáno — fixací autorových percepcí, citův, asociací, idejí po dobu nemoci a rekonvalescence. Jsou většinou jeho deník psychologický nebo prostě psychický. Škoda jen, že ne pracovaný s cílem větší a samoúčelnější precisnosti a positivnosti, určitější determinace v převodu dojmů duševních. S jistou bázní před prudkou a nahou analysou nebo celou a sestředěnou percepcí těchto tmavých, mimořádných, nových a intensivných stavův.

Bez integrálného převodu té celé emoční síly, té hotové volte-face, která leží vždy *in articulo mortis* a která z něho právě činí skutečné terres vierges — plodné, svěží, vždy nové a nikdy opakované — v moderním umění. Je jasno proč. Neboť nikdy není život tak plný, celý, intensivný, svůj jako v dobách, kdy padá na něj stín Smrti. Vlastní jádro je píchnuto a odhaluje se. Fysiologické i psychické a mravní drama — ten zápas všech sil a slepé napětí — je tu nejotevřenější a nejrozvinutější. Duch nabývá tvrdší a širší moci nad tělem — které vadne v dlouhých a opakovaných bolestech. Procesy, které jsou chyceny a opřeny o holou esenci lidské bytosti — nejegotistnější, nejtajnější, nejhlouběji jindy ukryté — jitří se a kvasí. Člověk je tu zasažen do vlastního jádra — reálnéno a transcendentního zároveň. Bázeň a hrůza, to všecko — co se hýbe a vlní ze samého dna — černé, nespořádané, málo známé, poněvadž špatně postřehované, uvědomované, rovnané, kritisované — vyplňují duši člověka. A to jsou, jak známo, nejmohutnější a nejčistší estetické emoce. Celý ten podvědomý — jindy němý a teď živý kraj duše je látka takovéhoto umění. Jeho intensivnost dovede demonstrovat několik příkladů připomenutých zde zcela au hasard de la plume: Pascal v některých kusech svých „Pensées" jako Dostojevský v některých kapitolách „Uražených a ponížených". A předem Poe ve svých básních i povídkách a po něm Baudelaire a v nejbohatších visích jako nejostřejších, nejbodavějších, studených a rozlitých percepcích Verlaine.

Drama takové je, jak zjevno, dvojí: bolesti fysické posilňují, pronikají, zdvojují se bolestmi duševními a naopak. Čistě tragické nebo zpustošené a poděšené akcenty mají tu škálu nejširší a nejjemnější, t. j. nejpodrobněji, nejživěji, nejsubtilněji odstíněnou. Poesie Verlainova i v té příčině je snad nejpodrobnější psychologický žurnál: od polohalucinací ku visím, od strachu k soucitu, od lítosti a výčitek k analysám a percepcím — to jsou skla — malá, větší, pestrá a černá, kterými se láme velice přesně a exaktně chytaná, rozkládaná, převáděná, studovaná duše. V tomto poli kryje také lyrická poesie jediný svůj úkol a smysl v moderní organisaci umělecké práce: úkol vystihovati *vnitřní drama* duševní, věčnou a vznícenou fluktuaci myšlenky a citu

— pod světlem, vzduchem, teplem, tlakem a stykem okolí hýbanou, buzenou, reagující — nebo zase její apatickou a lhostejnou krev, sílu a vlohu sensitivnosti a v peripetiích evolující receptivnosti.

Poesie p. Karla Červinky ukázala k tomuto ryze modernímu poslání prozatím pěknou vlohu. Je-li, jak patrno, jedním a samozřejmým (třeba ne účelně hledaným a specielně sledovaným) cílem této poesie hlubší poznání zákonův organicky konstitutivných a psychicky fenomenových, je podmínkou její zostřený život smyslův a nervů, jimiž styk nárazu, podmínka hry a pozorování je jedině učiněna možnou a psychologicky reálnou. Zostřený život nervový — tedy bohatá, dráždivá, vnímavá a nejvýše snadná a otevřená percepce — jest její podmínkou. Jako epigraf této poesie bude vždy sloužiti motto Poeovy novely „Domu Usherova": — son coeur est un luth suspendu, si tôt qu'on le touche il résonne — jeho srdce je podobno visící loutně, dotkněte se jí a zvučí. Celý bohatý a skupený, jako sehnaný život duše v těchto pathologických stadiích jest podmíněn, jest umožněn vůbec jedině její nesmírnou a zraněnou, všude a zároveň a nejsnadněji přístupnou dráždivostí. Verš, který má tomuto úkolu sloužiti, který má býti tímto tenkým a citlivým nervovým a receptivným drátem, žádá ovšem práci podrobnou, trpělivou, přímo asketickou. Musí ztratit svaly, všecku plastiku a všecky ohně barev, všecky *asociace* kolorované, vnější, fysické a historické. Bude spíše hudební, nesmírně intuitivní a sugestivný. U nás má svého mistra v p. Ant. Sovovi, v několika nejlepších jeho kusech. V nich šlo se v české poesii — pokud je dnes svěřena tiskařskému lisu — v čistém, ryzím, sensitivném a intuitivním převodu dráždícího psychofysického proudu posud nejdále. V těchto kusech dány jsou základy k nové, zcela originelní a integrální dikci nové české poesie, k dikci, která je dána i novým jejím plánem, cílem, úkolem, postupem — a která se liší určitě od asociační, vnější, rétorické, plastické a malířské dikce p. Jaroslava Vrchlického — shodně, úměrné a kongruentní ostatek k jejímu celému vnitřnímu pojímání a nazírání.

Pan Karel Červinka stojí také skutečně v nejlepších pracích pod šťastným vlivem veršové dikce a faktury Sovovy. Tak na př. hned

první číslo „*Do nemocnice*" (kde líčí se daleká jízda nemocného rychlíkem v zimě do operačního sálu) dává v jedné sloce velice pregnantní a vtíravou demonstraci toho, co jsem právě skizzoval v abstraktních větách všeobecné analysy. Myslím tuto strofu:

Perony! Světla! Dýmu čmoud!
Zastávka! V stromech to zalká!
Dvéře se otevrou! Vzduchu proud!
V bílý plášť schovaná dálka! . . . (Str. 7.)

v níž reprodukována jízda rychlíkem — chvat jeho — noci. Ta ukazuje určitě *přímý, percepční* způsob autorovy faktury. Místo, aby *popisoval* v tropech, figurách, kontextu a asociaci ráz, karakter, vlastnosti, znaky této jízdy — aby ji skizzoval historicky a abstraktně — logicky, popisně a pojmově — dá útočit rovnou jednotlivým dojmům na smysly, chytí je zrovna tak bezprostředně, nesouvisle, bez nitě, jen v nahém a holém postupu časovém — a tedy v psychologické realitě — jak za sebou šly. Čas, v kterém je čtenář srovnává a rozvinuje a pak prociťuje, vyplňuje realitu mezery skutečné a historické. Jest její symbolický ekvivalent.

Stejně patrné je toto hotové a nervové procédé v básni *Vozy venkovanů*, v její poslední sloce, kde nemocný básník obrazí si a rovná, představuje a symbolisuje osud venkovanů způsobem direktním, ztajeným a přímým:

Teď zpátky pojedou přes hory lehčeji,
neb lékař potěšil je malou nadějí
— *a jedna odbila, já slyším o třetí*
po horách, po skalách vůz prázdný hrčeti . . . (Str. 11.)

Ale nejlépe, v čisté a intensivní gracii, v nejlepším asi čísle knihy, v *Náladě* (str. 23.), kde dány psychické účinky avantureusních a nejasných vypravování na nemocný organismus v této poslední paralele — přímo a hotově v otřesu nervů:

A kouzlem tajemným ta jeho řeč mě jímá
(ač všecko prostinké a všecko všední jen)
zvlášť slovem jediným, to slovem: Zima! Zima!
jsem v srdce hlubinách až v kořen otřesen . . .

Hned k zdi se obracím a v zraku klidném, čistém,
já dojat poznávám, že slza zablýskla . . .
Tak je též v kostelích, kde při akordu jistém
když hrajou varhany, tak teskně řinčí skla! . . .

Tak také jeho *Jarní* (str. 18.) je v poslední strofě kuriosní a zcela positivní zachycení probuzených smyslův a nervů, krve a šťávy v nemocném a umrtveném těle:

A v těle chorobném má mužnost vstává ze sna
a pohyb odvěký zas tělem chvěje mým.
Já leže přemítám, jak ňadra teď jsou těsna
procitlé mužnosti a srdcím tlukoucím!

Touto pasáží stává se z ní píseň organická, positivní a naturalistická — stejně jako emoční a psychicky kuriosní. (Dá se proto, mimochodem pověděno, tím více litovati, že prostředků těch nebylo užito vědomě, stále a plně, s hotovým cílem k široké, percepční, organické a positivní enquête. Že nevládne jimi posud, bohužel, básník s celou a hotovou jistotou. Že dovedl jich užíti jen sporadicky a většinou bez čistších a tvrdších, skutečně a jemně kovových a ryzích psychofysických akcentů. Že i tento první cyklus ztrácí svůj karakter vnitřního a psychického deníku tendencí genrovou a hrubě a fikčně pointovou. Že i zde je dost rétorického, prázdného, quasideklamačního. Dost, co by dovedlo podepříti vtip — míněný ostatně à rebours —: básník je na nemocnici příliš — zdravý.)

Jak patrno z citovaných ukázek má tento způsob přednost a zásluhu, že znova oživuje, vyvolává a dává z nitra a subjektivně, t. j. *geneticky* prociťovati, tedy reálně reprodukovati psychické procesy.

A to tím, že nepodá takový proces v jeho momentech logického *celku*, v jeho entitě minulé, historické a tak skoro abstraktní a noetické, nýbrž že půjčí čtenáři jen jeho *motivy* a narážky, příčiny a podmínky — jejich mosaiku rozhozenou a diskonexní — z nichž musí čtenář teprve kombinovat, dedukovat, srovnat, procítiti sám v jeho genesi celý proces. Že musí jej po každé a nutně znova ideálně, t. j. mentálně prožít. A to tím, že umění to podává jen narážky, jak jsem pravil, neurčité otřesy — a tím že právě dociluje nejvyšší ilusi reality — dává nejlépe poznati psychický fenomen v jeho evolutivném, t. j. *časovém* rozvoji. To je veliká a skutečná cena umění *impresionického* či, jak u nás se překládá, *náladového*. Ukazuji zde na ni při té příležitosti, že dva tři nejlepší passy v knize p. Červinkově k němu náleží. Připomínám jen, že v próze má u nás celého mistra ve *V. Mrštíkovi* (srovnejte třeba jen novou jeho práci „Perla jižní Moravy" v nedávné příloze nedělních Národ. listů). Pan *Šlejhar* mísí ji s meditací a visí ve svém prudkém a sugestivném „Kuřeti melancholikovi". Na několika místech svých „Povídek" inklinuje k ní také p. *Merhaut*. V poesii zná ji v některých nejlepších číslech p. *Sova* a slabší, paralysovanou meditativností také p. *F. X. Svoboda*.

Impresionistická methoda je zejména — jak se dá již snadno dedukovati — nejplodnější a jedině bohatá a zajímavá dnes v *krajině*. Při krajině, jak patrno, nemůže běžet o objektivnou deskripci její formace, o více méně exaktný výkres. To je zbytečné, bez ceny a hodnoty. Holá divadelní dekorace. Naopak leží akcent na percipujícím individuu, na hře duševního naladění, které v něm tvoří, mění, ženou její světla a stíny, formace a tvary, prvky a atmosféra. Je to tedy interpretace podstatně psychická a symbolická — paralelná s pojetím čistě malířským a odborným — vítězným dnes již všude a zahájeným ve Francii drahými a delikátními mistry jako Rousseauem, Corotem, Milletem. Krajina je dle toho — abych užil pregnantní věty Frederica Amiela — *stav duše*. V naší mladé literatuře není o tuto moderní, impresivní a intuitivní krajinu taková nouze, jak by se na první pohled zdálo. V próze jsou tu některé jediné a čistě malířské a náladové kusy *V. Mrštíka*. V poesii těžká a interní práce p. *F. X. Svobody*, která

stojí — vzdor své monotonní a opakovaně stejnorodé interpretaci psychické — mezi nejlepšími čísly naší poesie. Sensitivnější a flektilnější je i v krajině *Ant. Sova*. Vedle obou právě jmenovaných jsou tak vychvalované krajiny *Škampovy* mdlé a konvenční. O krajině p. *Klášterského* mlčím rád a úplně, poněvadž co chci říci, uznávají dnes již dost obecně i jeho partisáni: jeho krajina je prázdná, bez krve, bez emoce, bez umění.

Pan Červinka má v „Zápisníku" hlavně v druhé části (Poslán domů) několik svěžích skizz, několik — je pravda, že posud málo intuitivných, jednotných a celých krajin, klidných, měkkých a bílých ve slunci nebo v mlze. Jako příklad jeho faktury jen dvě nebo tři nejlepší sloky z *Klidu pasek* a *Podzimní skizzy:*

U lesů paseky se v doubraviny táhnou,
kam včera zabloudil jsem na procházce mdlý,
na slunci ospalém kol holá lada práhnou
a v černých kalužích se stromky zrcadlí.

Svit slunce plápolá a mouchy bzučí líně,
jde hajný do lesů a z dýmky jeho dým
se mihne ve vzduchu, jde, rukou zrak si stíně
a kolem rozhlíží se okem zemdleným.
(Klid pasek, str. 52.)

Je chladno na polích a smutné ticho všade,
žně jsou už skončeny a je už po práci,
teď mlha navečer když na kraje se klade,
u ohňů zpívají a křičí pasáci.

Jen prostá halena a kabát ještě z léta,
lehounké kalhoty a klobouk slaměný,
a tak se dívají u cest, kde bodlák zkvétá,
kam's v dálku sychravou, v kraj pustý, zamžený.
(Podzimní skizza, str. 53.)

Glossy jsou tu zbytečné. Každý postřehuje klidné a solidní, třeba ne prudké, vysoké, ostré a reliefní přednosti těchto veršův.

Je-li percepční a emoční schopnost pana Karla Červinky relativně dosti silná a zajímavá, je zato jeho schopnost asociační a hlavně ideační, pokud se manifestují v přítomné knize, slabší a bez zvláštního zájmu. Pokud běží o asociativnost, je v některých kusech málo organickou, bez rovné a pevné souvislosti, spíše přetrhaná, odchýlená a odlehlá. Hlavně dva kusy: zmíněná již *Nálada* (str. 23.) a *Pila* (str. 49.) dávají mi právo k těmto konklusím. První zůstává v poslední a předposlední sloce bez psychologické souvislosti a pochybuji, že vyšetří některý čtenář jeho nexus. V druhé básni hrčící pila v práci „upomíná" básníka na jeho první lásku a na celý život v dalekém městě. Proč? Jakým nexem? Z básně jde jen jedna odpověď — podobností mezi pilou a městem! Město prý je také — hrčící pila!

Na mládí uprchlé si myslím hlavu chýle,
na mládí prožité tam v městě dalekém,
tam v kruhu přátelském, *tam ve hrčící pile* —
cit lásky nejčistší hne chorým člověkem.

Schopnost ideační je také celkem bez hlubšího zájmu. Spekulace řídká a pak ještě bez barvy a triviální, jako na př. v *Nedělní mši* (str. 45). Jinde lehce, snadně a povrchně skeptická nebo ironická a pesimistická à la Machar nebo snad správněji a přesněji à la Heine — ale, bohužel, bez jeho otrávené tragiky a bolestné gracie. S meditativností někde jemnou a melancholickou, ale bez těžkých akcentů, které naleznul v druhé a konečné části svých Básní nedoceněný a vůbec neoceněný dosud *Lošťák*.

Je-li nakonec třeba synthetičtějšího a výraznějšího resumé těmto analytickým poznámkám, může to býti jen to: jádrem knihy jsou prvé dva cykly svým psychologickým a percepčním rázem. Pro ně zasluhuje kniha i pozornost i studium. Jimi stojí nad úrovní konvenční, opakované, normální a snadné a právě proto snad všude dnes aplaudované běžné naší poetické a čítankově realistické produkce.

Kritika v revui

1. Revue není zajisté nic jiného než funkce politiky. Má-li býti politika moderním svědomím, je revue jednou z jeho podmínek — je předchozím nutným skrutiniem, předchozí analysou, jimiž teprve může býti politika jistotou, která je psychickým následkem oněch provedených a hotových funkcí. Revue má býti tedy realisací tohoto svědomí, procesem nebo spíše pokusem a návodem k tomuto procesu, kterým se má vystihnouti smysl a cena faktů přítomných, živých, reálných. Tento krystalisační proces bude, jak patrno, pouze v jediném případě autentický, pravdivý a skutečný, když nebude porušován vlivem a ideálem subjektivným a apriorním; když fakta nebudou tištěna a tlačena do založených a daných schemat a formulí; když nebudou jimi — v ilusorní ideaci — okrajována a mrzačena; když dopřeje se jim, aby *sama sebou* — předem prostým tokem a postupem času — vryla své otisky a stopy do měkké, laskavé a stejně a srovnale receptivné půdy. Touto svěží, dráždivou, vždy hotovou a povolnou plochou má býti právě revue. Ona má všemi směry rozestříti hotové a tenké sítě a nitě, na nichž se samy sebou — postupem vnitřním a vlivem jediné vnější činnosti postupu časového — nachytávají a navazují krystaly, obrazy čisté, přesné, typické a objektivní. Cíl a ráz její činnosti záleží tedy, jak zřejmo, v prvé řadě v šířce — ve snaze uvědomovati a pochopovati fakta a stavy — pak ve snaze reprodukční — ve snaze pasivnosti — v přesném, podrobném, stejném a pochopovaném převodu skutečnosti. Musí býti zrcadlem psychického života. Duch její musí býti vědecký, totiž nestranný a podstatně *laikní*, t. j. otevřený a laskavý. V tom smyslu

dalo by se poslední adjektivum opsati, libo-li, i slovem: demokratický.

2. Určuji tu tedy jako cíl revue objektivnost a methodičnost. Tím nutno rozuměti předem každou nevázanost, volnost, a nespoutanost k jistým a výlučným třídám předmětů. Jak patrno, nemůže na nich lpěti jako jejich atribut — tato činnost široká a nestranná. Musí býti naopak hotová, schopná, otevřená ke každému a ke všem. Revue je funkcí politiky, opakuji. Jejím svědomím, t. j. jejím poznáním. Tímto momentem je vyplněna její podstata. Nemůže ležeti za touto mezí. Nemůže býti položena v nějaké *direktivě* nebo tendenci, v označení směru a rozhodnutí vůle, kterou by chtěla ukládat, hlásat a budit. Podobná snaha znamenala by hotové scestí a neznalost psychologie jak individuelné, tak historické. Úloha kazatelská, řečnická, sektní, reformační a agitační je nejzbytečnější a nejprázdnější v každém kruhu moralistním, ať intimním, ať kolektivném. Všecko, co dnes známe o člověku a společnosti, ukazuje, že člověka nemůže určovati nic uloženého a daného — naopak „celé naše chování je mlčky vypracovaná resultanta samého našeho života — je nám vyznačena, aniž to víme, proti našim přesvědčením a vyznáním víry — vším tím, čím jsme neodvratně obklopeni.“[1] Rozvoj civilisace není rozvojem historických ethik, předpisů a imperativů, ale imanentních vlastností věcí a člověka. V nich jenom leží skutečné příkazy, poněvadž jsou nutné, nikým neformované, poněvadž jsou vypracované a latentně položené smysly a tělem člověka. Nelze hledat tedy cíle této činnosti, kde nedají se nalézti. Smysl a tendence leží ve věcech samých, nikdy mimo ně. Kdo nejlépe, t. j. nejnestranněji a nejúplněji dává poznati věci, dává tím mlčky a objektivně jedině rozumné a možné „rady“. Běží tedy ještě jednou o krásný, plný, celý obraz života a činnosti psychicky umělecké — v našem případě. Obraz ten tedy bude netendenční, bez pokusů opravných nebo snah stranických.

3. Přesto však soudím, že obraz ten bude politický. Neboť ani politice nedají se klásti cíle jiné než methodické, t. j. historické

1 - Émile Hennequin, Écrivains francisés, 41.

a socialistní. Zdá se mi absurdní a nepsychologické, zároveň chtíti poznati fakta a zároveň chtíti jimi hýbati a je měniti. Neboť poznání působí právě opáčně. Působí, že fakta přijímáme, že se s nimi smiřujeme, že je trpíme a nakonec důsledně i milujeme. A to tím snáze, čím poznání je dokonalejší. Vzpomeňte všeho, co moderní[1] věda zjistila o mechanismu vůle, o vlivu, jaký city mají na akt a čin, a naopak jak činnost, karakter, vůle jsou neodvislé od poznání a vědění, ano, jak právě nadvýživou intelektu jsou pravidelně hubeny a ničeny. S druhé strany je zase zcela bludné zavříti oči před fakty, postaviti se mimo ně, neznati jich slovem a — chtíti nějakou absolutnou vůlí, abstraktně a subjektivně je určovati a utvářeti. Pak stává se politika prázdnou a lichou diskusí o citech a přáních, byzantinskou hádkou o přednosti různých citů a vůlí, ctností a činností jako ku př. opatrnosti a podnikavosti atd. Každým způsobem scholastickým a neplodným sportem. To je jasné: politika nemůže již po svém pojmu býti nic absolutného a předmětového. Politika může míti smysl a význam jen v tom: je poznáním stavů, útvarů, karakterů po stránce kolektivné, t. j. poměrové a sociální. Její vlastní esence je jen *pohyb*, součinitel vzájemného styku a působení těchto momentů na sebe — momentů, jež nutno dříve podrobně a přesně znáti ve stadiu jich klidu, rozložené a rozpitvané v jich posledních perech a vzpruhách. Politika bude tedy v tomto směru jen jistým způsobem, vyšším a plodnějším druhem statistiky — ovšem také širší, která by nebyla obmezena na poznání aritmetické, ale i kvotové, hodnotové a poměrové, slovem dynamické a integrálné, totiž celého skladu a celé dýchající a myslící zásoby národního těla a národního ducha.

4. A to právě je také *poslední* cíl kritiky, která bude tedy jedním z prostředků k jeho realisaci. (Cítí a poznává se již blízká a intimní příbuznost těchto tří slov, tak často opakovaných ústy moderního člověka: politika, kritika, revue. Příbuznost, kterou dává způsobem sugestivným a intuitivným, v pronikavém *obraze*, zdá se mi, cítiti metafysická a poetická věta *Renanova:* — svět obrácený *k poznání*

1 - Mám na mysli předem práce Ribotovy a Tainovy.

sama sebe — budoucí, lepší a moderný.) Kritiky, která v šťastném svém rozvoji v druhé polovici tohoto století přestala býti konečně činností soudcovskou, podrážděnou, subjektivnou, stranickou, citovou a stala se úkolem psychologa a sociologa, úkolem historickým, objektivným a pochopujícím i vykládajícím.[1] Kritiky, která dnes na svých adeptech žádá jako prvou a základní podmínku nejširší přístupnost, nejvšestrannější otevřenost — une curiosité universelle, všeobecnou zvědavost — v doslovném textu Tainově.

5. Kritika tato postupuje od studovaného díla k autorovi a od autora ke společnosti. První polovice tohoto úkolu, jak patrno, spadá tedy v obor empirické estetiky, technických věd pomocných (ku př. poetiky) a psychologie. Druhá v pole historie, ethiky, lépe věd moralistních a sociologie — nebo přesněji ethnopsychologie, psychologie ras, národů a lidových forem, slovem do pole *politiky* ve smyslu právě skizzovaném. Kniha není hotová a celá, když bylo dopsáno nebo dotištěno poslední slovo nebo písmeno. A stejně a analogicky je tomu s obrazem, sochou, symfonií, operou, tragedií. Posud byla spojena s duší svého autora, který přelil a zavřel do ní svoje představy, ideje, obrazy, postřehy, i sdružené a vedlejší představy, pomysly i vidiny, krev i city, schopnosti i vůle — všecko nabyté i originelní, organické i adaptované. Nyní je teprve odpoutána ve chvíli, kdy její výtisky se čtou, kdy se nazírá nebo slyší. Nabývá tím samostatného bytí. Žije od té doby život existence nové — život vlastní a samostatný. Přijímá, vykládá, opakuje, zpracuje, metamorfosuje se ve stech a tisících cizích mozků. Určuje a působí — ať v jakékoli míře, v jakémkoli směru — cizí city, vůle, obraznosti, intelekty. Stává se prvkem a částí složitého života společenského, který se slučuje v procesy duševní i vitálné. — Je ku př. pro jistou třídu lidí svrchovaně karakteristické, že do nich má otevřený a snadný, ne-li dokonce horlivý přístup ten a ten spisovatel — fakt zajisté stejně důležitý k poznání jich duševv-

1 - Kratší skizzu liberálního a otevřeného pojímání a interpretování kritického úkolu podal jsem v jednom odstavci Literárních kapitol II. v letošních Literárních listech.

ních náklonností, oblib, idejí a schopností jako způsob jejich zaměstnání, činů, politických smýšlení, víry, tendencí sociálných atd. Fakt takový pomáhá znamenitě určovati tuto třídu lidí, vysvětlovati ji v jejích názorech, v její duševní konstituci. Jak karakteristický a plodný na důsledky bude ku př. vyšetřený fakt zvláštní a enthusiastní obliby k umělecky bezvýznamnému a prostřednímu historickému románu a vůbec historické a snadně vlastenecké beletristice v minulých dvaceti nebo třiceti letech a většinou ještě dnes — v kruzích české buržoasie a z části i řemeslnictva a dokonce dělnictva — enthusiasmus, kterému podlehly i mozky relativně kritické a analytické! A dnes zase rostoucí zájem pro román ruský, altruistní a evolutivný (Tolstého Vojna a mír) nebo mystický, emotivný a reformační (Dostojevského Zločin a trest a díla chronologicky postupná) — v kruzích meditativnějšího a instruovanějšího studentstva, u několika našich nejlepších mužů akademických a katedrových, dvou, tří žurnalistů, značnější části mladší generace básnické a nepatrného dosud zlomku buržoasie a ještě snad menšího procenta dělnictva.

6. Není zde místa k obšírné a důkladnější analyse methody této sociologické kritiky, která bude — jak z předchozích úvah zřejmo — vlastním polem kritiky revuální. Sociologická kritika našla v poslední době dvě pojetí (v jistém vztahu) různá, kterých nutno se zde — alespoň v hrubém náběhu, primitivním plánu — dotknouti. Jsou to pojetí Tainovo (obsažené hlavně v úvodě k Dějinám anglické literatury, ve většině essayí jeho Filosofie umění, pak porůznu a v druhé menší precisnosti v essayích o La Fontainovi a Titu Liviovi), a Hennequinovo (ve Vědecké kritice, v „analyse sociologické"). Je nutno skizzovati alespoň základní a pojmové rozdíly. Podle Taina zakládá se obliba a zájem na uměleckém díle v determinaci fysické a ethnologické — v jednotě rasy a totožnosti duševních schopností, rozlitých určitým způsobem v určitých národech a určitých společnostech — v receptivnosti umělce pod vlivem prostředí společenského nebo dokonce fysického — t. j. krajinného. Fakt, že dílo jistého umělce jest chápáno v jistých vrstvách, v jistých třídách, v jistém národě vykládá tedy Taine tak, že umělec představuje tyto kruhy duševní

podobností, poněvadž sám v nich žil, sám z nich přijal prvky svého umění — připodobil si a strávil — a pak vypracoval. Podle Taina je umělec *majetkem* národa ve smyslu slovném, reálném, právnicky skoro přesném. Umělec je dle něho jen zvláště šťastně a plně realisovaným členem národa. Členem neobyčejně výrazným sice — ale přece členem. Tedy *typem*. Schopnost jeho jest táž schopnost jaká teče krví, žilami, mozkem celého národa, resp. jistých jeho kruhů, jistých jeho společností — v něm je jen zhustěna, sehnána, nakupena. Dle toho jeví se ovšem každý národ jako výlučně privilegovaný a inventární majitel a dědic jistých duševních schopností do něho zvláště rozlitých. A dále dle theorie této zůstává psychologický typ každého národa statický a neměnný, bez rozvoje a proměn — kterým odporuje přímo známá konservativná opakovanost mas, do nichž tu položen celý genetický zájem a proces. Determinismus Tainův je tedy, jak patrno, v podstatě své apriorní[1] a fysický, stejně jako naturalistický a fysiologický. V protivě k němu je Hennequin determinista poměrový a dynamický. Umělec je dle něho předem karakter — vztýčený a odlišený v mase principem individuace — k němuž masa přilne a jemuž se podrobuje zase principem typičnosti a imitace, podobnosti a množivosti. On je to, co je zákon a norma, pravidlo a methoda ve statické různosti a opakovanosti. — Poslední diskuse o methodách kritiky positivně sociologické kloní se právem k uznání obou principů, i Tainova i Hennequinova, které oba, zdá se, současně a paralelně jsou činny ve světě psychické formace a sociálné účinnosti. S tím však rozdílem nepochybně, že pro společnosti primitivní, celé — složené z ras a národů nesmísených, z území zavřených — pak pro umělce celkem širší a přístupnější, žáky a epigony a konečně autory populární a autory oddané jistým stálým a kolektivným vkusům, chutěm, tradicím — je rozhodně šťastnější a plodnější theorie Tainova. Naopak zase pro doby ras smísených, chutí bohatších a kosmopolitičtějších, pro periody modernější, liberálnější a svobodněji napodobující — pak pro genie a talenty užší a *hlubší*, speciel-

1 - Tak již bystře vystihnul u nás H. G. Schauer v Literárních listech r. 1890.

nější a vzdálenější nastupuje právem a žádá užití theorie Hennequinova. Kombinací obou je dán však ve většině případů šťastný klíč k bezpečným autentickým výsledkům analysy sociologické.

7. Ve většině případů. Opakuji toto obmezení, poněvadž — po mém soudu — mohou nastati i případy anomální, do jisté míry pathologické, k nimž, myslím, nebyl brán ohled posud nikde s dostatečnou určitostí. V případech, jež posud byly tu analysovány, vzata totiž za základ — za základ mlčky předpokládaný — identita mezi objektivným a skutečným významem, účinností a vlivem knihy nebo vůbec díla — a mezi významem subjektivným a kolektivným, jaký postihuje, chápe, vykládá z díla masa čtenářů, diváků, posluchačů. Předpokládá se slovem, že ty city, dojmy, vzněty, které v knize vidí kritický analysta, které dobyl svými rozbory estetickými a psychologickými — prací v podstatě odtažitou, složitou a obtížnou — které potvrdil si závěry, dedukcemi, hypothesami nebo které konečně intuicí vystihuje čtenář umělecký a delikátní — seznámený s celou částí umělou a vypočítavou, nutně přepjatou a hrubou třeba pro vzdálenou perspektivu mas — že tyto postřehované a zakoušené emoce jsou totožné jako emoce, city a chuti masy. Ale předpoklad tento není všude skutečný a faktický. Dají se mysliti případy — a existují skutečně — kde mezi odhadem zájmů a postřehů u analysujícího estéty a mezi postřehy masy je nesmírný odpor a rozdíl. Nejvtíravější příklad poskytuje ku př. v nové době dílo Zolovo, na němž milují široké kruhy exaktnost a přesnost — která naopak analysou estetickou a psychologickou je popřena — kdežto umělci cítí k němu zájem mohutné vůle a mohutné síly. Daly by se uvésti případy ještě nápadnější. Jak patrno, třeba tedy větu v paragrafu 5., že dílo nabývá ve svoji missi sociálné samostatné existence, doplniti důsledně, že jako zcela samostatná bytost podstupuje také tato hybná síla sociálná, tento proud a směr svoji evoluci, celé svoje diviace — které jsou ale naprosto reálné a matematické — právě jako třeba perturbace ve hvězdářství, a které tedy je nutno klásti za základ analyse sociologické, poněvadž jsou skutečné a autentické. Že tam, kde se zanedbávají, dojde se a dochází všude k falešným závěrům, je samozřejmé a nemá

potřebí zvláštních dokladů. Aby byl patrný celý dosah této otázky, stačí ukázati na obrácený příklad tomu, jejž jsem právě o několik řádků výše uvedl. Pouhý fakt, že Dostojevský je čten a horlivě meditován v kruzích mladší francouzské generace, nedovoluje ještě konkluse kritiky sociologické a psychologické o této generaci. Neboť fakt tento dostává obrácený význam dalším výsledkem zavedeného zjištění, že totiž tito autoři oblibují si na něm — ne jeho tón a ráz soucitu, mohutnost mravní vyspělosti a čistoty, primitivního a populárního společenského mysticismu — ale intriku a baroknost — vlastnosti ryze estetické a technické, které přehlédnulo čtoucí obecenstvo úplně a které (v objektivné analyse) jeví se nám u Dostojevského ještě, ne-li v plánu posledním, alespoň vedlejším a podružným. Nesmí se tedy zapomínat, že tento sociálný proud, tento proud magnetického života, není veličina stálá — ale naopak něco podstatně měnného a schopného větší nebo menší intensity — něco co hasne i bledne a umírá. Tedy ne to, co lidé vidí, co čtou a co slyší, ale co *domnívají* se viděti, čísti, slyšeti — bude nutně určovati analysu sociologickou. Tuto příliš evidentní pravdu bude nutno vždy respektovati. Po našem soudu zejména i při výkladech všech nových škol, hnutí, směrů atd. Zde zejména budou tyto odklony a poruchy značné. Teprve delší dobou budou mírněny a uklizeny. Tak zejmena i při sociologickém výkladu realismu — v procesu jeho recepce ku př. v Čechách. Všude slovem nutno respektovati tyto klamy, které jsou — psychologická realita.

8. Jest litovati, že analysa sociologická v literární a vůbec umělecké kritice nemá a nebude tak snadno míti mocnějších a přesnějších prostředků pomocných. Myslím, že nestačí jen (jak patrno z paragrafu 7.) tento návod podaný Hennequinem ve Vědecké kritice.[1] „Bude nutno podniknouti pro každého autora a umělce vyšetření jeho ceny u kritiků a novinářů, aby se poznala jeho popularita. Bude třeba věděti cenu, za jakou se prodávají jeho obrazy, počet představení divadelních kusů, počet vydání knih, *platy a práva přiznaná autorovi*. Bude třeba provésti tuto práci po celou dobu trvání díla, aby se poznaly

1 - Str. 163.

fáze jeho slávy, a bude nutno i studovati její rozlití se cizími zeměmi." Otázka je složitější a jemnější. Bude třeba jedním slovem proniknouti duši čtenáře, diváka, posluchače. Neběží jen o to, co kdo čte a kolik čte — ale hlavně a předem jak rozumí čtenému, jak postřehuje, cítí. To je úkol svrchovaně obtížný a delikátní. Zde nejde, tuším, ukládati hotových rad. Proniknutí lidové duše — a o to tu jde, chceme-li poznati jeho duševní konstituci z umění a literatury, kterou se vyvíjí a žije — je složitý problém předem a posud skoro jen kritické intuice. Jako vůbec ve značné části celá sociologická analysa v kritice umění. Methodická kostra, jejíž obraz zde podán, je sice nutná — ale zůstává proto jen kostrou. Maso a formu musí doplniti tvůrčí schopnosti — ty, které byly nazvány krásně exaktná fantasie — a které sdílí a musí sdíleti každý vědec s umělcem. Ve schematě, rysovány v dialektických řetězech, mohou tyto otázky vypadati snad bledě, abstraktně a hole. Není jinak. Krví, svaly, žilami přikryje je teprve analysa případu konkretného. Neboť má celou zásluhu a celý zájem všeho živého: kompaktnost, reálnost, složitost, nepoddajnost. Je to ještě život, který se zmítá a třese pod nožem analysty. Otázky bolavé a akutní. Takováto kritika v revui jsou vlastně první *historické* skizzy *přítomnosti*. Tak dá se nejlépe v definitivné pointě vystihnouti její smysl i cena. Revui jako orgánu podstatně politickému a modernímu náleží výlučně skoro tato kritika — naproti listům literárním a technickým, kde musí se nutně a přirozeně, naopak skoro výlučně místo dáti kritice analysy positivně estetické (a technické) a vlastně a obecně psychologické.

Opakuji: kritiky v revui mají býti *historické skizzy přítomnosti*. Historické, t. j. objektivné, široké, klidné, které chápou a vykládají. Přístupné a laikní. Definitivní býti ovšem nemohou. Přijde budoucnost, která je změní, doplňuje, která jim dá rám, souvislost, cenu, význam, místo. To je zase její úkol. Jako krásný úkol revue byl jí skizzy takové — podat.

Překlad v národní literatuře

Kritické poznámky

Zajímavý proces může dnes sledovati každý, kdo stará se s větší podrobností a určitostí o běh naší literatury, o proudy, které se v ní vyskytují, do ní vrážejí, jí hýbají a pronikají — : míním vždy širší a určitější vliv překladu a sice tentokráte překladu prozaické literatury, románu. Každý postřehnul jistě tento fakt: překládá se v nové době vytrvale. Není to hnutí povrchní a dočasné. Trvá delší dobu. A neklesá, naopak roste. Zdá se, že dobývá si mezi čtenáři půdy. Ne že by vliv překladu byl v literatuře naší nový. Jistě žádná literatura evropská nežila tak z cizí krve jako naše. Nejpovrchnější přehled dějin literárních poučí každého o tom dostatečnou bohatostí dokladů. Vezměte novou literaturu, nejnovější: Jungmann, Čelakovský — hnutí klasické. Pak hnutí romantické. Všude odvislost a uznávaná odvislost od cizích mistrů, škol, názorů. Přijde doba našeho l'artpour l'art, čistého umění — a hra se opakuje. A realismus, sotva se objevil, vede za sebou hotovou potopu překladův. Obrovská překladatelská činnost p. Jaroslava Vrchlického upoutá každého. Ale je rozdíl mezi překladatelskou prací jeho a jeho vrstevníků, jeho partisánů — jeho generace a překlady dnešními realistickými a prózovými. Rozdíl ve *vlivu*, myslím, na masu obecenstva. Překlady románských a romantických nebo parnasistních poesií p. Vrchlického jsou práce umělce, dílo předem subjektivní, které bylo částí jeho procesu tvůrčího a originelního tím, že v něm hledal prvky, cesty, formy *svému* umění vlastnímu a osobnímu. Mají předem význam *genetický* pro poesii překladatele a jeho epigonů. Jsou to díla absolutní a umělecká. Ale vliv jejich na obecenstvo? Je, tuším, obmezený a slabý. Tyto překlady

četli většinou *básníci sami*, aspiranti umělecké činnosti, diletanti. Na francouzské anthologii p. Vrchlického, na jiných jeho knihách inspirovala se mladá poesie česká. Na nich se vzdělávala. Jimi ssála do sebe formy a ideje. Byly to překlady umělců pro umělce, slovem. Jinak je tomu dnes. Překládají žurnalisté, neumělci, filologové nebo i nefilologové — ochotníci. Překládají ve špatném výběru, s hotovou a nespořádanou dychtivostí. Ale překlady jejich razí si cestu do obecenstva. Čtou se. Zajímají se o ně nejen umělci ve své pracovně, ale i v rodině, v čítárně. To je zajímavý rozdíl, zdá se mi. Překlad nabývá skutečného vlivu na masu. Jaký důsledek z toho? Tato otázka lehá sama sebou na nás. Jinými slovy: jaký má fakt ten smysl pro *národní* naši literaturu. Je to přece karakteristické, jak se může státi, aby lidé, zvyklí na české poměry, na české tradice, zvyklí viděti v uměleckém díle českou společnost, české názory, snad i jistý způsob, ustálený a konvenční způsob cítiti, mysliti, analysovati a pojímati, — aby tito lidé zajímali se najednou o cizí země, cizí prostředí, cizí a vzdálené poměry, aby zvykali jinému způsobu nazírati na svět, na společnost, do nitra, do duševních dějů. Je přece jisto, že tito lidé četli před třemi nebo pěti lety horlivě náš historický román, českou dějepisnou povídku. Zajímali se o kronikářské její děje, o důsledky vlastenecké, citové a pathetické, které z ní plynuly. Byli zvyklí na jistou lyrickou její tepnu, na její málo reálný, ale za to tím více dojatý, otevřený, horlivý a vášnivý tón. Milovali a četli tuto literaturu, která může se nazvati národní potud, že ji v určité době určité naše vrstvy přijaly, v ní se poznaly, že dovedla odpovídati jejich duševnímu životu po stránce i aktuálné a veřejné — neboť je patrno, že symbolisuje jen naše přítomné politické — řekl bych státoprávní a historické aspirace. Jak stalo se, opakuji otázku, že tito lidé jsou dnes přivedeni k tomu, že chutnají, rozebírají, cítí otázky, které pro ně včera ještě neexistovaly: že zaujímají se o organickou a evolutivní malbu cizích společností, jejich prvků psychických, tělesných i vitálných, — že jsou upoutáni otázkami mravních záhad a sociálných oprav, jak podávají nám je tato díla cizích zemí, cizích národů, cizích území — díla ruská nebo nordická? Jak vyložiti

tento nový obrat, tento snad teprve počínající, ale přes to již existující a pravděpodobně rostoucí proud chuti, vkusu, obliby a touhy?

Výklad může poskytnouti jen řada úvah, analys psychologických, které zde chci stručně nastíniti. Vyjděme od základní a pojmové otázky: co je národ? Je to něco stejnorodého nebo různorodého a složeného? Odpověď, odpověď empirická konstatuje rozhodně: něco složeného, různorodého. Národ je soubor individuí, prvků, částí *nejrůznějších* tělesných i duševních znaků, schopností, chutí. A v tomto poznání je právě klíč k řešení naší otázky.

Chybuje se obecně u nás v tom, že národ pokládáme za masu stejnorodou. Máme o národu názor naprosto abstraktný, idealistický, nereálný a falešný. Národ není podle toho jeden, ale je mnohočlenný, lze říci: je národů více, t. j. je více kruhů v něm, více tříd duševně příbuzných a srovnalých. Není podle toho také jeden lid, ale jsou v něm jisté kruhy, skupiny, třídy, které se liší od sebe — duševními schopnostmi, vlohami, výchovou, a nejen duševně — ale i tělesně, anthropologicky. *Jeden* národ, *jeden* lid jest abstrakce, je fikce. Ale tyto třídy, druhy, kruhy nejsou sloučeny v žádné viditelné celky, nýbrž jsou smíseny vespolek, rozlity a propleteny mezi sebou — jsou to vlastně jen schopnosti — jen rozdíly, jaké tyto schopnosti v lidu, v národu činí a vyvolávají. „Národem" mohli bychom označiti jen ten *nejširší, všem společný znak* — tu vlastnost, která všem členům jako členům toho kterého národa, té které rasy náleží. Takový společný znak — znak, který se vyskytuje ve všech dílech, skutcích, myšlénkách toho kterého národu — pokládají pak psychologové za jeho znak konstitutivný, karakterní. V tom smyslu vytýká se jako znak ras germánských smysl mravního a vnitřního idealismu,[1] jako znak ras slovanských konkretnost a určitost,[2] jako znak ras románských logická jasnost, průhledná uspořádanost. Ale zevrubnější

1 - Taine a paní Staëlová již před ním.

2 - Prof. Masaryk na př.

analysy poučily v poslední době, že i *takto* obsahují termíny ty mnoho abstraktního. Prostá zkušenost poučuje nás na př., že i u ras německých najdeme positivisty a realisty — učence, umělce, politiky — že na př. Anglie, která se pokládá za zem positivní, střízlivou a reálnou, zplodila některé z nejexaltovanějších mystiků, metafysiků, idealistův a blouznivců . . . Příklady daly by se hromaditi — ale není třeba, neboť věc je každému cestovateli ze zkušenosti jasna, jaký rozdíl povah, chutí, náklonností poznal v jediné zemi, v jediném kraji! Ale více: pozorná analysa poučuje, že tento znak, karakter, tyto významné rysy národa *se mění postupem časovým*. Ráz, fysiognomie Italie před čtyřiceti lety je jiná než dnes: tehdy romaneskní a heroická, dnes positivní a střízlivá. Stejně v Prusku, u nás, všude jinde. Věc nedá se, jak patrno, vyložiti jinak, než touto pravděpodobnou hypothesí. Myslím-li si národ rozdělený na př. na deset nebo dvacet různých kruhů, t. j. různých duševných a tělesných tříd, je jedna z nich převahou *nejsilnější, vítězná* — má nejvíce členů nebo nejvyvinutější, nejsilnější, nejnadanější členy — ta *převládá, udává tón v tom kterém období*. Pozorovatel vzdálenější vidí jen ji, nepostřehne ty kruhy menší, užší, podrobenější, ale přesto živé a bojující o moc, vliv, projevující svoje separatistické chuti, vlohy, záliby, síly. Ve skutečnosti není tedy *jedno* prostředí („milieu"), nýbrž jest jich *mnoho*. Je mezi nimi i *boj, zápas o nadvládu*. Jsou to ty četné duševní proudy, ta věčná fluktuace, to nekonečné víření nejrůznějších duševních schopností a snah — jeden je navrchu nejsilnější — ale ostatní proto nejsou zničeny — žijí níže, hlouběji, vzpírají se a zápasí — až jednoho dne a jedné chvíle některý z nich povalí proud posud nejsilnější a dobude sám vrchu — ale zase jenom dočasně, neboť nový život, nový zápas kypí stranou a pod ním. Jednu chvíli je ten hlavním, druhou chvíli onen. Tím vykládá se měnnost národní marky, jejího *všeobecného* a očividného, patrného rázu. Jsou-li dnes rozlity v národě X v nejvyšší míře ty a ty schopnosti, snahy, vůle, karaktery, budou za padesát let v témže národě rozlity v převaze schopnosti jiné a různé. To je život, rozvoj, evoluce národního ducha. Je z toho jedno jasno: *národnost* jako pojem psychologický je veličina

rozdělená, složitá, živá a měnná. Není to žádné abstraktní schema, ale plnost, mnohost, měnnost života samého.

Jest otázka, kde vzala se v národě tato plnost, bohatost, tato různost a rozdrobenost? Odpověď jest jen jedna: postupem časovým. Původně byly totiž kmeny, clany, národy nesmíseny, z jedné krve, z jedné duše. Nejvyšší identičnost a stejnorodost je vyznačuje. Teprve později[1] vyskytuje se *diferenciace*, odlišnost, různorodost. Tato rozlišenost, tato *individuace* je právě znakem rozvoje a pokroku podle moderního učení evolucionistického, které — jako platí o organických tělech vůbec — platí i o národech. Jádrem jeho jsou tyto věty Goethovy, v nichž základ a princip evolucionismu je tak plně a určitě vztýčen: „Bytost živá *není* jednotná, ale mnohonásobná; i když se nám zdá jako individuum,[2] není nicméně než *souborem* bytostí živých, rozdílných, které jsou rovny ideálně a virtuelně, ale které mohou se v projevu fenomenálném státi rovnými nebo podobnými, nerovnými nebo nepodobnými. Čím je tvor nedokonalejší, tím spíše jeho části jsou rovné nebo podobné jedny druhým a tím spíše podobají se celku. Čím více části se navzájem podobají, tím méně jsou podřízeny jedny druhým." Čím naopak *bytost dokonalejší, tím větší odlišenost, nepodobnost, seřaděnost a podřaděnost částí*. Stejně je tomu v evoluci forem sociálných a kolektivných, ve světě národův a společností, ras a kmenů. V dobách starých je národ jednorodý a *typický:* každý člen jej plně representuje, poněvadž je podobný a rovný všem členům ostatním. Tu jsou jedny zájmy, jedny, t. j. stejnorodé, stejně pěstované schopnosti, jedno umění, chápané a chutnané *všemi* zároveň. Slovem: tu je jedno národní prostředí. Rozvoj záleží právě

1 - Obrovskou *smíšenost* ras ukazuje moderní anthropologie. Z jak různých prvků je kombinováno na př. to, co zove se — jak viděti svrchovaně neoprávněně — anglický „typ"! V té příčině stačí prohlédnouti třeba jen Spencerovu Popisnou ethnografii.

2 - Individuum znamená etymologicky něco *neděleného*, lépe *nedělitelného*.

v rozdvojenosti, rozdělenosti: *individuum, karakter*, přichází ke svému právu, odstiňuje, odlišuje, odděluje se od celku. Mnohost zájmů, nepodobnost vloh a schopností, chutí a cílů se objevuje: není tu jedno národní prostředí, ale je jich *více*, je jich *mnoho*. V posledním stadiu stává se vlastně do jisté míry každé individuum i sociálně tím, čím je noeticky a filosoficky: kolektivismem, sociálným kruhem a „celkem" samo o sobě. Jen tak dá se pochopiti měnnost, věčný tok národního karakteru. Jen tak dá se pochopiti zájem, jaký dovedou míti členové jistého národa na *cizích* mravech, chutích, cílech, snahách, v cizích názorech a vlohách. Jen tak dá se pochopiti vliv cizích umění v umění národní. Vliv ten dostavuje se, jak patrno, jen u národů vyvinutých, bohatých, odlišených a předpokládá identitu neb alespoň podobnost duševních organisací v národě přijímajícím a imitujícím se schopnostmi, vlohami, duševními organisacemi v národě originelním, původním, přijímaným, napodobeným. Ale sama možnost této podobnosti předpokládá rozvoj vyšší a obtížný, větší menší *smíšenost* ras a kmenů. Neboť je karakteristické, že tato odlišenost vyskytuje se u národů relativně *mohutných a silných* nebo v dobách *bezpečných* a *klidných*. Národy *malé* jsou naproti tomu jednotné a stejnorodé. Zcela přirozeně, poněvadž jedině tato jednolitost a celistvost umožňuje jim stálý a obtížný boj, který by jinak pro ně byl marný a beznadějný. Není ovšem vyloučeno, že takovýto rozklad, tato rozdělenost objevuje se i [u] národů menších nebo v dobách nebezpečných, v dobách bojů vnějších — nehod, třeba nečekaných, které se řítí netušeny[1] — a že pak v těchto případech — nebo je-li vedena na samou mez pojmovou — je škodlivá a zhoubná sociálnímu zdraví, samé sociální bytosti národní. Že stavy tyto mohou se — se stanoviska hygieny sociální a politické — taxovati jako nezdravé a chorobné, t. j. škodlivé. Ne ovšem se stanoviska psychologického a positivního, o něž zde běží a jež nezná distinkcí podobných jako dekadence či úpadek.

1 - Vpád barbarů na antický svět — amorfní již skoro a diletantní.

Jen z těchto předchozích rozborů dá se pochopiti, objasniti, vysvětliti otázka národní literatury, která se v poslední době v Čechách tak horlivě formuje, o níž se tolik pře, jež se chce tak úsilně „řešiti" a která po mém soudu je nepochopena a naprosto špatně kladena a zodpovídána. Správná odpověď dá se tušiti již sama sebou z hořejších analys. Ale předtím, než ji vyjmu, podepřu a osvětlím celou otázku cizími doklady, na nichž se dá dobře demonstrovati.

Za vlastní podstatu ducha gallo-latinského pokládá se obecně snadné a otevřené veselí, plná verva, snadná a světlá šířka. Ta projevuje se také více méně plně a důsledně ve starší literatuře *francouzské*. V té, která se odhaduje abstraktnými a absolutnými estetiky a historiky posud jako jedině „národní". Tyto, zdá se, původní vlastnosti uspokojovaly po jistou dobu celý kolektivný a národní celek. Ale jen po jistou dobu, — než provedla se a rozmohla se individuace, rozdělení a rozčlenění národa na více kruhův. Od této chvíle nevyhovuje toto stejnotvárné umění. Objevují se jiné chuti, jiné cíle — prostý důsledek toho, že objevují se jiné schopnosti a vlohy. Schopnosti a vlohy, které přirozeně nemohly býti nasyceny, ukojeny, živeny posavadními mravy, posavadním uměním, které tedy hledají si stravu jinde — v cizině. Překládají, napodobují. A to již velice časně: v patnáctém století působí již na literaturu francouzskou klasikové řečtí, v sedmnáctém latinští, v osmnáctém literatura anglická (filosofická i beletristická), v devatenáctém celá řada cizích směrů a geniů: Shakespeare, Milton, Goethe, Byron, Heine, Poe, Dickens atd. — celá moderní anglická filosofie, celá moderní germánská poesie — nehledě ani k posledním vlivům ruským.

„Myslíme vždy více po anglicku, cítíme vždy více po německu!" — volá ve Francii strana akademická a klasická, konservativní a historická. Snad (ačkoliv není to doslova správné, poněvadž není tu ve všech těchto případech pouhé napodobení, nýbrž naopak připodobení si cizí látky, původní její strávení, původní její zpracování). Ale děje se jinak v Německu? Je tomu jinak v Anglii v poslední době? Německá literatura — a to uznávají němečtí badatelé sami — je jistě nejméně „německá"(v běžném a konvenčním smyslu slova) ve

svých nejlepších dílech, nejvyšších talentech: je řecká, humanitární, kosmopolitní. Anglická literatura zůstala sice nejdéle stejnorodá a uzavřená, k čemuž důvod leží v její odloučenosti zeměpisné i dějepisné od ostatní pevniny, ale v devatenáctém století prolomila přece mez historického a národního, mez prostředí a rasy. Největší její genius P. B. Shelley je samotářský, interně psychický, huminitární, pantheistický, metafysický — neděkuje, slovem, nic svému prostředí a okolí — naopak přesahuje je a nedá se nijak do něho zavříti. Byron jest i temperamentem a krví rozdělený a smíšený, stejně jako Keats a Dante G. Rossetti. V nejnovější době je tato hradba rozbita již úplně; prerafaelism a estetism jsou tendence naprosto odporné tomu, čemu se ze zvyku říká anglický duch a anglická tradice, a přece zachytily se, produkovaly se v anglické půdě. A poslední umění je již naprosto diletantní, kosmopolitické, kuriosní a exotické.

Ale ptám se: jsou snad tyto poslední tendence méně národní než tendence staré, stabilní a historické. Zajistě *ne*. Vždyť vyjadřují přece stejně duši novou, vrstevnickou psychologii, chuti a vlohy svého obecenstva, svých čtenářů, dnešní společnosti slovem, nebo lépe jistých kruhů dnešní společnosti jako vyjadřovaly a karakterisovaly staré tendence staré společnosti. Tyto nové tendence jsou zrovna tak příznačné jako tendence historické. Neboť jsou dnes lidé, celé kruhy, skupiny lidí, které cítí, že *jen toto* umění a *právě toto* umění vyjadřuje jejich názory, city a ideje, a kteří právě proto si je oblíbili, právě proto je milují nebo je studují nebo dokonce tvoří.

Uvažte s druhé strany zase separatismus nejvyšších geniů, odloučenost jich od národního masa a těla, t. j. od svého okolí, jeho chutí, jeho náklonností: odchylují se od svojí doby, nezpodobují jí a jsou dle toho také špatně v přítomnosti chápáni a nízko ceněni. Shakespeara na př. kladou jeho vrstevníci celkem pod Beaumonta a Fletschera. Goethe je nejvýš nepopulární. Jiní jsou přímo protivní svému prostředí. Tak oba nejvyšší geniové v malířství: Michelangelo v Italii a Rembrandt v Nizozemí — mystik mezi maloměšťáky, šosáky, kupci, tlachaly a pijáky. V Rusku jsou nelidoví a s dosti slabou váhou autoritní Turgeněv, Gončarov i Tolstoj (v opaku k Dostojevskému). Ibsen je „špatný vlastenec" — jak řekl sám o sobě — kosmopolitní v umění i v životě, jak dokázal určitě Ola Hanson. A přece všichni tito muži stali se nebo stanou se „národní"! To jest buď byli nebo budou pochopeni, přijati, procítěni svými národy.

Ze všech těchto úvah a rozborů dá se, jak patrno, vyjmouti jen jedna definice národní literatury — jak ji podal ve Vědecké kritice Emil Hennequin, který první v tomto směru otázky tyto analysoval —: Národní literatura není ta, kterou určitý národ *stvořil*, t. j. ta, která jej zobrazuje v jeho schopnostech uplynulých a historických, — nýbrž ta, kterou určitý národ *přijal*, kterou si osvojil, v které se poznal — tedy ve svých vlastnostech *přítomných* nebo *příštích*. A dále: není tedy *jedno* umění národní, ale může jich býti a — v dobách moderních a širokých a rozdělených — skutečně bývá *více* umění národních, více umění *současných*. A konečně: umění národní, národnost sama je *měnná*, podrobená boji a rozvoji i ve své *posloupnosti*.

Nové nordické literatury, literatury realistní, positivní, sociální a ethické nejsou posud národními, ale *stávají* se jimi. Tyto literatury nevyjadřují totiž nijak společnost a prostředí dané, skutečné a historické, nýbrž ideálné, budoucí a přenesené. Nordické tyto země byly a jsou ještě dnes z valné části konservativní, idylické, sociálně i ethicky reakcionářské, pastorální a konvenční. Mladší generace je tu bojovná a imitativná, přejímající positivismus nebo evolucionismus Západu, Francie a Anglie: Spencera, Comta, Lewesa, Ribota, Darwina, Taina, Milla. Přirozeně uvítal ji odpor — odpor, který dnes ještě trvá — neboť literatura jejich nevyjadřovala stav historický, t. j. „národní", nýbrž nový, budoucí, ideálný a subjektivný. Nezpodobovala své okolí pravidelné a typické, průměrný život národní, nýbrž život *výjimečný*, život *menšiny*, život *refraktérů* — život a snad spíše ještě názory, ideje, plány, cíle, schopnosti tohoto malého, bojovného a imitujícího zlomku. Ale stává se národní nebo

stane se národní, t. j. bude chápána a chutnána zvolna *většinou* — většinou, která do nedávna ještě spatřovala svůj výraz, svoji podobu v Oelenschlägrovi nebo Grundwigovi a jejich žácích — v sentimentálnosti, romanesknosti, nečinné snivosti, myšlénkové a ideové apatii (kterážto disposice karakteristicky ani tu nebyla originelní, nýbrž přejatá, imitovaná, lépe asimilovaná). To je karakteristický příklad změny, evoluce národního rázu.[1] Příklad, který je poučný i pro naši přítomnou uměleckou situaci. Náš historický román (ač sám původem i vlastnostmi — všemi prvky obsahu i formy, nazírání, ideace i citlivosti německý) byl národní potud, že *většina* čtenářstva viděla v něm — zvláštním sběhem okolností — svůj obraz, reflexi svých snah i schopností. Dnes přestává býti národní nebo lépe přestane býti národní, t. j. ztrácí většinu nebo ztratí ji. Neboť žije dnes jistý kruh lidí mezi námi, kteří se cítí spíše, určitěji, blíže, přesněji ve svých vlohách, schopnostech, idejích zpodobeni, podáni, vykresleni v těchto vzdálených literaturách — ruské, dánské nebo norské — než literaturou domácí, historickou a (prý) „národní". Poněvadž lidé tito jsou chyceni, zaujati týmiž otázkami, týmiž problémy, kterými byli zaujati původcové moderních literatur nordických: — otázkami positivismu, evoluce, realismu, induktivné pravdy, jisté exaktnosti — a týmiž otázkami sociálními — otázkou sociálního práva, sociální rovnosti, sociální ethiky. Poněvadž čtou a studují tytéž autory, tytéž filosofy jako moderní básníci nordičtí. Poněvadž mají konečně v sociálné organisaci národní, v národní politice totéž postavení neb alespoň analogní jako tito básníci. A s druhé strany zase budou milovati literaturu ruskou, její vniternost a konkretnost uměleckou vedle sociálního a ethického mysticismu, vedle náboženské upřímnosti a vroucnosti; poněvadž sami starají se o otázku náboženskou, poněvadž vidí v ní (vedle otázky sociální) nejbolestnější problém svojí doby, poněvadž dále — po stránce estetické a technické —

1 - V tomto smyslu je svrchovaně karakteristické dílo samotného *Björnsona*, rozpůlené a jako rozříznuté na dvě části: „první protestantskou, venkovskou, idylickou, — druhou darwinistní, realistní, psychologickou." (E. Tissot.)

jsou unaveni verbalismem a rétorismem — poněvadž nosí v sobě ideál života psychického a mravního, jejž nerealisuje literatura domácí. Odkud se vzali tito lidé, nemůže zkoumati a vyšetřovati, jak patrno, psychologie literární a umělecká. To jest úkolem psychologie lidové a národové.[1] Ale stačí upozorniti, že tyto nové proudy mohou cítiti svoji souvislost se starými a historickými jako specielně v případě našem, v případě zde studovaném: lidé, kteří milují nejvíce ruskou literaturu, kteří nám ji do jisté míry objevili, kteří ji vysvětlují a glossují — předem prof. Masaryk — cítí, žijí, znají, obrací zřetel současně na mravní a sociálný mysticismus český — na Chelčického, na Komenského, na Jednotu bratrskou, na otázku náboženství a ethiky lidové. Spojitost je tu patrná a blízká, nejúže příbuzná. A není tomu ani jinak v otázce reformy sociální, která jde snad cestami kolektivismu. Stačí odkázati jen k podrobnějšímu psychologickému studiu doby husitské. Byly by tedy zvláště v těchto případech tyto směry, tyto názory a ideje „nové" a „cizí" historičtější a tedy národnější (i v tomto smyslu úzkém a falešném) než ideje a názory nyní rozšířené a nyní — pro přítomnost — běžné, panující a tedy národní — ve vrstvách posud širších.

Myslím také, že důkladnější a podrobnější studium všech prvků, které konstituují a konstituovaly marku „národnosti", ukázalo by tento *koloběh* — *nezmarnost* a *nezničitelnost* každého psychologického prvku, který kdy svítil a hřál v mozku některého člena národa. Třeba potopený a pohroužený pod jinými vítěznými je tento duševní kapitál, tato duševní krev — každá idea — nezničitelná, nesmrtelná. Stvořila svět před sty lety, hořela a hřála, skupila kolem sebe ostatní, byla mocí a silou — co ostatní byly pod ní. Později podlehne svržena jinými — ale v temnu žije dlouhá staletí — sbírá síly — a vyjde znova, vrátí se znova — v jiném spojení — v jiném složení. V životě národův a duší jako v životě hmoty a látky není smrti, není zmaru, není ztráty. „A vše, co bylo, vrací se a vrátí po věky," jak napsal básník.

1 - *Ethologie* ve smyslu Stuarta Milla (Logika, VI, 5).

Poté jeví se nám také nahý a malicherný, falešný a omezený smysl slova „národní literatura", „národní umění" — jak se béře dnes obecně a běžně — jak se rozumí a vykládá pravidelně — v celé kontradikčnosti, obmezenosti, nepravdě a šosáctví. Jak většina tato slova, tato hesla pojímá, je něco ubohého a nesmyslného. Důsledky, které z pojetí toho se vedou, jsou pak prostě absurdní. Chce se, aby literatura měla *jeden určitý* typ, určitou fasonu, určitý způsob umělecký. Chce se, aby všichni stejným uhlem kreslili — svoje prostředí, svoje okolí. Národnost v umění chce se vzkřísit uměle, galvanisuje se, hledá se, ukládají se „národní" látky, vypisují konkursy na práce z „moderního národního života". Zapomíná se přitom, že národnost jsou *psychické a vnitřní znaky, prvky*, vnitřní a zvláštní *teplo*, které buď máme a pak se projevuje samo sebou — nebo nemáme a pak je ničím „nevzkřísíme". Na mne působí tento shon a chvat, to hledání národního svrchovaně bolestně. To co se hledá, musím usuzovat, schází — ztratilo se . . . Toto „národní" pojímá se stále jako nějaký ztracený prsten v pohádkách — nebo něco podobného. Jako věc hmotná. Je to něco neměnného, určitého, schematického. Najde se to — bude dobře, myslí se — dobře jednou provždy. Jsme spaseni — pro budoucnost, navždy. Myslí se zejména, že *imitace „národní" poesie utvoří nám národní umění.* To je jeden z nejtěžších bludů přítomnosti. Nechápe se, že to, co máme zavřeno v „národních" písních, je svět mrtvý a zhynulý, sociálný a kulturní stav *zapadlý*, zapadlý i stav psychologický. Nechápe se, že musíme najíti svůj vlastní *způsob* výrazu pro sféru jinou, *moderní*, pro kulturní a sociální sféru *srovnalou* — objek tivnou — současným sférám života *světového a mezinárodního* — jako skutečně byla a je ve své době „národní" (správně: lidová) poesie srovnalou s celou svou vrstevnickou kulturou světovou a lidskou. Že běží o výraz myšlénkový, ideálný, hodnotový, *virtuelný* — ne o formový, fenomenový, virtuosní. Že formy citu procházejí evolucí, že jsou formami měnnými a historickými, že jako rozumový a ideový svět dá se postřehovati a rovnati jen prostředím — místem a časem, — stejně tak i svět citový a šíře vůbec psychický a psychologní: že i on je sociálný a kulturný. To všecko jsou bludy — bludy v našem veřejném životě tak časté! — které jsou zaviněny naprostou neznalostí každého zákona psychologie umělecké i kulturní a sociální.

Slovem: *„národní"* umění nedá se stvořit. Dá se jenom stvořit umění. Bez paradoxu tvrdím a z předchozích rozborů se snadno chápe, že ten, kdo přeloží dokonale cizího některého genia, vykonal pro národní umění (ve smyslu přesném a technickém!) *více*, než kdo virtuosně napodobil sta lidových písní. K dokonalému překladu je, jak zřejmo, třeba latentní a předchozí podobnosti — podobnosti zajisté zeslabené a zmenšené — vloh, schopností, idejí, percepcí formových i nazíravých — latentní stejnorodosti — tedy vlastního a kladného (třeba v poměru k cizímu překládanému geniu slabého) majetku duševního a tedy národního. Majetku nejen kladného, ale i nového (po případě správněji snad obnoveného), který v rozvoji národního obrazu, národního života mentálného, citového, psychologního nebo sociálného je koeficientem *pohybu, toku, dynamismu, evoluce.*

Poslední doba našeho umění viděla imitaci lidové písně v „Starosvětských písničkách" a „Směsce" p. J. V. Sládka. Obě knížky vzbudily při svém vyjití enthusiasmus. Myslím, že svrchovaně neoprávněný. V rozvoji národního umění neznamenají krok organický a evolutivný, nýbrž — po mém soudu — pouze umělou a reprodukční reflexi, v podstatě mechanickou a virtuosní. Soudím, že u všech myslících umělců neměly hned od původu jiného smyslu. Podávám tu několik poznámek analytických, jež dovede ospravedlniti jejich souvislosti a zájem k thematu projednávanému.

Cítí jasně každý umělec alogismus, jaký leží v těchto dílech. Básník moderní, člověk přítomnosti, *nemůže* míti v sobě duševní, citový a ideový svět primitivního venkovana, který básnil lidovou píseň. Pro něho, pro venkovana je ve skutečnosti tato lidová píseň *umělou*, t. j. vyrovnanou, centrální, přímo vystihující a objevující,

organicky přiměřenou. Básník vyšší kultury sociálné musí uměle a úmyslně konstruovati v sobě zašlá a zhaslá stadia psychologně kulturní. Musí napodobiti. Musí prožíti proces restaurace, historické vzpomínky a napodobení, proces v podstatě diletantní. Námitka, že „srdce lidské", *cit*, je věčně stejné a totožné, je psychologická *lež*. Nějakého absolutního a jednotného, „věčného" citu není. Cit je podoben evoluci historické a konkretné. Každá doba má svoje formy lásky — v tom je její psychologie — v tomto sdružení podmínek a motivů jeho názorů a znaků sociálných. Člověk moderní a městský neprocítí nikdy přirozeně lásku k půdě a k zemi, jakou cítí zemědělec primitivný. On musí citu toho nabýti v podstatě procesem logickým, na podkladě pozorování, postřehu a dedukce. Je to diletantní póza. Restaurovaný, naučený, vzpomínkami nebo intuicí nabytý a dobytý stav duševní. Proces ten je právě obrácený postupu přirozenému a danému. Je totiž objektivisovaný, formový a formulovaný, podmínkový. Je zde *virtuosní* slovem, jako tam byl bezvědomý a hotový, spontánní a organický. Takže po mém soudu vše, co bylo chváleno na knihách p. Sládkových jako „přirozené" a „prosté", je ve skutečnosti „umělé" a „složité", rafinované a pasivní, reprodukční a technické.

Je trudné, je v tom rozhodně jisté naladění dekadentní, mysliti, že není v bohaté a složité kultuře moderní básnického sujetu a motivu, že není zde jádra, které by mělo schopnost a právo žádati výrazu uměleckého, že je nutno reprodukovati pasivně a virtuosně primitivná a zapadlá stadia kulturní a psychologická. Je v tom rozhodně proskribovaná „Kulturmüde" — odpor a únava z daného a obklopujícího světa a vzduchu přítomnosti, k jeho složité, živé, reálné, bolestně a těžce cítěné spletitosti — útěk a návrat k starým a ilusorně prostým a domněle „zdravým" periodám primitivným. Pojmy *dekadent* a *primitiv* se tak stýkají a spojují. Determinují se navzájem. Jeden tvořívá symptomatologii druhého. V současné Francii, v nejmladších generacích je domácí. Únava, nechuť, mdloba z forem nejsložitějších, z techniky, vedené k samým koncům a posledním důsledkům — rodí se touha po nejisté a široké, volné, poloprůhledné a polonevědomé, emotivné a primitivné nepravidelnosti, neformálnosti lidové písně. Neurčité a špatně přilehlé rytmy, asonance a aliterace — to všecko nestálé, nepevné a neplastické v inspiraci i formě — mají v takovémto duševním stadiu celé kouzlo revolty a novoty: chutnají se tu proto dobře všecky nepravidelnosti a odklony, poněvadž se znají výborně a bezvadně všecka pravidla, všecky normy a zákony, poněvadž v každé „chybě" cítí se přestoupený zákon — přestupek a chyba — ale předem přece přestoupení *zákona*. Přirozeným a logickým postupem, že zákon a pravidlo poznávají, chutnají, oceňují se nejlépe přestoupením a výjimkou. Paul Verlaine, Khan, Régnier, zčásti i Rimbaud slouží tu za dokument. Současné malířství a současná hudba, jak jsou zrozeny ze stejného dojmového a kulturního naladění, znají a hledají paralelně tyto dráhy a cesty. Ale i tento „primitivismus" je sociálně adekvátný a tedy příznačný a psychologicky národní. Není rozhodně opakovaná a v kopiích napodobená minulá epocha, nýbrž tato doba, tato minulá její stadia jsou tu podstatně jen dekorací, mají jen hodnotu symbolu, podobu vnější a sdruženě narážkovou — za ní je však percepce živá a přímá.

Příklad je rozhodně instruktivný. Snad se mi bude namítati Burns, ale rozhodně nešťastně a se slabým analytickým zájmem — jako jméno jeho zcela nesprávně již spojováno ve směru národně sociálném s jménem p. Sládkovým. Burns byl skutečný oráč se slabou kulturou klasickou a literární. Jeho poesie byla přirozeně a sama sebou nejblíže příbuzná písni lidové. Tendence umělecká a *technická* projevovala se však všude u něho otevřeně a s plným napětím. Nepřejal prostě lidovou píseň, nýbrž formoval ji umělecky a subjektivně. Interes primitivnosti mohla v ní viděti a hledati jen klasicismem a formálnou kulturou osmnáctého století přesycená společnost jeho patronův a příznivcův. U pana Sládka není však nic podobného. Tento básník psal a tvořil formy těžké a nesnadné. Má řadu sonetů s nejvyššími zájmy sociálné kultury složité a rafinované: se řadou otázek psychologických a metafysických. Je-li co karakterní, je to jen fakt, že tato poesie primitivně percepční a bezprostřední (imitovaná v pasivní virtuositě) sledovala časově po asociacích a verbálných

konceptech p. Jar. Vrchlického — je ve spojení, v příčinné výraznosti od mdloby a únavy, jakou nevyhnutelně za sebou vede asociativný verbalismus.

Národního, t. j. sociálního významu, smyslu v psychologii národní tato přímo a virtuosně napodobená poesie nemůže míti — poněvadž není virtuelná, sociálně přiměřená. Může býti jen dokumentem a stopou tendence umělé a vědomé — a jest jí skutečně v našem případě. Je to, abych řekl celou svoji myšlénku, poesie *folkloristická*, vyvolaná sběratelskou a napodobující, musejní a diletantní tendencí doby. Jen jedno ještě. *Gebhardtův* „Vjezd Kristův", který malován v manýře středověkých mistrů, kde Jerusalem podán jako německý Norimberk a kde Krista vítají němečtí sedláci a měšťáci v kožichu a holínkách, byl stigmatisován jako „rafinovaný". Řeklo se, že tato naivnost je naučená, virtuosní, nepřirozená, rafinovaná, poněvadž naše dějepisné a zeměpisné vědomosti a pojmy jsou jiné než ve středověku. Co pro neznalost a nevědomost je naivní u mistra, je nepříjemná manýra u imitátora. Nesouhlasím sice jako positivný estetik s touto argumentací, připomínám ji jen naší staroestetické kritice, která slova jako „rafinovanost" a „nepřirozenost" má neustále v ústech a sama jim, zdá se, naprosto nerozumí.

Několik reflexí a otázek, jež podmiňovaly a podávaly současné zjevy literárního života a jež jsem tu v nesystematické a jen dojmové řadě a fragmentární analyse srovnal, má vrhnouti trochu světla do otázky „národnosti" a šíře vůbec „sociálnosti" literatury a umění — do otázky, jež zdá se mi, je falešně kladena a z níž potom kritika, autoři, obecenstvo činí nejfalešnější a nejnesprávnější konkluse. Snad bude z nich jasno alespoň to, že „prosté", „organické", „národní" nedá se hledat a najít, že nedá se nijakou pílí nebo dobrou vůlí, žádným tlakem a příkazem dobýt a objevit. Že každá podobná snaha je již svým pojmem nelogická, kontradikční, antinomní. Že problémy duševního života národního, národní psychologie jsou příliš

delikátní, příliš málo známé také, jen nejasně a necele i ve vědecké methodě v Millově ethologii nebo v ethnografické psychologii Waitzově, Lazarusově, Steinthalově, v biologických a sociologických pracích evolucionistův à la Lubbock, Tylor, Mac Lennan, Morgan, Summer Maine, skizzovány, že názory a pojetí v české veřejnosti a české kritice domácí jsou nesprávné, nejasné a falešné. Že v umění nedají se rozkrojiti nožem a „řešiti" dle hotových a snadných, ale naprosto neúčelných, neplodných a zbytečných příkazův a rad.

Dá-li se vůbec co positivního dnes říci všem těm mladým umělcům, kteří v horečce a s touhou běží za fikcí a fantomem „národního", je to jen to: buďte klidni. Proč se staráte? Zbytečný a nesmyslný strach a nepokoj. Jste přece děti národa. Jste jeho majetkem. Jest ve vás a není nikde jinde. Podejte samy sebe. Kdyby se vůbec dalo raditi, řekl bych: buďte *personelní* a nechtějte být „národní". Buďte umělci. Buďte svoji. (Předpisovat se ovšem nedá ani to.) A „národní" bude vám dáno darmo.

Jaroslav Vrchlický: Nové barevné střepy

Třetí kniha prózy p. Jaroslava Vrchlického. Tentokráte „skutečné" prózy — rozuměj povídek — ve smyslu staré estetisující kritiky, která, pokud se ještě pamatuji na málo radostnou minulost, volala před sedmi lety autora před tribunál pro malý respekt ke *theorii genrů*. Nejmenší podezření z estetické anarchie bylo hotové crimen laesae Majestatis. Je v dobré (ale mělo by býti ve špatné) paměti, jak důtklivě a rozšafně vykládala s normální učeností tato nejšlechetnější korporace pod sluncem spisovateli i obecenstvu vyčtený, naučený a bezmyšlénkovitě opakovaný pojem, definici „povídky" a jak indignovaně skládala své cejchované a poctivě dubové pravítko před rozkošnými nippy a alabastrovými pěnami „Povídek ironických a sentimentálních", „poněvadž to vlastně nejsou žádné povídky." Žije-li ještě tato ctihodná dáma, může míti z Nových barevných střepů svoji zaslouženou radost. Jsou tam konečně jednou „skutečné" povídky — povídky i podle *theorie genrů* — jako *Pepina, Orthoceras, Manželství a přátelství* a *Svatá iluse*. Současný svět bude ovšem asi sotva rozuměti tomuto ušlechtilému veselí. Je to nepochybně proto, že chutná prostředně nebo zná dokonce jen z doslechu Gottschallovu jinak záslužnou (zcela vážně) Poetiku. Boileauovo L'art poétique neměl nikdy ani v rukou. Ale tento skeptický a rouhavě moderní svět, svět estetické herese a odpadlictví, bude se à son tour a z poněkud jiných motivů těšiti z druhé serie Barevných střepů, jako se těšil z prvé a jako byl fascinován a podmaněn Povídkami ironickými a sentimentálnými. Z týchž motivů, z nichž dovede cítit, užívat a vnímat každou

knihu bohatou, živou a uměleckou, ať vyhovuje genru nebo ne: z důvodu delikátní rozkoše.

Nemusím proto býti ještě dupe velikých a barevných frází nebo hymnických exaltací. Je jisto, že autor odhaduje sám svoji práci nejlépe a že ji v galerii svých děl věsí asi trochu výše ke stropu nebo stranou do slabšího šera. Mluví pro tuto hypothesu již sám dosti průhledně symbolický smysl titulu nové knihy, třeba bych jej interpretoval vždycky s opatrnou reservou, jakou jsme dlužni pružným a vzdušným metaforám. Ale tento (ať více méně neupřímný) autokritický odhad jest jen relativný. Jest jím v každém případě vina řada knih, které zastiňují a negují přítomné práce, samy o sobě solidní a krásné.

Vedle pointovaných a ironických skizz najdou se, jak jsem již naznačil, v přítomné knize čísla čisté a objektivné, reálné a konkretné faktury povídkové. Mají většinou a nejčastěji delikátní a určitě položený substrát psychologický, pracovaný v rysech sytých, určitých a nových. Všecko práce jistá a solidní, někde hozená jen na plátno pevnou a vypočtenou rukou mistra, jinde se zálibou, zevrubně, kasuistně a subtilně pitvaná a analysovaná v psychických problémech a domnělých kuriositách jako delikátní a bohatě nuancované kusy *Pepina* a *Manželství a přátelství*. Vedle toho všeho jako marka specielná a určitá jistá přímost, stručná a plastická hotovost (nakloněná často k sugestivným nápovědím a spontánnímu a podrážděnému, odpovídajícímu a doplňujícímu zacelení čtenářem), láska formy konečné a přesné, reliefnost situace, celá vypjatost a zase celá míra karakteru a nálady — vyslovená a realisovaná „sobriété" stylu i obsahu slovem. Všecko bez škody organickému a naturálnému proniknutí fysického a nahého, základního a instinktivně alogického v lidském stroji, jak demonstruje určitě citovaný již *Orthoceras*.

Rozdíl mezi prvními dvěma knihami prózy a přítomnou dá se snadno odvoditi. Obě prvé byly více dílem intuice a fantasie, ležérní gracie a příjemné fabulace, duchaplné pointy a subjektivních exkursů do uměleckého i filosofického makro- i mikrokosmu. Ve stylu (a byl tam ponejprv snad v té době vedle pp. Zeyera a Liera realisován

pro přítomnost a na dlouhou dobu a ještě z největší části pro budoucnost světlý obraz tohoto čistě uměleckého pojmu) převládala hudba a stín, obraz a vise, kolorit a paralela nebo analogie a parabola. Dnes je jinak. Většina kusů je tu objektivná a konturová („Kuchař Matioli" má na př. určitou a suchou tvrdost některých kreseb Gavarniho, Daumiera nebo Grévina), reliefní a pozorovaná, hmotná a plastická nebo střízlivá a šedá, analytická a formační. Snaha realistní a positivná nebo psychologní projevuje se v celé sbírce určitě a otevřeně. Připomíná proto ve dvou třech nejlepších číslech drobnější práce Maupassantovy. Stojí s nimi v stejné čáře. Pravím to beze strachu před falešnými a banálně efektními a směšně hyperbolisujícími srovnáními, jichž se tolik rojí v poslední době v t. zv. „kritikách" některých českých listů. Bez každé dobře míněné a neobratně provedené zdvořilosti a úslužnosti. Také bez touhy po vítaném surogátu poetické a vtipné pointy. Vůbec bez každé metafory jazykové i mravní. Poněvadž uvedená věta je pro mne termín *analytický*, který fixuje a určuje, přibíjí pevněji a pohodlněji několik snad pohyblivějších kriterií a distinkcí tohoto posudku.

12. listopadu 1892.

Karel V. Rais: Horské kořeny

Nová kniha p. Raisova je znamenitá práce, řeklo se již v několika listech. Podepisuji rád. Každým způsobem kniha neobyčejně svěží a čistá. Ale na tomto subjektivním dojmu, na této ryzí percepci a nejzběžnějším odhadu nesmí zůstat kritika stát. Je přece více a chce přece býti více než nejasnou parafrází síly a znaků složitého a nejasného citu, který pojímá každý *čtenář*. Od tohoto vychází sice přirozeně a nutně, ale jde za něj — indukcí i závěry. S tohoto stanoviště, přál bych si, aby byly čteny následující moje poznámky. Nejsou a nemohou to býti žádné „hany" nebo „rady" (ve které vůbec v kritice nevěřím), nýbrž jen plastičtější linie, tvrdší kontury a čáry, kterými se má určiti a vymeziti, kvalifikovati a karakterisovati pěkný talent p. Raisův. Že k tomuto cíli musí užíti kritik někdy termínů zdánlivě negativných nebo řad a odhadů domněle aproximativných a analogicky srovnávacích, nemůže nikoho pohoršiti, poněvadž nedokonalost tato je nutné zlo každé determinace, každé fixace a určitosti, každé analysy i dedukce. Poněvadž snadno odečte se tato *formová* a methodická nedokonalost, její nediskretnost nebo neelegantnost líčení a představování — celý ten subjektivný, citový, umělecký index — aby zůstal výsledek *věcný* a *kladný*, *obsahový* a *konstitutivný* (třeba již samým základem názoru a analysy kritické nikdy evidentně a dokazatelně objektivný). Tolik jako všeobecné exposé nutné dnes při zlomyslné a malevolentně nechápavé interpretaci, jakou přinesly nedávno autoru těchto vět jisté kruhy, od nichž čekal vždy důkladnější a reálnější znalost úkolu a cíle, ale také i obtíží a nesnází nové kritiky.

Posavadní kritika knihy p. Raisovy šla, je pravda, poněkud dále. Konstatovala, že p. Rais je *realista* a *detailista*. Ale to jak patrno, znamená spokojiti se slovem a frází, místo zákonem a poznáním. Tím otázka se jen parafrazuje, posunuje a odkládá, ale neřeší. Poněvadž nějaký *jednotný* a *abstraktný* realismus neexistuje, nýbrž jen nekonečné množství forem a způsobů jeho, které se v poslední příčině kryjí s psychickou strukturou a organisací analysovaného autora. Otázka, jak patrno, redukuje se (jako každá estetická otázka) v nové kritice na rozbor psychologní a sociologní, na kriteria výkladu *genetického a evolučního*. A právě k *tomuto* kritickému postupu, k *této* cestě chtějí následující poznámky býti prvním, slabým a zběžným příspěvkem.

Jedno vetře se hned a prima facie z prací p. Raisových. Je to jeho suchý, *analytický*, detailovaný *způsob*, jakým klade a určuje, vymezuje a fixuje svoje figury. Způsob prostě rozumový a smyslový, poznávací a bystře postřehující a formově pozorující. Postaví figuru a hned *demonstruje* hrby na její lebce, kontury kostí lícních, linii brady a nosu, barvu pleti a vlasů, způsob účesu hlavy a vousů. Ale nespokojuje se jen fysickým vnějškem v klidu. Jde dál. Kreslí, určuje, uhaduje, znázorňuje pohyb, kroky, gesta, držení těla. Střih, barvu, přilnutí nebo záhyby a skoky kabátů a kožichů, sukní a plášťů. Vůbec tělo *živé*. Složení jeho *anatomické*. Jeho kosti, svaly, žíly. Jeho *fysiologický* základ dále. Zachycuje barvu jeho hlasu a zraku, proud krve, trhání řas. Přiloží obyčejně ještě řadu poznámek *ethologických*, hrubých linií a směrů o dějinné formaci karakteru a vlohy, jistý úhrnný a karakterní (pravidelně také falešně stabilný a neměnný) odhad konstitutivných znakův a sil duševných — jistou kostru duševní a lépe mravní — ať zní slova tak jakkoli bizarně moderní psychologii, která zná v duši lidské jen nekonečně plynulý a pohyblivě měnný tok proudů a zjevův. A to všecko ve slovech šedivých a popisných, určitých a všedních, tvrdých a jistých. Způsobem, který je demonstrativný a typicky vypracovaný autorem, zdá se, pro vždy, alespoň opakovaný a běžný v celé této knize. Je tu tedy provedena methoda realistní v přesném a nejvlastnějším smyslu v celé šíři. To jest methoda indukční, determinující, určující a obmezující — methoda realistní

ve smyslu filosofickém. Bez jakékoli generalisace a tendence (vyjma vědomou a určitou percepci), bez všeho typického, všeobecného a dedukčního. Slovem: drobný, určitý, vyslovený a vypočtený způsob holandského genru. K tomu přistupuje ještě zvláštní obmezenost v percepční vloze autorově a důsledně i v jeho vloze reprodukční: smysly p. Raisovy chytají a zavírají z fysického světa s patrnou láskou jen znaky skoro výhradně formové a plastické, linie a reliefy, rozměry a figury — vesměs percepce nejvyšší, jak známo, *určitosti* a *obsahov ti*. Skoro jen ty najdete s láskou vypracovány v pracích p. Raisových. Je sice také dobrý auditiv, ale zajímá jej ne tak melika a melodie, jako tón a akcent, přízvuk a barva — tedy zase figurovanost a určitost znaková. Ale hlavně a předem má smysl linií a kontur. Ne však barev, které jsou, jak známo, méně určité a apercipované, primitivněji a organičtěji a tím osobněji a personelněji chytané a postřehované. To jest *neurčitější*, *sugestivnější*. *Čich*, tento smysl nejneurčitější, ale právě proto schopný a podmiňující snadno *evokativnost* (viz na př. Baudelaire, Huysmans, Zola), je u p. Raisa naprosto normálný nebo dokonce podnormálný. Z toho jsou snadné důsledky: určitost, *speciálnost* názoru fysického světa v díle p. Raisově. A i jeho analytičnost a tedy jistá *abstraktnost* v tradování člověka. Poněvadž linie je něco nejméně přímého a bezprostředního, teprve dobytého a rozumového, historického a naučeného — analysovaného a vysloveného — a tedy abstraktního. Pan Rais rozebere, rozloží své figury v komplexy a kupy znaků, které však nikdy nepodá v jednotě tónu a naladění, v proudu[1] magnetické a sugestivné celosti. Zola je také detailista, ale *po* rozboru zahrne a oživí všecky detaily jedním dechem, vhodí je na smysly čtenářovy seřaděné v celku — oživuje a synthetisuje masy detailů. Nehledě ani k tomu, že jeho detaily

1 - Uvádím-li zde i jinde jména některých velkých u příležitosti recensí z literatury domácí, nečiním tak — jak příliš jasně patrno — k cíli *srovnání* nebo *měření* obou, nýbrž prostě k pohodlnému vytknutí, k snadnější typosaci různých method a postupův, modů a genrův uměleckých, které ve formě nejpřesnější a nejvyvinutější realisovány jsou těmito typy, těmito obry. Ne k cíli analysy *kvantitativné*, nýbrž jen *kvalitativné*.

nejsou nikdy tak objektivné a *demonstrované* jako p. Raisovy, poněvadž naopak percipuje špatně linie a kontury, ale určitě a silně barvy a zápachy. I jeho percepce detailové jsou proto vždycky sugestivnější. Postup synthetický, vloha *nálady* schází p. Raisovi skoro naprosto. Odtud také jistá miniaturnost a monotonnost (při vší přesné vloze odlišovací) figur p. Raisových. Jsou to drobné a podrobné osobičky se stejnou neb alespoň velice příbuznou formací těl i duší, která se dá svésti asi na čtyři nebo pět vzorců. A to proto, že detaily samy o sobě (čím hlouběji a svědomitěji se rozebírají) sestupují ve větší a větší podobnost. Rozdíly dány jsou způsobem složení, methodou *masy*, celkovým rázem a tokem, útokem a dojmem. Při vší *speciálnosti* přece dosti *opakovanosti* — důsledek přirozený a logický.

S faktem tímto souvisí úzce *psychická* konstituce figur p. Raisových. Předně je nutno poznamenati, že psychologie jeho jest objektivná a konkretná, t. j. neanalysuje osoby svoje způsobem subjektivným a katalogisovaným, ve výpočtu a v klidu, v domyslu a introspekci — nýbrž obmezeně a demonstrativně, jen potud, pokud vnitřní impuls, vnitřní motiv a podnět dojde *výrazu vnějšího* v činu, vůli, rozhodnutí, aktu. Tím je znova projevena jeho přímá odvislost od realismu fenomenového. Jest otázka, je-li tato objektivná psychologie, úhrnná, rázová a hrubá v daném případě správná, t. j. účelná. Že jest *umělecká*, není třeba dokazovati — daleko umělečtější než psychologie introspektní a hypothesovaná, která nese nutně vždy na sobě stopy thesovitosti (jak ukazují romány Bourgetovy). Otázka dá se zodpověděti jen kladně. Proto vrstvy primitivné, pro člověka instinktivného a aktivného, jak jej líčí p. Rais, tato psychologie stačí skoro úplně, obejme a vystihne jej skoro celého. Člověk primitivný a činný je karakterisován totiž právě touto snadnou a hotovou přeměnou vnitřního života ve vnější: realisuje bez obtíží zámysly a koncepty, které pojme. Činy jeho spotřebují celou jeho energii, nezbude nic na stavy vnitřní, které u něho jsou přirozeným stimulem faktů a stavů vnějších. Harmonie vnějšího a vnitřního je tu, slovem, úplná. Teprve ve vrstvách vyšších, kde není námahy fysického, žije se separativný a potlačený duševní život, život bohatý a zajímavý,

který vzniká, evoluje a hyne ve tmách nitra a nerealisuje se nikdy způsobem vnějším, objektivným a faktickým. Tu nestačí objektivné pozorování činů, zde jsou činy redukovány na minimum, myšlénky, vise, sny na maximum.

Po druhé. Tyto figury p. Raisovy jsou dány příliš *schematicky*, jak jsem již měl příležitost naznačiti. Jsou vystiženy jen s jedné a určité strany, v jisté stabilnosti — jaká byla žádána celou disposicí, cílem, účelností práce. Práce ty jsou, slovem, spíše povídky a příběhy než objektivné analysy fysického a mravního světa. Osoby samy jsou specielné, jsou více méně *rarity*. Zůstávají obmezeny jedině a právě na tu určitou stranu, vlastnost, „schopnost", o níž běží. Józa Nepovím jest jen a jen měkké srdce. Pan farář Konipásek, krejčí Sejkora také — samí dobráci, nadšenci, ilusionisté. To je stará psychologie abstraktní a jednostranná. Proměnnost, tok, věčný pohyb, seřetězení, tma, alogismus lidské duše není tu podán. Není to, slovem, umění naturalistní, evolutivní, centrální, — nýbrž genrové a povídkové a tím již romantické (ve filosofickém smyslu). Všimněte si dále, že figury p. Raisovy jsou samostatné a neodvislé, odstíněné a oddělené, že nemají nikde ten všeobecný styk všeho živého s přírodou, s prostředím. Člověk, který není u naturalistů nic než atom, část přírody, jest u p. Raisa *samostatný*. Vezměte jediného naturalistu našeho (který je i veliký a čistý umělec) pana *Viléma Mrštíka*, jeho *Paní Urbanovou* a zvláště jeho *Pohádku máje* — a srovnávejte. Ten cítí výborně, realisuje výborně první zákon theorie evolutivné, jak vysloven Herbertem Spencerem, že nic není ve vesmíru osamoceného a odděleného, že na každou bytost působí celý vesmír, a ona že jej vyjadřuje. Že každé „individuum" odráží, reflektuje svoje prostředí, že mezi bytostí a prostředím je korespondence, vzájemnost, že bytost je jen zrcadlem makrokosmu. Paní Urbanová je podle toho dramatem teplé nebo ustydlé stříkající krve, všech šťáv, představ, vzpomínek, snů, minulosti, okolí — dramatem percepčním, dramatem krve a smyslů. V Pohádce máje je hlavním hercem Příroda, Jaro, Máj, který proniká dva mladé lidi, hladí a dráždí je, bouří v nich smysly, pudy, touhy — hraje s nimi a za ně, — za ně, kteří jsou jen částí

a formou, reflexí a fosforescencí přírody. To jest umění naturalistní, centrální, typické, to jest poesie organická. Vedle něho je p. Rais básník *separatistní a lokální, historický, povídkový, genrový, „kronikový"*, řekl bych skoro. Nevytýkám, jen konstatuji a determinuji. Smysl pro přírodu není u pana Raisa skoro vůbec vyvinut. Ani zvláštní smysl pro prostředí, pro „milieu". Že přece podal v celku konstitutivní znaky jisté části horského českého lidu, má děkovati jiným momentům, jež hned budu vyšetřovati.

S psychologií p. Raisovou visí na jedné niti jeho *ethika*. Je jako jeho psychologie v podstatě apriorní a romantická, t. j. individuelní a kasuistní, částečně poetická, jednostranná, sensitivní, anomistní. Ethika evolutivná ztotožňuje, jak známo, skutečnost, realitu, sílu a dobro. Ospravedlňuje v podstatě všecko existující jako nutné. Jiná je docela ethika p. Raisova (mám na mysli nejdůležitější číslo knihy „Ta srdce"). Je sensitivná a kasuistní. V práci vystupuje svedená ctnost (Tonka). Autor s ní sympatisuje a stává se rád, cítíte to velmi dobře, i jejím advokátem. Pak několik hamižných a lakomých lidí, kterým všem nakonec (a zase tak trochu k radosti autora i čtenáře) sklapne. Jsou tam dobří a zlí. Zlí ukládají dobrým o čest, statky atd. Dobří s nimi bojují a — zvítězí. Vystupuje také velice šablonovitý „dobrý darebák", „šlechetný zloděj" — Zlevor.

Přiznávám se otevřeně, že tuto figuru chutnám velice prostředně. Připomíná mi příliš romantickou poetisaci zločinu. Autor dělá z něho tak trochu oběť sociálných institucí, výchovy, okolí. Svaluje vinu na společnost, poněvadž Zlevor je nemanželské dítě. Je to v podstatě argumentace Alexandra Dumasa staršího v Crimes célèbres a Sueova v Mystères de Paris a tolika jiných románů, brožur a pamfletů z let čtyřicátých, — argumentace, kterou diktoval strach z pauperismu a theorie Malthusovy o přelidnění vedle Quételetovy morální statistiky či (jak sám nazývá svoje badání) sociální fysiky[1] — jeho theorie

1 - Sur l'homme et le développement de ses facultes, ou essai de physique sociale, 1835.

o „nutnosti v činech zdánlivě svobodných". Je zde sice beze vší romantické a fatalistně pikantní pompy, beze všech velikých frází — silně střízlivá již a šosácky humanitárně vybarvená — ale přece stejně nepříjemná jako anachronismus.

V této duševní krajině leží také důvod *poesie*, kterou zcela určitě cítíte nad celou knihou p. Raisovou při úplné detailovanosti, analytičnosti a suchosti názoru a percepce. Je to poesie *karakteru*, slovem. Poesie, jejíž nejlepší příklady najdete v anglické literatuře a u nás u p. Sládka. Touto ethikou jest jeho poesie podmíněna a položena. Jsou to tyto dobrácké, bázlivé, citlivé a (nač neoznačit věc celým jmenem?) přihlouplé, organicky měkké a vyhublé křečkovité tváře horáčků, na nichž se věsí a třese jako mlha nebo jiní. U darebáků je tomu stejně, neboť tu provedl p. Rais osvědčený a starý proces — *humorisuje* je jemně, šťastně a plně — a tím je očisťuje. Stará katharsis!

Význam i cena knihy p. Raisovy jsou z předešlých analys již patrny. Jsou to práce specialisované, lokální, kronikové, pohnuté, genrové, karakterně poetické. Nejsou *psychologní*, poněvadž psychologie žádá typičnosti, všeobecnosti, hloubky a pronikavosti. Nejsou centrální, organické, evoluční, naturalistní. Jsou však zato *ethologní*, jak jmenovati chce *Stuart Mill*[1] umění psychologii podřaděné a od ní odvislé, které má záležeti v určení druhů *karakterů*, ať národních a kolektivných či individuelných. Panu Raisovi podařilo se právě jeho analytickou a trpělivou podrobností, jeho vyšetřující a laskavou receptivností vysondovati řadu psychických i tělesných, citových i mravních znaků pohorského lidu z východního koutu Čech. Umění takové jako jeho je k tomu zvláště způsobilé svým rázem lokálním, statickým, kronikovým. Příklad umění Bret Hartova, které je podobné a v principech totožné s uměním p. Raisovým, poučuje úplně jasně o tomto ethologním poslání a positivnějším, třeba ne přímo kladeném cíli. Tyto umělecké genry a formy budou zvláště způsobilé,

1 - Logika, VI. kap. V.

jak jsem již naznačil při recensi p. Krušinových „Črt" v loňském ročníku těchto listů, vystihovati mraky a zvyky doby, znaky časově a lokálně specielné a určité. Stejně jako genry menších holandských mistrů jsou otevřeným a upřímným kulturním i psychickým katalogem svojí doby.

28. listopadu 1892.

Joséphin Péladan

Několik menších a temných poznámek a narážek na Péladana a jeho dílo padlo již i v naší literatuře. Ale všecky byly buď předpojaté nebo vedlejší a prázdné, každým způsobem však neurčité, stručné a nedostatečné nebo neschopné, aby vyložili a dali pochopiti jeho dílo, neobyčejně obsáhlé, hluboké a složité. Dá se pochybovati, že autoři těchto skizz znají jeho dílo z vlastního názoru. Adaptovali většinou jen lichý a prázdný klep žurnalistní. Jiná otázka, zda by dovedli dílo toto proniknouti, najít jeho centrum a jeho plán. Otázka, která se dá s dobrým svědomím negovat. Nebylo do nedávna lépe ani ve Francii, kde — širší kritika alespoň a žurnalistika — neuměla než bagatelisovat Péladanovou osobu jako umění. Dnes je již situace změněna. Dnes cítí i kruhy literárně nejkonservativnější, že v Péladanovi přihlásil se o slovo jeden z největších básníků a nejdelikátnějších myslitelů. Vliv jeho na jednu část mladé generace je dnes již přímý a plodný. Pro psychologii přítomnosti stává se tím již analysa jeho díla zajímavá a nutná. Vnikne se do inspirací, demonstrují se snahy a pojímání této skupiny v nejsevřenějším a nejkarakterističtějším poli každé literární psychologie: — v pojetí analyse a tradování poměru sexuelního, který je věčný protagonista každého dramatu — ať reálného a skutečného — života a evoluce — nebo fiktivného, umělého a ideálného — rafinovaného, ilusionistického a pesimistického.

Studii díla Péladanova i jeho theorii podávám tu po stopách a v těsné, mnohdy slovné odvislosti od krásné a obsáhlé analysy mladého realistního a positivního básníka a kritika francouzského

J. Aymea[1]. Od analysy, jejímž předním karakterem je plné, podrobné a jasné proniknutí — výklad Péladanova talentu — vedle sympatické tolerantnosti a široké loyálnosti — otevřeného uznání a ocenění ducha a umění, které *subjektivnímu* ideálu kritikovu (jak sám přiznává) v některých bodech je temperamentově kontrerní nebo nesympatické. Naše mladá „realistická" generace může zase jednou poznat svoji falešnou obmezenost a nesnášelivou nevědomost. Tito neorealisté francouzští, kteří znají moderní vědu a filosofii, positivisté a evolucionisté, biologové a fysiologové — kteří na těchto principech staví svoje umění, skutečně exaktní a široké — jsou komprehensivní a otevření, zaujatí a přístupní spekulacím metafysiky, idealismu a mystiky. Proti nim jsou názory, vědomosti, talent, idey a hlavně práce naší generace prázdné, bezbarvé, šosácké koncepty staré a kalendářové literatury — konvenční, genrové a sentimentálně banální a mělké fikce. Jen v jednom je velká tato generace. V despektu, kterým chce ubíjet všecko — co nedovede pochopit.

Dílo Péladanovo, jeho umění a ideje jsou nepopulární. Je toho škoda, vykládá Ayme, ne pro Péladana, poněvadž miluje tento polostín, ale pro čtenáře, kteří se zbavují nejvzácnějších literárních požitků, jež dnes můžeme chutnat. A příčiny této nepopulárnosti? Jsou různé: je to předem jeho styl, který podle Aymea je sice neobyčejně bohatý a umělecký, ale leckdy manýrovaný. Po druhé magie, která hraje jistou úlohu v jeho umění: „ne že by tato magie byla absolutně neproniknutelná, pokusím se dokázati opak — skizzuje Ayme, — ale je tu slovo a také trochu věci. Toto trochu stačí, aby znepokojilo." Po třetí jsou to politické a sociální theorie Péladanovy. Je výlučný a absolutní katolík, theokrat. Je také naprostý aristokrat. Neobyčejně ironický a šťastně jizlivý odpůrce demokracie, kterou v pohrdání proměňuje v *ochlokracii*. Jeho satiry a jeho railleries na politické a sociální instituce moderní doby, na její mravy, ideje, pokrok atd.

1 - Revue indépendante mensuelle. Číslo 59. (Tome XX.)

jsou stejně jedovaté, imperativné a vítězné jako Barbeye d'Aurevilly nebo Villierse de l'Isle-Adam.

To všecko, jak pochopitelno, nešíří popularitu.

1

Péladan je z těch, kteří myslí a, což není bez ceny, kteří dávají myslit. Jeho dílo obsahuje osm románů[1], které posud vydal ze čtrnácti ohlášených. Všecky jsou podrobeny pod společný plán. Platí nejen samy sebou, ale realisují dohromady i vyšší myšlénkovou jednotu. Jejich soutitre zní: *Latinská dekadence, éthopéa.* Ale tento plán, který si dal Péladan zpředu, a priori, nerealisoval beze změny. Naopak. V průběhu jeho realisace jej změnil, způsobem, který je nutno pro pochopení jeho díla předem vyložiti.

V předmluvě k jeho prvnímu dílu Le Vice suprême postavil Barbey d'Aurevilly jméno Péladanovo vedle Balzacova: „dílo prvního mělo býti jako dílo druhého synthetickou representací mravů; ale synthesou ještě širší, poněvadž *Lidská komedie* obmezuje se na mravy jedné společnosti, kdežto *Latinská dekadence* měla obejmouti mravy celé rasy." Ale v průběhu realisace tohoto plánu shledáváme odklony, které nás vzdalují silně od slíbené synthesy. Předně neomezil se básník na rasu latinskou: rekyní tří jeho hlavních románů je žena slovanská Paula de Riazan. Po druhé: důležitější je deviace v methodě. Tyto romány nemalují mravy v živé synthese, ale analysují je v příčinách. To pochopil také brzy Péladan sám. A nejen velmi brzy, ale nejdříve. Od třetího románu, jehož titul L'Initiation sentimentale je význačný, vzdává se úlohy malovati mravy, ale chce zato *studovati vášně*, jak prohlašuje v předmluvě. Latinská dekadence bude tedy studií této dekadence, ne v jejích projevech, ale v jejích příčinách. Nebude to více éthopéa, t. j. živá, synthetická representace mravů, ale spíše

1 - Le Vice suprême. — Curieuse. — L'Initiation sentimentale. — A Coeur perdu. — Istar. — La Victoire du Mari. — Un Coeur en peine. — L'Androgyne.

ethika, t. j. psychologická a morální analysa těchto mravů. Mezi prvním plánem Péladanovým a realisací, kterou nám podává, je táž vzdálenost, shrnuje Ayme, jako mezi Balzacem a Bourgetem, mezi Maupassantem Povídek a Bel-Ami a Maupassantem románu Silný jako smrt a Naše srdce[1]. Ne, je větší. Poněvadž Péladan uvádí do svých románů nový živel: Mága. Kdo to je Mág? Autor nakreslil jeho portrét velice přirozeně. Dokonalá vůle, úplně sebe samé vědomá. Toto dokonalé vědomí je Bůh Renanův: svět poznávající sama sebe. Jak vidět, je pojem mága idea a ne realita. Je symbol, t. j. není jediný fakt, ale zhuštěný jistý proces, jisté dějinné a duševní postupy, t. j. sledy faktů. Tím dán jest i ráz díla Péladanova: psychologie analytická a symbolická. „Jsme velice daleko od realistní synthesy Balzacovy", končí Ayme tento paragraf. „A kdyby nebylo románu hodného pozornosti leč román realistní, ztratil by Péladan svůj čas a my náš s ním. Ale stačí-li románu k zajímavosti, aby byl . . . zajímavým, znám málo románů mezi těmi, jež se dnes čtou, které dovedou bohatěji odplatiti námahu těch, kdo je zkoumají zblízka."

2

Jeden fakt a jedna idea vládnou v románech Péladanových. Fakt: neustálý zápas Lásky a Myšlénky, v němž stále je Láska vítězem. Idea: že tento triumf Lásky je špatný a zhoubný pro lidstvo.

Péladan, jak patrno, poráží tedy ve svých románech lásku. Všecky jeho romány jsou tragické konflikty a sice ne vnější, ale vnitřní a symbolické. Péladan je ale vzácný odpůrce. Místo aby vzal hrubé a špinavé formy lásky a zde dosáhnul snadného vítězství, útočí na lásku v její formě nejvznešenější, nejčistší: na lásku platonickou. — „Na počátku," praví Plato v Hostině, „byly na zemi tři druhy bytostí: nejprve dvě pohlaví, pak třetí, složené z obou prvních, pohlaví Androgynů. Tito androgynové, důvěřujíce ve svoji statnost a ve svoji polobožskou sílu, opilí pýchou, odvážili se zmocniti se nebe. Aby zničil jejich sílu, za trest jich odvahy, Zeus rozdělil je ve dvě polovice. A od tohoto dne každá polovice nešťastná ve své samotě, napíná všecku svoji sílu, aby nalezla druhou polovici, jedinou, která ji může doplniti." — Jsou lidé, kterým slovo Androgyn připomíná hříchy Sodomy a Gomory, poněvadž je v neznalosti směsují s hermafroditem. Těm zdají se romány Péladanovy svrchovaně nemravné. Nic falešnějšího a nesprávnějšího. Platonská theorie lásky je nejčistší, jež se dá myslit. Jiní zase přiznávají jí jen krásu a gracii helenské fantasie. I to je povrchní podle Ayma. „Je málo seriosních theorií," praví, „které produkují tolik a tak plodných konsekvencí jako tato. Neboť tento mythus vykládá, bez filosofických pretensí, svým způsobem, tolik tajemství, že taková precisnost, taková šířka pozorování až zaráží."

Zásluha Péladana je právě, že ukazuje toto vnitřní bohatství Platonova mythu, že v románech neobyčejně živých a moderních cítíme jeho svěží sílu.

Latinská dekadence podává nám dokonalý typ androgyna v Mérodackovi,[1] který v sobě spojuje všecku velikost, všecku krásu, všecko dobro, vždycky milovaný, nikdy nemilující — nezná potřebu. Nezná slabost, nezná nedostatek. Dosáhá čelem nebe jako Androgynové Platonovi. Je to křesťanský Prometheus. Křesťanský, neboť vroucí křesťanství Péladanovo smířilo Mérodacka s božstvím. Je veliký, je silný. Veliký svými ideami, silný svojí vůlí. Tato síla a tato velikost, které v reálném životě obyčejně se vylučují a ruší, jsou v něm harmonické. Je známo v normální psychologii, že rozum, inteligence ničí vůli, neboť vůle záleží v rozhodnutí se pro určitou ideu a v zavržení ostatních. Ale rozhodnutí to je tím těžší, čím více

1 - Jak známo, změnil Guy de Maupassant v posledních letech svoji uměleckou methodu z naturalistické a typické v karakterní a psychologickou — hlavně vlivem ruského románu.

1 - Většina osob Péladanových nese jména chaldejských božstev, na př. Mérodack, Nébo, Istar, Adar, Tammuz, Bélit. Nicméně v nesymbolické části úlohy nejednají jinak než jako bytosti lidské.

idejí a čím dokonaleji, čím vědečtěji je znám (poněvadž vědecké poznání je lhostejné a adekvátní). Ničí tedy příliš vyvinutá inteligence často u moderního člověka vůli a důsledně čin, karakter a personalitu.[1] Jinak je tomu u androgyna. Zcela jiná je symbolická analysa u Péladana. „Ve skutečnosti" — reprodukuje jeho pojetí Ayme — „co činí rozum smrtelným vůlí, jest jen jeho prostřednost: dva svahy hory mohou být odděleny u paty nebo uprostřed srázu nesmírnou prostorou, dojdou přece k jednomu vrcholu. Dokonalá znalost idejí rovná se dokonalému postřehnutí jich rozdílů: a toto dokonalé postřehnutí je nutný a dostatečný princip určení rychlých a správných." Člověk myšlénky a člověk činu v plné harmonii — je Arcimág. — Pod Arcimágem jdou Mágové. U nich je již porušena rovnost myšlénky a činu. Vůle není více služkou inteligence, jak vykládá Péladan, který označuje jménem Mágů „řád bojujících intelektuelů, liguestétů". Nehledíte-li k symbolismu a vezmete-li dnešním diletantům jejich diletantismus, který je systematická negace činu, škrtnete-li z díla Renanova Život Ježíše, dáte-li jim všem, kněžím umění, psáti jen pro elitu zasvěcenců — máte Mágy.

Mágové jsou již značně lidští. Pod nimi stojí androgynové, bytosti reálné a skutečné. Neboť androgynové existují. Vidíte je každý den, ale neříkáte jim tak. Abychom lépe postihli myšlénku Péladanovu, pomozme si Platonem. Podle něho jsou čtyři pohlaví — intelektuelní, rozumí se samo sebou. Předně muž, který je jen mužem, samcem, málo vyšším než zvíře. Po druhé žena, která je jen ženou, bytost vilná, prázdná, bez ideje a bez citu. Dvě bytosti tohoto druhu mohou se spářiti. Doplňují se fysicky. Intelektuelně je to nula s nulou. Neznají lásku. Nejvyšší neštěstí je spojení jednoho z nich s adrogynem. Láska, která je dokonalá harmonie, je tu naprosto nemožná. Tato harmonie může se realisovat jen mezi dvěma androgyny. Ale ne tak všeobecně. Jen mezi dvěma androgyny, které jsou polovicemi jednoho a téhož androgyna primitivního, jak již vyloženo.

1 - Analysou vůle zničené intelektem zaujaty jsou na př. tři nejlepší romány Turgeněvovy: Otcové a děti, Rudin a Novina (Něždanov). Zčásti také Bourgetův Žák.

Co je tedy androgyn? V té příčině, usuzuje Ayme, změnil nebo spíše rozvinul Péladan ideje Platonovy. Každá polovice, aby zakoušela touhu po druhé, musí již z ní něco znáti, a aby to mohla znáti, míti již v sobě. Tak tedy každá část androgyna (primitivního) není ani výlučně muž ani výlučně žena. Je mnoho jednoho a něco málo druhého. Je tedy sama androgynní. Láska je vzájemné a osudné pouto dvou podobných karakterů. Pravím: podobných. Ne různých, neboť genia nelze doplniti hloupostí a hřích ctností. Jeden z rysů platonického androgyna je tedy — jako ostatek každé dokonalé bytosti — plné a celé vědomí toho, co je. Když byl rozdělen ve dvě části, muži unikla povinnost býti velkým a ženě povinnost býti svědomím této velikosti. A cítiti velikost, je také býti velikým. Žena, takto pojatá, je jako negativná zkouška muže. Tímto způsobem zaujímá mozek, tento mužný orgán, i u ženy první místo: Platonik volí svoji milou podle silného a zvláštního výrazu Barbeye d'Aurevilly nejen „dle výšky srdce, ale dle výšky hlavy". Láska ideálná je podle Platona láska krásných poznání. To vykládá význačnou úlohu, již dává Péladan v lásce intelektu: intelektu milence — což musí naplniti radostí všecky naše diletanty — a intelektu milé — což se musí líbiti ženám, které vyčítají mužům, že je pokládají za bytosti nižší. V theorii Platonově jsou dány a zdůvodněny tyto dvě zcela moderní theorie: theorie práv intelektu a theorie práv ženy.

Androgyn spojuje tedy v sobě intelektuelní a mravní znaky dvou pohlaví v poměrech, které připouštějí nekonečnou variaci. V díle Péladanově jsou dva význačné typy androgyna. Androgyn mužský: Nébo a androgyn ženský: princezna Pavla de Riazan. Nébo má genia, činnost, vládu nad sebou samým — všecko znaky muže. Ze ženy má jemnost, gracii, soucit, sladkost — ale beze vší slzavosti a slabosti. Pavla de Riazan, jeden z nejobdivuhodnějších ženských typů současného románu, je nadána naopak některými atributy muže: vysokou a silnou myšlénkou, krásnou pýchou býti nejprve velikou dámou — kterážto pýcha zmizí pozvolna před touhou býti velikým duchem, před heroismem rozumu a srdce. V ní je spojeno „to dvojí kouzlo ženské a mužné, jež v ní pozdravuje Nébo".

Po čem se poznají dva androgyni? První znak je fysiologický podle Péladana, ačkoliv jeho výklad je spíše obrazem než výkladem: láska nahromaďuje na periferii těl jistou sumu elektricity; milenec nebo milá bude bytost, která má přirozenou privilej absorbovati tuto elektřinu. Obraťte tento obraz v prózu, glossuje Ayme, a dostanete pravdu dobře známou, ale zřídka vyjádřenou, že přítomnost milence vyvolává v milé a naopak mentálné předráždění, jež dovede srazit prostý stisk ruky, prostý styk očí. Jsou ještě jiné znaky: psychologické. Dva androgynové nejsou identičtí, ale komplementární. Každý přináší, co schází druhému, aby byl doplněn androgyn primitivný. Jeden ukojuje potřebu druhého. A buďte prostředky tohoto úkoje jakékoli, druhý miluje je v prvním. „Žena jest jen tehdy milována, když se milují spíše její nedostatky než přednosti některé jiné."[1] A z této dokonalé adaptace dvou androgynů plyne přirozeně dokonalá adaptace jich idejí, jich citů, jich disposicí. Takže dva milenci, aniž by promluvili slova, „slyší se, jak myslí".

Dva androgynové se milují. V čem záleží jejich láska? Na to odpovídá Diotimos v Platonově Hostině: touha po jednom krásném těle, pak po dvou, pak po všech ostatních, touha, která přejde potom ke krásným citům, z krásných citů ke krásným poznáním, až dojde k tomu poznání po výtce, které má za předmět Krásu samu, totožnou ostatně ve své dokonalosti s Dobrem a Pravdou.

Jak patrno, je tedy láska krásných těl, to jest vlastní krása jen prvním stupněm ve vzestupu k lásce skutečné. Ale je stupněm nutným. Dostatečný důkaz, že láska platonická děkuje svoje jméno vlastně kontradikci. Péladan zdědil od Platona skutečně také respekt krásy. Respekt, který nemá daleko konečně k *Renanovi*, jenž ve svém Marc-Aureliovi (str. 554) tvrdí, „že krása platí stejně jako ctnost, že krásná žena vyjadřuje stejně jednu tvář božského cíle, jeden z božských konců — jako geniálný muž nebo žena ctnostná". Péladan soudí o kráse skoro stejně jako Desiderius v jeho Victoire du Mari, „že býti krásnou promíjí navštěvovati chudé a že inspirovati básníky je

1 - A Coeur perdu, str. 134.

stejně slavné, stejně záslužné jako vystavěti chrám". Ale tato láska ke kráse není u Platona zevrubněji vyjádřena. Péladan zato ji precisuje a pozvedá. Kontemplace krásných forem může podle něho probuditi v duši umělcově cit estetický, v těle rozkošníka cit touhy — cit lásky však nikdy. Láska čistě tělesná, ač má tak daleko k pravé lásce, není skutečně láskou, leč když je postupem k lásce idejí. Není pravé lásky bez intelektu. Jen tento intelekt milujeme v těle. V těle milujeme tedy vždy duši (v nejnižším pojmu). Duše prozařuje však nejvíce na tváři. Tam zase krása *očí* sama o sobě, na příklad, je bez ceny, poněvadž není závislá na intelektu. Zato podstatně duševní a myšlénkový je *pohled*. Je známo, jak pohled i malých, churavých, krátkozrakých očí dovede býti mohutný nebo výrazný, jak pohled i takových očí dovede rozlíti neobyčejný lesk do všech rysů. Stejně je tomu v lásce. Když pod pohledem Néba „oči Pavly rostou, když zornice šíří se bez mezí" a když Pavla „nemá již nic živého jen oči," je to tím, že její duše, z počátku jako uspaná, jako vzdálená těla, vrátí se do něho a že rozsvítí okna a *promiluje* toho, kdo na ni právě hledí".[1] Tak je pravda, že nejlepší v lásce je to, co nedává tělo — to, čemu je jen prostředkem a záminkou. Před touto „defenestrací srdce"[2] Pavlina osvětlí se zase oči Néba celým leskem jeho ducha a jako pod zpětným odrazem pod pohledem Néba Pavla „sní o ráji". — Je v tom snad sensualita, ale sensualita zjemněná a očistěná neustálou přítomností idey. Nikde nepopisuje se pocit kvůli pocitu — ale kvůli ideji. Proto tyto vroucí strany v románech Péladanových jsou čisté.

Ale hlavně je to polibek intelektuela, který na rty milé vyvolá celou její duši. A z tohoto setkání dvou duší teče nevyslovitelný požitek. To rozumí Péladan tím, když praví, že „platonický polibek je chemický a rozpouští fosfor". Pozorování je snad neobvyklé. Ale není se tomu třeba diviti. Polibek je něco, co vzdoruje každé analyse. Polibek rodí extasi, stav, který vymyká se pojmově každé analyse. Takové stavy podati a opsati může jen obraz: slovo extase není samo než

1 - A Coeur perdu, 112.

2 - Tamtéž, 115.

obraz — je to ten stav, kde vystoupíte z vlastního svého já. Dá se užíti o každém citu v jeho stadiu poslední a svrchované intensivnosti. Krása mythu Platonova, podepírá Ayme, záleží právě v tom, že dovede zobraziti tato stadia a procesy lásky, kde analysa naprosto nevystačuje. „Jak jsme vystoupili vysoko", praví Pavla Nébovi. „Moje čelo dotklo se snad nohy některého anděla."[1] V polibku doplňují a stýkají se skutečně dva androgyni. Uvažte, jaké velké city rodí láska, city oddanosti, zápasu, absolutné víry v sebe, — jakou ilusi všemohoucnosti zapálí v milenci, a poznáváte a chápete ty primitivní Titány, ty platonické androgyny — kteří jednoho dne chtěli slézti nebe.

3

„Ženy", praví Schopenhauer, „jsou spoluvinice genia rodu. Provedly zázračnou věc, když spiritualisovaly lásku." Hlásí se jisté námitky. Zajisté. Jakže, jsme *podvedeni* geniem rodu? Podvedeni? V lásce platonické, v lásce spiritualistické? jak parafrazuje Schopenhauer. Není možná, namítáte. Je sice pravda, že každá láska, každý sebe rafinovanější flirt, sebe vznešenější, končí osudně — ve fysickém úkoji. Ale co na tom záleží? To je nakonec vedlejší. Vždyť přece před tímto smutným koncem předcházely v lásce platonické nejhlubší a nejsilnější, nejvyšší požitky — požitky tak vysoké, že je nutno, abychom se vyhnuli nejbolestnějšímu zklamání, dekorovat tento poslední a bolestný akt pompou královskou nebo docela náboženskou[2]; — a když přece vzdor tomu to, co má býti korunou lásky, je jejím pádem? Kdo je podveden: platonik, který postaví lásku na nedostupné vrcholy, nebo obyčejný a experimentálný člověk, který ví a slyší kolem sebe neustále: „je to jen to?"

Na neštěstí, odpovídá nám Péladan, tato věc vedlejší — tento fysický úkoj — může zabíti věc hlavní — lásku. Nébo, který ustoupil slabosti, nese toho následky: pocítí hned, že ukojiti touhu jest ji zničiti a že zničiti touhu je zničiti péro, které drží lásku na vrcholech, kam se pozvedla. Je pravda, že androgyni, vždy „byli jedno" — musejí se doplniti i fysicky. Je pravda, že teprve tu jest iluse absolutná. Ale je také pravda, že hned hlásí se o slovo lidská — příroda. Všecko, co polibek nechal nadpozemského, je omyto. Po naději, která neměla před sebou žádné meze, nastupuje realita, která je sama mez. Takže intensitu iluse zaplatíme její krátkostí. Je to veliká jiskra — ale brzy zhasne."

1 - A Coeur perdu, 99.

2 - Tato idea, která má jako symbol tak velikou důležitost, je realisována v románu A Coeur perdu, str. 255—306.

Toto zklamání tak bolestné, je sice jen momentánní. Ale stačí, aby zkazilo lásku. Láska od té chvíle, kdy spojila dvě těla, sdílí i jejich křehkost. Je to závazek němý a nezměnitelný: vášeň nedá se připoutati, poněvadž je nevědomá. Sotva vystřízlivěli z opojení, sotva je vrácen klid a jasnost mysli — a již cítí milenci, že jsou oklamáni — že každý z nich oklamán je druhým. Srovnávají předtím a srovnávají potom. Žena chce více než dostala. Muž chce zpět, co dal. Předtím byla žena — androgyn pasivný — podrobena muži — androgynu aktivnému; neboť pravá úloha ženy v pohlavním duetě je — býti průvodem, jak prohlašuje Péladan. Žena ve skutečné platonické lásce je vždy podrobena muži. „Je velká nebo malá podle toho, koho následuje. Kdyby byl Nébo Petrem Poustevníkem, Pavla dala by se ukřižovati. Kdyby svatým Františkem z Assisi, stala by se snad svatou Klárou."[1] Každý milenec formuje plastiku své milé. To vyjadřuje krásně Péladan v slovech Pavly k Nébovi: „Jsem jen tvoje štěstí", praví tam Pavla; „ty, ty jsi můj osud".[2] Ideálná milenka je tedy žák, jenž obdivuje, přítel, jenž podporuje a posilňuje. Tak je tomu v lásce — před fysickým úkojem. Po něm mění se však úlohy. Žena poznala náhle svoji sílu a důvěřuje jí — a využívá jí. Ode dne, kdy žena má nebo myslí, že má potřebí kouzla, aby udržela milence, ode dne, kdy z dobrovolné otrokyně chce se státi daným tyranem, kdy přestává

1 - A Coeur perdu, 67.

2 - Tamtéž, str. 332.

dávati bez žádosti a počíná a nechce než vraceti, aby žádala nakonec a nedávala: ode dne, kdy „odejímá zvyklou rozkoš, neposlouchá-li se . . . muka se táží a únava odpovídá."[1] Toto pozorování je snad poněkud úzké, ale je správné. Probouzeti v milenci žárlivost, tato instinktivná chytrost, kterou milují ženy jako nejúčinnější, může míti jen dva výsledky: buďto vžene znova milence do lásky, která je však potom nejkratšího trvání — nebo zničí pochybou lásku naprosto, tím že odkryje moc ženy, kterou nemůže muž nikdy přijmouti. „Kdo mi nedá jistotu, nedal mi nic." O tom měly by ženy uvažovati. Vláda ženy nad mužem v lásce je proti přírodě a revoltuje muže. Umění ženy nenajde nikdy dosti prostředků, aby tuto moc utajilo. Jednoho dne muž pochopí. Světlo rozumu zažene lásku, neboť obratné koketerie dovedou podráždit jen touhu — ale ta je v podstatě své prchavá. Tu láska končí konečně nutně nenávistí. Nenávistí vzájemnou. Nenávistí muže, že byl v moci ženy, což ničí jeho pýchu a přímost. Nenávistí ženy, že vyrval se jí z moci otrok.

4

Tělo je tedy léčka položená přírodou. Láska — nezměnitelným zákonem — vždycky k němu dospěje a v něm — zemře. I láska nejvyšší, platonická, láska tak privilegovaná jako Pavly de Riazan a Néba. A tak tedy splněná láska je zhoubná geniu. Láska nešťastná, rozumí se samo sebou, přímo smrtelná. Obracejte to jakkoli, „výsledek ženy je snížení muže." Uvažte dále, že vůle má být podstata muže a že, kdo řekne vůle, řekl personalita, osobitost. Ale láska právě „depersonalisuje", poněvadž je podrobením se pod vůli, pod svědomí cizí. Je opuštěním vlastní personality a přijetím cizí, splynutím s cizí vůlí. Láska je tedy zlý démon. Odvrací muže od jeho osudu. Pro ženu opouští muž svoje poslání, neboť láska vyvíjí v muži přílišně život citový na úkor myšlénky.

1 - Tamtéž, str. 396.

Láska je tedy hodna nenávisti, vyjímaje jeden případ: když sblíží dva androgyny, kteří se dokonale doplňují. Ale počet pravděpodobnosti, že najdeme v chaosu lidském tuto *jedinou* bytost komplementerní, činí všecko hledání nejen chimérickým, nýbrž přímo nebezpečným, poněvadž nejmenší omyl má za následek děsný trest. „Císař nemůže dáti než císařství; žena, díky svatokrádežnému a šílenému mysticismu moderní poesie, může říci o sobě, že je nekonečná a vydávati se za absolutnost."[1] A žena zná tuto neslýchanou svoji moc. Ona ji také vykořisťuje. Principem této moci není pak idea, jejíž vlastní cenu žena nikdy nezná. Ale je to cit, který muže zeslabuje. Nebo hůře ještě smyslný pocit, který jej snižuje. A výsledek. Nehledě k láskám vulgárním, i lásky pravé a skutečné mrzačí každý den intelekt, ničí ideje, hubí díla, rozvracují existence, které by mohly býti velikými nebo většími.

„Muž loutkou ženy, žena loutkou ďábla," to je historie lidského rodu. Druhou polovici této formule změnit nemůžeme. Změňme tedy alespoň první. Zabijme lásku, i Platonovu, i platonickou, tuto křesťanskou esenci lásky Platonovy. To je samozřejmá konkluse románů Péladanových. Je to totéž anathema, jež v našich dnech vyřkli Schopenhauer a Tolstoj.[2] Avšak s tím rozdílem, že Schopenhauer nenávidí v lásce *masku genia rodového*, a Tolstoj jeden *z nejčinnějších principů utrpení* — kdežto Péladan chce v ní zničiti nepřítele myšlenky — tohoto nového a mnohem nebezpečnějšího, poněvadž skrytějšího Calibana. A mnohem horšího, poněvadž první, Caliban Renanův[3] má naději, že intelektu idejí snad jednou dosáhne, ale naděje té naprosto postrádá tento Caliban druhý, Caliban Péladanův.[4] I tato láska, láska platonická, nejvznešenější, jež se dá mysliti, nemůže

1 - Le Vice suprême, str. 89.

2 - Kreutzerova sonáta.

3 - Viz jeho Calibana a l'Eau de Jouvence.

4 - „Exkvisní formo, neklidné srdce, ženo, zůstanete vždycky v pronau mužné myšlénky, věčný katechumen, nikdy nepřijatý do chrámu." Un Coeur en peine, str. 258.

pozvednout ženu, může jen snížit muže. Nébo, sklamaný v tomto posledním pokusu, může vzývati jen pomoc Mérodackovu. Neboť ideálem je Arcimág, t. j. všemocná vůle na rumech lásky jednou provždy zničené.

5

Pokusil jsem se v plánu a vcelku podati některé ideje a některá pozorování Péladanova, která pod inspirací Platonovou rozesel ve svých románech. Zbývá z této theorie vyjmouti konkluse, praktickou — individuelní i sociální — ethiku. Konkluse ty, rozumí se samo sebou, jdou za ideje Platonovy. V Řecku společnost dávala ženě místo druhé a vedlejší. Nebyl tam tedy zhoubný vliv ženy vůbec možný. Otázka ta má interes teprve pro přítomnost, pro modernost, kdy muž v loktech ženy vzdal se svého přirozeného královského práva. Pesimismus je tím také nutně založen a podepřen, a mluvte cokoli, nevyhyne, poněvadž každá theorie lásky, jen poněkud hlubší, je nutně smutná a bolestná.

Láska je tedy bolestná, je závěr Péladanův. Ale mám některé námitky, praví Ayme. Předně: Péladan usuzuje, že je láska bolestná jen pro muže. Identifikuje jako mnozí jiní — ženu a lásku. Je v tom snad něco nespravedlivého. Celé zlo v lásce záleží v tom, že chce stvořiti umělou rovnomocninu mezi dvěma bytostmi od přírody nerovnými. Z těchto dvou bytostí jednu musí tedy nutně láska snížiti. Nejčastěji bude to muž. Ztrácí tím více než svoji přímou pýchu a než svůj život — totiž svoji myšlénku a svoje dílo. Potud je konkluse Péladanova správná. Ale je možný snad také poměr opačný. Je možno, že ženský androgyn bude spojen s mužem, s mužem čistě fysickým a ne mužským androgynem. Nebo je možno také, že ze dvou androgynů androgyn ženský je dokonalejší než mužský. V obou případech je obětí lásky žena a ne muž. Zde usmrcuje tedy láska ženu. Na to namítá Péladan: Žena není nikdy úplně připoutána k vášni jako muž. Může ji zapomenout — naprosto, jako by ji vůbec nežila — odvrátiti se od

jednoho milence a přikloniti k druhému a nenechati prvnímu nic, ani myšlénku, že si vzpomene někdy na předchozí lásku. Ona jediná dovede říci o včerejším milenci — s ledovým klidem — bez změny tváře a beze lži: „Znala jsem kdy toho člověka?“[1] — To je exaktné a správné, odpovídá na to Ayme. Zbývá jen vědět, jestli tento klid tváře není vylhaný a jestli neskrývá duševní muka. Po druhé: I když muž je z páru lepší a vyšší, může se státi, že žena — poněvadž je neschopná se mu vyrovnati — věnuje mu celý a vroucí obdiv, adoraci a kult. Pak ale nejmenší chyba idolu otravuje srdce ženy. Je to, jako kdyby přesvědčil někdo svatého o bezpodstatnosti víry. I tu nese láska ženě muka. Bylo by tedy anathema Péladanovo ještě správnější, pointuje Ayme svůj rozbor, kdyby do něho zahrnul i ženu.

Jak třeba tedy žíti? Jinými slovy: „není dobře, aby žil člověk sám“, řeklo se již velmi dávno. Což znamená v řeči platonické: Je dobře, aby jedna část primitivního androgyna chtěla si stačiti sama? A dovede to vůbec? Má v sobě tolik síly, aby ze sebe doplnila druhou polovici, která byla od ní odříznuta? Mérodack dá se připustiti jen jako symbol. A sám Nébo prohlašuje se za „neplodného velikána.“ On sám praví Pavle: „Vyšší svět unavuje moji nedokonalost; stoupám tam sám, ale sestupuji ihned, kdežto s vámi bych se tam vznášel.“[2] Zajisté láska je nejčastěji nepřítelem intelektu. Ale je někdy — zřídka — jeho oddaným přítelem a skoro vždy matným soudruhem — nutná předem, abychom mohli doufati, dojíti štěstí. Ať je člověk jakýkoli a kdekoli, všude ovládá jej potřeba tohoto druha, jako kdyby v něm vskutku hlásila a opakovala se mystická bolest nějakého zmrzačeného androgyna. Pro největší, jako pro paní de Staël, tohoto slavného androgyna, který strávil polovici života v hledání lásky a druhou v bolesti, že jí nenašel, „sláva bez lásky byla by jen slavný smutek štěstí.“

Péladan, který necouvne před kontradikcí, nám praví: „Celá budoucnost civilisace visí na rtech ženy slovanské. Bude míti polibek

1 - L'Initiation sentimentale, 209.

2 - A Coeur perdu, str. 80.

intelektní?"[1] Pochyba platí jako přiznání. Potlačte Slovanstvo: budoucnost bude méně smutná a bude obsahovati více pravdy.[2] Všichni lidé — v úměrné vroucnosti svého intelektu — ženou se za tímto polibkem. A tento běh za láskou může zničiti mnoho idejí, vylíti mnoho slz a krve — je to nutné — poněvadž je život, poněvadž v něm žije a třese se duše světa, medituje Ayme. Nad nedokonalostí řádu světového nemusíme se dle něho zastavovati. Byla známa Řekům, těm Řekům, kteří představovali si vesmír řízený bohy a bohy samy poddané dvěma bytostem bez mezí: Osudu a Lásce — ale oběma *slepým*. Theorie pesimismu mohou nám dle Péladana ukázati zlo, ale nemohou je nikdy potlačiti. Nezbývá tedy dle něho než resignace. Platon dává nám naději, že potkáme v životě komplementerního androgyna a tak realisujeme štěstí. Prakticky je naděje ta skoro prázdná. Ale ideálně nám zůstává. A co více potřebujeme? končí Ayme.

To jsou tedy Aymovy námitky proti theorii Péladanově. „Nicméně", praví, „nelze dosti děkovati Péladanovi za vysokou rozkoš, snad mnohdy namáhavou, ale vždycky cennou, kterou skýtají jeho romány." Této tak poetické a tak filosofické theorii Platonově dává Péladan žíti v lidech moderních, v lidech z krve a kostí a dokazuje tak, jak obraznost, když se jí zlíbí, může býti nevyrovnatelnou pozorovatelkou. Ale tuto theorii rozšířil, doplnil, rozvinul a obohatil také nesmírně Péladan, hlavně zajímavými a sugestivnými pozorováními vlastními. Platon podal hlavní a hrubé linie. Péladan mnoho detailů.

1 - A Coeur perdu (kontext), str. 15.

2 - Podávám tuto politickou theorii Péladanovu doslovně z Aymea beze strachu, že by mohla koho u nás skandalisovat. Není také v podstatě nic než nenávist každé aktivnosti, každého budoucího a teprve otevíraného procesu dějinného, jejž má žíti svěží rasa slovanská — nenávist, jakou cítí zvláště básník a myslitel ras starých a vyčerpaných — tedy předem básník „dekadence latinské". Pesimismus jeho argumentuje přirozeně tak: Nebyly i rasy románské mladé? A kam vedla je dráha evoluce dějinné, tedy dráha síly plodné, života a lásky — než k dnešní a blízké smrti. Stejně bude to i zde. Zničte tedy každou dějinnou — budoucnost,

Oživil ji tak a učinil z ní vlastní krásnou a novou dceru. Zbývá ještě, končí Ayme, ukázati, jakým bohatým, originelním a uměleckým rámem obklopil Péladan tyto krásné ideje. Umění jeho je snad příliš partikulární, příliš dokonalé, snad i poněkud dekadentní, praví Ayme, ale také neobyčejně šťastné, jemné a pronikavé. Je třeba vzpomenout alespoň po výkladu jeho smělé a často hluboké psychologie impressí neobyčejně pronikavé jemnosti — popisů tvrdých nebo velikolepých v neobyčejném reliefu — stran skutečné hudby, kde próza zpívá melodie lásky a hymny triumfu.[1]

1 - V té příčině jsou již tituly některých kapitol význačné jako: Andantino, Lentando, Arioso, Crescendo, Lamento, Larghetto atd.

Zasláno

Článek Času o škole symbolistů, v číslech 46. a 48. r. 1891, odpovídající na mé dva listy a vyvolaný diskusemi mojí Analysy, obsahuje nejednu *nepravdu*, která ukazuje, jak špatně pisatel dotyčného článku zná věc, již odsuzuje, zejména jak nedostatečně a falešně je informován o hnutí tzv. francouzské „školy" symbolické. Pak buď úmyslně, buď nepochopením *zaměnil* smysl některých mých slov a pojmů a poráží něco, co jsem nikdy netvrdil. Konečně *neporozuměl* ani některým větám essaye prof. Masaryka O studiu děl básnických, jichž se proti mně dovolává. Vytknu, ukáži a doložím to všecko.

1. Hned na samém počátku článku (Čas, V. roč., str. 730, 1. sloupec) praví se, že symbolismus je plodem Paříže na konci tohoto století a kodexem jeho že je sbírka „Le Pèlerin passioné" od Jeana Moréas. Moréas že je uznaným vůdcem symbolistů. *To všecko je však nepravda.* Hnutí symbolické *není* původu francouzského. Je známo, že veliká část francouzských symbolistů není ani rodem francouzská — tak ku př. hned Moréas sám je Řek. A více: stojí pod přímým vlivem filosofie, metafysiky, estetiky, poetiky anglické a německé. Jmenovitě však není pravda, že „symbolisté prohlásili Jeana Moréas za svého vůdce a knížku jeho za evandělium" (ibid). Správné je jedině, že v zimě před rokem, když Moréasova kniha vyšla, byla známým básníkem a kritikem Anatolem Francem sympaticky oceněna. Zejména vytknul A. France význam, nutnost, skutečnost a hotové již výsledky symbolické reformy. Bylo to oficielní uznání velké žurnalistiky, jež posud se chovala k hnutí lhostejně nebo odmítavě. Při hostině žurnalistů a literátů hned potom pořádané, pozdravilo Moréa několik mladých a více méně neznámých spisovatelů jeho cenaclu jako autora knihy, *která první vybojovala před obecenstvem a kritikou uznání směru, která strhla na sebe vítězství směru.* Kniha sama není však arcidílem. Je to práce plná gracie sice, ale příliš drobná, pečlivá, archeologická a archaistická, bez vysokých linií filosofických a uměleckých. (To pravím sám za sebe po přečtení knihy, kterou — soudě dle některých velmi karakteristických znaků — pisatel článku v Času ani v rukou neměl.) Za veledílo prohlásili knihu ne symbolisté, ale *oficielní kritika žurnalistická* a mystifikovala tak (ne bez přičinění Moréas samotného) obecenstvo a mezi jinými, zdá se, i Čas. Aby bylo patrno, že z vlastního tábora proti Moréasově knize nejsil-

nější odpor vznikl, cituji zde autentickou Revue indépendante (juillet, str. 76): „Pokud se nás týče, lze snadno zjistiti, že všichni talentovaní lidé všech škol, stejně Zola a Huysmans jako Régnier a Gourmont (dva nejpozoruhodnější z mladších) odepřeli přiznati Moréasovi nejmenší autoritu a odkázali ho, kam náleží, jako autor hezkých manýrových věcí, jako básník salonu." *Tak je tedy Čas informován!* Každý, kdo zdaleka se o hnutí stará, ví, že praví mistři, původci nejnovějších fází symbolismu jsou Verlaine, Villiers de l'Isle-Adam, Mallarmé. Ti že stvořili ryzí veledíla, která jsou předmětem vědeckého kritického studia Hennequina, Wyzewy, Morice. K nim se odvolává nejmladší francouzská generace. *Vůbec však nechápu, proč mobilisován francouzský symbolismus k debatám o mojí Analyse a když měla rozebírána býti ethoda nou určitě formulovaná.* Kde jsem prohlásil, že je konformní s vágními thesemi francouzské „školy" symbolické? *Mně zejména je symbolismus zjevem filosofickým a historickým* a evoluci jeho v nejhrubších liniích podal jsem v odstavci, jejž Čas (jak vůbec málo loyálně učinil s oběma mými odpověďmi) vytrhnul z kontextu a položil doprostřed 1. sloupce, str. 731 (od slov: „symbolism je . . . až ke slovům . . . synthetický symbolismus"). Na to poukázal jsem Čas: sem měl soustřediti svůj rozbor . . . na pole určité, vymezené, známé. Dante, Calderon, Goethe, Shelley, Vigny, Flaubert — ano, ti jsou jeho patriarchové, v nich jsou jeho prameny čisté, nezakalené efemerními polemikami, slávami, pomluvami a manifesty. *Theorie různých francouzských symbolistů nejsou mými theoriemi.* Ukazuji na to jednou provždy a kategoricky. Je patrno však, že tím nijak ještě neodsuzuji formule francouzského estetismu symbolického. (Odsuzovat a posuzovat vůbec zdá se mi sice velmi zábavným, ale dnes již trochu sešlým řemeslem: dnes běží o to, jak řekl Taine, konstatovat a vykládat.) Ale nepřijímám jich ani za své: jsou, zdá se mi, posud příliš vágní a slabě zdůvodněny nebo formovány — vyznávám však také otevřeně, že nepronikl jsem je snad posud náležitě, že je tedy snad vina ve mně. Abych ale plně a jasně své vlastní stanoviště pověděl, vytýkám tu, *že symbolismus není mi o sobě cílem, nýbrž jen prostředkem (zrovna jako naturalism a zrovna tak obmezeným) k ideálnému synthetismu, jak ve studii „Synthetism v nové umění" ukazuji a rozebírám poměr symbolismu k tomuto umění neobmezenému a úplnému.* Je však zajímavo, že Čas tendenčně připíná mladý český „symbolism" přímo k francouzskému, kde posud nevyhraněný a příliš v sebe zavřený je předmětem boje a odporu — kdežto by stejným právem dal se ve spojení uvésti s mladou *anglickou* poesií, kde jasné a živé vody jeho meditací, fikcí a intuic tekou volně, nikým nezdržovány, bez prázdných bojů kritiky jako něco zcela zřejmého a přirozeného. Patrně symbolický nebo snad lépe filosoficky synthetický je ráz celé moderní anglické poesie: i u starších Tennysona, Elizabeth Browningovy, Roberta Browninga, Swinburna, Whitmana, Morrise, i u nových jako Mary Robinsonovy, Roden Noela, Wildea, Austina, Blindovy. Je v tom nevědomost nebo zlá vůle Času? — O jednotné, určité, pevné estetice dnešního francouzského symbolismu, abych se k němu vrátil, nelze však vůbec mluviti, poněvadž *není školy symbolické s dogmaty, kodexy, manifesty. V tom je nový*

blud Času: mluví o škole symbolistů se stejnou určitostí a znalostí (jak se alespoň domnívá) jako o kterékoli krejčovské dílně. *Jako škola symbolismus vůbec neexistuje.* V tom je též jeden z podstatných rozdílů proti periodě naturalismu Zolova, který formoval uzavřenou a jedině pravověrnou církev. To dnes všude a obecně se uznává. Všichni: Mallarmé jako Verlaine, Rosny jako Morice prohlašují vždy a všude svoji neodvislost. Rod vykládá nemožnost utvořiti dnes školu samými sociálnými základy současné literatury: „rozdrobeností talentů, idejí a zájmů" . . . slovem „aplikací zákonu diferenciace na literaturu, která ztratila všecky své rysy kolektivné a produkuje jen díla stále individuálnější". Bonnamour ironisuje literáty, „kteří representují školu jako voják armádu". Morice souhlasně: „není více škol, jsou jen projevy individuálné". Je pravda, že budou jisté společné, mentálné, citové, psychické prvky a linie, společná atmosféra duševní, estetická, sociálná — ale ta právě posud ještě není tak bezpečně vyšetřena, rozložena, formována. Je tak subtilní, jemná, řídká, že vzdorovala posud většině pokusů proniknouti a vystopovati její složení. Zde právě třeba intuice a lze říci asimilace kritické, o níž se Času nesnilo.

2. Hlavním pramenem k poznání francouzského symbolismu byla Času, jak sám přiznává, Huretova Enquête sur l'évolution littéraire (dovoluji si však zase pochybovati, že přímým — prozrazuje se v několika typických chybách tiskových). Zde lze Čas jen litovati. Myslím, že Francouzi pověděly by p. Váňovy Kokrhy o literatuře české více než Čechu kniha Huretova o francouzské. Nikde nebylo pochyby o rázu této knihy: vážně vzal ji snad jediný Čas. (Vysvětluji si to loyálně tak, že pisatel článku v Času jí ani neviděl: ale jak komický cit budí potom zoufale pathetický a nesrozumitelně prázdný jeho výkřik na str. 731, 1. odst., 2. třetina: „Kniha Huretova tě v mukách usmíří!" a před tím: „Hlava brní, mozek bolí, rád bys opakoval, co jsi četl, marně.") Huretova kniha dá se rozděliti ve dvě části: subjektivní kritické autorovo roztřídění literátů současných v 8 tříd a objektivní zápis interviewů. Obojí je stejně cenné. Opsati a dáti vytisknouti schema těch 8 tříd, jako učinil Čas, předpokládá velmi chatrnou soudnost. Nic libovolnějšího a prázdnějšího nelze si představiti. *Kde je zde jednotné a pevné kriterion? Mění se od třídy k třídě.* Je to velmi zajímavý a pohodlný způsob systematiky. Jinde, pokud vím, nevšiml si jí žádný kritický list: u nás putuje z časopisu do časopisu. Že je tak patrně lichá, nevadí nikomu. O části interviewové a o dojmu, jaký vůbec kniha budila u lidí kritických, překládám zde jen z kompetentní Révue indépendante (naturalistické, ne symbolické): „Ku konci měsíce února komedie vybraného vkusu rozvinula četné akty v Echo de Paris. *Mladý vaudevilista budoucnosti, p. Jules Huret,* dal bíti pro galerii dnešní autory pod formou interviewu. Není potřebí zde říci, jaké nejapnosti jsme viděli". A k Huretovi šel Čas, jak přiznává sám, pro poučení. Kdybych chtěl zde býti ironickým, řekl bych, že vypadá podle toho. A já přece udal Času poctivou a pravou adresu: řekl jsem a opakuji to znova, že vědecká estopsychologická theorie nového hnutí je složena v Sainte-Beuvu, Tainovi, Hennequinovi nebo Bainovi, Parkerovi, Rentonu, specielní pak a konkretisované studium nejnovějších fází že

najde se v Bourgetovi, Rodovi, Wyzewovi, Moricovi. Všelicos poví i Lemaître. Pak nebude musit tolik *nalézat fantasií* jako v tomto článku: jsou prý i symbolisté, vykládá Čas na str. 731, 1. sloupec, 1. třetina, kteří chtějí jen boj na nůž proti prose, chtějí prý „poesii", „potravu pro fantasii", „chtějí se kochati jen slovy, rytmy, melodií". Prosím, aby citoval Čas, kde to četl. *To je prostá nepravda.* Věc je právě naopak: symbolisté synthetisují verš a prosu, mísí je spolu, rozbíjejí každou mez a každý genre, aby řeč, prostředky umělecké zbaveny těchto pout a této obmezenosti došly nejvyššího možného stupně názorné výraznosti a účinnosti opakujíce Tainovu již před více než dvaceti roky pověděnou větu: „Zdá se, že forma se ničí a mizí; odvažuji se říci, že v tom je veliký rys moderní poesie". Odtud nenávist Parnasistů: Leconta de Lisle, Mendèsa, Coppée, kteří symbolismu vytýkají, že kazí klasický, sonorní a vypracovaný verš francouzský, jeho rytmus, jeho rýmy — že verš jejich je prosou. (Nerozhoduji tu, jsou-li výtky ty správny: ale jsou vždy karakteristicky.) Všecko, co o tom předmětu pověděl Čas, je úplně lživé. *Tu je holá ignorance, lživá fantasie.* Jmenovitě také všude tam, kde má se buditi ve čtenáři podezření, že symbolismus je formálně estetický či, jak se u nás rádo, ale celkem nesmyslně říká, „l'art pour l'art": tak hned v témže odstavci (str. 731, 1. sloupec, ř. 14—18). Všichni estopsychologové hned od původu konstatovali a každému je patrno, že holý, konsekventní symbolismus sám o sobě, jako výsledek činnosti podstatně poznávací, byl by vlastně protiestetický (ovšem že *tak* byl by symbolismus *v umění* nemožnou kontradikcí). Vyložil jsem zde obšírně nejtypičtější asi tendenci symbolismu, abych ukázal úplnou nekompetentnost Času v těchto otázkách — ač sám ve způsobu, jak si symbolisté francouzští vedou, v mnohém s nimi nesouhlasím. (Jen mimochodem pročítaje znova ty nejasné věty, plné nesprávných a vágních termínů a mlhavých metafor, těch 8 řádků (10.—18. 1. sloupce, str. 731), jsem překvapen a nedovedu si vyložiti, jak shoduje se patrný despekt, jejž projevuje tu Čas k umělecké formě, v níž vidí něco vedlejšího a bezpodstatného, s nejvyšším uznáním, které splácí prof. Masaryk ve Studiu děl básn. těžké a veledůležité formové práci třeba na str. 18. v prostředním odstavci, na str. 23. na samém konci a j. Vždyť essay prof. Masaryka je přece Času něco zcela autoritativného. Ale více: ukáži hned, že i na větách, jichž se proti mně dovolávají, prof. Masarykovi nerozuměli, že mu sami odporují. — Je těžko pochopiti tak zmatené pojmy, ale myslí-li tu Čas, že symbolisté hledají nějaké konvenční, všední, příjemné formy umělecké, ukázal jsem již jak se mýlí: běží jim o formy *nejvýše výrazné, nejsilněji a nejpůvodněji účinné.* Co však „realisticky studenou" prosou Čas rozumí, nepochopím asi nikdy. Tu je pravý a čistý mysticismus. Či je také „realisticky teplá" prosa? Tak se píše v „kritickém" článku! Nevím, je-li prosa třeba p. Herrmannova realisticky „studená" nebo „teplá", vím jen, že není *umělecky výrazná a příznačná*, že není *styl*, že je to právě jen taková prosa, třeba realisticky „studená".) Ze všeho, co tu Čas o francouzském symbolismu pověděl, je jedině pravda, „že zavrhuje moderní, vědecký román, zavrhuje objektivní stanovisko realismu" — poněvadž toto objektivní stanovisko je

prostě ilusorní a klamné, poněvadž Zolou hlásaná formule „vnější pravdy" je prostě kontradiktní, poněvadž spočívá na psychologickém bludu lidí nevědeckých, jemuž podléhá i Čas, jimž pojem postřehovaného, pozoruhodného, „pravdivého" je absolutní a neměnný, kteří neznají, že nejprostší akt percepce zrakové není konstantou pro všecky lidi, že je to akt tak složitý jako rozumování a dle individualit percipujících tedy měnivý — jak jsem ukázal a z psychologie doložil zevrubněji ve studii „Synthetism v novém umění". Ostatně odpírá realistickému, „vědeckému" objektivismu velmi určitě a zcela patrně prof. Masaryk ve Studiu děl básn.; tak hned na str. 11. doslova: „Není-li umění napodobováním přírody, není podstatou jeho realism. Dnes arci mnozí hlásají, že realism je ta pravá esence umění, avšak nemenším právem může se hlásati, že idealism podstatou jest umění. Nám z toho, co jsme pověděli, asi takto věc se jeví: je-li umělecké poznání skutečně poznání světa, *je-li postřehování bezprostředné nazírání, tvoření*, pak je nerealistické právě tak, jako věda je nerealistická". Na str. 33. na konci a jinde v týž smysl píše.

3. Dle toho je tedy patrný alogismus, píše-li Čas na str. 730, 2. sloupec nakonci a 731, 1. sloup. nahoře: „Realismus (naturalismus) dychtí po pravdě a užívá methody spíše vědecké, t. j. analyse. Symbolismus však methodou více synthetickou proniknouti chce k poznatkům metafysickým."

Symbolismus stejně jako naturalismus „dychtí po pravdě". Rozdíl je jen ten, že symbolismus znaje *podstatu, základ* umění, t. j. jeho *vlastní* způsob *poznávací*, který se diametrálně liší od poznání *vědeckého* a který je *konkretnou fantasií či nazíravostí či intuicí* (což všecko jsou synonyma), uznává, že nemohou předmětem jeho býti poznatky věd positivných v jich methodě empiricky indukční, nýbrž jedině (a to ještě nepřímo a jen obsahově) sny meditací metafysických. Obecně se klade za zásluhu nového hnutí, že znova vymezilo a si uvědomilo základný tento rozdíl, a *já jen ten rozdíl poznávací, t. j. nazírání či intuici patrně mám na mysli a zřejmě ho vykládám* ve výtržku z mé odpovědi na str. 763, 2. sloupec uprostřed, kde vytýkám a proti sobě stavím smysl rozumový, logický, historický, konvenční a subjektivní, dogmatický, intuivní, smyslný a *tento druhý za samu podstatu umění ukazuji* („dáti cítiti" napsal jsem a podtrhnul). A hned v prvém listě (Čas, č. 39. str. 621., 2. sloup.), kde jsem doslova uvedl: „Slovům, která po dvě stě a více let, od Malherba k reformě romantické měla význam jen přísně *abstraktní*, snažili se básníci na počátku tohoto století, a po nich Flaubert a po něm jiní vrátiti význam *smyslný a citový*, který měla při zrození jazyka". *Tu otevřeně vytýkám nutné nejvyšší zesubjektivnění, zkonkretisování řeči jako prostředku uměleckého poznání s plným důrazem jako snahu nejpodstatněji symbolickou.* (A zcela se srovnávám v tom s prof. Masarykem: ku př. str. 30.: „Žádali bychom po básníku, aby ten *ruch* ukázal *i ve slovech; musíť on tak mistrovati řeč, aby v ní samé bylo patrno, co se děje.*") A v té právě otázce poznamenal jsem, že by Čas poučila „nejedna věta" ze Studia děl básnických. Čas v č. 48., str. 764, 1. sloupec napomíná mne, abych se nedovolával prof. Masaryka: svědčí prý proti mně, a cituje, jak se domnívá na dotvrzenou, tři věty z § 3 o „poznání uměleckém"

(str. 8.), kde prof. Masaryk mluví o „*nazírání*", o „*konkretné fantasii*" umělecké jako vlastním poznávání uměleckém. *Pak ale nerozumí Čas vůbec těmto slovům a smyslu, v jakém jich užívá zde prof. Masaryk, nezná jich význam. Chytá slova a ne pojmy.* Nikde jsem neřekl, nemohl říci — tak odporuje to základním názorům symbolismu o umění — nejapnost, jakou mi Čas přisuzuje: že poznávání umělecké je mystickým nějakým, snad materialisačně spiritickým zjevením se vidin uměleckých nebo něco podobného. Proti tomu svědčí již sám *pojem symbolu*. Kdy máme symbol? Vždycky, kdykoli *pomocí hmotných obrazů* vyjadřujeme něco, co náleží světu ideovému. (Již Kant pověděl, že pokud představování je poznání, všecko naše poznání o Bohu je symbolické [Kritik der Urteilskraft § 59]. *Objektivní* realitu idejí, je patrno, že „*nazírati*" nelze: kontradiktnost je tu přece zřejma.) *A symbol v tomto smyslu je dán, položen, obsažen v Goethově exaktné, smyslné fantasii.* Je přece známo, že Goethovi tato smyslová fantasie je současné „zírání" *vnějška* jako *nitra* předmětu, t. j. žádá, aby básník od vnějška (prostředkem a v spojení obrazů hmotných) vedl nás ke středu, centru, ztajenému jádru. To je všem patrno: německá estetika, která tu přejímá pojímání Goethovo, nejednou ukazuje, že slovo „nazírání", „anschauung" *není dosti vhodné, poněvadž vyjadřuje jednostranně jen vnější postřehování, a chtěla by místo slova toho raději užívati „intuice", které obojí moment vystihuje.* (Tak ku př. Schasler: „Upozorňuji, že nesmí se při výrazu „nazírání" jednostranně mysliti na činnost duševní k zevnějšku směřující, nýbrž, *poněvadž v něm vnější a vnitřní jedno jest*, že činnost jeho právě tak a stále zároveň k nitru se obrací. Snad odpovídal by tomuto pojmu lépe výraz „intuice", který po etymologickém významu totéž praví *přesněji, poněvadž tu přízvuk se klade na směr k nitru*). Obojí musí zároveň vystihnouti a tímto způsobem úplným, zcelujícím, hotovým a právě proto výjimečným a novým věc poznati. A toto poznání umělecké liší se stejně od induktivního poznání vědeckého, jako od psychofysické percepce zrakové. *A stejně tak dovozuje a ukazuje prof. Masaryk.* Lišit poznání umělecké: 1. *od induktivného poznání vědeckého* ve větách, které Čas ilusorně citoval proti mně z § 3 Studia děl básn. 2. *od pouhé percepce psychofysické*, která je aktem zrovna tak složitým a právě proto necelým a nejasným, odtažitým jako rozumování a *při němž účastní se nejvyšší schopnosti, asociace idejí a paměť*. To velmi subtilně prof. Masaryk řekl na str. 9: Máme všichni paměť a řekl bych skoro: s uměleckého stanoviska je to neštěstím, že máme paměť — a tupí-li tedy krátkozraký, obmezený a nevědomý p. pisatel v Času symbolismus, že zavrhuje a *odklízí názor*, poznatky skutečné a vynucuje na čtenáři, aby čta věci symbolické ztratil paměť (str. 764, 1. sloupec nahoře), a moje práce specielně že činí vražedný útok na *jeho paměť* a na všechnu *zkušenost, která s ním vyrostla*" (tamtéž ř. 12. a 13.) — je to závažné uznání symbolismu a jeho způsobu jako nejvlastněji uměleckého, a vindikuji ho zde jako přímý psychologický dokument ne pro svoji práci, ale pro symbolický způsob!

A v téže otázce (jak jsem ji před chvílí naznačil sub 2) výše na str. 13. Studia děl básnických: „*Proto tak nesnadno je neumělci posuzovati dílo umělecké.* Trochu toho porozumění máme všichni, každý by snad svedl nějakou básničku, a každý někdy je v náladě skutečně umělecké. *Ale náležitě nikdo jiný nevystihne, co umělec v jistou dobu stvořil* . . . Kdo tedy s prospěchem studovati chce dílo geniálné, *vyšinouti musí se na stanovisko umělcovo* a *s toho na ně hleděti, nikoli se svého.*" A nejen dílo geniálné, ale i každé umělecké. — Není tedy způsob poznávání uměleckého ani o sobě poznání rozumové, ani o sobě pocit smyslový či psychofysický — oboje příliš složité, rozptylné, abstraktní — ale třetího cosi: symbol synthetický, jednotný, celý, absolutný. (V příčině posledního termínu prof. Masaryk, str. 12: „Vědecké poznání proto pokračuje, geniálné nepokračuje: Homér, Sofokles, Dante, Shakespeare, Goethe a všichni ti velikáni co poznali, to naprosto ustanovili pro všecky doby.") To je smysl a význam exaktné, smyslné, konkretné fantasie Goethovy. Čas, jemuž slovo „konkretní" má smysl *obmezeně tendenční* a přitom *nejasný a prázdný* — jak jsem ukázal, je mu právě jen slovem, heslem, a to nesprávně pochopeným — akcentoval (a jak falešně!) jedině slovo toto, ačkoli přízvuk leží stejně i na slově „fantasie" — leží na obou, raději bych řekl v něčem třetím: *v jednotě obou.*

Jak karakteristicky řekl Flaubert, který estetické theorie Goethovy z největší části přijal a dále rozvinul: „*Hleď* tak dlouho na předmět, až na něm *vidíš*, co žádný jiný posud *neuzřel.*" V tom je shrnuta ta konkretná fantasie nebo symbolický intuitivism. A právě tyto theorie Goethovy a Flaubertovy, objasněny v nejednom směru v estopsychologii Tainově, jsou jádrem dnešního hnutí symbolického. Jsou jeho. Jsou také moje.

4. Ale patrně žádá tato exaktná fantasie, jak jsem již ukázal, aby básník vedl, jak se obyčejně říká, dále, za podaný hmotný, lépe formovaný svět . . . aby vedl dále, než tam, kde se zdá, že končí *tvar*. Slovem, jak jsem pověděl, má *proniknouti, vyjati, vyceliti nejvlastnější nitro věci:* to je její cíl. *Sama sebou směřuje k podstatě věcí*, t. j. právě k tomu, k čemu *sny metafysické* (ne věda positivná: ta nestará se o podstatu, prvou příčinu, jádro věcí). Povahou, základem se od sebe liší, *cílem* se stýkají. Zcela jako praví prof. Masaryk v § 12 „Filosofie a poesie": „Umělec básník svým způsobem poznávaje svět neposkytuje nám věrný obraz skutečného světa objektivného, ale *poznatky jeho jsouce zbarveny subjektivností* jeho jsou ten materiál, ze kterého skládá svět svůj . . ." „Protože básník a filosof (že filosofem rozuměti tu metafysika, vykládá sám prof. Masaryk o něco níže) týž mají veliký předmět poznání svému — celý svět a protože oba téhož výraziva užívají — řeči, a protože konečně oba odpověděti chtějí k týmž záhadám světovým, *díla jejich velikou mají podobnost* co do obsahu; *ale básník liší se typičností svých idejí a formou slovesnou.* Jest veliká příbuznost abstraktných, všeobecných pojmů filosofických a typů poetických umělých: Platonovy ideje i *logickými* i *uměleckými jsou* pojmy; a mnohá básnická díla chovají v sobě mnoho prosy vědecké, čímž přesné rozlišování poesie a prosy stává se velmi nesnadným." „A to již často řečeno bylo, že metafysikové obrazotvorněji jako poetové, vždyť prý filosofie není než románem mysli-

telův." Nic jiného netvrdím ani já, než že *obsahem* poesie staly se a ještě více stanou se metafysické meditace. (Viz Čas, str. 764, 2. sloupec uprostřed.) Stanou se: poněvadž dnes, kdy moderní věda ukázala rozpor v metafysice, která chce ilusorně objektivní cestou podávati něco, co je v podstatě subjektivné, dovede tu živou, bolestně živou potřebu dobírati se jádra a smyslu věcí s nejvyšší a skutečnou pravdivostí ukojiti — jedině básník-umělec.

A jedině tím, že otevřeně tu pravou, t. j. nazíravou či intuitivnou činností poznávací jako *subjektivní* je podá. *Tím neztratí nic ze svojí velké a hluboké vážnosti*, poněvadž nám imanentní, všude cítěná, stále přítomná, věčně bolící je touha po proniknutí nitra věcí; naopak, získají na opravdivosti z opravdivosti intuice. Dojdou na tom poli významu plného, jednotného, ne obmezeného a s sebou rozděleného jako v metafysice. Ovšem bez újmy podstaty uměleckého díla, bez zničení nebo obmezení jeho nejvlastnější povahy jako výsledku intuitivného poznávání, jak výše bylo vyloženo. (Podstata díla uměleckého, tvoření uměleckého se tím nijak neruší, jen obsahový cíl dává se umění jiný. Ale ani tak nelze věc zůstaviti bez poznámky, že to, co zde rozkládám, ve všech dílech geniálních již je uskutečněno. Obsah, předmět jich vždycky a všude buď je náboženský nebo metafysický. Náboženský v dobách pravidlem starších, metafysický v dobách novějších: jmenuji jen Aischyla, Danta, Calderona a Shakespeara, Goetha. Moderní době patřilo by jen vědomé roztřídění a uvědomění si, jisté plánové formování tohoto výsledku v nové organisaci duševního světa.)

Co se řeklo o metafysice, platí stejně *o náboženství vůbec*. Jak Wagner tu vyložil, náleží Umění zachrániti duši náboženství, vlastní a věčnou jeho podstatu „tím, že zjedná cenu *figurovanou* mythickým symbolům, které náboženství bere doslovně jako fakta daná a skutečná," t. j. že obrátí se ne k rozumu, nýbrž, chcete-li, k citu.

Správně se poznamenalo, že symbolismus sbližuje umění s náboženstvím (a vědou, t. j. metafysikou).

A jen v tomto smyslu, užil-li bych kde slova abstraktivismus v umění symbolickém, musí se mu rozuměti: tak totiž, že *obsahem* jeho mají býti meditace *metafysické*, jež obyčejně se označují jako *abstraktní*.

5. Z toho je již každému patrno, *že není žádného sporu v symbolismu mezi prostředky a cílem*, jak odvážil se tvrditi Čas na str. 763, 2. sloupec na konci a 764, 1. sloupec na počátku. Teď vidí se patrně *nelogičnost toho uměle vyhledaného a v mělké ignoranci konstruovaného odporu*. Je jen ve fantasii p. pisatele z Času, který neumí ani rozumět, ani myslit.

A dále je z toho zřejmo, jaká nejapnost je, myslí-li Čas, „že symbolismus je mysticismem v umění, odrůdou mysticismu, jenž opět i ve vědě zdvihá hlavu" (str. 764, 2. sloupec, ř. 19—21), mluví-li o symbolismu jako „nadpřirozeném daru větřiti nadsmyslné taje v životě a v přírodě" (str. 764, 1. sloupec, ř. 13. zdola) a dovolává-li se proti symbolismu — posudku du Prelovy filosofie a spiritismu!! *To je mělkost myšlení, které není rovno.* (V čem je mystická moje Analysa? Není ani zplna psychologická, základ je stále ještě psychofysický resp. fysiologický. Podání percepcí zrakových dirigováno Wundtovou Psychofysikou. A nejdu za mez vystihování jich na př. *Goncourtem*. Na jeho práce mohl bych prostě odkázati, *poněvadž většinu Analysy lze vyložiti formulí naturalistickou*. Jen ve snaze uniknouti dokumentaci geografického i sociálného prostředí hleděl jsem se z ní vymknouti. Jak jsem si vědom, že konkretně intuitivní základ uměleckého poznávání je jedině možný, ukazuje *konkretná psychologie* Analysy.) Nebo spíše: *je to průhledný manévr nejhrubšího zrna: svésti nemyslící masy obecenstva prázdnými lehce polykanými a bezmyšlénkovitě opakovanými slovy. Mohu ho zde jen odmítnout a stigmatisovat jako nemravnost a nepoctivost v uměleckém boji — diskutovat ho nelze.*

6. Stejným prostředkem je Času slovo „*šero*". Toto slovo je p. pisateli Času vůbec mystickou nějakou mocí, v churavém jeho mozku mění se každou chvíli v jinou nestvůru, evoluje v nejsmělejší a nejnesmyslnější metafory, fascinuje a opíjí ho úplně. Na str. 731, 1. sloupec, je symbolistům šero „vlastně *požadavkem* programu" (rozuměj tomu, kdo dovedeš!), na téže straně, 2. sloupec, bylo by již jen *vlastností* jejich programu („oni trochu nejasnost svého programu uznávají"), ale na str. 764, 2. sloupec, plove Čas již v nejsmělejších metaforách: zde je to již „šero blouznění", do něhož chci zavléci literáty, ale ti „jasně myslící" doufá p. pisatel Času, se mi nedají. Nevím, kdo mezi ty „jasně myslící" náleží, ale p. autor článku Školy symbolistů jistě ne. Nepatří ani mezi myslící. Ukázal jsem již, jaký je fantasta a fabulista. Je však stejně veliký verbalista a imaginarista. Pojmy, které jsem skoro matematicky jasně podal v prvém listě (Čas, č. 39, str. 621), kde vykládám, jak rozumím poněkud vágní thesi: „krása je podmíněna šerem," rostou v jeho fantasii v nestvůry Apokalypsy. Jsem přesvědčen sice, že je snadnější operovati s pojmy theosofa Jakuba Boehme než kteréhokoli českého žurnalisty, ale tentokráte jsem přece překvapen. Co jsem napsal? Do slova toto: „. . . známá věta nového hnutí, nejčastěji, ne právě přesně vyjadřovaná tak, že ‚krása je podmíněna šerem,' . . . jen znamená, že ke stvoření celého světa v umění jest se stříci *určité* uzavřenosti, jak psal již Flaubert, a že díla, která s rozkoší stále znova a znova pročítáme, jsou ta, která nevyjadřují ve formě *rozvinuté* myšlénky a city spisovatelovy, nýbrž je jen zpola naznačují a mlhou obalují, zůstavujíce čtenáři úlohu úplné si je stvořiti; to jsou díla, jež *s úmyslnými opominutími, s nejistotou a kolísavou dvojsmyslností* budí nové myšlénky, nové city, jež se mění podle různých duševních stavů, v nichž se čtenář nalézá; to jsou konečně díla, jež tvoří skoro mezi spisovatelem a čtenářem jistý druh sympatického spolupracovnictví." To je zcela jasné. Každému. V podstatě neřekl jsem také nic jiného, než prof. Masaryk na str. 33: „říci můžeme, že pochybují mnozí realisté, když na př. jako Zola myslí, že musí všechno vypsati, i ty nepěknosti, které si v představě docelí každý sám — ač stojí-li o to. Dílo umělecké obrazivosti jsouc tvořeno, obrazivost zároveň podněcujíc v pozorovateli nejvíce působí." A za to dělá Čas ze mne mága, mystika, spiritistu. Jsem mu asi „snivec" a „nadpřirozený blouznivec". Věřím prý v nějaká umělecká

arcana (velmi kriticky dosledováno na str. 764, 2. sloupec, 25. a 26. ř.: „odtud [rozuměj z našeho ‚mystického názoru‘] víra i v *mystické* prostředky umělecké: šero, zvuk slov, neobyčejné rytmy a skladby slov, kouzlo hudby,“ — všichni estetikové, prof. Masaryk, vůbec každý poví Času, že to jsou prostředky ryze a nejplněji *smyslné!* — odporučuji mu jen ze Studia děl básn. přečísti si o té onomatopoesii, jak se tam praví na str. 30.) Ne. Ujišťuji Čas, že nejsem mystik. Zejména již ale nevěřím v žádnou mystiku v umělecké formě a technice. Umění stojí nejen mnoho krve, ale také — mnoho potu. Zejména však soudím, že umění slova není nepatrnost, jak myslí Čas, ač přece prof. Masaryk ve Studiu píše na str. 23: „že básník *slovy* (podtrhuje sám prof. Masaryk) vnikati může nejhlouběji i do přírody i do duše lidské“, a na str. 18. vykládá, „jak velikého přemítání potřebí jest někdy pro *slovíčko*, pro maličkost, která obyčejnému člověku ani nenapadá.“ Já ještě stále věřím, že pokud lze třeba v básni zaměniti slovo, písmeno, interpunkci: není to celé a vysoké umělecké dílo. A ujišťuji Čas, že naprosto již nejsem estetickým mystikem, když přijímám ve smyslu, jak jsem vyložil, větu „šeré krásy“. A že všechen úžas Času, který velmi naivně a otevřeně projevuje, svědčí *o neobyčejné ignoranci estetické.* Nehledě k tomu, že celé periody poesie thesí tou byly vedeny (a kolik největších básníků moderních!), požaduje ho přímo klasická metafysická estetika německá. Tak Vischer v § 87 klade přímo za *podmínku* všeho vznešeného, tedy také krásy, ne šero, ale více *temno* („Dunkel ist das Merkmal *aller* Erhabenheit.“) Pozdější (na př. Schasler) obmezují správněji toto temno pouze v „šero“, ve „ztlumení světla, které znejasňuje (verundeutlicht) obrysy“. Positivné zdůvodnění podává nám však psychologická estetika moderní.

Tak Hennequin shrnuje v nejpřesnější formě výsledky psychologických prací Bainových a Dumontových (Théorie scientifique de la sensibilité) vytýká právě tento sugestivní způsob výraznosti (narážku, alegorii, způsob neúplný a neurčitý jistých malířů, nekonečnou melodii Wagnerovu, neukončenost komposice atd.) jako esteticky nejúčinnější a *poesii vlastní* na základě poznání psychologického: že, „jakož je potřebí více energie nalézti či vyhledati předmět pod znakem nepřímým, než pod znakem přímým, poskytuje se tu porozumění příležitost užíti *více* síly disponovatelné a důsledně cítiti *více* rozkoše“ (Dumont).

Zde doplňuje, skládá, utuší — ovšem z daných a v nejhlavnějších liniích a směrech již založených, autorem vypracovaných a napřed odhadnutých významech a smyslech — kolaboruje na díle čtenář sám. Odtud rozkoš a vzrušení, jak vykládá psycholog-estét, větší, daleko silnější než při naprosté přesnosti a určitosti kontur. (Tím dána již, jak patrno, nejvýše a zcela *vypočtěná* a celkem vždy — proti jiným prostředkům — obmezená možnost a vhodnost užíti tohoto skutečného prostředku estetického.) Z toho patrno, že jsem *positivní* estét, žádný mystik. Tím je v nejvyšší míře p. pisatel „Školy symbolistů“, jak jsem právě ukázal.

7. Na str. 764, 2. sloupec, domnívá se Čas, že „symbolismus naprosto odporuje konkretní slovanské a české povaze.“ Dokázal jsem již, že Čas nerozumí slovu „konkretní“. Kdyby mělo „konkretní“ jen ten falešný a obmezený význam, jaký mu přikládá Čas, nedaly by se vyložiti zjevy jako ruský *raskol*, kde vedle sebe a simultánně žijí všecky, i ty nejmystičtější herese, jaké kdy v osmnácti stoletích zplodila západní církev, a k němuž se zná veliké procento čistého a vlastního jádra ruského lidu. Nebo jak dal by se u nás vyložiti Petr Chelčický, církev bratrská, která nese nejpatrnější pečeť mravního mysticismu. A není v Komenském alegorista, parabolista, theosof, visionář, mystik? Ale jinak neodporuje symbolismu, jak jsem ukázal, skutečný, pravý konkretismus. Jsou jedno a totéž. To ukazují zejména otevřené a všude hlásané sympatie a obdiv mladého francouzského symbolismu k ruskému románu — k Dostojevskému, Tolstému. Více o věci jsem pověděl a zevrubněji doložil v „Synthetismu v novém umění“. Zde překládám jen z čistého symbolisty Ch. Morice: „Pan de Vogüé . . . přinesl nám velkolepou literaturu — upřímnou, ostrou a něžnou, naivní a složitou, spirituelní, citovou a smyslnou, celou vroucí láskou, extasovanou až k milosrdenství, ale silnou s takovou sladkostí . . . — literaturu ruskou. Mladá literatura francouzská pozdravila ji jako přirozeného spojence poznávajíc v ní realisovány některé ze svých nejvzdálenějších snah a přijímajíc od ní zároveň blahodějné poučení prostoty a intensivnosti.“ To dokazuje zjevně proti Času.

(Nezdá se mi však vůbec správné, aby dala se psychologická, mentálná konstrukce *celé* rasy slovanské shrnouti v jakýkoli konstantní a neměnný termín. Vlivy vnější byly tu příliš různorodé. Uznává se, že ku př. Srbové a hlavně Poláci by se lišili a odchylovali patrněji od Bulharů, resp. Čechů a Rusů.)

8. Co zbývá z článku „Škola symbolistů“? Velmi málo. Jen ještě několik nesprávností, kontradikcí a urážek. Všimnu si zde dvou prvých. Tak na př. v otázce bohatosti řeči a prostředků připouští Čas na str. 764, sloupec 1., na konci, „že u básníků nalézáme pravou *orgii* slov a obrazů“ (běží zde předem o Danta — a jen mimochodem: v čem jsou jeho obrazy: světlo mlčí, hvězdy ztrácejí peří, směje se na mne slovem, nebe nemá ozvěny mojím myšlenkám atd., jimž přece prof. Masaryk na na str. 30. „Studia“ splácí obdiv, „*konkretný*“ v tom obmezeně tendenčním a falešném smyslu, v jakém zná slovo to Čas? Ovšem jsou však nejvýše konkretny, t. j. *intuitivny* v mém smyslu!) Ale u mne je to něco jiného: práce má je „*přecpána* obrazy.“ Pravda, je v těch dvou slovech rozdíl, ale jen ten, že prvé vystihuje a maluje, druhé je triviální a prázdné. — Na str. 763, 2. sloupec, uznávám prý zčásti nejasnost svého *programu* — zatím mluvím jen o obsažnosti a plnosti *prostředků* uměleckých! — Na str. 763, 2. sloupec, praví Čas, že vybral právě ten výňatek z mé práce, „že přemítání o lásce jest všemu čtenářstvu předmětem přístupným a nejvíce srozumitelným“, což je psychologicky nepravdivé. Cit je známý, ale rozbor jeho není právě „přístupný“ a zejména ne „přístupnějším“ než rozbor kteréhokoliv jiného citu, t. j. genese jeho. Na str. 764, 1. sloupec, ř. 15 shora, nesmyslně položeno slovo „zároveň“. Nežádám, aby ty tři analogické symboly byly pojaty „zároveň“, což je nemožností (poesie je, jak každý ví, uměním časovým či sukcesivným), nýbrž —

jako je také v mojí Analyse — *posloupně, časově.* — Na str. 764, 1. sloupec, praví Čas, že ze 64 spisovatelů Huretem interviewovaných „žádný mu nerozuměl", a před tím na str. 730 uvádí *sám* tři, kteří ho vykládají (Mallarmé, Maeterlinck, Moréas). Atd.

9. Nakonec jen dvě poznámky subjektivné.

První: cituji a odvolávám se v tomto článku často k essayi prof. Masaryka O studiu děl básnických. Je tedy správno, abych označil poměr svůj k němu. Pravím přímo, že v prvé řadě doklady z něho mají význam jen *relativný:* dokazuji jimi Času, pro něhož, jak soudím, mají cenu autentickou a jenž tvrdil: „ať vyhledáme kteroukoli stránku a kteroukoli větu ‚Studia', všechno svědčí proti symbolismu" — jeho nepochopení, neporozumění, bezmyšlénkovitost, nevědomost — slovem nepravdu jeho tvrzení. Zejména však připomínám, že mi nepřišlo na mysl, když formoval jsem svoji „symbolickou" methodu, hledati dříve ve studii prof. Masaryka, je-li tam pro ni místo či nic. Odkázal jsem Čas v prvém svém listě (č. 48., str. 763, 2. sloupec) k prof. Masaryka „Studiu", „k nejedné pochopením široké a proniknutím hluboké větě" z něho, jak jsem napsal, (měl jsem na mysli zejména místo o exaktní fantasii a vystihování mluvy básnické, „onomatopoesii", jak praví prof. Masaryk na str. 30.), aby mu *pomohla k snazšímu vystižení* mých názorů: ty stopy a dojmy zůstavila ve mně lektura knihy před pěti, šesti lety. Dnes však, kdy znova pročítám tuto essay, pravím přímo: nejednu theorii nebo spíše zvláštní smysl theorie symbolické lze i odtud *podepříti* a to nejen *jednotlivými větami, ale celými paragrafy.* Dokázal jsem to v této odpovědi. Ale i v jiném směru nemohu Času dosti připomenouti *skutečné* studium této essaye. Zejména bych si přál, aby často a mnoho uvažoval o větě z předmluvy na str. 5: „*Empirik* (estetický) *nepředpisuje umělcům. Pohlíží na díla umělecká jako vědec na jevy přírodní*". To je stanovisko skutečné moderní kritiky. To je stanovisko *Tainovo* a skoro doslova stejně vyjádřeno jím v jeho Philosophie de l'art: „Moje kritika je druhem botaniky užité ne na rostliny, ale na díla lidská; nepředpisuje ani neodpouští; konstatuje a vykládá". V tom je také Spinozovo nec lacessere nec laedere sed intellegere a vše, co jsem citoval z jeho Ethiky v prvém listě na konci odstavce v Čase otištěného (č. 39.).

(Že v nejednom směru s výsledky, k nimž došel prof. Masaryk, jak myslí, empiricky, nesouhlasím, nemusím asi zvláště vytýkati. V generalisaci některých konklusí zdá se mi býti dost jednostranného, jež povstalo jistým apriorismem, tím, že ne dost všestranně byly zkoušeny hotové tvary a cesty umělecké.)

Druhou: Článek Času „O škole symbolistů", ukázal jsem, je prázdný, nepravdivý, nevědomý. Není hoden o sobě odpovědi. Důvod, proč ji přece tisknu, je ten: Obecenstvo nezná dosti předmět, neumí rozumět, neumí myslit. Chtěl jsem je zde přesvědčit a poučit o lepším.

V Praze, 3.—6. prosince 1891.

Literární kapitoly

„Hlas národa" z 21. května t. r. přinesl ve feuilletonu Literární kapitoly z péra p. Jaroslava Kvapila, velmi pestré, široké, nelogické, nesouvislé a nejasné čtyři sloupce pod čarou. Tutti frutti. A velmi obsažné. Ovšem. Polemika (s námi), lyrika (skoro všude), hymna (p. Jaroslavu Vrchlickému mimochodem). Melancholie, satira, deklamace, podezřívání, sotisy, afektace, pózy, výkřiky — a pedagogické mise a opravné návrhy. A v celé této spoustě zboží nejrůznější kvality a nejrůznější provenience také — jaký bizarní nápad — kritická theorie! Kritická theorie p. Jaroslava Kvapila. Myslím: originelní rarita v celé jeho jinak mnohostranné činnosti. A již proto tedy pozoruhodná. Pokusím se vyložiti, oč běží.

Panu Kvapilovi nelíbí se naše činnost, kritika „Literárních listův". Ale tu již p. Kvapil vyjadřuje se příliš generelně. Píše všude: „moravská kritika".[1] Tušili jsme hned, k jakým diplomatickým krokům[2] povede tato nejapná generalisace. Více než nejapná. Frivolní, poněvadž p. Kvapil zná příliš dobře literární kroniku posledních let. A více než frivolní, poněvadž p. Kvapil psal svoji urážlivou epištolu mala fide. Ale po tomto významu jeho článku nám zde nic není. Analysujme tedy klidně dále. — Proč? Poněvadž prý literaturu bagatelisuje. Neuznává prý práci spisovatelstva z Čech. Není prý nám „ničím jiným než sportem jednotlivců, fantomem blouznílků, břemenem, jež vleče národ na cestě za svým cílem." Slovem: ničíme (my, „t. zv. zákopníci veřejného nebo literárního života") prý přímo naši literaturu. (Odpusťte, že činím znova pausu. Ale prosím p. Kvapila, aby dokázal, kdy a kde učiněny byly podobné výroky v „Literárních listech". Aby je citoval. Jen jediný ať uvede. *Jsou všecky prostě lživé.* Mohu litovati jen časopis, který tak nízko cení veřejnou pravdu.) Kritika našeho listu je tedy přímo zhoubná. V Čechách zase kritiky vůbec není. Jen povrchní a nedostatečné referáty. Jedná se tedy o reformu literární kritiky. A tu jsme u positivných postulátův, u idejí, jak je formuje p. Kvapil o kritice, jejím úkolu, její organisaci. U otázky, jak známo, v posledních letech

1 - S jakým logickým kriteriem užíváno v poslední době slov „moravský" a „český", snažil jsem se marně vyanalysovati. Je na př. Moravan, kdo se *narodil* na Moravě nebo tam *žije* nebo *tiskne* v listech, které tam vycházejí? Je to kriterion ethnografické, sociální nebo snad psychologické? A jest vůbec reálné? Je pánům pojem „Moravan" a pojem „Čech" psychologická konstanta, aby z něho dělali literární kriterion? To jsou, jak patrno, ubohé alogismy. Otázka je daleko konfusnější než kdysi (tuším před pěti lety) v Čechách, kdy viselo ve vzduchu plno takových distinkcí: staří, mladí, nejmladší a starší, prostřední, šedivá, bezvlasá, bezvousá atd. generace. Tehdy dovolil jsem si navrhnouti, aby za základ těchto *literárních* kategorií vzaly se odvodní třídy a doby vojenské služby: linie a reserva. Analogicky positivní návrh byl by dnes zase zcela na místě.

2 - Viz „Hlas národa" z 27. května (dopis z Brna) a „Nivu" z 1. června.

v cizině a nejnověji i v Čechách často a horlivě řešené. U otázky, ve které v nové době vidí se vůbec základní a kmenné prvky celé literární organisace. Zájem náš na článku p. Kvapilově je tedy dvojnásob ospravedlněn. Škoda, že je tak naprosto zklamán, zklamán četbou jeho článku.

S největší šetrností, s upřímnou loyalitou hledím zachrániti každý zákmit myšlénky, každé zdaleka a nejasně pronesené a alespoň zdánlivě rozumné slovo, každou třísku jakékoliv ideje z kalných a špinavých vod jeho verbalismu, z hlubin jeho rétoriky a deklamace. Kombinuji, srovnávám, doplňuji analogickým výkladem, interpretuji jemu nejpříznivěji, pomáhám a doceluji. A přesto nedobyl jsem více než tyto tři ne ideje, ne these, ne axioma — ale věty. Hubený lov. Zde jsou:

1. Kritika je činnost negativná, je nečinnost. (Kritisovat a nepracovat jsou p. Kvapilovi synonyma. Kryjí se mu logicky úplně. Jedno zastupuje druhé. Lze jich užívati promiscue.)

2. Ale přesto kritiku mohou pěstovati jen *skuteční* literáti. (Podtrhuje sám pan Kvapil. Co jsou skuteční literáti, jak se liší od neskutečných, není vyloženo. Skuteční literáti. Ano. Nikdo jiný. Chyba našeho listu je, že takové lidi „nemá na své straně". Že má jen samé „literární zakuklence anebo literární negativy".)

3. Horší je vyzpytovati podle p. Kvapila *úkol* literární kritiky. Má sice o něm ve článku celou jednu větu, ale je tak prázdná, že nepoví nikomu nic. Zde jsem ji opsal: „Jde tu spíše o systematické a nestranné konstatování celého denního (!) ruchu literárního, jeho tužeb (?) a zápasů (?), jeho dočasných výslednic a úspěchů". Také definice úlohy kritické! Ale o některých slovech mám přece jisté pochyby. Totiž, že jsou jen slova a k tomu nesmyslná slova. Tak na př. hned na samém začátku: nestranné konstatování. Myslí p. Kvapil, že je také nějaké stranické *konstatování?* A v čem vidí p. Kvapil systém v konstatování? Co to je systematické konstatování? Nesmysl. Buď něco konstatuji nebo ne. Ale systematicky nebo nesystematicky konstatovati — taková distinkce žije jen v mozku p. Kvapilově. Jak se dají konstatovati tužby denního ruchu literárního, co je to dočasná výslednice, a co je to úspěch, nepochopím nikdy. A co s tím má dělati kritika, je mi mysteriem. Pan Kvapil napsal něco, čemu sám nerozumí a při čem naprosto nic nemyslil. Odpouštíme mu ten nevinný vtip chtíti theoretisovati, a hledáme trpělivě jeho myšlénku utopenou v širokých a špatně přilehlých slovech. A skutečně. Když nejméně to asi čekal, řekl, co si myslí, jasněji než v hořejší definici, která má sice značné přednosti, ale s Tainovou přece ještě nemůže rivalisovati. Tam, kde horlí: „Ale jak má býti o té naší poctivé činnosti spravedlivý názor zanesen až na Moravu, když se o ní i u nás jenom mlčí, mlčí, mlčí?!" Zde je to. Slyšíte? Jak má býti zanesen názor atd. Tedy: kritika má spisovateli zjednávati pochopení u obecenstva. Má v něm šířiti porozumění pro jeho dílo. A více: úctu k němu. Má šířiti jeho slávu. Jiná místa z feuilletonu poučují mne, že jsem na pravé stopě. Že dobře interpretuji, když resumuji názor p. Kvapilův takto: *Kritik slouží básníkovi.* A ve smyslu lidí praktických a konsekventních rozumí se mlčky: *i nakladateli.*

To je po obtížném procesu interpretačním celá theorie p. Kvapilova. V prvých dvou bodech nebudu s ní zde polemisovati. To jsou groteskní banálnosti, dávno odbyté absurdnosti. Tím méně, poněvadž vím, že dnes již nejširší vrstvy obecenstva nemají tyto prehistorické názory, jaké bez zardění vykládá mladý český básník. Třetí je sice neméně ubohý a směšný, v užších a odborných kruzích dávno pohřbený. Ale u většiny obecenstva je názor ten, zdá se mi, posud zakořeněn. A i mezi umělci — alespoň v Čechách — rozšířen. Zde klade se obyčejně jako otázka po poměru mezi kritikem a spisovatelem. Jak k sobě stojí umělec a kritik? To právě naskizzuji.

Ví se dnes dost obecně, že kritická činnost může býti dvojí. Jednou vědecká. Po druhé umělecká. (Jsem přesvědčen a chci ukázati, že to jsou celkem metafory a že není mezi nimi té příkré meze, jaká ve slovech zdá se ležeti. Ale jsou akceptovány a prima vista i oprávněny. — Vyjdu od nich, poněvadž vykládají. Poněvadž jsou pedagogicky účelné.) Jedna tedy objektivní, lhostejná a historická chce vystihnouti genetický proces díla. Dílo umělecké je produkt jako všecko ostatní. Není samo o sobě a sebou. Je členem v řetězu příčin. A každé dílo: ať konkretný produkt individuálný, báseň, román, ať kolektivní útvar sociální psychologie jako třeba anglický romantismus nebo ruský realismus. Jedná se o to, najíti vztah mezi produktem a producentem, mezi dílem a autorem. Ve vyšší generalisaci tedy o zákon tohoto vztahu, o abstraktnost poměru, matematický moment jisté konstrukce fysiky, ať psychologické, ať sociálné. V poslední příčině tedy o ideálný (ve smyslu matematické kausality) obraz dynamické hry mentálných jevů převedených určitými uměleckými pracemi, o generalisaci — system katexochén. To je činnost vědecká, omezená psychologií, sociologií, estetikou, historií a statistikou. A jak stojí k umělci, k autoru? Jak viděti, není jí nic než zřízený experiment, fenomen realisované síly. Nemůže jí ani znamenati nic jiného. Je jí zcela lhostejný. Neodměňuje jeho píli, netrestá jeho chyby. Poměr je tu patrný. Umělec a dílo jsou ryzím materiálem této kritiky. Nic víc. Zrovna jako věc pod mikroskopem jest materiálem přírodopisce.

Ukážu, že není tomu jinak ani v případě druhém. V případě kritiky umělecké, dojmové a subjektivní. Co říká každý kritik literární? Vždycky nejméně svoje dojmy, nejvíce svoje ideje. Ale vždycky také jen svoje a jen empirické. To jest: to podráždění, ten náraz, který způsobí v něm umělecké dílo. Ten vám převede, popíše, vylíčí, rozebere. To je všecko. Poněvadž já, kritik, mám tu a tu duševní konstituci, poněvadž jsem to a to četl, to a to žil, mám tu a tu sensibilitu, tu a tu sílu asociační, tu a tu sílu percepční, proto *musím* se stavěti k dílu tak, jak se stavím. Proč? Poněvadž dílo není jen několik archů potištěného papíru, ani několik ukázek rétoriky nebo poetiky, ale celý zhuštěný komplex psychického života svého autora, celý jeho organismus. Vlastně on sám. Kritik „chválí". — Neznamená nic jiného, než že duše jeho je více méně konformní s duší autora. A „haní". Poněvadž je diformní. Je přece patrno: kritik projevuje právě tak svoji individualitu v kritice,

jako básník v básni. Dílo spisovatele, kniha, spisovatel sám je mu nakonec zase lhostejný. Je mu jen motivem, jen nárazem, který uvede v pohyb jeho duševní organisaci — ale o její projevy běží mu v prvé řadě. Hledá *sebe*. Nese v sobě svět představ, dojmů, visí, idejí, zkušeností, svět svých disposicí původních a nabytých. Běží mu o to, aby našel předmět, na němž by rozlil svoji sílu, terén, kde by se mohla produkovat. Potřebuje předmětu, jenž by jej *determinoval*, k němuž by se mohl postaviti. A to jest umělecké dílo. To determinuje kritika právě jako básníka determinuje zase celé jeho okolí od pohledu na krajinu, causerie se ženou, percepce citu až k analyse duševních stavů, sociálných manifestací, kosmických hypothes. Vzpomeňte, že *dnes* již tato výslednice determinismu básníkova značnou měrou není přímá, direktní, bezprostřední, nýbrž že dnes nutně jest více méně asociovaná, vypracovaná, odkázaná jemu vitálnými, psychickými, uměleckými procesy kolika tisíciletí. Uvažte s druhé strany zase, že u kritika *dnes* je tato determinace širší a ne obmezená jen na pouhé kritisované dílo, na jediný a isolovaný produkt, nýbrž že vidí nutně za ním celou řadu podobnějších, bližších, určitějších forem, složek a prvků, jindy a v jiných sloučeninách analysovaných, zkoumaných, poznaných; že *dnes* může kritik zcela snadno pouhým receptivným studiem nahromaděných pokladů minulých kultur uměleckých vssáti, složiti, zpracovati v sobě bohatší zásoby psychických visí a apercepcí, než dovede samostatným a bezprostředným názorem celá legie prostředních umělců; že konečně asimilační schopnost (kterou je podmíněna tato obrovská absorbce) může nutně vyvésti z této přijaté látky *originelní kombinace*, nové útvary mentálného života, intensivnější a hlubší objevy, než k jakým dojde devadesát procent normálních umělců „činností positivnou". A pochopíte jasně, že kritik žije právě tak jako básník nejen život intelektuelný a abstraktný, ale sensitivný, organický a tvůrčí. A že i on jej převádí umělecky konkretnými formami (ve smyslu psychologickém), že i on píše svůj autobiografický román, sentimentálný i intelektuelný — ve svých kritikách. A dále, že dílo jeho může býti stejně (a po případě i silněji a plněji) psychologicky a umělecky bohaté, zajímavé a nové jako románové nebo lyrické svazky jeho „obětí". Že třeba sebrané práce Lemaîtrovy rovnají se jistě Rabussonovi, Bourgetovy Essaye Stendhalovi, Sainte-Beuvovy Pondělky Mussetovým komediím, Tainovy studie sociální psychologie Zolovým Rougon-Macquartům, Hennequinovy analysy forem Flaubertově románové archeologii. A dále ještě, že někteří kritikové napsali nejdelikátnější studie o knihách — mrtvě narozených, podobni básníkům, které vzruší zjevy nejmenší, samá riens pro mozky těžké a olověné. Essaye plné gracie o knihách poloprázdných. Tu je jasně viděti, čím je *takovému* kritikovi autor. Je viděti, jak je směšné říci, že kritik žije z autorova tuku. Opak je správnější, jako vůbec můj paradox o čtenáři, který se bojí po kritice čísti knihu — aby se nedisgustoval, má zde svoji psychologickou a empirickou basi. Jak neoprávněný je postulát, aby kritik byl sluhou autora, sloužil jeho oslavě, dá se snadno dedukovati. Názor tento, relativně správný v dobách starých, v dobách literatur zakládaných, tvořících se, evolujících, je naprosto *irreálný* dnes, ve věku velikých a dovršených kultur uměleckých, hotových a zavřených procesů. Dnes ve věku historickém, asociačním a diletantním. Ten tvoří a podporuje — nelze to popříti — poměry právě opačné, jak zde bezprostředně dokázáno a výrazným příkladem doloženo. Jako jindy děkovala kritika svůj zájem knize, uměleckému produktu, tak dnes dobrá půle *knih* děkuje svůj význam kritice. Kritik nebere z nich, ale *dává* do nich — ze svého.

Namítne se mi snad, že se napsali a píší o velikých a největších knihách nejhloupější kritiky. Přiznávám. Je pravda. Ale co to dokazuje? Či nepíší se o nejkrásnějších ženách nejšpatnější básně? O největších lidech nejsměšnější historické romány? O nejhlubších mořích nejmělčí sonety? Nelezou vůbec na nejvyšší hory nejmenší lidé?

A resumuji.

Poměr kritika a umělce je prostě a jedině ten: *determinují se*. A což je stejné a v tomto termínu jako užší v širším obsažené: vylučují se.[1] Jsou si zcela lhostejní. Jednomu není dnes nic po druhém. Žádný neslouží žádnému. Ať autor píše, co chce, není nic po tom kritikovi. Nebude jej varovat ani opravovat. Bude jen konstatovat. A opačně: ať kritik píše, co chce, není nic po tom autorovi.

Determinují se.

A poněvadž dva různé předměty, dva názory, dva světy postaveny *vedle sebe* nebo *proti sobě*, slovem: uvedeny v poměr, dají širší, bohatší, hlubší, vyšší generelnější poznání *každého z nich*, než jsou-li pozorovány každý pro sebe a o sobě, je *jen v tom* a v ničem jiném význam, cíl, *účel* kritiky. Jest její užitečnost pro třetího, zkoumajícího, pozorujícího, srovnávajícího. Tedy pro obecenstvo.

Ale není v ničem jiném, opakuji. V žádné pedagogické missi: ani vychovávati autory ani raditi obecenstvu při knihkupeckých objednávkách. Kritika není pensionátem pro autory. Nemůže jím býti, poněvadž uznává vcelku Zolovu thesi: Talent je podmíněn temperamentem, a temperament ukládá přednosti jako vady. Proto veliký autor nedá se vychovat (a jeho velikost je také v tom, že nedá se vychovat, že vzdoruje každému pedagogickému umění). Jen prostřední spisovatelé mu podléhají; ale záleží málo na tom, jsou-li horší nebo lepší prostřední. — Ale více: třeba nejsou a nebudou, zdá se, hned tak skončeny spory o volném a bezvědomém, o účelovém a instinktivném, o daném a nabytém v umělecké duši, je dnes alespoň jedno jisto: učiti a vychovati nemohou slova, ale jen tvrdá fakta holého a reálného života.

A stejně je tomu s obecenstvem. Dnes víme, že mezi ním stejně jako mezi autory je jedna část organisací svojí nutně romantická, jako druhá idealistická, jako třetí konečně realistická. První nutně čte, chápe, miluje romantiky, druhá idealisty, třetí realisty. A více: že ani romantikové nejsou stejnorodí, ale že je celá stupnice odstínů a barev mezi romantickým čtenářstvem právě jako romantickým spiso-

1 - Spinoza: Omnis determinatio est negatio.

vatelstvem. A stejně u obou tříd ostatních. Nemůžeme býti jejich knihkupeckými kolportéry, poněvadž bychom musili dříve znáti, vyšetřiti, odhadnouti duševní ráz každého z nich zvláště. Poněvadž každá generalisace v tomto směru, poněvadž podobné kolektivné pojmy jako „čtenářstvo", „obecenstvo", „lid" atd. jsou chimérní. Poněvadž není jedno čtenářstvo, jedno obecenstvo, jeden lid. Je složeno z řady nejrůznějších lidí, individuálných a personelních. Poněvadž slova „čtenáři našeho listu" je vágní a tmavá představa, je gesto do prázdna.

V obou směrech jest úkol kritiky, její prospěch a cíl naprosto ilusorní. Víme to a nehledáme ho tam, kde se najíti nedá.

A ještě jednou tedy. Boj autorů s kritikou (pokud nevede se o abstraktní principy a umělecké theorie ve formách přísné a zavřené logiky,[1] nýbrž o dílo živé, konkretné a individuálné) je směšný. Ty všecky repliky a plaidoyers jsou zbytečné a rétorické hračky. Svědčí jen o rozumové nevyspělosti. Stejně jako o nízkém mravním niveau podobných spisovatelů. Kdo z nich vzpomene, že dílo jeho jest jen zřízený experiment, nutný a nesvobodný, cele a mlčky podmíněný produkt podmínek, jež on sám nepoložil — ten nepomyslí na „obranu". Ale i toho, kdo nedovede chutnati tento trochu trpký plod, kdo nedovede zejména vystoupiti tak vysoko, aby po něm kdykoli sáhnul — dovede utišit jiný lék, jiný paliativ. Mám na mysli (po hořejším výkladu) samozřejmý axiom: *Kritika kritisuje kritisujícího stejně jako kritisovaného.*

A pro domo. Nepracujeme tedy pro autory. Nepracujeme ani pro obecenstvo. *Ale jen pro sebe.* Kritika — správně literární psychologie — *je samostatný umělecký genre.* Stojíme na svých vlastních. Pracujeme jako všichni umělci, ať filosofové, ať básníci podle slov, jichž užil Goethe ke karakteristice celého svého díla — *„höchst selbstsüchtig."*

S kritickou „theorií" p. Kvapilovou jsem tedy hotov. A již ani slova víc o ní. Nezasloužila si od původu vlastně nic jiného než — milosrdné mlčení. Et passons.

Ale je ve feuilletonu p. Kvapilově několik momentů, které žádají odpovědi, ne se stanoviska dogmatického (o to při p. Kvapilovi nikdy neběží), ale prosté slušnosti, urbanity, loyálnosti, veřejné mravnosti, sociální bezpečnosti — se stanoviska literární organisace.

Dám je zde.

Ukázal jsem již, co napsal p. Kvapil v „Literárních kapitolách". Sotisy a nesmysly. Nestarali bychom se o ně tolik, kdyby byly signovány výhradně jeho jménem. Pochopili bychom, omluvili, odpustili — a šli dál. Ale p. Kvapil dekretuje se s velikou emfasí za mandatáře českých literátů, předem mladších literátů

1 - Pak je to ovšem theoretická diskuse dvou systémů nebo method *kritických.*

z Prahy. Mluví jejich jménem. Čtete podtržené věty jako: „Dovoluji si tu mluviti jménem celé a poctivé práce literární." Slova jako: poctivá činnost, *uznaná* práce, *skutečný* literát, literární diplom a dokonce doktorský grad vracejí se významně často pod jeho pérem. Ale ani to nevadí samo o sobě. Pro persona je mi sice literát, který vykřikuje do světa alespoň jednou za měsíc: „pracuju, poctivě pracuju, podívejte se, jak poctivě pracuju" . . . odporný, a je-li to 24letý člověk jako pan Jaroslav Kvapil i — podezřelý. Vím také ze soukromých informací, že pan Kvapil neměl k representačnímu projevu jménem českých literátů žádného zmocnění. Znám k tomu také příliš dobře mínění literárních kruhů pražských o p. Kvapilovi. Vím, jak o něm myslí generace povrchlická, páni od 25 do 35. Ale ku všemu tomu stačilo by se odvrátiti stranou.

Ale nemravné jest a musí se přímo stigmatisovati, když p. Kvapil vystupuje formelně, representativně a autoritativně tam, *kde mu nestačí myšlénky, pravda a logika.* Že pózuje a anathematisuje, kde by měl dokazovati. Deklamuje, kde má mysliti. A že je to mladý umělec, který hraje tuto tragikomickou úlohu lépe než nejobmezenější a nejstarší literární byrokrat nebo žurnalista.

Proti analyse, rozumu, pravdě staví p. Kvapil autoritu. A svoji autoritu. Nedokázal nic. Nedokazoval vůbec nic a nechtěl ani dokazovati. Chtěl jen obviňovat, urážet, tupit. Proč? Protože je autorita. Protože jeho názor sám o sobě, holý, nahý, bez opory, třeba směšný, nesmyslný, banální něco platí. Musí se s ním počítat, ať je jakýkoli. Protože je to *jeho* názor. Jeho, který se podepsal na tento feuilleton a tucet jiných a hlavně na titule svých pěti „knih" těmito pěti slabikami: Jaroslav Kvapil.

Pro nás jest autorita nerozhodná. Nestarali bychom se ani o p. Kvapilovu, kdyby nám nevnucoval — chiméru. Pan Kvapil je buď obětí autosugesce nebo mystifikuje málo útlocitně venkovské abonenty svého listu. Ví a cítí jistě určitěji než my, že veřejnost mu jí nepřiznává. Že je nonvaleur. A nonvaleur nejen literární (což není nic), ale i umělecký (což je všecko).

Literární. Stačí jen připomenouti dvě fakta. První: nedlouho před rokem odmítnul výbor „Máje" žádost p. Kvapila, tehdy již autora, tuším, čtyř sbírek, za přijetí do spolku, ač stanovy žádají prý jen autorství dvou knih. A druhé. Jak se stavěly pražské literární kruhy ke produkci p. Kvapilově, ilustruje nejlépe toto místo z předmluvy p. Jar. Vrchlického k jeho „Růžovému keři": „Nicméně dráždí to člověka, který jako já zcela v práci svou pohřížen stopuje jen z dálky vlny literárního života našeho, že hledí si vysvětliti tuto nepřízeň vůči Vaší poesii, tuto lhostejnost ne snad tak mezi obecenstvem jako spíše kritiky, *ano i současníků Vašich.*"

Ale dost. Nemluvil bych o podobných věcech, kdyby přímo k nim nevyzýval málo distinguovaný tón p. Kvapilova feuilletonu. A ten nutil k této poznámce, ačkoliv tyto věci jsou pro nás bez významu. Záleží velmi málo na tom, co o kom soudí slavný výbor „Máje". A konstatuji tedy jen pravdu a vím, že velmi malichernou pravdu, když opakuji: p. Kvapil je literární nonvaleur. Ale přece pravdu.

Všecko jest ale v tom, že je p. Kvapil *umělecký* nonvaleur. Ani o to bych se zde nestaral, kdyby p. Kvapil s takovou emfasí neakcentoval tento ve sporu jinak docela vnější a nepodstatný moment. Ale vnucuje-li nám p. Kvapil něco, musí dovolit, abychom se přesvědčili alespoň o *realitě*, o objektivné existenci toho, co nahražuje p. Kvapilovi nejvyšší kriteria činnosti rozumové a poznávací, kriteria pravdy a důkazu, co staví nad každou normu a nad každý kodex. Abychom zjistili zde jeho význam, cenu, hodnotu jako básníka a umělce, na niž klade tak široký (a v konkretním případě směšně neoprávněný) důraz, takže mu má nahraditi v positivném našem procesu cenu logika, myslitele, analysty.

Vyložil jsem již grotesknost a byzantinismus situace. Je patrno: ať je výsledek analysy *uměleckého* významu p. Kvapilova, kterou tu podnikám, jakýkoli, není tím změněn, posunut, odčiněn v ničem důkaz o jeho naprosté *myšlenkové impotenci*, jejž jsem podal na začátku svého článku v rozboru jeho feuilletonu. Tam, ukázal jsem, řekl p. Kvapil řadu ubohých alogismův a triviálních fantasií. Na tom se nedá nic změnit. Ty zůstanou nesmysly, kdyby je řekl, podepsal nebo ověřil třeba Lamartine nebo Hugo. Ale běží jen o to, že to nebyl v konkretním případě žádný Lamartine ani Hugo, který je řekl. Populární názor českých feuilletonistův a zralejších kojných dovoluje u nás ještě dnes básníkům jistou dosi slaboduchosti, snad jako neklamný příznak srdeční měkkosti a lyrické vodnatelnosti. Odpouští jim ji alespoň dost benevolentně. Neprocesuje s nimi proto. Soudí: X je veliký básník. Může být proto hlupák. Proč ne? Ať. Vždyť je zato veliký básník. Tímto jinak velmi šťastným, zdravým a neškodným (bohužel však — lituji, že bouřím jeho partisány z domněle bezpečného klidu — dnes v cizině velmi ohroženým a do pohádkového ovzduší poetických ammenstuben zatlačeným) názorem je nadšen, rozumí se samo sebou, náš *mladý* český lyrik. Jako vůbec každou archeologickou raritou. Cela va sans dire. Ale víc. Jak je špatný logik, obrátil závěr. A rozumuje. Jsem — — — řekněme špatný logik. Ergo: jsem dobrý básník. Jen tak vykládám si alespoň pevnou jistotu, s jakou všude vystupuje.

Analysujeme co nejloyálněji jeho uměleckou bagáž. Těch pět knih (koho děsí číslo, ať uváží, že jsou velmi drobné), které chronologicky jdou, tuším, tak: Padající hvězdy, Básníkův deník, Relikvie, Růžový keř, Tichá láska. A zde je vše, co můžeme o nich říci. Tři z nich (Deník, Relikvie, Tichá láska) jsou nejen beze vší ceny, ale i bez všeho uměleckého *zájmu*. Nic v ničem. To uznává, doufám, umělecké svědomí p. Kvapilovo také. Ze dvou zbývajících dá se vybrati deset, dvanáct, čtrnáct kusů, které mají význam. Jaký? Předně: hudba verše je v nich podmíněna a dána psychickou disposicí — není materielní, prázdná, technická, ale duševní a motivovaná. Mají jistou intuici, mají jistou evokativnost — škoda jen, že tak úzce jednostrannou a málo pronikavou, t. j. obmezenou na jedinou a nejprimitivnější disposici duševní, podanou a převedenou zcela a jedině nervově-citově: melancholii. Bez kuriosity psychologických analys nebo metafysických problémů (nehledě ani k positivným a sociálním). Bez šířky snu, bez hloubky vise. Bez originality konečně a bez temperamentu. Poněvadž všecky prvky, myšlénkové i stylové, převzal p. Kvapil z francouzských dekadentů, předem z Moréase, takže celý cyklus „Iluse" (v Růžovém keři) není než imitovaná variace jednoho čísla z Moréasových Syrt, tuším „Rukou". Poněvadž před ním realisoval je v jiném poli psychologie (extatického názoru) s vyšší a bezvadnější gracií a v celejší a hotovější architektuře ideové p. Jaromír Borecký v básních jako: „Mystické ženy" a „Slavíci hřbitova" (Světozor r. 1887), které byly p. Kvapilovi přímým vzorem.

Nemá temperament. Všecko, co posud vydal, nemá žádný společný základ, žádnou sensitivní basi, ten stejný rytmus zpívající a stříkající krve. Jsou to vybledlé a studené pastiches — i těch několik nejlepších jeho kusův.

A resumuji: Všecko, co můžeme dnes p. Kvapilovi přiznat, je jen to: Z daných, hotových a přejatých nuancí sentimentálných a verbálných podařilo se mu komponovati dvě, tři nové variace, kombinovati dvě, tři nové představy, harmonovati dva, tři nové vzorce. To je všecko. V těchto nejužších a nejspeciálnejších mezích je celý jeho význam.

Tedy: parafrázista, virtuos, aranžér. To všecko je s větší menší obratností p. Kvapil. (Správněji: *byl* jednu chvíli. Poněvadž od Růžového keře zpívá nejbanálnější a nejvulgárnější tremola, imituje vyssáté kopie, rozřeďuje cukrovanou vodu jako na př. v Tiché lásce. Dnes není již ani dekoratér. Nemá, myslím, již uměleckých pretensí, které měl před třemi roky. Je to dnes salonní básník v témže smyslu jako jsou salonní kouzelníci. Salonní poesie jako je salonní magie. Salonní papoušek — velmi krotký a velmi vypelichaný a hrozně již unavený, který vykřikuje ze sna nesrozumitelná slova). Parafrázista, virtuos, aranžér. Člověk, který měl jednu chvíli (asi čtrnáct dní nebo měsíc v životě) trpělivé ruce, ale nikdy žádné srdce a žádnou hlavu. Virtuos. Snad. (A ani ten by nebyl bez hříchů.) Ale umělec, básník, myslitel, theoretik, estét, psycholog, metafysik, sociolog? Nic. Naprosto nic. Myšlénky, ideje, vise, dedukce, komprehense, ostré percepce nebo těžké asociace, reálné analysy nebo symbolické fikce? Žádné. Naprosto žádné. Ani positivní ani transcendentní. Nic. A nejen žádné myšlénky, ale také žádná krev. Ani žádná verva. Ani žádná emoce. Ani prudká inervace. — To není umělec. To není básník. Dejte mu všecka jiná epitheta. Jen ne ta dvě. Ta mu nepatří.

Pan Kvapil stojí pro nás *pod* p. Auředníčkem. Ten má alespoň umělecký temperament. Ten má jeho celou a hotovou prudkost. Jde na všecko útokem, crânement. Ale p. Kvapil? To jest jen divadlo. To jsou jen pózy a kompromisy.

A tedy: p. Kvapil jest i *umělecký* nonvaleur.

Et passons.

.

Pan Jaroslav Kvapil nezachoval sice v „Literárních kapitolách" ani papežský ceremoniář, ani dvorskou etiketu Ludvíka XIV. Ba ani obvyklé tradice šermířské zdvořilosti. Ale proti anonymnímu dopisovateli z Brna do „Hlasu národa"(z 27. květ-

na) jest ještě celý kavalír. Tento pán polemisuje poněkud rázněji. Nemá sice, co by řekl. Konstatoval jen, že do „Liter. listů" nepíší jen Moravané, nýbrž také lidé z Čech, specielně z Prahy. Mohl také navrhnouti k bezpečnější kontrole, aby každý autor poslal s prací současně křestný list. Nám, kteří jsme směšnou distinkci „moravská kritika" nekreovali, jsou podobné pirouety konfusních a slabých mozků nejvýše zábavny. My neznáme rozdíl mezi kritikou moravskou a českou, mezi pražskou a venkovskou, mezi denní a měsíční, mezi referátem tištěným na Japonu nebo obyčejném novinářském hadru. A nelišíme mezi literáty českými a moravskými, hubenými a tlustými, starými a mladými, kuřáky a nekuřáky, kneippiány a antikneippiány. Známe jen jedno kriterion každé práce: *dobrá a špatná*. A tedy i kritiky. Je-li dobrá, mohl ji napsati člověk třeba z New Yorku. A tak je náhodou pravda, že dnes snad většina (ne všichni) přispěvatelů „Lit. l." jsou Češi, jako včera to byli Moravané a jako to mohou býti třeba zase zítra. Fakt ten jsme nikde nepopřeli a je, doufám, i v Praze známý. Že jej p. dopisovatel konstatoval, není nic neobyčejného. Učinili jsme a učinili bychom tak zajisté sami i bez jeho prevence. Ale k tomu stačila jedna dvě věty. K tomu stačila urbanní forma. Ale p. pisatel vyplnil dva, tři odstavce tónem, z něhož jen jednu ukázku: „Pan prof. Dlouhý dopouští se té chyby, že dovoluje, aby zakuklenci, za nimiž se skrývají *nezralí hoši*,[1] hráli si na ‚moravský areopag literární'". Tedy zakuklenci! Proč? Poněvadž signují šiframi? Jaká malichernost! Jaká lapálie! *Obsah* recense není nic. Všecko je *jméno, podpis, marka*. Theorie, ideje, karakterisace, genetický proces — k smíchu! Na tom nezáleží. Jen marka a zas marka! Tedy zakuklenci. Připusťme tu banální logiku. Ale pak, táži se, co je p. dopisovatel? *Nepodepsal se ani šifrou*. Tma před ním, tma za ním. A přece list jeho je *zcela osobní a citový*. Velmi intimní. Není jako kritika více méně objektivní exposé uměleckého nebo psychologického problému. Jeho dopis obsahuje řadu slov, za něž má jako čestný muž státi vždy a všude. Není záležitostí literární, ale ryze soukromou, jak ukazuje dostatečně citovaný úryvek. Pod *takovým* článkem mělo státi nejen *plné jméno*, ale i *byt*. Celá carte de visite. Aby uražení mohli sjednati si dostiučinění různé dle toho, jak pojímají záležitost: jako čestnou nebo nečestnou. Zatím nevíme o p. dopisovateli nic. Jen „Niva" z 1. června kvalifikuje jej zcela neurčitě epithetem, které nepřímo a málo pochlebně ilustruje i její vlastní mravní názor: „známý *vážený* žurnalista". Vážený žurnalista! V Čechách a na Madagaskaru je možné všecko. Ale přece s jistým rozdílem: na Madagaskaru by jistě *po* svém dopisu přestal býti „váženým". U nás je pravdě podobno, že zůstane jím i dál.

Respektuji příliš práci svých kolegů, pp. π a *jv*, než abych je hájil proti *takovým* útokům. To, co nyní uvedu, nemá také sloužiti k jejich obraně. Není nic osobního a subjektivního. Jest objektivný dokument. Je přímý, třeba negativný příspěvek

1 Podtrhuje sám p. dopisovatel.

ke karakteristice naší mladší generace spisovatelské, té generace, jejíž několik členů vrhlo se na naši činnost způsobem — tak delikátním. Srovnáte a dojdete pravdy snadno úsudkem a contrario. Je to list p. *J. V. Sládka*, datovaný v Praze 2. ledna 1892, v němž dává děkovati p. π za posudek svých „Starosvětských písniček" a „Směsky" uveřejněný v 1. a 2. čísle „Lit. listův" — jejž mám na mysli. Mohu citovati dopis ten bez porušení nejsubtilnější diskretnosti, poněvadž je *veřejný*, zaslaný redakci „Lit. listů" a ne p. π, který není p. Sládkovi ničím, než maskou a šifrou. Poněvadž je veřejné svědectví. Literární dokument . . . „Psal bych panu π přímo, ale neznám jeho adresy a proto Vás prosím, až budete míti k tomu příležitost, abyste mu laskavě vyřídili můj dík za skutečně velkou a svědomitou práci, kterou si s těmito drobnostmi dal. Přiznání, že mu některé k srdci promluvily, těší mne nejvíce. To byl vlastně jejich účel . . . atd."

Stačí jen upozorniti ještě, že recense p. π není naprosto hymnická, jak se čtenáři naši pamatují, — a je tu celý rozdíl mezi generací starou, širokou, přístupnou, otevřenou a neosobní a novou obmezenou, malichernou, prázdnou a nevědomou — našimi odpůrci.

A jděme dál.

Křižáckého tažení zúčastnila se také brněnská „Niva". V čísle z 1. června věnovala aféře zevrubnou pozornost. Pro nás teď, kdy jsme odrazili několik trivialit, jinde uveřejněných a v „Nivě" jen opakovaných, má zájem jediná pasáž z jejího feuilletonu. Opisuji ji tu:

„Tam (rozuměj v ‚Liter. listech') píše kdokoliv a jakkoliv; redaktor jejich, Frant. Dlouhý, nevedl jich dosud nikdy zvláštním, „moravským" způsobem, ba, mohu říci, že on asi *zúmyslně* nikdy nepřál určitému směru ponechávaje vývoj nahodilým spolupracovníkům."

Tedy slovem výtka: Jste bez programu, bez plánu. A ta chce odpověď.

Pravda, nemáme tištěný program v čele novoročního čísla. Obvyklý a tak oblíbený, ale stejně frázovitý program jiných listů, hluchý a prázdný jako volební provolání. Je to proto, že nejsme žádná strana, ani politická, ani literární. Nechodíme na sněm. Nesedíme ani v obecní radě. Nepořádáme také koncerty nebo deklamační zábavy.

Nemáme programu.

Neinserujeme ho v denních časopisech, netiskneme na plakáty, nelepíme na rohy ulic.

A přece, jak efektní věc je takový program! Jak snadná a příjemná věc! V neurčitých a prázdných větách shrne se všecko, co chcete. Alfa a omega všeho. Velmi pěkný vynález. A larmoyantní nebo dojaté nebo nadšením zuřivé obecenstvo chytá se znamenitě, jak dokazuje knihkupecká praxe. Škoda, že nemáme programu. A více: *že jako kritický list ho ani míti nemůžeme*. Poněvadž všechno regimentování

do určitých škol, do všech výlučných systémův a priori je v moderní kritice směšná, ubohá a dávno odbytá nemožnost, poněvadž pro nás — kritiky — bylo by něco podobného *logická sebevražda.*

Nejsme ani realisté, ani idealisté, ani symbolisté. Jsme kritikové. Lépe a jasněji: jsme literární psychologové. Studujeme a vykládáme v procesu příčinné genese hotové a zavřené periody sociálních a historických jevův uměleckých (třeba klasicismu) stejně pasivně a objektivně, ale ovšem také stejně sympaticky a komprehensivně jako živou ještě formaci nových a dnešních útvarů mentálné psychologie literární (třeba symbolismu).

Ještě jednou tedy: nejsme ani realisté, ani idealisté, ani symbolisté. Nemůžeme, nesmíme jimi býti. Anebo, líbí-li se, jsme všecko. Tak totiž: kritisuji-li realistu, jsem nutně pro tento moment realista. A kritisuji-li idealistu, idealista. A když romantika, romantik. A doufám, že pochopí nyní „Niva" tento primitivní axiom literární psychologie a snad i prostý důsledek jeho: že totiž ten, kdo dnes píše historii romantismu, nemusí proto *„hlásati"* romantismus jako jiný, kdo píše psychologii nebo metafysiku symbolismu, symbolismus.[1]

Literární psychologie — píšu znova a podtrhnul bych rád několikrát tato dvě slova, aby si je páni zvykali čísti a vyslovovati a dovedou-li, i o nich trochu mysliti — literární psychologie nekonstruuje plány napřed, nešněruje nekonečnou šíři fenomenů v ocelové korsety obmezené subjektivity. Program může jí dáti jen a jen *celý* mnohotvárný a nekonečný život doby *sám.* A nesmí jej amputovati, nesmí jej mrzačit, ale jen *chápati, vykládat, odrážeti, zrcadlit.* To a nic jiného znamená: jsme nebo chceme býti literárními psychology. Jsme nebo chceme býti objektivní, historičtí, positivní. To znamená: nemáme programu, nemáme „určitého směru" a — nesmíme ho ani míti. Poněvadž pod tato negativní, inadekvátní, banální a špinavá slova efemerních politik jako jsou „program" a „směr" nedá se zahrnouti náš ideál, vysoký, čistý a moderní: *býti širokým a jasným zrcadlem psychického života literárního* — světového i domácího. Poněvadž v této podtržené větě je vlastní esence

1 - Zde užší poznámku, skoro pro domo. „Liter. listy" „nehlásaly" a nehlásají žádný symbolismus (ten by hlásaly nejméně). Ne, jen jej vykládají a demonstrují. Zrovna jako jen vykládaly a vykládají realismus. A to jest jejich povinnost. *Nehlásají* vůbec nic. Proroctví literární povětrnosti zrovna jako budoucího kalhotového střihu přenechávají rády jistému pražskému kronikáři. Již dávno nevedla vůbec obmezenost duševního obzoru českých literárních kruhů k směšnějším banálnostem, konfusnějším sotisám a nepodařenějším fabrikátům „humoru" a „satiry" (viz třeba elaboráty „Švandy dudáka") než v uvedené aféře. Je škoda, že „Čas", který do nedávna plnil se zvláštní horlivostí (alespoň vůči některým lidem) funkci polního hlídače slušnějšího a alespoň policejně předepsaného vkusu naší žurnalistiky, právě v poslední době podezřele rád zaspává.

kritiky, a ta *vylučuje přímo* všecky „směry". Všechen apriorismus, všechnu tendenci a tedy všechnu jednostrannost a obmezenost. To jest její jádro. Nic víc, nic míň. A také celý veliký význam literární psychologie pro naši dobu, pro *moderní* dobu. Neboť obě stojí na stejném základě, na stejných principech. Moderní filosofie, na niž odkazuji zde „Nivu", poučí i ji, doufám, že jen v *takové* činnosti, objektivní a receptivné, jest největší služba, již můžeme prokázati svému věku a svým vrstevníkům. Pro „Nivu" bude míti ovšem vždycky jednu smrtelnou vadu: nepřipouští jeden a „určitý směr". Nemůže se s ní praporečkovat. A hodí se také zcela mizerně k literárním programům a provoláním k českému nebo moravskému čtenářstvu.

A ještě slovo. V „Lit. listech", píše „Niva", tiskne prý „kdokoliv a jakkoliv". To je skoro pravda. Ale ne celá. Chybí ještě dodati: pod dvěma podmínkama. *Když umí rozumět a umí myslit.* Víc nepotřebuje. Ostatní se mu odpustí všecko. Může míti třeba nos na křivo a zrzavé vlasy — nebo nemusí míti třeba žádné. Může psáti brkem a třeba na ostřížky novin. Může uměti znamenitě kýchat, ale také nemusí. Ano: Kdokoli. Může býti nejen Laponec, Eskymák a Bambula, ale také docela — Čech a může bydliti třeba v Praze a i na Novém Městě, ba docela fantasií náhody snad někde blízko redakce „Hlasu národa", aby mu bez větších obtíží a výloh podle zdvořilé rady „váženého" dopisovatele brněnského mohla „sáhnout na nos". Může býti nejen členem spolku posluhův — ale i Akademie (ale dodávám hned obezřetně: když umí rozumět a myslit). Ba — hrůza! — nemusí mít ani předepsanou odvodní výšku. Neboť — vím, že poškozuji a snad ničím list — ale my nevypisujeme veřejné literární odvody. Vím, že je to v Čechách vlastizráda, ale my nemáme vůbec — cejchované cihly . . .

Hřešíme vůbec celou řadou negací, kterým říkají v „Nivě": bez „určitého směru", bez programu — ale všude jinde slovem, zvonícím jako čistý a dobrý kov: *neodvislost.*

A epilogem vracím se k začátku.

Pan Jar. Kvapil je pro nás nezodpovědný. Ukázal jsem v analyse jeho feuilletonu jeho rozumové niveau. S člověkem, který má *takové* „názory", nediskutujeme vůbec otázky umělecké filosofie. Jemu nemůžeme ani věnovati respekt, jakým jsme povinni odpůrcům rovným a vzdělaným.

A zde je místo ukázati důrazně na větu Augusta Comta o nutném omezení volnosti slova ve veřejných otázkách. Bezpečnost a jistota sociální organisace, základní podmínka vědeckého a sociálního pokroku, žádá, aby se jí dostalo jen lidem vybraným, lidem odborným, lidem elity. Opakuji: p. Kvapil je nezodpovědný. Vina padá však na správu listu, která neměla mu dáti slovo. Na „zodpovědného" redaktora, chcete-li, jak se rozumí ne ve smyslu policejním, ale mravním.

Obracím listy. Hledám jeho jméno. A mám nepříjemný dojem, když čtu na konci: Václav Beneš.

Povím bez skrupulí jeho příčinu. Je to v zájmu p. Beneše samého. Lituji, že se v poněkud extrémně a byzantinsky požívané benevolenci redakční kolegiality obětuje s tak lehkou nonchalancí celé řadě více méně určitých podezření, které se zvednou u všech, kdo četli recensi jeho „Rodiny Kavanovy" v našem listě z 16. května. Romantických macchiavelistů, kteří větří ještě dnes a věří ještě dnes v strašidlo pomsty — i v literatuře a i — — — v české literatuře, je posud dost. Směji se sice pro persona podobným heroickým a dramatickým aktům z lepších dob středověkého feudalismu. Pouhá přípustnost něčeho podobného je pro mne groteskou, dnes, kdy se vedou již jen inkoustové války v žurnálech. Jaký nesmysl. Pomsta! Jaká shakespearovská motivace — blešího štípnutí! Ale jsou lidé, kteří i ve špinavé kapce české literatury rozeznávají celý složitý mechanismus zahraničné politiky velmocí prvého řádu. Já sám pro persona byl jsem pro ně sice vždycky příliš slabého zraku. Byly mně příliš mikroskopické. Ale jisté procento t. zv. přátel literatury věnuje jejich pravidelně ilusorním kombinacím a jejich, jsem přesvědčen i reálnému nexu stejně svědomitý a snad vážněji míněný a méně fingovaný interes, než široké obecenstvo taktickým fintám naší politiky. A tu se mi zdá, že k mravním předsudkům těchto ubožáků měl býti p. Beneš milosrdnější. Poněvadž dá se dosti pravděpodobně souditi, že tito špinaví krtkové znají sotva Renana a dovedou tedy sotva jako já pochopit a oceniti stoickou, zásadnou, jistou, pevnou, vysokou a nad malichernost všedních ohledův až k transcendenci povznesenou intransigeanci morálky p. Benešovy, jaké jistě žádala tato choulostivá situace. Ta situace, které by se děsil každý laxní casuista: dáti vytisknouti ve vlastním časopise nejprudší útok na list, který před pěti dny nebyl dosti zdvořilý k vaší knize.

Já sám, opakuji, nemám pro podobné kombinace a podobný kausálný nexus smyslu. Jsou mně prázdné a lživé fikce. A lituji jen, že mravní heroismus p. Benešův byl zbytečný. Že oběť p. Benešova jest ilusorní a marná. Poněvadž článek p. Kvapilův jí nezaslouží, poněvadž jest jí nehoden.

A proto obracím se ne k osobě redaktora a subjektivně, ale objektivně a neurčitě k — „Hlasu národa" — k firmě přibité na jednom domě Jindřišské ulice — ať za ní stojí tentokrát kdokoli. K tomu „Hlasu národa", který patronoval celé té řadě ubohých, směšných, prázdných a drzých útokův.

A tak: vy jste nás chtěli *terorisovat*. Nic jiného. Ale nepodařilo se vám to. A nepodaří. Víme, co platíme, a víme, co platí naši odpůrci. Nedáme se „reformovat" — duševními dětmi. Máme erudici, máme studium, máme talent. Máme něco v hlavě. Svůj ideál. A ten chceme realisovat. A realisujeme jej taky. Poněvadž je dobrý, čistý, vysoký, moderní.

V Praze 6. června 1892.

Zasláno

Ve feuilletonu „Hlasu národa" z 25. června, kde opakuje všecky staré a ubohé truismy, věnoval p. Jar. Kvapil — v zrádně děravé a nezdařeně maskované souvislosti — *přímo* mému referátu v „Literárních listech" o Braunových „Vyhnancích" tento bojovný exkurs:

„Pochybuji věru, že by se mohl za vážnou práci pokládati referát o povídce ‚Mezi vyhnanci' od zesnulého Josefa Brauna, jejž poslední číslo ‚Literár. l.' uveřejňuje. Taková studie svědčí nejvýše o tom, že je autor její mužem neobyčejně sečtělým a že jeho lexikon je přecpán zbytečně — cizími výrazy, ale že by v literárním listě bylo na místě takové proklepávání díla docela obyčejného významu, tomu nevěřím ani já aniž kdo jiný soudný. Takový posudek je pouhým extrémem, právě jako je extrémem ztrnulé kantorování, kdysi v ‚Literárních listech' obvyklé."

A tak tedy:

1. Můj referát není prý žádná „vážná práce". — Ale kde jsem tvrdil něco podobného? Vytisknul jsem pod něj sous-titre: „vážná práce F. X. Šaldy"? Nemám ambici, aby mně někdo dekretoval úřední titul „vážný pracovník". Ujišťuji p. Kvapila, že si jej nedávám tisknouti na svoje karty. Nemám také služební nebo čeledínskou knížku, aby mně do ní někdo potvrzoval práci a její kvalitu. Ale hnusí se mi, že p. Kvapil *politisuje* již i v *literárních* kapitolách. Že smetá se politický hnůj už i do umění. „Vážná, poctivá práce" — to všecko jsou beraní tremola úvodníků jeho deníku. Pan Kvapil je jen opakuje pod čarou. Vážná práce! Ne. O to neprocesuju. Cítím na to příliš svůj talent. Je-li můj popsaný papír někomu třetímu vážná práce nebo ne, je mně svrchovaně lhostejné. Když ne, tak ne.

2. Jsem prý velice sečtělý. — Škoda, ale není to pravda. Naopak. Prostředně. Velice sečtělý mohu se zdát jen p. Kvapilovi, o němž pochybuji, že přečetl v životě sto knih do konce. Velice sečtělým mohu být jen analfabetovi, nebo — což je skoro jedno — mladému českému básníku.

3. Můj slovník je prý zbytečně cizí. — (Jen mimochodem: ode kdy ohání se p. Kvapil puristickou ferulí? Patrně ne dlouho, poněvadž je posud velmi neobratný. Klepe se sám v nejapné a malicherné horlivosti přes prsty, když se rozpřahuje po jiném. Jako se mu stalo se mnou. Dává mně lekci o čistotě jazyka v jazyce trochu nečistém: „jeho *lexikon* je přecpán zbytečně — cizími výrazy". Je tedy puristická observance p. Kvapilova poněkud laxní, jak ukazuje příklad.) Užívám cizích slov. Ano. A ve dvojím směru. Jednou jako *technických výrazů*, poněvadž nemám chuti množiti bábel české terminologie filosofické a poněvadž chci, aby mi bylo rozumět. Po druhé jako nuance *stylové*, jako uměleckého tónu a barvy, hotové a celé výraz nosti psychické, vlastního a individuelního *znaku*, jak jsem vyložil ve svém „synthetismu". A tu jsou všecky pseudopuristické

protesty p. Kvapilovy stejně směšné jako banální a dětské. Napsal jsem: *pseudopuristické*. Poněvadž ukazují právě naprosté nepochopení jazyka a jeho významu. Poněvadž ráz, původnost, bohatství, hodnota jazyka *nejsou složeny ve slovníku*. Ten je poslední, nahodilý, měnný, obchodní, vnější. Hodnota jazyka je ve *vnitřní* jeho architektuře, v jemnosti, subtilnosti nebo pevnosti, vtíravosti a pružnosti jeho intuice, slovem v jeho *dynamice* logické a psychické. Tedy spíše ve tvarosloví a hlavně ve skladbě. *Ale nejméně, opakuju, ve slovníku.* Ten je výsledek obchodního, hospodářského, politického, kulturního — *sociálního* postavení národa. Ale ne jeho *Psychy*. Polština na př. má silně cizí slovník. A přece je krásná, bohatá, celá, ryzí, svoje a typická. Slovník podléhá vlivům vnějším: je prostředkem a ne cílem. Je ryze *účelový*. Tedy v umění podrobený projevům temperamentu, t. j. integrálnému převodu duševní disposice.

4. Můj referát je prý extrém. O díle tak „docela obyčejného významu" nemá prý se tolik psát — zvláště ne do literárního listu (jaká šibřinková logika!) — Mohl bych odpovědět prostě: literární psychologie nezná díla „obyčejného" a „neobyčejného" významu. Nezná díla „veliká" a „malá". Pro ni mají všecka stejný význam. Vyjímá ze všech stejně duševní organisaci jejich autora. (A o to šlo také mně.) Mohl bych uvésti kritiky, kteří napsali nejplodnější essaye o nejhubenějších knihách. Mohl bych ukázati, že Braunova práce je normální *typ* menší vlastenecké dějepisné povídky české. Mohl bych namítnouti, že jsem konstruoval na svém referátu psychologický výklad genru tak čistě estetického (alespoň dle běžného mínění) jako je historický román. Ale nač? Pan Kvapil by mně asi nerozuměl. Bylo by mu to „abstraktní". Tedy plastičtěji. V příkladu. V parabole.

Pan Kvapil pamatuje se, doufám, že mu vykládali kdysi v přírodopise skoro stejně mnoho o myši jako o slonu a o vši, jako o myši. A to je to. Vši jsou nesmírně zajímavé, poeto. Věřím, že p. Kvapil, který — soudě podle jeho lyriky — poctívá výlučnou a již skoro trochu dotěrnou pozorností jen měsíc (v úplňku), hvězdy a nanejvýš ještě zralejší růže (velikosti nejméně karfiolové hlávky), je trochu zaražen. Ale je tomu tak. Hvězda pod dalekohledem a veš pod mikroskopem jsou tak asi stejně zajímavé. A to mu vyloží z nouze, doufám, i můj referát o Braunovi. (Nenapadá mne tu, jak příliš jasně patrno, bagatelisovati *dobrého* Brauna. Je to naopak p. Kvapil, jemuž jsou „Vyhnanci" dílem „docela obyčejného významu" a který mu upírá právo na pozornost, již jsem mu věnoval.) To motivuje také p. Kvapilovi interes, který bych přiznal i kterékoli *jeho* knize, kdyby se mi náhodou kdy dostala pod ruce. Zcela pochopitelně. Pro mne není v umění maličkosti. A i vši mne zajímají.

V Praze 27. června 1892.

Zasláno

V posledním čísle „Nivy" pomáhá si p. Roháček proti mně sofistikou stejně špinavou jako ubohou a nejapnou. Je trapné vidět jeho olověný mozek, špatně dresovaný v spekulativní gymnastice, jak by rád tančil pružné piruety. Ale nepovedlo se mu. Pan Roháček dovoluje si argumentaci, že i mé pojímání kritiky jako činnosti positivné a receptivné — je *programové*, a dodává, že ani on sám jinak kritice nerozumí, že nechce míti kritiku jednostranně realistickou nebo idealistickou, slovem partisánní. *To je lež stejně drzá jako naivní.* Myslí p. Roháček, že zapomenou čtenáři za čtrnáct dní, co psal v minulém čísle? Povím tedy, co žádal p. Roháček před měsícem, *jak rozuměl tehdy slovu: program.* Řekl nám: vy musíte být programoví zrovna jako jsou jiné naše listy *politické a beletristické.* A uvedl příklady: jako jsou Národní listy mladočeské a Hlas národa staročeský, Světozor „realistický"(?) a Zlatá Praha „idealistická" (!?). Je to jasné nebo ne? *Žádal patrně program strany* — program politický a bojovný. Dokázal jsem ve svém článku „Literární kapitoly II.", že *takový* program je v *kritice* — *nesmysl.* Že ji ničí *pojmově.* A dnes p. Roháček se zbaběle a nejapně vykrucuje. Provádí to však sofistikou neobyčejně hrubou a zrádnou. *Mísí a mate totiž* — buď z nevědomosti nebo úmyslně — *slova:* methoda a program. Mé pojímání kritiky je *jen methodické* — nikdy programní. To je v mém článku principielní a jasné. To je každému, kdo jen poněkud studuje otázky moderní filosofie a kritiky, axiomaticky známé. Člověk, který chce psáti o těchto otázkách, musí jim rozumět. A je-li to povrchní diletant jako p. Roháček, má se dříve dáti poučit o významu a rozdílu těchto dvou termínů.

Ignorance p. Roháčkova nemá vůbec sobě rovné. Může s ní jen rivalisovat klid, s jakou ji projevuje. Kolik slov řekl v naší při, tolik nesmyslů, neznalostí nebo mělkostí. Na př. hned tvrdí-li, že není na světě časopisu, kde by se na jednu otázku nazíralo různě a nesouhlasně. (V konkretním případě běželo o realismus.) Tu mohu jen litovat úzký duševní obzor p. Roháčkův. Podle toho musím soudit, že neměl v ruce žádné moderní revue. Pan Roháček by žasnul, kdyby znal *s jakou šířkou ducha, s jakou liberálností, neodvislostí a positivností* řízeny jsou třeba první vědecké revue anglické a francouzské. Tam vyskytují se mnohdy ne dva, ale několik odporujících si názorův o jedné a téže otázce vedle sebe. Pan Roháček nečetl podle toho nikdy, abych jmenoval publikace bližší, ani Revue philosophique nebo Contemporaine ani libérale nebo indépendante. Ale to všecko má hlubší základy. Musil bych zde vykládat o formaci dnešního duševního proudění, o nazírání historickém a relativistním, genetickém a evolutivném, o eklekticismu a spíše renanovském diletantismu — o samé podstatě moderního poznávání a usuzování. *O tom všem nemá p. Roháček pojmu. Nemá smyslu pro vlastní esenci moderního ducha.* Nemohu si myslit člověka absolutnějšího, nevědomějšího, méně komprehensivního, obmezenějšího. A tento člověk

vydává se za moderního a realistního! A tento člověk chce vésti nejmladší moravskou generaci! Bude-li tam kdy nějaká a má-li kdy něco znamenat, nemůže jít za ním. Poněvadž vésti nemůže nikdy jméno nebo osoba — ale jen a jen *myšlenky*. A těch p. Roháček nemá.

S člověkem takové duševní hodnoty nepolemisuji nikdy a o ničem. Diskuse, má-li býti plodná a užitečná, může se vésti jedině mezi lidmi stejnorodými a blízkými. To je pravda dávno známá. *Ať namítá p. Roháček cokoli, neodpovídám již na nic.* Byla by to zbytečná ztráta času. Jeho myšlénkovou impotenci jsem mu zde již dokázal. Více se o něj nestarám.

V Praze 15. srpna 1892.

1893

Antonín Klášterský: Drobty života

Měl jsem příležitost pověděti výsledek svých analys, indukcí, dedukcí a konečného subjektivního odhadu talentu p. Klášterského při výkladu *genru* na str. 360 a 361 ročn. XIII. těchto listů. Je definitivný. Nemohu z něho při nejsvědomitější a nejbenevolentnější (pro p. Klášterského) revisi celé otázky odvolati ani řádku. Nemusil bych tedy o nové knize p. Klášterského vůbec vykládati a z ní dedukovati ničeho, poněvadž všecko z ní potvrzuje mi úplně správnost a střízlivou soudnost mých prvních závěrův. Ale kniha byla nazvána v „Lumíru" odpovědí na moji ubohou kritiku. (Velmi pohodlná a poetická praxe, která nebyla v časopise tomto ničím dokázána. Několik injurií a poetických dekorací nepokládám za důkaz.) Zvedám rád rukavici, kterou mi hodil lyrický a pathetický referent tohoto listu. Má-li býti tato kniha p. Klášterského protestem, je to protest ubohý. Potvrzuje ve všem, co jsem napsal při zmíněné příležitosti o tomto básníku.

Proberu klidně číslo za číslem, jak leží v knize. Prosím, aby mne čtenář s ní v rucc sledoval. První číslo, „*Z hlubin*" je konvenční „Unkenlied" německého romantismu. A hned potřebujete základní a konstitutivní schema, jediné schema skoro celé autorovy filosofie, psychologie, umění: hledání podobností a paralely mezi vnějším a vnitřním. Je to poesie porovnávací a vykládací — místo percepční, přímé, názorové. Ale nevadilo by ještě. Je celá řada básníků moderních, básníků meditativných, správněji: filosoficky deskriptivných a *didaktních*, kteří se dají redukovati na toto schema. Sully Prudhomme na př. ve Francii. (Jen v tomto směru byla správná a měla smysl poznámka v „Lumíru". Ale dala se, musila se nutně rozšířiti na *celou*

poesii p. Klášterského, abstraktní, schematickou, fikční, paralelnou. Obmezuje-li ji Lumír jen na „Pavučinu", řekl vnější a nezdůvodněnou podobnost, slabou reminiscenci, šedivou narážku ale ne zákon a pravidlo analytické a demonstrativné. Přišel k zrnu jako slepé kuře. Neznal smyslu slov, která napsal jako barevnou a pathetickou frázi.) *Umělecká* a *básnická* tato methoda je nejméně. O tom není a nebylo sporu nikdy. Ale může býti svojí myšlénkovou a ideovou hodnotou i v poesii plodná, bohatá, zajímavá. Jako příklad viz téhož Prudhomma. (Citoval bych — po předchozí a úvodní analyse — po methodickém výkladu i *René Ghila*. Ale nechci se exponovat zde proto, že by krátká skizza moje vyrostla na široký traktát — a jistě bezúčelný pro lidi, kteří na tohoto autora hledí brejlemi boulevardních žurnalistů.) Ale předpokládá jedno: hloubku a originelní invenci filosofické inspirace. Je-li tato poesie v podstatě srovnávací, řetězená, logická, deduktivná, je patrno, že rozhoduje všecko *hloubka* srovnání a analogie — *obsah* její. Analogie je nejsnadnější, nejpříjemnější, nejpohodlnější způsob vniknutí a reflektování každého předmětu a poměru, každého objektivisování psychického dojmu, názoru, konceptu, citu, rozumování. Podobné je si všecko. Dítě najde podobnost, příbuznost, shodnost všude. Člověk dospělý málokde. Analogie a paralelismy klesají, čím více roste postřeh přímý, poznání přímé, ať názorem a intuicí v umění, ať analysou ve vědě. Dovede-li někdo jako Sully Prudhomme nebo Blindová nebo Robinsonová analogii mezi fysickým a psychickým podati ideje Darwinovy a Spencerovy, delikátnost filosofie spiritualistní, grandiosnost ethiky a biologie evoluční — je to veliký čin poetický — třeba byl více založen v poli logismu než mechanismu — třeba pohyboval se na samé mezi dialektiky a vise — více složený svým závažím ke kráse pojmů, k logickému a spekulačnímu kouzlu rozumového a deduktivného, než naziraného a evokovaného, podmaňujícího a dojmového. Ale kdo jako p. Klášterský srovnává a analogisuje k jedinému a vulgárnímu cíli všedních a čítankových sentencí; — kdo vidí a odráží si v přírodě a objektivné hře fenomenové malý a krotký, falešný a apriorní román, hru, skladbu intimní; — kdo subjektivisuje, moralisuje, dogmatisuje, strojí účelově a úmyslně mechanismus teleologický a falešně cílový: — ten jest autor didaktický, strojený a fikční a ne organický, naturálný a emoční. Je to pojetí umění čistě mechanické a konstruktivné, manufakturní, abych užil termínu Spencerova. To bylo resumé mé zběžné demonstrace na zmíněném místě Literárních listů. Skoro celá přítomná kniha je tu, aby je potvrdila a podepřela vzdor fraziomanii a dialektice v „Lumíru" z 20. listopadu 1892.

Je těžko představiti si méně ideový mozek než p. Klášterského. Čtěte knihu a poznáte exaktnost mojí analysy: v největší části ověříte tento postup *porovnání a analogie* v banálních thematech. Nitro lidské — a hlubiny moře. Plachá návštěva — plaché štěstí. — Slza v oku — hvězda — slza na nebi. — Neznámý zapadlý hrob — ztracené, nepoznané štěstí. — Zbořený dům — rozváté sny. Založený spis, zapomenutý fascikl v kanceláři — nepochopená srdce. Hromička v bouři — láska ve strastech života. — Veselá krajina — čistý cíl života. Mnoho života — mnoho snů. Atd. Ne. Odvolávám. Nemám chuti probírat knihu. Banálnost, bezmyšlénkovitost themat, mělkost a fádnost inspirace válí se tu každým krokem.

Jedno je jisté. Nic není neumělečtější než tento postup. Neboť žádá hrubý ilusionismus, falešnost interpretace, denaturovaný a dobrovolně povrchní a mělký názor života a světa. Básník, aby mohl najíti, vytknouti podobnost, musí předměty ve většině případův *uměle připodobovati, srovnati*, nazírati je úmyslně falešně. Čím hlouběji analysuje, tím více se předměty odlišují, diferencují, individualisují. Rostou nepodobnosti, ztrácejí se podobnosti. Tím jest již odsouzen básník k vulgárním konceptům, k řadám pojmův a postřehů tradovaných, zděděných, vypracovaných, historických. Bezprostřednost, percepce je tím vyloučena. Je tím vyloučena také originalita.

Pan Klášterský došel v těchto básních k nejnepříjemnější a nejfalešnější manii interpretační všeho reálného. Obmezují-li se největší umělci na laskavou a grandiosně pasivnou, virtuelně dynamickou, světlou a bohatou restauraci všeho živého a fysického, pan Klášterský naopak svět jevů a sil buď ignoruje nebo mrzačí a ostříhuje do formiček a schemat, kterých potřebuje a které si vyrobil napřed k jistému,

velice směšnému a titěrnému cíli. Je básník konceptů, básník komposice a interpretace, parafráze a alegorie. Není nejmenšího zjevu, aby nepokoušel kombinační fantasii p. Klášterského. Autor zhasíná si na př. lampu večer a hned už generalisuje světlo vůbec a metaforicky i „světlo rozumu". Odtud všude umělá, falešná, nesmyslně zvědavá a prázdná *metafysika*, stejně snadno vzbuzená a pobouřená jako utišená a ukonejšená nejbanálnější frází, „nejpovrchnější sentencí". Jeho reflexe o lásce, smrti, životě atd. jsou moudrost více než školácká. Jsou to koncepty, parafráze, hra se slovy. Může se snad zdáti hluboká lidem prázdným a domněle hloubavým. Přispívá k tomu i *melancholický* a *chudokrevný* jejich tón, který se snadno dovede brát za reflektivný a filosofující — ve skutečnosti je však, myslím, jen organickým důsledkem autorových podmínek fysiologických a biologických. V realitě je to stejně prázdná a ilusorní „filosofie" jako veliké a plnokrevné fráze Hugovy, z něhož se posud dělá u nás myslitel, kdežto ve skutečnosti byl frazioman, jak ukázali Zola, Rod, Hennequin.[1]

Vedle tohoto postupu identifikujícího, paralelisujícího, interpretujícího najde se v přítomné knize druhý, který je vlastně jen *důsledkem*, druhým a postupným krokem prvého. Někde bije nepodobnost a neshoda předmětů tak určitě a tvrdě do očí, že ji zpozoruje a uvědomí si i kombinační a tendenční talent p. Klášterského. Cítí, že nepomohou pokusy analogisující, pokusy harmonického a mělkého řešení — básník *dialektisuje* — rozvíjí *řady* a sestavuje *procesy* — spokojuje se pouhým sondováním a formací — otázku konečnou nechává otevřenou a bolavou. Případy ty jsou daleko řidší. Je to jeho tón disharmonický a kontradikční. Poněvadž je však obrácen k části *poměrové*, ke konstruktivné a vnější otázce, — zůstává stejně mělký a vedlejší, stejně fikční a koncepční jako v postupu prvém, analogisujícím a srovnávajícím.

Neupírám, že vedle těchto čísel, která jsem zde analysoval, najdou se v knize kusy čistší a umělečtější, básně citové a vyrovnané — v případech, kde tato snaha a vloha srovnávající a analogisující našla

1 - „Je-li jaký titul, jejž Hugo usurpoval, je to titul myslitele." (Emile Hennequin, Quelques écrivains français.)

šťastný terén, kde *harmonie* reality a snu, předmětu a interpretace měla shodu přirozenou a objektivnou. Takových čísel harmonických a melodických, citových a meditativných najde se i v této knize několik jako byly v hojnější míře v prvních knihách. Ale šablonovitost, suchá a pohodlná snadnost inspirace a problému je pravidlem. Je to kniha *rutiny*, třeba básník nebyl formálný virtuos. Rutiny ve smyslu psychologním, a to je nejhorší. Jsem poslední, kdo chce p. Klášterského a jeho umění snižovat. Mám příliš vysoký názor o kritice, abych jí k něčemu takovému zneužíval. Všecky tyto poznámky mají jen jeden cíl: *determinovati* umění p. Klášterského. Že stalo se tak v termínech *negativných*, není mojí vinou.[1] Je to nutností formace logické a dialektní. Analysa moje je — jako každá analysa kritická po mém soudu — nutně jen *kvalitativná*. *Kvantitativnou* v dnešním stadiu kritiky podati nelze: měřiti a vážiti autory je dosud činností vtipné a čiperné fantasie pořadatelů různých anthologií (i českých a — moderních). Citoval-li „Lumír" v recensi o p. Klášterského „Drobtech" několik geniů (silně různorodých a s patrným protekčním systémem vybíraných), byl to špatný šibřinkový vtip. Neměřil a nesrovnával jsem ve svých recensích nikdy nikoho s nikým. Mám příliš jasné vědomí individuelného v duševním světě, abych jej chtěl redukovati na dubový metr normálního pravítka. Podobného dětinství dopouštěl se v poslední době velmi často „Lumír". Ze slečny Jesenské udělal tuším — Barett-Browningovou. Z Machara nedávno Lermontova. Měl by se snad vypsat konkurs na několik neobsazených dosud geniů.

Ti, kdo dělají dnes z p. Klášterského mladého mistra, „vůdce" mladé generace — mu jen škodí. Dávají mu místo, které on nemůže udržet. Za několik let uvidí se to velmi jasně. Reakce, která se dnes již budí proti jeho poesii, potlačována jen vzroste a dojde snadno v opačný extrém: přehlédne i to, co je v p. Klášterském dobrého a hodného povšimnutí. Uměleckého v přísném smyslu je tam ovšem málo. Analysou jeho uměleckého způsobu, jeho tvoření a nazírání ukázal

1 - „Omnis determinatio est negatio". Spinoza.

jsem, doufám, jasně pojmovou nemodernost jeho umění, vše, co se dá dosti určitě zahrnouti slabou emotivností, neimpresivností. Jeho umění je *bez sugesce, je bez nálady*. Jeho umění není pronikavé. Není bezprostřední, tvůrčí, *původní*.

P. Klášterský je nejmenší originál v mladší poesii. Řada jeho vzorů je veliká. Z Coppéa vzal smysl k lidem malým a zlomeným osudům a dráhám. Z Huga humanitarismus. Z p. Sládka smysl poesie karakterní a organické — obraznosti určité a stručné — rázové a jednotně a jednostranně primitivní — disposice zavřené a konstitutivné, jak převládá v poesii anglické. Z p. F. X. Svobody kromě toho smysl intuitivný, smysl prostředí a krajiny (třeba napodobil tyto strany nešťastně a nepodařeně). Z p. Vrchlického — zvláště v přítomné knize — vlohu dialektní a problémovou. To všecko najde se kombinováno, zpracováno, zpodobeno v jeho poesii, která je podstatně poesií konceptua komposice, poesií přejatou a srovnanou, upravovanou a mechanisovanou.

Klade-li se vůbec otázka „mistra" a „vůdce" mladé generace, nemůže se zodpovídati jménem p. Klášterského. To je prostě absurdní. Pan Klášterský nic neobnovil, nic nikdy nehledal a nechtěl obnoviti v umění. Žil ze starého a hotového. Přejal, strávil a zpracoval známé a dobyté, jak uměl a dovedl. To je všecko. Je to svrchovaně nespravedlivé přecházet pro něho lidi, jako jsou p. *Svoboda* nebo p. *Sova*. Zvláště na prvním dopouštěla se celá veřejnost dlouhou dobu největšího bezpráví. Poesie jeho (ne-li celá, alespoň ve slušných partiích) je ta, která předcházela, tušila, uhadovala a zčásti realisovala všecky moderní umělecké aspirace. Vniternost, sugestivnost, dojmová síla, hloubka emoce — psychická *nálada* slovem realisována v ní ponejprv a šťastně. Je to požadavek prosté spravedlnosti ukázati dnes moderní generaci jejího inspirátora a předchůdce. „Lumír" nemiloval nikdy sílu a personalitu. Vždycky a všude patronoval rád prostřednosti a opakovanosti. Pan Svoboda byl z těch, které tisknul ke zdi. Ostatní kritika házela po něm blátem nebo kamením. Žádám zde, má-li se vůbec někomu dát, věnec pro něj.

29. XI. 1892.

Grazia Pierantoni-Manciniova: Lydie

Lydia jménem křestním a občanským Liperanova, rozená Corsiova, choť lombardského advokáta, spoluvlastnice vily Roselliny, v naší novele v stáří, tuším, 24 let, narozená v . . . rychle, kde? Začínám, jakobych diktoval rubriku statistického protokolu. Ale nemohu za to. Lydia je skutečně jedna z nejpořádnějších, nejuhlazenějších, nejmravnějších, nejbezúhonnějších a nejbezvýznamnějších rodinných neb občanských novel, kterými nejrůznější „familiendichter" — německé slovo má pravý bleibtreuovsky hlodavý přízvuk — v sukních i kalhotech, ve verši i v próze, na velínu i novinářské slámě zaplavují literární trh domácí i cizí. Rodinný život je této specii literárních slepců privilegované pařeniště nejdelikátnějších, nejpoetičtějších a nejnemožnějších problémů nějakého tajemného a podkopnického sportu, kterému přezdívají obyčejně v dojemné nechápavosti „intimní psychologie". Rodina jest jim samá limonádová nebo cukrová nebo destilovaná voda. Jejich sentimentální a beraní tupohlavost exaltuje se ráda k psychologickým halucinacím. Položí si šachové úlohy, které řeší v průhledné a do poslední nitě vyssáté šabloně se známými a do omrzení opakovanými triky, jež uhadujete vždycky o třicet stran napřed a při nichž kysá vám zlomyslný smích na zkřivených rtech: — po každé uhádli. Zejména do nových domácností, do novomanželského roku nasazují se současně a s touž neodvislou a nezmarnou dotěrností jako nejobtížnější specie jistého domácího hmyzu do novomanželských postelí. Všude čenichají intimní a delikátní romány, subtilní procesy, dojemné scény — zvláště když táhne k osudné anniversaire — k hádané a tušené „radostné

události", stydlivému přiznání atd. Tento celý banální a opotřebovaný aparát žene do hry i Lydie. Ne-li identický, tedy příbuzný a rovný v nasládlé a falešné sentimentálnosti. Není vůbec v tradování citů v moderní literatuře denaturovanějších, zkaženějších, nepochopenějších než ty dva primitivní, *organické* a základní celé společnosti: *cit rodiny a vlasti*. Smysl pro ně schází snad celé moderní literatuře úplně. Právě proto, že jsou organické, nahé a esencielní, ztratil pro ně dráždivost moderní člověk — jako pro vzduch, který dýchá, pro krev, která žene se jeho žilami, pro teplo, které hoří v jeho těle. Staré společnosti cítily je jako svěží, nové a vědomé, staré literatury vyjádřily je jako plné, hotové a živé. Dnes přešly již skoro docela z vědomého, určitého a omezeného v tu bezvědomou, danou a mlčky presumovanou basi života, nepoznanou a netušenou celými tisíci živých, probořily se v to temné a němé dno, k němuž dovede se probrati jen několik nejtěžších sond: z celé moderní literatury snad jen Tolstoj a ještě Walt Whitman. Co podávají ostatní je lživá galvanisace citových mrtvol, prázdné a nudné tirády, rétorické deklamace diktované snad obmezeně mravními (ale většinou — nač zapírat? — neobmezeně nemravnými) motivy, něco naprosto hnusného, vynuceného, uhlazeného a dekorovaného, co čpí pílí a dobrou vůlí jako potem a shnilou, reakcionářskou krví.

Není třeba ukázati na vředy na domácím těle. Žádný národ na světě není postižen takovým uměleckým morem: literatura „rodinná" a „vlastenecká" má svůj rovný domicil v Čechách jako skutečné provincii Německa. Není třeba jmenovati nikoho. Každý pozná i potmě. Ale obecenstvo je při takových autorech. Chleba a potlesk rozdává jen jim. „Familiendichterei" je dnes také podle toho jedno z nejrozšířenějších a nejvýnosnějších průmyslových odvětví literární výroby. Laciná fabrikace a čilá spotřeba zabezpečují jí stále posud nezmarný život. T. zv. veřejná mravnost jako t. zv. veřejná nemravnost pečují o její vzrůst: veřejná mravnost, že takovou literaturu čte, a veřejná nemravnost, že ji — píše. Policie, stát, škola, akademie vypisují ještě dosud prémie na nejčistší a nejdojemnější rodinné romány jako zemědělské sekce na nejvyvinutější exempláře slavné rasy jistých

ssavců domácího chovu. A „Lydie" je masitý exemplář. Divím se, že přiměřeně ke svému ctnostnému tuku nebyla posud odměněna zaslouženou medailí od některého z bezpočetných italských příznivců ušlechtilé a krotké lektury.

Kdo je Lydie, abych říznul do středu otázky. Ani ne schema. Ani ne autorčin ideál — subjektivná její fantasie. Lydie jsou všecky vlastnosti, ctnosti, pomysly a domysly, které kdy četla nebo slyšela autorka, shrnuté z banální školské psychologické učebnice, smetené z ní a nakupené v bezvýznamnou, bezbarvou a nereliefní masu. Ovšem jen všecky vlastnosti krásné, dobré a harmonické. Není symbol ničeho, poněvadž je bez ideje. Je to jen dřevěná loutka, hranatá panna, polepená všemi možnými barevnými hadříky. Lydie je nejen finančně dobře postavená, ale i andělsky krásná a dobrá. Nezná špatného pudu. Je bez prachu. Má nejen novou vilu, ale i nejšlechetnější duši. Nejdokonalejší povahu. Je věrná, ctnostná, oddaná, skromná, trpělivá. Výtečná matka a pořád přitom podrážděná milenka. Všímá si domácnosti, pilně plete a dobře vaří. A při tom ani stopy po nějaké banálnosti nebo všednosti. Je nejen citlivá a zaslzená, ale také rozumná, vzdělaná, positivní. Je to zázrak — ta paní advokátová Lydie Liperanová. Horší zázrak než všecky princezny Hoffmannovy. Poněvadž ty jsou poetické a delikátní stíny, které každý cítí a pojímá jako stíny a mentálné sny, subjektivné a náladové: — kdežto o Lydii namlouvá nám autorka přitom, že šlape po blátivých cestách a večeří šunku nebo sýra. „Lydie byla ženou a věděla, že jméno to znamená ctnost, práci, skromnost, lásku a mateřství; neodmítala, nevzdalovala se však nikterak toho, co s pojmy těmi bezprostředně (sic!) nesouviselo. Nevykročila ze školy vědění ani tehdy, když vstupovala do školy života. Četla poučné knihy, obírala se událostmi časovými, vědeckými výzkumy..." atd. Litanie ctností Lydiiných zaujala autorce celé dvě strany. (65 a 66.) Dvě výborné strany! Demonstrují znamenitě, jaká *nemá* a *nesmí* býti psychologie v románě — nehledě ani k tomu, že jest objektivně naprosto falešná a ilusorní. Ale sám způsob tradování, *umělecká methoda* jest absurdnost. To je škatulkový výpočet, to je mechanická reprodukce geometrických vzorečků, to je hra skládacích karet — ale ne

život a ne umění. Primitivné poznání života, sám jeho základ — tok, masivnost, pohyb a změna — tu chybí naprosto. A tímto inventárním tónem, bez každé nuance, bez každého skutečného a ostrého řezu do temného psychického dna běží prázdná a ilusorně schematická „psychologie" této knihy až do konce! Je zajímavé, že právě *ženy* dopouštějí se nejtěžších hříchů v tomto směru v umění. Neznalost a namnoze nemožnost proniknouti organismus lidský do samého dna jsou tu patrně příčinami. Čtěte dvě nebo tři takovéto „psychologní" práce ze Sandovy školy a podepíšete všecky Zolovy kletby na psychologii v románě. Nechápu, proč překládati takové knihy. Musí-li se sem již importovati ženská beletrie italská, proč nepřekládá se Neera nebo alespoň Matilda Serao. Jsem sice jimi tuze slabě nadšen (zvláště druhou), ale stojí každým způsobem vysoko nad přítomnou autorkou.

A překlad sám? Nemám sice před sebou originál, ale zdá se mi, že chytá dobře jeho banální hladkost a prázdnou bezmyšlénkovitost, voskovanou a uhlazenou dikci, které ubohé obecenstvo a žurnalistická kritika říká dosud „elegantní sloh". Ale je k tomu třeba umění? Práce byla tu jen gramatická — ale žádná umělecká. Překladatel nemusil hledat a tušit volné a majestátní fráze neb uhadovat a nanášeti subtilní a ztajené rytmy pikturální prózy, nemusil chytati odstíny hledané dialektiky, nemusil roztopit a pak znova přelíti bronz ani formovati hudbu, nemusil . . . než překládat, jak stojí a běží. A jen ještě poznámka: v překladě čtu kdesi „pomyslná láska". Má patrně znamenati tolik, jako ideálná láska. Nechme stranou filosofickou důvodnost, správněji nedůvodnost překladu. Ale kde je *srozumitelnost?* Jsem přesvědčen, že cizí slovo je v tomto spojení běžnější a přístupnější než české, které nese patrně marku technickou a odbornou. Puristický fanatismus, jak viděti, (prováděný v nepatrnostech a zanedbávaný v hlavních věcech) vede u nás, zvláště v poslední době, často k směšným byzantinismům.

„Lydie", opakuji, nestála za překlad. Neotvírá v ničem nové obzory, nekarakterisuje ani v uměleckém, ani v sociálném směru ráz moderní italské literatury, nemá vůbec národní marku, naopak náleží mezi nejkosmopolitičtější *bas bleu*-literaturu.

Smutný problém — tato překladatelská otázka. Nechci opakovati staré výčitky, které se dají správně zahrnouti nesystematičností, bezorganismem překladatelské činnosti. Kladu přímou otázku, kde je vina. Na překladatelích? Je pravda, nikdo snad z nich nerealisoval ve svojí kariéře překladatelské určitý ideál umělecký jako v poesii pp. *Vrchlický* nebo *Fr. Kvapil.* Vyjma jediného p. *Viléma Mrštíka.* Ale nedá se s nimi proto procesovat. Překládají, co se platí, co se tiskne, co se čte. Překlad, dobrý překlad je krušná práce. Překlad románu je nadto dlouhá práce — práce nejméně kolika měsíců. Nikdo nebude překládati spontánně, bez vědomí, že mu kyne alespoň pravděpodobně možnost překlad vytisknouti. Největší procento překladatelů pracuje zcela důsledně na objednávku — najisto, za hotové. Nikdo rozumný nemůže jim zazlívati. Jsou odvislí jako dělníci od *nakladatele.* Český nakladatel je však individuum rozhodně pro umění nezodpovědné. Jak znám tyto kruhy, troufám si dovoditi přímo, že krisí nebo stagnací (a to je ještě horší, toto lethargické a zdlouhavé umírání) naší dnešní literatury v mravním i hmotném jsou vinny — ať vědomě nebo bezvědomě — samy. Nenapadá mi tu volati je k zodpovědnosti. Schází jim umělecká duše, smysl, znalost — a více: důvtip, obchodnický vítr, čich prostě. Jak označit a stigmatisovati fakt, že v přítomné sbírce vedle Tolstého a Dostojevského mohly vyjíti knihy jako „Lydie"! Kdo tedy zbývá? Obecenstvo. Ale české obecenstvo je jako žádné na světě. Mlčí a zase mlčí. Všude jinde mluví. Dovede si poručit. Provádí kritiku — důraznou a nevývratnou. Kritiku peněžní. Platí a má vliv. Poslední příčina je tu. Poslední hřích je v obecenstvu. Literatura a umění se mu také podle toho odplácí. Má takovou literaturu, jakou zasluhuje.

Bylo by snadno naplniti několik sloupců výpočtem, co nám v překladech všecko schází. Postaviti překladatelský program. Ale bylo by to také asi úplně zbytečné. Zůstal by tištěným archem papíru. Není, kdo by mu dovedl dát život, půdu, realisaci. Kdo by slovem organisoval toto pole literární. (O důležitosti jeho není snad třeba vykládat.) Umělecká beseda, které by to — jak se řeklo již přede mnou — slušelo

nejlépe, spí a bude spáti dál. „Máj" stará se jen o hmotné otázky spisovatelské. A o „Svatoboru" mluvit, je škoda času.

Ale nemohu skončit, abych neukázal (poněvadž stránky tyto jsou motivovány knihou z nové italské literatury) na italský román naturalistný, *veristický*, jak se tam etiketuje. Zdá se, že o něm naši překladatelé nevědí. Není to alespoň nikde vidět. Z idealistických, nepoměrně slabších a nejčastěji přímo banálních autorů máme přeloženy celé haldy. Farina, Barrili, de Amicis atd. A přece, jaká krásná a bohatá kapitola v umění tento italský verismus! *Verga, Capuana, Cesare Tronconi, Carlo Dossi* (vlastním jménem Alberto Pisani) stojí za studium, za překlad, za práci. Vteklo by jimi trochu svěží krve do našeho literárního souchotinářství. Z Vergy, pokud vím, máme přeloženu jedinou *Evu*, dílo počátečné, kde nebyl ještě svůj. O hlavních a hluboce individuelních jeho pracích à la *Vita Dei Campi* a *Malavoglia* patrně nikdo neví.

Reformovati tu nemůže kritika sama nic. Vyplnila celý svůj úkol, když situaci analysovala, vyšetřila, zjistila.

Román sociálný

Názory a pojetí vědy, jako způsoby a city umění proběhly skoro v souběžném postupu časovým tokem jiné dráhy a jiné formy. Umění sedmnáctého století, poesie klasická, visí těsně a přímo na filosofickém ustrojení vesmíru a světa, na jednotnosti, neměnnosti, abstraktní prostotě života, dojmu i karakteru. Umění sedmnáctého století je uměním filosofie Descartesovy: je abstraktní jako geometrické dedukce, je neměnné a schematické. Odnáší se předem k *jednotě* — k omezené určitosti a pevné ohraničenosti — ku jednotlivci, ke člověku jako *individuu*, jako jedinci, který je tu světem sám sobě a pro sebe. Umění klasické je umění v podstatě *aristokratické*. Jeho středem je člověk — jedinec, cíl sám sobě. Ale ani tento jedinec nestuduje se ve všestranných a bohatě různorodých projevech svého života — stanovisko, které by ukázalo ihned zřetelně, že *individuum* (etymologicky: něco *nedělitelného*) již svým pojmem jest hrubý klam. Člověk je nazírán ne ve své členěné a složité rozmanitosti, nýbrž jako nositel nějaké určité a vynikající schopnosti — síly, odvahy, lásky, velkomyslnosti a j. Drama klasické ve skutečnosti není než alegorisací lidských citů: ty a ty osoby nejsou než ztělesněním jistých vášní. Celá rozmanitost a mnohost života, jeho látek a prvků nahrazena a zastíněna, utopena jen v *jediné* z nich. Tato jediná musila býti přirozeně umělcem s největší péčí, po nejsvědomitějším odhadu *vybrána*. Klasifikace, třídění, odhad, cena, hodnota, účel jsou tu jasně podány jako pohnutky umělcova výpočtu. Mnohost, různost, podrobnost je potlačena ve prospěch jedince — *masa* ve prospěch *jednotlivce*.

Ideál *aristokratický* tohoto umění je tu patrný. Výběr a idealisace,

láska k celosti a jednolitosti, pevnosti a určitosti, které se protiví přímo bohaté rozdělenosti a různosti života — musí tvořiti podstatné rysy tohoto umění. Spolu však plyne z těchto poznámek ethický smysl a cíl klasicismu: tím že představuje jen *karakter* v tom, co má nejtvrdšího, nejrovnějšího, abstraktního a zjednodušeného, má zřejmě ethika tohoto umění cíl pedagogický a racionelný — *výchovový, rozumový* — chce a hledí probuditi v čtenáři a diváku tyto mohutné vlohy a snahy, ukládá mu cíl určitý a těžký, budí v něm vlastnosti a touhy nejvyšší, rozum, sebezapření a předem vůli, víru a spolehnutí na sebe.

Moderní umění je jiné jako je jiná moderní filosofie. *Masa* přišla k platnosti a důsledně dříve ještě subjektivita. Život, reálnost nemá meze, je nekonečná. Každá bytost může se současně a zároveň pokládati za *individuum*, za jednotku, nebo za *kolektivnost*, za složenou hromadnost. *Souvislost* vesmíru, učlánkování všech jevů jeho jsou objeveny, jsou přivedeny k obecnému vědění. Jen duch lidský rozděluje si život a pojímá jej jako jednotky logické. Ve skutečnosti je naopak předním znakem života složitost, věčný tok a věčná změna. Proti neměnnosti a stálosti — statice — starého pojetí je v moderním ustrojení světovém rozvoj, pohyb, pohnutost. Místo neměnných jednotek zná moderní filosofie řady, řetězy, postup, rozvoj, *proměnu* a *přerod*. Všecky fenomeny, *všecky jevy* dají se navzájem nahraditi, na sebe navzájem *převésti*, poněvadž všecky síly jsou stejné hodnoty. Z toho důležitý důsledek: Zásadné uznávání *rovnosti* všeho pod sluncem. Jedinec neplatí sám sebou a pro sebe, jest majetek obecný a společný, třebas na čas se poměrně osamostatnil. Není však nic pro sebe. Mezi prostředím a každou bytostí je vztah: každá bytost žije jen potud, pokud se srovnává s prostředím, pokud se jemu podrobuje, pokud mezi ní a prostředím je *vzájemnost*, jak praví Herbert Spencer (General Synthesis, II.). Čím dokonalejší bytost, tím úplněji odráží, zpodobuje, zrcadlí prostředí. Odtud i nová ethika — ethika *evolutivná*, jak ji lze nazvati podle základných principů nauky, jejímž důsledkem a jejíž částí je. Ethika ta jest v podstatě kontemplativná a objektivná — ne *činná* a tendenční, jednostranná a účelná jako ethika individualismu a klasicismu. Chtěl-li klasicismus povznésti a zdokonaliti, chce nové umění, založené na principech evoluce, předem dát pochopiti a postřehnouti, poznati a procítiti.

Všeobecné znaky a rozdíly dají se shrnouti v rysech a čárách nejhrubších asi tak: Nové umění jako nová věda přenáší zájem z jedince jako celku na *masu*, z hotového činu na *proces*, věrno základní větě, přednímu zákonu evolutivnému, že každá příčina vede za sebou *více* účinů, každá síla *více* proměn. Jestli umění klasické bylo *výběrové*, jestli obracelo zřetel jen ke *karakteru*, jen k jedinci, který stál nad masou, nad průměrem, je moderní umění obráceno předem k tomu, aby objalo život v celé složité, mnohostranné a propletené bohatosti a různosti, aby podalo život masy, okolí, prostředí v těch představitelích, kteří (jak výše vyloženo) je zrcadlí a zobrazují — kteří jsou tedy pasivní a reflektivní — kteří jsou slovem *typy*. Mělo-li staré umění jako stará věda za svůj předmět výhradně člověka a ne ještě celého, nýbrž jen *dospělého*, na nejvyšším vrcholu duševních sil — člověka tedy jednotvárného, abstraktního — má moderní umění stejně jako moderní věda svůj cíl i předmět nekonečně široký: celého člověka, zdravého a dospělého, vysokého a pravidelného jako nemocného a nenormálního, dítě i starce, degenerovaného jako průměrného a zdravého — a více celé lidstvo, celé společnosti v posloupnosti a rozvoji generací — a ne jen lidstvo a člověka vůbec, ale celý *život* vůbec — celou *přírodu* — všecko živé ve věčném toku a pohybu, vzájemné *poměrovosti* předem. Tím je zdůvodněno označení moderního umění jako *sociálné*, t. j. společenské a naturalistní, t. j. rozvojové, evolutivné.

Tím také obmezen předmět těchto poznámek: román sociálný, t. j. román *lidový*, démotický, jak se dá také dobře opsati. Ne *socialistní*, kterýmž jménem rozuměti bych chtěl román s *tendencí*, s *programem* sociálným, bez ohledu na jeho ráz umělecký a filosofický, a kam by tedy se daly zahrnouti díla nejrůznějšího rázu od „Utopie" až po „Slavné zločiny" a „Tajemství Pařížská".

Úzký vztah moderního tohoto umění s vědou nastíněn právě nyní. *Román* cítí nejjasněji speciálně živost a pravdivost tohoto styku. Poněvadž jeho předmětem je v prvé řadě člověk a to člověk jako rod, jako hromada, skupina, celek, slovem člověk ve společnosti, běží nejprve o to, ukázati názor vědy na člověka společenského, na cesty, jakými věda studium člověka hledala a hledá. Pro román má přirozeně nejvyšší zájem psychologie, ať pojímáme „duši" jakkoli, neboť i fysiologie a psychologie primitivnější, psychologie matematická a fysická zahrnuje se v nových dobách tímto ohebným výrazem. Běží tedy nastíniti, pokud stará se věda o psychologii hromad lidských, o psychologii lidu a národu.

Stará psychologie otázky ty prostě neznala a nekladla. Starala se o abstraktního jedince, o člověka dospělého. I filosofie skotská i ještě James Mill v Anglii, i německá. Herbart působí v letech dvacátých revoluci tím, že položí psychologii meze, vymezí pole, které jest jí vlastní podnes. Prohlášením, že látkou psychologie je „vnitřní postřeh, styk s jinými lidmi *všech stavů kultury, pozorování vychovatele i státníka, vypravování cestovatelů, dějepisců, básníků a moralistů, zkušenosti nabyté od šílených, nemocných i zvířat*". Psychologii otevřena tu veliká krajina. A uveden svět umělecký v živý a vědomý styk s vědeckým, svět činný s meditativním, pozornost vědecká a názor básnický. Ve vědě pak jsou podtržená slova klíčem k tak zv. *ethnopsychologii, psychologii národové, Völkerpsychologie*, jak říkají Němci, psychologii lidové, jak by asi znělo nejsprávněji. Z Herbarta mají původ první bádání o této psychologii složité, do níž není vneseno posud mnoho světla a ještě méně kladných výsledků, kde většinou vědec je nucen hledati, nalézati a tušiti více fantasií, intuicí, názorem než exaktností, zkušeností, mírou. Herbart sám, který viděl a objal první tento široký obzor, nevkročil nikdy na toto pole. On tvoří psychologii abstraktnou a *matematickou*. Jeho rozumný a suchý kalkul nepřeje těmto málo určitým úkolům. Jsou to jeho žáci *Waitz, Lazarus, Steinthal, Delbrück, Gerland, Bastian*, kteří založí svůj „Zeitschrift" a kteří sestředí se na tomto poli. Všichni spíše ducha uměleckého, poeticky svěžího a nazíravého než exaktně určitého. Proto je vadou jejich prací jistá nepevnost, málo určité vědomí methody. Také málo určitých výsledků, málo formulovaných zákonů. Jejich práce jsou většinou dialektické essaye, jak je najdete v nejčistší a literárně bezvadné formě v Lazarusově „Životě duše" — mají větší cenu estetickou a dialektickou než přísně vědeckou. Ale právě proto měly vliv v obecenstvo, připravily půdu pro těžké umělecké dílo, předcházely je, zjednávaly mu pochopení, znechutily vážnějšímu obecenstvu themata čisté fantasie a holé kombinace dějů a jevů hmotného světa, themata čistě romantická. Práce tyto byly vědecké i umělecké. Byly plodné na jemná pozorování, originelní hlediska, pečlivé výklady pojmů základních. Popsaly určitěji než učinil Herbart pole nové této konkretné psychologie mas. Vyložily poměr její k dějepisu, mythologii, filologii, biologii, sociologii. Ukázaly skutečnou realitu pojmu psychologie lidové, která se určitě a základně liší od psychologie jedince. Znázornily i širšímu obecenstvu, že studium jednotlivce liší se svým pojmem od studia jistého celku, jisté skupiny národní, rodiny, kmene, clanu, obce, rasy, tak jako studium jednoho stromu od studia celého lesa. V případě prvém náleží studium botanice, v druhém zvláštnímu umění lesnímu, které ovšem předpokládá znalost prvního, jako všecko speciálné a zvláštní znalost obecného. Rozdíl mezi jedincem a bytostí sociálnou, pověděly tyto práce, je překvapující, bije do očí a zaráží. Španělé sami o sobě jako individua, uvádí tuším Steinthal za příklad, jsou pravidelně šlechetní a dobří. Jako národ mají dějiny krvavé a ukrutné ve výboji i rozvoji vnitřním.

Výklad tohoto zjevu, jak jej podávají Lazarus a Steinthal, nazývajíce jej duchem lidovým a představujíce i pojímajíce jej jako nějakou vše pronikající monadu — je podstatně metafysický, pro nás bez bližšího zájmu. Pozornosti zaslouží jen, že ducha národního či lidového Lazarus obmezuje na střední a průměrné vrstvy národní. Ty jen jsou ale dle něho nositelem tohoto ducha: vyloučeni jsou tedy předem geniové, kteří by dle Lazarusa nezobrazovali a nezrcadlili rasu, nýbrž jako karaktery a individua se od ní odlučovali. Dějiny tak nahraženy by byly srovnávací psychologií mas, směřující k původům a cílům zařízení společenských a vlastností duševných, které

je položily a předpokládají. Staly by se dějinami vědeckými. Stačí zde ještě připomenouti, že vlastní práce i na tomto poli pokračuje od základů a trpělivých drobných otázek, o něž se dělí dnes řada bádání specielných, a že význam a užitek těchto filosofických generalisací našlo předem umění a hlavně kritika literární ať Sainte-Beuvova, ať Schmidtova nebo Brandesova. Pro moderní umění, pro širší a hlubší pojetí úkolu spisovatelského mají svoji hodnotu a cenu. Byly známy Sainte-Beuvovi a zčásti i Flaubertovi. Položily linie vyšším cílům v umění. Připravily na ně zčásti i elitu obecenstva.

Zatím Anglie a Francie podaly práce kladnější, méně všeobecné a rétorické, zato jednotné methodou a určité výsledky. Mám na mysli trpělivá a podrobná studia sociologistů Lubbocka, Mac Lennana, Giraud-Teubona, Tylora, Spencera, Sumner Mainea, Morgana. Těmi a jinými učiněno mnoho pro transformistní poznání člověka po stránce tělesné a duševní, a vlna nesená šířila se dále i na literaturu a umění. Zákony vývoje a trvalosti dědičné zkoušeny na nejširších masách. Jejich přírodnický, fysiologický, anthropologický ráz bil každému do očí. Zola a Flaubert znají je a zajímají se o ně. Rosny studuje je podrobně a vykládá správně a pečlivě. Místo subjektivného postupu, snadného, ale málo spolehlivého a silně náhodného proniknutí, uvádí se v Zolově románě a v jeho umělecké theorii těžký systém, určitá a vypracovaná methoda, hotový a určitý návod. Pozorování vlastního nitra, z kterého výhradně žila psychologie stará a poznávání docelením, zamítnuté naprosto Augustem Comtem, je zamítáno stejně fanaticky Zolou. Zola zná jen poznání objektivné, pozorování jiných a raději ještě experiment fysiologický, kterým chce nahraditi všecko, co spisovatel má poznati, nazírati a představovati z vnějšího světa. Přehlíží tu naprosto, že vědecká psychologie moderní, třeba obmezovala subjektivnou analysu, přece na ní trvá a ji přijímá. Přehlíží, co napsal John Stuart Mill v knize „August Comte a positivismus", kde vyvrátil neporozumění a blud požadavku Comteova prostě již tím, že kdo neumí pozorovati sebe, nedovede pozorovati ani jiné. Psychologie není podle toho věda naprosté určitosti a exaktnosti, nemůže, jak praví Mill, předvídati a předpovídati, jak jisté individuum bude

myslit, cítit, jednat během svého života — jako předpovídá hvězdářství perturbace, nýbrž jen (Logika VI., 3. kap.) přibližně a pravděpodobně odhadovati celek života, linie veliké i hrubé, kde přesné určení podrobností odpadá. Co je pouze pravděpodobné, pokud mluvíme o jedinci, libovolně z masy vybraném, stává se jistým, když předmětem rozboru je *karakter masy*. Tento význam psychologie, vědecká její hodnota a cena, zcela vhodná jako spojovací řebřík mezi uměním a vědou — tak dlouho a marně hledaný bod dotyku — ušlo Zolovi naprosto, alespoň v theorii. Stojí tu na stanovisku ortodoxně comteovském a positivním, žádá objektivnost a experiment i pro umění. Není mu známo, že sám Spencer v principech psychologie věnuje značnou část subjektivnému rozboru idejí, že jeho logickou oprávněnost uznává. Že i positivisté nejpřísnější observance, Francouz *Littré* a Angličan *Lewes* vzdali se názoru a pojetí svého mistra a zakladatele.

Tím pochopitelnější je, že Zola musil z tohoto svého stanoviska přehlédnouti praktické důsledky, po mém soudu zvláště důležité pro román sociálný, které vytěžil ze svého názoru na psychologii sám *Stuart Mill* a které pod jménem ethologie formoval ve své Logice (5. kapitola VI. knihy). Ethologie není nic jiného než praktické umění karakteru, umění založené na všeobecných zákonech psychologie. Psychologie podle Stuarta Milla zajímá se *nejobecnějšími* zákony lidského ducha, obsahuje velikolepé a proto čistě theoretické generalisace. Proto může určiti jen zvláštní odvozené umění druh karakteru a jeho různost. Umění to předpokládá znalost zákonů všeobecných, psychologických, jest však jich praktickým užitím. Tomuto umění nebo této praktické vědě přikládá Stuart Mill název *ethologie*. Pokládá ji za praktický užitek psychologie, která je čistě theoretická, za výtěžek její pro běžný život, výchovu, státnictví, politiku, umění. Podle něho obejímá stejně karaktery národní a kolektivné jako individuelné. Za methodu neklade jí ani *experimentaci*, která je v naší kultuře nemožná, ani *pozorování*, které by bylo nespolehlivé a hrubé, poněvadž se odnáší k velikým a hrubým skupinám — nýbrž methodu *deduktivnou*, t. j. tu, která vychází od všeobecných zákonů

o karakteru, odvozuje na základě jich určitý konkretný případ a *verifikuje* jej pak zkušeností, t. j. vyšetří, odpovídá-li skutečnost předběžnému odhadu a údaji.

Jak patrno, sbližuje se takto ethologie a doplňuje s psychologií lidovou; není než šíře vyslovený její princip. Význam nabývá tu tedy právě to, co je v psychologii nepřesného a tedy nevědeckého, neboť v mase, v bohatosti a konkretní složitosti jejich zjevů běží vždy o přibližný odhad. Toto stanovisko, tato methoda, jak patrno, je právě v umění, v románu sociálném vlastní a nejužitečnější. Práce Balzacovy jako *Tolstého* ukazují, že jen postupem tímto je možné proniknutí individua i masy v živém a měnném jich styku, v souvislosti s prostředím. Zamítnutí psychologie, správněji ethologie a tedy názoru a odhadu (dedukcea hypothesy) v umění vedlo nutně k jistému *metafysickému* pojímání a ustrojení zásad uměleckých, jak došel k tomu Zola — ne v dílech svých, která jsou zázračná právě svojí bohatou nazíravostí, nýbrž ve svých theoriích, ve svých essayích a studiích programových.

Naprosté zanedbání a úplné přehlédnutí stránky duševní a podrobného vylíčení duše jednotlivcovy vedlo by a vedlo skutečně i v jiném směru v románu sociálném k jednostrannému, povrchnímu, do jisté míry i nepřirozenému vystihnutí člověka. Totiž v otázce duševního ustrojení člověka, jeho duševní hybnosti a činnosti, a předem vyvrcholení této činnosti duševní — v jejím bodě konečném, nejdůležitějším, nejsložitějším — *ve vůli*. Je známo, že právě tato otázka jest nejspletitější, nejnejasnější, nejhůře chápaná a řešená v moderní filosofii. Je to bojiště, na kterém srážely se všecky školy, směry a názory. A snad právě proto jako každé bojiště jest pokryté hustými mraky kouře, který překáží rozhledu. Otázka *svobody* nebo *nucenosti* vůle lidské! Nikde nezpůsobila metafysika takové spousty jako právě zde. Od Stoiků, od sv. Augustina přes Aria celým středověkem a přes Calvina a Luthera do moderního vzduchu a světa k Hegelovi a Bucklovi — kolik srážek, sporů, neproniknutelných uzlů slov a pojmů! Není divu, že moderní evolutivní umění brzy se vehnalo na tuto nejasnou a nedůtklivou půdu, roztrhanou zápasy minulosti. Zde

bude také jeho zkušebný kámen nové filosofie, předem psychologie. Zde záleží ukázati *šířku a přesnost v pojímání člověka*. A jako bylo hluboce vnitřní a pojmovou nutností, když Spencer zamítnul stejně spiritualismus jako materialismus — obojí řešení mělká, povrchní, všední a neužitečná — stejně je vnitřním a základným projevem nové filosofie i nového umění naprosté zamítnutí obou fanatiků: i *svobodné* vůle i *nucené* a odvislé — důkaz to, že sama otázka leží jen ve slovech, že je hrou falešných a vtipně proti sobě položených, čiperně složených frází, že jak ji kladla a chtěla řešiti metafysika, je samou podstatou svojí klam a přelud.

Důležitost otázky této, její smysl vědecký a sociálný žádá podrobnějšího výkladu, pečlivého vyšetření, přehledného rozboru. Podám ji zde po stopách moderní psychologie anglické a částečně i německé — po stopách předem *J. Stuarta Milla, Alexandra Baina, J. D. Morella a Wundta* — kteří všichni jí byli vášnivě a vytrvale zaujati.

J. Stuart Mill položil otázku *svobody* vůle resp. její nucenosti, *osudnosti* (fatality) hlavně ve svojí *Logice* (v VI. kn., 2. kap.) a v knize *Vyšetřování filosofie sira Williama Hamiltona* (An Examination of sir William Hamilton's philosophy) v kap. 25. Zamítá obojí, poněvadž soudí jako celá exaktná škola anglická, že otázka sama je falešná a bez smyslu. Co tvrdí fatalisté? Vůle má *příčinu* svoji jako všecko, t. j. má své *pohnutky*. Proto je určená, proto je nucená. Proto bychom mohli, kdybychom znali všecky její motivy a všecky vlivy, předpovídati ji přímo. Chyba je dle Milla, že fatalisté nerozumějí pojmu *příčiny*. Příčina není spojena s účinkem *nutně*, nýbrž příčina je jen neměnný, určitý, bezpodmíněný *sled* dvou faktů. Fatalisté jsou v té příčině *mystiky:* věří v tajemný vztah mezi chtěním a jeho příčinami, vztah *nutný*. Ale slovo *nutnost* je tu užito naprosto falešně. Ono zavírá více než pouhý sled příčiny a účinku, zavírá pojem *záporný: nemožnost odporovati*. Položte, tvrdí Mill, místo nepřesného výrazu „nutnost", jiný ku př. „*příčinnost*" — řekněte: *vůle je příčinná* — a spor je od-

straněn, poněvadž vše je tu jasné. Tímto nepřiměřeným pojmem, nutností, zneuznávají fatalisté úplně skutečnost, která dokazuje „vliv, jejž člověk má a kterým může působiti na utváření, rozvoj svého karakteru" — *karakteru*, který jest příčinou vůle. Proto také podle Stuarta Milla karakter jako příčina vůle musí býti předmětem výchovy, péče, podpory každého jednotlivce. Každý jednotlivec musí hleděti, aby se uvedl do takového stavu, aby mohl říditi vůli, t. j. říditi její příčiny.[1] (Nedá se ovšem zapírati, že theorie tato celou otázku v poslední příčině jen odkládá a posunuje. Neboť hned klade si jistě každý následující otázku: Kde vzíti příčinu, podmínku — aby se mohl člověk uvésti a dostati do stavu, kde by pak dovedl... atd.? *Předpokládá* tedy Mill jistou danou *činnost*, skoro „vrozenou schopnost", jaká je skutečně na fysiologické základně všech jevů i projevů vůle, jak ukazuje *Bain* v knize Emotions and Will.)

Alexandr Bain v právě citovaném díle chová se k otázce svobody a nucenosti vůle v podstatě totožně jako Mill. Odmítá a ironisuje celou při jako nevědeckou, jako rejdiště metafysiky, jako umělý a falešný problém, který je ve skutečnosti jen hračkou. Slova „svoboda" a „nutnost" jsou *metafory, básnické obrazy*, ale žádné kladné pojmy. Stejným právem, vlastně neprávem, mohl by se někdo ptát, je-li vůle „plynová" nebo „hmotná", je-li „bohatá" nebo „chudá" atd. Slovo „svoboda" je naprosto nevhodné, zrovna jako slovo „nutnost", které by se podle Baina vůbec mělo vyloučiti z vědeckého slovníku a na jehož místě mělo by se užívati slov s přesným smyslem, jako *stejnorodost, sled, bezpodmíněnost*. Tím předešlo by se podobným nesmyslným asociacím, k jakým slova „nutnost" nebo „svoboda" přímo svádějí. Celá otázka může se také pochopiti jen jako *historická*. Vyskytuje se, ukazuje Bain, ponejprv u Stoiků a později u Filona a není než metaforou známého výroku o člověku svobodném a otrokovi: člověk *ctnostný* zván *svobodným*, člověk *neřestný otrokem*. Jen metaforou, jen přenesením z pojmu *ctnost* na pojem *vůle* mohou vůbec

1 - Rozumí se tu tedy přirozená a úmyslná *činnost*, která sluje anglicky self-determination, určení sama sebe, určení, jež z vlastního „já" vychází.

veškeré tyto prázdné otázky a spory býti vyloženy a rozuměny. Pravda je jen prostě ta, že řada projevů vůle je upravena, řízena *jistým zákonem*, pravidlem, řádem stejnorodosti: po minulosti předvídáme budoucí chování určitého jednotlivce. Odkud to? Tak. Předpokládáme pravidelnost ve vlivu motivů smyslných na základ samé vůle, na jádro karakteru, na zmíněnou již živost a hybnost duševní činnosti. Proto také self-determination, sebeurčení není nic jiného než základ mého vlastního já, jeho odpor a protitlak motivům smyslným — odpor celého souhrnu, celého součtu citů, myšlenek, idejí, vznětů, chtění *minulých* a *prožitých* spojený s celou bytostí tělesnou, základem a položením fysiologickým a vitálným v dané chvíli nárazu. Tedy sebeurčení není žádná ukrytá duševní „schopnost", tajemná entita, nýbrž jen *stav vnitřní*, součtový *dojem konečný*. Svoboda volby, jak přirozeno, tato konvenční fráze, ztrácí tu úplně smysl. Mezi různými motivy, pohnutkami není žádné svobody volby. Mezi nimi je jen boj, zápas. Ženou mne k činu současně a zmateně — silnější zvítězí, slabší podlehnou. „Svoboda volby" je táž metafora, táž fráze jako „svoboda" vůle nebo „nucenost", „osudnost" její.

V podstatě stejně vyslovují se Angličan *J. D. Morell* (v 6. části svého Introduction to mental philosophy on the inductive Method) a Němec *Wundt* (v 2. díle svých Vorlesungen über die Menschen und Tierseele, předn. 55). První zejména smiřuje stejně stoupence „svobodné" jako „nucené" vůle. Dovozuje, že celý spor je pouhé nedorozumění — následkem špatné formulace celé otázky. Deterministé mají pravdu, že každý čin je řízen zákonem, pravidlem, že pohnutka je příčinou vůle, že rozhodnutí se děje převahou pohnutek silnějších. Chybují jen v tom, že motiv je jim *jen vnější okolnosti*, kdežto dle psychologické pravdy je motiv *vnitřní stav duševní*, který jednak závisí od vnějších okolností nezměnitelných a položených mimo dosah našeho „já" — jednak je ale také výsledkem naší *osobnosti*, našeho karakteru, naší individuality, přirozené a nakupené činnosti a hybnosti, *spontánnosti* duševní i fysiologické. V tom mají tedy zase podle Morella pravdu zastánci „svobodné vůle", že *rozhodujeme, volíme* jistý záměr, jistý čin, jistou snahu — t. j. rozhoduje

celá naše osobnost, nakupená životem i výchovou, vypracovaná, podporovaná nebo utlumená energie, životnost, aktivnost při tomto nárazu světa, okolností, faktů vnějších a objektivných. Ve *Wundtovi* podána plasticky a přehledně celá otázka, a vedena ke konečným závěrům, převedena zčásti i na pole sociální, do *statistiky*, která je podstatně vědou o lidské hromadě, mase — kde nabývá zvláštního velice intensivního zájmu pro předmět naší analysy, pro umění sociálné.

Je jisto, shrnuje *Wundt*, že vůle je podmíněna *příčinou*, o které však nemusí subjekt vůle, totiž jednající člověk, *míti vědomí*, které nemusí znát. („*Příčina*", vykládá však Wundt, není totožná s „*obmezením*". Překážkou — a v ztotožňování těchto pojmů „příčiny" a „přinucení" nebo „obmezení" záleží chyba fatalistů.) Ale je naprosto mylné popírati tuto příčinu proto, že jí neznáme — může býti neznámá, *nevědomá*. Otevřete statistiku, morální statistiku, třeba Quételetovu slavnou studii „*O člověku a rozvoji jeho schopností či essay sociální fysiky*", a co čtete? Fakta sociálná, činy dobré nebo zlé udávají se *podivuhodnou pravidelností*. Ale co jsou tato sociálná fakta — zločiny, sňatky, sebevraždy? Přece nic jiného než projevy vůle individuálné — jedinců žijících, cítících, trpících. Je pravda, pravidelnost v projevu těchto faktů sociálných není absolutná, naprostá. Jsou větší menší odklony a nepravidelnosti — ale i ty dají se vyložiti — dají se svésti na poruchy světa vnějšího, fysického nebo společenského (ku př. pohromy živelní, epidemie, války). Pravda ta je tedy překvapující, vidí se zjevně účinek příčin patrně ukrytých. Otázka, zdá se na prvý pohled, je tedy rozřešena ve prospěch deterministů, fatalistů (jak se populárně a novinářsky, ale málo přesně formuje), ve prospěch „vůle nucené". Ve skutečnosti tomu tak není. Sám autor zmíněné knihy „fysiky sociálné" *Lambert A. J. Quételet* odmítnul ve svých *Lettres à S. A. le duc de Saxe-Cobourg* r. 1846 všecky důsledky metafysické. Zákonitost vidí jen ve zjevech *hromadných*, v masách lidských, neboť jen ty byly předmětem jeho studia a pozorování. O vlivu zákonů těch na *jedince* rozhodovati nechce a nemůže; upírá jim výslovně každý vliv donucující, každé pouto vlivu tajemného a osudného. Pozdější odpůrci vyslovili se s daleko větší určitostí proti každé podobné theorii „nutnosti v činech zdánlivě svobodných", jak hned dovodím. Poráželi ji z vlastního pole statistického, odporovali jí jako myšlení nepřesnému a fantastnímu, které odporuje samé podstatě statistiky, jež je výlučně a jedině vědou o lidské *mase*. A zcela důvodně. Statistik právě tím, že má za předmět studia lidskou hromadu, *vylučuje a zanedbává příčiny, jež se dotýkají jednotlivce*. Statistik může ba musí je zanedbat. Nikoliv ale *psycholog*, který studuje *jedince v celé a nekonečně podrobné jeho rozmanitosti a zvláštnosti*, v celé bohaté složitosti a šířce detailů ryze a výlučně osobních. A kromě takovýchto příčin přirozených a sociálných, všeobecných existují a působí příčiny individuelní a zvláštní. To dokazuje ostatně statistika sama, čím více sestupuje do podrobností, do detailů. Zjišťuje, že fakta sociálná, činy sociálné, ku př. zločiny *kolísají dle příčin osobních* jako ku př. věku, jmění, zdraví pachatelů. Statistik nevystihuje tedy nikdy člověka celého, nýbrž jen jednu jeho část, část hrubší, konstantnější, všeobecnější — to co má společného s dobou a společností, s okolím, prostředím, kmenem národním — to co má v sobě *typického* slovem. Vedle těchto příčin *vnějších a všeobecných, objektivných a opakovaných* působí v činu, ve vůli zejména každého jedince příčiny *vnitřní, osobní, vlastní a zvláštní* — podstatně *bezvědomé a utajené* — které se zahrnují tímto často opakovaným, ale málokdy chápaným slovem: *karakter*. Karakter je vlastní, *bezprostřední* a věčně černé jádro vůle. Před karakterem zaráží se každá analysa. Je to střed, tmavý bod lidské bytosti. Karakter je jediné ve vůli, co se nedá vyložiti, objasniti, poznati příčinností. Teprve vedle karakteru a na karakter působí *motivy vnější, objektivné*, jež se dají zahrnouti v síť příčinné souvislosti, jež lze poznati a vyšetřiti — jež jsou slovem *vědomé*. O karakteru nemůže věda přesná a zkušebná pověděti nic určitého. Nemůže zodpověděti zejména všetečnou otázku, je-li toto nejvlastnější jádro osobnosti samo podrobeno příčinnému nexu celého ostatního světa či nic. Nedá se odpověděti, že karakter je plodem okolí, plodem prostředí jako každý jev v přírodě. Neboť, jak kriticky poznamenává Wundt, výchova a určení samo

předpokládají již karakter, který je determinuje. „Bere se tedy za účinek, co je částečně příčinou." Tento bod, tento střed osoby, karakter, je v poslední příčině *nedostupný*. Jsou možny dvě *hypothesy* o povaze tohoto činitele podstatně individuelního: jedna, která pokládá tento karakter v každé osobě za samostatný produkt zvláštního stvoření — hypothesa abstraktní a statická — druhá, která vněm vidí produkt generací minulých — odkaz a vypracovaný resultát podmínek jim vlastních — hypothesa evoluční, rozvojová, genetická. V tomto druhém případě byl by to problém *dědičnosti*, který by otázku naši mohl obsáhnouti.

Jaký je výsledek našich analys tedy? Positivní prostě ten, že úplné potlačení *psychologie* v umění sociálném, naprosté zneuznání *individuelného*, t. j. karakteru — všeho, co tvoří poslední a tmavý střed lidské bytosti, co jí vtiskuje základní plán a rýsuje jakousi vnitřní její kostru — úplné pohlcení celého ustrojení lidské duše živly statistickými, sociálnými, opakovanými, objektivnými a vnějšími, slovem pojímání jedince pouze jako typu — není úplným, přesným, správným, celým a vědeckým vystižením člověka. Zanedbání jeho tmavého a neurčitého, podstatně bezvědomého jádra, samého instinktivného a utajeného *dna* jeho bytosti — *karakteru* slovem — vede nutně za sebou pojetí a utváření člověka jednostranné a tendenční — které stojí právě protivně k umění sociálnému a rozvojovému, jež chce a musí vystihovati člověka *celého*.

Bylo [pověděno], že *Zolova* serie sociálných románů, rodina *Rougon-Macquart* není než uměleckým a konkrétným zpodobením, výkladem, demonstrací známé *Taineovy* věty: „Ctnost a neřest jsou stejně produktem jako cukr a vitriol". Bylo ukázáno na stanovisko nového sociálného románu francouzského, převážnou většinou deterministní a typické či statistické, předem nejdokonalejšího a nejcelejšího dosud výtvoru jeho — *Flaubertova „Sentimentálního vychování"*. Potomstvo Flaubertovo i Zolovo v mladším uměleckém pokolení francouzském

přijalo úplně a do posledních důsledků zásady *determinismu, dědičnosti, typičnosti, statistické opakovanosti*.

Zpodobuje se v tomto mladém románě skoro výlučně, jak známo, *člověk degenerovaný*, člověk, jehož jádro individuelné, karakter, je slabé a špatně živené a jenž tedy dovede slabě jen a bezvýsledně odporovati vlivům vnějším, asimilující snaze prostředí i společnosti, jenž bezmocně vydán je za kořist silám obecným, statistickým, typosačním. Tento názor na duševní i společenské utváření člověka není ostatně osamocený a obmezený jen na umění. Názory analogní, pojímání v podstatě stejné projevuje se ku př. s větší menší rozhodností a určitostí v moderním dějepise ať *Bucklově* nebo *Taineově*, a zčásti i v předchůdcích jeho *Thierrym* a *Guizotovi*. Tu všude patrna snaha obmeziti nebo vyloučiti vliv *individua*, vůle jedinečné a karakterní, soustřediti a položiti zájem do opakované a stejnorodé *masy*, do vlivů typických a statistických. *Psychologie*, která má za předmět studia jedince, jeho znaky ryze osobní a výjimečné, jemu vlastní, ustupuje vždy patrněji *sociálním* vědám, *statistice*, *„demologii"*, jak chce významně nazývati statistiku *E. Engel*[1] jako vědu o lidských hromadách. V ní neběží o jedince, nýbrž o rodiny, rody, větve, clany, národy, státy — o třídy a skupiny stejného zaměstnání, věku, pohlaví, tělesného ústroje — o zvláště rozdělené, popsané, pozorované, studované hromady sociální, anthropologické, národní, dějinné. Statistika dle pojetí tohoto, které jí ukládá proniknutí stavu a rozvoje i přeměny společenského života lidského, není než *fysiologií* společnosti a tvoří tak tedy přechod od věd sociálných a dějinných k přírodním, jak ocenil již Engel. Lze tedy všeobecněji vysloviti pravidlo zjevu zde pozorovaného tak, že *psychologie* jako věda specielná a subjektivná má se nahraditi a zastoupiti vědou objektivnější, obecnější — *fysiologií*. Postup souběžný tedy ve vědě i v umění, který velmi určitě ukazuje na působení jedněch a týchž příčin v oboru rozdílných polí. Vědomí souběžnosti této je velmi citelně probuzeno

1 - „Methode der Volkszählungen". Do r. 1882 správce pruského statistického úřadu.

u moderních theoretiků románu nebo dramatu sociálného, ať slují *Flaubert, Bleibtreu, Zola* nebo *Ibsen* a *Strindberg* nebo konečně *Taine* a *Guyau*. Ti všichni čerpají rádi své argumenty ze zbrojnice vědecké — zpravidla tím raději, čím méně jsou kladnými adepty, odbornými a cechovými učenci. Nezbývá tedy než přenésti otázku na pole vědecké, na samotnou půdu statistiky. Vyšetřiti její povahu, cíl, prostředky, postavení v hierarchii věd. Objasniti jak statistikové sami o dosahu a významu svojí vědy soudí. Vymeziti hranice, které jí přisuzují, přirozenou a pojmovou její mez, kterou pokládají právě vzdělavatelé a odborníci statističtí za překročitelnou jen pod trestem ztráty exaktnosti a skutečné vědeckosti.

Statistika vyvinula se z potřeb ryze praktických, z úkolů potřeby správy státní. Nebyla jako jiné vědy původně ničím jiným než hbitostí, obratností, *uměním*. V tomto obmezeném postavení trvá zejména po celé osmnácté století. Ať čistě obmezena jen na pouhý obor t. zv. *pamětihodných předmětů státních* („Staatsmerkwürdigkeiten"), na ryze praktický a všeobecně shrnující výpočet a součet „věcí, jež dotýkají se pozoruhodným stupněm blaha státu tím, že jej buď podporují, nebo ruší"[1], jak pojímá a vyměřuje ji *Gottfried Achenwall* (1719—1772) — ať obrácená k pozorování pravidelných změn ve vzrůstu a hynutí obyvatelstva, k zákonům lidského života a pohybu obyvatelstva, kam vedl ji *Jan Petr Süssmilch*[2] (1707 až 1767) — ať statistika státní nebo lidnatosti — zůstává v podstatě suchou a málo plodnou praxí, bez vědomého a promyšleného cíle svého významu vědeckého, svojí hodnoty theoretické a methodické. Velikou zásluhu o ní v tomto směru — o její filosofické ocenění, hlubší vystižení její ceny vědecké a logické — dobude si v létech třicátých našeho století *Lambert A. J. Quételet* (1796—1874). Od něho datuje se vlastně vyšetřování vědecké hodnoty statistiky, jejího smyslu logického, významu fakt a zákonů jí konstatovaných. Celý

1 - Ze studie Achenwallovy „Příprava k státní vědě evropských říší" 1748.

2 - „Pozorování o božském řádu v proměnách lidského pokolení, z narození, smrti, zplození jeho dokázaná" 1741.

filosofický, psychologický mravní problém položila jeho kniha *Sur l'homme et le développement de ses facultés ou essai de physique sociale*[1], která nese datum 1835. Neřešila jej ovšem konečně, ale formulovala jej. Proti mělkému a snadnému, naprosto prázdnému a střízlivě bezduchému pojímání „státní statistiky" prohloubila předmět, objevila jeho dalekosáhlý význam, jeho záhadný dosah způsobem směrodatným a čistě filosofickým. Celé další theoretické ustrojení statistiky, ocenění její hodnoty a jejího smyslu spočívají na jejích základech, musí s ní nutně počítati, třeba jí nepřijímaly. Ne jedna, ale celý řetěz nejtěžších, nejbolestnějších otázek, otázek zaříznutých celou řadou nožů a hran do lidského ducha — palčivých a žádajících chtivě odpovědi — položena a rozebírána tu ponejprv s překvapující určitostí. Je naprostou nutností, rozebrati zevrubněji obsah její a její ideje a závěry — aby mohly býti pochopeny následující úvahy.

Quételet konstatuje a ukazuje ciframi nejprve *pravidelnost* v mravných činech společenských. Pravidelnosti ty nejsou sice naprosté, ale proto přece velice stejnorodé — v hlavních a základních rysech trvalé — tak že větší menší odklony a úchylky jsou váhy neskonale menší a nepatrnější. Quételet nepochybuje, že se dají aritmeticky dokázati zákony a pravidla, kterými je určena mravní jakost člověka v určité společnosti, pravidla, která člověka jisté mravní nutnosti, zvláštní pro určitou dobu a určitou společnost *podrobují*, jej k tomuto mravnímu měřítku, pod ně přímo vnucují. Příčiny ty jsou přirozené a objektivné. Při *individuích*, podotýká však výslovně Quételet, nedá se vliv těchto zákonů sledovati, poněvadž vlastnosti náhodné a ryze osobní je mohou rušiti. Teprve v *mase* přicházejí zákony ty k platnosti i pozornosti. Zákony ty mají podle Quételeta kořen ve *společnosti, v poměrech, okolnostech* společenských. Projevují se právě na společenském *člověku průměrném*. Ten je pravý typ společnosti. Na něm realisuje se plně hra těchto zákonů.

1 - „O člověku a rozvoji jeho schopností či pokus fysiky sociálné".

První námitka projeví se tu snadno. Vždyť tento průměrný člověk je *fikce*, jako každé průměrné číslo vůbec, neboť není než výslednicí *jednotlivých* čísel a dat určitých. Je abstrakcí, v které konkretné poměry, skutečné útvary jen matematicky, ideálně, obrazně jsou obsaženy. Průměrná výška jistého pohoří je tolik a tolik. Počet ten nedává přece usuzovati o jednotlivých horách, o jejich výšce. Je zajisté možno, že v pohoří, jehož průměrná výška dá se označiti číslem 10, může býti po případě jednotlivá hora *vyšší* než v pohoří s průměrnou výškou 12 nebo 15 — tak totiž, že se zvedá neobyčejně prudce, nepoměrně vysoko nad svoje náhodou zvláště nízké okolí. Ale fakt tento v *průměru* naprosto zmizí. Argumentace tato je s logického hlediště docela dobře možná a přípustná.

Vyvrátil ji však šťastně Quételet zákonem velice jemným a správným, zákonem, jejž nazývá[1] „zákonem náhodné příčiny". Dovodil totiž, že *odchylky, kolísání* kolem průměru jsou pravidelné, kolem průměru jako kolem středu *harmonicky rozložené*, že dají se vystihnouti matematickou formou, že z průměru dají se tedy odvoditi *s jistotou apriorní*, bez vyšetření zkušebného a v každém případě zvláště podniknutého. Pod jednou však podmínkou, že totiž jednotliviny, z nichž odvozen je průměr, *tvoří jednotný, organický útvar celkový, že náleží prostředí jednomu a jednotnému*, že nejsou vyrvány náhodně z různých celků a jednot. Tedy příklad, jejž jsem výše volil, a jenž s hlediště čistě myšlenkového, logického je možný — je tu vyvrácen. Nemůže se stát, abychom průměrem byli podvedeni tak, jak jsem konstruoval. Ovšem předpokládaje, že měli jsme na mysli pozorovati a pak odvoditi míru z *geologických celků* horských,

1 - V předmluvě ke svému „*Systému sociálnému a zákonech, které jím vládnou*" (r. 1848). — Kromě těchto dvou knih (Sociální fysiky a Sociálního systému) přiléhá k studované otázce jeho „*List o theorii pravděpodobnosti, užité na vědy morální a politické*" (1846). Quételet, původně profesor matematiky a hvězdárny bruselské, vydal r. 1829 „*Statistická bádání o království Nizozemském*", věnoval své síly odtud výlučně vědám sociálním a moralistním, statistice a demografii. O organisaci statistické činnosti v Belgii získal si velikých zásluh jako správce tohoto odboru v ministerstvu.

ze stejnorodých a přirozených útvarů a jednot, z jednot srovnalých a srovnání schopných.

Nejvyšší bezpečnost poskytuje tedy průměr v *organických, pravidelných, růstem vyvinutých jednotách*. Neboť pravidelnost růstu je podmíněna *rovnováhou, plnou harmonií*. V jednotách společnosti lidské, rodině, kmenu, národu má tedy průměr dle Quételeta svůj neklamný smysl.

Ale tento „průměrný člověk" jest jiný v každé době dějinné, v každém kulturním období. Je-li průměr jiný, musím předpokládat, že se změnily prvky, z nichž se odvozuje, z nichž se skládá. Ukazuje to tedy k měnivosti sociálného těla, společenské jednoty. Ukazuje to, že působí ve studovaném a měřeném těle společenském síla, rozvoj, život. Quételetovi je život sociálného těla analogní se životem lidského jednotlivce: liší mládí, mužný věk, stáří a chce ustrojiti podle toho celou *fysiologii* těl společenských. Jsou určité *zákony* tohoto rozvoje. Tyto zákony představoval však Quetelet jako pouhé projevy *mechanismu* sociálného. Zejména všecky činy vůle *individuálné* chce svésti na projevy *síly* společenské, *hromadné, kolektivné*. Odtud závěry jeho „Sociálné fysiky", že všechen rozvoj jednotlivce není nic než projev síly společenské, odrazem velikého rozvoje časového a společenského, zrcadlením a reflexí jeho. Že *společnost* tvoří genie i zločince. A další důsledky, že není viny individuálné, nýbrž jen společenské. Zločinec, jednotlivec totiž že jest jen půdou, náhodným a o sobě bezvýznamným materiálem, na němž se tato společenská síla projeví, z něhož tvoří a na němž zjevuje svoji stopu a svoji existenci. Vrah, zloděj nejsou než nástrojem společnosti, plodem svojí doby a svého okolí.

Těmito závěry postavil se skutečně Quételet na metafysickou půdu, na půdu nepřesného a nedokazatelného. Je to zcela patrná chyba v argumentaci, Quételet — a v tom je žákem a pokračovatelem *Condorceta* — užije zcela správně a plodně matematického měření na poměry a jevy společenské — ale v *důsledcích*, které z cifer stejných nebo opakujících se chce vésti, padá v neexaktnost. I když mravní svět člověka se dá měřit, t. j. když dá se hodnotou abstraktnou a objektivnou vyjádřiti nedá se přece z míry, z výsledků měření

nic usuzovati na *příčinnost*, jejímiž důsledky měřené projevy jsou. Když stejné účiny se vrací, dokazuje to jen, že trvají stejné příčiny — *ale příčiny ty nejsou tím již vysvětleny* — příčina neleží zejména v pouhé opakovanosti jevu — v *hypothesi nějaké síly tvůrčí a stálé, která je tu neviditelnou rukou za scénou* — principálovou rukou, která trhá loutkovými figurami. Výklad takový je snadný a prázdný, čistě domyslný. Tvoří a bájí sílu, nějakou *tajemnou moc* tam, kde přestává naše poznání a kde je jen zcela přirozeně a normálně pro nás tma.

Mezi ciframi, které vyjadřují účinky sil mravních, a mezi příčinou jejich není žádného *vztahu evidentního, patrného, prokazatelného*, který by se dal vysloviti ethickým *zákonem* nebo *formulí*. Chyba usuzování Quételetova je v tom, že kausálný nexus, vztah příčinný nebyl pojat Quételetem v celé závažné a řekl bych zodpovědné příkrosti.

Ostatně Quételet sám v jiných pracích a v jiné souvislosti nepřímo uznal, co hypothetického a nedokazatelného pronesl v některých absolutních větách svojí Fysiky sociální. Uvedl jsem již, že fatalistické důsledky svojí theorie v listu k vévodovi Saxo-Coburgskému přímo odmítnul. Jinde ve svém „Sociálném systému" zavrhuje každou absolutnost vztahu mezi mravními projevy a silami a pohyby, jež je vyvolávají. Jemu, tvrdí, běží jen o *relaci, o poměrovost* a *podmíněnost*, na které by souvislost tato státi mohla. „Postupujme jako fysik, který pro jevy elektrické může podati také jen hodnoty relativné a je tedy nucen příčiny z jejich účinů posuzovati. Nevíme stejně, *čím* vzniká jev mravní jako jev elektrický. Vidíme jen účinek a právě a jediné tento účinek chceme odhadnouti." Zvláštní a nevyložitelnou byla by nám i jeho péče, aby přes tuto svoji theorii uhájil *svobodu vůle individuálné*. Učinil několik pokusů, které stojí částečně i v odporu s theorií jeho v „sociálné fysice". Všimnu si zde jen dvou, zvláště karakteristických.

V „Systému sociálném" pokládati chce svobodu za příčinu vedlejší a proměnnou,[1] s kterou statistik nemůže počítati, poněvadž

1 - On praví „náhodnou".

stejně jako fysik vylučuje vlivy vedlejší a hromadí jen největší a nejhrubší materiál zkušebný. Statistik ji tedy zanedbává a objevuje jen zákony *společnosti* vlastní, kterými společnost *trvá* a *žije*, zákony trvalé, konstantní. Vůle individuelná, všecko člověku jako jedinci vlastní, je v neustálém styku a boji s jediným živým tělem, vůlí a vůbec ustrojením společnosti. Tato ho obklopuje a prostupuje tím určitěji, že vůle a vůbec jeho duševní a tělesné ustrojení není než podílem, stejnorodým zlomkem ustrojení hromadného, národního. Svoboda může tedy záležeti jen ve *výminečných případech*, kdy jednotlivec z tohoto obklopujícího jej a dusícího vlivu prostředí, okolí, národa, kultury se osvobodí.

Tento názor Quételetův přijali zejména jeho žáci z *italské školy Corradi, Messedaglia, Morpurgo*. Ti přiznávají sice jednotlivci svobodu rozhodnouti se buď pro zločin a neřest, nebo činy mravné a dobré — ale jen v případě odklonu od průměru, v případě vyjádřených kolísavostí a rozdílem v linii průměrové — vydávají však v případech pravidelných a typických člověka za kořist zákonů hromady lidské, zákonů, které vládnou masou jako osudná předurčující skoro síla.

Proti tomuto výkladu dají se čerpati nejvážnější důvody ze zákona Quételeta samého — ze „zákona nahodilé příčiny". Vždyť tyto „náhodné příčiny", tyto úchylky od průměru jsou *zákonné* a *pravidelné*, dají se zahrnouti stejně jako příčiny konstantní, stálé a základní, formulí objektivnou a jednotnou. Vždyť i tyto „náhodné příčiny" — jsou pravidelné! Pravidlo i mez jich je již zpředu a priori dána v průměru.

A pak jsou tyto odklony, tyto individuelní zvláštnosti skutečně projevem svobody vůle? Leží v těchto výjimkách její podstata? Moralisté a psychologové, kteří odporovali theorii Quételetově, kteří dovozovali, že nelze ji nikdy srovnati s přítomným stavem těchto věd a nauk — zejména Němci *Drobisch* („Morální statistika a svoboda vůle") a *Heuermann* („Význam statistiky pro ethiku") — právem otázku tuto popřeli. Se stanoviska *ethického*, dovozují, je to bezvýznamné přiznati svobodu nejmenšímu zlomku — a velikou a širokou hromadu předurčiti přitom matematické nutnosti.

Druhý výklad, jakým uniknouti chtěl Quételet „fatalismu" a zachovati pro jednotlivce „svobodu vůle", je vyložen o něco dále (str. 90 a n.) v témže „Systému sociálném". Quételet podřaďuje tu i vůli pod svůj zákon harmonických a pravidelných chvějů kolem průměru. I vůle doznává větších menších odklonů od průměru jako všecky jiné „vlastnosti" člověka. Ale i tyto odklony — i vůle sama — je podrobena zákonu „nahodilé příčiny" — i ona je příčinná. Ano, dovozuje Quételet, odklony její jsou *pravidelnější, harmoničtější*, než všech ostatních sil. Poněvadž vůle je *rozumem řízená*. Quételet v „Systému" na str. 96. vyvozuje doslova takto: „Svobodná" vůle neruší nikterak zázračnou pravidelnost jevů, naopak *brání tu každé nepravidelnosti* tím, že vztyčuje meze, v nichž se projevují zvláštnosti a obměny různých našich náklonností . . . Ať je v jakémkoli postavení *mudřec*, vzdálí se jen málo od středního stavu, na nějž věří, že je nutno se obmeziti. Jen u lidí, kteří proudu vášní svých zcela se poddají, najdete ty *nezprostředkované přechody, věrné obrazy všech vnějších příčin, které na ně působí*. Tak tedy je svobodná vůle ku prospěchu pravidelnému vývoji společenských událostí a nestaví je.[1] *Národ, který by složen byl ze samých mudrců, vykazoval by každoročně největší pravidelnost, s jakou by se tytéž skutečnosti vracely.*

Škoda, že tyto pěkné výklady ochromuje silně dnes nová *psychologie*, která přikládá rozumu, intelektu velice slabý a málo účinný vliv na vůli. Tato je naopak přímo závislá od přirozené spoutanosti a od čistoty, řekl bych schůdnosti mechanismu, toho pouta a té cesty, na níž se vypracují city ve chtění, kterou se přivádí city ve vůli. *Na citech* tedy hlavně záleží, na nich leží důraz v této celé otázce. A ne *na rozumu*.

Theorie Quételetova o sociálné fysice nebo mechanice získala řadu stoupenců. Z Angličanů jsou to předem hvězdář *Herschell* a dějepisec

1 - Velice blízký tomuto názoru je i Němec *Knapp* v „Nových názorech o morální statistice", v nichž se staví jinak proti theorii Quételetově.

Buckle. Z Němců národní hospodář *Ad. Wagner*. V *Italii* celá plodná škola *statistiků populačních*. Odpůrců bylo ovšem více, kteří napadli theorii z nejrůznějších hledišť. Celkový výsledek těchto diskusí jest dnes patrný. Nutně padlo z theorie Quételetovy všecko, co bylo v ní hypothetické a metafysické, co značí ztrátu exaktnosti a přesnosti soudu myšlenky. Zůstalo, co mělo hodnotu předem *iniciativy:* hlubší nazírání na methodu vědy statistické, na její cíl a podstatu. Reakce provedla se právě od statistiků. A ať jak chce různě klade se dnes a vyměřuje se dnes účel a methoda statistiky, ať vidí se v ní věda reálná nebo (správně) ryze methodická, ať obmezuje se na určité předměty (státní správu nebo pravidelnost fysiologickou a mravní v lidovém životě), ať rozšiřuje se na poznání společenských hromad jich popisem, výčtem, porovnáním, závěry jako demologie nebo demografie, ať konečně vidí se v ní (zcela důvodně) všeobecné rozšíření logiky, jeden její způsob — všude je patrno, že poznání cíle a podstaty statistické vědy vedlo za sebou jistou tendenci dobrovolně se obmezující a skromnější. Postaveno jako pevná hráz poznání, že statistika jest poznání předmětu *nejběžnější, nejpovrchnější, nejnedostatečnější* — poznání z nouze, kdy všecky jiné prostředky a cesty jsou nemožné, nákladné nebo selhou — poznání *nejformálnější* slovem. Statistika je nejprimitivnější popis hromadných celků složitých, kde vniknutí do nich, jich rozklad a vyšetření zvláštní, individuelné, analytické je nemožné. *Průměr je jen formule idealisační* a *zevšeobecňující*. Hodnota a cena její jest *čistě popisná a empirická*, nikdy kausální a nutkající — pokud není prozkoumána povaha, jednotnost a celková stálost prvků, z nichž je odvozen průměr. Příčinnost nutno dokazovati ne z pravidla, z průměru, z opakovanosti, ale právě naopak z *odchylek*, z *odklonů*, z *kolísání*. *Idea nutnosti ztratila všechen smysl*. Zákony poznati statistikou se nedají. To lze jen analysou individuálného. Ale tam přestává již také statistika, která tedy samým pojmem svým zůstává *vědou o mase, vědou hromady*. Poněvadž statistika má smysl a přináší užitek jen tam, kde masu nelze rozložiti v jednotlivce, hromadu v části, které by byly samy o sobě předmětem analysy a poznání přesného a obsahového —

kdežto statistické jich poznání je čistě hromadné, t. j. ideálné a formové (v součtu nebo průměru jednotliviny zanikají a jen počtově oživují).

V těchto bodech je dnes docílena shoda i při nejrůznějším jinak pojímání statistických úkolů a prací. Uvedu-li některé zástupce statistiky demologické, kteří vidí cíl statistiky jako vědy (odlišeně od metody) na vyšetřování všech karakteristických projevů lidského života, který se hraje na určité dané zeměpisné ploše, *Gustava Mayra* („Zákonnost v životě společenském") nebo *Engela* — všude stejný názor. Totiž ten: statistika pozoruje *národový* život ve všech vztazích, zobrazí jej počtářsky, ustrojí příčinnou jeho souvislost a závislost. Jest fysikou nebo fysiologií *společnosti* — nezajímá se ale v ničem o *individuum*, o jedince. Neposuzuje a nevyšetřuje vztah jeho k mase, vzájemnost tohoto poměru. Obmezuje se na celky společenské, na hromady společenské, od rodiny až po stát. A stejně v té příčině stojí strana, která vidí v statistice jen *vědu metodovou*, t. j. takovou, která nemá určitého a obmezeného předmětu svého bádání a která tedy stejně s prospěchem může počítati zrna písku na břehu řeky[1] jako obyvatelstvo měst a zemí. I ti vidí v ní methodické pozorování *masy*, celých skupin individuí — ať tyto skupiny, tyto hromady jsou okresy, města, třídy, nemocní určitou chorobou, hvězdy určité velikosti. A *statistikové logičtí* právě s důrazem dovozují — souhlasně s ostatními — že celý zájem poznávací, celá myšlenková hodnota statistické práce je podmíněna nemožností poznati jednotlivce analyticky a induktivně — a tedy nutností spokojiti se poznáním jeho v *mase*, poznáním podstatně pouze typickým, formovým, číslovým a vnějším.

Z posavadních rozborů vystupuje již jedno zcela určitě. Totiž nutnost uznati vedle vlivu hromadného, napodobujícího, rozmnožujícího a opakujícího i vliv *jedinečný, tvůrčí, iniciativný*. Vedle sil dědičnosti, sil počítaných, množených, typických — působí princip *individuálné variace*, změny a postupu spontánního. Tento princip je to, který působí různost v hromadě, který odlišuje pokolení, přerývá dědičnost. Ten je to, který budí nové ideje — ideje, které bouří nejprve masy, které je pak ochočují a nakonec v nich se vtělují a realisují. Vedle masy stojí jedinci, individuality, které jsou nad masou nebo vedle ní — kteří jí buď vedou nebo s ní zápasí. Vedle *typů* žijí *karaktery, individuality*. Ano víc: oba principy více méně vzájemně jsou realisovány v každé živé bytosti — v každém člověku. Každý člověk složen jest jako ze dvou bytostí: z jedné, která je výlučným jeho majetkem — neznámého původu — a která se nedá svésti na vliv společenský, na útočný a podmaňující, drtící a připodobňující jeho vliv — a s druhé, která je souborem stop nárazů a tlaku, jaké se vtiskují okolím do každého živého a tmavého jádra individuálného.

Tyto dva principy, jak ukázal francouzský sociolog *Gabriel Tarde* a po jeho stopách *Hennequin*[1] — princip tvůrčí, plodný, iniciativný, *individuálný* a princip opakovanosti, rozmnožení, výkonu, princip *hromadný* — jsou původem celého společenského života, jimi, jejich součinností je teprve položen, jimi je dán a ustrojen. První má ráz a vlastnosti analogní, živlu mužského — má jeho iniciativnost, prudkost, útočnost — tvoří genie, vůdce, tvůrce, původce — druhý ženského — napodobí, rozšiřuje, ztělesňuje, realisuje ideje a nárazy — je vlastní podrobné a poslušné mase, která provádí myšlenky a plány svých vůdců.

Odtud v sociálném románu — v umění, jež je obrazem a reprodukcí společnosti — rozdělenost mezi oba tyto živly přímo nutná. Stejně jako vyskytuje se při každé reformě společenské — stejně jako potká se s ní každý, koho zajímá ustrojení společnosti, pokusy a plány o přetvoření tohoto ustrojení. Mezi socialisty leží tu rozdělenost na *kolektivisty* (méně správně říká se jim též socialisté v užším smyslu) i *individualisty* („anarchisty" jinak). A analogicky v sociálném ro-

1 - Příklad tento uvedl *Rümelin* a nemá dnes již nic paradoxního. Jak alespoň tvrdí *Meitzen* počítají se, vyšetřuje-li se půda, dle velikosti a tvaru zrna písečná velice přesně.

1 - Ve „Vědecké kritice", 185 a n.

mánu, kde jedni autoři — předem *Stendhal* a *Ibsen* — líčí proroky, reformátory, tvůrce, vůdce nebo revoltující genie a talenty — všecko bytosti jedinečné, hluboce odlišené od masy a společenské hromady[1] — v nárazu a zápasu s ní — a druzí, předem *Flaubert* v „Sentimentálním vychování" a skoro všude *Zola* jedince bez všeho vlastně svého a karakterně tmavého, pouhý produkt své doby, svého prostředí, svojí kultury — prosáklé a vyvětrané jedním a společným vzduchem — pouhá zrcadla, pasivná a odrážející měnivou hru vnějšího světa, objektivného a zapjatého v skupinách sloučených, sociálných.

Sociálný román bude tedy plodem umění, názorů, podstatně *složených, vzájemných.* Nemá jiného cíle než vystihnout *celého* člověka. Ale člověk ten právě jako předmět umění je podstatně podmíněn *sympatií* (součinností a vzájemností citovou) tedy sdružeností, sociabilitou v psychologickém smyslu, jak ukázal přesvědčivě *Guyau* (v „Umění s hlediště sociologického"). Nejde ukázat člověka bez společnosti, neboť pak nebude to vůbec člověk — sociabilita, společenskost a sdruženost je jeho pojmovým středem. „To, co bylo jen jedinečné a nevyjadřovalo nic typického, nedovedlo by stvořiti trvalý zájem. Umění, které na konec hledá, aby vzbudilo účast s jedinci, které nám představuje, obrací se tedy k *sociálným stranám naší bytosti; musí nám tedy představovat i svoje osoby se stran sociálných*".[2] Tento román sociálný, toto umění sociálné nesmí se však pojímati v těch úzkých mezích, jak učinila část naturalistů a realistů, totiž jedině jako *kolektivné,* jako zobrazující výlučné jedince, jako podrobeného společnosti, jako bytost pasivnou a degenerovanou, ubohou oběť jejího osudného vlivu. Opačný názor má stejné právo, stejnou důležitost. *Ano, nepoměrně větší,* uváží-li se, že umění sociálné je podstatně umění *vývojové,* tedy umění pohybu, změny, toku, činnosti — což všecko právě předpokládá *spontánnost* a *hybnost* a nikoli *pasivnost, trpnou*

1 - Odtud *aristokratické* pojetí těchto autorů, vlastní i filosofům jako *Renanovi* a *Nietzschemu* — člověka šlechtického, člověka vybraného, „diletanta" nebo „Raçenmensche".

2 - *Guyau,* L'art au point de vue sociologique (1889), str. 68.

poddanost. Ideálný román sociálný, vzor jeho, bylo by, jak poznamenal *Hennequin,* dílo, které by objalo oba prvky, obě síly základní a plodné, *oba* motory společenského života: individuaci, iniciativnost, spontánnost, obnovivost — i trpnost, opakovanost, napodobenost. I reky, vůdce, genie, vynálezce — i dav, hromady, lid, nemocné a degenerované. V konečném odhadu významu E. Zoly[1] vytkl cenu a budoucnost *románu lidového* („demotického") v tomto smyslu: „Pojal první (Zola), aniž by ji na neštěstí realisoval, velikou ideu, že román nemá býti studií individuelnou, ale zajisté celkovým pohledem, kde by tekl dav, kde by se rozestřela celá doba, a který by decentralisovaný a neobmezený objal celý národ v jistém čase a celou obec. Ti, kdož po Zolovi převezmou úkol pokračovati v moderním románu, musí vyjít od tohoto velikého spisovatele širšího než vyššího, ale který ustrojil jednou pro vždy základy budoucích děl." Vedle některých jiných, pokračuje Hennequin, jsou Rougon-Macquart „předky *příštího* lidového románu, *kde budou mozky a těla, lid i vůdcové, klesli i geniové, těla i nervy, krev i myšlenky.*" Nejdokonalejší vzor tohoto celého sociálného románu vidí zejména v Tolstého „*Vojně a míru*" — vzor umění evolutivného a společenského. „Kdyby v něm bylo více *spravedlnosti* než *lásky,*[2] byl by to model budoucí epopeje lidstva." *Balzac* a *Flaubert* dají se v té příčině postavit do stejné linie s *Tolstým.*

Ale zatím, než je postaven tento román celý, je nutno tvrdit, že kolektivisté stejně jako individualisté jsou v částečné pravdě. Rek musí být vždycky bytostí sociálnou a je jí stejně „ať brání společnost nebo *ať na ni útočí,*" jak shrnul Guyau.

1 - Ecrivains français, 103.

2 - Je patrno a neobyčejně zajímavo, jak blízko stýká se tu objektivní theorie umělecká a vědecká s *tendencí,* jakou žádají prý „stranicky" po románu *socialisté.* Stejně se vyslovuje totiž jak známo, nejlepší z nich, Američan *Henry George* v „Pokroku a chudobě".

Umění sociálné bude tedy, jak plyne z předešlých analys, podstatně *vzájemné* a *poměrové*. Půjde v něm o vyrovnání, smíření, splynutí individualismu i kolektivismu, typu i karakteru. Toto vyrovnání, přeměna jsou právě realisací sociálného umění — jeho cílem a snahou. Je otázka, jak k němu dojít umělecky? Odpověď na to byla dána již také vědcem naprosto nestranným a kompetentním *M. Guyauem:* spojením umění *symbolického s reálným*. „Veliké typy stvořené dramatickými autory a romanopisci prvého řádu a jež by se daly nazvati velikými individualitami uměleckého města, jsou zároveň hluboce *reálné* a přece *symbolické. Spojení těchto dvou předností děkují svoji důležitost v literárních dějinách. Je veliký počet karakterových studií, chycených ze života, dokonale pravdivých, které nemají přece nikdy značného vlivu v literatuře.* Proč? Poněvadž jsou jen zlomky reálné, které nemají nic symbolického, které nejsou živým výrazem nějaké ideje všeobecné a tím samým plnější reality. Nestačí namalovati nám *individuum*, je nám třeba vymalovati *individualitu* skutečně význačnou, t. j. sestřediti v jedné bytosti rysy, které panují v jisté době, v jisté zemi, konečně v celé skupině jiných bytostí. Osoby, stvořené Shakespearem, jsou současně symbolické jako reálné; nejedna z nich, jako Hamlet, je především symbolická, a Hamlet zavírá přece ještě dosti lidské reality, aby každý z nás dovedl v něm nalézti něco svého."

V té příčině bylo by mnoho ještě vykládat. Ale poněvadž těžiště analysy padlo by z pole sociálného v psychologně umělecké, musí zde stačit tento (jinak velice určitý) passus z Guyaua.

J. P. Jakobsen: Niels Lyhne

Není již nejmenší pochyby o tom, že boj o ducha realistního, positivního, moderního — vedený u nás v posledních letech s nejrůznějšími schopnostmi k nejrůznějším cílům, v nejrůznějších methodách, z nejrůznějších názorů — je dnes již plodný několika šťastnými, užitečnými a širokými důsledky. Nejpatrnější a nejkladnější bude — po mém soudu — fakt, že obecenstvu a zčásti i spisovatelům ukázal širší a nové duševní obzory, že odkryl jim široké, bohaté země, dosud přikryté studenými a hustými mlhami. Fakt, že současně s debatami, hádkami, spory, studiem a rozbory theoretickými, s výklady estetiky a psychologie šly ukázky konkretné — *překlady* z literatur poloneznámých nebo posud nepochopených a špatně vykládaných (jako ku př. moderní francouzská). Realismus skutečně zdá se, že vede za sebou potopu překladů. Mám mnoho námitek proti těmto překladům v kolika směrech. (Ať uvedu jen některé: překládá se bez výběru a fragmentárně — je zcela spuštěn se zřetele genetický a historický rozvoj literatury a umění — zajisté nejdůležitější moment — takže se nám dnes jeví jednotlivá díla jako osamocená a existující pro sebe, vyrvaná z řetězu a příčinné spojitosti, z řetězů všeobecnějších a myšlénkových proudění, *typických* útvarů života *kolektivného* v určitých prostředích — překládá se jen *beletrie* a zanedbává zcela literatura vědecká, kritická a publicistická, a tím nutně se porušuje názor *vzájemného a reciprokního* vývoje, vlivu, souvislosti, kterými na sebe tyto obory a sféry působily — překlady samy konečně nejsou většinou vyloženy, jich pochopení není obecenstvu zprostředkováno úvodními studiemi, *essayemi* ať cizích analystů nebo našich domácích

literárních historiků — a kde jsou takovéto úvody, jsou většinou nezpůsobilé a nepodařené k této pedagogické úloze.) Ale nicméně uznávám rád i tak mnoho dobrého, všecko, co mohou a mají vykonati pro budoucí objektivné a široké naše obecenstvo. Neboť v tom jest jejich smysl: mají nám vychovati, *připraviti* obecenstvo vzdělané, široké, vnímavé, obecenstvo uměleckého citu, vkusu, chuti — obecenstvo nadšené a kritické zároveň. Mají nám stvořiti první a základní podmínku každé literatury — kyprou a laskavou půdu — vnímavé obecenstvo — kterého posud nemáme a bez něhož naše literatura zůstává pořád ilusí a fikcí — ale není organickým, pojmovým a hospodářským celkem. Není pochyby, že obecenstvo takové pak *přirozeným výběrem* dovede nalézti umění sobě adekvátní — jemu odpovídající, je vyjadřující stylově i psychicky — touž asonancí přirozenou a mlčky nutnou, jakou jisté půdy dovedou živiti, snésti a přijati jen jisté a určité rostliny.

Překlady prosové a realistní nejsou zajisté první a jediné v naší literatuře. Je pravda. Předcházely před nimi jinak dokonalé, umělecké a systematické práce Jaroslava Vrchlického — jeho překladatelská činnost z literatur románských, romantických a parnasistních. Ale — zvláštní zjev — toto čisté a ryzí dílo nevniklo, zdá se, hluboko do obecenstva. Zůstalo, myslím, obecenstvu nejasné; zůstalo nepochopené, myslím, prostě z důvodu malé podobnosti poměrů společenských, kulturních mezi prostředími, jež vyjadřují tyto literatury a prostředím naším. Neboť je jisto, že obecenstvo zůstává z počátku necitelným ke krásám *technickým a ryze odborným, ryze uměleckým* jistého díla. První, co je zaujme a upoutá, je podobnost kultury, podobnost sociální a psychologická. Teprve tímto klíčem dovede si postupně a v delší výchově otevříti i krásy individuelné, samoúčelné a vnitřní. A tento klíč právě scházel při všech krásných překladech, které byly buď plody umění čistého a technického nebo kultur odlehlých a psychologií nepochopených a příliš subtilných a jemných pro široké třídy. Romantismus, jako názor světový, nemohl býti chápán v Čechách, kde scházel mu každý kulturný a sociálný základ. Že nebylo rozuměno filosofii Leconta de Lisle nebo Alfreda de Vigny, má důvod v abstraktní a těžké jejich složitosti, neboť nebylo a není tomu jinak ani ve Francii, kde zůstávají pořád autory řídké elity. Všecko, co dovedly tyto překlady, bylo, že naklonily si a přivedly k sobě mladší *básnickou* generaci, že by byly asi stvořily časem umění po svém vlastním vzoru, kdyby dnes nebyl vliv jich i mezi umělci přerušen z valné části proudy realistními a sociálnými. Stvořily by — opakuji — umění snad nové a skutečně vysoké (není o tom pochyby) — ale umění osudné — bez obecenstva nebo s obecenstvem nejužším, nejobmezenějším. Stvořily by tedy, abych mluvil přesně, snad umění — ale nikdy literaturu, která je zjevem a útvarem sociálným a hospodářským. A to proto, že umění toto, vzory tyto byly samy sebou podstatně nesocialistní. Že nebylo vůbec reálných momentů v naší kultuře a politice, které mohly vésti k *obdobnému* a příbuznému pojímání, cítění a představování.

Tato obdoba, blízkost a podobnost kulturního základu je však zvláštní shodou okolností dána u nás při literaturách nordických (a také ruské, která však mne zde zatím nezajímá). Literatury tyto jsou sociální, ethické a positivní, a sice způsobem stejnorodým, jakým jsou přijaty, rozebírány a částečně i popírány tyto procesy v nové době u nás. Literatury nordické, jak známo, jsou ve svých proudech realistních vyvolány z valné části vlivem západní filosofie positivní a evolucionistické — Spencerem, Comtem, Millem, Tainem — nárazem jich na domácí území v předsudcích ztrnulé — horlivostí, s jakou přiklonila se k nim nejmladší generace a chtěla reformy socialistní realisovati přes odpor prvků konservativných a zpátečnických, naivně a falešně vlasteneckých a konvenčně a pohodlně náboženských. Ale není podobný a blízký vztah poměrů společenských a kulturních, názorů vědeckých a uměleckých i u nás, a to právě pro tu část naší nejmladší generace, pro tu část studentstva, která vydává, šíří, překládá, čte tuto realistní literaturu nordickou a která současně inspiruje se ideami positivismu a naturalismu, pokrokem mravným a společenským — a jejíž knihy proto (stejně jako na Severu) se konfiskují, a jejíž členové jsou voláni (zase stejně jako na Severu) před policii?

Z těchto důvodů, důvodů podobnosti situace sociálné a politické, je pochopování literatury nordické u nás možné a snadné. Teprve později naučí se obecenstvo znáti její vlastnosti čistě vnitřní, umělecké, psychické. A ty jsou veliké, silné, bohaté. Jsou to literatury prudké, vroucí, upřímné a hluboké jako málokterá z živých v zestárlé Evropě. Jsou — z vyložených důvodů — zvláště a šťastně schopné vlíti čerstvou krev do našeho umění moderního a — budoucího.

Niels Lyhne je z nejzajímavějších románů a pro jisté tendence moderní doby — tendence neobmezené jen na Dánsko — i svrchovaně typický. Je to práce ducha velice *širokého a složitého* — ducha, který se vymyká svojí rozlitostí a také svojí jemností každé pohodlné, úzké a určité klasifikaci. Proto, pokud vím, skončily také nezdarem jeden nebo dva seriosnější pokusy podniknuté k tomuto cíli naší kritikou.

Jeden znak — a hlavní — neunikne ovšem nikomu: Niels Lyhne je román podstatně *psychologický*, je v jistých významných a smyslem bohatých stadiích významným vývojem lidské duše, nebo správněji — poněvadž ani Jakobsen ani moderní psychologie neuznává jednotnost a neměnnost karakteru — jisté zásoby citů, myšlenek, dojmových proudů v lidské duši. Je také v druhé řadě pravda, že visí jemná mlha *spiritualismu* nad celým dílem — že napojila všecky jeho útroby. Chvěje se a točí všemi jeho stranami. To bylo konstatováno a správně konstatováno — ale to není všecko. Je tam mnoho ještě, co nebylo vystiženo a co je právě pro Jakobsena karakteristické. Pokusím se tedy analysu v tomto směru docelit. Pokusím se také určitěji v podrobnějším rozboru ustáliti jeho význam.

Kdo je Niels Lyhne? Autor neřekne mnoho o jeho společenském postavení, o jeho sociální klasifikaci. Zato tím větší péči věnoval jeho nitru. Je to povaha složitá a nepevná, necelá, příliš sensitivní. Po otci podědí ducha analytického, střízlivého a brzy prohlédavého, po matce idealismus a lépe ilusionismus, nenasycenost ve vlastních, do

vnějšího světa projektovaných citech, ztělesňovaných dojmech. V něm vězí touha napraviti a nahraditi vnější svět světem vnitřním. Tato vlastnost je tedy neobyčejná duševní bohatost, veliké vnitřní duševní teplo, slovem: mohutný a neustálý vznět. Vlastnost, kterou v celé výlučnosti představuje ve světové literatuře Cervantesův *Don Quijote*. Jenom že u Nielse Lyhna není projekce vnitřního vznětu ve svět zevnější tak přímá, rovnočárá a prudká jako u Don Quijota. Z různých důvodů: Předně u Nielse Lyhna je tento hotový ilusionismus, tato otevřená snadnost neustále opravována druhou, v něm stejně organicky zachycenou schopností: analytičností, prozíravostí, střízlivostí — dědictvím po otci. Niels Lyhne nadchne se v životě několika vzněty, bude chtět uskutečnit několik vidin, ale nikdy ne s tou prudkostí jako Don Quijote. Jej opravuje neustále jeho skrytá skepse, jeho silný smysl pro skutečnost. Kdežto Don Quijote nikdy nevystřízliví, věří do smrti, že svět činů a svět citů a snů se kryjí — je Niels Lyhne velmi snadno zkrocen skutečností — jeho zebe pravda velmi časně — a velmi časně upustí od svého ohně a svého vznětu. Je-li Don Quijote *absolutní vůle*, jest Nielse Lyhne vůle poměrně chorobná.[1] Je to proto, že Niels Lyhne — při celé vroucnosti vnitřního a mravního napětí — je hloubavý. Jeho pohřížení v sebe je samoúčelné, staví vnitřní a bohatou hru pro sebe, pro svoji zálibu, bez vlastní potřeby realisační. Tato soustředěnost, tato samoúčelná vnitřní schopnost je vlastní německým rasám, a Niels Lyhne podává jediné a vzácné doklady této vnitřní a subjektivní hry, všech těch obrazů, které si duše staví sama pro sebe, bez opravdové, ale zato tím více vznícené touhy po realisaci. Některé ne popisy, ani analysy — ale *intuice*, této po všech předmětech vnějšího nazírání jako rozlité,

1 - „Niels Lyhne byl ovládán jakousi přílišnou *rozvážlivostí*, která jej až ochromovala, pocházejíc z instinktivní nechuti k nějaké odvaze, kteráž opět měla původ v polojasném vědomí nedostatku samostatné individuality" (103). A dále na str. 104: „Lidé takového druhu (totiž lidé celí, bezvědomí, instinktivní) připadali mu jako kentauři, jezdec a kůň, jediná postať, myšlenka a skok jeden ráz; on však rozdělen byl zřejmě na jezdce a komoně, myšlenka a skok dvé zcela různých věcí."

všechno jako pronikající duševní schopnosti, jsou v knize Jakobsenově podány tak, že mohou státi vedle některých stran básníka — intuitivisty po výtce — P. B. Shelleye. Je tedy po té stránce Lyhne spíše *Hamletem*, tím typem vůle zlomené, kde vnitřní bohatý život, jasná a podrobná vědomost každého vnějšího stavu ničí všecko rozhodnutí a každý čin — kde *sen a myšlenka zabíjí čin*. Celá beznadějnost, hořké a jasné vědomí, že je marno *vyjíti ze svého já* — k němuž na posledních stranách dochází Lyhne, má svými otrávenými akcenty skutečně mnoho blízkého s některými stranami velikých analystů zlomené vůle a zlomené personality: s *Turgeněvem* (v Otcích a dětech, Rudinu a hlavně Novině), pak ze starších s *Goethem*[1] a částečně i *Sénancourem*[2] a *Gérardem de Nerval*[3] — z nových pak hlavně s *Edouardem Rodem*, s jeho stejně spiritualistickým a v jistých vztazích i symbolickým románem *Běh za smrtí*.

Ale Jakobsen je příliš široký než aby podal výlučnou pathologii vůle, na jakou obmezili se ve svých dílech právě jmenovaní mistři. Jak jsem již nastínil, není tato málomocnost vůle v Lyhnovi úplná. Dříve projde Lyhne bolestnou dráhou podniků — velikomyslných, ale špatně pochopených, nezdařených, propluje odysseu dobrodružství ideje a citu v nepřátelském, reálném, t. j. objektivném světě a životě — během ní teprve vzroste jeho bolestná, střízlivá a smutná jistota, která se formuje v posledních stranách knihy. Tento proces, proces bolestně *živý a konkretný*, dává Lyhnovi právě jeho originalitu v několika směrech. Práce, které jsem dříve uvedl, mají jeden význačný znak: jsou příliš — abych řekl — schematické, t. j. příliš ochotné vésti a dokazovati jistou thesi — která je položena do jejich reků do jisté míry a priori — alespoň chycena tak silně, že nedá se reálným kontaktem setříti. Jejich rekové *zavírají* před životem oči než jej začnou žíti. Jsou koncentrováni na svoje nitro hned od počátku, věnují skutečnosti pozornost malou nebo nejmenší. Je to také

1 - Werther.

2 - Obermann.

3 - Le Rêve et la Vie.

kritikou již konstatovaný fakt, že umělci schopní k vystihování stavů duševních jsou méně naklonění, méně způsobilí popsati svět vnější, svět barev a plastiky.[1] Jejich sloh pavučinový chytá dobře duševní stavy, ale je neschopný chytiti hořící barvy, vzpírající se a nahromaděné masy. Zcela jinak je tomu u Jakobsena. Niels Lyhne *vývojovým postupem* projde bojem svých dvou protivných duševných pólů: miluje postupně Edele, paní Boyeovou, Fennimore a Gerdu — všecko bytosti individuelné a vylíčené (třeba stručně) s celou bohatostí a kontradikčností tvorů živých. Tento boj, který je jinde více méně typický a schematický, je tu různý, všude jinak odstíněný, jinak pozorovaný. To je svrchovaně významné. Romanopisci psychologové vynikají právě naopak jistou více méně alegorisující, řekl bych, tendencí — *zevšeobecňují* příliš — a kromě pro reka mají nejčastěji slabý smysl pro karaktery vedlejší, pro obklopující jej lidi a svět, které nedovedou pravidelně podati hotově a úhrnně[2], nedovedou podati v úhrnné celosti hru života, její vztah *poměrový* — *tření, dotyk, nárazy a hluk* života. Naprosto již nedovedou a nechtějí ani převésti *sociálné prostředí* — poněvadž starají se skoro jedině a výlučně o bytost vnitřní, o to, co má každý *člověk* jako svůj vlastní majetek psychologický a co má tedy hluboce ukryto a ztajeno v sobě, co neprojevuje a neodhaluje ve svém styku společenském a národním. Tím vším liší se od naturalistů, kteří jsou sociální, objektivní a popisní (kromě předního a nejobecnějšího znaku, že naturalisté jsou fysiologičtí, kdežto psychologové — psychičtí). Tím vším bojují také v poslední době proti nim: na poli psychologie provedla se nejprve reakce proti naturalismu ve Francii. V poměru, v jakém klesal Zola, stoupal Bourget.

Nic z toho v Nielsu Lyhnovi. Byl jsem překvapen při četbě této práce, jak básník tak hluboce vnitřní, intuitivný a psychický jako Jakobsen dovedl býti zároveň tak otevřený světu vnějšímu v tom, co má nejprudšího a nejbezprostřednějšího v *pocitech*. Je úžasná

1 - Srovnejte třeba jen Bourgeta v jeho románech.

2 - Všecko to lze studovati zejména dobře na románech Bourgetových.

čivost jeho nervů. Vůně, barvy, tóny lehají na jeho duši a dráždí ji, otřásají jí plně a zvučně. Smysl pro vzduch, pro jeho pohyby, teplo, záchvěvy, pro reflexe barev a hry stínů je u něho karakteristický, čistě *dojmový* a *náladový*. A více: tento v podstatě intuitivný básník je jeden z nejlepších, nejjemnějších *pozorovatelů*, které znám. Dříve než vymaluje (lépe a přesněji bylo by: *vyvolá*) *subjektivnou* hru duševního světa, popíše individuum celé *objektivně* a fysicky po jeho těle: barvu jeho pleti, vlasů, každou karakteristickou kost, každý hrb na jeho lebce, každé trhané nebo lámané gesto, pohyby prstů a rukou, tempo a chůzi nohou, barvu, lom, průzračnost, světlo a teplo oka, chvění chřípí — a to s takovou bezpečnou a klidnou plností, že každý čtenář uhaduje a tuší hned na prvý ráz exaktný a dokumentárný základ této malby.[1] Ale ani to není všecko: tento psycholog nejen že podal *evolutivný*[2] a úžasně bohatý život duše, se vší jeho šířkou a plností, ve všech jeho narážkách na realitu, v útoku na jiné bytosti živé a teplé, na jejich duševní a nervové proudy — nejen že dále vztýčil živé, individuelné, celé a složité *okolí*[3] on konstruoval nebo spíše naznačil ještě v obrysech a prvních liniích, ale přesto s dostatečnou určitostí i *sociální a národní prostředí* svého románu. V románě na místech vzdálenějších a odlehlejších čtete poznámky vedlejší a jako stranou pohozené, ale přece karakteristické, dostatečně určité narážky, z kterých si dovedete složiti, z nichž cítíte jako lem vzdáleného

1 - S jakou složitou a hotovou plností podány jsou i osoby plánu druhého a třetího, ukazují syté, šťastné a nové postavy vychovatele Biguma a malíře Erika.

2 - Názor pronesený v jisté české kritice, že Niels Lyhne „řeší problém", je naprosto nesprávný a falešný. V Nielsu Lyhnovi není thesí jako v něm není schemat.

3 - Jakobsen byl skutečně exaktný a vědecky pracující přírodozpytec a fysiolog. Tím se dá také vyložiti jeho vroucí zájem pro svět vnější, svět forem a jeho pozorovací činnost, která vedle jeho psychické intuice přímo překvapí každého psychologicky vzdělaného kritika. Tím vykládá se dále také podrobný zájem, jaký věnuje v románě theorii dědičnosti, jak pečlivě kreslí po stránce tělesné i duševní předky Lyhnovy, rod otcův i matčin, jak pečlivě analysuje je v jednotlivých členech. (Str. 10—14.) Positivním výsledkem jeho činnosti v tomto oboru jest jeho výborný překlad Darwina do dánštiny.

a obklopujícího kraje, jako ovzduší všude pronikající to malé, zavřené a snivé Dánsko, — s očima posud stočenýma k romaneskní obloze — Dánsko Oehlenschlägrů — Dánsko, které pokládalo romantickou a sentimentální formu za národní ctnost, Dánsko pastorální, cudné a nevědomé, kterým letěly teprve první nepochopené a dosud neužitečné a bezúčelné jiskry jako Niels Lyhne — Dánsko z let šedesátých. To je zcela patrně vyznačený terén děje. A více: ty všecky osoby — celý proud jejich krve, celý sklad jejich citů, celé teplo jejich myšlenek teče a převádí se do nich z půdy sociálné. Mají i jistý smysl širší — nejen svůj vlastní individuálný, samozřejmý a obmezený: jsou do jisté míry *národními* typy, typy psychologie lidové. Symbolisují v jistých směrech jistá stadia národního ducha.

Tyto poznámky, které zjevují celou šíři a obsáhlost uměleckého plánu a schopností, dají se shrnouti v definitivnější linii. Tak totiž: Niels Lyhne je dílo nejjemnější a nejdokonalejší iluse *rozvoje a genese*, dílo podávající jedinou a dokonalou perspektivu *pohybu časového*, jeho změn a proměn, kterými zasáhá v duši představující a tedy i ve svět představovaný. Ukazuje dokonale (třeba individuelně a potud jednostranně) posloupný tok, změnu všeho živého, věčnou změnu samu. (Odtud také bolestný jeho tón, tón roztrhávaných, rozptylovaných, rozprašovaných ilusí.) Spojuje v zaceleném, jako smytém a jednotném postupu karakter s typem. Vyciťuje člověka s obojího stanoviska: i jako individuum i jako bytost rodovou. V tom směru stojí vedle Tolstého i vedle Balzaca (liší se ovšem od nich hluboce realisací vnější a formovou a pak úzkou a obmezenou plochou, na níž tento rozvoj je demonstrován. Niels Lyhne nezná sociálného života v užším smyslu, toho, kde rekem a předmětem studia není jedinec, ale *masa* sama jako prvek společenský, *lid sám* ve svém seskupení a setřídění). Jako román *psychologní* ve vlastním smyslu má zásluhu o pronikavé a intuitivné vystižení jistých chorobných útvarů a forem cítění a pojímání, které obecně, příliš široce a málo přiléhavě zahrnují se obyčejně slovem *pesimismus* — lépe snad bezilusionism. V této příčině je neobyčejně poučný pro poznání moralistního života a hnutí přítomnosti.

Niels Lyhne vyšel u nás v J. Pospíšilově *Bibliotéce překladů vynikajících děl cizojazyčných*, v podniku mladém, ale svěžím, s uměleckým a čistým cílem, s programem širokým, liberálným, eklektickým. Posud pěstovala *Bibliotéka* výlučně jen krásné písemnictví. Splacen v ní konečně dluh naší literatury dvěma geniům moderního románu: *Eliotové* a *Zolovi*. Vedle nich vydány v ní knihy tak bohaté a zajímavé jako přítomný román *Jakobsenův* nebo Atlantis *Verdaguerova*. Ale sbírka nechce se obmeziti jen na beletrii. Čtu s radostí na obálce svého exempláře nejlepší záměr: chce podati časem také kritické a literárně psychologické *essaye* a *studie*. Myšlenka znamenitá! Co platno podávat našemu obecenstvu cizí veledíla umělecká, když je nedovede chápat, nedovede vycítit, neví, jak má na ně hledět, co má v nich vnímat. A od české současné kritiky se tomu nepřiučí. O tom se nedá pochybovat. Potřebuje skutečně essaye a zase essaye. I kdyby nebylo této úlohy vychovatelské, cena a význam těchto prací je absolutný, ryzí. Jsou to samostatná umělecká arcidíla. Jaké obzory musil by otevříti u nás překlad *Carlyle!* A z Francie *Taina* nebo *Hennequina*. A jakou vnímavost uměleckou musili by probuditi *Bourget* nebo *Lemaître*, *Barrès* nebo *Dujardin!* Zde je půda — panenská dosud a nedotknutá.

Jan Váňa: Úvahy a povahy

Pan Váňa je rozený *publicista*, vlohou i krví, jakých není mnoho. Kdo potřebuje důkazu, najde jej v přítomné knize, nezná-li „Světem". Kompilace, namítne snad někdo s podceňujícím tónem. Přirozeně, odpovídám. Publicista není vlastník, je jen pachtýř v literatuře, napsal kdosi vtipně. Nekope, dokládám, rudu života a vědy, ale razí z ní minci, dává ji v oběh, jemu děkuje za svoji hodnotu, cenu, užitek, kurs. On zprostředkuje vlny poznání, umění, pravdy, idejí i cítění. Vybere ze sýpky obilí. Rozhodí zrní. A to není malá věc. To žádá šťastnou a cvičenou ruku. Talent, slovem. A originalitu, *individualitu* jako každý čin. Vybrat, zpracovat, podat — to není všecko. Běží o to, *co* a *jak*. Publicista musí mnoho znát a ještě více chtít. *Převod myšlénky v čin* — tento mystický proces jest jeho dílo. Publicista jest jakýsi národní učitel, vychovatel. Od hodnoty publicistiky visí mnoho, snad nejvíc v národní výživě a vzrůstu, duševním i tělesném. Na ni musí se klásti v národní organisaci silný důraz. Publicistů talentem a vlohou je málo. Rodí se jich stejně poskrovnu jako všech jiných talentů. Jsou tvůrčí jako všude jinde. Ale jejich pomocníci, dělníci dají se vychovat. Žádá to ovšem právě *rub* žurnalistické praxe, která kvete v Čechách, kde rekrutují se k novinám většinou individua s kvalifikací čistě negativní, která se nehodí jinam. Aby se prokázal takovýto adept (kromě přirozeně rychlé a snadné inervace) zásobou jistých positivných vědomostí jako znalostí psychologie, dějin, filosofie a positivismu, sociologie, národního hospodářství, politiky, statistiky a veřejného a mezinárodního práva, nikoho ani nenapadne. A že „náhoda nebývá milosrdná", jak zní stará fráze, ví každý, kdo dovede pozorovat a usuzovat.

Pan Váňa je publicistická *individualita*. Zabral se do podrobného studia dvou národů, v přítomnosti i dějinném rozvoji, po stránce vědecké i umělecké — dvou národů *vnitřních* a *psychických* katexochen — Angličanův a Rusův. Odtud má jeho ideový svět žádoucí psychologickou jednotu a harmonii. Odtud ta jistá a hluboce vrytá linie jeho publicistické dráhy. Temperamentu a vloze p. Váňově odpovídala právě *tato* psychologická škála: jejím hranolem láme a rozkládá se všecko měkce, snadně, zesíleně. Dá se dokázat tímto způsobem, že p. Váňa vložil do svých „kompilací" *více duševní jednoty a celosti*, více vnitřního lomu, typického úhlu zorného než celá řada současných českých autorů do svých „originálů". *Realismus, socialismus, otázka náboženská* (o níž ani ve vybraných vrstvách není posud mnoho slechu) prošly meditativnou čočkou Váňovou *dříve*, než jejich paprsky byly schytány a odraženy nebo rozstříknuty jinými. Fakt ten konstatovati je činem prosté literární spravedlnosti. Vedle toho je zase faktem, že nebyl to p. Váňa, který zjednal těmto otázkám zájem širších mas. Úkol ten při veškeré vloze nebyl p. Váňovi souzen. Čí vinou, nemohu tu sice rozhodovati definitivně, ale každým způsobem leží větší, ne-li celá tíha závaží *v naší nedostatečné národní, t. j. sociální organisaci*, v nedostatku pevného místa a cíle, přiměřeného úkoje, srovnalého užití každého talentu. Postavení p. Váňovo k české hierarchii politické, literární, novinářské je známo. Demarkoval je v těchto listech precisně H. G. Schauer již r. 1891. v čísle z 1. srpna. Napsal do slova: „Valná část viny tohoto úplného a soustavného ignorování literární osobnosti p. Váňovy leží v těch, kdož mají v rukou vedení našich věcí literárních. *To je vina a hřích na literatuře, o tom nemůže býti nejmenší pochybnosti.* Ostatně tato pštrosí politika dá se prováděti jen na nějaký čas, a budoucnost rehabilituje leckterou nyní zneuznávanou osobnost." Celá neodvislost karakteru, liberalismus v pravém anglickém smyslu učinily skutečně v bídné české literární louži z p. Váni *refraktéra*. Přispěl k tomu značně jeho modus reformátorský, ryze útočný a bojovný, vedle jisté záliby výlučně a jednostranně vášnivě proselytisující a předem jeho humor, blízký a krevní příbuzný anglického. Plný šťav a prudkého střiku, stejného na papíře jako v hovoru. Neboť p. Váňa je causeur a jaký! Každá věta je náraz ocelí. Jiskří, svítí, pálí. O jeho výbojné a šťastné vervě běhají v pražské literární společnosti hotové legendy. Hlavně tyto vítězné a bodavé causeries zabíjejí prý p. Váni. Slepičí a zarousaná nedůtklivost postižených veličin je, jak známo, nesmiřitelná . Sebrané v knížce skandalisovaly tyto hranaté a barokní, ale chtivě a hladově plné a bezpečné rány a útoky punčochářskou počestnost českého Olympu. Nechci zde psát apologii „Kokrh". Chci jen poznamenati, že jejich tón byl celkem špatně chápán a chutnán. Jsme spíše zvyklí na francouzský esprit, na jeho galanterní hru lesklými dýkami, na pikantní tanec jeho ukrytých jehel. Anglické zboží je naprosto jiné, jak známo. Trvá delší dobu, než se zvykne této silné stravě, těm těžkým a plným ranám anglického boxu. Humor p. Váni je silně anglického plemene. Groteskní, drastický, barbarský. Míchá a smete veliké s malým, nízké s vysokým, biblické verše s žargonem ulice. To není sprcha, to je krupobití.

Cenu, kurs pravého slova zná každým způsobem p. Váňa s neomylným instinktem rozeného stylistického bursiána. Ukazuje to určitě i přítomná kniha. Slovo Váňovo je všude těžké, masité, plné. Chytá všecko zpříma, bez okolků, nahýma a teplýma rukama. Z přítomné knihy, která obsahuje kromě syté předmluvy p. Váňovy hlavně *Macaulaye, Taina* a *Gercena*, žene se silný a svěží vzduch, řekl bych skoro horský vzduch, studený a plodný, plný deště a jara. Úryvky z Taina a Macaulaye znal jsem odjinud, a přece se mi četly v překladu p. Váňově jako nové. O Gercenovi, který mi byl neznámý, ani nemluvím. Tento slavjanofilský essayista, kterého p. Váňa objevuje naší zanedbané „širší obci", je veliká duše. V knize jsou z něho tři stati: drobné myšlénky a črty a dvě pojednání „Diletanti v nauce a cech učenců" a „Klasicismus, romatismus a realismus". První je ve všech směrech výborná. V druhé vadí mi leccos. Kromě hegelovsky dialektického pojímání dějinného rozvoje (což je jen kostym doby a nejde do masa) hlavně mlhavost a abstraktnost, jak je tu tradován realismus. Určitého není tu o něm nic. Má býti, čtu, výrazem přítomného věku, jeho rodících se snah — chemickým produktem, chemickou synthesí i klasicismu i romantismu. To je pěkné, ale právě tu bych měl rád podrob-

nosti, kdyby autor ukázal *způsob sloučení, plán této synthese*, jak ji pojímal. Ale v tomto nejzajímavějším bodě je nemluvný. Nicméně je to vysoká práce. Zejména romantismus chycen tu celým hrdlem.

„Úvahy a povahy" jsou užitečná kniha v nejlepším smyslu. Učí čtenáře mysliti. Pan Váňa ukázal znova, jak rozumí modernímu úkolu publicistickému. Nedivím se pak ovšem, že není pro něho místa tam, kde by mu náleželo právem talentu i práce, a které by zaujal jistě v cizině: — jako redaktor skutečně moderního deníku. Ale v této otázce jsme snad dnes na tom nejhůře. V novinách nerozhoduje u nás, co jinde: talent, individualita vzdělání, cítění a chtění. Naše redakce jsou zcela normální kanceláře. Naprosto šosácká bureaux. A novináři snad nejhorší byrokrati. Znát dva tři cizí jazyky, umět psát a číst a hlavně „držet hodiny" stačí úplně.

10. ledna 1893.

Jaroslav Vrchlický: Trojí políbení

Nová práce p. Jaroslava Vrchlického je genesí, jak upozorňuje autor v „úvodním slově", jedna ze starších. „Národní divadlo", čtu tam, „získalo již před lety — za účelem jedné hry slavnostní, s které později sešlo — tuto dramatickou báseň a jelikož má k ní plné právo, sehrává ji právě. Děje se tak proti intencím mým, neboť nedělám si dnes více žádných ilusí o osudech poesie na prknech divadla moderního vůbec." Básník vtisknul sám práci svojí kritickou marku zcela určitě a definitivně: „Trojí políbení" je skutečně delikátní a graciésní *proverb* jako jej psali mimo jiné básníci z milosti boží Alfred de Musset nebo (v konkretném případě trochu bližší genrem našemu dramatickému autoru) Théodore de Banville. Má dikci čistou, hudební a sytou, bohatou v paralelných liniích poetické techniky. Dikci, která (jako všecky skoro poesie p. Vrchlického z periody starší) jest asociovaná, apercipovaná, analogní a opakovaná v řadách variací a paralel. Potud neřekl nám p. š. z „Národních listů" nic nového. Upozornil jsem na tento schematický ráz poesie pana Vrchlického v těchto listech en passant při vedlejších a nepohodlných příležitostech již několikrát.[1] Nová jest otázka, jaký smysl, cíl, užitek, vhodnost má technika ta v díle *dramatickém*. Otázka ta se kladla, pokud vím, i jinde. Odpovědi shodovaly se, tuším, také až úžasně určitě: poesie (alespoň v této formě) nemá dramatického účinu. K této kategorické větě, přiznávám se, budí se ve mně při podrobnější analyse silná skepse. Chci zde skizzovati některé momenty tohoto skeptického

1 - Třeba v recensi o p. Xaveru Dvořákovi, Lit. l. 1892, str. 265, 1. odst.

procesu — bez pretensí, že výsledky jsou kladné a konečné nebo neměnné. Otázky estetické, jsem přesvědčen, nedají se řešiti dialektikou, nýbrž jen empirií, která v tomto případě je méně než imaginární: z obecenstva, z jeho vlažného potlesku nedá se nic soudit. Naše obecenstvo nemá svou psychologii, své tradice, svoji výchovu jako obecenstvo jiné. Není k tomu dosti vyvinuté, široké, odlišné, vědomé. Není divadelní statistiky, která je sama o sobě ostatně, upozorňuji mimochodem, nejnebezpečnější prostředek interpretační.

Co tvrdí normální kritika? Velmi starou a nejasnou thesi: je rozdíl mezi dojmem, citem, emocí, kterou vzbudí v diváku slovo, gesto s jeviště a představa, asociace slova čteného v knize, vykládají. Zajisté, odpovídám, ale jaký? Ne co do jakosti, pravím, jen co do kvantity, t. j. intensity. Slovo mluvené (nebo dokonce provázené gestem, pohybem těla, hrou svalů) poskytuje konkretnější ilusi reálného než postřehnuté a docelované intuicí a pamětí při četbě. Je tu přirozená úspora duševní síly, která se zužitkuje k pozornosti. Ale není pochyby, že výše intensity pocitu, t. j. právě pozornosti je při pohybu, aktu, gestu ještě větší než při mluveném slově, poněvadž cit projevuje se přirozeněji a bezprostředněji napětím svalu, pohybem než slovem: úspora síly percepční a tedy i asociační je tu největší. Gesto, jak ukázal mladý dramatik francouzský *Jean Jullien* ve svém „Živém divadle", jest účinem nejrychlejší, nejbezprostřednější. A přece protestovala by tato normální kritika, kdyby děj a fikce jeho podány byly tímto způsobem nejkratším a nejintensivnějším. Leká se trochu směšně, jak patrno, vlastních konsekvencí. Není pochyby přece, že zápas na pěstě na jevišti, bez výkladů, přerytý jen několika zadrhnutými výkřiky jest nejúčinnější dramaticky, t. j. samými psychickými podmínkami nejsnadnějšího a proto nejsilnějšího vnímání. Způsob, jakým odmítají orthodoxní „dramatikové" Julliena, dokazuje proti nim. Naopak má Jullien úplnou pravdu. Všude, kde běží o realitu na divadle, může se podati (psychologicky a přímo) jen způsobem jeho. „Málo, nejméně slov, mnoho, nejvíce pohybu" bude nutně imperativ *reálného* divadla, které bude míti jeden hlavní účel: ekonomii sil duševních, bude tedy podstatně percepční a primitivné.

Co plyne z toho pro náš případ? Výběr slov. Výběr života tělesného. Výběr života duševního. Nejvyšší obmezenost dramatické province v duševním světě. Z celého duševního království — širého jako sibiřské stepi — vykrojí se ostrý a úzký pruh. Budou to typy neurvalé, prudké, primitivné, konstitutivné — typy instinktivné, položené na samém sociálním dně — které se budou jediné moci dramaticky představiti. Lidé hrubých a prudkých pudů, lidé zpívající a volně stříkající krve. Lidé, u nichž každý vnitřní podnět sám sebou, plně, neztenčeně, útočně přeměňuje se v *čin, pohyb, útok, ránu, gesto.* Lidé, jaké podává útočná, čistá a svěží práce Jullienova „La mer", svět námořníků, svět pohyblivý, hrubý, primitivný, nesložený a nerozdělený ve svém životě, v jeho podnětech i projevech. Práce podobné mohou býti a budou asi umělecky bohaté a intensivné (jako zmíněné drama Jullienovo), vypjaté v tragice organické, základní a konstitutivné, určité a typické — čím jsou užší a obmezenější. Ale psychologicky nevyčerpají nikdy přítomná stadia kulturní, stadia moderního života duševního. Proč? Poněvadž rozbíjejí se o vlastní a základní jeho ráz. Moderní život duševní má významný a nejdůležitější znak právě ve *svojí složitosti, ukrytosti, utajenosti.* U moderního člověka — následek rozvoje sociálných podmínek — nepřevádějí se vnitřní impulsy, vnitřní stavy, snahy, city v zevnější činy, vůle, děje. Naopak. Právě nejzajímavější, nejosobnější část jeho „já" zůstává věčně skryta. Moderní rozvoj sociálný uniformoval, upravil a obmezil úžasně obor vnějšího, obor činu, fysického života, sociální dynamiky. Celá individualita člověka je pohřbena v něm samém. Nekonečné peripetie snů, citů, visí hrají se bez gest, bez výkřiků, bez ran. Nejzajímavější dramata jsou dnes němá. Hrají se „v duši". Rozpor vnitřního a vnějšího „snu" a „činu" je dnes základný a hotový. Normální „dramatikové", kteří zneuznávají tuto positivnou pravdu a fingují agilnost nebo aktovou pohnutost, hybnost fysickou a sociálnou, píší a musejí nutně stvořiti díla nudná, falešná a bez zájmu. Jsou všichni bez rozdílu bídní umělci, banální interpreti života a společnosti, doby a duše. To cítí živě každý mladý talent. Všichni lidé s uměleckými aspiracemi, ať parnasisté, naturalisté nebo symbolisté,

pohrdají dnes divadlem. „Divadlo nepatří do umění", pověděl Goncourt, a každý umělec podepisuje po něm. To, co chce normální *technika*, banální virtuosita, schematičná pohyblivost — všecko, co protežuje normální nebo žurnalistní kritika — je samým svým pojmem, svojí podstatou, svým cílem ubohé, předhistorické, neorganické době i umění, výjimečné, řemeslné, abstraktní a sportové. Má-li umění za předmět člověka, jeho život, měnný pohyb, základ a dno jeho duševní krve — je to jen lyrika, je to jen román. Ty dovedou a mohou sondovat němé a ukryté. Nemůže to (nebo může to jen necele a neúplně) drama. Drama, jak rozumějí mu divadelní ředitelé a režiséři, biletáři a napovědové, dramaturgové, novináři a — drahé obecenstvo.

Z těchto rozborů jde patrně jedno najevo. Všichni umělci a básníci — každého směru — utíkají z divadla. Nejsou to jen romantikové, jak by se zdálo z předmluvy p. Vrchlického. Jsou to i naturalisté. Ti všichni nevěří v „poesii" na jevišti. (Zcela důsledně: poesii. Poněvadž ani naturalismus není nic jiného než *forma* poesie. Bude-li se stále klásti naturalismus proti poesii, jako se u nás obecně dosud děje, nedojde se k vědeckému a psychologníma poznání jeho nikdy. Názor o naturalismu jako „pravdě" a contrario snu a „poesie" má dnes v cizině již jen několik ubohých novinářů). To jest: nevěří v umění a psychický jeho ráz. Ti, mezi nimi, kteří chtějí reformy, jdou dnes v podstatě dvojí cestou: jedni cestou Jullienovou (více méně určitě, s většími menšími nuancemi), cestou, která se dosti nedůvodně a nelogicky znamená jako naturalistní. Druzí methodou podstatně symbolickou. Representováni předem Maeterlinckem. Uvažují tak: není podstatného rozdílu mezi vnějším a vnitřním. Co je vnější? Jen promítnutím, projekcí vnitřního. Jisté *nejintensivnější* vnitřní stavy promítají se samy sebou. Prudkost a vroucnost jejich je taková, že se *objektivisují* samy sebou. Že se ztělesňují. Ovšem jsou to stavy krajní a konečné. Exaltace, halucinace, vise na příklad. Tyto stavy jsou i vnější, sdílné, přenesitelné. Tma, šero, hrůza jsou nejmohutnější, nejsilnější emoce. Jich podstatný a základní ilusionismus je podmínkou sympatie *vnitřní* a *psychické*, procesu analogního a souvislého

v duši divákově, který tedy tu sám skládá a doceluje, opětuje a tvoří. Bude tedy v našem umění podán vnitřní proces duševní prostředky vnějšími a analogními, které jej kryjí organicky a naturálně. Potud je všecko správné. Vada jest jen v tom, že toto umění ilusivné a sugestivné bude (právě jako „živé divadlo" Jullienovo) *úzké* a na samém kraji duševního života. Toto divadlo „sněné" bude právě jako divadlo „živé" stejně extrémní (právě v protivném směru), ale také stejně umělecky bohaté a intensivné. Patřím jistě k málo lidem, kteří dovedou stejně chutnati Julliena jako Maeterlincka. Oba jsou ani ne v prostředcích, jak ukážu, ale předmětem na opačném pólu. První hrubý a instinktivný, druhý exaltovaný a extatický. První svaly, druhý nervy. Ale uměním nejsou daleko od sebe. Jsou oba dramatičtí, t. j. impresivní — jeden ve fikci objektivnější, druhý subjektivnější. Ale oba jsou organičtí a primitivní (Maeterlinck zejména má techniku ryze percepční a dojmovou, reálnou a rozptýlenou). To jest jejich marka. Marka vlastní dramatičnosti, dramatičnosti holé a ryzí — marka *bezprostřednosti*. A další důsledek zní: jistá speciálnost, větší menší kuriosita. Upoutá a upozorní na sebe jistě každého pozornějšího analystu. Znepokojí a nutí k otázkám a výkladům.

Příčina je prostá. Svět, jak jej vidíme, postřehujeme, pojímáme, reprodukujeme, žijeme *dnes*, je v největší části odkaz a dědictví, hotový a nahromaděný kapitál mrtvých a starých generací. Málo dobýváme sami. Mnoho dostali jsme, zdědili jsme vypracovaného a hotového. Mnoho tradice, mnoho *asociace*, mnoho historického. Málo bezprostředního a přímého. Všecko, co bylo starým původně primitivné, základní, konstitutivné, chutnáme *dnes* již jen jako zpaměti, v narážkách jenom a v analogiích. City vlastně primitivné a hotové jsou dnes verbálnými koncepty. Vezměte jen cit rodiny a vlasti, cit sociálného tepla — který nedovede podat moderní literatura (snad na jediného *Walt Whitmana* a *Tolstého*),[1] a na kterých stály přece poesie

1 - Ostatní básníci patriotismu a „rodinného krbu" jsou afektovaní a studení, falešní a výmluvní rétorové a tribunové nebo nasládlí a cukroví elegikové a genristé. Všecky city odvozené a umělé, konvenční a mechanicky opakované.

antické; poněvadž pro společnosti jejich byly nové a svěží, receptivně a prudce chytané a reprodukované. Motivy a slova daly nám věky staré, jen nápěv skládáme sami. Celý duševní život přítomnosti, moderního světa jest opakovaný a jako navázaný na stará schemata, podepřený na starých základech, masách hotových materiálů. Vidíme všecko cizími prismaty. Každá věc připomíná sta jiných, o nichž jsme slyšeli a četli. Nehledáme ve věci její bezprostředný tvar, formu, linii, — ale stále srovnáváme, uhadujeme, tušíme, odlišujeme formy a hodnoty cizí, mrtvé a minulé. Život z největší části, opakuji, je nám historický, analogní, paralelný, asociovaný, *apercipovaný*. Není bezprostřední a svěží, jest učený a umělý. Na tuto věčnou odvislost, na tuto narážkovou a zapjatou síť všeho živého ukázal určitě v estetice již *Fechner*.[1] Nechutnáme věci, dojmy, názory samy o sobě, ale jich *vztahy* a *poměry*. Odtud reflexe, paralelismus a opakovanost, analognost největší části moderního umění. *Předpokládá mnoho*. Rozkoš neleží ve vlastním vystižení, v *cíli* tohoto vystižení, ale ve způsobu jeho, v *procesu*, jakým vystihuji, navazuji, zapínám. V takovém paralelném a opakovaném obraze (správněji materii obrazů), jaký skizzuje třeba pan Vrchlický v přítomné komedii, zajímají, musejí zajímati právě opakovaná a skládaná připodobení, řady souběžné a rozvinované — *opisující* jeden a týž cit, podávající jeho linie, jeho kontury způsobem nepřímým, podmínečným a vedlejším. Tento způsob, toto tradování buď dovede divák, posluchač chutnati nebo nedovede — podle individuality svého duševního ustrojení. Nezáleží na tom mnoho. Všecko není pro každého. Ale procesovati proto s autorem nemá smyslu.

Shrnouti dá se tedy celá otázka prostě tak: přímý a rovnočárý postřeh *dramatický* ve starém a normálním smyslu není dnes dobře možný, dnes, kdy nestačí již obsáhnouti šířku života a zejména ne jeho *rozvoj*, evoluci, která je podstatně korespondencí, vztahem, opakováním, souvislostí. V ní analysa, motivy ztajené a nikdy neprojevené, vzpomínky na př. temné a nevypracované, nevědomé dno činí podstatnou část, vlastní základ. *Dramatický* postřeh vystihuje jen

1 - Ve „Vorschule der Aesthetik". Vedle něho hlavně *Lotze*.

ostrý a úzký pruh duševního života (u naturalistů i u symbolistů). Nutnost formule tak často skepticky napadané: — drama je dnes jen dialogisovaný román — jest očividna alespoň pro všecky široké a naturální, organické a rozvojové enquêtes života a společnosti. A nevadí také nic nahraditi v uvedené formuli slovo „román" slovem báseň a psáti: drama je dnes jen dialogisovaná „báseň". Rozhoduje jen obsah, *materie* umění. Jeho hodnota *psychologická* slovem. Ta musí udávati a podmiňovati v každém jednotlivém případě *výraz*. A výraz ten musí, všeobecně mluveno, dnes při moderním, *evolutivném*, sociálném dramatě, při dramatě lidských celků, skupin, hromad a jejich rozvoje býti naprosto jiný než byl v dramatě starém, individuálném, výběrovém, abstraktně a absolutně karakterním. A stejně je tomu v graciésní fantasii, v měkkém proverbu. Vad formálných není, jsou jen vady *psychologické*.

V prosinci 1892.

Bohdan Kaminský: Protesty

„Protesty" p. Kaminského byly již odhadnuty jako plod duševního ustrojení výbojného, pathetického, podrážděného a pesimistního. V posledním přívlastku zejména hledaná dosti široká formule, aby dovedla zavříti a plně přikrýti smysl, psychologický i umělecký, celé knihy. Nezbývá tedy mojí analyse než vyšetřiti, sestrojiti a odvoditi z psychologie obecné i konkretní a umělecké výklad pesimistní disposice, vrhnouti trochu světla v toto duševní nebo sociálně kulturní stadium, jemuž děkuje nebo má děkovati kniha p. Kaminského svůj původ a základ.

Všecko, co nová filosofie, předem psychologie, pak hlavně fysiologie, positivního o pesimismu zjistila, vede k tomu, že je to choroba *citlivosti* a ve druhém důsledku *vůle*. Absolutný *objektivný* smysl *spekulativný* přikládati pesimismu je prázdná iluse: moderní věda odmítla obojí tendenci pesimistní i optimistní zcela právem jako nejhoršího nepřítele poznání trpělivého, drobného, induktivného a klidného. Pesimismus je podstatně druhem ilusionismu poznávacího. Tak totiž, že k jevům chorobným, ke stavům a disposicím citlivosti, k útrapám, nudám, bolestem tělesného nebo nervového ústrojí, ke každému nárazu vnějšího světa, historického, sociálného konečně — hledá a tvoří si, konstruuje a vynalézá si příčinu objektivnou a vnější — systematisuje a zevšeobecňuje tedy způsobení falešným a ilusorním stavy nervové — melancholii, nudu, atrofii šťav, chudokrevnost. Pesimista, člověk chorobný nervově tak obyčejně, že přílišná dráždivá vnímavost dusí všecku aktivnou energii, nevidí příčiny svojí choroby v prostém *jevu*, fenomenu, v náhodném nedostatku organismu — nýbrž klade a hledá pro tento fakt *zákon transcedentní*, utvořuje si v ilusi metafysické a systematické příčiny *zla vůbec*, abstrakci, která mu má vysvětliti jeho nehody a nedostatky. Vyšetření a umělecké zpodobení tohoto objektivného a *fysiologického* základu disposice pesimistní zůstává skoro výhradnou zásluhou moderního románu naturalistického, předem francouzského (zčásti i ruského, ač tu převládá — jak hned ukážu — pojímání psychologické v *Turgeněvu* i *Tolstém)*. *Romantismus*, jak známo, disposici pesimistní první uvedl v umění, ale (jako byl sám celý *subjektivný)* přejal všecky iluse, celou falešnou a klamně objektivisující jeho prospektivu: ať René, ať Obermann, ať Childe Harold jsou všecko typy tohoto pesimismu domněle a ilusorně objektivného, pesimismu metafysického a ideálného, který vidí, hledá, nalézá, sestrojuje *transcendentní* a systematickou příčinu svojí nudě a morosní melancholii — totiž abstraktní příčinu zla — metafysický princip bezúčelné a pochybené konstrukce vesmíru i duše. *Byron*, *Lamartine*, *Chateaubriand*, *Sénancour*, *Musset*, *Nerval* — ti všichni (při nejvyšším rozdílu temperamentu, vlohy, umění, psychologie) shodují se v tom základním a kritickém bodu, že svojí melancholii, svojí *subjektivné* disposici *hledají příčiny objektivné a transcendentní*, že jsou obětí klamu zcela přirozeného a pro pesimismus pojmového: *nevidí příčinu zla a nemoci v sobě, nýbrž ve světě vnějším.* Odtud žaloby, revolty, útoky na „osud", „okolí", „dobu", „poměry", „kulturu", „společnost", „Boha". Odtud také vyobcování ze společnosti, pohrdání kulturou současnou, nenávist národnosti, útěk do samoty panenské a tropické přírody. Nenávist sociálných řádů, nenávist vůbec společenského člověka, — základní misantropie — a tím podmíněný separatismus a dále individualismus, láska revolty, naturalismus, primitivismus, kosmopolitismus a exotismus mají tu svoje prameny a kořeny — proplétají se a podmiňují se navzájem: *Rousseau*, *Byron*, *Goethe* (jeho Werther), *Chateaubriand* (René), *Bernardin de Saint-Pierre* a první „kosmopolita" *Stendhal* (který svým názorem filosofickým a světovým je potomkem a pokračovatelem osmnáctého století) — jsou karakteristickými představiteli tohoto pesimismu abstraktního, objektivného, metafysického — ať vědomého a perso-

nelního — nebo připravovaného a sociálného. Studium *historie*, probuzení chápavosti a smyslu pro ni je stejně jako *kosmopolitismus* plodem *romantismu*. Vyrostlo patrně ze stejného duševního naladění: první pohnutkou byl tu hnus před přítomností, odpor k moderní a současné kultuře, útěk do minulosti. Kosmopolitismus je s ním paralelný: jest útěkem ze svého blízkého *zeměpisného* okolí, z obklopujícího prostředí kulturního, z mravův určitých, vrozených a vychovaných — do prostředí vzdálených do cizích kultur, mravů, měst a zemí. Romantismus je z počátku a i později skoro výhradným a privilegovaným majetníkem vědy historické. Nejen že vzbudí pro ni zájem a položí podmínky, úrodnou půdu jejímu vzniku, on také dá jí první geniální pracovníky: *Michelet* je nejen čistokrevný temperament romantický, ale i skutečný, geniálný *poeta* a stylista romantismu. (Jen mimochodem upozorňuji na opačné postavení *realismu* k dějepisu, jemuž se vždycky vyhýbá a jehož nikdy se nezmocní úplně. Zato jest ovšem v přátelském a bratrském, pokrevním svazku s *vědami přírodními.)*

Tento *starý* pesimismus, pesimismus podstatně abstraktný a metafysický, sám sebe klamající ve falešném výkladu, velikolepý v bouřlivých frázích a dekoracích, deklamační a pathetický je nám dnes — nedá se to zapírat — nepříjemný jako afektační a lživý (v jakém smyslu, právě vyloženo). Je to proto, že moderní věda odkryla a vyložila nám jeho genesi, že umění, román naturalistický, genesi tuto nám zpodobil objektivně, v procesu pouhého jevu, čisté choroby podstatně ústrojného a fysiologického rázu. Zásluha ta náleží, jak jsem naznačil, předem románu francouzskému: *Zolovi* a ještě více *J. K. Huysmansovi*. Poslední ve svých románech *En ménage*, *A vau l'eau* a hlavně v *A rebours* podal skoro vědecky bezpečný a určitý katalog této choroby. Je to předem nesmírná pasivita, *dráždivá vnímavost ku vnějším a fysickým dojmům smyslným*, kterou obdařil všecky svoje reky, ať slují Cyprien nebo hrabě des Esseintes. A zcela správně. Neboť právě tato nemírně vyvinutá pasivita pohlcuje a ničí všecku aktivnost, všechnu spontánnost, všechen pohyb — hubí tak nejdůležitější projevy činnosti a „svobody" (alespoň zdánlivé) — projevy

vůle. Kdežto u pravidelného člověka dojmy vnější jsou materiálem vůle, kterou podmiňují a živí a z níž se vypracuje — jsou tu samy sobě konečným a jediným cílem, labužnickou a perversní hostinou určenou vlastní a zhoubné rozkoši, procesem samoúčelným a zhoubným slovem. Podle moderní psychologie (dle Wundtovy knihy *Emotions and Will)* předpokládá genese naší vůle nejprve dvě instinktivná jádra, prvky (jako se slovo skládá ze slabik): 1. *spontánní aktivnost*, která je rozlita celým naším tělem, celým naším životem, tu aktivnost dětí a divokých zvířat — základ tedy čistě fysiologický, a 2. *seřetězenou souvislost, svazek mezi pocity a činy, které je projevují*. Druhého momentu, ukázali jsme právě, dotýkají se podstatně a znamenitě romány Huysmansovy. Ale stejně i prvního, základního a temného bodu. Je to chudokrevnost, je to nervosa, kterou karakterisuje svoje osoby po stránce fysiologické, všecko stavy přirozeně melancholií provázené. Přírodopis pesimisty je tu podán úplně. Choroba citlivosti studována tu objektivně, pod nožem analysty, symptomatologicky jako každá jiná nemoc, bez osobního a s úmyslnou tendencí hledaného a vypočteného aparátu.

Tyto analyse ryze věcné nemohly zůstati bez vlivu na rozvoj literárního pesimismu. *Dnešní* pesimismus *současný* vzal z nich alespoň lekci užitečnou a šťastnou svému rozvoji. Moderní pesimisté nehledají jako pesimisté romantismu příčinu zla a bídy mimo sebe, ve světě, v lidech, okolí, svojí době — nýbrž tam, kde skutečně jest — ve svojí duševní konstituci, ve vlastním nitru, *v sobě*. Vědí, kde leží kořen zla: *ve zlomené vůli*. *Shakespeare* (v Hamletu), zčásti *Pascal*[1] (ve svých „Pensées"), pak hlavně *Giacomo Leopardi*, *Alfred de Vigny*,[2] *Frédéric Amiel* (karakteristický jeho „Deník"), zčásti i *Heine* jsou velikými původci tohoto hlubšího a bolestně pravdivého pesimismu, jejž

1 - Že disposice podobná, která se etiketuje dnes pesimismem, byla vlastní již některým starým velikým autorům, na př. Pascalovi a Shakespearovi, poznávají dnes i kritikové nejkonservativnější, na př. *Brunetière*.

2 - V druhé periodě svého tvoření, hlavně v básních „Osudy", pak v karakteristických místech svého „Básníkova deníku".

nalezli a vyjádřili sami, bez vnější pomoci vědy. Ti jsou otcové dnešního pesimismu — pesimismu *psychologického*, jak bych jej nejraději označil proti pesimismu romantickému a vnějšímu. Z Rusů jmenovitě *Turgeněv* v „Otcích a dětech", „Rudinovi" a „Novině" podal nejdokonalejší typy těchto zlomených vůlí a zlomených personalit. Předcházel ho v „Hrdinovi naší doby" *Lermontov*, který je jako na poloviční cestě mezi názorem romantickým a psychologním.

Tento psychologický pesimismus stvoří bez odporu hluboké a pravdivé umění. Celou moderní literaturu napojil více méně pronikavě svojí krví a svým duchem. Správně vystihnul *Hennequin* v pesimismu povahu tohoto nového umění: „Sluší říci, že mladé pokolení literární je pesimistní jako byli r. 1830 mladí romantikové a r. 1850 realisté a dříve ještě plejada Parnasistův. A chce-li se vzestoupiti výše, uvažuje-li se, jaká propast dělí literaturu francouzskou tohoto století od literatury věků minulých, nalezne se dosti předků pro vrstevnický pesimismus, aby se dalo postaviti přesvědčení, že *smutek je samou podstatou nového umění a snad každého vznešeného umění.*"

Pesimismus tento přivodí rozklad vůle skoro všude nesmírně vyvinutým *intelektem*, analytickou *reflexí*. Tito všichni pesimisté jsou neobyčejně prozíraví: všude chytí a zastihnou ilusi, věčný podvod vnějšku, její lákající růžovou masku, do krajnosti vyvinutý *intelekt*, pasivná reflexe každého procesu uspokojuje analysu sama o sobě. On si zalibuje tento pouhý odraz, toto čisté zrcadlení. Proces spekulativný stává se mu samoúčelným a rozkošnickým požitkem — jemu nepřijde ani na mysl, aby ideu svoji realisoval. Realisace její zdá se mu již negací. K tomu přistupuje bázeň, že idea v realisaci neobstojí — že i ona rozpadne se, jakmile vystoupí z duše, na světle, pod rozkladným vlivem světla a vzduchu — v sen, klam, ilusi — v horký popel. Tím vysvětluje se neplodnost pesimistů i jako spisovatelů a umělců: oni nenávidějí každou realisaci svoji idey, i pouhé vyslovení její, poněvadž cítí — jak vyslovil hluboce Alfred de Vigny — ztrátu, kterou utrpí nutně každým sebe lepším vyslovením. Ze symbolu stává se pro ně formou. Formovat ideu znamená pesimistům ji zničit. Proto Alfredu de Vigny bylo „mlčení nejvyšší poesií". A co vyslovil, zdálo se mu nejhorším a nejneúplnějším fragmentem toho, co snil — jemu stejně jako Flaubertovi.

Výklad tohoto zjevu je nasnadě. Intelekt, čím dokonalejší, tím všestrannější jest a objektivnější. Dává pravdu všemu, všecko uznává, všecko chápe. Tím ale právě hubí vůli, která je vždycky a pojmově jednostranná (neboť předpokládá volbu a rozhodnutí, t. j. potlačení všech ostatních eventualit a přidržení se jediné). Proto všichni tito pesimisté jsou věčně nerozhodnutí, proto obmezení na pouhou reflexi, odraz, zobrazení dějů a postupů duševních i světových — vyloučení, navždy neschopni však, aby mohli do nich sami zasáhnouti a je utvářiti.

Odtud věčné přítmí, nejistota slabosti a kolísavého podezření, subtilná a otrávená atmosféra věčně nezacelené, nezavřené, nerozhodnuté dialektiky, celý ten mrak mdlé a dusné únavy, který přikrývá duševní krajiny pesimisty. „Kam prchla ta síla, kterou jsem cítil jeden *okamžik* v sobě?" — ptá se bezejmenný rek *Rodova* „Běhu za smrtí". Každý cit, každá vášeň schne, vadne, dusí se v takovémto nitru naprosto. Kořeny jejich potřebují vodu, vodu čistou, průhlednou, jasnou, žádají šťávu prudkého a bezvědomého pudu, pohybu, rozhodnutí. V duši pesimisty ale právě *to* schází. Jak ukazuje instruktivně citovaný již román Rodův, není pesimista jist ničím ve svém nitru, věčná analyse otravuje a hubí zejména hned zpředu všecko, co může vyrůst v půdě *bezvědomé* — každý pohyb, každý cit, každou vášeň. Není si sám jist ničím, a jemu není také nic jisté. Každá vášeň, cit, energie, chtění hyne v této poušti bezpečně a neplodně. Je to, jak vyslovil již *Leopardi*, tvrdé světlo rozumu, které ji spálí. Zejména v psychologii lásky je rozdíl mezi starými, romantickými pesimisty (správněji: melancholiky) a moderními psychologními zřejmý a do očí bijící. Co hlodá a dusí třeba Musseta v lásce, je něco naprosto jiného než, co otravuje a hubí Leopardiho nebo Vignyho. U prvního je to *jednotlivá* nešťastná nebo osudná aventura nebo hnus a přesycenost z takových aventur. U obou druhých sama *nemožnost* milovati, vědomí psychické svojí impotence. První jest otráven, že mnoho miloval; druzí, že vůbec nemohou milovat. Oč je hlubší druhé pojetí, vidí se tu zřejmě. Je to

zde nemožnost najíti ukojení v rozkoši, poněvadž je zde vyvinuta činnost analytická, vědomí klamu a podvodu, který vězí v rozkoši, vědomí a odkrytí věčné iluse lásky, které působí, „že hořknou polibky na rtech".

Jen dvě poznámky ještě. Tento psychologický pesimismus je prost té tvrdé *misantropie*, jakou ukazuje často pesimismus romantický. Pesimista psychologický ví, že příčina jeho neštěstí nevězí v lidské společnosti, v jeho spolubližních a — přestal je tedy nenávidět. Naopak. Zvedá se v něm mohutně *soucit* k těmto podobným a příbuzným trpitelům, — ke stejně nešťastným bratrům — obětem stejně jako jest on tvrdých zákonů vesmíru a přírody. Je dojemné vidět, jak v posledních koncích, v konečných stadiích pesimismu všech velikých lidí, vyvře z pouště jejich duší — když všecko na nich je již spáleno — mohutný a čistý pramen soucitu.[1] Jak v těchto těžkých a smutných tmách rozsvítí se láska k chudým a nerozumným, k opuštěným a vyděděným — k celé bídě světa — ta evangelická „lítost se zástupy". U ruských pesimistů *Turgeněva, Dostojevského, Tolstého* je nám dnes zjev ten známý. U francouzských *Vignyho* a *Flauberta* je tomu stejně. Krutý nihilismus, objektivná a plastická „impassibilité" poslední změkla a roztála nakonec v sympatické účasti k *„Prostému srdci"* a *„Smrti svatého Juliána"*.

A po druhé. Chybuje se u nás všeobecně v tom, že se pesimismus pokládá za projev *egoismu* nebo jistého *„materialismu"*. Nic není nesprávnější. Naopak *„idealismus"*, *tendence meliorační* je hybnou pákou pesimismu, jak dokázala moderní psychologie[2] (James Sully). Vidí-li pesimista svět vcelku bídný, nedovede přirozeně nikdo jako on oceniti všecko dobré. Kdyby byl lhostejný k bídě, nebyl by jí rozčilen a podrážděn. Soucit a důsledně snaha nápravná jsou jeho jádrem. To vycítil a vyslovil u nás z poetů, pokud znám, jediný p. *Machar* v jednom sonetu, nevím již, zda „letním" nebo „zimním" (věno-

1 - Paléologue, Alfred de Vigny.

2 - Viz také Hennequin, Quelques écrivains francais, str. 213 a n.

vaném „optimistům"). Důkaz, jak skutečně žil a proniknul tyto duševní stavy[1].

Po této všeobecné analyse, širším pohledu odhadne se již snadno význam knihy p. Kaminského. „Protesty" jsou plod pesimismu *romantického* a ne psychologního. Autorův pesimismus jest *objektivný* a *ilusorní:* vidí pramen zla *mimo sebe*, mimo nutnost svého vnitřního organismu. Je deklamační, výmluvný, pathetický, polemický. Nemá hloubky ani klidu pesimismu moderního, t. j. psychologního. Místo umělce stává se básník *advokátem:* sebral a složil nejkřiklavější, nejkuriosnější, nejafektovanější dokumenty a vykořistil je s nejjednostrannější a nejprázdnější tendencí. Takovým dojmem působí alespoň jedna, větší část „Protestů". Schází psychologický zájem. To je hlavní nedostatek těchto básní. Rétorickými tirádami nahraditi se nedá. Hledaná a násilně vypjatá dialektika je nešťastně hrubá a snadně průhledná. Čtenáře, který je zvyklý myslit, kterému nestačí sebe plnější slova, dovede lehce disgustovat. Vedle toho je tu však, přiznávám rád, několik čísel dobrých a silných — básně vroucí a vysoké nebo upřímné a čisté inspirace — a toho širokého a plného dechu invektivy nebo hymny, který je v dnešní poesii vzácností. Těm nevadí ani jich antikvovanost. Ani slabé umění. Inspirace proráží a vítězí přesto.

V lednu 1893.

1 - Zato četl jsem nedávno v poslední knize páně Klosově „Na zemi" stejně bezzubou jako bezhlavou invektivu na pesimismus pod významným titulem: „Salve *Materia*"!

Václav Hladík: Z lepší společnosti

Pan Hladík dal sebrat a sešít pod hnědou obálku mladé Bursíkovy knihovny řadu svých prvních prací staršího i novějšího data, lepších i slabších, zrnitých i jen nahozených a uveřejňovaných podle toho buď v denících nebo beletristických listech. Je to hladká, jistá a určitá kniha. Celkem a en gros spíše ještě vypravovaná než pitvaná. Trochu povrchní také, zběžná a pohodlná, přístupná a povolná. S patrnou snahou realistní, která se však všude ještě nevyzula ze slabé romanesknosti a hladké fabulistiky. Ve stylu — mám na mysli nejlepší části prvního čísla „*Peníze nebo ženu?*" — čistá, úměrná, pronikavá nebo ztlumená dle cíle a potřeby v náladě, určitá v liniích, mělčí v reliefu, sytá a teplá celým a vysloveným temperamentem, zadržená úmyslně v střízlivé šedi a pečlivé míře normálních a rozumných tradicí. Místy s jasnou a sympatickou gracií, lehkým a světlým tempem, které je, zdá se mi, alespoň zčásti odkazem nebo úrokem z četby a studia Alfonse Daudeta. Místy zase s utroušenými a nevymetenými dosud stopami po odpadkovém verbalismu vulgárních a dávno vyvržených a promlčených tropů a figur neurčitě poetického původu.

První práce, povídka „*Peníze nebo ženu?*" stojí nejvýše. Vedle ní ještě „*Křeslo*" zaslouží si svědomitě řadu zdvořilých poklon, které dluhuje p. Hladíkovi každá spravedlivá kritika, a které zde chci odskákat dle všech pravidel tanečního umění (tím má se stát totiž dnes toto starosvětské a počestně hranaté řemeslo dle kombinovaného systému kritického patent Mrs Matthew Arnold & J. V. Sládek).

Fabule „Peněz nebo ženy" stojí za vypravování. Uvede hned do živého. Je jeden veliký železářský obchod a ten mají dva kompaňoni. Jeden starý, hrubý, tupý, bez vtipu a bez důmyslu, ačkoliv energický a pracovitý. Symbol čisté fysické síly. Rozumí se šosák a obmezenec. A druhý mladší, hladký, samý důmysl. Symbol intelektuelní síly. A přitom docela estetický člověk. (Rozuměj: pro lásku. Svaly i nervy atd.) To je proto, poněvadž ten první, ten obmezenec, to „tažné zvíře" má mladou ženu. Zcela konvenční, lživé manželství. Koupil si ji prostě. Další jde samo sebou. Mladý svede starému bez zvláštních obtíží ženu. Starý se o tom doví od nějakého Jidáška. Co teď? Čekám prostě, že svému společníkovi ukáže dveře. Ale to není tak prosté. Vzpomeňte si, že ten mladý je vlastně duší celého obchodu. Že je to spekulační talent. Bez něho se rozbije firma, závod klesne. Starý cítí, že v něm sám nic nesvede. A zde jest dilemma: Peníze nebo ženu? Podobné skoro známé Stocktonovo: Tygr či dívka? Starý probdí hroznou noc. (Autor ji víc vyčárkoval než vymaloval.) A ráno? Podává klidně ruku svůdci jako by se nic nestalo. Vzal „peníze".

Psychologie p. Hladíkova jest, jak z ukázky vidět, pikantní a trochu hazardní hra. Nevadí. Naopak. Každá dobrá psychologie v beletrii je riskantní. Důslednost „povahy" atd. jsou falešné a lživé fráze. Psychologie nedá se vyměřit, vypočítat, odhadnout *napřed*. Kritika, která chytá autora v „nedůslednostech povah", jest ubohá a nevědomá — nemá sama o duševních zjevech pojmu — a zaslouží sama první důkladné lekce. Všecko, na čem záleží, jest, aby autor temnou a nejasnou půdu duše nadzvedl, aby rozevřel její trhliny, aby dal čtenáři vložiti prsty do každé navrtané díry. Všecko „zdůvodňování", všecky výpočty, všecka „proč", všecka pravděpodobnost (logická) jsou umělecky nepravdivé. Život duševní je podstatně sporný, složitý, hustý — něco, co zásadně odporuje jasnému schematisování, třídění, členění, uměleckým preparátům. Umělec, který u každého duševního hnutí, citu, vášně narýsuje si nějaký logický a harmonický plán, škálu, stupnici (jako na př. všude p. *M. A. Šimáček*), „disposici" jako na ohnutém kraji školské úlohy — je právě psychologický falsátor. Vyskočilo mne spontánně z péra jméno p. Šimáčkovo. Na něm se dá tento psychologický pseudorealismus demonstrovati znamenitě. U něho je všude samá římská I, II, III atd.,

samé a), b), c) — samé třídění, rovnání, kombinace. Na těchto logických výpočtech, na těchto počtářských úlohách zakládá asi autor svoji force. V jedné z jeho posledních prací, tuším ve „*Dvojí lásce*", nalezl jsem tyto jednotlivé „body", stadia, kterými probíhá vášeň, proloženy *italikami!* Scházel jen v závorce poukaz na nějakou oblíbenou příruční učebnici psychologie „pro školu a dům". Jen mimochodem podotýkám, že lépe než všecky hypothetické a se škrobenou korektností čenichané a vylhávané šachové úlohy nějaké náměsíčně zmrzlé psychologie prospěje koryfeům našeho t. zv. realismu (à la Šimáček, Herrmann) — nemají-li sami dosti pronikavé a emoční oko — pilné studium Mrštíkovy „Pohádky máje". To je psychologie umělecká: složitá, hmotná, živá, pomíchaná, rozvinutá a *rozvíjející se*, tekoucí, plynulá lidská duše!

V *umělecké* psychologii není nepravděpodobností. Život duše je podstatně alogický, sporný a plný zádrh, uzlů, děr, tmy. Všecko, na čem záleží, je život tento — sporný, hustý, pomatený — *vyvolat*. *Emocí* rozhodne se o „pravdě" v umění. Buďto umělec vyvolá, sugeruje nebo ne. Ve způsobu, t. j. právě v *umění* — jest jádro sporu. Ne v předmětu. Ne v látce. Když vyvolá, je pravdivý. Když nevyvolá, „lživý", „nepravděpodobný" atd. Otázka pravdy, pravděpodobnosti je dnes nejzamotanější — díky falešným theoriím a výkladům realismu a naturalismu. V umění pravda je *síla*. Umělec (lživých umělců není, neboť pak jsou jen špatní, bídní, nedostateční) je ten, kdo přelije do čtenáře svoji emoci, svoje vzrušení, kdo tedy má nejsilnější vznět, nejvyšší cit. Známým psychologickým postupem: ozvěnou, resonancí, sympatií. Umělec je ten, kdo odzbrojí čtenáře, kdo ho přemůže, povalí, zbije. Kdo z něho udělá jen resonanční plochu, kdo jeho odporující, aktivné a samostatné „já" znásilní, potlačí, zpasivisuje — že není než prodlouženým, rozšířeným, opakujícím „já" umělce, tvůrce, autora.

To právě škodí p. Hladíkovi. Je tam málo tohoto vnitřního, psychologického umění — síly, vznětu, citu, evokace. Málo nálady slovem. Pan Hladík je pohodlný. První povídka na př. „*Peníze nebo ženu*" jest jen položený problém, hádanka, bravura. Skoro anekdota.

To je novinářství! Pikantní jistě, lehké, spirituelní snad, místy vybrané nebo graciesní: — ale pořád feuilleton, anekdota, příběh. Umění, t. j. *genetické, vnitřní* umění (a to je to „nové", co všichni chceme a co chtěl jistě i p. Hladík) to ještě není. V „*Křesle*" měl k němu blíž. Příležitost napsati emoční, sugestivní práci byla tu, zdá se, skoro svůdná. Škoda, že p. Hladík odolal pokušení. Bankrotář zavře se ve svém pokoji. Rozloží se v nádherném křesle. A s jeho kyvy vypne se v něm chuť po nové práci — očista. Pak dotyk ruky — nějaké studící asociace, a všecky tyto rozehnané nervové proudy vyjedou a vytekou tímto dotykem jako elektrickým svodičem. Zastřelí se — prázdný, zbabělý, vystydlý. Každý cítí pravdivý přízvuk v celé fabuli. Visí nad ní, je do ní vetřen. Autor měl ho jen rozlít. Měl prosytit práci těmito rozehnanými nervovými proudy, jak vykvasily se v dlouhé době přípravy k úpadku, jak ovládly docela duši, vůli, určitost a jasnost její, jak ji neutralisovaly, utlačily, zmechanisovaly, podrobily všem útokům světa zevnějšího, pocitův a postřehů — a jak takovému mechanickému „náhodnému" útoku důsledně podlehne. Ale p. Hladík nezachoval ani fabuli v této ryzosti. Postavil versi slabší. Zase anekdotu, která se čte — chtějte nebo nechtějte si to přiznat, málo platno — jako kuriosní a málo „pravdivý" experiment. Schází genese. Schází umění. Schází jediná pravda — pravda evokativná, citu, nálady. Pan Hladík zůstává na poloviční cestě. Je to škoda, poněvadž každý cítí, že by dovedl dojít a jak pevně dojít!

V *ethologii*, v umění *karakteru* jest p. Hladík již hezky daleko. Jeho všecky osoby mají pevnou kostru pod obalem masa. Má sice posud málo odstínů, někde jsou smyté a někde podal dokonce jen embrya! Ale jasnou a šťastnou krystalisaci jest již vidět všude. Jeho Kouba (z povídky „Peníze nebo ženu?") je zejména dokonalý. Sem nahrnul p. Hladík celé své umění — a jak šťastně. To je těžký, zapocený, poctivý nádeník, šosák a nakonec mravní ničema z pasivity, z bázně a vědomí slabosti — mravní i sociální „lastthier", tak celý a vyslovený jako jest jich málo v literatuře. A Lorenc — tento vítězný rozum, šťastný důvtip, plné nervy a svaly, jemné smysly — tento člověk podnikavý a výbojný má celou pýchu a celý zájem sociální

hybnosti a rodové dokonalosti — člověka typického a šťastně sestrojeného pro příhodné „milieu" — asi na polovici a ve středu mezi fysickými zápasníky Zolovými a intelektuelnými Stendhala. Hůře je s *ženskými* karaktery. Tu nevyjdeme z tradičního a romaneskního. Většinou jsou to mladé ženy, kterým nestačí staří mužové a které tedy podléhají velmi snadno mladým. V jednom případě („Návrat") uteče i velice neprozřetelně a neekonomicky taková dáma s ničemným důstojníkem. (Jen mimochodem podotýkám, že p. Hladík, který se dívá na svět a na život v přítomné knize naprosto střízlivě a někde i cynicky, zdá se, pokládá trochu naivně důstojnický stav za jedinou poeticky privilegovanou kastu na světě — za poslední útočiště něčeho, čemu se dá snad říci „poesie života". Je to tedy, jak vidět, zcela populární předsudek, s kterým se zde nepříjemně potkáváme.)

Ethika knihy dá se odvodit z těchto poznámek snadno. Je to zcela normální „bulvární smysl života". I *sociální* smysl, dá-li se o něm mluvit, je čistě negativný. Je to několik ironických šípů, které si dovoluje p. Hladík při různých příležitostech vystřelit do „lepší společnosti". Nezapírám, že jsou daleko snesitelnější než by byl prázdný hluk dutých kotlů „sociálních oprav" nebo pathetické a dobře míněné misse a invektivy. Ale proto nedá se ještě zapřít, že může umění zůstat celým uměním, t. j. býti vnitřní, emotivné, impresivní — a přece realisovati právě v této subjektivitě hru zákonův objektivných, přírodních, mravních i společenských — evolutivný život jednotlivce i celku slovem. A dá se zcela rozumně právě zde najít půda pro umění srovnalé s dobou, s psychou sociálnou. Nechtěl by se p. Hladík v nejbližší knize pokusit laskavě o něco podobného? Ví sám dobře, že mu talent k tomu neschází.

Únor 1893.

Hippolyte Taine

1

Taine byl vědec — ryzí vědec — ne učenec, ne filosof. Věda, jak známo, je celá v methodě a umění, ať se mluví cokoli, také. V tom není mezi nimi rozdílu. Všichni velcí vědci jako umělci byli geniální stratégové: — pod železnou svojí rukou, pod ocelovým bičem ženou srovnaná a sehnaná stáda ať fakt, ať dojmů a vznětů — v zděšeném a přece zákonném a matematickém chvatu nekonečnou stepí lidské duše. Stojí jako vojevůdcové nad svými masami — nad drobnými hromadami — nad nesmírnou seřaděnou a útočící pěchotou — přehlédají každou blýskavou jehlu útočného bodáku — řídí, drží a vráží ji nějakou podivnou ústřední silou do terče celého pohybu — do duše čtenáře nebo diváka. Styl Tainův působil na mne vždycky tímto zvláštním válečným dojmem. Ty malé krátké věty nejsou než studená, kovově vyzbrojená fakta — s přilehlou, slepenou, přimknutou zbrojí — jediná, celá, nedílná, skoro atomická — kde nenajdete rýhy, odkud by se daly rozštěpit. A je jich sta, tisíce, desetitisíce! A všechny oživeny jako biblický prach pod teplým a tvůrčím dechem! A všecky rozehnány — prudký a útočný liják — v několika hrubých a těžkých liniích, neboť Taine nemiluje triky a úskoky, drobné a vtipné lsti — ale plný, masivný, drtící náraz. Je grandiosní, hrubý, průhledný. Prohlédá ho každý snadno — odkryje hnedle ta dvě tři prkna, ten trojúhelník železné hradby, do kterého jej chce zavřít a smáčknout. A přece nikdo neodolá sevření těch kovových a rovných ramen — těch svíravých polypích rukou. Při četbě nezmůže se snad nikdo pod dusným pochodem jeho těžké a sečleněné, seřetězené argumentace k vážným námitkám

a odporům. Duše je v té chvíli pošlapaná, poválená tou útočnou armádou. Přijde k sobě teprve po bouřce, kdy vyzněla do vzduchu poslední oblaka rozdupaného prachu.

Taine byl *positiv*. Nevěřil v nic a ničemu jen *faktům* a zas *faktům*. Představte mu jakékoli slovo, jakýkoli pojem, sebe krásnější, sebe dekorovanější, sebe ctihodnější, prosáklý kadidly a napitý purpurem tisícileté úcty a nábožného majestátu. — Taine mu nevěří. A čím je barevnější, malovanější, ctihodnější, — tím nedůvěřivěji, skeptičtěji, zarytěji chová se k němu Taine. Cítí podvod, masku, alegorii, nakupené a zkornatělé vrstvy prachu — pod nimiž je prázdno. A první co činí, je, že rozevře svůj anatomický nůž, skalpel, analytické nůžky a rozpáře švy a záhyby kostymu — někdy je také s větším či menším hněvem a opovržením, s osobnějším a vášnivějším přízvukem jako na př. v Origines de la France contemporaine strhá a serve — smyje líčidla, vyvětrá zaschlá kadidla — a ohledá svaly, maso, kosti pod nimi, — *realitu* slovem, je-li tam jaká a kolik je jí tam. On nevěří ve slova, v metafory, v básnické obrazy. Rozebere slovo, představu, pojem, *svede*, redukuje je na *fakta*. Za nimi není pro něho nic leda poetická mlha. Nevěří v nic než ve vědu. Touto stranou je přímým a vysloveným potomkem Augusta Comta.

Taine je tedy jeden z nejurputnějších *analystů*, kteří kdy žili. Samá „malá fakta", samá „petits faits", samý detail, kamínek, písek, prášek. On se skloní na předmět z největší možné blízkosti. To, co jiný a průměrný člověk vidí jako nedílné celky, jsou pro Taina *soubory* celků, *hromady* jednotek. Pod jeho skly ztrácejí se kontury předmětů, jich organisovanost a spojitost — zůstává jen kupa drobných detailů, mosaika kamenů nebo skla, kopce větších menších písečných zrn. Ani *Stuart Mill*, tím méně *Herbert Spencer* (který je ostatně převážně synthetik než analytik) nešel v analyse tak daleko — neodstrojoval tak vášnivě a neúprosně spojitost organismu a života, svazy toku a pohybu, oddělenosti, mezí a příhrad, ilusi perspektivy.

Ale jiný fakt zajímá ještě více u Taina. Myslím — při tak podrobné a subtilní analyse přímo překvapujícího ducha synthetického, hrubého, útočného, zevšeobecňujícího v široké a smělé zákony. Analysté, jak je vidět dobře u Stuarta Milla, nemilují zrovna pevné a určité závěry. Nejsou jim snadno a dobře možné v podrobné a rozdělené neurčitosti. Jsou *kasuistní*, nechávají rádi otázky otevřené, spokojují se již tím, že staré a falešně kladené otázky zavrhnou a nové správné položí. Stín, přechod, nuance zatopují jejich obrazy — není tam těch vyjádřených, tvrdých, mohutných linií — které jsou vlastní duchům plastickým a bojovným, tvůrčím a synthetickým. Analysté bývají příliš přátelé individuelního, osobního, určitého, spoutaného. Bývají krátkozrací — široké obzory nejsou pro ně — unikají a utíkají jim bez určitě vyrytých čar v záplavě vzdálené a prázdné mlhy.

A Taine je synthetik. Podrobnější analysta než Spencer, přece stejně odvážný synthetik.

Kde hledat možný a pravděpodobný výklad tohoto kontradikčního faktu?

Myslím, že leží podstatně v jeho *methodě*, kterou analytický postup jeho přímo rozpoutal a poháněl v nekonečné rozběhy. Rozložte předmět v nejmenší fakta — chtějte analysovat s naprostou silou tvrdošíjnosti do posledních mezí vnímání a postřehu — kde se zastavíte? Patrně až na té mezi, kde zmizejí rozdíly, každá rozlišovací možnost detailů, kde tyto stanou se pro rozebírající a pitvající mozek stejnými a podobnými — jedinou a stejnorodou vrstvou šedivého, mrtvého a němého prachu. Organisovanost tělesa, jeho spojitost, svazivost rozpadla se, vypařila se přitom naprosto. Mozek, který by dovedl výlučně a jedině analysovat, byl by tu hotov. Práce jeho byla by neplodná a hořká, nespokojená, bolestná, poněvadž nutně obmezená hra. V těchto malých faktech samých není ještě zákona ani pravdy. „Malá fakta sama nedokazují ještě nijak, co jim chce Taine dáti dokazovati", vystihuje bystře *Guyau* a metá ihned do obnažené slabiny kopí, které nezasáhne sice celým hrotem, ale raní alespoň zčásti důvodně a pravdivě. „*Všecko závisí od způsobu, jakým se tato malá fakta spojí, sváží.* Se svojí sbírkou poznámek ustrojil Taine Napoleona, který není než strašidlo. S jinou sbírkou poznámek *nebo s touže* jiný dějepisec vystavěl by reka. Kdo může si lichotiti, že má soubor fakt, a kdyby jej měl, že má *zákon?*"

Nebezpečí analysy ukázáno tu výstražným prstem. Fakta dají se vykládati různým způsobem, tím různějším, čím jsou menší a drobnější a tedy stejnorodější, šedivější, *objektivnější*, řekl bych skoro. Analytik, který nechce zůstat jen analytikem, t. j. který nechce jen rozkládat, opravovat, popírat — je na nejhladší cestě k fanatismu *methodickému* a je-li absolutistou a metafysikem — *dogmatickému*. Ten drobný a nakupený prach rozkrájených fakt, zdá se mi, láká a svádí přímo vítr methody, aby do něho zavanul, aby ho zvedl a hnal rovnými a horečnými dechy ve velikých oblacích, zavřených, seskupených, odstíněných, výrazných masách a formách.

A co je ta tvůrčí a oživující *methoda* vědci? Nic než co je *styl* umělci. Jeho zorný úhel, jeho vnitřní, krevný, tělesný způsob nazírat na svět a vykládat jeho hádanku. Uvědoměný, racionalisovaný a objektivně promítnutý dech jeho plic, tep jeho srdce, pružnost jeho žil a svalů. Něco v podstatě vrozeného, daného, hotového, *personelního*, vyhnaného a vypjatého ve tmě fysiologického a osudně nutného živočišného dna. Je to ten určitý a jednotný poměr, jakým staví umělec. Nic víc. Ta vnitřní matematická formule, ta utopená a přece všude podložená cifra. (A odtud vysvětluje se, proč jsou si tak podobny architektury velikých vědců a velikých umělců. A že je to stejná radost, rozumová, smyslová, citová, organická, kterou v nás probouzejí a zvedají. A že měl pravdu *Flaubert*, když napsal: Umění a věda, rozdělené u paty a základny hory, stýkají se na vrcholu. A že stál i Taine někde blízko toho vrcholu — on umělec, stylista, básník *Cest v Italii*, *Pyrenejích* a *Poznámek o Anglii.)*

A methoda Tainova? Jeho matematické pravidlo, vnitřní míra, optická podmínka? Bylo prostě vystihování vztahu mezi předměty, ne předmětů samých. Vyšetření a ustrojení poměrů a souvislosti mezi jednotlivinami a jich soubory. Touha jeho poznání nešla k *předmětům samým*, k *jednotlivině jako záhadě poznání*, k noetickému problému, k *reálnému*, podstatnému, *obsahovému*, absolutnému jejich proniknutí: ona zůstávala a obmezovala se dobrovolně na poznání vnější, povrchové, formové, obecné — byla tedy podstatně *bezpředmětá* — nutně vedená a rozšířená od jednotky k *součtům jich*, k *jich hromadám a skupinám* — k vyšetření, karakterisování vztahu těchto jednotek.

Taine byl jako vědec, jako psycholog, sociolog, estetik, historik podstatně dychtivý po poznání rozšířeném, neobmezeném, nereálném, ale formovém a tedy *hromadném a vztahovém* — zrovna jako je podává matematika, logika, statistika, kritika, strategika. On nebyl ve vědě realista, byl methodik a jen methodik. A důsledně musil otevřenou náručí přijati ideu přírodní filosofie anglické, ideu Darwinovu a Spencerovu, ideu evoluce, vývoje — ideu toku, pohybu, nekonečnosti, nezavřenosti — ideu, která, jak sám napsal, představuje „všecky části skupiny nějaké jako vzájemné a doplňující se takže každá z nich *podmiňuje* zbývající a že všecky spojeny v celku zjevují svými sledy a kontrasty *vnitřní jakost*, která je sdružuje a produkuje". Místo absolutného položit relativné — všude a ve všem — je zavřený a přímý důsledek methody Tainovy jako jeho starších bratří *Darwina* a hlavně *Spencera*. A v posledním vyvrcholení celého úkolu ukázat tedy „*rovnomocnost a souvztah sil, vzájemnou směnnost všech jevů od projevů fysiky až k projevům života, myšlénky a dějinného rozvoje* a odsouditi tak spiritualismus současně jako materialismus a zavrhnouti obojí jako řešení lichá" — jak zahrnul konečný terč evolucionismu *Th. Ribot*.

Neběží tedy Tainovi nikdy o poznání jednotliviny, ani o absolutní poznání čehokoli a nejméně skupiny a hromady. Chce jen vyšetřiti *vztah* a *závislost*, *podmiňující a zapjatý postup a rozvoj jednotlivin v hromadách*, *karakterisovati konečně hromady vlastnostmi*, *znaky jejich pohybů*. V posledním směru asi tedy zachytit jejich fysiognomii, *tvářnost*, jak bych řekl populárně, *oduševnělost výrazu* — „vnitřní jakost hromady", jak sám praví, a to ze sledů a *kontrastů* samých jednotlivin v hromadě zapjatých. Chytit „vládnoucí ráz" (le caracteur dominateur) hromady, jak sám se zase jinde vyjadřuje. (Proložil jsem slovo „kontrastů" již nyní, poněvadž naráží tu sám Taine na podstatný znak svojí karakterisace — vědomě hledanou a ceněnou výraznost jednotlivin, prudkost, sílu projevů slovem. Znak tento stává se pak přirozeně jediným jeho kriteriem estetickým, lépe esteticky pocitovým v jeho ustrojení literárních dějin nebo psychologické a sociologické „kritiky").

Tuto duševní disposici Tainovu, podnět jeho methody, nutno tedy označit jako podstatně deterministní. Závislá souvislost není jen výhradou *světa vnějšího, objektivného, jevového* — jí je stejně podrobena „duše", t. j. soubor, sled, postup *stavů vnitřních, stavů vědomí*, jak vyslovil před Tainem již Spencer. Určité dílo umělecké, abych přešel na pole, které bude bezprostřednějším předmětem této studie, je tedy podle Tainea výrazem nejen duševního života, pohybu, toku, ustrojení autora, ale nadto ještě *vlivů vnějších, objektivných* (na př. společnosti a kultury), kterým podléhá autorova duše jako všecko ve světě a které na ni doléhají a v ní se tísní a kříží s vlastní, užší, podstatnou její fluktuací.

2

Taine je tedy jako kritik umělecký a stejně jako historik — psycholog a sociolog současně. Vybere-li si nějakou hromadu historických fakt, na př. revoluci francouzskou nebo dobu Napoleonovu — snaží se nejprve z výrazných, t. j. nejsilnějších, nejbezprostřednějších, nejvnitřnějších prvků vyjmouti a ustrojiti psychologickou kostru — vypočísti ideje, vášně, city, které rozehnaly a uvedly do pohybu vnitřní mechanismus — stroj individuálný a sociálný. Bývají to tři čtyři prvky — tři čtyři šrouby a páky, na něž svede celý rozvětvený a rozvířený chumel a hluk takové pomatené a horečkou spálené doby — najde příčinu nemoci, všech těch bizarních nádorů jako lékař v kombinaci několika málo pathologických podmínek. To je prvá část práce, podstatně rozborná, pitvající a pátrající, odstrojující. Zbývá druhá: formulový, racionelný, pravděpodobný *výklad pohybu* — jistá rekonstrukce tlaku a souvislosti, zapjatosti a rozvoje, vzájemnosti, organisace, *života*. Tedy činnost podstatně methodová a tvůrčí, oživující v sympatii a hrubých plochách — činnost vlastní sociálné konstrukce. Ukázat *skutečný plod* chemického postupu slučivého těch několika vyanalysovaných prvků a jednotek — o to teď běží. Hypothesovat život a činnost těchto složitých, zkřížených chemických

postupů. Růst sám. Zaujati a zavříti do něho i samo nitro, samy podmiňující prvky.

Postup a výklad této rekonstrukce, lešení a plán této stavby jsou známy. Jsou to zase jen tři svory, ze kterých sbíjí a jimiž svazuje všechen rozlitý, nekonečný záplet a zádrh, chumel a plamen, dech a teplo sociálného života — vzájemnou poměrovost jeho roztočeného a masivného, propleteného a utuhlého kopce buněk: silný a přímočarý proud jednotné figurace plemene, jeho dědičnosti anthropologické i psychologické — ochočující, podmaňující, připodobující vliv i prostředí fysického, bydliště jako vlivu útvarů krajinných, jejich formace zeměpisné, geologické, estetické na život obyvatelův, umělců a básníků na př. — i prostředí historického, společnosti a kultury jako všeobecného, jednotného, pronikavého naladění časového a národního — a konečně moment.

Kritika tohoto způsobu, této formy sociálného oživování, sociálné synthesy — dostavila se brzy. Jsou to hlavně Hennequin a Guyau (z duchů exaktných a positivných), kteří ji rozebírají a zčásti popírají. Všimnu si zde dříve jejich vývodů, než podám vlastní názor o sociologické theorii Tainově.

Předně popírají plodnost kriteria *dědičnosti plemenné*. Dědičnost hraje a působí, je jisto, ale není to zákon plodný, matematicky formovaný, je to pouhý princip, hypothesa spíš virtuelná, než jevová. A pak praktické obtíže. Není plemen čistých, jsou od nepaměti promíchaná a pomatená, zkřížená a složená. Celé toto kriterion je tak hrubé a široké, že nemohu ho v konkretním případě užít na žádného genia, talenta určitého plemene, třeba Goetha nebo Beethovena z Germánů. Je bezvýsledné a neplodné. Jsou umělci téže země, téže krajiny skorem téhož clanu, třídy, národa, sociálné vrstvy — naprosto různí, nesrovnatelní.

Po druhé: vliv *prostředí fysického, vliv bydliště* je také neurčitý a nepevný. Dá se jím, přiznávají, dost vyložit na př. bujná, rozteklá poesie indijská, přesná, určitá, sevřená řecká. Ale *sestupujeme-li k detailům*, k jednotlivým autorům, hned padáme přes překážky, topíme se v nejistotě a kontradikci. „*Lafontaine* pochází ze země pahorků a malých potoků; ale což neviděl tytéž pohledy *Bossuet* v okolí Dijonu a *La-*

martine kolem Maçonu?" namítá Hennequin ve „Vědecké kritice".

Po třetí. *Prostředí společenské, kulturní* působí, není pochyby, na všecky časově souběžné projevy duševního života. Je jako ovzduší společné a pronikavé: nasycuje je, prolne je. Ideje, city, vášně, mravy, touhy doby jsou jíl, z něhož hněte umělec, vědec, politik. Doba, společnost, kultura dává *látku*, připouští Guyau. Ale „znakem genia je právě, že nalezne novou formu, kterou nedovolovala předvídati znalost *dané* látky". A *Hennequin* sestavil tabulky geniů více méně současných, žijících ve stejném prostředí národním nebo společenském nebo kulturním — naprosto si nepodobných navzájem a naprosto odlišených od průměrného typu té které sociálné, historické, kulturní hromady. „Dějiny literatury podobají se dějinám vědeckých vynálezů; jsou stejně zajímavé, ale obojí pomáhají jen, ještě jednou, lépe *odpoutati tu neznámou sílu* genia, a je stejně nemožno vyložiti úplně původní dílo jako veliký vynález; nikdy si nezúčtujeme mnohem lépe genia Shakespearova nebo Balzacova než Descartesova nebo Newtonova, a vždycky bude mezi psychologickými, nám známými předpoklady Hamleta nebo Baltazara Claese a těmito typy samými propast větší ještě než mezi předpoklady systému vírů nebo theorie přitažlivosti a těmito theoriemi samými".

Nejvíce účinnosti přiznávají Tainově vlivu prostředí sociálného a kulturního pro doby *mladých společností, národů, literatur, pro počátky kultury a dějin*. Mizí však vliv tento, stírá se a povoluje právě postupem rozvoje společnosti, členěním jejích funkcí. Hennequin i Guyau stojí tu na půdě evolucionismu, na půdě Spencerově a vlastní zbrojnice Tainovy vystřelují na něho přesvědčivá argumenta. Podle Spencera, jak známo, není společnost, stát, národ než organismus. Rozvoj jeho záleží však právě — jako každý pokrok — v odlišování, v různění, zesamostatnění, individualisování jednotlivých členů, částí, údů. Ze stejnorodého k různorodému, jest jeho formule. „Nakonec fakta směřují k důkazu, že každý druh pokroku jde od stejnorodého k různorodému a že je tak tomu, poněvadž po každé změně následuje *více změn*." Společnosti a literatury staré byly stejnorodé, jednotné, neodlišené, celistvé. Postupem časovým, rozvojem přivede

se do nich teprve rozlišenost: rozpadají se v samostatná a různá prostředí, jednotlivec žije život samostatný, neodvislý od sociálného průměru, který se tu stává abstrakcí a pouhou matematickou formou, pomůckou. Moderní společnosti, umění, literatury jsou složité, odlišené, různorodé. Tainovo kriterium ztrácí tu skoro všecku cenu.

A poněvadž genius je podstatně iniciativný, původce, vynálezce, obnovitel — ztrácí i tu theorie Tainova mnoho ze svojí přísné a kategorické úhrnnosti. Kryje za to, přiznává i Hennequin i Guyau, úplně talenty menší, umění rozlité a proniklé masami jako na př. holandské malířství. Zde lze dosti spolehlivě měřiti *průměrem* obecné kultury, národního, společensky buržoasního prostředí jednotlivé umělce, kteří jsou tu produktem půdy a vzduchu jako jisté druhy květin a stromův.

A výslednice diskusí o tomto bodě Tainovy synthesy sociálné? V podstatě ta, že je nutno vedle principu Tainova uznat právě opačný a že terpve *kombinací obou* dají se vystihnouti všecky tvary, formy, zvláštnosti genetického sociálného růstu a rodu.

Vystihnouti. Ano. Znázorniti, zpodobiti spíše ještě. To všecko jsou slova, která kryjí hodnotu Tainovy methody sociálné. Ale ne *vyložit*, jak předstíral Taine. A právě v tomto bodu je po mém soudu nutno se dorozuměti. Taine jako čistý methodik nemohl podat ani nic více než pouhý výpočet podmínek, pouhé poznání *vnější a formové* jisté hromady jevů a fakt. Vždyť ustrojoval jen *vztahy*, jen *relace* předmětů, dílů, částek, atomů mezi sebou. I když předpokládám, že za jistých okolností vnějších — za jistého seřadění jejich prvků — vyskytují se *vždycky* jisté zjevy vnitřní, duševní, nemohu soudit, že tyto vnější prvky jsou *příčinami* jistých vnitřních stavů. Jsou jen prostě mezi sebou spojeny. Vládne mezi nimi jistý vztah. Snad sled. Snad současnost. Ale nazývati vztah ten příčinou — je metafysický a nepřesný výraz. Konstrukci Tainově dávati hodnotu reálnou a genetickou je rozhodně falešné. Má jen cenu *popisnou*. A v tom jest její zásluha — veliká, nedocenitelná. Ale co by se vedlo za tuto demarkační čáru, je nesprávné. Tato tři kriteria jeho sociálné sythesy nejsou nic než co jsou rubriky ve statistice: — natažené sítě, rozvěšené provazy, do nichž se mají chytat, kolem nichž se mají věšet fakta. Mají je jen

třídit, rovnat, rozlišovat. A rozumí se, dají se myslit i jiné a snad příhodnější, poněvadž plodnější rubriky.

Fakta jsou poznávána Tainem pouze a čistě *numericky*, t. j. formově — ať počítá detaily, ať váží a měří síly v účinech. Je to poznání celkové, hromadné, en gros. *Poznání masy.* A jen v těchto velikých plochách je Tainova methoda užitečná — je to methoda výlučně sociologická. Dovede karakterisovati hromady a celky. Ale nechtějte od ní nic víc. Sestupujte ze všeobecného k zvláštnímu, z hromady k jedinci — a ztrácí všechnu svoji cenu. *Průměr* je formule idealisační, která nestačí v měnnosti a bohatosti jednotlivého, živého, konkretného. Tu je třeba vyšetření podrobného, individuelného, vnitřního, reálného slovem. Jen tam, kde není toto vyšetření možné, kde není exaktné, kam nedosáhneme a kde nestačíme proniknouti — musíme spokojiti se poznáním hromadným, formálným, methodovým. Tyto všeobecné normy Tainovy *nejsou zákony* — jsou jen typy, principy, hypothesy. Vnikněte hlouběji do masy a poznáte, že nekarakterisuje menší skupiny její — že selhává. Že každá z těchto menších skupin má jiné, své, zvláštní, neodvislé řády pohybu, života, sdružení — a že těch menších řádů a forem bude právě tolik a tak složitých — jako je pozorována a vnímaná realita sama — slovem, že realita není normou Tainovou vyjádřena, že žije přes ní a proti ní dále. Tyto menší řády a postupy musily by býti jinak v Tainově normě zahrnuty, musily by se z ní dát kdykoli odvodit. Tainova methoda podává tedy jen poznání *typické, formové, vnější, hromadné,* jak ani jinak býti nemůže. Hodnota její je, jak jsem již řekl, jen *popisná.* Zcela přirozeně právě touto cestou mohla být uvedena exaktnost a vědeckost do studia sociálného, dějinného, literárně kritického. Stojí tedy posud pouze na nejzazším cípu území. Nedobyla posud mnoho. Všecko ji vlastně teprve čeká. Ale právě proto musí žádat od svých adeptů střízlivého sebepoznání a rozhledu. Nic nemůže jí škodit víc než přecenění, než předčasný jásavý pokřik a kadidlová oblaka sebeklamu.

Taine je předem malíř velikých historických fresek, kde žijou celá pokolení, kde se rozlévá život obce, města, kraje, národa — v liniích

širokých a probořených obzorech, jak podobně a blízko vytknul již p. dr. Jakubec u příležitosti jistého referátu v loňském Atheneu jeho cenu. Ale k malbě drobné a subtilní, k ostrému, hladkému, úlisnému, graciesnímu proniknutí, prolnutí, prosvícení jednotlivce, k literárnímu portrétu, k psychologické podobizně nedá se užívat jeho methody. (Nevadí, že sám Taine nahodil a skizzoval řadu jemných a podrobných hlav: není tu svým, nýbrž pokračovatelem subtilní a vtíravé dialektiky, biografické a psychologické kombinace Sainte-Beuvovy.)

Jest otázka, kterou cestou půjde Tainova reforma kritiky relativné a deterministní? Patrně a zjevně bude hledět probrat se k exaktnosti *individuálné a předmětové* — bude hledět proniknout, fixovat, vyjádřit *nitro samého spisovatele* — formulí objektivnou a kvantitativnou. Směr tento cítí a větří se již intensivně. Ale postupy k němu jsou dosud nejasné a předčasné. *Guyau* uvědomuje si to všecko velmi dobře, když ve 3. kapitole svého „Umění s hlediště sociologického" tvrdí: *pravá kritika je kritika díla samého a ne spisovatele a jeho prostředí.* Chce proniknout k *individualitě jednotlivce,* autora, k jeho karakteru, tmavému jádru jeho bytosti, centru jeho vůle. „Dnes kritika *díla* stala se postupně historií a studiem *spisovatele.* Vyšetří se *formace* jeho individuality, postaví se jeho psychologie, napíše se román romanopisce. To všecko je velmi dobré, ale to všecko jest jen „*soubor materiálu pro kritiku* a ne kritika sama". A kromě analysy díla jako produktu osobního temperamentu autora a prostředí, v němž se tento temperament rozvinul, žádá *kritiku díla samého,* „přibližný odhad míry života, jež je v něm". A v poznámce trochu nejasně polemisuje s Hennequinem a nepřímo i s Tainem, když žádá přímo *soud* o díle, a ne jen pouhý *výklad jeho,* na nějž se dobrovolně obmezují oba citovaní autoři. „Aniž by byl *absolutný,* soud theoretický je možný a zakládá pravou kritiku". Studujte *personalitu díla,* jeho *vlastní, neodvislý, vnitřní život,*[1] pointuje svůj program.

---

1 - *Guyau* uvádí jednu stranu z Flaubertových listů, kde po jeho názoru je celá sporná otázka vyložena a zachycena a kde naznačena jest i cesta budoucího postupu v tomto poli. Překládám ji zde pro její hloubku a jasnost: „Píšete mně o kritice ve

Cíl mnou označený je tu programován jasně. Ale cesta k němu jest jen *ústupem od methody Tainovy*. Znamená ztrátu vědeckosti. Je návratem k starší a *rozdvojené* methodě Sainte-Beuvově, jak ji formoval ve třetím, tuším, svazku „Nových pondělků": „Každé dílo autorovo vyšetřované takovýmto způsobem (t. j. jako produkt fysického a společenského člověka-spisovatele)... nabude celý svůj smysl, smysl historický, smysl literární. Býti v dějinách literárních a v kritice žákem Baconovým, zdá se mi potřebou časovou a výbornou podmínkou, aby se dalo souditi a chutnati potom s větší jistotou." Kontradikčnost a nesrovnalost je tu patrná. Vedle *výkladu* genetického, deterministního žádati a chtíti podati ještě soud — odhad neurčitý a předpokládající pojmově již volnost a absolutnost svobodnou a mravní — je rozhodně nepřesné a sporné. Vývoj a pokrok vědy záleží, jak dovodil nevývratně po mém soudu Herbert Spencer v jedné ze svých Essays („Genese vědy" v prvním svazku), v přechodu a postupu od předzvědu *kvalitativného* ku předzvědu *kvantitativnému*. Věda je jen tam, kde je *měřitelnost* jevů, faktů.

Taine postavil se první na toto stanoviště — ukázal na tento princip jasně a důrazně. Nerealisoval jej ovšem, nastínil jen jeho podmínky. Připravil jej také tím, že zavedl pojem relace a determinismu do kritiky. První základy vědeckosti jsou tu dány. Nevyšetřuje se lépe, neuhaduje se absolutní entita, věci a předměty, pocity, ideje nepoznávají se o sobě, poznává se jen jich podmíněnost, vzájemnost,

---

svém posledním listu a pravíte mi, že co nejdříve zmizí. *Já myslím naopak, že je zrovna ve svojí zoři.* Postavili se na právě opačné stanovisko, než kde stála kritika předešlá, ale nic víc. V době La Harpea byli *gramatiky*, v době Sainte-Beuvea a Taina jsou *historiky*. Kdy budou *umělci*, nic než umělci, ale dobře umělci? Kdo znáte kritiku, která by se znepokojovala o dílo *v sobě* způsobem pronikavým? Analysují velmi jemně prostředí, kde se produkovalo, a příčiny, jež je přivedly, ale jeho komposice? jeho styl? hlediště autorovo? Nikdy. *Bylo by třeba k této kritice veliké obraznosti a veliké dobroty*, chci říci, vždy hotové schopnosti k nadšení a pak vkusu, vzácné vlastnosti, i u nejlepších, že se již o ní naprosto nemluví." Tu je to, co by se mohlo nazvati vnitřním pohledem do uměleckého díla, jehož je neschopno mnoho povrchních pozorovatelů — dodává dále Guyau.

souvislost. A toto nazírání nejde opustit. Neopustí se také nikdy. Je to první pevnost na samém kraji neznámé a neopanované krajiny. A pevnost ta nese jméno Taina, svého stavitele. A v tom jest jeho aere perennius.

Jest otázka, dojde-li se kdy k *reálnému, kvantitativnému* vyjádření *díla samého*, k vědecké a exaktné jeho formulaci. Trochu všetečná a zbytečná otázka. Dnes nedá se na ni posud odpovídat. Ani kladně ani záporně. Všecko, co se dá říci, jest jen to: mnohé vědy potřebovaly celá tisíciletí, aby přešly ze stadia kvalitativného do kvantitativného, jak vykládá v citované essayi Spencer — ale přešly tam přece — jako na př. v našem skoro věku teprve chemie.

Ale to všecko je prozatím a na hezkou chvíli ještě pro kritiku jen vzdálený a příjemný sen — neškodný sice, ale zrovna také ne užitečný. Dnes — díky Tainovi — je kritika v jedné své větvi — v kritice *hromadné*, souborné, dějinné, národní, *sociologické*, statistické — vědou zatím a s velikou námahou jen neurčitou, kolísavou, *popisnou, kvalitativnou*. V druhé větvi, v kritice individualistní, vnitřní, reálné není dosud ničím než *uměním*. Uměním, které je praktickým užitím a vykořistěním jiné, také dosud velice povrchní ještě a z donucení důvtipné vědy popisné — psychologie. Uměním karakteru, karakterisace — ethologií, jak chce toto umění nazývati Stuart Mill. A tato druhá větev kritiky — tato kritika umělecká, vnitřní, psychologní — má také svého patrona, na jehož oltáři budou ještě dlouho hořet svíce a vonět květiny: — Sainte-Beuva. V nejposlednější době, zdá se mi, staví jich tam kritická elita zase víc než je potřebí a než se snáší se spravedlnosti k silnějšímu a titánštějšímu svatému první církve: — Hyppolitu Tainovi.

3

Jako přední a nejvýznamnější výsledek Tainovy kriticko-historické methody označuje se obyčejně nahražení *odhadu výkladem*. Ne *soudit* má moderní kritika, ne odhadovat, třídit, rovnat, oce-

ňovat, ale *vykládat*. A důsledně: nemá poučovat, napravovat, radit, ale jen *konstatovat*. Taine sám přirovnává v známém jednom passu ve svojí Filosofii umění methodu svoji k methodě *přírodopiscově, botanikově:* ukázat, že ta rostlina mohla, *musila* vyrůsti v té a té půdě, že i v nejjemnějších, nejsamostatnějších, nejsložitějších jejích částech, v jejích korunách, květech, tyčinkách, v její sametové barvě a medovém pelu žije proměněná a zjemněná šťáva rodného spodu černavé, tučné země. Ukázati tedy, abych rozvinul analogii, v každém uměleckém díle plod nesčetných drobných obklopujících je okolností *vnějších* a *objektivných, sociálných*, pojmout a vyložit je s hlediska *příznačně historického*.

Dnes cítí se již dobře a obecně, v čem tento program Tainův je nedostatečný, v čem je paradoxní a nepřesný. Sestrojovati hnutí literární z dějinných, ví se dnes již, nejde dobře, poněvadž literatura *sama* ve svojí hodnotě čistě umělecké a duševní jest nejlepším, nejcennějším a nejurčitějším hlavně dokumentem historickým. Dílo umělecké jest jednotka fixní, neměnná, určitá — obdivovaná socha, malba, kniha trvá jednou vytesána, namalována, napsána jako věčný pramen dojmový a vznětový, jako psychologický dokument vždy přístupný a čistý, poddajný a bohatý badání a analyse celé přítomné i budoucí vědy — kdežto ostatní fakta: politická, kulturní, národohospodářská atd. ztrácejí určitost ve vzdálenosti odlehlých věků, v jich smyté a mlžné perspektivě — pro svoji složitou a rozptýlenou, prchavě momentní a subjektivní významnost.

Ani Taine nemohl jíti jinou cestou: ani on neustrojoval dějiny literatury z dějin obecných, nýbrž naopak dějiny *obecné* z dějin *literatury* a *umění* — a to vzdor vší theoretické umíněnosti a všeobecné programovosti. Ani Taine neustrojil si dříve model sociálný, politický, kulturní, lešení na př. *anglického* nebo jiného *národního nebo časového ducha*, aby na něm stavěl, pomocí jeho vypočetl a vyměřil jednotlivé pilíře, arkýře, věže, ornamenty — jednotlivá konkretná živá díla uměleckého genia; nýbrž *danou* a *hotovou* stavbu, organickou architekturu vpředl jen jako pavučinnou sítí *demonstračním* (a ne genetickým) aparátem svojí methody.

Tak na př. v „*Dějinách anglické literatury*" neustrojil sociologické, národní kriterion z té masy poznaných sil a vlivů vnějších a daných (ale podstatně utajených dnes, nemožných a nezpůsobilých nebo nepoddajných analytickému vyšetření a zjištění): politických, fysických, klimatických, zeměpisných, kulturních, psychologických, právních atd. — nýbrž byla to *literatura sama, umění samo*, z něhož tyto vnější vyšetřoval, zjišťoval, vyhledal (zcela snadno, poněvadž umění není než reflexí, odrazem vnějšího, fysického, sociálného světa). Taine nestavěl tedy podle lešení architekturu, ale naopak lešení podle architektury. Není pak zrovna divu, že lešení se hodilo výtečně na architekturu a architektura dokazovala totéž, co jí chtěl Taine dát dokazovat. On přečetl nejprve všecky slavné autory, t. j. ty, kteří dráždili nejsilněji nebo nejjemněji *jeho* uměleckou, bohatou, podrobnou duši, abstrahoval z nich celou škálu stále rozbíhavějších a všeobecnějších kruhů, sestrojil tak vnější síť svojí sociologické methody, „časového nebo národního ducha" (jak se dá úhrnně dosti přesně označit) a vsunul pak do ní bezvadně a s pohodlnou hladkostí všecky autory, které četl, které respektoval a z nichž abstrahoval svoji thesi. Je však také pravda, že někteří autoři nespadali dobře do Tainova programu, že z něho vynikali, utíkali mu a rozbíhali se z něho — z toho programu, který byl podstatně logický, hrubý, přímočárný, racionelně pravoúhlý — neschopný obemknouti rozlitý a *kontradikční*, pomatený a promíchaný nebo odstíněný a ztajený tok duševního života. Takové autory Taine dobrovolně propouštěl ze zapjatého svého mechanismu a kde to nešlo, skizzoval je jako kuriosní a subjektivní nadvzdušné výjimky jako na př. Shelleyho v dějinách anglické literatury. Celkem sluší doznati, že autorům se nevedlo v tomto celkovém systému Tainově špatně. Zcela přirozeně, neboť ruka, která hýbala železnými zděmi a pevnostními hradbami tohoto velikého systematického aparátu, byla měkká a delikátní, nervosně procitlivělá ruka velikého *umělce*. Spíš trpěl „duch doby", jak pěkně vystihnul *Emile Faguet:* „učinil si[1] tak nejprve o svém autoru správnou představu a pak přizpůsobil

1 - totiž Taine.

jí lépe či hůře ducha času. Byl to velmi pravděpodobně duch času, který tím trpěl někdy, a skutečně, když pokládal vysokou literaturu francouzskou sedmnáctého století za výraz mravů francouzských v sedmnáctém věku, učinil si o sociálném stavu v sedmnáctém věku dosti podivný názor. Tak se stalo, že kritik, který chtěl býti jen historikem, napsal špatné strany historie, poněvadž zůstal dobrým kritikem. Ale dobré strany kritiky zůstávají, a je jich na sta hodných podivu".

Je zajímavé všimnout si, jak tato „empirická", „positivná" methoda Tainova stýká se úzce ve svých výslednicích, v konečném celkovém výtěžku s právě opačnou methodou „doktrinářskou", „moralistní", „apriorní", jak se označuje, — třeba *Nisardovou*[172]), nebo dialektickou *Hegelovou*. Nisard má, jak známo, ve svých literárních dějinách francouzských jednu velikou, nadoblačnou, alegorickou postavu, fantom Francie, abstrakci mravní a právnickou, „personam mysticam seu moralem", která prochází knihou jako mstící božstvo, trestající každého, kdo odpadá od tohoto abstraktního a dedukovaného průměru. A Taine? Nechtěl nic jiného v posledním cíli své snahy než konstrukci takovéto jednotné ústřední formule, která by pojala postupnou dedukcí v sebe všecky jednotlivé a roztříštěné jevy reality a konkretnosti.

A v tomto bodě také jeho abstraktní methodovost přechází skoro v doktrinu. Taine — zaujatý přímým, pronikavým, bezohledně důsledným útěkem kupředu — nepozoroval ani, že čára, kterou probíhal a kterou pokládal za nejnepochybnější přímku na světě — jest obvodem kruhu o imposantně velikém poloměru, a že se vrací pak po jeho obvodu zpět do bodu, odkud vyšel a jemuž chtěl uniknout. Ty rubriky, které měly podle něho samého míti jen cenu čistě demonstrační a účelovou, proměňoval čím dále tím určitěji v kriteria absolutní a abstraktní. To co mělo být pouhou měnnou, závislou sítí, pohodlným pomocným aparátem, demarkačním praporkem, tuhne nakonec v že-

[172]) Na tento bod upozornil již *Lemaître* ve 4. svazku „*Contemporains*" ve studii o Bourgetovi.

lezné a kamenné ploty, v meze a nepřekročitelné hranice. Taine ze svojí *methody* sociologické učinil nakonec *doktrinu* — ne sociologickou, ale kritickou, estetickou. Taine nepřestal sice nikdy *vykládat*, ale začal současně třídit, rovnat, odhadovat, cenit — *soudit*. Je to zajímavý článek „*Ideál v umění*", v jeho „*Filosofii umění*", kde tak trochu zradil úvod k „Dějinám anglické literatury", Taine si tu přiznává sám, že ve svých výkladech o plastice a malířství různých národů a věků měl v ruce zákoník, z něhož vynášel rozsudky. A jeho zásady? Jeho paragrafy? Tytéž, stejné jako paragrafy všeho práva a všeho soudu. *Účelnost, prospěšnost, zdraví celku.* Tak zní vyslovena do posledních důsledků Tainova myšlénka. Nelze se s tím tajit a nelze se klamat přírodovědeckým aparátem a slovníkem, kterým tu Taine zakrývá vlastní jádro celé otázky. Umění nejdokonalejší je to, které vyjádří nejúplněji, t. j. nejorganičtěji samý základ společnosti. Nelze si zapírat, že ideál ten je *extensivný* a ne intensivný. Intensivnost je konec konců Tainovi jen prostředkem k extensivnosti. Cestou směny. Taine předpokládá mezi nimi jednotnost, totožnost záměny a jevu.

Zdraví. Toto slovo, které ideově, logicky je metafora a zápor, jak již vyložil Spinoza, zůstává přece reálné, živé, citově bezpečné. Smutná jistota. Jistota, která uteče z dialektického řetězu, ale která přece je poznávána individuálně, konkretně ústrojím, bytím každého jedince.

A srovnale s tímto kriteriem staví Taine řebřík, škálu, stupnici umělecké dokonalosti. Je pro něho karakteristická. Nejvýše klade *zbytky řecké plastiky*. Proč? Poněvadž, jak již pověděno a často opakováno, „sochaři byli Řekům dogmatiky" — sociální cíle projevují se v náboženském určení nejpronikavěji — neboť Tainovi stejně jako dnes Guyauovi náboženství jest jen útvar sociologie. Umění harmonické a organické, zachycené kořeny přímo ve statickém dně společnosti. Umění rovnováhy. Umění zdravé. Stejně jako *renesance*, vítězství smyslů, práva potlačované hmoty, dusené tak dlouho pod olověnou abstraktní kápí dialektického, středověkého spiritualismu. A ocení také plně, není pochyby, malířství *nizozemské*, jeho příbuznost a smíšenost s lidovým bytem, úzkost a opakovanou blízkost inspirace čerpané a přelévané z toku všedního, malého, buržoasního

života. A odhadne zcela důsledně zase nízko *gotiku*, umění „nepřirozené nerovnováhy", jak řekl již Hegel, rozlomené mezi ideu a formu, zvrácené k první, odtržené od druhé. Anglické *praerafaelisty* celkem špatně ocení a slabě chutná. Mnohým neporozumí. Bude vidět v nich „úpadek", „výstřednost", „chorobu", — v jejich snaze rozšířit sugesci, citovost, ideovost, symboličnost ze sféry zvuku a slova i do sféry barvy. Malířství má podle něho svoji nepřekročitelnou mez v reprodukci názoru, a chtí podrobovat sugesci a citu tento názor, realisovat je vedle něho nebo přes něj — zdá se mu neorganické, nepřirozené, hřích formovosti a typičnosti. Přes všechen obdiv, který skládá *symbolické poesii* P. B. Shelleyho, cítíte těžce překonávanou zdráhavost nejistoty a pochyby, je-li abstraktnost metafysiky a ideovost symbolisace pravým polem básnického tvoření, zpola tajenou a zpola vyslovenou bázeň, aby poesie v této obrovské a titánské snaze se nerozšířila jako vůz rozehnaný k nějaké nedosažitelné, šíleně daleko a obtížně položené metě.

Strach, nejistota, kolísavost a restrikce Tainova je ve všech těchto případech, myslím, jednotného rázu a stejného původu: v podstatě nechuť přírodopisce k neúplným, necelým, porušeným útvarům a ústrojím — k polotvarům nevyvinutým nebo odkloněným, k *mrzákům* v anatomickém smyslu. Nikdo také necítí prudčeji a nechutná labužničtěji než Taine tvary a exempláře vyvinuté, *typy* slovem. Žene jej k tomu přímo již jeho snaha po podstatném, všeobecném a jednotném, snaha vlastní jeho methodě i jeho duchu. Jeho radost, spatří-li takový vyvinutý, dokonalý, nádherný exemplář v *přírodopise ducha* — v kritice — je hlučná, kypící, veselá, a přirovnání se šťastným lovem přírodopisného sběratele vtírá se každému samo sebou. Lyrismus její neliší se ničím od ryze odborného nadšení Lamarckova nebo Darwinova, které spontánně se v nich zvedá při pozorování a popisu nekonečného počtu živočišných rodů. Než začne mluvit a vykládat na př. o *Tomáši Carlylovi*, ulehčí si radostným lusknutím prstů, rozechvěným gestem šťastně vyneseného předhistorického nálezu. „Divný člověk, divné zvíře, ten Carlyle, předhistorický netvor — ale krásný, silný, vyvinutý exemplář" — tak se dají parafrazovat

jeho city před rozevřením anatomického nože. A cítíte pak tuto radostnou zálibu, podařeného experimentu, dokonalé a úplné demonstrace v každém jeho řezu, v každém ocelovém určitém a cílovém rozkrojení svalů, rozpoltění kostry.

Jsme tu, jak patrno, velmi daleko od předstírané lhostejnosti, necitelnosti k materiálu. Naopak. Taine *vybírá* materiál, *vybírá tak pečlivě* jako snad nikdo druhý z velikých kritiků a literárních historiků. *Odhaduje, soudí*, zavrhuje jedny, přijímá druhé. A ani tu není bez poznámek spokojenosti nebo nelibosti. Projevuje svoje přání a stesky. „Ten úd je křivě rostlý, páteř nepravidelná, to a to slabě vyvinuto", slyšíte v jeho kritice neustále. *Dokonalost materiálu* slovem jest jeho *kriteriem*. Nejdokonalejší exemplář podle Taina, nejdokonalejší dílo, báseň, socha, obraz, člověk je ten, který ověřuje, dokazuje, podepírá nejúplněji, nejjasněji, nejpřesněji *jeho sociologickou methodu*. Čím vhodnější, způsobilejší, pohodlnější materiál k demonstraci, tím dokonalejší, vyšší, čistší, typičtější. Jak vidět, methodismus Tainův zvrhuje se tu v dogmatismus. On měří a cení pole dle toho, jak snadno či nesnadno dá se zorati jeho pluhem, pluhem jeho systému, jeho methodou. Měl tedy naprosto pravdu *Brunetière*, když obrátil vlastní zbraň proti Tainovi a tvrdil, že žádný kritik za posledních dvacet let nesoudil více než Taine — týž Taine, který *odhad* v kritice naprosto zavrhoval a chtěl na jeho místo položit *výklad*. Ano, nikdo nesoudil více, podepisuji po Brunetièrovi — ale dodávám: nikdo nesoudil také *výrazněji*, stejněji, srovnaleji. Pod touto methodou zdánlivě objektivní, vnější, lhostejnou, studenou — pod jejím korektním a bíle neživým povrchem rozvětvují se cévy a žíly, třesou se nervy, stříká krev, trhají se svaly, napíná se kostra. Celá živá bytost. *Individualita. Personalita.* A všecko, co jeví se jako vnější, odvozené, nabyté, získané, jako kostym, maska nebo zbroj je v pravdě živá kůže, mléčná a citlivá část živého, krásného, dýchajícího, vyrostlého ústrojí, těla. Jeho methoda, tak sevřená, hrubá, pevná a typická, byla jen strukturou jeho duše, jeho bytosti, promítnutým jeho nitrem, vyluštěným jádrem. A tak ve všech jeho portrétech, poznámkách, kritikách, soudech jako historických obrazech a širokých, silně rozvinutých

freskách — je to jeho *osoba*, Tainovo *já*, *jeho* zorný úhel, *jeho* optické podmínky, *jeho* perspektiva, jeho zkušenost a cit, jeho názor a jeho ideje, které hledáme, odkrýváme, vyciťujeme, ustrojujeme — a o něž se zajímáme — zcela důsledni v tom a věrni principu *determinismu*, podmíněné znakovosti a relativné sepjatosti — nedobytnému vědeckému základu — který on první s takovým rekovným a vítězným klidem, útočnou a jistou silou zarazil jako zděný a neohlodatelný základ do rozteklého, rozlitého, měkkého a houpavě kolísavého močálu literární kritiky, literární psychologie.

Literární psychologie. Ano. Od něho tento druhý termín, termín psychologie vytlačuje první termín kritiky, posudku. Ne, že by odpadla kriteria, ne že by se dala odstranit — naopak, právě proto, že *přivedena k plnému a všeobecnému vědomí*. I kritikův i autorův i čtenářů. Kritika, díky Tainovi a po něm více než za Villemaina a Sainte-Beuva stává se delikátním a rozkošnickým uměním bohatého, podrobného, všestranného, pronikavého vkusu, nepoutaného a neobmezovaného, ale volně rozlívaného a projevovaného s vášnivou touhou labužnického vědomí relativity a podmíněnosti, individuálné subjektivity a prchavě kolísavé příznačnosti. Taine jest otcem této umělecké, diletantní kritiky, která má v dnešní prostřední spisovatelské generaci francouzské typické představitele v *Bourgetovi*, *Lemaîtrovi*, *Desjardinovi*, *Anatolu Franceovi*, stejně jako *Renan*, jehož výhradnému patronátu se obyčejně připisuje. Vliv Tainův je sice jen principielný, ale proto nepopíratelný. Velmi brzy prohlédla se i subjektivita jeho masivného a jen zdánlivě objektivného, necitelného díla. A našel se snadno most, přechod, brod a spojení mezi methodikem a evolucionistou Tainem a skeptikem a umělecky pružným, poeticky parnatým, metafysickým dialektikem Renanem.

A Tainův duch, Tainova osobnost, personalita byla to také, která sblížila, přimkla tuto sociologickou a reálnou kritiku tak blízko, někde až nerozeznatelně blízko k metafysické a dialektické theorii *Hegelově* nebo *Carlylově*. Tam, kde projeví se plně a do posledních důsledků Tainova snaha typického a základně konstitutivného, dojde se k stejně grandiosní a průhledné alegorisaci, k obrovským a imperativným konstrukcím hrubých útočných věží, masivných válečných strojů, které svojí stavbou vyhovují až úžasně té „rozvinované řadě dialektického diskursu, jejž lidstvo sobě samu přednáší — jak vypukle byl vystižen ráz dějinné filosofie Hegelovy. Taine, který shrnuje a odvozuje z hlavních a stabilních linií vedlejší, který tyto vedlejší synthetisuje v obsažné a hrubé, ústřední a splývavě protínavé uzly, — blíží se Hegelovi právě touto ústředností, nehybnou statikou, těžkou a průhledně sváženou a změřenou tíhou. Toto stupňování, toto jasné preparační vypracování, toto zapjetí a zařetězení, nehybná jeho vkloubenost, zalehlá tvrdost upjatosti a demonstrační účelnosti neprospívá zrovna vystižení reálné hybnosti a měnivého toku, přelévaného a roztékaného, jiskřivě rozstříkaného a v nuancích splývavého vlnění skutečného a citově neklidného života. Taine mnoho *preparuje*, odřezává, co zdá se mu vedlejší zjednodušuje, typosuje.

Je zcela pochopitelno, že u ducha takového rázu a takové konstituce kriterion muselo spadnouti v *pravidelnost*, *rovnováhu*, *sociální stabilnost*, *organickou typičnost*, *sílu a krásu* — ve *zdraví* slovem. Zdraví není nic než samo kriterion sociálné, podstatně sociologické — jako zjištění a vyšetření vaziva mezi skladnými prvky, součástkami, údy. Ten rovnající princip, který svazuje relativnost dvou pojmů: individuum v kolektivnost a naopak. Který realisuje a harmonisuje tento přechod. Zceluje jej. Není pochyby, že idea *zdraví*, tato idea sociologického odhadu Tainova, nemá hodnoty objektivné a *spekulativné*. Taine jí ji také nevdechnul. I u něho zůstává ideou „*neadekvátní*", abych užil výrazného názvosloví Spinozova. I u něho je to spekulativný mrzák. Či jen *mravní desideratum*, *praktický a účelový postulát*. Jí vychází Taine z šedi všeobecně a střízlivě spekulativného. Jeho zmíněný již essay „Ideál v umění" je branou k nové ploše, k nové krajině Tainova ducha: k Tainovi — ne již positivistovi, methodikovi, evolucionistovi, deterministovi — ba ani ne již psychologovi, sociologu, kritikovi — ale k Tainovi *moralistovi*. Šedivá ocel jeho zbroje se tu láme, odpadá, půlí a třepí, a pod ní svítí v určitějších a teplejších barvách, v osobnějších tónech a základnějších, personelních plamenech — v mravním názoru konec konců je člověk nejvíce a nejurči-

těji, nejvyhráněněji svůj — jeho čistší, lidštější, obecnější a právě proto také sevřenější a konkretnější karakter. A tomuto *karakteru* Tainovu buď věnován následující a konečný odstavec této studie.

4

Jako moralista překvapuje Taine svým krutým, pelyňkovým cynickým pesimismem, lépe *misantropií*. Jeho pesimismus není transcendentní, nemá plnokrevnou invektivu ani zžíravou a zahořklou přesycenost rafinované duševní delikátnosti. Vystupuje bez každého složitého a divadelního a proto průhledně nepříjemného a lehce znechucujícího aparátu německých pesimistů, stejně jako je prost každé hypersensitivnosti na realitě mučené a trápené platonické duše Leopardiho. Není ani řezavý v ironii, bodavý ve skepsi a znechucený v citu. Je hrubý, empirický, cynický. Je to spíše plivnutí než křečové trhnutí rtů, spíše odpor a hnus než pohrdání a nesmíšenost zdrželivosti. Jeho pesimismus je snad nejméně aristokratický ze všech, které se posud projevily. Zdálo se mi vždy, že by se dal nejlépe vystihnouti nečistým a zdráhavým hnusem, jaký budil by asi v delikátním člověku a umělci pohled na biblické bláto, z něhož podle legendy zformoval židovský bůh prvního člověka. Toto bláto, toto špinavé a líné těsto viděl Taine v člověku jako živočišném rodu. Toto bláto, neustále uvědomované, v přerodu tvarů a rozvoji dějin jinak a jinak hnětené, ale proto stále stejně lepké, povolné a hnusné bláto bylo to, které mu čpělo příliš silně a odporně, než aby občas nevyplivnul. A tato vynucená slina hnusu, tento odpor k nečisté naší podstatě vystřikne často spontánně, procedí se Tainovými zuby v četných stranách jeho díla silou a prudkou pravdivostí bezprostředního, vášnivého a základného — přes všechnu zadrženou a odměřenou korektnost, bezvadnou a cudnou formálnost reservy a taktu, vnější zdvořilosti a dobře vypočtené rovnováhy široké a klidné, objímavé a povýšené duše. Prorazí někde v krátkém a úsečném střiku, výbojné vervě a roztrženém gestu klidnou a světle pravidelnou, přísně odměřenou uniformovanost, jakou traduje pravidelně každou svoji filosofickou při a každý rozpor a problém. V posledních velikých jeho pracích dějepisných v *Origines de la France contemporaine*, v hlodavě leptaných freskách Revoluce, v portrétech ostrých, jednostranných a vypjatých skoro ke karikatuře, ve výlučných a plánovitě rozkládaných karakterových konstrukcích, na př. Napoleona I., rozlívá se tento misantropický tón stále určitěji, hojněji, prolínavěji, zabarvuje a spíše zakaluje dílo jeho zvláštní provokační skoro vervou. To, co bylo původně psychicky znakové, stává se tu někde moralistní theorií, jistým zorným a pevným úhlem, utajeným a vypracovaným systémem. Taine, který jako nikdo druhý postavil se hned na samém počátku svojí spekulativné dráhy v paradoxně výbojnou a obrněnou posici krajního deterministy známým axiomatem: ctnost a neřest jsou stejně produkt jako cukr a vitriol — Taine, který vycházel od základné totožnosti síly a dobra — Taine, který chutnal s uměleckou a necitelnou rozkoší každý projev síly bez odhadu hypoteticky a imaginárně účelového nebo sociálně užitečného — jemuž všecko t. zv. zlo, t. zv. nemravnost, t. zv. nemoc nebyla původně ničím než bodcem, vzpružinou a ostruhou života, pohybu, toku, síly a reakce, koeficientem sociálné hybnosti — který dovedl jako nikdo druhý milovat pohyb pro pohyb a život pro život — došel v posledních pracích dějepisných k některým ať vysloveným, ať utajeným a jen nařeknutým závěrům, které nemají zrovna daleko k chudokrevné morálce konvenčně křesťanské a vulgárně rozlité ideologie. Hlavně kniha o Napoleonovi je tu určitým a nevývratným dokladem. Každý čekal, že Taine se pokloní této přírodní síle vypracované a zhuštěné v celých generacích, přelité z nezkrocené renesance, vystřiklé z ní na mez devatenáctého věku — že s úctou bude pitvat Napoleona *genia*, samu sílu a vědomí síly — život, který se rozlil v celé závrati napětí a výbuchu v největší možný a dosažitelný objem — že s labužnickou zálibou přírodopisce vyzpívá v analytické hymně iliadu tohoto nádherného tropického tygra s vřelou krví a velikolepě studeným mozkem — že najde čistě estetický, absolutní a interesovaně nezmrzačený cit obdivujícího diváka před nesmírným tímto sopečným jevem — před rozpjatým tancem rozžhavených oblak a hřmící

bouří vražedných výbuchů této titánské sopky. A zklamání po vydání knihy Tainovy bylo všeobecné. Tento determinista, který viděl často dříve v lidstvu jen faunu, již cenil jedině podle síly kostry, pružnosti svalů a jiskřivé hry nádherné a plavé srsti, byl najednou vážně a hluboce znepokojen před tímto projevem živelní síly. Taine, který neměl původně daleko k ironickému názoru *Nietzcheho*, jak jej v nevyrovnatelně lesklé oceli přeostřeného útoku vykrojil tuším ve své polemické „Genealogii mravouky", že mravnost není nic než popírání horkého pásma ve prospěch mírného a středního — tento Taine stará se s poplašeným soucitem ve svém Napoleonu o *následky* této živelní bouře. Krásná, hrůzokrásná bouře, ale poškodila sedlákům brambory, potloukla žito a odplavila ječmen — takové jest jeho tónové resumé. A estetická, labužnická samoúčelnost, radostný hod uměleckého pozorovatele je tím naprosto pokažen. Taine se ptá po odhadujícím „proč", po sociálné a citové užitečnosti a účelnosti. Konec konců co zbývá po Napoleonovi? Zmrzačená Francie, mravně i fysicky vyssátá a zvrhlá, decimovaná ve zkrvácených loužích evropského bojiště.

Byl to *Lemaître*, který vystihnul dobře veřejný zmatek po dějepisných pracích Tainových. „A tak se dívá ten ‚materialista' (!) na nejvelikolepější naši epopeji, na ideálné pole naší slávy, na Revoluci a Napoleona?" volali všichni idealisté a liberálové. Snad necení nějakého pořádného a prostředního, poslušného generála republiky nad heroa a kolosa? Ale bylo tomu již tak. Taine byl dojat a podmaněn soucitem tam, kde ideologové a moralisté zůstávali tvrdí a zaslepení v mlhách „národní cti" a „pýchy genia". Proč ne? Co z toho, že jsme pomalovali divadelní dekorace vlastní krví? — jen když dobře se vyjímaly při velikém představení a slavnostním osvětlení. A tolik vítězství, tolik dat a jmen, tolik červených svátků máme teď ve svém národním kalendáři! A tolik heroismem nakypělých článků naše děti v čítankách! A tolik dlouhých a krásných, podivných cizích jmen — od Egypta až do Ruska — musí teď umět naši zkoušenci. To přece stálo za těch několik milionů mrtvol! A pro to pro všecko, pro tyto národní ideály nemá ten „materialista" smyslu! Je však pravda, že v té chvíli, jak podotýká Lemaître, byl Taine determinista liberálnější a ideálnější než všichni zástupci „národního idealismu" dohromady.

Taine vidí v člověku zvíře, zvíře špatně skryté pod kulturou, ochočené železným bičem rozvoje společnosti řadou věků. Gorilu, divokou a vilnou. A myslí, že nikdy nelze úplně potlačit tento zvířecí základ lidské bytosti. Lze jej jen zkrotit železnou pěstí, násilnou a těžkou dresurou. Kdy nejméně se nadějete, vzepře se dravec, vyrve se z pout a zařve. Z francouzských moralistů a sociologů snad jediný *Joseph de Maistre* vycítil tak pronikavě a vystavil s takovým ironickým dostiučiněním zvířecí dno lidské bytosti. Nikdo také, jako týž de Maistre a Taine, nestigmatisoval mravní nebezpečí nečinného a zbujnělého *snu*, snadné a vzkypělé *idealisace*, pohodlné a otravné *fabulace*. Tu všude je nebezpečí, ukázali, pro individuum jako pro společnost. Předpokládajíť tyto stavy právě nahromadění živočišných šťáv, vzepnutá pěna jejich přelívá se snadno přes kraj nádoby, zvíře vyrve se lehce z provazů a pout. Toto lidské zvíře je třeba držet neustále přikované v řetězech: mnoho práce, mnoho pozorování a mnoho vědy, málo klidu a kontemplace, žádné sny — taková byla Tainova duševní dieta, kterou ukládal a doporučoval lidstvu. Nebezpečí idealisace a mělkého snění, jeho zhoubnou a zvrhlou podstatu demonstroval Taine na cele hromadné a dějinné mase, na francouzské revoluci. Jak známo, byl Taine první, který sejmul aureolu s její hlavy, zhasil nimbus mythologie a záři apotheosy, do jaké ji zahalila nesoudnost národního mysticismu. Ukázal, že pod velikými slovy a ideologickou dialektikou, pod verbálnými koncepty a filosoficko-politickými turnaji jejích herců kypěly špinavé pudy potřeštěných a zvrhlých mozků, rostla rozpoutaná zvířeckost, prorazila konečně v celé nahotě zločinů a zuřivého šílenství, aby odplavila celou tu pochybenou, nešťastnou, bezplánovitou a roztříštěnou stavbu. Vidíte, to je *sen*, to jest apriorismus verbálných hraček, těkavý, prázdný, zvrhlý ideologismus revoluce. Tyto barevné bubliny plovou jen nad močály a bahny. A pod jejich blánovitým obalem jsou stísněny vždycky jedovaté plyny. Protrhnou dříve nebo později napjatou vrstvu a nakazí vzduch. To je Tainova demonstrace. Zastaví se často uprostřed svých

anatomických řezů, aby s radostným dostiučiněním konstatoval: — je to tak, jak jsem řekl; zvíře a jaké špinavé zvíře! Vidíte přece dobře? Tito snivci a utopisté jsou vlastně lenoši, zloději, vrazi a lupiči. Tito idealisté a reformátoři utekli z vězení. A celá revoluce nesloužila k ničemu, než aby ukázala a obnažila, rozvázala lidskou opici, která tu tančila svůj nejbizarnější kankán.

Tato Tainova misantropie je stupňována a prolnuta v pracích historických a politických ještě jinou disposicí duševní: *aristokratismem*. Taine byl v politice aristokrat stejně jako jeho učitel v sociologii *Herbert Spencer*. Aristokratismus Tainův je stejně a současně disposicí psychickou jako důsledkem jeho vědeckého názoru a přesvědčení. Doplňují se oba tyto prameny v jeho aristokratismu. Spencer jak známo není jen *konservativec*, je skoro *imobilista*. Stejně Taine. Společnost pokládá s Darwinem, Spencerem, Schäfflem za organismus. Celý rozvoj organismu jest v jeho odlišné zjemnělosti, diferencované delikátnosti a bohaté členitosti. Z této rozptýlené odlišenosti plyne důsledně rozdělenost funkcí. Čím vyvinutější společnost, tím větší složitost její, obmezenost a vymezenost ústrojí, t. j. činnosti, kompetentnosti sociálné. S rozdělenosti, s rozčleněnosti nerozlučně je spjat požadavek zapjatosti, závislosti, podřaděnosti. V hrubých a primitivných společnostech stejně jako u nejnižších živoků jediný orgán vykonává všecky funkce. A právě tento požadavek, aby všichni členové společnosti byli způsobilí ku všem funkcím, je jak známo, v posledním důsledku ideál demokracie. A jemu protivil se Taine celou útočnou silou svojí přísné logiky. Jemu pokrok společnosti byl totožný s nejvyšším vymezením, nejurčitější neměnností a výlučností funkcí. Chtít pohltit jednotlivce a uniformovat jej pro celek, bylo mu úpadkem a zvratem sociálné politiky. Celý cyklus Počátků současné Francie je tu, aby dokázal tento ilogismus sociálný.

Pesimismus Tainův, napsal jsem na počátku tohoto paragrafu, *překvapuje* každého, kdo zná Taina jako positiva a evolucionistu, jako žáka Hegelova, Darwinova a Spencerova. Evolucionismus jest, jak známo, podstatně racionalistický a optimistický. Známá věta Hegelova o nutnosti a tedy oprávněnosti všeho jsoucího — povýše-

nost rozumu, jenž odráží a zrcadlí celý měnný tok všeho živého — docházejí tu nové opory a nového zdůvodnění. Pesimismus Tainův nelze tedy naprosto vykládati jako dogmatický a programový důsledek jeho nauky. Otázka ta přešla se posud všeobecně dosti pohodlně — obyčejně tak, že se odkazuje do pole positivných a osobních zkušeností a pozorování. Přiznávám se, že mne výklad takový zrovna neuspokojuje. Zdá se mi spíše odstraněním a obejitím otázky než její formulací a jejím výkladem.

Chci zde alespoň naznačiti dvě možné a pravděpodobné hypothesy, které i bez tohoto útočiště z nouze — dovedly by vyložit pesimismus Tainův — ten fakt odklonu tohoto rozumového a pasivně zobrazujícího ducha — postup, jakým došel v některých případech k subjektivnému výkladu, citovějšímu a mystičtějšímu, jisté jevové hry. První možnost vidím v *umělecké disposici Tainově*. Taine nebyl duch čisté abstrakce, mohutný proud bezprostředně dojmového a vznětového, kvasil a hustil se v něm bez ustání a přivodil tak rozpor a jisté rozdvojení v jeho vnitřní duševní konstituci. Každý, kdo zná vysoce uměleckou a individuelně vybranou, vnitřně znakovou *formu*, — formu, která v plamenech a plastice, jasně průsvitných záhybech skládala a chytala živou vznícenost bezprostředně citového a nazíraného — formu básníka a tvůrce v jejím pohyblivém a sensitivním tepu — stylistické a účelně jednotné snaze — pochopí, jak těžko muselo se tomuto tvůrčímu a plastickému, formově útočnému duchu psát o thematech abstraktních a dialektických. Cítíme v jeho próze všude zadržený let poety, podtrženou obraznost tvůrce, zlámanou ztlumenost barev pod šedivým přílivem střízlivého a mléčného světla. Uvažte s druhé strany, že autory, jež Taine nejsilněji vnímal, kterými se opíjel a jež vystihoval v celém objemu jejich hybné útočnosti a bojovné přímosti, v nárazu a živé ráně, byli — jak již dobře poznamenal *Tissot* — stylisté plavých a předrážděných barev, rozteklých a bodavých přízvuků ryze osobního a citového, mistři stylu složitého a intensivně živého, s rozbouřeným rytmem silné a černé, zpívající a opíjející se krve: Shakespeare, Michelet, Balzac, Flaubert — všickni barbarští stylisté vlastních rozehnaných šťáv a pudů. Tato chuť

předpokládá příbuznost duševní, blízkou a zájmovou, a doplňuje první fakt formové virtuosity Tainovy. Ale všecko, co víme dnes o duševní disposici takovýchto bezprostředně vnímajících, k nekonečnému životu, tvrdému a nenasytnému jeho masu přissátých umělců — umělců *popisných* a *reprodukčních* — psychofysických — nasvědčuje nervové únavě a vyčerpané mdlobě z nemožnosti zasáhnouti bezvadně a úplně věčně unikající terč jejich snahy. Všichni básníci *popisu a reprodukce fysické* padli za oběť jisté nervové mdlobě pesimismu z předrážděnosti silných, vněmů.[1] U Taina přistupuje k tomu rozpor formy a látky, kterým trpěl jeho plastický a reprodukčně stylový smysl, jemuž nebylo dopřáno půdy srovnale pohodlné k zachycení a produkci, a který musil klouzat a utloukat se na ledových hlatích abstraktních themat.

Jiný fakt dovede ještě plněji podati klíč k tomuto pesimistickému a útočně misantropickému pojetí člověka, jaké chvílemi rozvrací jeho racionalismus v impulsivnost mysticismu. Myslím tím roztržku mezi *individualistou a socialistou*, která je zaťata a rozsednuta tak rozedřeně a násilně klínovitě v moderní duši po výtce, v člověku devatenáctého věku. Není se dobře klamat a zastírat si, že v tomto bodu je zachycena hnisající naše rána. Harmonisovat jednotku v mezích stáda, pojetí absolutné a abstraktné s daným a vývojovým je problém, o který se rozbíjíme všichni, jehož zmrzačeným pokusem a roztrženě jednostranným srůstem trpí moderní člověk. Psycholog narazil často v Tainovi na sociologa, filosof na právníka a lékaře. Taine visel často mezi oběma zrcadly skalními, padal s jedné zdi ke druhé. Od Darwinových vývodů v knize Descent of Man nedá se, tuším, pochybovat, že mravnost jest pojem čistě sociologický — smysl stádný. To, co psycholog zanedbá a přejde, musí reálně a jevově uznávat sociolog. Celá řada spekulativných a filosofických mrzáků oživuje nutně v nazírání sociologickém. Tak většina pojmů, jimž by Spinoza řekl neadekvátní. Na př. pojem nemoci. Není pochyby, že Taine, který chodil jeden čas do školy k tak čistému a ústřednímu spekulativu jako byl Hegel, cítil bolestně všechny hrany antinomie, když se s takovýmito pojmy konec konců musil dohodnout. Ta věčná „ale" a „avšak", přes která skáče moderní člověk méně pružně než historický, poněvadž je vcelku unavenější, mrzutější a prohlédavější, zemdlela i Tainovu vytrvalou trpělivost a svěží novost svalů, napjala a zvrátila i jeho duševní pravidelnost, stejnoměrnou stabilnost duševního naladění. Připojte k tomu dobrovolně sice uloženou, ale proto neméně tísnící zápověď každé metafysické spekulace a máte nový psychologický důvod pro nepravidelnou skrojenost nebo roztrženou a skloněnou vypjatost jeho díla v některých stranách. Ať se mluví cokoli, cítil Taine bolestně zavřenou bránu metafysiky, o jejíž veřeje ulámalo si zaťaté pěstě tolik krásných inteligencí. „Spokojme se svojí nevědomostí" nedá se (myslím) nikdy vyslovit radostně plným a harmonicky celým dechem. Pocit odkrojení a zmrzačené necelosti musí tu cítit každý. Dá se nejvýše pronést s resignací. A stupňuje i v nejlepších tu nepravidelnost a roztrženou necelost, která se běžně a nepřesně zahrnuje disposicí pesimistní.

1 - Viz Hennequin, Ecrivains francisés, conclusions.

5

Jaký byl vliv Tainův na jeho dobu a jeho společnost? Předně *objemem* velice obmezený. Taine byl snad nejnepopulárnější autor svojí země. Jeho aréna byla povýšena a obmezená na duševní elitu, na vybrané posluchače a diváky. Ale v těchto užších mezích byl za to mohutný a hluboký. Celá dnešní střední generace francouzská podlehla tomuto vlivu skoro bezvýminečně s úplným a tyranským tlakem. Díky Tainovi je generace ta dnes ve svojí většině positivní. Taine napojil a zpracoval ji pro ideje filosofie evolutivné, pro Darwina a Spencera, jichž vpád do Francie přišel po Tainovi a po pěšinách a průsekách, jež on vymýtil na žárlivých hranicích, které zná stejně duševní svět jako politický a národní.

Mladší generace francouzská, lidé pod třicet let, vymaňuje se však z tohoto vlivu, nutno přiznati, snad s větším menším zdarem

nebo nezdarem, ale stejně houževnatou a chtivou touhou. Snahy více méně metafysické a symbolické projevují se a rovnají se v poslední době s velikou a lačnou výbojností. Znova zvedají se houfy duší k dalekým letům přes mlhavá moře k vonným a zralým Indiím absolutního. Ve fiolosofii stejně jako v literatuře hlásí se tato reakce s vědomým a účelným důrazem. Celá řada přechodů a odstínů — za něž se dají předem pokládati plnorodí i polorodí a zkřížení descendenti Tainovi: Hennequin, Bourget, Melchior de Vogüé, Rod, Barrès — usnadňuje a zprostředkuje tento rozehnaný přelet na duševním klavíru doby z basového a měděného pólu v stříbrný a sopránový. Taine sám nestavěl se nijak proti těmto novým touhám. Nepotíral jich, neodpíral jim, nezrazoval ani z nich. Pochyboval jen, že tyto veliké a daleké výpady se zdaří. Ale nezrazoval z nich, opakuji k jeho veliké cti ještě jednou. Naopak. Spíše povzbuzoval. Neboť patřil k těm vzácným a vysokým duchům, kteří milují především velikost aspirací, snahu nového a odvážného — i když se obrací proti jich vlastní práci, dílu celého života, jednotného a přímého v ostře švihnuté a pyšně nezkřivené linii. Miloval mladou generaci, a mladá generace jeho. Obdivem a úctou platila mu i tam, kde nemohla nebo nedovedla souhlasem.

„Nejživější kritiky, nejvášnivější útoky nechaly jej bez hořkosti. Nikdy žádný člověk nepřiznával více než on protivníkům svojim právo rozebírati jeho ideje, nikdy nebylo člověka prolnutého více touhou po spravedlnosti, nikdy nestaral se nikdo více, aby pochopil a postihnul. Ode všech, zdálo se, měl se něčemu učiti, a tento neúmorný badatel pravdy nebyl nikdy v neměnné shovívavosti unaven kladením otázek, trpělivým posloucháním, povzbuzováním bázlivých, mírněním prudkých. Miloval mládež, a mládež mu vrátila lásku. S kouzelnou prostotou povýšeného ducha vzdal se jí celý — účastný jejích nadějích a jejích snah — povzbuzuje ji v jejích úkolech, podporuje ji v jejích utrpeních. S jakou sympatií přijal rodící se talent neznalý ještě sama sebe! S jakou jímavou delikátností označoval úskalí, jimž se je nutno vyhnout, nebezpečí snadných úspěchů!“[1]

1 - de Varigny.

Překládám tento nahodilý hlas o Tainovi jako člověku. Ale četl a srovnal jsem jich slušný počet a s nejrůznějších stran a z nejrůznějších táborů: — všecky mluví stejně vřelý a uznale vděčný tón. Nám mladým v Čechách, kteří hledáme si sami cestu z přinucení, bez pomocné ruky, čtou se taková svědectví se skeptickou nedůvěrou. Jiná země, jiná společnost — ale i jiní lidé. Jiné mozky, jiné duše.

A vliv Tainův na živé produktivné umění jeho vlasti? Je známo, že Taine pokládá se obyčejně ne-li za filosofického otce, alespoň za patrona poslední fáze francouzského *naturalismu*, jejž karakterisuje kampaň *Zolova*. Podnět a vliv Tainův na rozvoj naturalismu byl několikerý. Předně byly to jeho filosofické ideje, předem *theorie dědičnosti a prostředí*, které daly naturalismu francouzskému podklad themat. *Zola*, přiznává se, poznal je teprve od Taina. Po druhé jeho methoda „*malých faktů*“, práce pozorovací, neúčastné, sběratelské, analytické, detailové. Po třetí Tainův misantropický *pesimismus* prolnul naturalistický román francouzský úplně, povrchem i základy. (Nedá se ovšem mluvit o nějaké přímé mravní sugesci. Podmínky k disposici této ležely v mozcích samých a ve společenském vzduchu, atmosféře doby. Ale příklad Tainův, který dlouho mladým francouzským literátům ztělesňoval v sobě samu vědu — nejasný názor, který se zachytil a s nákazou vlastní špatným porozuměním šířil, že „moderní věda je pesimistická“ — nebyl jistě docela sterilní.) Po čtvrté Taine sám jako kritik skoro objevil a s největším nadšením vykládal a v plné hodnotě ocenil oba veliké předky současného naturalismu francouzského: *Balzaca* a *Stendhala*. On to byl, který skoro historicky legitimoval nejasné a instinktivné pokusy mladých a ve tmě tápajících mozků. Tam, kde Sainte-Beuve ještě kritisoval a se přel — v pohrobním portrétu Balzaca — obdivoval Taine bez mezí. V druhé otázce, v otázce Stendhala, v jeho jediném a podivném justifikačním pohrobním procesu, v celé té zvláštní bursovní hře s hrobovou slávou a notorietou tohoto velikého analytika, která má dnes již asi trojí hausse a baisse, nečítaje klikatiny menších vln, — znamená studie Tainova kulminační bod naprostého a uctivého zbožnění. Není divu, že Zola viděl jeden čas v Tainovi programového kritika nového

hnutí, že mu chtěl svěřit do rukou prapor regimentu, co ostatní soudruhy chtěl podělit bodáky a palaši. Má o tom zajímavý článek v Documents littéraires. Kritika pojímá tam Zola čistě subjektivně a programově užitečně. Je to člověk, který informuje obecenstvo, jež jinak — lhostejné a nechápavé — rádo je každé nové snaze nepřátelské, o ideách a názorech, cílech a metách jisté spisovatelské skupiny, školy. Dělá v obecenstvu cestu pro bojovný zástup. Nese prapor, co ostatní se bijí. Připravuje a usnadňuje vítězství. A ke konci — a to je důležitá jeho funkce podle Zoly — je hlava, obstarává triumfálné brány, chvoj a růže, rovná družičky, pořádá pochodňový průvod, a hlavně pečuje o kovové salvy dělových pozdravů a hlučné hudby. „Bez kritika postrádá vítězství školy všeho lesku," praví, nemýlím-li se, doslova s otevřenou upřímností Zola. Tedy tyto funkce chtěl svěřit jeden čas Tainovi Zola. Ale Taine byl nechápavý. Zahrabal se do archivů. „Neměl naprosto smyslu pro život", stojí v zmíněném článku Zolově. „Myslím, že nevidí na ulici ani fiakry", čte se někde dále, a kdo rád domýšlí ke všem gestům lidských loutek tenké a neviditelné nitě, které jimi škubají, kdo rád vykládá divadlo z kulis, může si tu snadno povolit nad těmito průhlednými větami několik podezřele ironických trhnutí rty.

Pravda je, že Tainovi byla kritika cílem sama sobě, že v ní viděl samostatnou disciplinu a vědu, které dílo spisovatelovo není ničím než materiálem jako je mrtvola nebo nemocný materiálem lékaře a zvíře nebo rostlina materiálem přírodopisce. Nechápal kritiku pro spisovatele naprosto. Kritika měla mu užitek předem — pro kritika samého. Stál tu na tom vysokém stanovisku všech geniů, s jakou pracují a vnímají a vůbec žijí, na té *samoúčelné radosti ze života a práce*, na *bezstarostném a bezohledném egoismu*, který si nekazí zvýšenou a triumfující chuť požitku starostmi o imaginární a domyslně prázdnou účelnost a vnější prospěšnost. On hledal pravdu beze všech ohledů na ohrady, mýta a stáje všech programů, tendencí a škol. Nedal se zavřít do úzké bariéry jednoho vyznání a jedné církve. Myslím, že v posledním důsledku mohl podepsati ten heroicky grandiosní plán života, jeho velikolepé a samoúčelné hry geniálné rozkoše, jak jej formoval

Goethe jako podstatu svojí bytosti: „v základě studoval jsem umění a přírodu vždy způsobem *svrchovaně egoistním*, totiž abych nabyl vzdělání. Psal jsem o těch předmětech, abych své vlastní vzdělání ještě stupňoval. Co jiní lidé z toho udělají, je mi velice lhostejné".[1]

Že výsledky jeho práce přivlastnil si právě naturalismus, stalo se jen tak, že je okrojil a uzpůsobil, že nečetl celého Taina v jeho složité šíři. Vždyť na př. i ze samého Balzaca přešel mlčky celou půli, na kterou kladl Taine náležitý důraz: Balzaca visionáře. Nehodil se dobře do programu. Tomu vyhovoval jen Balzac dokumentalista. Se Stendhalem je tomu stejně zle. Tento rafinovaný a hypotheticky pikantní psycholog přešel daleko naturalismus s jeho hmatavě bezprostředními a empirickými postuláty. Na studii Tainově a na díle Stendhala samého živila se brzy také reakce Bourgeta a „psychologů" proti fysiologům a sociologům, Zolovi a pravověrnému potomstvu. Ale pravda je, že ani tu Stendhal není vyčerpán. Stendhal *individualista*, myslím. A pokládám proto sympatie Charles Morice k němu a reklamaci Stendhala pro nové tendence, ať se křtí jakkoli, v Littérature de tout-à-l'heure za důvodné — ať soudí o tom kdo jak chce, doma i v cizině. To jen jako malý doklad pravdy, již by si mohl konečně každý uvědomit: že každé veliké dílo jest jen textem, poznámky a komentáře píše k němu budoucnost. Nabývá ceny a smyslu jen tímto předstižením rozvoje budoucnosti.

Je jisto také, že Taine ke svému bezděčnému patronátu naturalismu nechtěl se znát. Nesprávné je také pojímat a vykládat tento patronát jako pojmový a exklusivný. Ideje, které Taine podal naturalismu, mohl tento získat docela dobře i z jiných rukou a knih (nehledě ani k tomu, že je nevykládal vždycky francouzský naturalismus věrně). Vyskytovaly se vlastně a byly známy již dříve předchůdcům Zolovým: Balzacovi, Flaubertovi a Goncourtovi. Determinismus, analysa, dokumentovanost, pesimismus, smysl sociálný a pathologický — to všecko najde se hned v prvních pracích těchto autorů. S vtipnou ironií pověděl to Edm. Goncourt, když r. 1884 vy-

1 - Goethe's Unterhaltungen mit dem Kanzler Fr. von Müller, 126.

dal poznovu první román, svůj a svého bratra, u Kistemaeckerse v předmluvě k němu: „ale kolik nových způsobů nazírání systémů a idejí, jimž je příznivá dnes veřejná pozornost, počíná mluvit, žvatlat v tomto zlém svazečku. Potkáváte tu i determinismus, i pessimismus i docela žaponismus. Ne, věru nedá se upřít autorům jistý čich po budoucích chutích francouzské myšlénky a ducha, jež vrou ve vzduchu. A v podivné předtuše rekyní knihy je pruská špehýřka!" Vliv Tainův obmezoval se jen na přímé působení na Zolu, na rozvoj jeho děl a uměleckých názorů — a pak na jeho žáky.

Sláva Tainova byla evropská. Byl snad čten stejně hojně elitou ciziny jako svojí vlasti. Mohutný vliv jeho na rozkvět myšlének a literatur nordických je známý. Brandes chodil k Tainovi do školy. Italie, která je vůbec dnes většinou v odvislosti francouzských a anglických vlivů exaktných a evolučních, podlehla snadno. V Německu byl odpor a nevšímavost tužší. Prolamuje se teprve v poslední době.

Národní divadlo

1

F. X. Svoboda: Rozklad, hra o pěti jednáních.

Jaký má p. Svobodův „Rozklad" děj? Jakou fabuli?

Velice prostou. Správně mluveno nedá se slova *děj* ani užít. Je to jistý *postup*, konkretně znázorněný a vyložený *zákon* — zákon přírodní, zákon společenský — tak základní a důležitý, jako je Newtonův pro mechaniku.

Narýsuji příklad, který p. Svoboda zvolil. Zákon odvodí se sám sebou. Starému Doušovi vrátily se děti z města. Chce, aby vzaly po něm statek, dědictví, které zachoval po svých předcích, které množil a rozšiřoval celý život. Ale chce také záruku, že děti zachovají dědictví. Čeká a žádá, aby srostly se statkem, s půdou, se zemí a se vzduchem. Ví jen, že tak se zachovává rod, pokolení — a Doušovi právě o zachování, rozšíření rodu běží — zcela přirozeně, jako všem starým lidem, kteří hynou v jedinci a cítí, mohou cítit život jen v pokolení. A v tom právě vězí tragika kusu. Děti byly v městě, načichly, navětraly jeho vzduchem, jeho mravy, jeho názory. Vrátily se cizí, rozdvojené s otcem, s rodem, sociálným celkem, k němuž byly připoutány krví a svojí kostrou tělesnou i duševní. „Zkazily se v městě" slovem, jak zní lidové pořekadlo. *Zvrhly se*, abych užil výrazu naturalistního. *Rod*, jeho výrazné znaky se setřely převráceným vychováním, vlivem cizího prostředí. Jedny údy zakrněly, druhé vštípené, vočkované se zachytily, ale nesrostly s tělem, nevyvinuly se. Jsou tvorem *polovičním*, *přechodným*, *neúplným*, *neužitečným*. Proto zhubí je brzy řád přírody a společnosti, její hospodárný a neúprosně spořivý smysl, který netrpí nic zbytečného, polovičatého, luxního, nedokonalého, jen pro rozmar a zábavu formy a kuriosity stavěného. Tyto

poloviční a zvrhlé tvary, tyto lžitvary a polotvary zhynou v boji s celými hotovými, vyvinutými jedinci — s těmi, kteří jsou zcela přizpůsobeni svému prostředí a postavení, svému sociálnému celku — jichž schopnosti jsou ve shodě s jich úkoly, s jich potřebami, s jich nutným a daným způsobem výživy a vzrůstu.

To všecko tuší jen v mlze a zcela nejasně Douša, když vidí, jak syn a dcera žijí po městsku, jak se po městsku chtějí bavit, jak po městsku chtějí po něm vést statek. Doklady zvrhlosti obou dětí bijí do očí všem. Syn chce se oženit s prázdnou, lenivou, městskou slečnou. Dcera miluje podobného městského hocha. Celé městečko vidí a prohlíží dobře katastrofu, která se strojí ve statku Doušově. Starý to všecko jen tuší. Otevře mu oči starý výměnkář, hotový filosof, Čapek. (Připomínám již nyní, že veliká hodnota práce pana Svobody je v tom, že ukázal celou přírodní, vývojovou filosofii, celý positivný názor světa, živý ve venkovském lidu, podnik šťastný — poněvadž výsledky této kladné, vývojové filosofie jsou jen generalisovaná, zevšeobecněná pravidla všední a pronikavé zkušenosti, závěrů a soudů živých a bystrých lidí lesů a přírody.) Ukáže jako teplým prstem do probořené rány. Demonstruje nemoc jako lékař anatomický preparát. „Selské jádro se v městě otírá a vyvětrává. Děti se tak půdě odrodí a nejsou ani sedláky, ani pány. Nedostudují, poněvadž počítají na peníze a statek rodičů. Vrátí se na statek, ačkoli se mu odcizily. Za jiným se začnou honit, než za pokojným životem na líše. Chtějí něco jemnějšího — a nákaza je v selskou krev nasazena. *Vždycky říkám: Jen nic napolovic!* Kdesi se namítalo: ale vždyť se všecky děti nezkazí ve městě. Vzdělání, učení prospívá přece i sedlákovi! Myslím, že to znamená nepochopit autora. Autor není fanatik konservatismu. Naopak. Zná velmi dobře koloběh společenského života. Ví, že klesání a padání, postup a ústup ve věčné změně je podmínkou společenského tepla, dechu, života. Ví, že z nižších vrstev obrozují se neustále vyšší vrstvy. Že tučné mozky rostou z tučné selské krve a šťávy, jako z mastné půdy nejvzácnější květy. Že inteligence právě z těchto kruhů se rekrutuje. Že nejlepší šťáva venkova vtahuje se, vpíjí se v město. To všecko zná a ví. Ale

o to mu nešlo. Chtěl ukázat nebezpečí, jaké při tomto křížení rodovém, při tomto postupu čeká individua slabá — která při něm právě hynou stlačením, sevřením dvou sfér sociálných. *Děti nepřešly do této vyšší sféry, do tohoto druhého prostředí.* Otec strhl je zpátky. Jsou oběti nedokonalého, falešného očkování. „*Vzdělání nešlo pro jejich zaměstnání*“ — v tom je zárodek choroby, jak jej demonstruje výborně Čapek. *Je to nebezpečí diletantismu*, které tu autor ukázal. Nebezpečí neúčelné, zábavné a lesklé hry — bezcílnosti, která záleží v kuriosním odchýlení se od přírody, prostředí, okolí, času — od sociálného pravidla a zákona. Děti Doušovy jsou zvrhlí křiženci. V městě nalili do nich cizí krve, která se nesmísila s krví vlastní, rodovou. Neměla k tomu času a snad ani příhodný terén. Nepřemohla ji (kdyby se tak stalo, byly by děti Doušovy typy vyšší sféry). Pokazila ji jen. A když se vrátí, rozevírá se hluboký rozpor mezi nimi a jich společenským, rodovým, dědickým prostředím. Jsou jako mrzáci zvláštního způsobu: údy, které je mohly nosit, které jim mohly prospívat na domácí půdě, byly jim uřezány výchovou a nasazeny jiné, které však nikdy nevyrostou a které (i kdyby docela vyspěly) musí jim jen škodit ve starém prostředí přirozeném, rodovém, do něhož byli nyní zvláštní nehodou zpět hozeni, přesazeni.

Jak vidět, je to krásná, široká ideová půda, půda positivní, přírodní a společenské filosofie, na kterou postavil p. Svoboda svůj „Rozklad“. Všecko je tu jasné jako rány ocelí — neúprosné a důsledné jako mechanismus železného stroje. Autor smísil chemické látky — a ty působí, tvoří již samy, slučují se věčnými a určitými zákony, v přesných a nezměnitelných poměrech. Jen tak si dovedu také vyložit vysokou a sebevědomou, radostnou bezstarostnost autora o všecky formálné triky. Všecko jde *samo ze sebe a samo sebou, neděje se, ale rozvíjí se.* Je to drama čistě *vývojové, přírodní, společenské*, v ryzím pojmovém smyslu slova. A jen tak vykládám si i jinou vysokou, čistě uměleckou, hluboce *psychologickou* cenu „Rozkladu“. Tu totiž. „Rozklad“ je tragedie — v nejčistším, nejvlastnějším, nejvnitřnějším smyslu. A přece není tam žádných katastrof, scén, výkřiků. Naopak. Samá pestrost, barva, neklidný oheň, teplo, šum a smích života.

Diváci se smějí celé čtyři akty. Nikdo ve hře nezemře — ani v pátém aktě. Iluse reality je tu nejúplnější. Právě jako v životě. *Zákony působí skrytě. Jsou ve složení, v poměru skladby prvků. Jsou vnitřní. Je to sám postup života, sám život. Nic jemu vnějšího, cizího, nic nad ním. Ale v něm. Nic hlučného, vtíravého.* Zde může se kritika p. Svobodovi jen poklonit. Je v tom tolik vysokého klidu a tolik dokonalého ryzího umění. Je to ten široký, klidný, ústřední názor, objímavý rozhled, jaký čekáme od nového evolutivního umění.

Děj je nahražen, řekl jsem, v dramatě páně Svobodově *postupem, vývojem.* Dány jsou jisté prvky. Všecko ostatní následuje z nich, z jich vnitřních znaků, hodnot, vlastností. Děti se vrátily. Provádějí svoji. Doušovi otevře oči Čapek. Uvědomí mu celý význam, celý dosah této „hry". Starý cítí nebezpečí, celou hrůzu jeho, jeho kvap, tíseň a následky — a chce, musí je odvrátit. Podrážděn dětmi, zdrcen výkladem Čapkovým, večer pod dojmem staré písně a nejasných vzpomínek zachytí podivný, nesmyslný úmysl: oženit se se svojí starou první láskou. Jak výborně je to motivováno — tento bizarní záměr. Celou náladou. Vším děsem, překvapením, citovou a vzpomínkovou bouří, jaká se žene na toho jindy pevného a prohlédavého člověka. Byl tak dlouho pevný, určitý, bystrý, vedl všecko po svém — za sebe i za jiné — že ztratí při prvním nárazu rovnováhu. První, co vyrazí v jeho mysli, chytí a provede celou silou, prudkou, zděšenou, pevnou houževnatostí. Není to vášeň, láska nebo odpor a vzdor, co ho vede k ženitbě. Je to prostředek nápravy, lék, který hledá. „Myslil jsem — a dobře jsem myslil", vykládá ve 3. jednání dětem. „Ze žádných marností se ženit nechci. Jen matku moudrou a dobrou vám chci dát. Naplano jste rostly. Potřebujete jí. Mě odvedly práce a starosti od vychování." Lék ten je, jak patrno, nejhůře volený. Macecha spojí se s dětmi. A zkáza teče do statku plnými vraty. Ve čtvrtém jednání je všecko rozhodnuto. Rozklad vyráží na celém těle.

Snad celé divadlo čekalo v pátém jednání katastrofu. Hádalo, že roztrhnuté zdi statku se sesují a pohřbí v sobě bývalého pána, starého Doušu. Chystalo se na velikou scénu, na hřmotné efekty. A po vyhrnutí opony? Podzimní listopadový večer v pusté zahradě. Čistý a vonný. A pod nahými stromy tři výměnkáři. Takový antický chór. Nemají co na práci. Mnoho žili. Pozorují a přemýšlejí. Mezi nimi Douša od nedávna na výměnku. „Vejminek — vykládá trefně Čapek — to je tak, jako když řekne vejhlídka, pořád jen člověk po životě kouká. A jak tohle mohlo být, a jak tohle, si myslí. A tak pozoruje tady něco, tamhle něco, Bůh ví přes kolik let, a pořád o tom myslí." Přijdou zcela přirozeně po několika větách ke smutné ráně Doušově. Stěžuje si, vyznává se jim. A teď poslouchejte vývody Čapkovy — řekl bych spíše jeho reflexe, jeho širé a těžké meditace. Nic strojeného. Nic, za čím by stál autor a co by našeptával svojí figuře do ucha. Takové hloubavé lidi na venkově zná každý. Jsou typičtí.

Krotí a mírní Doušu. *Není absolutního neštěstí,* tak by se dal přeložit do filosofického nářečí tenor jeho výkladů. Ukazuje výborně koloběh života, podstatu jeho v toku a pohybu. Velcí muži, vykládá z knih, vyrostli z nízka. Nechte jen vy, Doušo, přírodě, zákonu volný běh. Nezadržíte nic. To tu hraje zákon a ten se smést nedá z cesty jako nepříjemný vetřelec. A čekejte, pozorujte. Obrat přijde sám sebou. Počkejte si na vnuky — bude to jiné pokolení. Všecko, co je tu v krvi a v mozku dobrého, to všecko, co je živné a teplé, nezhyne. Přijdou jiné podmínky — jiné počasí, a semeno vyrazí z půdy. Vyvede Doušu na vyšší kopec, dá se mu nadýchat čistšího, jasnějšího vzduchu. Je to jediný lék positivní filosofie, evolutivného názoru: ukázat, že nejsme osamoceni ve svojí bolesti, že bolest je typická a opakovaná nutnost, že rozšířením svého nitra, zevšeobecněním jeho dusíme cit bolesti, který je individuálný, něco masitě a tělesně vlastního a určitého.

Je to, zdá se mi, nový krásný názor, originelní a plodné pojetí tragické ethiky, co nám podal p. Svoboda v pátém aktě. Tragické pojímalo se u nás vlivem německé poesie a estetiky jako absolutné,

zavřené, individuálné. Katastrofa byla jako karakter reka něco nezměnitelně určitého a neobmezeně drtícího. (Dalo by se dokázat, že ani Řekové ani Shakespeare nestáli na tomto abstraktně a absolutně pravítkovém stanovisku. Jim pojem *relativného*, zejména ale Shakespearovi není cizí.) Ethika byla tu čistě transcendentní, utíkala do jiných světů. Jinak je tomu v „Rozkladu". Pan Svoboda — a má v tom směru předchůdce v Tolstém i v některých Skandinávech — nevzal jedince za základ, za jednotku, za cifru svého počtu. Ne jedince — ale *pokolení*. Pojem *vztahu, relace* byl tím dán a uveden do dramatu. Smír není více nadoblačný, poněvadž rekem není jedinec, není jeho tělo — ale jeho, řekl bych, krev, jeho majetek a jeho zásoba citu, vůle, vlastností, schopností. Jedinec nezaniká, žije v potomstvu, které není než jeho pokračováním. Jak široký je tu obzor. Zhynul jedinec, ale co to je? Ten jedinec byl jen jedním chvějem vlny, ten zaniknul — ale vpravdě chvěje se v jiném poměru a v jiném čase jinde — dále.

Pan Svoboda našel tu cestu ke krásné a jedině možné, poněvadž ideové, *symbolisaci, typičnosti*. Všimněte si dobře: první čtyři akty to je pravda života reálného, pravda *jevová*, pestrá hra barevného *materiálu*. Na nich se baví každý divák — tak rozkošnicky a smyslně, jako na skutečné podívané v živém zmatku přeplněné ulice. Ale v pátém aktu přijde ke slovu pravda *zákona, výklad a smysl* všech barev a zvuků. P. Svoboda vyvede nás jako na vysokou věž, odtud přehlídne se snadně a prostě, zjednodušeně všecko, co z bezprostřední blízkosti nejprve hladilo a pak skoro pálilo oči v uhnaném spěchu a toku. Jsou to obrovské obzory, které sevrou diváka. Jeho lidé vyrostli z těch barevných hadrů prvních čtyř aktů v žulové sochy. A to bez nejmenší újmy pravdě jevové, „reálné" — t. zv. „přirozenosti". Obojí — individuelné i typické, reálné i symbolické — se tu proniká a zceluje.

A jaký smysl má s této výšky šum, křik, boj, pád, zápas prvních čtyř aktů — celý ten postup rozkladu jedné rodiny? Jakou hodnotu? Jaký výraz? Jak by se měl převést svojí cenou — jakou cifrou ho změřit a odhadnout? Co je to ten rozklad jedné rodiny? Málo. Velmi

málo. Pan Svoboda to pověděl v hluboké parabole. Spadne list. Čapek ho shlédne a zvedne. „Viděli jste ten list? Podívejte se? Spad', ani jsme to nezaslechli."

Otázka *formy*. Panu Svobodovi se vytýkal s kolika stran nedostatek *dramatické* formy. Co je na tom pravdy?

Nevěřím v možnost *staré* dramatické formy pro nové umění *společenské, vývojové*. Tato stará dramatická forma je jen *výrazem* starého dramatického obsahu. Obsah si ji vytlačil, vyhránil. A obsah ten, duch tohoto starého umění byl naprosto jiný než dnešního. *Jedinec uzavřený*, jedinec abstrahovaný a vtlačený v určitou a pevně vykrojenou siluetu — vlastně symbol jediné a nehybně totožné vlastnosti, ctnosti, vášně — celý napjatý v jeden směr a jeden pohyb jako natažená, stísněná, ocelová vzpruha — byl osou a středem tohoto umění. Dnes je jinak. My chceme právě *měnnost, roztříštěnost, složitost, vzájemnou a poměrovou sepjatost života*. Ale jak může se projevit v prostých a hrubých, přímočárných a odměřených formách starého dramatu! Vždyť je to nesmyslný odpor! Naprostá nemožnost. Tato masivní, strojová forma je výrazem starého jednotného umění, průhledného, vybíraného, upravovaného, osamoceného. Ale nejde do ní vnutit, vtlačit *nové* umění, poněvadž by muselo právě přestat být novým, složitým, hutným, podrobným — t. j. společenským, vývojovým, pohyblivým, poměrovým.

Všude, kdekoliv se vyskytl nový obsah, nedal se vtlačiti v zděděné formy. Ku př. v novém *románu*. Společenské vývojové umění Tolstého ve „Vojně a míru" *rozbilo* naprosto všecku *komposici* — nedalo se do ní zavřít — rozteklo a rozlilo se kolika proudy zároveň — promíchané, roztrhané, nesouvislé — neboť *jen tak a nijak jinak* mohlo znázornit život, který běží vedle sebe smísený a zapletený — život rodin, jich celých skupin, obcí, vesnic, měst.

Je nesmyslné tvrditi, že toto nové umění je bezformální. Je tu forma — ale není pro ni jméno, ethika, vzorek. Forma jest dána

vnitřní nutností, *vnitřním* zákonem — rozvojem, jeho vlněním a chvějem. Je tu forma, je tu její *rytmus*, její vlny a její chvěje — ale ten rytmus je široký — a slabé uši jej nedovedou dosud vnímat — neslyší v něm zákonnou a nutnou pravidelnost. Je to něco podobného jako když lidé zvyklí na pravidelně a jednotvárně žebříkový rytmus poesie nedovedou jej poznat ve stylu Zoly nebo Flauberta. Ale je tam — v té jejich plavé a bohaté próze. Má jen širší dech — a v tom je umění, že je nekonečně bohatší než určité kombinace rytmu veršového. Že z řady nekonečných variací dovede najít tu pravou, jen *obsah* jako svůj srovnalý výraz.

Slovem forma nahražuje se tu *zákonem*. A to je postup nutný a šťastný.

Kus p. Svobodův — nejlepší ze všech českých, jež nám ukázalo dosud Národní divadlo — byl sehrán s pěknou a šetrnou péčí. Figuru Doušovu stvořil p. *Šmaha* brilantně a leskle. Z dám stála nejvýše slečna *Kubešová!* Kolik umělecké gracie a lásky dala do svojí Bětušky! Není prachu na celé figuře, který by nebyla pronikla, zobracela, prosvítila svým nitrem, temperamentem, náladou! — Jen souhra měla dostat někde tužší uzdu, více umělecké míry a kázně — na prudších sklonech hry klouzalo se někdy ke karikatuře — alespoň při druhé reprisi, kdy jsem viděl „Rozklad".

2

Nechci před tyto úvahy, které sledují předem cíl kritiky sociálné, přehledové a příznačné, klásti širší theoretické posudky dnešního divadelního umění. Chci se jim vyhýbat pokud lze, poněvadž je mým přesvědčením, že věrná analysa divadelních her, jak je nese tok repertoiru, podá závěry ty sama — poněvadž chci, aby vyplynuly z ní jako důsledek, který učiní si sám čtenář.

Jen jedno je nutno: určit hlediště těchto úvah, postavení, jaké mají k základním a principielním otázkám dnešního divadla. Těmto zásadným otázkám tedy jedno dvě slova.

Stížnost, že je moderní divadlo v úpadku, že je genrem v umění nižším ku příkladu než román — není nová, není včerejší, ani není to naturalismus, který ji první vyřknul. Jest jen pravda, že ji nejhlasitěji a nejdůvodněji podepírali nedávno přední naturalističtí umělci. K nim přidružili se však také umělci z jiných táborů — parnasisté ku př. ve Francii. Úpadek nového divadla může být a je také skutečně myšlen jen relativně, jen vztahem a poměrem k jinému uměleckému způsobu, předem k *románu*. Důvody, na které názor ten spoléhá, chci zde v několika větách stručně načrtnouti.

Dramatické umění má za obsah, jak známo, *děj*, *dění*. Co jest děj? Převod cítění v čin, odpovídá psychologie. Čin, činnost, vůle jest určována předem a výlučně city (rozumování nemá tu velikého a vážného vlivu, neurčuje mravní a volní chování jednotlivce). Shakespearovy osoby nejsou odvislé od svého mozku, nýbrž jen a jen od svojí krve. A v této příčině naráží dramatické umění na jeden fakt v duševním zřízení moderního člověka, na fakt, že mnoho, snad nejvíce a snad nejvzácnější žije jen v citech a neprojeví se nikdy v činech. Obor vnějšího, činu je úžasně obmezený sociálním vývojem modernímu člověku. U člověka primitivního, u člověka staré kultury je rovnováha mezi sférou citu a činu: — každý cit, každý podnět vnitřní hledá sám sebou a nalézá přirozeně, spontánně svůj výraz, vnější tvar, formu, *přelévá se v čin*. U člověka dnešní kultury není tomu tak; zde je rovnováha nebezpečně porušena na úkor činu a ve prospěch citu. Život citový je zmnožen, život vnější, život činu zeslaben a ochromen. Pod mlčelivým příkrovem nitra tají se dramata moderního člověka. V nitru je skryté, černou krví postříkané zápasiště — zápasiště rozryté, násilně a bolestně podupané, v neklidu a horečkách věčné bitvy rozprášené, tedy *svrchovaně dramatické* samo o sobě — ale skryté, uniklé možnosti, aby se mohlo projeviti na jevišti prostředkem slova a posunu. A tato kletba (s dramatického stanoviska) stíhá právě nejjemnější, nejbohatší část psychy moderního člověka. Dramatu uniká

úplně. Drama, které podává *čin* a introspekcí z něho *cit*, nezmůže zde nic, nemá se kde zachytit, poněvadž není pevné půdy vnějšího činu — je jen kolísavé, chvějné vlnění tmavých vod nitra. Lze si představiti zdramatisovaného ku př. Něždanova (z „Noviny") nebo Rudina Turgeněvova? Myslím, že naprosto ne. Obor činu vnějšího je tu skoro zcela potlačen. Rozklad je ukryt pod mlčelivým, tichým zámkem, na hladkém, blánovitě ztuhlém povrchu není zčeřena ani vlasová linie. Čistou a výlučnou analysu nitra, myslím analysu *bezprostřednou* (a bezprostřednost je první podstatný znak dramatického) drama podat nemůže. Nemá k tomu prostředků. Zde je království románu Turgeněvova nebo Tolstého, analytické lyriky Heineho nebo Baudelaira. Ty city, které propálí a proryjí si cestu ve vnějšek, které proplaví zdi a odnesou břehy, které převedou se v čin, jsou základní, primitivní, krevné, živočišné — mají prudkost šťáv, ráz a útok pobouřeného těla; jsou to ty, které karakterisují člověka *vůbec*, člověka všech věků, každé kultury, člověka jako bytost rodovou a živočišnou — ale ne zvláště a výlučně člověka *moderního*. Jsou to city nejhrubší a nejsilnější a již tím, právě touto prudkostí a opakovaností nejpatrnější, nejznámější, nejčastěji studované a v umění podané, ku př. láska živočišná, vášnivá a krevní.

Známý fakt, že moderní román roste a žije vlastně z krve a tuku moderního divadla, které ztrácí (a dnes již dávno ztratilo), co román získává — dá se jen tímto rozborem vyložiti. *Zápas o život* vede se mezi typy uměleckými stejně jako mezi typy živočišnými, a všude má účel totožný a neúprosně nezměnitelný: zmnožení života, jeho stupňování, jeho snadnost a úspornost — všecko to důsledky jeho zesilnění a vzkypění. Je tedy proces ten zde jako všude jinde užitečný, účelový a nutný. Tok umění stejně jako tok života (a v podstatě tekou oba ze stejných vod, ze stejných hor nebo stejných mraků) hledá a nalézá řečiště nejširší, nejspádnější a nejpohodlnější — opouští břehy staré a ryje nové. Marný je křik pedantických geometrů, kteří milují krásně narýsované a vyměřené mapy, napjaté na lepenky, vbalené do rámců a pečlivě stínované — jež, myslí, vyměřili a zhotovili jednou provždy — marný je také křik majetníků zavlažovaných luk nebo mlýnů — a všech jiných praktických a zaujatých lidí. Umění nemá jiný cíl stejně jako život, jehož jest jen formou, než vzmožení a stupňování sama sebe — života. A všecky cesty jsou k tomu dobré a správné. Účelovost je motor celého rozvoje sociálného a šíře životního — a tedy i uměleckého, který není než podřaděný oběma pojmům předchozím.

Čím vyniká román nad drama, je patrné: román může studovat, zpodobit a převést život v celé jeho mnohotvárnosti, v celé šíři, v celé zapjaté sytosti a plnosti — drama, díky svojí formě, musí se obmeziti na výkrojky, výstřižky života, na jednotlivé, pečlivě vybrané a jen v hlavních a těžkých, základních, kostrových rysech vypracované částky. Nedostatek tento není, jak dovodím, pouze formálný, obsahový, skutečně materielný.

Moderní názor vědecký vyznačuje se nejšíře jedním rysem, kterým, zdá se, nebude již nikdy hnuto a který potrvá jako základný a úhelný kámen každé budoucí vykládací stavby jevového světa: *determinismem* t. j. přesvědčením o vzájemné odvislosti a zapjatosti všech jevů, o naprostém vyloučení *jedinečnosti*, samostatnosti a svéúčelnosti jednotlivých jevů — zejména jich *svobody a sebeurčení* v okruhu mravním. Moderní umění, jak patrno, je tedy *sociálné a typické* — ono není individualistní a karakterové. Ono nezná vlastně „reků". Moderní román sociálný — román Balzacův nebo Tolstého — vystihuje a dovede vystihnouti svojí šíří výborně tuto spletitou zapjatost a závislost jevů životních. On nekrájí život v pevných průřezech, hotových plotnách, nutně neúplných a částečných, on chytá život ve sta os, ve sta sítí, ve sta hran, zachycuje jeho pohyb a přerod, přeměny a rozvoj celých útvarů a celý vzájemný tlak jedněch sil o druhé: každý jednotlivec, každá jednotlivina vůbec leží celou tíhou na všech ostatních jako zase kterákoli z těchto ostatních působí a tíží na tuto jednotlivinu. Vzájemná přenosnost sil, vzájemná závislost a nesvobodnost v částce i celku, zrcadlení a pohyblivé, procitlivělé působení každé částky v celek, a naopak zase naprosté podmínění částky celkem t. j. souborem jiných částek — to je výrazné ustrojení mechanické i ideové tohoto moderního románu. Moderní román protrhl úzkou, na *jedince*

jako střed obmezenou komposici. Není tu jedince jako středu, jako obmezeného a obmezujícího zaceleného tvaru. Není tu „reka". Zájem je rozestřen po celé mase drobných faktů a jevů, po toku jejím, po jejím pohybu t. j. právě vzájemném tlaku, styku a tření. Dojem rozhoupaného a rozvířeného, v kolika směrech teplem neseného živého mraku odpovídá nejspíše představě naší. — Nuže, drama je vázáno vším svým posavadním rozvojem na starý názor světový, na názor individuálný. Jeho předpoklad je *svoboda vůle a sebeurčení*, samostatnost a jedinečnost, nejvyšší vykrystalisovanost prvku jedinečného, neodvislého, výjimečného a rekovného — slovem *karakter* (román moderní opáčně předem spočívá na *typu*). Ono nemůže podat vír a zapjatost celku, tíhu vzájemného, jakou zároveň nese a jakou zároveň tlačí každá část celku, ono nemůže v celé síti rozvětvených a v sebe zaťatých větví znázorniti rozvoj jisté skupiny jevů. Ono musí vybírat, individualisovat, okrajovat a zhušťovat. V *jedince* shrnuje celý zájem a ne do *masy*. Proto zůstalo a zůstává drama obmezeno stále na okruh zájmů čistě individuelných. Sociálné mu podstatně dosud unikají. I když jsou vtaženy do hry, i když běží o ně, je to jen potud, pokud na jedinci se zrcadlí, pokud na něho působí a jej jako jedince podstatně mění nebo určují. Zajímavo je v té příčině konstatovat, že všichni moderní dramatikové, kteří rozšířili, roztrhli úzké obruče dramatu, kteří zanesli jej do širších dráh a snah, kteří otevřeli mu sociálnou sféru, ať problémem dědičnosti nebo viny — zejména *Ibsen* a v menší míře i Hauptmann, Holz a Sudermann — byli a zůstali přitom *nejrozhodnějšími individualisty*.

Determinismus v dramatě je nejvýše obmezený a zůstane také vždy. První základní jeho část, determinismus fysický, určení vlivem krajiny odpadá úplně. Příroda a její život, který v moderním románu vyplňuje — ne samoúčelně, nýbrž pro svůj vliv na studovaného jednotlivce — dobrou polovici práce, odpadá na divadle úplně. I všecky ostatní způsoby dojdou pro nutnou sevřenost a průhlednost dramatické formy užití obmezeného, nutně necelého a jednostranného, přirozeně toho, které slouží k jistému úmyslnému plánu, jejž sleduje dramatický spisovatel — neboť (a na tento fakt je nutno klásti zvláštní

důraz) rozvoj čistý, rozvoj samoúčelný a složitě mnohotvárný nemůže být nikdy obsahem divadla — zbývá tedy jen určité vyjmutí jednotlivých postupů tohoto rozvoje, jednotlivých jeho částí, určitých procesů.

Tento závěr podává se skutečně každému, kdo sleduje reformní hnutí, hýbající denně stále silněji základy moderního dramatu. Drama romantické, které základní rozpor, jímž trpělo a jak zde byl skizzován, hledělo zakrýti falešnou hybností a vnější útočností, dodělává dnes ve svém dědici, dramatu buržoasním, rodinném a citově sentimentálním. Zájem z individua, z jeho bezmezí a z jeho ilusivné samoúčelnosti a volnosti, z jeho domnělého sebeurčení a rekovné výjimečnosti a jedinečnosti přenáší se dnes již i na divadle na vlivy determinující a v podstatě sociálné.

Rozvoj sám o sobě, rozvoj pro rozvoj, pro plnost a hybnou sytost života, jak jej podává typicky hlavně Tolstého „Vojna a mír", nebude a nemůže být ovšem nikdy cílem ani obsahem divadla. Ale jednotlivé procesy rozvoje, demonstrované na individuích, stávají a stanou se dramatickou náplní. Jednotlivec pod vlivem lučebních vlivů sociálných — taková je, tušíme, formule, v níž se dá zahrnout moderní dramatické hnutí reformní. Jednotlivec pod působením jich prochází jistým rozvojem, který je sociálně příznačný. Ať dramatický autor zůstává přitom nejtvrdším individualistou jako ku př. Ibsen, přece neuniká všeobecné znakovosti, naopak sám ji zakládá a utužuje.

Ještě jedna okolnost je hodna povšimnutí: míním fakt, že u Ibsena i u ostatních moderních dramatiků ustupuje kresba citů a vášní silně do pozadí. Každým způsobem není výlučným a bezprostředným předmětem a zájmem studia jako je ku př. u Shakespeara. Ten maloval, jak známo, silnou, bezprostřednou, bezvědomou vášeň, která žene slepě vůli a přivádí tak „já", individuelnost k nejvyšší platnosti, individuelnost jako prvek protisociálný. Moderní dramatikové cítí, že na tomto poli je vysloveno všecko a s celou plností. Dramatický cit, t. j. silná, primitivná vášeň, která se projevuje vůlí, která se zjevuje a zhmotňuje v *čin*, je tu vykořistěn již úplně. — Psychologie pak citů zjemněných a nejasně odstíněných, které neprojevují se zjevně,

nýbrž vlní se, zápasí a potírají se mezi sebou pod příkrovem nitra, psychologie člověka po výtce moderního je, jak naznačeno výše, dramatickému představení a zpodobení uzamčena.

A tak vztahuje se i tu studium moderního dramatu předem na *city sociálné*, t. j. na *jisté procesy*, které působí na studovaný podmět zpravidla předem *reakci jeho*. Podmět je vydán vlivu jistého postupu, jistých látek společenských, a odpor jeho tomuto působení určuje právě sféru citů nových, zvláštních — sociálných po výtce. U příležitosti rozboru p. Svobodova „Rozkladu" (Rozhledy 1893, duben), demonstroval jsem obšírněji již svoje myšlenky. Celé norské divadlo, nejzajímavější část prací mladých, pokrokových dramatiků německých i (slaběji) francouzských, některé nejlepší práce Ostrovského ukazují, že zájem dramatický svádí se z individuelního, z citů a vášní ryze a všeobecně lidsky-živočišných (lásky, hněvu, bázně, pomsty atd.) v okruh procesů společenských a reakcí citových, jež u jedince vyvolávají. Že stejné snahy vystupují i u nás, konstatoval jsem již loni a v „Rozkladu" p. Svobodově vidím typický a nejšťastnější jich projev.

Tedy i v dramatě mizí již zájem o jednotlivce a jeho náhodně situačné nebo prostě fysiologicky determinované předivo dějově citové. Zájem přenáší se a hledá se nyní v postupech, které všecky city jednotlivcovy, jeho jako celek, jednotku pobouří, roztaví, vzeprou — pod nátlakem procesů daleko složitějších než byly ty, které rozpoutaly jednotlivý určitý jeho cit — pod nátlakem procesů podstatně sociálných, t. j. těch, které jednotlivce celého pojímají jako buňku jisté vyšší organisace, kterou si chtějí podrobiti, kterou strhují pod řád této vyšší organisace a přes níž, přes jejíž odpor jej realisují.

Tento nejkladnější výtěžek, v němž se sbíhají všecky ostatní a jímž se dají zahrnouti všecky ostatní opravné snahy moderního dramatického hnutí, tuto dnešní situaci reformy dramatické, pokládal jsem, je nevyhnutelně nutno zde si uvědomiti a pevně ji vyzdvihnouti jako fakt pro kritické rozbory domácích prací, rozumím hlavně nových a mladých, které pijí nebo chtějí pít nové slunce a nový vzduch.

Znakem všeho dosavadního podzimního repertoiru Národního divadla byla zvláštní nehotovost, násilné vyplňování starým a mdlým zbožím a co hlavně, podivný eklektismus nebo diletantismus. Tři kusy a každý vyrván z jiné doby, z jiného prostředí, z jiných tradicí, z jiného genru! Je jisto, že divadlo nemůže jít cestou určitého moderního programu, proto ale přece musíme žádat, aby pevný, silný, domácí a hlavně *mladý* repertoir byl osou a středem péče divadla a na prvním místě jeho starostí. Chce-li se pořádat vedle toho retrospektivní výstava dramatického umění nebo kursus literárních dějin dramatického umění s praktickými ukázkami, nemáme nic proti tomu. Ale mladá, domácí, umělecká produkce má působit divadlu předem bolavou hlavu. Zde se má starat kdekdo. Nevíme, co přinese zima, ale pokud se dá čekat, nebude toho mnoho. Zatím víme jen o p. *Svobodově* nové práci „Útok zisku" a p. *Šimáčkově* „Novém vzduchu". Bilance je žalostná. Že při takovém stavu věcí odmítá se tak silný, čistý a vyslovený dramatický talent jako jest p. *Mrštík*, je nepochopitelné. Zde stačí fakt ten prostě konstatovat, ať si jej veřejnost zúčtuje s kompetentními kruhy sama — není-li celé to „účtování veřejnosti" banální fráze, jak se již skutečně zdá.

Petra Corneille Cid

Corneillův „Cid" se obecenstvu nelíbil. Není divu. Mluví se mnoho o „všelidskosti klasiků" atd., ale je to neupřímná a vypelichaná lež. Na Cidu nezestárly pouze dva výstupy: první z třetího a první z pátého jednání. A pak ovšem krásná, v železe a oceli kalená forma verše, forma největšího verbalisty ve francouzské poesii před Victorem Hugem — ale pro tu našlo smysl málo labužníků. K ostatnímu je potřebí znát autora, jeho psychologii, jeho mravní atmosféru. Netvrdím, že pak najde se pro něj obdiv — ale najisto porozumění. Corneille byl podivná (myslím pro nepsychologa, poněvadž psycholog nenajde tu nic abnormálního) duše. Sám bázlivý, neohrabaný a dobrácký v živo-

tě, pravidelně plachý a lísavě dotěrný jen v peněžních aférách, šosák a maloměšťák nosil v hlavě rozdupané bojiště cti, slávy, pýchy, pomsty a všech velikých nadprůměrných a kolosálních cností a snů. Jeho obraznost odškodňovala jej za jeho utlačený, bázlivý a někdy ne zrovna čestný život. Před halucinovanými jeho zornicemi rostly jen veliké postavy nadlidské, s ocelovou a čistě abstraktní vůlí. Čistě abstraktní — poněvadž vůle ta spočívala — naprosto nepsychologicky (a Corneille je skutečně jeden z nejhorších psychologů-básníků, kteří kdy žili!) — na rozumu, na jeho dialektice, na jeho sestavených a do řebříčku srovnaných důvodech — na celé jeho hlodavé, namáhavé, chytrácké a někde čertovsky zamotané práci! Rozum jeho reků v mravních věcech někdy byl subtilní, jindy jesuitský, — ale nejčastěji suchý a mělký. Tento trest stihá také Cida. Rodrigo a Jimena vykládají *rozumově* — každý sobě i jeden druhému, když se sejdou — proč musí pieta k rodičům zabíti jejich lásku. Tento spor položil Corneille tedy čistě citově a psychologicky — ale řešil jej, vlastně formoval a rozváděl jej způsobem čistě dialektickým a vnějším. Celá zásluha jeho je, že v Cidu ponejprv přenesl francouzskou tragedii na půdu *vnitřní* zápletky, že situační pře proměnil v *niterné*, že postavil tak tragedii na půdu psychologickou. Ale dále nešel: dotekl se sice půdy psychologické, ale nedovedl se na ní zachytit a rozvinout. Vrcholem jeho zásluhy v tomto směru jsou nejpsychologičtější dva výstupy výše citované: první ze třetího a první z pátého jednání „Cida".

Obecenstvu bylo také mravní ovzduší Corneillovo studené a cizí. Mrazilo z jeho kusu. Corneillovo divadlo je, ne sice, jak se psalo u nás v kritikách, apotheosa povinnosti (Corneille má mnoho her, kde vítězí vášeň zvrhlá, ale ovšem vždy jasnovidná a mohutná), ale apotheosou sebeurčení, jasného, horlivého a složitého rozumu a ještě silnější, neosobní, ocelová vůle. Mráz tvrdého a přísného sebeovládání dýchal z těchto tuhých a nehybných jako těžkou rukou starého mistra namáhavě pravítkem a kružidlem rozměřovaných postav. Z nich mluvily minulé, tmavé a přísné věky, věky kázně a námahy, tvrdou řečí k lehkému a rozmařilému pokolení, mělce cynickému a vší citové kultury prostému.

Průměrnému a ne historicky a psychologicky připravovanému diváku byl Cid svým mravním ovzduším nepříjemný a nepřirozený (tím značné části je vskutku) a někdy i nejasný. Tak hned motor celého dramatického pásma — políček, který padne v hádce dvou starých mužů — nota bene — beze svědků. U nás by proto nebylo možno ani žalovat! A tam tolik krve, nářků, kletby, pýchy a bolestí! Zkaženo kolik životů, rozvráceny rodiny, rozvrácen málem — stát! A všecko — pro políček, který byl zasazen beze svědků! To nejde českému diváku nijak na mysl. Jaký náměsíční kus již proto je nám dnes „Cid"!

Julia Zeyera Sulamit

Pan Zeyer je jedna z nejzajímavějších hlav naší literatury. Co mně imponuje nejvíce, jest jeho poctivý, umělecký *karakter*. Dnes jich není mnoho. Pan Zeyer má svoje umělecké a částečně i mravní a společenské credo, na které se jednou postavil a které již neopustí. Zjednal si místo stranou, netlačí se do cechů, žije, sní a píše, jak sám chce a musí. Málo dbá přízně doby. Nemám zde pretensí studovat jeho dílo. Celá jeho zásluha pro mne je (mám na mysli jenom jeho prózu) ve dvou bodech: ve stylu (v relativně málo místech) a v mravní, čistě aristokratické a výlučné kultuře citové (román „Jan Maria Plojhar" je jí nasycen nejplněji a nejtypičtěji). Žádný z našich básníků nepojal a nepředstavil cit lásky k rodné zemi tak, řekl bych, feudálně, rytířsky, velikodušně a abstraktně a hazardně zároveň jako p. Zeyer v „Plojharu". Jest to cit po výtce — „nejcitovější cit" řekl bych — cit mravního aristokrata, který nese svoji kulturu ve svém vybraném a privilegovaném „já" tělesném i duševním, ve své krvi a ve svých ňadrech svůj zákon a svoji pýchu.

P. Zeyerova „Sulamit" má pesimistickou thesi orientálního přibarvení — to je také skoro celá její „lokální barva", jak říkají romantikové — nehledě k andělu z Libánonu a lázni a odložené a střežené

koruně v druhém jednání. These jest: láska je neštěstí, zlo, něco horšího ještě než smrt. Pan Zeyer demonstruje ji na Benajovi, zavrženém synu Davidovu a Batšévinu. Benaja zamiluje se do Levóny — ta však nemá k němu lásky, a Benaja proto umírá. Jak patrno, usnadnil si p. Zeyer příliš demonstraci nebo lépe nedemonstroval, co chtěl a měl demonstrovat. These míněna jest přece o lásce skutečné, o lásce vzájemné. Anděl varuje Benaju *vůbec* před láskou, ne před láskou neopětovanou. Varuje jej před ženou vůbec, poněvadž je pramen zla — a názor tento je orientální, má barvu prostředí. Zbývá jen dodat, že smyslem táhne se pouze k lásce hrubé a smyslové — proto hodí se špatně k demonstraci *spiritualistická* láska, jakou konstruoval v dramatě p. Zeyer — ta je západnická a evropská. Orientál by ji špatně chápal a rozuměl. Vedle této ne lásky, ale žízně po lásce, jaká zavraždí Benaju, nakreslil autor sám lásku opětovanou a vzájemnou, tedy lásku skutečnou — Šalomona a Levóny jako štěstí, milost a požehnání. Demonstrace tedy uvázla v písku.

Jinak zase nevyjasněna a zamlžena — míním *situací* prostě — poněvadž psychologická motivace je tu naprosto pochybná a sporná — je katastrofa. Situace je ta: Benaja chce dáti popravit oba milence, Šalomóna i Levónu, kterou sám miluje, — poněvadž ji nemůže odloučiti od Šalomóna. Milenci přijímají smrt s jistým radostným klidem: — bude společná. Přinášejí jed. Benaja na trůně je přemožen hněvem (k oběma milencům), závistí (k Šalomónovi) a bolestí (pro vlastní zhrzené city). Je úplně v moci dojmu a afektu. Číš vynese před trůn v poslední chvíli anděl, vychovatel Benaji. A ptá se asi tak: „Komu ji podat? Tomu, kdo je vinen, jen tomu". Poslední věta roztrhne nyní dle autora prý (referuju a z psychologického hlediště, opakuju, nekritisuju zde zatím) bouři afektovou, která svírá Benaju. V andělově větě pozná náhle mravní princip, normu, kriterion, kterým rozetne nejasnou a bludnou situaci. Je mu „blýskavicí ve tmách duše". Ano, tomu číš s jedem, kdo je vinen — volá — a to jsem já. Sem s jedem! A otravuje se sám. Nehledím k nesprávnosti psychologického postupu v tomto případě — ale i situací je naprosto zvrácený. *Jaká vina?* Jaké viny se dopustil Benaja? Miloval Levónu. Vždyť mu to ale anděl nakonec dovolil a více, ještě mu pomáhal klamem získat si její lásky! Kde tedy vina? A jaká? Proč? Všecko nevyloženo, všecko v mlhách a tmách. Ať si to odprocesuje divák jak chce a dovede! Co na tom, že dřív o této vině neslyšel ani slova. Viny jest třeba ke katastrofě — a nějak se tam musí dostat. Když neobviňuje nikdo reka, musí se obvinit sám, třeba divák byl přesvědčen, že jest to nejlepší člověk pod sluncem.

Druhý akt ze „Sulamity" stojí nejvýše. Zajímá hlavně svojí původností koncepce. Zájem rozuzlení má tu podklad v koncepci, skoro výlučně psychologické. Proto patří k tomu málo čistšímu a hlubšímu, co bývá vidět na jevišti: dva úplně si spodobené muže nerozeznává nikdo, ani sluha, ani přítel, ani matka — jen milenka. Druhé jednání je vůbec sytý, jemně členěný a v perspektivě delikátně odstíněný obraz. Tam také nalezl p. Zeyer skutečnou dramatičnost, dramatičnost vnitřního, dramatičnost citové práce a citového tepla, přízvuky a náběhy k silné, těžké, drtící tragice, kterou jen napověděl ve vyplašeném a jako vytřeštěném stínu viny a utrpení, v slepé Batšévě, vdově krále Davida, kdysi ženě Uriášově. —

Parafrázi „Vysoké písně" v prvním jednání říkala s vzácnou gracií slečna *Kubešova.*

Octava Feuilleta Bílý vlas

„Bílý vlas" *Feuilletův* je docela bezvýznamný, mělký, nejkonvenčnější „psychologií" a „morálkou" jako módně diskretní voňavkou napuštěný proverb. Jest to druhá ukázka z francouzské dramatiky. Po Cidovi, který nese datum 1636, „Bílý vlas" s datem 1856! „Bílý vlas" bylo naprosto zbytečné uvádět na jeviště: je naprosto bezcenný pro nás dnes ve všech směrech. Je to prostě elegantní, hladká dialektika — ale stejně prázdná jako elegantní — a nic víc. To, co Feuillet udělal (není toho mnoho), udělal vůbec v románě. Tu našel jednou dvakrát v životě trochu vervy, jak mu přiznal i Zola. Ale jeho divad-

lům a zejména již jeho proverbům svatý zasloužený klid! Ještě karakteristická poznámka. „Bílý vlas“ byl napsán, jak jsem řekl, 1856. Tedy bezmála před 40 lety. Na divadelní ceduli čtu však: „V Paříži za naší doby“. U Feuilleta je taková nesprávnost skutečný hřích, neboť pokud vůbec je ve svém díle realista a pozorovatel (a je jím jednou částí skutečně), byl malířem mravů vysoké buržoasie, a šlechty *druhého císařství*. Jeho mravní a společenské ovzduší nasáklo skutečně některé jeho práce a napojilo je. Potud je částečně Feuillet i dokumentární. Proč tedy neinformovat českého člověka o tomto rázu Feuilletova proverbu? Proč nepoznamenat (místo slovného překladu): „V Paříži za druhého císařství“. Tím spíše, poněvadž společnost a mravy (lépe nemravy) druhého císařství jsou dnešní Paříži historickým odbytým stadiem. Poněvadž Feuilletův Vlas je v Paříži „za naší doby“ prostě absurdum. Dnes je příznačná „Pařížanka“ *Henry Becquea* — ale ne Feuilletův „Bílý vlas“. Typický nebyl mnoho nikdy, ale i tím malým procentem, kterým snad byl, dnes dávno *není*.

Fr. Xav. Svobody Útok zisku

Nová práce p. *Svobodova* je stejně jako jeho „Rozklad“ typické dílo moderního umění. Autor je vědomá, účelná hlava, má svoji methodu, svůj styl, svůj ráz. Skladný proud jeho ideových toků vetře se do každé jeho práce, prosvítí ji celou v té zvláštní určitosti rozestřeného, nad ní roztřepeného parnatého fluida. Jeho práce se poznávají bez podpisu. Nemáme dramatických prací, kde by se tak čistě umělecky, s takovou houževnatou svědomitostí jako u p. Svobody stavělo od detailu, od kamene, od určitého jeho podložení ve vypočtěném postupu, ve vědomém řetězu souvislého a odstíněného zároveň k širé rozepjaté síti celé stavby, k dojmovému a zákonnému zpodobení idejí ústředních a synthetických. Předpokladem takového díla je přirozeně dramatičnost *jiná* než formová, překvapující v nalíčených pointách a důvtipech. Znamená-li dramatičnost (jak beře ji část kritiky naší

ještě v tomto nejprimitivnějším významu) pohyblivost vnějšího, úžas prudkého útoku, zábavně skládané vzorky zkřížených vůlí a zapjatých citů, skládaných podle jistých zkušeností a osvědčených praktik na vzbuzení čistě vnějšího diváckého zájmu: pak práce p. Svobodovy nejsou „dramatické“. Ale je nutno již jednou plně zjistit, že pak je „dramatické“ pouhá pastva očí a představivosti, pouhá hra spojovaných, odsunovaných a křížených kombinací k jedinému a vždy totožnému cíli: k zvědavosti buzené určitým úsporným způsobem a tedy po nejdelší možnou dobu tímto ekonomickým postupem dodržené — vystupňované. Pak je dramatičnost zvláštní bystrost, podloudná obratnost kombinující a úsporné představivosti, která se dá srovnat s každou jinou činností řemeslně kombinující: se hrou šachovou nebo kostkovou stavebnicí, kde je třebas úlohou na nejmenší základně postavit nejširší nebo nejvyšší sklad dřevěných kamenů. Všude táž kombinující snaha úsporného a tedy účinného, vypjatého a hnaného v nejvyšší možný nepoměr: napětím nejmenších prostředků k dosažení nejzazšího možného cíle.

Pak může býti dramatickou jen hra čiré představivosti, jen kombinující její aparát. A zájem na ní zcela inferiorní: podráždění zvědavosti, její napětí v jistém směru a nejúspornější t. j. právě nejúplnější ukojení její.

Stačí jen ještě podotknout, že pak není díla v skutečně cenné a obsažně myšlenkové literatuře dramatické, které by vyhovělo požadavkům tohoto dramatismu čiře vnějšího, poněvadž předpokládá přímo zanedbání, potlačení a uhnětení *obsahu*, životní náplně díla. Theorie dramatismu je pak *abstraktní*, ze všech her odvozený *průměr*, jaký nebyl nikdy realisován leda v dílech čistě bezobsažných, dílech pouhého napětí a pouhého pohybu, ryzího zájmu, úsporné kombinace.

Pan Svoboda složil zájem pohybu ve své nové práci stejně jako v „Rozkladu“ ne do *dění samotného*, do hybnosti pro hybnost — nýbrž do *rozvoje, postupu, organismu*. Neběží o dotyk a honbu odrážených koulí, nýbrž o proces chemické slučivosti, o rozvinutí jistých prvků postavených pod vliv určitých podmínek.

Pan Svoboda není malíř nebo analysta lidských vášní, čirého *in-*

dividualismu psychologického. On pochopil — jako celý moderní proud dramatických oprav — že v tomto poli je všecko řečeno, všecko hotovo. Panu Svobodovi — právě jako karakteristicky celé moderní opravné snaze — *je psychologie jen prostředkem k cíli fysiologickému*, jedinec platí jen jako součinitel napětí celkového, jako podmínka a prostředek organisace vyšší.

Nová práce podává výbornou příležitost k bližší a praktické demonstraci tohoto přijetí.

Oč se jedná v „Útoku zisku?" O chorobný proces, o rozvoj přeletavé horečky sociálné, která vpadne na společenské hromadné těleso, na společenský organismus — na rodinu — rozvine se v ní, zapálí ji v rozpoutaném tempu, vysune a rozvrátí ji v tomto otřesu a nárazu — a nakonec zlomena odplaví se a vykouří pod měkkým světlem teplého plamene, na bílém ubruse, v starém kruhu sesedlé malé rodiny, vrácené v břehy, klidného a organického rozvoje a toku. Rodina Hrdličkova je městská, úřednická, spořivá, malá, zdravá t. j. rovnovahá ve svých funkcích a orgánech. Otec chodí do kanceláře, jeden syn je suplentem, druhý studuje na universitě, jedna dcera je provdána do stejného sociálního kruhu, z něhož vyšla, druhá miluje člověka, který je čekatelem podobného postavení, matka spravuje domácnost.

Úměrnost funkcí a orgánů je úplná. Náhle chytí se tohoto organismu nemoc. Nemoc je právě sociálný pojem po výtce. Ona je rozkladný vliv cizího prostředí v prostředí původním. Ona je porušení orgánů a funkcí, rozklad organisace, přerušení rozvoje. Předpokládá-li rozvoj pojmově zapjatost, utuženost a podřaděnost při nejvyšším možném usamostatnění prvků, je znakem rozkladu a nemoci právě porušení harmonie funkcí, výlučný vzrůst jedné na úkor druhých, vysunutí celého organismu v jediný směr. U Hrdličků je tomu právě tak. Ziskuchtivost vdere se do rodiny a přeruší všestrannost, shodu a rovnováhu jednak ostatních funkcí, jednak poměr a úměrnost mezi nimi. Všechen rozvoj rodiny se zastaví, zkalí a vzepře v jediném směru — v rozběhu po nabytí zisku — a rozběh ten je naprosto neúměrný k orgánům, je přetížený přes ně, vysilující a drtící. Rodina to cítí a proto mluví o nutnosti „obětí" t. j. o vypětí jednotlivého orgánu

v nejvyšší možnou práci, která orgán ten hned potom vyssaje a zabije. Ten smysl mají pro nás, pro naše kritické a sociologické hlediště zejména výklady Jiříkovy Pepičce, neboť o ni, o tento rodinný orgán běží v první řadě v demonstrovaném případu p. Svobodově. Pepička je dobré, citové, sensitivní děvče. Zamilovala se sice do beznadějného kandidáta nějakého místa záloženského úředníka, ale hlubšího člověka (autor dá se jeho profilu jen kmitnout po jevišti, ale kmit ten je přece bleskově určitý, víme, jaké ideje jsou chyceny na jeho mozku, stejně jaký vzduch na jeho oděvu — třeba již z té jediné věty, kterou hodí Jiřímu: — „já jen vím, že se dnes nesměju mnohému, čemu jsem se smál před lety"). Ale sňatek s ním je právě v odporu s chorobnou energií dobývačné ziskuchtivosti, jaká nakazila celou rodinu. Zvenčí, pramenem provdané dcery, útočí do ní ziskuchtivost. Dcera tato vnáší do rodiny otravu. Přichází a přináší jiné ovzduší, střásá je a skládá do všech mozkových koutů, jakoby kusy svých módních šatů do koutů starého rodinného pokoje. Cynická, prázdná a hmotná čpí otravu a jed s olejnou párou banální voňavky svých vlasů. Ona je to, která ukáže rodině nejhazardnější cestu k zbohatnutí, způsob mravně i hospodářsky zvrhlý a pochybený, sociálně škodlivý, pohodlně zločinný: provdáním dcery za bohatého ničemu. Děvče, exaltovaná sensitiva, snilo již z mládí o oběti, o její kráse a ušlechtilosti. Modlila se v kostele, aby bůh jí dopřál v životě takové milosti: moci se obětovati za někoho. Obětovnost je disposice čistě mystická, čistě sensitivní. Není pochyby, že je to stav nezdraví, slabosti, choroby. Jak Darwin pěkně vyanalysoval v Descent of Man, není nikdy samoúčelná, nýbrž motivována rozkoší, jakou nese jako daň tomu, kdo disposici tu v sobě chová. (Nehledím k obětovnosti, která je účelná, ku př. obětovnost umělce nebo vědce pro zdar díla, poněvadž ta je vedena motivy rozumovými, vědomím cílového — ačkoliv za základ má stále city rozkoše, city egoismu: prorok, který pozná rozumově, že k utvrzení jeho nauky, k jejímu rozšíření je třeba jeho smrti a dá se umučit — jedná s psychologického hlediště egoistně — jeť právě předpokladem takového rozhodnutí nesmírná láska ke svému dílu, ke svojí práci, která je zhuštěná jeho „já", celý jeho život, celá jeho duše,

a která má žíti dál po jeho smrti, dál nésti jeho podstatu a cenu, jeho život a sen — disposice idealismu egoistního.) Obětovnost jako psychická disposice — jako cit — jako touha po obětování se je znakem slabosti, jejím vědomím a její reflexí: obětovat nebude se druhému nikdy člověk silný, jehož „já" v nakypělých vlnách rozlévá se a napíná se mocně za svůj kruh, jenž má vědomí svých sil a vloh a tím již stupňovanost sebelásky, zmnoženého osobního střediště. Ten bude toužit jen po činech samostatnou zodpovědností a svécílností — ten nevzdá se nikdy celý v zlomené pasivnosti, nevezme celý svůj kapitál, svoji hodnotu, svůj majetek a nepoloží ho jako pouhý prostředek k nohám někoho druhého k volnému a neznámému užití. Jen u individuí slabých a podlomených, trpných a utištěných vyskytá se disposice sebeobětovnosti. Přirozeně právě duše, které nemohou samy realisovat přímo svými silami a svými prostředky určité cíle, vzdávají se těchto sil a prostředků slabých a nedostatečných a kladou je zcela v disposici druhého jako slabý a zbytečný o sobě kapitál (po jich soudu) na hromadu většího.

Na tuto disposici Pepiččinu, na její touhu po sebeobětování bije celá rodina. Na konci prvního jednání sletí se na ni jako útočnými a poplašeně bijícími křídly celá sociální hromada a ubíjí všecko vědomí, všecku cílovost, všecku individuálnost, samostatnou neodvislost této slabé, plaché a uděšené duše. Ty jsi náš člen, náš orgán — nic svého — nic samostatného — jen orgán vyššího celku — ty musíš se obětovat za nás, za vyšší jednotu. Nám všem přinese štěstí tvoje oběť! Je povinností, poněvadž je racionálná, křičí sofista Jiří. A děvče se obětuje.

Zapudí svého milence a je hotova si vzít bohatého ničemu. Ne pro svoje potřeby, ale pro potřeby rodiny. Ona sama nechce z tohoto sňatku — obchodu — pro sebe ani jedné hmotné výhody. Všecko rodičům a bratrovi. Sama dává všecko. Vezme jen bolest, muka, zkažený život, otrávené vzpomínky, zabité sny. Obětovaná! Demonstrace zhlazení, podrobení a pohlcení jednotlivce hromadností a společenskostí. Jsi orgán společenského tělesa! A orgán není nic než prostředek a nástroj tohoto tělesa!

„Útok zisku" je do jisté míry pendant k Rozkladu. Jich poměr k sobě jako rub a líc. V „Útoku zisku" nadvýživa, překrvenost, výlučnost funkcí kolektivných, sociálných, organisačních. V „Rozkladu" jich zeslabenost a nedoživnost. V obou však právě tím nedostatek souladu, neúměrnost, nesrovnalost, choroba rozvoje. Kyvadlo nemoci v obou nejvyšších a nejzazších odklonech, v bodech nutného zvratu a přesunutí. —

Obětovaná!

A celý postup této oběti proběhne před očima divákovi v nějakých deseti minutách. Je chycen jen perspektivně, v hotové již celosti a dovršenosti. A nutně tak. Kritika, která vytýkala p. Svobodovi tuto hotovou stručnost, toto pojetí zhuštěné a typické, měla nepravdu, poněvadž stojí na nepochopení stavby a plánu autorova díla. Řeklo se: jaká to podivná hlava, tato obětovná dívka, jaká vzácná duše. Kde vzala ty svoje názory o štěstí v sebeobětovnosti? Jsou dnes tak vzácné! Atd. Podobným tónem šly repliky.

Nemají pravdu, opakuju.

Kdyby byl autor chtěl podati analysu *vášně nebo ctnosti individuálné*, drama psychologické a jedinečné, byl by musil tak pokračovat, jak mu namítáno. Byl by musil podat celý rozvoj duševního proudu Pepičky, stavbu její duševní kostry, celý přírodopisný popis i rozvoj. Jak vtrousila se semena těchto snů, představ, pomyslů do její duše, jak se tam chytila při vhodném prostředí, jak rostla a mohutněla — slovem byl by napsal *psychologickou monografii* — drama jedinečné — nějaké tříaktové drama obětovnosti, ale ne drama útvaru *kolektivného, sociálného*, ne postup *společenské horečky hyperorganisací*. A to p. Svoboda nechtěl. On nechtěl napsat nějaké drama: „Obětovaná" nebo pod. — nýbrž, jak neomylně ukazuje název a celá stavba — sociálnou hru: „Útok zisku". Nechtěl psát výklad a rozvoj ctnosti nebo vášně, nebo vůbec psychické disposice *jedinečné*, žádné drama obětování se, což učinili dramatikové španělští několikráte již s krásným a podrobným zdarem. A proto *musil* postupovat *jedině tak, jak postupoval* — jak postupuje v „Útoku". Musil pracovat psychologií *úspornou, ve zkratkách*, jako malíři s hlubokou perspektivou. Musil

pracovati *typicky a symbolicky*. Zhuštěním a profilováním. Poněvadž *psychologie* — jako prostší a nesložitější — je mu jen *prostředkem k sociologii* — k složitému, hromadnému a soubornému. O *sepětí*, o *vzájemnost* prvků běží tu tedy, ne o individuálnost jich, o samostatnost a bytnost jich existence. Sociologie předpokládá psychologii jako celou řadu věd, pracuje na nich, z jich výtěžků a výsledků, jež prostě *přijímá*, ale *nedovozuje*. Odtud v dramatě sociálném, jež odnáší se k útvarům hromadným a společenským, nutnost *typického*, symbolického a skladného — a obmezení čistě monografického a *karakterního*. Odtud nutnost tohoto způsobu psychologických zkratek, typičnosti psychologické. Tak celou psychologii obětovnosti, jak jsem ji načrtnul o několik odstavců výše, nevyloží, nedemonstruje autor, on ji předpokládá buď jako zkušenost psychologickou nebo rozumovou a analytickou znalost. A poněvadž jsou předmětem tohoto bleskového a konečného zachycení stavy tak determinované, jasné a přístupné, kontrole a zkušenosti každého diváka podrobené jako v našem případě cit obětovnosti — je postup typický a symbolisační správný.

Experimentoval jsem trochu s obecenstvem a ptal se dvou tří posluchaček, je-li jim Pepička jasna. Činil jsem na oko tytéž námitky, kteréž později formulovala část kritiky, žádal psychologickou genesi, rozbor a demonstraci vzrůstu a rozvoje této sebeobětovné nálady — ale nepochodil jsem. Všem bylo všecko jasné. „Ale vždyť se už v devíti letech modlila v kostele, aby se směla jednou obětovat" — všude stejná odpověď. Tato věta z jeviště byla synthetický střed rozptýleného pochodu světelného a osvítila celé dění v jediné konečné zauzlující situaci.

Horečka, která vpadla v rodinné tělo, která je rozpálí v útočný a rozjetý, s šílenou energií se řítící stroj, horečka ta vrazí na překážku, na zdravý neporušený orgán v rodině, o nějž svádí bitvu a od jehož vypjaté, obranné posice se odrazí a roztříští. Je to nejstarší syn, suplent Jaroslav. On první otevře zamlžené, v bolesti setmělé zraky Pepiččiny. Vdychá do tohoto zlomeného, v bolesti poddaného a zesláblého těla energii odporu, ukáže jí zvrácenost a bezúčelnost, zhoubnou neužitečnost jejího činu, zapálí v mozku jejím teplý pozorovatelský a kritický rozum a rozvěje jako plamen vyšlehlé křídlo odporu a síly. Kleslá a zlomená na konci prvého jednání, roste v druhých dvou, zvedá ramena, napíná dech, šíří hruď, pije slunce a vzduch, život a odpor. Bije poplašenými, ztuha se napínajícími, dlouze rozestřenými křídly. Přeroste všecky a vypjala by se v daleké spirále do studeného cizího vzduchu, kdyby nepovolil tlak vnějšího.

Také Jiřího obrátí Jaroslav. Vliv jeho prodere se řídkým sítem písečného odporu, prosákne měkkou půdou sotva rozvlhlou slzami prvního zklamání, prvními otravnými vlnami literární pomluvy, posměchu a neúspěchu.

Spojenému útoku podléhají konečně rodiče. Stane se tak v čistě uměleckém, náladovém a psychickém jednání třetím, které našlo právě proto tak málo pochopení a porozumění — právě pro tuto svoji čistě uměleckou náladovost postupu, medijnost vlivu sugestivného.

Pan Svoboda objevil se tu jako vzácný psycholog. Ústup rodičů, předem otce, zatlačení jich v starou posici může se stát jen prudkým, těžkým nárazem, stlačením silného, nejsilnějšího citu. Zastavit setrvačný rozběh rozvoje a zvrátit ho do starého břehu, srazit jej před počáteční bod rozběhu, před jeho východiště dovede jen kovaná, železná pěst nejsilnější moci. Autor ji našel se zvláštním psychologickým čichem v *citu hrůzy, v citu bázně před smrtí*. Psychologie učí, že city bázně a děsu jsou nejsilnější, nejelementárnější, živelné. Ony podemelou a zviklají celého člověka, zatlačí vůli, zalijí rozum svými stíny, ledovým tokem slitého potu na horkém čele a po bezkrevných tvářích. Autor vrhnul stín Smrti, rozestřel ho v krátkém a přeletavém, ale tuhém a bodavém pádu nad svoji společnost ve třetím jednání. Je to dešť olověných krup, který sešlehá odpor otce, zadupe jej do země a ulomí dalšímu rozvoji útočný hrot.

Pepičku pošlou pro lampu do zadního pokoje. Předtím mluvili o sebevraždě nějakého děvčete. Pepička se nevrací. Rozčilení, děs, tajemné kombinace zachytí se jako jehlami do mozků celé společnosti v tekoucí tmě pozdního soumraku, zkrví je a v závratné hrůze vynesou na vrchol křečovitého zděšení. Křik, poplach, ztrnutí. A když

se vrátí děvče se zapálenou mléčnou a jako vlažnou a v oparu zadýchanou lampou, vidí již vlhké a podlomené tváře. Hrůza odplavila odpor. Rozpadá se sám, láme se, prší jako omítka se starých zvětralých budov. Vykouří se, vypaří se horečka. Nastal zvrat v předešlé koleje rozvoje přirozeného, klidného a sceleného.

Pan Svoboda je, jak viděti, básník psychologického i sociologického *rozvoje, postupu, procesu.* Ten zastupuje u něho starý, vnější a pro zábavu oka kombinovaný děj. Rozvoj již sám v sobě, ve vnitřní potenci svých prvků obsahuje narýsovaný plán: aby však chemický proces se rozvinul, je třeba kromě prvků, které v určitých poměrech (a jen v těch) se slučují, celé řady vnějších experimentálných podmínek. Takovýto rozvoj je myslitelný pak dvojí cestou: *akcí*, činností jedněch prvků, útočností jich na prvek druhý, a *reakcí* tohoto, odporem jejž klade — nebo vzájemnou širší proměnou organisační, přechodem v jiné seskupení a utváření, ať celkové či částečné, ať dočasné či trvalé.

Pro prvý způsob rozvoje máme doklad v „Rozkladu" — v Doušovi, v tomto reagujícím prvku pod tlakem útoku prvků ostatních i pod vlivem vnějších činitelů experimentálných — v Doušovi, který projde z pevného, rozumného muže cestou rozvoje v zmateného, oslabeného a utištěného starce. Pro druhý je dokladem „Útok zisku". Zde celý útvar, soubor jednotek a prvků společenských podléhá vlivu vnějších podmínek, podstatně cizích a tedy zhoubných — podmínek rozvoje chorobného a zvráceného, zde procesu horečného. Rozpřádá se pak boj mezi směrem rozvoje posavadního, mezi živly a snahami organismu posavadního a živly proměnnými, cizími, útočícími a jejich směrem. Boj ten je podstatně vnitřní; je určen organisací tělesa, tedy seskupením, odvislostí a zapjatostí členů a prvků. Je tedy podstatně pathologický, rozvojový, hromadný, sociálný.

Psychologickou motivaci zvratu a odčinění tohoto horečného postupu, tohoto intermezza, které zadržuje na chvíli rozvoj organicky vyrovnaný a šťastný, právě jsem skizzoval. Ukázal jsem i autorovu psychologickou delikátnost, jeho čistý smysl psychologického odhadu.

Mnohými byl brán zase v pochybnost. Jenom jich neznalostí estopsychologickou. Kdyby znali positivně zjištěný[1] postup takového zvratného rozvoje v duši Heinově, nemohli by o pravdivosti třetího jednání pochybovati. Heine, který pod nátlakem *hrůzy a bázně před smrtí* odčinil celý svůj *spekulativný*, myšlenkový rozvoj, svlékl se sebe všecky vrstvy rozvojové v obráceném pořádku, jakým byly přijímány a skládány — nejprve svobodomyslný materialismus a pantheistický atheismus, pak křesťanství, aby nakonec zůstal čistým židem, jakým byl na počátku života — dokumentuje kladně a nevyvratně ve velkém zvrat rozvojový, jaký demonstruje v nekonečně zmenšených rozměrech, na jiné půdě a jinými prostředky p. Svoboda v přítomné práci.

Mravoličné umění p. Svobodovo — virtuosní štětec malíře mravů naší doby a společnosti, našeho prostředí a ovzduší — byl plně oceněn i denní a novinářskou kritikou, i tou, které vyšší ideová hodnota díla unikla. Obmezuju tedy tento odstavec svojí kritiky na poznámky o jediné figuře Jiříkově. V Jiřím viděli mnozí karikaturu mladého literáta „nových směrů", parodii autorovu nových hnutí, mladého a nejmladšího snažení v naší literatuře. Jiří skutečně mluví různá podezřelá slova, někdy i celé věty. Chce „řešit literaturou společenské záhady", chce „opravovat společnost", „založit svůj list", vydá první knihu „čistou a vysokou", nevěří v lásku, která je klam (jak si to představuje, nevyloží), manželství je mu „nesmysl", každý má sledovat cíl zištný, „utilitarismus" je mu hybnou pákou rozvoje, zisk hmotný, „peníze" jsou mu cílem každé snahy atd. Zkrátka, mnohé slovo, mnohé heslo z posledních programů a polemik nejen domácích, ale i cizích, nejen literárních, ale šíře i filosofických a politických prší na jevišti. Ale nic víc než slovo, než heslo. Debata, rozbor, vyjasnění, co a jak si pod tím lidé představují, schází. Již to ukazuje, že autor nepomýšlel na karikaturu, poněvadž ta předpokládá *karakterisaci* (není než její přehnanou určitostí). A kromě toho, Jiřího kabát nehodí se na žádnou naši stranu: ani na pokro-

1 - Emilem Hennequinem.

kovou, ani na realisty, a nejméně konečně na ty dva tři lidi, kterým se přezdívá (velice křivě — pro symbolismus) „symbolisté". On sám není ani dost málo *programový*. Jinak by nemohl ku př. jedněmi ústy přijímati Darwinův „Zápas o život" a individuelnost ziskuchtivosti a současně hlásati povinnost sebeobětovnosti pro druhé, pro společnost. Všecko ukazuje, že autor nechtěl v Jiřím karakterisovati, individualisovati jistý literární nebo filosofický proud myšlenkový, útvar současného stadia některého rozvojového proudu našeho. Jiří má význam daleko *širší, typičtější, symboličtější*. On je představitelem mladého, horečného, nespořádaného rozvoje vůbec, živlů a prvků zvenčí nachytaných, mezi sebou sporných a navzájem se rušících. Je to delirium, horečka, kterou prodělává. Je ztřeštěnec zatím zcela prostě. Horečka, kterou prodělává jeho rodina, zrcadlí se zmenšena a v jiném poli, v poli ideovém a citovém, v jeho mysli. Lze ho viděti po mém soudu také jako figuru čistého, *shovívavého* humoru, humoru vyššího, myslitelského a radostného, jaký konečně vzbuzuje v myslivém, na povznešené cimbuří vystouplém mozku každá silná krise, bojovný zmatek, každý chaos, poněvadž obsahuje sám v sobě důkaz životnosti, zdraví a síly, zárodek a krystalisační postup budoucího rozvoje.

Krásná práce p. Svobodova nebyla sehrána nejlépe. Scházel rytmus, tempo, takt tomuto evolučnímu koncertu. Jinak neupírám hercům dobrou vůli a uměleckou snahu. Z herců v „Útoku zisku" převyšoval všecky pan *Šmaha*. V něm máme na ten čas prvního našeho dramatického *umělce*. Nikdo nevyhovuje kardinálnímu požadavku hereckého umění tak jako on: on dovede se *objektivisovati* jako nikdo druhý, potlačiti své personelní já, vymésti je ze své mysli, citovosti, posunů i hlasu, to neústupné herecky personelní já, o němž napsal již *Charles Lamb*, že je k spisovateli „nepovolné a žárlivé". Pan Šmaha stlačí a zapře toto „já" za vysokou cenu umění. On nehraje nikdy na účet spisovatele. On je stále jiný, nový, převléká osobnosti, které jsou přece čistě jeho, s ním srostlé, temperamentově podmíněné v této záměnné odvislosti. — Z dam stála nejvýše *slečna Kubešova* fondem čisté citové vroucnosti, jaký složila do svojí Pepičky.

Ostatek dostalo se nové práci p. Svobodově laskavějšího přijetí obecenstvem než kritikou. Obecenstvo vzalo připravený sytý hod se zdravou, šťastnou chutí a radostným, plným vděkem. Nezmiňoval bych se o tomto faktu, kdyby nebyl přízniv pro uměleckou reformu a zvláště dramatickou. Ať neukazuju na *Wagnera*, vede se z mladých dramatických reformátorů stejně v Německu Gerhartu *Hauptmannovi* a ve Francii Maurici *Maeterlinckovi* (venkovské provinciální, počestně měšťanské a rolnické diváctvo bylo ku př. nadšeno jeho kusem, který budil dost posměchu před vybraným novinářským a referentským obecenstvem v Paříži). Nové umění, jeho živlová síla a šťáva ujímá se v přirozené, nepreparované půdě lesů a polí lépe a snáze než v umělých záhonech pseudokritických mozků — postříkaných vápnem falešných estetických předsudků a bel-espritových zvrhlostí.

Karel Švanda ze Semčic: Fantastické povídky

Na Švandových „Fantastických povídkách" prohřešila se největší část naší kritiky naprostým nepochopením a odmítavě zlovolným tónem. Kritika v jistém pražském listě a po ní i jiní neuznala p. Švandu ani za seriosního poctivého umělce; viděla v něm jen pseudoliteráta, literárního sportsmana nebo obchodníka. To je zcela zjevná křivda, která žádá dostiučinění. Nic patrnějšího než naivní a bezvědomá, poctivě slepá uměleckost p. Švandy. Jak mohlo se jen přijít na myšlénku, že pan Švanda je *obchodník!* Člověk, který dnes, kdy realismus ovládnul všude a všecko — i kritiku i obecenstvo, — přijde s fantastickými, romantickými sujety — a to má být obchodník, spekulant! To je přece zvrácená logika. Naopak: člověka takového mohou jen *vnitřní* motivy vést k takovému stanovišti, kde — dovede si snadno spočítati — bude vysmíván a kamenován. Již proto, že se tak houževnatě postavil proti tekoucí vodě, zasloužil pozornost a vážný rozbor.

„Fantastické povídky" přiléhají těsně genrem k pracím *C. T. A. Hoffmanna.* Nejsou také v některých pasážích než napodobením, manýrou tohoto velikého talentu. Pan Švanda jeví se nám tu jako malíř, který pracuje manýrou, technikou určité doby neb určitého mistra: *specialista, kulturní genrista.* Předpokládá skoro znalost svého vzoru a užije — na základě tohoto předpokladu — toho onoho motivu, jiné jeho variace, některého detailu třeba, z prací Hoffmannových. S tohoto hlediště, které nebylo postiženo (ač je samozřejmé a autor se s ním netají), odpadá naprosto výtka poloplagiátu, jakou byl stihán p. Švanda.

Pan Švanda útočí hlavně na dva tři city v lidské duši: na *bázeň, hrůzu, zvědavost.* Není pochyby, že to jsou nejmocnější city a že jsou celým během uměleckých dějin látkou nejvelikolepějších výtvorů. Psychologie poučuje, že účinky bázně, hrůzy jsou nejmohutnější; projevují se i prudkou silou fysiologickou (zeslabují svaly, kazí trávení, působí na kůži, na oči, na vlasy). Od řeckých tragiků přes Danteho a Shakespeara do nového světa stojí na těchto citech největší, nejmohutnější, nejpronikavější umění. Všimněte si: Poe, Ibsen, Zola, Dostojevský — ti všichni na těchto primitivných citech stojí a jimi působí. Pohled na mrtvolu bude působit děsem vždycky — stejně v stol. 5. po Kr. jako v 19. a jako třeba v 25. Proto byla komická výtka „jaký to má smysl v *dnešních dnech* zpracovávati nevkusné a škaredé pleskání o tančících a plačících mrtvolách?" V dnešních dnech! — jako by dnes nepojila se, nesdružovala se k představě mrtvoly stejně jako před tisíci lety celá záhada lidského života — celé jádro, celá naše bolest: to *semper ignorabimus!* Či jsme dnes o záhadě smrti informováni více a lépe než minulé věky! Jaká směšná domýšlivost. *Ne, naopak: právě dnes,* v století *positivismu* a *skepse,* probouzí se *cit neznámého* urputněji než jindy — věda, která odmítá záhady ty z racionelního vyšetření, z analysy svojí, která zdráhá se na ně dáti jakoukoli odpověď — odkazuje je přímo před soukromé forum víry nebo citu — jako soukromou záležitost, kterou ať vyřídí si každý, jak chce a dovede!

V tom směru nemáme pro p. Švandu výtky nejmenší. Je dobře, že obrátil se k těmto základním, organickým a všeobecným vznětům — jsou nejsilnější, nejúčinnější, nejobecnější — a proto mohou dáti látku nejprudšímu, nejvyššímu umění. Ale nelíbí se nám, že pan Švanda tyto city představuje někde ve formě romantické — myslím totiž ve formě hmotných nadsmyslných zjevů — toho, čemu říkají spiritisté: materialisace — „strašidel" ve vulgárním smyslu. Je to snad prostě zájem bizarnosti, který tu hledá p. Švanda, — ale neomlouváme jej. Hoffmann jako romantik byl takovýto mystik *smyslný* — romantismus sám nebyl, jak pěkně již dovozeno, nic než nadvláda smyslnosti, naprosté, zarputilé smyslnosti a tedy i cito-

vosti v umění. Smyslnost a citovost přelívala se ze života i za jeho prahy. Myslím, že je těžko dnes takovýto mysticismus chutnat: padá s estetickými, t. j. právě romantickými svými předpoklady. Ale odporučoval bych p. Švandově pozornosti jiný mysticismus — který je nám časový — mysticismus *filosofický*, který tak krásně realisován v *Poeovi* (jen takto dá se také vyložit veliký vliv Poeův na nejmladší generaci francouzskou a jinou, odchovanou ideami positivismu). Poe je předem vědec, matematik, deduktiv. Čistý, pyšný rozum. A nyní tomuto rozumu položí se problém, záhada, kterou nedovede rozluštit — o kterou se rozbije a přivede *sám ad absurdum — bez vlivů vnějších, nadpřirozených zpravidla.* Pěkně praví o něm *Péladan:* vůdčí idea, kterou Poe vtěluje a projevuje, je *lichost racionalismu před fenomenem.* Dejte mu bod, Poe tam opře hrot svého cerebrálného kružidla a narýsuje jak může nejširší kruh; pak úsek po úseku naplní *bezpečným determinismem* celou dráhu; a když to je hotovo, tajemství vysvitne ještě tajemněji, X vzroste měrou, jakou duch z indukce v dedukci se mohl přiblížit; a celkový chvěj, jejž skýtá toto dílo učence, je *neuniknutí neznámému.* Poe orientuje se všemi busolami, vnikne za sloupy Herkulovy; a na konci snahy racionelné nalezne čtyři základní body stínu a neznámého." Výsledek jeho positivního světa (a on popisuje skutečně jako lékař a geometr), praví se jinde, je dojem mysteria. V tom je právě Poe synem analytického, vědeckého věku, jemuž všecka věda slouží k přesnějšímu vymezení neznámého a tajemného. Děs neznámého, nemožnost je proniknouti a vědomí, bolestné vědomí nemožnosti té je právě význačným a vlastním znakem našeho věku. Osmnáctý věk věřil ve všemohoucnost rozumu — náš ne. Zná jeho meze — osudné a dané.

Mohl bych doporučiti p. Švandově pozornosti ještě jiný mysticismus, mysticismus *sociálný* Dostojevského. Ale zdá se mi příliš odlehlým jeho duševnímu ustrojení, kdežto naopak Poeovo umění, zdá se mi, bude mu blízké. Tak totiž: p. Švandova estetika je čistě

racionalistická, objektivná, studená. Je to obvyklý blud lidí nepsychologických, kteří se domnívají, že na př. Poe nebo Hoffmann byli sami lidé konfusní a nerozumní. Že psali „bláboly a mátohy" svého mozku. Ve skutečnosti je tomu zcela jinak: oba byli racionalisté. Hoffmann byl výborný právník, *procesualista* — Poe *matematik* — oba mozky, které se dovedly ovládati v nejvyšší fantasii. Poe přímo, jak dosvědčuje jeho „Filosofie skladby" k Havranovi tvořil studeně jako se řeší matematická úloha: počítal se všemi prvky, psychologickými podmínkami, určil city, jež chce ve čtenáři vzbudit, a „vypočetl" přímo k jejich realisaci nejúčinnější cesty. — Jemu psát báseň bylo „řešit matematickou úlohu", jak se sám vyjadřuje. — To je psychologicky správné: dojem vůbec v umění dá se vzbudit jen dvojím způsobem: 1. sympatií, t. j. sám ho prociťuji, líčím, vypisuji a duše čtenářova napodobením, imitací, sympatií si ho osvojuje (způsob subjektivný), nebo 2. stojím nad čtenářem, chladný, nedojatý a — vypočítávám jen prostředky, „líčím" na něj prostředky, jakými ho „chytím" (theorie objektivná, theorie umělecké „necitelnosti"). Je zajímavé, že právě autoři „fantastičtí", „ilusionistní" jsou v estetice *racionalisty, objektivnými a necitelnými,* — kdežto „realisté" bývají subjektivnými, citovými. Je to dosti přirozené: Poe, který chce čtenáře zděsit, musí mít sám studenou hlavu.

Tak také p. Švanda ve „Fantast. povídkách" jest objektivný, konstruuje, skládá *mechanismus* — jeho povídky jsou zcela vědomé, úmyslné, vypočtěné. Vadí ovšem v uměleckém směru *průhlednost* a *průzračnost* tohoto výpočtu. Poe *zakryje mechanismus* (je to přímo uměleckou podmínkou: kdyby byl patrný čtenáři, nedal by se vlákat a omámit). Jest veliký *stylista, sugestiv.* Styl je nejcitelnější nedostatek p. Švandy. Jeho sujety žádají nejpodrobnější styl — nástroj jemný, bohatý, subtilný, který by se dal obracet a kombinovat, stále jiný a měnivý podle účelu, nálady, potřeby. Jen takový magický a účelný stylista jako je Poe zmůže umělecky podobné látky. V tomto poli vidím tedy prozatím nejnaléhavější práci mladého autora.

A vedle toho, nebo lépe *před* tím je nutno *prohloubiti* citově a hlavně *ideově* sujety. Pan Švanda staral se posud jen o *vnější* umění, o do-

jem, náladu, gracii. *Vnitřní* při tom přišlo zkrátka. Neříkám, že jeho první kniha je proto nezajímavá. Nikoli. Je vidět všude člověka myslícího, který něco chce a hledá — a na svou pěst, bez ohledu na jiné — jako poctivý umělec. Ale právě proto musí jíti do hloubky. Jaké to problémy má taková jedna povídka Poeova! Jsou to básně filosofické, metafysické. „Fantastické povídky" jsou posud jen lehká zajímavá pěna. Nemohlo ani být naponejprv jinak. Není to — vzdor všemu výsměchu a všem kamenům — ztracená kniha. A víc než pouhá autorova navštívenka oznamující druhou, hlubší, vyšší, umělečtější, původnější, modernější.

Frant. Xav. Svoboda: Probuzení

Je to zajímavý a delikátní postup, kterému se dává rozvíjet v přítomné knize p. Svoboda. Mladý, čerstvý, chtivý a vnímavý mozek sesýchá se mezi zaprášenými knihami, vzdálený a hluchý pro život. Je vehnán, vetlačen celým okolím v nedostupnou a zavřenou věž čtyř knihovních a studijních stěn. Pod touto věží teče život velkého města, z něhož nešplýchne ani vlny k smyslům Pluhařovým. Pluhař chodí cestami abstrakce. Vychován byv v Praze převráceně úzkostlivou a obmezenou matkou je dle autora typem celé současné mladé generace. Té, která trpěla zvrácenou školou veřejnou i rodinnou. Té, jejíž vloha byla dusena a opíjena výpary ideologické filosofie a literatury — domácí i cizí. Běží o to, dáti půdu, příležitost této nadané a vypráhlé duši, kde by se dovedla zachytit vlastními kořeny, kde by mohla nabýt a vytěžit „*ten bezprostředný postřeh lidstva*, ten postřeh beze všech vzpomínek na lidstvo vyčtělé z knih." Neboť p. Svoboda soudí stejně jako *Goncourt* (z něhož ostatně nečetl pravděpodobně ani řádky a který je v umění skoro na opačném pólu), „že jen tento přímý postřeh dělá originelního umělce."[1] A Pluhař je právě, jak jsem již naznačil, budoucí moderní umělec — model a typ, jak chce autor pojímat a jak by si přál utvářit budoucí české mladé pokolení spisovatelské. Probuzení je právě knihou tohoto „bezprostředného postřehu" — v něm rozsvítí se v Pluhaři hladové a uspávané smysly, podrážděné lijákem venkovských vůní a vzduchových proudů — přírodních, citových, psychických i sociálných.

1 Předmluva k románu „En 18..." str. 10, psaná r. 1884.

Autor pošle Pluhaře mezi lidi, na venek. *Na venek.* Zcela důsledně a účelně. Venkov jest *obnaženější, prostší,* nesložitější, přístupnější pozorovateli. Je také Pluhaři *nový* — a v tomto bodu ukázal právě p. Svoboda psychologické mistrovství. Jen nové může tak podráždit a rozvrátit ssedlý klid a ztuhlou nudu uspalých vloh a smyslů. Nestačilo probudit Pluhaře v *městě* (vznětem smyslným na př. láskou) — tento rozvrat, výšin a podnět byl by jen prchavý a dočasný — vyzněl by s plamenem vášně pohodlně a beze všech hlubších důsledků, poněvadž by nebyl provázen *objektivnějším* zájmem poznávacím, zájmem nutně a přirozeně asociovaných postřehů nového sociálného prostředí. V takovémto *novém* prostředí je právě *cit* spojen nerozdílně s *poznáním,* oba se vedou a doplňují. To vystihnul výborně p. Svoboda. Pluhař, který stojí nevšímavě a odvráceně před šedivým a složitým strojem městského života, potřebuje nutně *přechodu, postupu, výchovy,* aby nabyl žádoucího „bezprostředného postřehu". Jeho probuzení nemůže se státi skokem, závratí, zázrakem. To by bylo naprosto nepřirozené. „Natura non facit saltus." Ale jen postupem, vývojem, výchovou. A za takovouto vorschule, jak říkají Němci, vybral si pan Svoboda s velikou obezřetností a znalostí pedagogickou i psychologickou venkov. Zádrhům a zmotanicím neporozumí jen tak z čista jasna člověk, který před nimi rostl v nechápavé lhostejnosti čtyřiadvacet let. Je nutný postup od nesložitého k složitému, od prostého k zamotanému, od menších celků k větším a organisovanějším.

Byl to *Lemaître,* který v jedné studii ukázal pěkně tuto pedagogickou stupnici, kterou by přál každému spisovateli. Prolézt životem ze všech děr a do všech děr. Prošplhat a promrskat se celým sociálným řebříkem. Začít nejníž a slézat postupně hůlky vyšší a vyšší. Od organického hrubého, základního — z kořenů téci jako šťáva a míza sociálného života výše do pňů, větví, listí a květů — k složitému, rafinovanému, luxnímu. Pan Svoboda realisuje částečně přání Lemaîtrovo ve svém Pluhaři.

Přijde na venek, a jeho hrubé, masivné, ostré pocity, pocity šťavnaté, vlhké, plodné přírody — podrobí si hned všecky jeho jemné smysly. Vloha vnímající, percepce, postřeh a vznět smyslný a krajinný rostou a sílí rychle v příhodném vzduchu a šťastné pohodě. Rychle se tvoří kypré dno v Pluhařově duši — vlhké dno, mastný podklad budoucí básnické žně — ochočený a vystihující smysl přírodní, podrobující vliv prostředí fysického a krajinného, — trpělivý a podřaďující všecko osobní a společenské pod širokou a vítěznou potopu tlakův a nutností Vesmíru a Přírody. Vedle grandiosní, lhostejné, vysoké Přírody vidí malicherný a prchavý chumel, roztřepenou a bublinovou pěnu vnitřního světa lidského, citového i ideového. Ubohé roztrhané vějíře par. Je to ten studený klid, vzdálená a neúčastná hra její, která padne někdy stínově a ledově na zapálený a rozkroužený Pluhařův mozek.

Přijde na venek do rodiny — do selské nezavřené rodiny. Poznává její ustrojení. Poznává jednu, poznává druhou. Poznává je konečně i ve vzájemném poměru a styku. Před očima hýbají se, smějí a žijí lidé — všichni jiní, odlišení od sebe, propletení a zapjatí navzájem. Toto pestré a zmatené divadlo žádá celou jeho pozornost, vychovává jeho vnímavost, budí jeho postřeh. Srovnává, odlišuje. Učí se rozvazovat pletivo citů a činů, snah a vůlí. Poznává, hmatá skoro zapletenost, složitost, nezměnitelnost, hutnost všeho života, jeho prolámaného, zmateného, křivého a děravého postupu.

Se smysly hýbají se stejně *city,* celé fysiologické dno jeho bytosti. Smutek krve a mladých šťáv a pudů. Pak vyšší, zjemněnější podstata jich stlačí se v lásce k mladé, hravé, koketní a posměvavé bytosti — titěrné s prázdným studeným mozečkem a dráždivými nervy. Láska ta je zcela všední, prchavý, přeletavý a rozčilený poměr. Autor chtěl ji patrně takovou, poněvadž jen tento mělký a slabě, víc fysiologicky a nervově než duševně rozvířený vztah mohl zachovati jeho Pluhaři dost prohlédavosti. Kdyby byl zasažen hlouběji, ztratil by naprosto prozíravou jasnost, pozorovací vloha zčernila a zkalila by se v dýmu hluboké vášně. A právě *o vývoj této pozorovací vlohy,* o její *gymnastiku,* řekl bych skoro, šlo autorovi. Praví to, vytýká to sám na kolika místech. Na př. na str. 146: „Nemyslil si o Lidce pranic zlého, neuvažoval též, co je lepší a co je horší, on pocítil pouze *ono sladké rozrušení pozorovacího nadání*". Lásky jako jsou Lidčina a Pluhařova

jsou *průměrné* a *typické*. Je to pohyblivý jejich plamen, který se rozsvěcí nejčastěji a nejsnadněji. Jen zdánlivě jsou mělké a snadné, ve skutečnosti pustoší a podpalují ve svojí banální opakovanosti sociálný celek stejně jako některé druhy přeletavých a lehkých, ale častých a rozšířených chorob. Lidka je *typ, průměr* povrchního děvčete. Hravá nepokojnost a rozlitá podrážděnost — zadržovaná a ovládaná vypočítavou sebevládou, účelným, užitečným, potřebným egoismem — karakterisují takovéto povrchní stvoření, jakými je devadesát procent mladých žen a děvčat. Ty, kdo dnes hledají v ženách pohodlný materiál k emancipačním programům, rozčilují podobné typy. Ale marno zapírat — každý kdo vidí bez tendenčních brejlí filosofické nebo sociální reformace — přizná jich číselnou převahu a jevovou pravdu. Panu Svobodovi šlo o *řez*, který vedl současnou společností selskou — o *průměr*. A ten je tu naprosto důvodný a správný.

V „Probuzení" jde o *školu bezprostředného názoru a postřehu*, zahrnuju ještě jednou smysl této knihy. Autor podal rekovi příležitost. Zavede jej i do pozorovacího středu, kolem něhož teče i vlní se materiál. V *psychologickém podání probuzeného a cvičeného pozoru a postřehu* mladého člověka leží hlavní těžiště knihy. Její cena, zájem, problém.

Myslím, že p. Svoboda „rozřešil" svoji úlohu šťastně a dokonale. Jeho rek v *novém* a zvědavém napětí vidí všecko ve zvláštní *naivní* a *hranaté*, citově nadzdvižené bezprostřednosti — chytá po všem plnýma a šťastnýma, dlouze rozestřenýma rukama. V knize jsou některé partie hotové hody pro psychologické labužníky. Jako doklad náhodou (a není to zde lživá floskule!) chytám a opisuju tuto hromadu rozložených a skládaných postřehů pohyblivého a postupného pozorování: „Stárek s loďkou byl nedaleko. Odrážel dlouhou tyčí *vrávoraje*. Proud srážel mu loďku hluboko. Bílý šat jeho zdál se býti tak *zvláštním, jako by sluneční světlo na sebe chytal a lepil*. Bylo již slyšeti stárkovo *stpavé* dýchání a *mlaskání* jeho pantoflí na *bosých* nohou. *Teď také* Václav přistoupil k vodě a *maje ruce v kapsách* a *pootevřená ústa zabodl* se očima na *klikatou*, stále se *přelamující* postavu stárkovu." (Str. 26.) Upozorňuju na podtržená slova. Každé je materiál postřehu,

atom ke skladbě pozorovaného obrazu. Časová posloupnost a plynula bohatost jsou podány v skutečně tísnivé a sehnané, jako hladové pozorovací lačnosti. Tak vidí ponejprv do slunce a tepla rozevřené oči, tak sbírají a pijí vypráhlé a suché skoro zornice. Všecko současně *plastické* a *sugestivné* — nové a omamné i tvrdé a napjaté. Čtenář pozoruje jistou *vypjatost, ostrost* linií, jejich řezavý tok a lámaně hranatý pohyb. Všecko účelné a pravdivé. Stárek na lodi „vrávorá" — jen tímto přepjatým slovesem dá se chytit dojem a zářez nezkušeného a zcela nového pocitu — neopraveného zvykem poznání a asociace. A stejně je tomu se světelným postřehem a všude jinde. Zvědavá lačnost, naivní a užaslá novost a přímost postřehu zachyceny jsou tu naprosto bezpečně a cele.

Vedle pozorovacího a trpného odrazu hýbe se v duši Pluhařově síla *citů*, proudy mohutné a nakypěné celou půdou, celou danou situací. Proudy ty budou v takovéto překvapené a stále dotýkané, oplachované, probuzené a rušené duši přirozeně vzrušené, zkalené a neodlišené, budou více *přízvučné* než *obsahové*, více *náladové* než *určité*. Nejen z důvodů fysiologických (kyprá zásoba živných látek, bohatá podmínka šťastné půdy pro psychický život), ale i z čistě psychologické motivace (novost, t. j. nevyzkoušenost prostředí). Zde se nedá nic *analysovat*, poněvadž by autor musil vymýšlet, podvádět, klamat. Není *obsahu*, který by byl uvědoměný a schopný logického rozčlenění, možnosti a způsobilosti, že bude vměstnán v objektivnou formu rozborů a vzorců. Takovéto hybné a rozrušené duševní potoky nemají průhledných vod. Jak lze objektivně a obsahově podat tekutou hru mraků? Karakterem jich je právě měnnost bezformálnosti, zápor obsahovosti a plastičnosti. Zde lze podat jen obraz *tónový*, synthetický, *náladovou* hodnotu, koeficient *přízvuku*. Pan Svoboda zacelí, zarámcuje, sváže duševní stav jako podmíněný projev *scény* a *děje* nebo *přírody*. Vyložil jej tak příčinně, v podmínkách. Indukoval, *navedl* elektrický proud. Po jistém postupu scény, děje, pozorování a postřehů — ku konci činnosti a úvah — po prožitém dnu — po zašlých hostech — pod dojmy samoty a tichých obzorů — probudí v Pluhaři zmatek citů — *stavy polosnu a poloreflexe*. Psychologicky je

tento postup jedině správný. Zde se nedá nic analysovat, pitvat v obsahu, dá se jen indukovat, navést, sugerovat konkretně, podmínkově, přízvučně. Po vzrušeném dnu, který přinesl záměr a rozhodnutí, sebere, svine autor celý duševní stav Pluhařův v této pasáži: „Josef již ničeho neřekl. Rozmýšlel se jen chvíli, má-li si napsati něco do deníku; pak se rychle svlékl a ulehl. *Chtělo se mu ležeti naznak* a dlouho, dlouho blouzniti o návštěvě mlýna. Odhodil peřinu, *natáhl se rovně* a *ruce si dal za hlavu.* Krásný, velice krásný a mladistvě nejasný byl proud jeho rozjímání o mnohých věcech minulých a příštích." (Str. 17.) Všimněte si podtržených vět. Těmito *hmotnými, materielnými* detaily, podmínkami a vnějšími příznaky, fysickým průvodem duševního stavu poví o něm víc než nějakou „analysou", která je tu zhola nemožná. Nemožná, poněvadž toto těkavé, jímavé, probořené snění je bezobsažné, podstatně neurčité a zapadlé — *tónové.* Materielními detaily se navede, sugeruje. Stačí na konci kapitoly nebo odstavce, po postupech dne, práce, vznětů, činů, vůlí, postřehů — navázat takovýto dotyk duševní. Je tu pak naprosto určitý. Známe všichni to snění po vzrušeném dnu, kdy se člověku chce ležet naznak (jak významně tu užil autor *neosobné vazby:* „chtělo se mu" a ne chtěl!) s rovně nataženým tělem, se smáčknutým dechem a založenýma přimáčknutýma rukama pod hlavou. A všecko je řečeno, dokresleno v autorově résumé tónovém: krásný, velice krásný a mladistvě nejasný byl *proud* jeho rozjímání o *mnohých* věcech minulých a příštích. Je tu chycena nakupená a stísněná, neurčitě rozlitá promísenost toho *podvědomého* duševního kraje — zcela určitě a objektivně — v tom širokém, nepřimknutém skladu slov: „o *mnohých* věcech *minulých a příštích.*" (Ten chumel v *časové* i *rozsahové* — „mnohých"! — neurčitosti je tu zastižen.) Jinde jsou to vlivy *krajinné* (tedy zase hmotné, fysické), které podmiňují a vystihují v *celkové jednotě,* spojené niti, navázaném proudu nitra osob. Jako typický příklad cituji ze str. 66: „Bylo k večeru, když se pozvolna ocitli u Štětkova mlýna. Vzduch byl *průhledný* a krajina *sytě zelená.* Voda říční se *zdánlivě hloubila,* a západní nebe pokryto bylo malými kusy mračen, *tenkými, ale černými.* Josef umlkl a zabíral se do onoho snění, kdy se vše *mihá mysli bez vlastní vůle, hromadně a nepokojně.* I Václav umlkl, jako by mlýn Štětkův *i v něm* cosi *rozdmychoval.*" Zde stejně se nedá nic více říci. Člověk je postaven pod vliv zcela determinovaný, ale obsahem nepostižitelný. Autor ho mistrně *psychologicky* karakterisoval — ryze *hmotným* detailem: tím slovem „rozdmychoval". Všecko víme — cítíme v tomto činném a pohyblivém slově. Duši lidskou nelze jinak podat než ve *styku* a *poměru,* tedy *vyvolat,* určit podmínkami a vlivem. Ona je jen poměr a zapjatost a psychologie literární právě ten *poměr* a *zapjatost* musí podat. Jak? Determinací, poměrovstí t. j. *náladou, dojmem. Vztah* sám o sobě je nepostižitelný, jen *body* (počátečný a konečný) se mohou dát. Autor je dá, položí, určí — zavede proud a vztah — a poměr rozsvěcuje se již ve čtenáři. Že tato psychická determinace žádá čtenáře jemného, podrobného, bohatého, zkušeného, je pravda. Ale není vyhnutí. Jen tak je možná *iluse reality,* t. j. *umění.* Ale což není stejný *život* jako umění? Život, který není nic než soujem vztahů, poměrů, determinací? Nežádá stejně život jako umění bohatost a zkušenost, sílu a vnímavost duše? A čím *dokonalejší* život, tím úsilněji je předpokládá. Stejně jako umění.

Tato psychologie jest jedině umělecky možná. Psychologie *determinismu,* nálady, tónu — psychologie *vyvolaná.* Pan *Svoboda* (i ve svých nedoceněných a málo známých „Náladách z minulých let" i v přítomné knize i v „Rozkladu") je vedle V. a A. *Mrštíka* a zčásti i p. *Šlejhara* jejím šťastným představitelem. Vycházíme tu konečně z falešně pochopené analytičnosti, z průhledných raisonnements, které předpokládají všecky duše a ve všech okolnostech a postupech stejně abstraktní a prozíravé jako finanční kalkuly nebo diplomatické spekulace.

Pan Svoboda je zvláště v přítomné knize, v nejlepších jejích partiích, psycholog-básník duše vnímavé a vznícené v předráždění nových a rozbouřených dojmů, širokého a meditativného snění, polovědomého a polonazíraného prohlubování, rozvíraného obzoru.

Kniha p. Svobodova je, jak patrno z jejího cíle, spíše studií *mravů* než *karakterů.* Je to *průměr,* který nazírá a postřehne Pluhař v krátké době prázdnin. Autorovi běželo víc o postup, způsob Pluhařova

nazírání než o *předmět*. Tón jest jen materiálem, půdou, kde se cvičí a rozvíjí Pluhařova vloha. Proto není cílem p. Svobody objektivný obraz, nýbrž jen nazíraný, postřehovaný Pluhařovou duší — subjektivní, do něho promítaný. Osoby, které tekou a plynou kolem Pluhaře, jsou tradovány všecky v té naivní a plné, syté a prudké určitosti jeho vnímání a postřehování. Všecky určitě, bohatě, přesně, ale spíše labužnicky a samoúčelně než tendenčně a středově. Spíše jako stafáž. Zcela důsledně a úměrně k celému plánu knihy. Tato rozkošnická chuť, ta zvláštní, ryzí, ostrá a šťavnatá „mlsnost pravdy a skutečnosti" — abych užil výrazu samého autora — visí nad nimi všemi, je do nich vetřena dráždivě a jako smyslně. V tomto bodu jest umění p. Svobodovo v přítomné knize krevní Turgeněvu z „Lovcových zápisků". Stýká se s ním — mluvím bez paradoxní zdvořilosti — zejména v tom pohyblivém, neurčitém, jako ve skvrnách a polostínu naneseném portrétu Bóži Michalovy.

Ideová cena knihy p. Svobodovy je, jak jsem již označil na počátku svojí úvahy, právě v podání rozvoje a výchovy „probuzení" bezprostředního názoru života a lidstva. Pluhaři setře venkov ideologický prach s duše, abstraktní a apriorní schemata rozdrobí se a spadnou pod lijákem přímého nárazu a styku. Pozná určitost a podmíněnou nutnost života, *positivnost* jeho. Několik prostých lidí, lesů a polí pohrouží jej do studené sprchy svojí dlouho hledané zkušenosti, bezprostředné empirie. Je to nová filosofie života, reálná a konkretná, která se v něm chytá — podporovaná také jeho zkušeností citovou a subjektivnou s Lidkou. Je to zcela nový názor umění a literatury: Pluhař odvrátí se od ideologické formy naší literatury, romantismu a parnasismu, a vpadne hltavě k formě konkretné a sociálné, k podstatě slovanské. (Nedá se zapřít, že v těchto otázkách bude nutné prohloubení a širší, přesnější názor. Ale nesmí se zapomenout, že „Probuzení" je jen, zdá se mi, *první části* většího psychologického a ideového celku. Myšlénky ty chytají se teprve Pluhaře. Vzrůst jich, rozvoj a vývoj budou asi předmětem druhého dílu, který tuším ukáže Pluhaře v městě, v Praze, kam jde jako vědomý a cílový člověk, jako spisovatel sociolog a moralista. Viz zakončení: „Širší, větší ruch se před ním ozýval. Pluhař šel proti němu rovně, s očima jasně planoucíma.") Odtud i jeho názor o úkolu spisovatele — pozorovatele společnosti a jejího lékaře. Zde cítíme již pod maskou Pluhařovou p. Svobodu, jeho vlastní umělecký cíl, spisovatelskou dráhu. Autor „Rozkladu" podal tu asi svoje umělecké vyznání víry. Jako již leckde jinde před tím. Na př. v Pluhařově pojímání přírody, ve vroucím a vnitrném, čistě dojmovém a psychickém jejím výkladu promluvil jistě p. Svoboda — náš nejlepší básník krajiny a přírodního prostředí — který realisoval jediný v naší poesii psychologický požadavek *Amielův:* „krajina je stav duše". Zájem o přírodu, krajinu a její prostředí je skutečně v té formě, jak se vyskytuje u p. Svobody, ryze plemenný, slovanský. Tento vroucí, vnitřní, teplý, *zemitý* tón, vědomí sdružené odvislosti a společenského sepětí s přírodou, znají jen ruští krajináři Lermontov, Někrasov, Turgeněv. — Nebo na str. 178 v záchvatu Pluhařově, kdy „nade vše jasněji pocítí, co nevýslovné krásy a vůně spočívá v *upomínce*" a kdy chce „volat celému světu", že ve *vzpomínce* je „nejvyšší poesie" — kdo neslyší tu p. Svobodu, básníka ryzí nálady a sugesce, nejčistšího poetu katexochén — básníka „Nálad z *minulých* let"? P. Svobodu, který věří právem a v uvedené knize znova demonstroval, že vzpomínka je jediný básnicky čistý materiál, „že je v zárodku sama poesie" — jak dokázali *Herbert Spencer* a *M. Guyau*. Vzpomínka, ukazují, je největší úspora sil — a tím sugesce a významnost sama. „Umění musí napodobiti vzpomínku; jeho cíl je jako její: vznítit obraznost a citovost největší možnou úsporou jich sil." A jinde („Umění s hlediště sociologického" str. 94): „veliké umění básníka nebo romanopisce je probouzeti v nás vzpomínky." Jak se to všecko dá plně ověřit v té vysoké a čisté knize p. Svobodových „Nálad".

„Probuzení" p. Svobodovo je kniha bohatá, svérázná, nová a sytá uměním i pravdou. Její psychologickou a ideovou cenu jsem zde, doufám, dost určitě dokázal. Ti, kdo ji popírají, musejí přičísti vinu sobě. Podle některých kritiků (species ta dává si říkat velmi dojemně „sociálná" nebo „moderní katexochén") není v knize idejí, pokud tam není povrchní a rozředěný traktát ze Schönbergova Handbuchu

nebo naivní návrh na „řešení" nějakého sociálního zla. Zde mohu jen doporučit pilné studium skutečně sociologických kritiků Sainte-Beuva, Taina, Guyaua, Hennequina — a do té doby uctivé mlčení před uměleckou prací. V této průpravě vykouří se jim, doufám, jich nevinné fantasie. V konkretném případě stihá je plně kletba Guyauova: „přečasto je to vina kritikova, když má špatnou žeň."

„Matice lidu" má nového redaktora — p. Jaromíra Hrubého. S ním přišel asi také nový program. P. Svobodova kniha tomu alespoň nasvědčuje. A také radostná pověst, že nezůstane sama. Jiný čistý umělec z mladých, p. *V. Mrštík* vytiskne prý v ní letos delší práci.

10. dubna 1893.

Alois Škampa: Venku a doma

Čtenáři těchto listů vědí, že o knihu p. Škampovu vedl se nedávno boj ne slabší a ne méně urputný než kdysi o mrtvolu Patroklovu podle Homéra. Srovnání, zdá se mi, není nejhorší: v punktu mrtvoly přiléhá alespoň po mém soudu naprosto. „Venku a doma" jsou poetická a umělecká mrtvola. Píšu to a podepisuju s největším klidem. Nechápu dobře, jak „Lumír" mohl si položit za cenu svých polemických turnajů tuto ubohou knihu. Rozumějte mi dobře: nejsem nepřítelem uměleckého temperamentu p. Škampova. Z jeho první knihy „Malby a písně" dovedl bych, tuším, i dnes chutnat nejeden melodický a mělce zvlněný, povrchně nanesený a jako v mlžné šedi stojatého podzimního vzduchu prosáklý přírodní detail. Ale od „Maleb a písní" jde p. Škampa nepřetržitě skoro dolů a prudce dolů. Přítomná kniha je poslední hůlka jeho slézaného řebříku. O tom, jsem pevně přesvědčen, nepochybují ani horliví advokáti jeho „čisté a ryzí" poesie. (Jen v parenthesi: jaký banální pleonasmus tato fráze: „čistá, ryzí a pravá" poesie. Která pak poesie není p. Sládkovi čistá atd.? Není-li čistá atd., pak mu není vůbec poesií!) V jednom bodu — a to zásadním — rozcházel jsem se ovšem s názorem p. Vrchlického (kritik Škampovy poslední knihy v „Lumíru", podepsaný „Parnasista", není podle přiznání p. Sládkova nikdo jiný než p. Vrchlický) od počátku, hned před lety při jeho recensi v „Lumíru" o p. Škampově „Mladém světě" a menších poznámkách při různých příležitostech v „Hlase národa": v tom totiž, že p. Škampa je náš nejlepší *básník-krajinář*. Pokládám výrok ten za naprosto nesprávný, nehajitelný. Panu Škampovi chybí k básníku-krajináři první hlavní

podmínka: *smysl prostředí, psychické determinace.* On nevnímá přírodu v složité a jednotné celosti, v pronikavých a spojených nitích navázaného lidského nitra. On vidí hromadu (správněji: hromádku, skupinku) detailů, hrubých, rozlámaných a nespojených, smete tento kopeček v desíti čtyřřádkových strofách a myslí, že vystihl přírodu, krajinu, náladu. Nic falešnějšího. Jeho detaily — všední, hrubé, povrchní, vyhledané s vulgární a prázdnou tendencí konvenčního a opakovaného — zůstanou i v básni rozpadlé, mrtvé, nezcelené a neoživené. Je to výpočet, popis krajiny, správněji jistých prvků jejich — ale ne *báseň krajinná,* t. j. vystižení psychického vztahu, podmíněného proudu vnímající duše. Upozornil jsem několikrát v těchto listech na požadavek moderního umění krajinářského zahrnutý pregnantně v Amielově větě: Krajina je *stav duše.* O p. Škampových krajinách lze říci: Krajina je hromádka vody, dříví, kamení a trávy. Vnímající podmět, zavedený vztah jeho mezi vlivem determinující přírody, příroda a krajina jako prostředí (milieu) v technickém, vědeckém smyslu — to jest cílem každé krajinomalby. Nejde více o méně přesný popis jejích prvků, jde o výklad, tón, barvu vněmu, na psychický *překlad* — řekl bych věcně psychologicky — na promítnutí a zpracování vnímajícím podmětem.

Les sám o sobě na př., tento poznatek *abstraktný a logický,* není možným materiálem krajinné poesie, poněvadž nevnímáme ve skutečnosti žádný les, nýbrž jen ten a ten *les určitý,* t. j. řadu *podmínek* a příčin *optických,* specielných a konkretných světelných záblesků a zákmitů a teprve tu — v této nejužší specielnosti a konkretnosti — bude se moci mluviti o *individuelnosti* subjektu vykládajícího, t. j. určitě, svérázně vnímajícího. V hrubosti, obrysu les vnímáme všichni stejně. Teprve v drobném, v nejdrobnějším sítu, v posledním a nejjemnějším procezení vněmů jeví se rozdíly. Chvěje, které všem uniknou, upoutají toho a toho. Jest jimi a jen jimi karakterisován, determinován. Ostatní jsou pro něho němé a bezvýznamné. I ostatní specielné i ty hrubé a všeobecné, na všecky vnímající podměty stejně útočící a působící — nemají pro něho významu. Stav duše je dán tedy jen a jen těmito nejmenšími, specielnými vněmy: v krajině ne

barvami, ale *odstíny* jejich, *přechody, nuancemi.* Jen ten a ten blesk barevný vystihuje duševně a ekvivalentně vnímající podmět *A,* básníka-krajináře *A.* Je mu *determinací.* Je mu poměrem a rovnicí. Je mu *symbolem.* Odtud jasně jde již kategorický předpis symbolické poetiky, jest tak obsažen ve Verlainově L'art poétique:[1] „Chceme jen odstín — nous voulons la nuance — ale ne barvu, jen odstínem splývá sen ke snu a flétna snoubí se s rohem." Požadavek ten jest ostatně naprosto shodný se zákonníkem klasické estetiky i velikého umění. Zakazuje se tu přímo vystihnutí hmotné, napodobující a formálné, přikazuje jen narážkové a citové, neurčitě vzněcující a subjektivně úměrné. „*Více citu než malby,*" napsal Beethoven nad svoji „Křepelku". A platí pro každou reprodukci přírody, živé i mrtvé — i krajiny. „Více citu než malby" — v tom zahrnuju program a cíl moderní krajinomalby poetické — t. zv. *impresionistní* nebo *symbolické.*

Jest jedna námitka, která se zvedá obyčejně proti této poesii a kterou chci zde vyvrátit (byla to jediná podstatná, t. j. alespoň rozumná a důvodná, kterou pronesl „Čas" ve svém výkladu, opačném a protivném mému, o poesii náladově-krajinné při recensi p. Sovovy sbírky „Z mého kraje"). A formuje se tak: dobře, uznáváme, že determinace krajinná, determinace prostředí (milieu) jako každá determinace je možná jen nejmenšími a posledními, tedy nejindividuelnějšími prvky, posledními odstíny, posledními vnímanými záblesky světla a tvarův. Ale co jsou nám platné, k čemu nám jejich vystižení? Nemáme možnost kontroly, která je tu znesnadněna, ne-li vůbec ilusorní, poněvadž báseň je výsledkem posledního a nejvlastnějšího, nejindividuelnějšího jádra básníkova, jeho „nejsoukromějšího já", pro které není kriteria vnějšího a cizího, objektivného. A po druhé praví: Když vystihnul autor právě to individuelné, nejvlastněji svoje, jak může čtenář, někdo třetí a cizí vyvolat si, osvojit si toto nejvlastnější a nejnedostupnější. Není nikde záruky, ano, je přímo nepravděpodobné, že čtenář uvidí a vycítí v krajině, co viděl a vycítil

1 - Jadis et Naguère, 1883.

básník. Nálada je subjektivnost a tím individuelnost a nepřenosná jednotnost sama.

Nic snazšího, než vyvrátiti tuto argumentaci. Tak totiž v umění neběží nikdy o imitaci, o napodobivost *přesnou*, matematicky nebo logicky uniformovanou a evidentní. Víme velmi dobře, že čtenář nedobere se z básně *týchž odstínů, týchž* pocitův a vněmův, které tam složil umělec. Ale proto říci hned: je tedy lépe, aby je tam *vůbec nedával*, tyto jemné, individuelní a nevystižitelné jednotky, — jest argumentace rozhodně zvrácená. Oč v umění běží, je to, aby čtenář pod ostruhami autora, pod jeho podrážděním a vlivem *tónovým* začal *sám* hledat odstíny, pod vůdcovstvím autorovým, pod jeho vlivem, příkladem, pomocí, sugescí sám naučil se — kombinací své snahy a autorovy nápovědi — tímto spolupracovnictvím — pronikati do duševních šachet a dolů, do posledního a zjemněle bohatého rozvětvení stříbrných a rudných stromů. *Guyau* pověděl v „L'art au point de vue sociologique" jasně, že žádný poetický obraz není korektní forma sofistického rozumování, nýbrž živý a nervový otřes, probuzení tlakem a reakcí, odpovědí subjektu. Že mentálná imitace právě při takovémto způsobu nápovědi smyslové, nápovědi nervové, otřesu a tlaku — je zvláště silná a mohutná a že tak nahrazuje *intensitou* a *tónem* svoji obsažnost. Nejedná se v umění o nic jiného, než vyvolat a řídit proudy vnímající duše. Stvořit je nelze, musí býti vlastností a imanencí desky recipující, duše čtenářovy. Čtenář sám pod autorem, v *jeho směru*, pod jeho prstem a magnetickým proudem najde v duši postupy *analogické*. A jen to lze čekat a rozumně žádat. *Identita, totožnost*, jest ilusí nejen zbytečnou a nemožnou, ale i neplodnou a neužitečnou. Ale nedejte do básně krajinné tyto poslední vněmy, jádro a individualitu, vznět dojmový a symbolický — pište krajinnou poesii v termínech všeobecných, abstraktních a logických — a duše čtenáře, jeho zkušenost a obohacení, které musí být cílem umění (dnes, kdy v tom a jen v tom uznáváme jedinou účelovost jeho) vyjdou zcela naprázdno, poněvadž kolem čtenáře klouže mrak otřelých slov, známých technických termínů neemotivných ve svojí šedi poznatků logických a pojmových.

První cyklus p. Škampovy poslední knihy „V přírodě" obsahuje ve většině čísel krajiny: *U Labe v září, Vila v jeseni, Červen, Na Komorsku, Listopad*. Některé čistě deskriptivní a výpočtové, jiné v banální reflexi a symbolickou analogii pointované. Jsou to vesměs práce úžasné duševní chudoby, suchosti, prázdnoty. Pan Škampa nemá prostě smyslu pro přírodu ani za mák. To, co nám podává, jsou pozorování úžasně plochá a hrubá bez každého osobního a vlastního duševního ekvivalentu. Nemají duševního tempa, pohybu, toku, vůně, barvy, nálady. Žádná duše za tím, ani žádná krev, ani žádný cit a mozek. Ani prostě nervy. Nic. Prázdno, sucho. Vyssátá půda. Suchopary. Chudoba a impotence. Stačí ukázka z „*Listopadu*":

Mrazivou dumku listopad si zpívá,
bodlákem vichr na rozcestí kývá,
zvadlé mu květy chladem zavírá:
poslední čmelák na nich umírá . . .

V sychravé mlhy ztopena je louka —
nemá již vážky, motýle ni brouka,
zašlou ji krásu jedva obnoví
ocúnu kalich bledě růžový.

A potom čtěte kritiku p. Vrchlického v „Lumíru"! A víte, co o ní soudit. Pan Škampa jest umělecká nula zcela prostě. Dělati z něho hodnotu, je tím nesvědomitější dnes, kdy v genru krajinomalby má česká poesie čísla naprosto úctyhodná, přísně umělecká, světovým dílům vyrovnaná — veršem i prózou, v pracích pp. F. X. Svobody a V. Mrštíka.

Nejsou na př. citované verše z Listopadu hodnotou svojí pod poeticky naprosto bezcennou Polákovou Vznešeností přírody? Tak dovede vidět, vypočítávat a postřehovat jen naprosto neemotivný, suchý a formalistní mozek pedagogického a čítankově příležitostného poety.

Jinde p. Škampa personifikuje přírodu v přímo banální a hadrovitě vyssáté figurky. Tak v básni „*Červen*“: — bosé děvče s hliněným džbánkem nasbíraných jahod personifikuje tento měsíc.

Tu znenadání o poledním čase
v průseku potkáš dítě zlatovlasé:
má dívčí hlásek, pomněnkový zrak
a vzdušnou chůzi, zrovna jako pták.

A vzpomínáte si na hnusné chromotypie zavěsené po venkovských hospodách s těstovitými a rozmazanými figurami . . . A nedá se nic zachránit z celého tohoto prvního oddílu. Všecko stejně prázdné, kouskovité, suché, mechanické, jalové. Frázovitá banálnost omletých a planých „reflexí“ je rozeseta někdy jako paralelisující schema do těchto hlínkou malovaných krajin a nabubřele, jako pivním hlasem zpívaných ód. „*Na Komorsku*“ je taková jarmarečním nadšením kypící óda na „kouzlo a samotu komorských lesů“, kde kdysi panu Škampovi „Bůh sám (!) číši poesie až ke rtu schyloval“. Fraziomanie nejhrubšího vkusu, která se neštítí ničeho pod sluncem. *U Labe v září* a *Vila v jeseni* jsou relativně nejlepší nejen tohoto cyklu, ale i z celé knihy. Druhá ukazuje pregnantně celou nefilosofičnost p. Škampova mozku — je to nejprostší interpretační smysl pro podobné a analogické mezi přírodou a duší, podmětem a předmětem, vnějším a vnitřním. Osud vily v jeseni, osud člověka v stáří. Plochost a dětinství. Ale dobře řeklo se již dávno: dětem je podobné na světě všecko, dříví i lidé. Teprve hlubší pozorování a rozbor objevuje neshody a nepodobnosti, proniká k individuelnému, nedílnému a nezpodobitelnému.

A při této příležitosti ještě menší poznámku. V knize p. Škampově našel jsem dosti často inkriminované slovo: „symbol“. Nepřekvapilo mne zrovna. U mělkých mozků, povrchních a snadně srovnávajících a zábavně vykládajících, dá se očekávat s předvídavou a neklamnou jistotou. Zapletená hra jevová valí se před nimi nerozlišena, plná vzájemných obratů a proměn prázdná, bez smyslu, pochopení a vý-

znamu. Duch, který klouže s povrchním úžasem a novostí překvapovaného po jejich rozehnaných, stále vznikajících a pohlcovaných tvarech, z nichž nic nechápe příčinně, vnitrně, zdůvodněně a racionelně — upadá přirozeně svojí činností nebo lépe nečinností ve hru pohodlného a tajemně prázdného výkladu, sleduje záměny a stopuje vír podoby a obdoby. Cesta *analogie* a *symbolisace* je tím dána. Té symbolisace, která není než dětinskou hrou mozků prázdných a nečinných, naprosto nezpůsobilých ke každé práci analytické a rozumové, abstrakční a spekulativné. Symbolisace, která není než věčné porovnávání a připodobování — ryze samo — účelné a bezcílné — jistý druh *metamorfosování* bez konce — zrcadlení a obrázkování pro zábavu a do neúnavy. Tento symbolismus měl jsem již příležitost studovati v těchto listech na četných poesiích p. Klášterského[1] a povědět již tam celou svoji myšlénku o něm. Je to umělecká a duševní impotence nejhrubší, nejprůhlednější a nejobmezenější, jaká se dá myslit. Pregnantně a jasně vyslovil týž názor italský kritik a psycholog *Vittorio Pica* ve svojí studii o nové symbolické škole, z níž dotyčný passus rád pro jeho určitost a vymezující soudnost zde podám.

Vittorio Pica po analysi symbolismu v dějinách poesie, rozlišuje přísně *dvojí* symbolismus: jeden vulgární, snižující myšlénku, způsob zakrývané prázdnoty a duševního pohodlí; — druhý zkrácený a zhuštěný proces analytický a reflektující, symbolismus filosofický a umělecký, způsob myšlénkové synthesy. „Je třeba rozeznávati“, píše doslova, „*dva* různé symbolismy. Jeden je *vulgární* a pochodí z potřeby a obtíže, již cítí lid, bohatý obrazností, ale prostřední nebo naprosto žádné *rozumové povýšenosti*, — aby si představil *hmotně* (pro lepší pochopení) i to, co náleží výlučně *světu duševnímu;* je to ten nízký symbolismus, který *snižuje myšlénku*, obmezuje a krotí její vzlet; je to on, který žene masy k fetišismu a ozbrojuje k spravedlivé mstě ruku obrazoborců; *je to on, jenž inspiruje obvyklá nadšená a dětinská zpodobení malých básníků krátkého dechu, kteří — myslíce, že našli*

1 - Lit. listy 1893, 2. číslo. [Roč. XIV. str. 32 — 34.]

podmíněnou nebo banální nějakou zpodobenost mezi faktem přírody a jakýmkoli stavem duše — podávají ji s pyšným dostiučiněním svým čtenářům."

Ale je také symbolismus *povýšený*, jenž vede člověka obrazy vědomě a úmyslně vybranými *od světa hmotného ke světu mravnímu.* Je to symbolismus přísný a hieratický, který často našed konečný obraz nezeslabuje se v lichých výkladech — ale, magicky sugestivný, svěří pronikavosti čtenářovy duše delikátní úkol vyložiti jeho tajemství, vyjasniti si jeho temnoty, vyjati z nich tvůrčí ideu. Je to symbolismus, který je výběrem a synthesou současně, neboť zanedbávaje všecka fakta a všecky osoby vulgární nebo neužitečné společného bytu, vyvolí synthetický příběh, v němž chvěje se nějaká věčná a neměnná idea nebo bytost, která může v sobě zahrnouti podstatné znaky celé skupiny lidí, která je to, čemu říká se prototyp. Je to konečně symbolismus, který rýsuje věčnou a tragickou historii lidské duše a jenž v rozptýlených faktech odkrývá nejvyšší pravdy.[1]

Dnes, když otázka symbolismu přenesena i u nás — díky dvěma třem mladým poetům — do prázdné a tlachavě nevědomé diskuse naší literární veřejnosti, chci důrazně upozornit na kardinální tento rozdíl. Symbolismus první nenávidím a nenáviděl jsem vždycky. Obraz chytat a zrcadlit obrazem vysušuje a hubí myšlénku, zabíjí ji a vypuzuje naprosto, zvrhuje báseň v řadu reflektujících a vzájemných zrcadel, bez cíle, methody a užitku. *Obraz pro ideu, pro psychu.* Jinak je to hra lámaných paprsků na křišťálových hlatích, tříštění a lom světla, pára a harmonie barev — ale suchá, studená, bezcílná a prázdná, — fysika duše, její mechanika a optika, ale ne její logika, její noetika, spekulace, život, rozvoj a individuelnost. Takové básně mohou být poutavé a jímavé jen čistě pocitově a fysicky jako příjemné přírodní zjevy, jako vyklenutá duha nebo rozestřený paví chvost. *Tedy: symbolismus pro ideu, pro psychu.* Nesejde na paprsku, který prochází a láme se v ústředí, — sejde na ústředí na jeho jakosti — na zrcadlícím a lámajícím *podmětu.* A duše lidská není studený

1 - Revue indépendante, č. 52.

a jednotvárně totožný a mrtvě sklenný hranol. S tímto předpokladem došlo by se k falešné abstraktivnosti a neplodné schematičnosti. A skutečně, těm několika básním, které se přihlásily nejposledněji pod „symbolickou" etiketou, scházela skoro naprosto psychologická a tedy vlastně symbolická znakovost a determinovanost. Byly studené, suché, málo vznícené, neteplé. Odraz světel od sněhu nebo ledu. Básní prošly slunečné paprsky, odrazily se několikrát od hrotův a jehel ve více méně bizarních skocích a obrazových pirouettech, zlomily a nastavily se několikrát (mohly se zlomit a nastavit ještě dvanáctekrát a po případě třeba jen třikrát) a vyšly, vystřikly a vpily se s koncem básně v němý ether stejně neužitečně a prázdně jako by z něho nikdy nevyšly a neprolezly svojí krkolomnou odysseu studeným sklenným hranolem. A to je všecko. S tím rozdílem, že básník v každé básni položil hranol na jinou plochu, pod jiný úhel, že v některých kusech jím hýbe nebo šermuje více méně virtuosně. Konec konců: hra, jistá velice libovolná a ilusorně obrazová psychofysika, zbytečný tanec světelných jehel, příjemný ohňostroj. A ohňostroj může hořet déle nebo kratčeji, ale jednou zhasne, a je pak tma. Studená a prázdná tma. A hoří-li dlouho, není to ani dobře. Bolí oči, zemdlí. A možná, že se hlubší lidé odvrátí i dřív, než začnou je bolet oči. Poněvadž vedle očí mají i mozek. A ohňostroje, soudí, hodí se jen pro poutě a posvícení.

Nechci tu persiflovat, jak patrno, tyto poslední pokusy poetické. Respektuji je, poněvadž hledají něco, chtějí něco. Alespoň nové harmonisace barev, nové tóny hudby, nové blesky světla. A to již je něco, co by mělo nutit k úctě u nás, kde mladí lidé nechtějí pravidelně nic (a nejméně hledat nové) . . . nic než naučit se více méně obstojně rýmovacímu řemeslu a hotovit potom s olympickou domýšlivostí sbírku po sbírce. Všecky stejně snadné, prázdné, ploché a vnější. Všecko, co chci říci jest jen to: posud jste skládali pěkné paví vějíře, tkali pěkné orientálské záslony. Ale to není ještě poesie. Poesie není *reprodukční, imitativní* — poesie je tvůrčí. Namísto nových barev hledejte nové — ideje. Neskládejte obraz pro obraz, nezrcadlete zrcadlo zrcadlem, ale v zrcadle — člověka. *Obraz pro duši.* Ne psycho-

fysiku (obrazovou, hravou, domyslnou a ilusorně přemetnou), ale skutečnou uměleckou, sugestivnou *psychologii. Pak a jen pak a jen tak* budete deterministní a symboličtí. Obraz nemá a nesmí mít jiný cíl, než aby zhustil v jediné sféře, v ohnisku eliptické rozptýlenosti stlačil řadu psychologických fakt a poznatků, jež rozptýleně a empiricky podává pozorování objektivné a vědecké. Stavíte-li obraz, stavte jej jako Flaubert z pevných a bílých kvádrů, z tuhých skal a lomů *empirického a pozorovaného*, nakupeného, pracně a dlouho hledaného a postřehovaného. Jen pak stavíte pevné rozhledné věže synthetického, symbolického a objímavého. K velikému rozhledu potřebí, pomněte, vysokých *skal*, ano *skal, kamenů, žuly, tvrdého a reálného*. Jinak je to únavná a prázdná hra mýdlových bublin, které sice létají, třepetají se a vznášejí se — ale nic neobjímají a nic nenesou — na nichž nelze vystoupit a s nichž nelze obezříti rozlití ploch krajinných a nedosáhlost obzorných vln. (A jako příklad a pro demonstraci takový *psychologický* obraz-symbol, který mne právě napadá z Flauberta: „Vracel se do *své touhy* jako *vězeň do svojí cely*," praví se o milenci, jenž na chvíli zapomněl v lethargii přeplněných proudů duševních a jejž nějaký hmotný náraz — tuším, údery bijících hodin na procházce — probudí a napne v novou tíseň utrpení. Cituju náhodně, ale předem a hlavně pro *methodičnost*, která ilustruje, pro psychický styl, který je typický. Zde obraz stojí na celé řadě určitých pozorování, zhušťuje v sobě jako v hmotné sféře celou řadu psychologických postřehů, sjednocuje je a znázorňuje v zákonném zevšeobecnění. A proto a jen proto je tak veliká jeho hodnota i umělecká — sugestivná a symbolická. Ten obraz je teplý duší a životem. Vaše jsou studené, zlomkovité, mrtvé. Symbol není nic než synthesa a zhuštění reálného. Zákon. Pravda.) Uvažte také, že váš postup je v podstatě *totožný* s postupem detailně reprodukčního, zlomkovitě vypočítávajícího, inventujícího, řemeslného a mechanického realismu, který, tuším a plným právem, tak nenávidíte. Jediný rozdíl mezi vaším postupem a postupem tohoto obmezeného realismu je ten, že vy jste spiritualisté a ilusionisté a vaši odpůrci jsou fysičtí a reální. Ale v jiném se nelišíte (a může být ještě sporno, je-li vytknutý rozdíl

zrovna k vašemu prospěchu). Odrážíte, reflektujete, napodobíte a skládáte stejně jako oni. Jste stejně jako oni kombinační a reprodukční, stejně jako oni počtoví (a ne poměroví) a zlomkovití (a ne synthetičtí). A vám stejně jako jim uniká zákon, pravda. Tedy cíl umění. Nejste sugestivní (třeba jste se to domnívali a chtěli) — jste jen suší, tvrdí a násilně necelí. Nejste vnitřní (třeba jste se to domnívali) — jste jen vnější a problémoví. Nejste ani symbolisté ani synthetisté (třeba jste to chtěli být) — jste imitativní, reprodukční, neobzíraví a neobjímaví. A dokonce nepodáváte, nevystihujete moderní psychu (a vůbec žádnou psychu). Jste jen lepší horší virtuosové, sem tam a málokde a s obtíží snad umělci, ale *nikde* — Poeti.

A ještě jednou: nebagatelisuju vás. Všecko, oč mi běží, jest jen určitost *principu*, pevnost kriteria. A sympatisuju s vámi, poněvadž jdete, poněvadž chcete jít, poněvadž hledáte a chcete hledat. A všecko, co jsem podnikl, jest jen konstatování faktu, že jste posud nikam neušli a nic nenalezli. Ale nevadí. Hledáte. A tím již stojíte nad p. Škampou a podobnou klientelou p. Sládkovou.

A zpět ke knize p. Škampově. Z prvního cyklu přešel jsem dvě čísla: „*Poslání sv. Martina*" a „*Nejmenšímu tkalci*". Vypadají z něho. Nejsou poesie krajinná a deskriptivná. První je fádní legenda bez jádra a beze smyslu. Druhá nekonečně povídavá, místy banálně meditativná hymna na podzimního pavoučka. Jalová prázdnota reflexí bije přímo každého zde jako všude jinde v knize „Venku a doma". Jsou to ta věčná, všeobecně uznaná a všeobecně bezsmyslná pořekadla o „krátkosti lidského života," „prchavém štěstí," „útočišti vnitřního klidu," „hojivém úkoji snů a poesie" atd. Hnus a prázdno.

Druhý cyklus. „*Svým drahým.*" Cítíte, odkud vítr. Poesie „intimní" (tak zvaná). U pana Škampy lze říci klidně: památníková a gratulační.

„Málo píšu, básníkem jen sluju
díky protekci a známostem —
ale od srdce rád gratuluju
líbezným a hodným bytostem."

Vzácná upřímnost a skromnost. Zcela místná. Navrhnu jen jednu opravu v této konfesi a podepíši ji pak s p. Škampou se skutečnou chutí. Místo „málo" položte jiné adverbium, kritičtější a ne tak kupecky bilanční, adverbium chytající více vnitřní hodnotu než objem potištěného papíru: — „špatně" nebo „nesmyslně" — a je všecko v pořádku. Všecko dobře.

Cyklus má nejvíce *erotických* čísel: „*Památka*", „*O štědrý večer*", „*Anemona lesní*" a „*Lístky do alba*" sem spadají. Říci se nedá o nich naprosto nic. Jediná kritická poznámka, kterou jsem fixoval, je čistě grafická: osobná pronomina „Vám" a „Sobě", pak spona „Jsi" všude tištěna velikými počátečními písmenami: *V*, *S* a *J*. Uctivá gratulační poesie. Poesie, eufemisticky. Přesně a logicky: rýmování. A zase: všecko je dobře.

A ještě zbývá několik všeobecnějších čísel, nezdařené a zvrhlé pokusy o jistou „meditaci" nebo „reflexi". „*Cestou života*" nestálo by to ani podle p. Škampy za nic, kdyby nebylo na ní trochu lásky. Hluboké, zajisté. A nové. Ve dvou sonetech „*Nešťastným*" těší pan Škampa tyto oběti osudu a — svojí básnické sympatie těmito homileticky a postně hubenými a jako vodová polévka prázdnými tercinami:

„I nechať Bůh k nám sesílá své kříže:
my bez reptání chopme se jich tíže
a neklesejme slabým duchem níž!

Tím lepší jsme, čím větší je jich tíha
neb mukami se očištěna zdvihá
i duše naše — k nesmrtnosti blíž!"

(„Nešťastným" I.)

A v druhém („Nešťastným" II.) čtu jinou hlubokou útěchu. Nedělejte si nic z bídy — „i hoře musí být na světě". Jak pak ne? Nebýt hoře, nebude také štěstí! Jak vidět, neřekl p. Vrchlický o p. Škampovi nadarmo, že má myšlénky. Tady je vidíte a — jaké! Od p. Škampy ať se učí myslit ty ztřeštěné a zpražené mozky všetečných novatérů, že ano, p. Vrchlický?! Půjde jim to k duhu, myslím, asi jako tažným a těžkým koním (tento moment postupuju gratis k laskavému a plnému vykořistění všech pp. humoristických interesentů) sypanka ze slamníků. — Kvůli reportérské věrnosti zaznamenávám ještě dvě čísla, která vyčerpávají prostřední oddíl: „*Věrné milence*" a „*Proměny*", obě stejně snadné a bezobsažné, nechcete-li pokládat za obsah succus druhé, tu odvěkou a primitivní pravdu, „že všecko na světě se neustále mění." Heraklitovo πάνταρεῖ.

Jen v parenthesi ještě poznámka. Ad vocem naší *erotické poesie*. Padla velice v nevážnost u seriosnějších našich mozků. Neříkám, že neprávem. Ale i v tomto směru zašlo se v bizarní komiku. Tak, pamatuju se, v jistém pražském týdeníku byl před časem zásluhou nové knihy již ten čistě negativný fakt — že neobsahovala žádnou erotiku. Sám o sobě, namítnete, má ovšem tento dokument jen prázdný význam náhodné a bizarní idiosynkrasie — nic větší a jiné — než kdyby vylučoval některý kritik z poesie určitý jiný cit, na př. bázeň, hrůzu, zvědavost. Ale specielně pro českou přítomnou poesii dostává dokument ten karakterističtější barvu. Ukazuje nechuť, odkrytou prázdnotu a netajené přesycení z tohoto psychologického genru, jaké se zmocnilo kritických myslí z plané naší produkce. Kolik máme erotických sbírek a kolik psychologických a uměleckých typů v nich! Nepoměr je hrozný a zoufalý. A mezi toto prázdné a mrtvé zboží padá celá erotika p. Škampova. Rozmnožuje ten veliký umělecký deficit.

Třetí a poslední díl. „*Obrazy a zpěvy*". Etiketa naprosto disparátní a chaotická, která má ve své prázdné a nejasné šíři snáze pronést a ukrýt celou smeť tohoto cyklu. Je v něm také všecko: genre („Noví nájemníci") i reflexe, vlastenecká hymna i elegie. Pokračujme tedy zase zcela kasuistně, poněvadž generalisující perspektivy a pohledy, jež chtěl otevříti básník, jsou podvodná a lživá fikce vypočtěná jen pro nutnost a zvyklost etiketisujících klasifikací. „*1891*" je nadpis prvního poematu. Jubilejní výstava. Nějaká snad objednaná příležitostná, naivností a nadšením kypící hymna. Umělecky nejen bezcenná, ale přímo odporná svojí mělkou triviálností, suchou řemesl-

ností, nesmyslnou fraziomanií. Význam výstavy vidí p. Škampa v rendezvous slovanských hostí na výstavišti — a hlavně v p. Křižíkově „světelné fontáně" (zrovna jako každé školní dítě). A to je přece trochu málo i pro nás, kteří nepokládáme zrovna ani dost málo p. Škampu za mozek spekulativný nebo komprehensivný. Mimochodem ukazuje tu zase následující passus p. Škampovu nefilosofičnost v celé nahotě: — básník obrací se k lipám na výstavišti s dětinskou otázkou, co cítí při vojenských kapelách a spuštěných proudech p. Křižíkovy fontány?

„O čem asi v oné chvíli *přemítají*(!) stromy ty?"

A odpovídá:

„*Jistě také že svým šumem sdílí naše pocity,*
jistě blahem zachvějou se ta jich prsa stoletá,
když sokolské trubky signál výstavou se třepetá."

Celý soud náš o těchto čtyřech verších zahrnut je ve výroku *Darwinově:* „Nic není nepochopitelnější mozku dítěte nebo divocha než představa o neúčastné lhostejnosti přírody k našemu vlastnímu osudu, k našim citům a zájmům a zájmům a snahám našich podobenců."

Následující „*Píseň kováře*" je vlastenecká revue legendárně historických fantasií s nevyrovnatelně komickými efekty. Na ukázku jen jeden nebo dva:

„Leč tu se *nakonec* rozlítil hněvem
ten starý dobrák, český lev:
vzúpěli cizáci před jeho řevem (!)
a kam ťal tlapou — rudla krev."

Bitvu u Vogastisburgu zvěčnil p. Škampa v tomto klasickém dvojverší:

„Kdy jsme mlatem za dnů Šama
Frankům vykopali hrob"(!)

„*Matce Praze*", závěrečné číslo, jest alespoň v jednotlivých passech snesitelnější a vcelku prostřednější. Tím je vyčerpána t. zv. vlastenecká poesie p. Škampova. Svůj názor o moderní vlastenecké a šíře sociálné poesii projevil jsem již v těchto listech několikrát. City sociálného tepla, živé souvislosti plemene a krve zdají se mi dnes v největší části moderní poesie uměle vyvolané, napodobené a diletantně restaurované. Schází ve většině případů pocit bezprostředního, svěžího, cítěného přímo v samém konstitutivném základu, v postřehu přímého a vědomého. Tyto city, které cítily staré antické primitivní společnosti jako nové a čisté neb alespoň živé a v krvi chycené, byly tu přirozeně nejmohutnějším pramenem umění a poesie. Dnes, v době rozvojů společenských, přílišné a odstředěné diferenciace, v době splynutí, křížení a smísení vlivů plemenných, lidových dědičných, anthropologických, v době promísených a zeslabených vlivů fysických a klimatických — přešly city ty v němý a neuvědomovaný, neživý a pod samy prahy a základy organického probořený kraj duševního světa. Vysondovati dovedou je dnes jen nejtěžší mozky, které nejhlouběji navrtávají temné dno lidské, které je pozvedají až od samých útrob země. Takový Tolstoj, takový Turgeněv, takový Walt Whitman. Zde má sociálný smysl ten pravdivý živočišný tón čerstvého a nedávno spřeženého stáda, zde čiší z něho horko skupených a nedávno stištěných těl, smysl pokrevného a příbuzného v žilách, kostech, svalech, pleti, teple a vůni krve. Ostatní básníci tradují tyto city ve většině případů pouze jako pathetická a deklamační themata, jako galvanisované a uměle vyvolané citové mrtvoly, jako účelný a svátečně náladový ohňostroj. K těm patří celým tělem a celou duší p. Škampa. Je to prázdný pathos, jarmareční povrchnost a jalovost.

Ostatní čísla, která chybějí do hotového výpočtu, jsou naprosto různorodá a rozbitá. „*Bitva v alejích*" jest epický pologenre, roztříštěný v náladě, nereliefní, bez barokového a koketně graciesního

tónu, který tu chtěl autor nanést. „*Noví nájemníci*“ genre nejsentimentálnějšího a nejvulgárnějšího kalibru. Pan Škampa se vystěhoval. Jeho nástupci jsou mladí novomanželé.

„Jsou chudobni a v jizbu chudou
co mohli víc, než lásku vnést?
Teď společným jich osud jest,
i nesmějí si stýskat nudou“(!)

„Nesmějí si stýskat nudou.“ Jaká naivní cheville! Ujišťuju pana autora, že je to ani nenapadne. Tkalci (podle autora je to jejich práce) nemají k tomu zbytečného času. A pak — po roce budou tam podle p. autora tři. Tedy! Jen na jedno upozorňuju ještě: jak rádi fungují poeti naši jako sage-femme. Zejména ještě p. Klášterský. Skuteční „rodinní básníci“. Nechápu však, jak v konkretném případě může býti tato funkce p. Škampovi tak příjemná. Nejsem sice Malthusian, ale nechápu radost p. Škampovu nad tím, že po roce budou ze dvou žebráků — tři. Ale i sama stereotypní glorifikace tohoto biologického aktu neodpovídá realitě, jak alespoň ukázal *Rod* v Trois coeurs. Rek jeho, který čeká s přesládlostí a syrupovou sentimentálností rodinných románů, je překvapen krví, mukami, bolestí a útrapami, které předcházejí a provázejí tento akt. „Ó, jak to bylo všecko jiné“ — než četl, vykřikne kolikrát. — „*Syn země*“ je nová trivialita „spekulativná.“ Succus: duch patří nebesům, srdce zemi. Myslitel, že ano, p. Vrchlický? „*V Jelením příkopě*“ nechodí na podzim, jak jsem se dočetl z básně, nikdo než p. Škampa. Zejména přátelé páně Škampovi nechtějí se tam s ním za žádnou cenu v mlze procházet. Snad se bojí rýmy. Ale p. Škampa si z toho nakonec přece nic nedělá: chodí tam s ním Musy, o přátely nestojí tedy, poněvadž má lepší společnost.

A to je celá kniha. Ne. Zapomněl jsem ještě na „*vstup*“ a „*doslov*“. „Doslovem“ je sonet analytický, psychologická analysa p. autorova. Nebojte se. Nic povrchnějšího a prázdnějšího. Všecko, co nám o sobě řekl p. Škampa, je podivuhodný poznatek psychologický, že má

„měkkou“ duši. Co tím myslil, nevystihnu asi nikdy. Snad chtěl říci zcela populárně, že je dobrák od kosti a že nerad někomu ublíží. Tak jak to pověděl: „má duše měkká tvrdou být se bojí,“ a ač to p. Vrchlický labužnicky chutnal, je to nesmysl a zvrácenost. I s následujícím duchaplným výrokem: „Kde k pesimismu najít *odvahu*.“ Že pesimismus je plodem nějaké duševní opovážlivosti, nenapadlo posud psychologům pesimismu, ani James Sullymu ani Ribotovi. Doporučuju tedy laskavé pozornosti kompetentních stran tento nový objev p. Škampův. A konečně se dovíte z tohoto sonetu, že p. Škampa nechce ani „umění“ a „hloubku“ svých přátel, kteří rostou „až ke hvězdám“ (o tom jsem přece jen trochu v nitru pochyboval!) — nač? P. Škampa je „*šťastnější*“ — a nechá rád jiným slávu, hloubku a jak se jmenují všecky ty nesmysly. Voilà tout. To je ten analytický sonet. Co na to říci? Nic. Docela nic. Zavřít knihu.

Ne. Ještě ne. Přešel jsem „vstup“. Jmenuje se „píseň“. Autor velebí její divotvornost. Působí „zázračně“. Na př. jednu ukázku:

„ať učení a staří páni
nade vše hájí vědu svou:
přec pohnutí se neubrání,
když tajně (!) *doma verše čtou*.“

Tajně! Jako chovanky v pensionátech, nemyslíte, p. Škampo?

„A proč se tento zázrak děje?“

A odpověď velmi pohodlná:

„*Ó, neptej se* a jejím zpěvem
radš volně dej se unésti!

Jeť pod ním víc než prázdné slovo,
než klamné fráze hluk a třpyt:
jest pod ním srdce básníkovo
a jeho vroucí velký cit . . .“

K tomu jen ještě glossu. Není více zneužívaného slova dnes než to nešťastné, ubohé, vonné a jako v šeptu dechnuté: cit. Každý, kdo nemá mozku, kdo nemá idejí, kdo neumí myslit, kdo neumí vůbec nic a k ničemu se nehodí — myslí, že má „cit". Ovšem „vroucí a velký," zrovna jako p. Škampa. A zatím celá naše literární bída je právě v *nedostatku citu*, skutečné hloubky a vroucnosti, vnímavého zvlnění a chápavého prolnutí. A jakou delikátnost duševní, jakou strukturu gracie a umění žádá ten znesvěcený pojem! Sama esence. Samo zhuštění. Sama rosa a sama vůně. A myslit, že každý smí přijít a setřít rosu a rozstřiknout vůni — jak trapné!

Červenec 1893.

Jaroslav Vrchlický: Studie a podobizny

Kniha kritických článků p. Jaroslava Vrchlického. Výbor z četných skizz, referátů a studií, které více méně příležitost nebo hlubší probuzený zájem diktovaly autoru, a které ukládal hlavně do „Lumíra" a ještě více do „Hlasu národa". „Vybral jsem z veliké řady svých literárních článků pouze ty, o kterých myslím, že mají větší cenu, než jaká se na pouhých referátech denních listů může vyžadovati — tedy ty, kde vedle údajů cizích *můj vlastní úsudek i vlastní pojímání literárních otázek* o slovo se hlásí." Upozorňuju na podtržená slova. Pan autor, jak vidět, klade na ně důraz a přízvuk. Potvrzuje to také následující věta: „Soustavy ovšem v knize není; je těžko tolik různých věcí srovnati v jeden rámec — doufáme však, že ze všech článků vynikne přece *jednota stanoviska*, které se v autorovi vyhránilo za dlouhá léta studií a prací . . ." A blízko po tom, ukazuje zase hned sám p. autor na toto jednotné stanovisko: *na eklektismus*, jak se vyjadřuje, v němž chce vidět v první řadě svůj zorný neměnný úhel. „Jedno asi pozná čtenář soudnější ihned, *eklektické stanovisko* moje; nevím, je-li eklektismus chybou, vím jen, že jest těžko stavěti se dnes, kdy tolik dojmů a proudů cizích na nás odevšad dotírá, na cimbuří jediného dogmatu, jediné theorie."

Dřív než dotknu se těchto principielných otázek, prohlédnu zběžně succus knihy pana Vrchlického, projdu zběžně její materiál a formuluji několik klasifikačních poznámek.

Studie o *Manzoniho* hymně „*Pátém květnu*" má těžiště v několika jemných a odstíněných poznámkách kritiky formálně znakové, kritiky analytické a příznačné, té, která ze samých prvků básně,

z volby slova, obrazu, mechanismu verbálného a technického, dobírá se postupem příznačně vykládacím zákonů života duševního, vnitřní struktury autorovy, psychické jeho formace. Stejně je tomu v úvodním slově k ilustrovanému vydání *Erbenovy „Kytice"*. Kritika je tu čistě zlomkovitá, těkavá a skoro na povrch obmezená, zdánlivě drobným zrním detailu technického zaujatá. Ale právě v tomto obmezeném poli projevuje velikou prolínavost, slídnou psychologickou a estetickou interpretaci. Tyto drobné poznámky jsou skuliny k prohledání nitra, uzlové nervy, spojené zápletky a křižovatky rozběhlých a protínavých cest duševní formace. Byl to u nás prof. *Masaryk*, který ve své tenké, ale nedocenitelné essayi *„O studiu děl básnických"*[1] ukázal cesty této vtíravé a podrobné, zdánlivě skromné, obmezené a stištěně malicherné, ve skutečnosti však jedině znakové a exaktné, analytické a zjišťující kritice. Pan Vrchlický, poznal jsem z nejlepších míst „Pátého května" a „Erbenovy Kytice", učil se přímo na práci p. Masarykově. Nevím, zná-li také některé odstavce *Fechnerovy* „Vorschule der Aesthetik" nebo některou esteticko-psychologickou rozpravu z *Lazarusových* knih „Leben der Seele", ale i z těch postřehnul jsem stopy procesu interpretačního, způsob výkladu mosaikově psychologického, skladbu jako kaménkovou a spíše naznačující a vykládající, formulující, hotovou k ústupům a fikcím — než tyransky imperativné a domněle a ilusorně diktátorské a neomylně určité, dogmatické schematisování. Kritika p. Vrchlického náleží v nejlepších částech právě k této povolné a prolínavé, skromné a podrobné činnosti, která nastupuje a nastoupila již většinou dědictví po dogmatickém apriorismu, dialektickém metafysicismu estetiky staré, estetiky, která stavěla „shora" místo „zdola", jak praví Fechner v předmluvě ke svojí „Vorschule".

S tímto v podstatě moderním proudem kritickým je kniha pana Vrchlického plemenně příbuzná. Poznává každý, kdo zná poněkud podrobněji rozvoj cizí kritiky, že to byla hlavně *francouzská*, která

1 - Řada I. (Praha 1884, poznámky methodické předem); řada II. (Praha 1886 demonstr. příspěvky k estetickému rozboru R. Khoszho).

na p. Vrchlického v knize této výrazně a určitě působila. Francouzská kritika nebyla nikdy nadoblačná a transcendentní. Praktická a moralistní zapadla sice stejně v barokní a planý byzantinismus právnicko-soudcovský — ale neztratila nikdy reálné pole empirie, pevný podklad obmezené účelnosti jako německá, která brzy nebyla než materiálem filosofického systematisování, doplňkem a někdy i zcelením metafysických systémů a dialektních method. A jak se vyklízelo moralistní a soudcovské pojímání, rostl tu na určité půdě pevné a obmezené demonstrace smysl filosofické příznačnosti, nejprve historické, pak sociologické pojetí kritického úkolu. Z francouzských kritiků je to předem *Sainte-Beuve*, který jest učitelem p. Jaroslava Vrchlického v této knize (hlavně podobizna *Bozděchova* ze „Studií a podobizen" je čistě sainte-beuvovské faktury z první periody jeho „Pondělků"). Od něho naučil se, tuším, nevyrovnatelnému *citu odstínu, umění nuance*, bázlivé a restriktivné interpretaci díla a života, karakteru i formy, pavučinové jemnosti vystižení a zachycení. Jako Sainte-Beuve vyciťuje také p. Vrchlický různé eventuality, hypothetické dohady a psychologické kombinace s intuitivní a šetrnou delikátností umělce-virtuosa, který hledá a hádá v nitru cizího poety jako „v nitru vlastního přítele" dle slov Goethových. Citlivý jeho štětec nanáší pavučinové a k splynutí jemné barvy, barvy mnohdy několikrát podkládané a v dokonalém zladění pronikavé a lámavé. Z něho má i v nejlepších číslech *„Gloss k moderní francouzské a italské poesii"* vtíravou psychologickou dialektiku, jemnou a vypočítaně broušenou kombinaci, vlasové a nitové sloupky tykadel, — ale také zdrželivou míru *vkusu a tradice, světlé průhlednosti a normálné zákonnosti*, která nedovolila mnohdy p. Vrchlickému (stejně jako Sainte-Beuvovi) vystihnout a pochopit zjevy jiného temperamentu duševního, jiné duševní rasy a jiných šťav a krve, na př. částečně *symbolisty*. Jinde zase odvislost od estetické absolutnosti, od normální ideologie estetické zavinila (stejně jako u Sainte-Beuva), že autor *ani neformuloval a nevysvětlil*, nýbrž hned a priori podcenil a zavrhnul významné snahy a pokusy o *„vědeckou poesii"*, jak se kostrbatě a nepřesně etiketuje,

Tato psychologická kombinace, virtuosita psychického prolnutí, vykrojení a vypreparování svádí místy autora k jisté ilusivnosti. Svoji psychologickou pregnanci béře tu pan Vrchlický příliš doslova, z toho, co zůstává podstatně hypothetické a pohyblivé, vykrajuje pevnou, ostrou siluetu, kterou srovnává rád a *paralelisuje* s jinými. Nezapírám, že někde tyto paralely jsou (alespoň ze *vzdálenější* fixace) účelné a ilustrující, že pomáhají psychické determinaci. Tak na př. hned v první studii „Manzoniho Pátý květen" srovnání básní Byronovy, Lamartinovy, Manzoniho a Hugovy. Nebo ve studii o *Bozděchovi* karakterový model *Meriméeův* podaný po stopách Tainových. Ale nelze skrýt nikde nebezpečí povrchního a ilusorního, které nesou taková i nejlepší (zdánlivě), nejšťastnější a nejopatrnější srovnávání. *Přímá* determinace stojí nekonečně výše. Takovéto paralele mohl bych nejvýše rozumět jen jako dodatku, jako jistému nadbytku po vlastní analyse, jako virtuosní hře, kterou si vynucuje obecenstvo na konec programu. Je pravda, že pro kritika samého, pro toho, kdo analysoval a pitval oba paralelisované autory, může míti takováto porovnávací činnost zájem, užitek a hlavně rozkoš. Je to jistá virtuosita, která si uvědomuje rozdíly a shody, aby lépe chutnala a zažila, zmocněněji a živěji procítila strukturu svého předmětu. Ale pro čtenáře, který nezná do podrobnosti studované autory, je to hra lesklých obrazů, která nevykládá a nevystihuje, nýbrž mate a tísní. Nebezpečí je tím větší, čím méně přímé a podrobně trpělivé analysy předchází. Chtěl bych vůbec užívati tohoto prostředku jen jako doplňujícího analysu bezprostřednou a objektivně fixovanou, jen jako výpomoci a zesilnění pro ni. Pan Vrchlický, zdá se mi, jde mnohdy v tomto směru daleko. Paralelisuje a porovnává příliš, málo vymezuje, vystihuje, vykládá přímo a hmatavě. Nevadí mi to ovšem, poněvadž znám materii, kterou p. Vrchlický projednává, mám možnost kontroly a tedy zvýšenost kritické činnosti vlastní, jistý stupňovaný a labužničtější požitek z četby. Jinak však jest u čtenáře, *který materii neovládá*. On je stísněn často místo jednoho nového názoru dvěma nebo třemi, místo jednoho neznámého karakteru několika jinými. Ale důležitější jest, že plastičnost názoru a snadnost vystižení je tím zakalena a ztížena. Pamatuji se, že si mi stěžoval před lety čtenář naprosto inteligentní a filosoficky vzdělaný, že studiím p. Vrchlického v „Nedělních listech" z posledních cizích proudů uměleckých nerozumí, že mu nic nepovědí, co by mu je zpodobilo živě a roztříděně, co by vyřízlo jednotlivé umělecké hlavy v čarách jednotných a určitých. „Je to proto", vykládal, „že on určuje jednoho básníka druhým. Je to pak jako hra pružných koulí, samý odraz a odskok. Básník A stojí mezi básníkem A a přibližuje se tím a tím D, liší zas oním od E. Celkem mnoho drobného prášku, materiál, z kterého se musí teprve skládat. Ale nejde to dobře, když člověk nezná vzorce, z nichž byl smeten." Je v těchto námitkách jádro pravdy. Pan Vrchlický neřízne rovnou linií, názorem všeobecným, *principem*, generalisací do jisté otázky. (A divil jsem se sám kolikráte v přítomné knize, jak málo *principielného*, hluboce ke kořenům zaťatého, personelního a určitého podává i tam, kde příležitost k tomu přímo sváděla — v těch několika bolavých a otevřených otázkách, jichž chtěj nechtěj musil se dotknout.) Jeho čáry jsou často nejisté a obojetné, položí jistý úsudek, který hned *obmezuje* a *prolamuje*. Odtud to množství spojek jako: ovšem, nicméně, leč a pod. Platí to zvláště o případech, kdy paralelisuje dva subjekty *různého prostředí*, vytržené a neorganické — kde tedy všecka podobnost je vnější, náhodná a dialektická. Za takovou nešťastnou paralelu pokládám vypracované a vedle sebe položené srovnání *Hugových* „Písní z ulic a lesů" a *Hálkových* „V přírodě". Je také rozlamovaná a nastavovaná, spíše rétorický než psychologický a determinující passus. Restrikce a výjimka jsou tu tak časté, že typus a názornost jest jimi poškozena a pokažena. Jsem přesvědčen, že stejným právem, resp. neprávem, dala by se provésti paralelisace knihy Hugovy s deseti jinými od Heinových až po Tennysonovy. Hlavní nedostatek této methody je však po mém soudu nemožnost neměnné geometrické fixace a z toho plynoucí nutný psychologický ilusionismus. Nejde se mýlit, duševní útvary nejsou vypracované a projektované vzorce figur geometrických, které obsahují, podávají samy sebou postup dokonalé skladby a dokonalého rozboru kvantitativného.

Jiné články nemají tohoto zájmu psychologického; jsou výlučněji biografické nebo přímo a absolutně posudkové. „*Básník vrah*" (Lacenaire) skytal přímo autoru příležitost promluvit o otázce psychosy v umění a všeho, co se na toto thema navazuje v posledních hypothesách Lombrosovcův. Ale článek má pouze zájem skoro čistě biografický a kuriosní. *Autor Antonyho* (Dumas starší) zůstává prací čistě biografickou, místy anekdotní a posudkovou. *Ristoriová* a *Sarah Bernhardtová* patří do téže třídy, jakož celkem i *Frederi Mistral*. Poslední stať knihy *Victor Hugo* je pak čistá mythologie, ale žádná skoro psychologie. Nevadí mně tu výlučně hymnický tón (je to věcí autorova názoru světového, který tu nemám pretense kritisovat a nejméně již popírat) — ale naprostý nedostatek každé fixace objektivné a analytické, každé logické formulace. Před očima tančí čtenáři skoro samá metafora a samý superlativ, samá poetická dekorace, mnoho sugesce a citovosti, ale žádná fixace a determinace.

Jako jednotný spojující bod tohoto roztříštěného materiálu, jako vnitřní a optický zorný úhel svojí methody označuje p. Vrchlický sám, jak i vidět z hořejšího citátu, *eklektismus*. Termín není zrovna po našem soudu nejpřesnější a nejfilosofičtější. Pan Vrchlický označuje tu, tušíme, stanovisko *renanovského diletantismu*, tak plodné a v nové francouzské kritice přímo vykořisťované a v sofismata zneužívané, za svoje v této chaotické knize. Renanovský diletantism není však po mém soudu nic než filosoficky a kriticky vystižená a uvědoměná historická methoda, historický smysl století, který tvoří, jak známo, jeho slávu i nebezpečí a jednostrannost. Devatenáctý věk stvořil smysl historické relativity, historické shovívavosti a zvědavosti a položil jej proti absolutnému a filosoficky až k fanatismu vypjatému principialismu osmnáctého věku. Historik zajímá se o fakta jako nutná a srovnalá v úměrnosti svojí době, okolí a všemu vývoji, seřetězení a sledu faktů předchozích. Historik hledí na fakta, která jsou minulá a tedy nebolavá a nevznícená citovou živostí v jeho mysli, *s klidem*, ano, více se *zájmem, s příjemnou a sympatickou účastí* jako na předmět svého studia, klasifikace, výkladu a analysy. Všechno pohnutí, prudkost a jednostranná citovost jsou tu nemyslitelny.

Je sám materiál celkem již více méně mrtvý, nebolavý a nezájmový pro přítomnost. Tam, kde filosof, kritik, absolutista je zapředen celým svým duševním útvarem, celou povahou a celou svojí krví, přesvědčením, prací a vírou — je historik nezaujatý a svobodný, nechycený a nevpletený do žádných problémův osobních a osudných pro jeho duševní rovnováhu a pevnost. Kritik v osmnáctém století byl předem *filosof*, absolutista, a tedy bojovník za svoje přesvědčení, za svoje vědění reformátor a oprávce. Na základě prací svých, svého vzdělání, svého temperamentu a svojí krve měl jisté přesvědčení, jisté ideje, které chtěl a musil realisovat, poněvadž je pojímal za správné a nevývratné. Proto byl knihou dojat a vzrušen jako živou propagací, propagačním a bojovným prostředkem, který buď podporoval nebo porážel více méně určitě a urputně jeho ideje, jeho osobní karakter slovem. Kritik devatenáctého věku — a v tom je kardinální rozdíl — není filosof, absolutista, reformátor — je naopak *historik*. Jako historik zajímá se o fakt jistý jen jako příznačný době, jako nutný a podmíněný důsledek jiných stejně nutných a podřaděných, v nesmírném rozvoji zapjatých a spřežených řetězů rozvojových, stejně kritik-historik vidí v knize pouze *problém svojí determinace*. Položte každý fakt, každý jev na pravé místo v rozvoji řetězů dějinných — do pravého ústředí — „juste-milieu", jak říkali historikové na počátku věku — podmíněně a zapjatě v pravý poměr, a nenajdete faktu a jevu, který by vás překvapoval, který by bouřil vaši citovost — všecky jsou vyloženy jako nutné a přiměřené. Tento postup znakový a relativný, vykládající a determinující je podstatný a pojmový v moderní kritice. Ale Renan ve svém diletantismu šel dále, rozvinul důsledky z tohoto principu v několika zajímavých směrech. Předně tento cit relativné odvislosti bude cítit většina lidí jako pocit *nepříjemného* sevření, ponese jej s resignací a trpkostí. Naopak je tomu však v diletantismu Renanově. Renan učinil z této sevřené determinace ve svojí theorii právě princip *radostného* a *labužnického* chutnání všech i nejspornějších mezi sebou a vzájemně nejvýlučnějších jevů. To, co je původně methodou vědeckou, proměnil v *umělecký* a *psychologický cit*, ve stav subjektivný, v duševní disposici. Tím však právě přetrhnul

a přímo zničil historičnost postupu, zapjatost doby a prostředí. Diletant chutnající stejně na př. disposici dekadence římské, rozkošnického pohanství a tvrdou přísnost rodícího se křesťanství, *vyjímá* obojí, *odpoutává* obojí z jejich juste milieu, ze subjektů, kteří je žili a nesli — absolutisuje je — činí z nich pouhé předměty zvědavosti a duševního experimentování — ale ne tím, čím byly a jsou: historickými, t. j. statistickými, připoutanými fakty. Diletantismus Renanův přetrhuje nit historického postupu, sledu a příčinné závislosti úplně — přeskakuje, přehlíží úplně rozdíl časový, vliv historického rozvoje a celkového, sociálného postupu — osvobozuje z něho, vyjímá z něho a odpoutává ve volné, nezávislé, jednotné všecko, co bylo pouhými částkami, zlomky v seřetězení dějinných rozvojů. Diletant vybere, vyssaje skoro ze všech útvarů dějinných jejich nejjemnější šťávu, a vůni. On vidí v dějinách ne pole příčinného sledu, ale subjektivní pole citu, chuti a experimentace. Stavy *historické*, tedy *jen pro jistou dobu* a jen pro tu zdůvodněné a reálné, přejímá dnes, v době moderní, získává je napodobením a zálibou, žije je umělou asimilací. Je *dnes* křesťanem, zítra pohanem a sofistou jako byl včera scholastikem. Zapomíná, musí přímo zapomenouti na historické pouto, na pouto objektivného a logického. Historie je tu labužnickou hostinou, *materiálem* subjektivného a skládaného románu citového nebo ideového. Nejprotivnější stavy, nejodpornější formy mezi sebou dají se tak chutnat a žít po sobě nebo vedle sebe *s vědomím čisté relativity*, s jediným a ryze subjektivním odhadem jako materiál rozkoše, snadného a labužnického bohatství. *Bourget* ve svých *Essais de psychologie contemporaine* vyměřuje tento diletantismus takto: „Je to disposice ducha velice rozumová a velice rozkošnická zároveň, která nás nakloňuje postupně k rozličným *různorodým* formám života a přivádínás k tomu, že se *propůjčujeme všem* těmto formám, aniž bychom se vzdali *výlučně jedné z nich.*"

Kritik-diletant bude tedy stejně nakloněný všem formám, v nichž se projevil lidský cit a lidská myšlénka v umění. Všechny, pokud dovede, bude chtět chutnat a užít. Kritika bude mu cestou, výletem do říše ducha, psychologickou experimentací, románem duševní formace. Epigoni Renanovi mezi mladší francouzskou generací — Bourget, Lemaître, Anatole France, Desjardin — jsou takovými labužníky u bohatého stolu velikých literárních kultur.

Jest otázka, jaký užitek nese tento diletantismus kritice. Po našem soudu ne zrovna veliký nebo alespoň v mnohých případech sporný. Má-li totiž kritika vyplnit svůj jediný cíl — *determinaci* knihy — a jiný cíl neudává se jí nikde, ani ne v diletantismu — může jej v mnohých případech vyplnit snáze a určitěji a plněji, když kritik *zachová* a *k plné platnosti* přivede svůj *karakter*, ostrou a nejostřejší jeho krystalisaci — než když jej jako diletant úplně potlačí, vyplení — a z duše učiní pouhou pasivnou zvučící desku, do níž sice všecko zarývá svoje vlny, ale v níž také všecko stejně rychle vyzní a vybledne bez stop a zjizvení. Každá determinace je v podstatě svojí *zápor*, jak vystihnul hluboce *Spinoza*, a ne *klad*. Tím, že určuju, již *obmezuju* a *spoutávám*, tvořím hranici *ilusorní* a ne reálnou (poněvadž v realitě není příhrad a mezí, nýbrž spojitost toku a postupu). A ten, kdo nepochopí, kdo *vědomě* a s plným úmyslem a určitostí svého karakteru, pro překážku jeho určitosti — *nechce* pochopit, ač ví, *jak* by mohl pochopit — právě tímto *nepochopením* určuje, vymezuje dílo určitěji, vyřízne jeho hrany a plochy pregnantněji, než ten, kdo jej v nepersonelní a mlžně stejnotvárné nehluboké ploše svého duševního a studeného zrcadla odrazí — na chvíli a pro okamžik, než jiný předmět přelétne jeho hladinou, aby vytlačil a smetl minulý, stejně jako sám bude za chvíli vytlačen budoucím. Jsou jistá nepochopení, založená na porozuměních a pochopeních zamítnutých dobrovolnou úmyslností, která vystihnou více než pohodlná a mělká, čistě pasivná a dojmová vystižení. Jsou *odpůrcové*, kteří lépe určí a determinují, vykrojí s celou neobyčejnou útočnou ostrostí řezu a ocele otázku, na niž se vrhají, než její stoupenci, vlažní a mdlí obránci nebo neúčastní a lhostejní diváci a pozorovatelé. Tak může obyčejná *polemika* tam, kde se srazí dvě personality, dvě pevně řezané hlavy a vypracované světy, více i objektivně a logicky určit a determinovat než kritika diletantismem.

Červenec 1893.

A. E. Mužík: Hymny a vzdechy

Pan Mužík zůstal si věren od své první knihy „*Jarních bouří*" jako málokdo, ne-li nikdo. Těžká, meditativná, hořká, hledající a pátrající, neuspokojená duše. Duše, která miluje tmu a mlhu, nevyjasněné a nepropracované tóny, spíše hudební než plastická. Pan Mužík zachytil se na několika problémech — nejtěžších, nejpodstatnějších, nejbolavějších, ale také nejčernějších a nejmlžnějších, nejtajemnějších a nejnepřístupnějších — na problémech smrti a života, bolesti, utrpení a zla — a neodvrátil se od nich skoro posud v poesii nikdy. Sem tam jasnější blesk, částečná výjimka nic nevyvrací. Pan Mužík, jak vidět z celého jeho díla, jest básník metafysických záhad, básník abstraktní, básník meditace a problému. Nepatříme k těm, kteří poesii chtějí zavřít do žaláře bezprostředního názoru a postřehu nebo citu, — naopak — souhlasíme se snahou v podstatě moderní: otevříti jí i brány zahrad ideového a spekulativného, snu a úvahy. Ale pod *přísnými uměleckými* podmínkami. Umění nesmí při tom vyjít naprázdno, nesmí býti zmrzačeno, oloupeno ani o píď svého práva. Naopak, po našem názoru, dají se tyto výpady a výpravy schvalovat jen potud, pokud vynesou něco umění, pokud je obohatí novými útvary, novými tvary a typy z nově objevených zemí. Je v tom jedno nebezpečné úskalí: báseň nesmí se státi dialektickým řetězem, pouze zrýmovanou a formulovanou (více méně správně a přesně) úvahou, snem, meditací básníka. V metafysice je mnoho mlh, studených, šedivých a olověných mračen, které neradi vidíme rozestřeny a zavěšeny nad básněmi. Tyto olověné a šedivé mlhy dusí jako pod příkrovem vonnou a šťavnatou svěžest uměleckého citu a nálady.

Ledové a studené povlaky, pod kterými hyne a vymírá snadno každý *život* — a ten a jen ten a nic jiného jest jediný cíl umění: množit život, jeho sílu, hybnost a teplo. Šířit, stupňovat život. Život jest i v idejích a v rozumování i ve snech — ani tu není abstraktní pevnost a nehybnost — naopak i tu je změna, tok, pohyb. Není proto důvodu, proč by tyto stavy duševního života měly a mohly býti vyloučeny z umění. Nelze po našem z něho naprosto vypudit ani sny ani vise ani symboly ani meditace — ba ani ne pojetí vědecká nebo prostě užitečná a mechanická. Shodujeme se tu plně s novou estetikou, která po stopách Spencerových vidí i tu všude — a plným právem — ne polární a ztuhlá ledová moře — ale život a pohyb, rozvoj a rytmus — zemi života a tedy i zemi umění. Klavír estetického vznětu nemá jen jedinou prostřední oktávu, nejčastěji posud obehrávanou, známou a přístupnou hudebníku i posluchači, — nýbrž široký rozlet celého řebříku složených stupnic.[1] Není složen z jediných dojmů čistě názorného, plasticky postřehovaného, formového a krásného. Hrůza, pravda, touha, užitečnost — stejně jako vlastní krása — jsou a mohou býti prvky estetického vznětu.[2] Nic nevadí, proč by metafysické meditace, soustavy nebo sny, dialektické a umělecké vývody nemohly působit v jistých duších hluboce estetickými dojmy — dojmy, které budou příbuzny dojmům matematické úměrnosti a pravidelnosti, kombinované poměrovosti několika určitých pevných obměňovaných prvků — dojmům tak zv. krásy hudební nebo architektonické. Je známo, že na některé moderní vědce — předem *Spencera*, *Taina* a *Renana* — metafysické soustavy německé pokantovské filosofie skutečně mocně působily takovýmto čistě estetickým vznětem — jako krásné umělecké dílo, dokonalá a velkolepě nebo jemně sladěná budova nebo symfonie. Známo i pojmenování metafysiky jako „básně myslitelů". Vždyť i v mysli tak čistě nervové a bolavě přissáté k tělesnému a dráždivě dotýkanému, jako byla *Heinova*, budila soustava *Spinozova* pantheismu pocity divé a rozpěněně pobouřené,

1 - J. Milsand, Anglická estetika.

2 - *Guyauova* kniha „Problémy současné estetiky".

vlnivě a harmonicky v pěnách a chumlích rytmického příboje kreslené básně. *Poeova* kosmogonická báseň „*Heureka*" čistou stupňovitě a jako v terasovitém a ústředním plánu skládanou spekulativnou mechanikou zapaluje také v mozcích, v nichž převládají útvary formalismu řetězového, počtového nebo poměrového — stejně sytou rozkoš pravidelné a šťastné plnosti a příhodného, shodného užití funkcí — tedy rozkoš estetické *svéúčelnosti*.[1]

Metafysická nebo vědecká ponětí, nedají se tedy, myslíme, vylučovati naprosto a zpředu z pole básnického zpracování. Dějiny poesie od *Lucretia Cara* až po *Sully Prudhommea*, *Richepina* (Gloire de l'eau) a *Stradu* (Genèse Universelle) ukazují, jak i čistě vědecké nebo užitečné a poznávací pojmy byly látkou formace umělecké. „Jest veliká příbuznost abstraktných, všeobecných pojmů filosofických a typů poetických, uměleckých: *Platonovy* ideje i logickými i uměleckými jsou pojmy; a mnohá básnická díla chovají v sobě mnoho prózy vědecké — mnohé romány, i Goethův „Faust", historická dramata atd.) — čímž přesné rozlišování poesie a prózy stává se velmi nesnadným." „Vidouce na př. Goethova ‚Fausta', Dantovu komedii, Platonické dialogy, moderní román, že věda a poesie úzce souvisí, nemůžeme nepoznati."[2]

Otázka jest jen, jak toto poznání, abstrakce a pomysly, *převésti* se má ve sféru uměleckého, nazíraného a cítěného. Jaký zásadně a pojmově různý pochod vypracuje v jednom mozku, v mozku vědce, z týchž prvků, z týchž pojatých vněmů a rozložených znakův útvar umělecký, poetický — kdežto v mozku vědce, filosofa vykrystalisovaly se útvary naprosto jiné — ty, jež označujeme jako vědecké? „Dílo poetické, po dřívějším výměru našem, odpovídá prof. Masaryk, od vědeckého lišiti se musí svou *konkretnou názorností* a *krásnou formou*, jiného rozdílu podstatného není."[3] Názornost je pak

1 - Tak bych rád dnes po prokázané a nutné opravě theorie *Kantovy* a *H. Spencerovy* nahradil termín „*samo*účelnosti".

2 - T. G. Masaryk, O studiu děl básnických I. (1884), str. 23 a 22.

3 - O studiu děl básnických I., str. 22.

poznání podstatně *synthetické*, *skladné* a *sugestivné*. Proti výpočtu a indukci, proti drobnému a hledanému, členěnému a vymezovanému poznávání vědce nebo filosofa poznává — uhaduje básník *celkově* a *dojmově*, ne v postupu, ale v cíli. Snad by se dal dost určitě vymeziti rozdíl tohoto dvojího poznávání tak: — vědec *hledá* a poznává, básník poznává a *ví*. To, k čemu vědec chce přijít, básník již má. Metafysická poesie nedala by se jinak ani myslit. Skutečně tato blesková určitost, smysl celého a niterného, karakterisuje všecky veliké metafysické básníky. *Taine* pověděl případně, že zachycují smysl věcí, jejich podstatný ráz, entitu, *bleskem*, osvětlením, které jakoby se vylilo z nitra samého předmětu, roztrhlo koru a vyteklo, vyvřelo ze samého jádra a středu. Z toho plyne pro mne nejdůležitější požadavek, jejž nutno klásti na poesii metafysickou a meditativnou vůbec: *jasnost*, *určitost*, *hotovost*, *jednotnost*. V těchto bodech vidíme právě rozdíl od vědy a spekulace, od abstraktního a logicky, dialekticky řetězeného a vyvíjeného. Taková poesie musí býti zjevením, náhlým a celým rozsvícením. *Sugestivnost* bude její pojmovou podmínkou. Smí býti neurčitý, t. j. mnohotvárný, složitý, rozvíjený a analytický *realista*, umělec, který reprodukuje formový postup života; — nedovolil bych to však nikdy symbolistovi, který chce rozevříti nitro, odpoutati z reality smysl, vyjmouti princip, zákon, příčinu a podnět rozvoje. Není-li takovýto básník sugestivný, hotový, jednotný — rozbije se umělecky ve svojí snaze. Dílo jeho není živé a teplé — ale studené, nehybné, mlhavé, nejasné a šedé. Mlhy a mráz. Studený ledový výrobek. I veliký filosof nebo vědec nemusí *žíti* svoje ponětí, útvary, soustavy. Musí je však vždycky *žíti* veliký básník. Příklady *Shelleyho* a *Goetha* ukazují to nevývratně: oba byli filosofickými nebo humanitárními ponětími svými nasyceni přímo do nejjemnějších nervových sítin, do posledního žilnatého větvoví vlasových a nepostižitelných nití. Idealistický pantheismus prvního, naturalistický druhého byli jimi jasněji, jednotněji a celeji postihovány než na př. souběžným filosofem *Spinozou*. Mnoho je kombinovaného, rozvíjeného, nejasného a nepostihnutého ve Spinozově Ethice. Určitost básníků Shelleyho nebo Goetha předstihuje daleko filosofa

Spinozu. Jednotná určitost, blesková sugestivnost budou, opakuju, jediné vítězné zbraně básníka meditativného. Jen jimi rozrazí jako ocelovými meči nakupenou mlhu abstrakce, rozlité a zatopené páry, olověné šero — propálí je ohněm bezprostředního a niterného — slije je v horké, těžké a roztavené slzy poznání a citu.

Meditativná a spekulativná čísla přítomné knihy p. Mužíkovy trpí právě touto ústrojnou vadou: nedostatkem jasnosti, jednotnosti, určité a bleskové výraznosti, nedostatkem sugestivného, bezprostředního a niterného. Pan Mužík je v těchto básních primitivný pantheista čistě dojmový a povrchní, vznětový, analogisující v snadných a vnějších podobenstvích. Tak, jak vidí a vykládá si on jevovou hru světovou — s touž čistě citovou a náhodně a povrchně, principem podobného, srovnanou výrazností a účelností — má značnou podobnost se způsobem názoru člověka primitivného, dítěte nebo člověka mythologisujícího. Táž vznícená a neurčitě spřádající obraznost, která hledá a snadno nalézá všude seřetězení čistě vnější, seřetězení podobného a příbuzného *analogií*. Domyslná, pestrá, snadno a lehce prohlédající zmatenou hru jevů — bez analysy a vyšetření jednotlivin — unášená vlnami sdružených hluků a forem, dojmem pěnivého víru ilusí — zdání, jak lehají na smysly a okouzlují představivost. Tento primitivný pantheismus, který naivně zrcadlí na slabých, tence napjatých a průhledně rozestřených stěnách snadného ilusionismu roztříštěné pěny a spuštěné prameny pomíchaných a útočných jevů, je vlastní p. Mužíkovi v jedné části básní přítomné knihy. Ty různé a nejrůznější, jednou večerní, po druhé jitřní, po třetí podzimní a po čtvrté třeba zimní nebo jarní, po případě nedělní nebo sváteční „dumy" (ať jsou in concreto titulovány tak či jinak) jsou typické pro takovouto poesii. Vlnění jejich, dlouhé, táhlé, monotonně a chudě basově zladěné, vleče se zvolna, těžce, nejasně, nečleněně v popelavém šeru splývavých šedých smutečních flórů. Ztuhlé, bezbarvé, mlžné, chaotické, stejně neplastické jako nehudební. Nesugestivnost vydává autora v plen *verbalismu*, který je tu umělecký důsledek uvedených psychologických předpokladů. *Slova*, celé záplavy slov klouží po předmětech, hladce a prchavě omílají tvrdé plotny půdy, po nichž

tekou, odrážejí se od povrchu, nevniknou a nevetrou se do podstaty a jádra. Je to beznadějný a marný pokus v zápase zachytiti hladké, olejem polité údy obratného prchavého odpůrce. Tam, kde se nepodaří osvětlit a nadzdvihnout jedním prudkým, ocelově vbodnutým a mezi kované rýhy přilehlých krunýřových ploch zaťatým slovem — tím „jediným" slovem — verbe unique — Flaubertovy theorie — nepomohou nastavované pokusy celých period. (Jako doklady, trochu nehledaně vybírané: „Hymnus větru", str. 14 a n., „A to je všecko . . .", str. 29 a n., „Memnon", str. 36 a n., „Údolí radosti", str. 19 a n., zčásti i „Večerní zvony", str. 23 a n.) Někde má tento verbalismus p. Mužíkův na svědomí i filosofická axiomata tak nejasně barokní a groteskně planá, jaká čtu třeba na str. 19 v básni „Hymnus větru": — „Člověk — toť lež!" nebo na str. 48: „A bůh sám všechněch hrobů jest hrobem" v básni „Hroby".

Daleko lepší jsou čísla čistě *kontemplativná*. V těch ukazuje pan Mužík intuitivné oko, které dovede chytit vnitřní, duševní stav někde ostrým a pronikavým bleskem, prozářením a vyzdvižením, které zhušťuje a přibíjí, typosuje duševní situaci v leptaném plánu. Bezútěšný dusný cit zlomeného a bezcílného chytá na př. znamenitě následující strofa:

„Je smutno. Nebem první hvězdy svítí.
Vzduch chladne. Nitro ztěžka oddýchá.
Cit divný v sobě roditi se cítí
jak strom, jenž od kořene usýchá." (Str. 54.)

Intuitivná přírodní analogie, paralelismus s citem organického světa, toto vystoupení z užšího kruhu čistě lidského a zasáhnutí, promítnutí v širší sféru přírodního a světového — je tu úměrné a právě proto působivé v básni, která se chytá na problém světové bezúčelnosti.

Jinde zase naladění němé bezútěšné noci, všeho zdupaného a ubitého sepjato v těchto objímavých, průhledně vlnivých a znepokojeně křísících strofách:

„Noc temná lehla, hluboká
na svět, tak pokoje plná,
jak na černém dnu potoka
se nepohne jediná vlna.

A hrobní ticho se všech stran
sem tajemným tíhne letem,
Ni hvězda, mrak, ni noční van
tím mrtvým nehne se světem.“ (Str. 39.)

Kontemplace autorova vychází konečně — hlavně v posledních číslech knihy — z kruhu osamoceného „já“ a problémů úzkostlivého a někdy malicherně a bezprostředně vzrušeného metafysického hloubání — a rozšiřuje se na otázky společenské, humanitární a národní. Náběhy k poesii sociální uvázly zato v písku. Nedostalo se jim ani přesné formulace, ani určitého reliefu, třeba citový přízvuk autorův kde se jich dotýká, zněl plně a sytě. Jako doklad třeba:

Večerní zvone! Kadencemi tvými
se zdá mi, že to lítá, naříká
nad vlastí, lidstvem, bratry hladovými
to utržené srdce básníka . . .

Zejména „*Sen u pluhu*“ je hymna mravní opravdovosti, třeba mravnost ta byla tu, bohužel, s hlediska filosofického, úzkým a zmrzačeným pojetím čistě a úzce rodovým a třídním; totožná ve své výslednici s dědickou jednotou a nedílností majetku a vlastnictví. (V komposici, připomínám tu mimochodem, je báseň ta imitací „Kaina“ *Lisleova*, ale nedostihla nikde té obdivuhodné čistoty a grandiosní členitosti zladěné a křišťálové na celá pokolení a věky rozestřené perspektivy tohoto filosofického a uměleckého arcidíla.) Humanitarismus ve své formě čistě trpné — jako soucit a nářek — inspiruje dosti značnou část básní v „Hymnech a vzdeších“. Nové tóny nenašel tu sice pan Mužík, ale prudká jasnost citového vznětu rozpaluje se v některých strofách v plné a světlé ohně pevné jistoty a mravní určitosti. Zato t. zv. vlastenecká čísla jsou příliš rétorická a málo obsažná. Cíl národní nutno jinak prohloubiti než učinil p. Mužík v těchto básních. Melancholické vzpomínky a hypotheticky mlžné naděje neurčitě optimistického a libovolně fabulujícího snění jsou hubená kořist stejně jako novoroční přípitek — z vděčnosti asi — „našim buditelům“. Dnes, kdy kritika a — řekněme přímo — radikální reforma „národního“ — konkretisace, živé ztělesnění a vyplnění masem a tukem tohoto prázdného abstraktního rubáše utkaného z dialektických pavučinových nití — tluče na naše brány neúprosnými pěstěmi, zdá se nám podobná poesie bolestným a nepříjemným anachronismem.

Přes tyto námitky respektuji přítomnou knihu jako práci myslícího umělce, který jde svou cestou, tvrdou, odlehlou a kamenitou, snad někde i po našem soudě neschůdnou a bezcílnou — ale všude přímou a bezohlednou. Pan Mužík zůstal si věrný i v době, kdy genrová horečka zachvátila mladší literární generaci a zavedla ji částečně v plochou banálnost a snadnou fabulistiku povrchní šablony.

„Hymny a vzdechy“ znamenají po mém v mnohých umělecky sporných a těžkých otázkách, jak jsem je hleděl nastíniti v této úvaze, pro p. Mužíka porážku. Ale to, myslím, neztenčí u soudných čtenářův o nic sympatii k p. Mužíkovi jako umělci. Naopak stupňuje ji. Ve válečném poli umění jsou, věřím, porážky, které platí víc než kolik snadných a pohodlných vítězství.

Srpen 1893.

Jaromír Borecký: Rosa mystica

Mysticismus vyměřují fysiologové asi jako smyslnost lymfatiků. *Psychologicky*, není pochyby, chybí tomuto výměru mnoho. Mysticismus jako zvrat, reflexe povšechného naladění, ve svém vyvrcholení daného základu živočišného, není tím vystižen. Ale podán tu základ, ukázáno na jádro této duševní disposice, a ta je *smyslovost*, smyslovost bolavého, citlivého, bezprostředně dotýkaného. Mystikové, všichni mystikové, i ti, kteří se vznesli do kruhu čistě ideového a pomyslného, měli bolestný a neobyčejně živý cit *tělesné rozkoše*. To je známo všem, kdo prošli i dost povrchně život a dílo několika historických mystiků. Proto nám byl úžas jedné části naší kritiky nad smyslností některých poesií p. Boreckého nevysvětlitelný. Co čekali od mystického básníka? Snad ne abstraktnost ideologie? Pohoršení, které si vzali z dotyčných čísel „Rosy mysticy", odhalilo jen jejich nevědomost, základní nepochopení a neporozumění pro duševní disposici autora, z níž učinil zcela otevřeně základ, materiál svého uměleckého díla. Mystik je bolavý nerv procitlivěle přissátý k hmotě, k jejímu styku a chvění. On vystihuje její *poslední*, obyčejné a průměrné citlivosti již nepřístupné vlny, chvěje, teplo a napětí, její život za temným prahem normálního postřehování. Iluse a fikce, že podává „duši hmoty", že vystihuje její smysl a život, je tím snadno dána pro něho samého — a zvýšeněji a pravděpodobněji pro třetího, pro diváka, kterému zůstává způsob vnímání, obrazení a postřehu mystika nepochopitelný, nejasný, skutečně „tajemný" a „mystický". Hmota a působení její bezprostředním stykem ve svět psychický, ten úzký a výlučný přerod, vymyká se svojí absolutností a prostotou každé analyse.

„Hmota" je nejnejasnější, nejtemnější ponětí, filosofové moderní vědí a uznávají, že materialismus je východiště mythologie a metafysiky, ano i čirého a logického, po případě mechanického idealismu.[1] Oni vědí, že hmota, samo ponětí její zůstane vždy nedostupné každé logické formaci, že všecky pokusy o fixaci objektivné reality jsou nutnou, samými psychologickými podmínkami našeho vnímání a usuzování danou ilusí. Hmota, „pojem" její a názor její zůstává výlučným, neproměnným majetkem *zkušenosti*, života, citovosti každého jednotlivce; je to suma jeho radostí a bolestí, souvislost toku a pohybu a tepla — život sám. Hmotu pronikáme nebo (dle libosti) hmota proniká nás v *pocitech*. A pocit jest, jak známo, psychologický prvek, něco, kde přestává každá analysa a každé rozumování, něco, co je *dáno*, co se *přijímá*, ale co se — nekritisuje. Cihla, z které se staví dům, jednotka, která činí počty i poměry. Hmota je v poslední řadě jen materiál, sídlo smyslnosti, její „zásobárna", jak se vyslovil poněkud strojnicky jeden současný evolucionista. *Ten předstíraný základ objektivné reality jest jen poslední sídlo našich nejpodstatnějších pocitů.* Materialista myslí, že pracuje positivnou vědu, ale zrovna jako idealista pracuje na metafysické poesii, jenže jeho básně se svými obraznými konstrukcemi jsou psány v řeči atomů a pohybů namístě v řeči idejí. Symboly, které vybírá, jsou bližší blátivé zemi a viditelné realitě, mají více šíře a všeobecností — ale jsou to stále symboly.[2] Hmota zůstává, slovem, útočištěm výlučně osobního. Přerod hmoty v psychické, t. j. přesně podmínka života, tento hraničný pruh je temný, bez kontroly a kritiky, je skutečná půda mystická, „mare tenebrarum". Půda mysticismu je právě půda *smyslového*, půda bezprostředně, v posledním, nejjemnějším a nejživějším rozvětvení vlasových sítin přissávaného, spojeného a ukrytého života.

Mystik smysly, bezprostředností názoru postihuje hmotu. Logická formace, činnost typosační, kritická, třídící a rovnající není jeho.

---

1 - *Lange* a *Taine* ukázali na tento rozvoj, který leží v jádru materialismu a byl realisován již v různých systémech historických.

2 - M. Guyau, L'irréligion de l'avenir, 434.

Mystik nepoznává docelením, doplněním, srovnáním materiálu pocitového, odvozením z něho pravidel, zákonů analogiemi a přesněji indukcí. To všecko není prvotně v poli jeho duševní individuality. Mystik zachycuje nejjemnější prach, blesk, chvěj hmoty, který uniká všem, a tak přímo, bezprostředně *vyciťuje, žije* (a ne „poznává") hmotu (čtenář promine tento pleonasmus). Mystik všecko nazírá, nic neformuje. Život jest u něho zvýšený, zmocněný, nepotřebuje berly pomocného rozumování, doplňujícího a podpírajícího abstraktismu a logismu. Všichni více méně myslí, on jediný žije. Mystik je tak jemně a plně přissátý k hmotě, jejímu pohybu a rozvoji, že ji vystihuje bez zrcadlení, bez obrazení, bez formulí.

Ovšem mysticismus v této čistotě je nemyslitelný. Scházelo by v důsledku i reflexivní sebevědomí. Život takový byl by bezvědomý temný chaos, vlnění bezmeznými a bezcílnými vodopády hmoty a života — mysticismus z poslední strany Flaubertova *Pokušení sv. Antonína*, kde dochází alegorický rek této filosofické básně k čiře mystickému pojetí a objetí života: chce plovat jako ryba, řvát jako medvěd, mlčet jako les, dumat jako skála.

Oč mně zde běželo, bylo podat psychologický typ, krystalisační model mystické disposice duševní. V této výlučnosti, opakuju, je mysticismus iluse nebo rozvrat duševního ustrojení, ale ne jev pozorovaného, experimentálného života.

Důraz musí se klásti, opakuju, v mysticismu na prvotnou a podstatnou *smyslovost, nazíravost*, bezprostřednost. Mystik domnívá se a tvrdí, že nazírá i ideje, že bezprostředným vyjmutím pojímá to, co experimentálný a positivný mozek odvozuje obtížnými a vnějšími postupy znakového a formového — co tedy vlastně jen v znakové, upomínkové řadě *rekonstruuje, obrazí*. Jak patrno z předchozích rozborů, je to přirozený sebeklam mystika, tvrdí-li, že poznává — mystik jen ví, má jistotu (zcela subjektivnou, ale právě proto nevývratnou), jistotu bez důkazu a bez možné pochyby, jistotu života, evidentnost krve, bolesti a rozkoše. Ideje nedají se nazírat — jako hmota, předmět reálný a experimentálný — protiklad je tu patrný. Proto není třeba zvláště ukazovat, že mysticismus nemá naprosto

ceny *vědecké*, zájmu poznávacího, objektivného, kritického, že je to pojmový spor, kontradikce, přenáší-li se v pole objektivnosti a formálného — že jediná jeho cena je ryze subjektivná: — jednotlivci poskytuje cit důkaz nevývratný, vždycky hotový a vítězný — tu jistotu, jakou připouštějí jen zásadně nejasné a záhadné otázky, o nichž napsal *E. Renan*, že by v nich nepřesvědčilo ani svědectví mrtvých, kdyby se mohli vrátit ze záhrobí a vypovídat o nich — a o nichž dojde k jistotě každý *„jen radou svého vlastního srdce."*

Mysticismus — ač je smyslovost jeho základ — jde tedy dále, rozestírá se do stínů *metafysiky* a má v ní svůj význam i cenu — podstatně psychologickou a relativnou. Mystik je *egotistní, niterný*, jeho „já" je výlučným polem i jeho zkušenosti i jeho kritičnosti — zároveň otázka i odpověď — pochyba i jistota. Zkušenost jeho čistě citová a živá — jednou dobytá z hmotného styku — může se tak odděliti od svého podkladu, absolutisovati se, proměniti se v čistou jednotku spekulativnou — v pomysl neb ideu, s kterou pak může i čistá spekulace (předpokládaje, že ji má mystik v dostatečné síle) postupy ryze abstraktnými a formálnými vládnouti. U všech mystiků filosofických, reformačních i uměleckých bylo tomu tak: spekulativní síla jich, abstraktní, formálná, metafysická, byla jen *živena*, ležela jen na základech smyslového a citového.

Tento postup v rozvojovém plánu mysticismu dá se výborně sledovati v přítomné knize p. Boreckého: — postup od smyslného k citovému a ideově metafysickému.[1]

Ryzí *názor*, hmotně dotýkaný a drážděný — mysticismus smyslný — podán je hlavně v díle druhém — v *„Rubínech ve staré façoně"* — v básních plastiky a koloritu bezprostředně smyslového, řekl bych dotykového a hlazeného. Forma, percepce stojí tu přirozeně na svém vrcholu. Složitost její, její žonglérství, její podrobná do posledních vnějších — barevných a zvukových — fines vypracovaná verbálnost předvádí a kryje přirozeně a znakově tento stav, základný a primi-

1 - S tohoto hlediště jest litovati, že básník nešetřil postupu čistě genetického a evolučního — demonstrace přirozené — nýbrž veden principy architektury formálně a objektivně použil a zmenšil psychologicky genetický zájem své knihy.

tivný, východní bod mysticismu. Jsou to básně, kde slova laskají, hladí, pnou se, výskají a hoří, kde zachycují hladké, klouzavé a rozkošnické pocity, opilost a závrať smyslů — kde rým tento čistě vnější a pocitový prvek básně — rým jako *zvuková synthesa celého verše*,[1] má platnost výlučnou, vtíravou, barbarsky skoro křiklavou a tvrdou. Na jeho hrotech lámou se násilně nervové proudy, vypíná se svalová plastika a kolorit stínů, křeč rozkoše hmotného a fysického rozráží na nich a stupňuje na nich svoji extasi, paroxysmus vydrážděného, vzepjatého a hladového v úkoji. Básník je tu čistým l'art-pour-l'artistou — básníkem světa fysického, jeho napodobeného, do věrnosti podrobné a srovnalé pocitovosti rozvětveného, k formě přissátého převodu, reprodukce. Jeho credo je jako *Gautierovo:* „jsem člověk, pro něhož existuje hmotný svět." Pan Borecký utekl se tu k ryzímu formalismu Banvillovu. Jeho paradox: — není myšlénky hodné krásného rýmu — zvonil mi v paměti při čtení tohoto oddílu. Rondel a balada v nejrůznějších a nejkrkolomnějších formách, čerpaných často z poesie středověké a provensálské — jsou tu básníkovi úměrným ekvivalentem, záměnnou hodnotou vnitřního a psychického. Převádějí disposici vnitřní znakově, formově a úměrně.

Přechod od smyslného a pocitového k *citovému a ideovému* podán v oddíle prvním a třetím, v „*Melancholických slokách*" a „*Zlatých obzorech*". Mystik, naznačil jsem již, je v podstatě *egotista* a *individualista. Nitro*, jeho výlučná oddělenost od vlivů *vnějších*, tedy podstatně *sociálných*, je jeho ohraničeným územím. Mystik má nitro zavřené neprostupným kordonem, v kruhu obepjaté čínskou zdí — poněvadž nevnímá a neuvědomuje nic ve spojení, ve vztahu, jako relaci, podmíněný účin — nýbrž výlučně, absolutně, t. j. právě *citově*. Vnímání a pojímání mystikovo není srovnáno, odstíněno rozumově, síťovou a odlišující, nitěnou jeho perspektivou — mystik nevnímá příčinně a podmínečně — nýbrž v uzavřené absolutnosti, v neprodyšné extasi. Odtud *ethika* mystikova (předpokládaje totiž, že z čisté

1 - *Banville*, Traité de poétique française. *Bourget* passim v studii o francouzském *Parnassu*. (Etudes et portraits.) Zdůvodnění psychologické a technické tohoto faktu nejlépe formoval *Guyau* v *L'art au point de vue sociologique*.

estetiky, z čistého názoru smyslového k ní dojde) bude aristokratická a tedy, abych řekl celou svoji myšlénku, málo opravdově a skutečně ethická. Mystik — vyjde-li z cell svého „já" — rozšíří-li se, rozepne-li se z něho soucitem, půjde ke svým *podobencům*, k jedincům sobě podobným — uzavřeným individualistům, do sebe obráceným, nad společnost a hromadu postaveným, k *rekům* — a ne k *mase* — k obětím velikých snah, k rekům pýchy, cti a vysoké a posvěcené lásky. Příklady z dějin mysticismu od Danta po Alfreda de Vigny potvrdily by fakt ten skoro v naprosté výlučnosti. Pan Borecký má v přítomné knize některá překrásná — a nejlepší také z celé knihy — čísla soucitu a slitování. Jsou to předem básně *Smrt zapadlých* (str. 69), *Slavíkům hřbitova* (str. 71), *Dolorosa* (str. 10) a *Ruce* (str. 21) — ale ve všech je karakteristicky podán tento soucit aristokratický, soucit k vybranému a zjemnělému, příliš křehkému a delikátnímu pro život, podlomenému v tísni jeho ker, kleslému pod udupanými jeho povlaky. Ve *Smrti zapadlých* platí báseň daň slz „prokletým básníkům" podle pojetí Leconta de Lisle nebo Verlaina, kteří rovni labutím, hynou

na poušti bolů svých, kam zapudil je svět,
jenž rány zasadit a potřísniti slinou
a vlíti do srdcí doveď jim svůj jed,
ten svět, jenž zaprodal své ideály, krásu,
měď rozbil korintskou, v rmut poesii vlek' . . .

V „*Slavících hřbitova*" jsou to zase aristokratické oběti citu, oběti lásky velikomyslné a k šílenství velikodušné, lásky srdcí vybraných, nezkonejšených a zlomených v banálním syčícím proudu kalných vod, které inspirují básníka k měkkým a jako v lámaných, táhlých a ve svistu rvavých tónů hlazeným strofám:

Těm dívkám zpívejte, jež otrávila láska
jak vůně jasmínu za dlouhých nocí v snách,
jež s vlasem spuštěným a v hedvábu, jenž praská,
své čekat ženichy se zdají na márách.

Dolorosa (10) je psychologicky stejného původu jako *Slavíci*. Převod názoru čistě smyslového a estetického v ethický demonstrují však nejvyrytěji *Ruce*. Po řadě slok subtilně malířských, po delikátním hodu zvýšené a stupňované rozkoše formálně plastické — láme a vydechuje se konečně báseň v hymnu soucitu a posvěcení čistě lidského a všeobecně rozlívaného:

Bol tichých melancholií
z nich[1] dýchá, smutků zápas dlouhý,
jich zářný tvar v mé plane touhy,
jak z bílých květů lilijí.

V něž setkána je opona,
dlaň spíná z gobelinů schvěných
v sny trpících a opuštěných
na zlaté půdě Madona. (Str. 22.)

Zajímavo, že v tomto případě, kdy soucit stává se nejobsažnějším a nejvšeobecnějším, kdy rozšiřuje se předmět — zvyšuje, sublimisuje, destiluje se svojí podstatou, svým rázem: ze sféry lidského přenáší se ve sféru transcendentní, *náboženskou* — jak tomu bylo (abych uvedl typ tohoto psychologického vzoru) v celém dovršení u mystika Dostojevského.

Demonstrace je tedy poučná: soucit mystiků bývá pravidlem *obmezený* ve výběru jedinců a jistých (psychologických) tříd — v podstatě rozšíření na *podobce* podmětu — a kde není, kde stává se *čistěji lidským*, filantropickým, ethickým — kde vychází z aristokratického výběru a rozlévá se na každou bídu a utrpení — fysickou i mravní — bez ohledu na příčiny její — kde přechází s *reků* na *zástupy* — kde je čistě *altruistní* — motivuje se nábožensky a transcendentně: — ne *povinnosti, ale milosti.*

Ideový plod mysticismu je trpký, *pesimistický ilusionismus.* Ten

1 - Totiž z rukou milenky básníkovy.

je poslední slovo všech mystiků, kteří prošli věrně a důsledně celý kruh. Poněvadž mysticismus není než logická tautologie, je kritické vědomí, ideová reflexe této duševní disposice nutně pesimisticky ilusorní. Je to kruh: přijde se k bodu, z něhož se vyšlo. Opsané spirály ztrácejí cenu a hodnotu, tratí se v parách a mlze neužitečně zbytečného. Mysticismus je absolutní — jemu nemá ceny proběhnutá *dráha* relace — pro něho existuje jen jediný *bod, střed, cíl.* Ale právě cíl ten nedá se v mysticismu dosíci než sebeklamem, poněvadž cíl je dán, přesně mluveno, hned počátkem dráhy, východním bodem: výsledek a předpoklad splývají — spekulativně — v jedno. Proto upadá mystik, který spekulativnou kritikou kontroluje hru psychickou, nutně v pesimismu, jenž je plodem vědomí ilusivného. Mysticismus jako disposice výlučně citová a tedy jednostranná může svět vnější oblít nejvyšší fantasmagorií, může jej dekorovat duhovými závoji, zjemnit a změkčit jej nebo prohloubit jeho hru v sametových a kouzelně nadechnutých stínech neurčité, vzhloubené a magické novosti — všecko to však jen na čas. Neukáže-li kritika rozumová pravý zdroj a podklad této magie, — čistě fysiologický jako je při opojení opiem nebo hašišem — podstatně ilusorní — dojde mystik sám přirozeným vyčerpáním svých zásob šťáv a citovosti k vystřízlivění, zde čistě naturálnému a živočišnému. V jednostrannosti a výlučnosti mysticismu jest i jeho sklon, zvrat a důsledně rozklad. Mysticismus končí důsledně *popíráním* života, jako je sám jeho *obmezením* (ale ovšem důsledně zase v tomto obmezení *zhuštěním* a *zvýšením*). Mystik obmezuje život ve prospěch iluse, umění, slova, snu. Konec konců: lépe mluvit a psát než žít a lépe smrt než psát a mluvit. V posledním důsledku strne mysticismus v umění vždycky *v neplodnosti:* mystik nemůže najít formu[1], která by vystihovala hru a fantasmagorii

1 - Forma — objektivnost a plastičnost — nepropůjčuje se absolutné niternosti — dechovému vlnění nedotknutelných, v opiových parách rozprášených vod. Odtud jev, že mystik, který počíná verbalismem zpravidla výlučným a tyranským, cítí nakonec odpor a bolest ke slovu. I slova stávají se mu těžká, nekryjí a nevystihují. „Kde je slovo, které by bylo dost lehké, aby nerozstříklo sen jako křídlo mouchy nezbrázdí vody?"

nitra. Vysloveno není již cítěno a sněno. „Duše vysýchají nakonec jako potoky," jak praví hluboká věta z jedné psychologické analysy této disposice duševní. Dodati bylo by jen, že příčina je v procesu samém, že každá nemoc, t. j. každá jednostrannost rozvoje nese korektiv svůj v sobě — každá degenerace hyne v suchém písku neplodnosti.

Pan Borecký vystihnul tento ideový výsledek mysticismu — pesimistický ilusionismus — s dokonalým a celým uměním psycho logické pitvy. Jsou to zejména *Vůně bolesti* (str. 26), *Largo* (str. 27), *Mystické ženy* (str. 67), *Labutě* (str. 51) a konečná *Apotheosa* (str. 75 a n.), na nichž podepírám svoje tvrzení. Vyčerpání po ilusivné orgii — to nahé, drzé, bodavě vypjaté a tvrdé zatnutí denní šedi podzimního prázdného dne do sametové a měkce stíněné a v šeru jako v hlubokých polštářích rozestlané noci — předvádí v celé síle *Vůně bolesti:*

Jak slzy kadidla bych v černém chrámu ssál,
jed vůně zahořklé v mé duše prázdno stoupá.

Podobně v *Largu:*

V mé srdce nemocné a opuštěné vane
bol sytý hořkostí a dechem ostré vůně.

V *Labutích* napjatá beznadějnost velikých, vyssátých a jako stále znova bolestně a marně na ocelové hroty nabodávaných extasí je slita v tomto čtyřverší:

V tom vzduchu mlhavém bych spoután chtěl k jich[1] hřbetu
do říší neznámých se řítit nocí sinou,
do vůně extasí, v snů závrať, hudbu světů,
kde duše šílené si věčně odpočinou.

1 - Totiž: labutí.

Po celém a sytém hodu, po předrážděné a dravé vášni ilusivného a rozkošnického, chaoticky teplého a nevyčerpatelného ohňostroje sype básník postní popel tohoto verše do hořkého, v bezformálné jízdě tekutých, neplastických, stále v přerodu obracených a olověně šedých mraků unášeného větru:

Jen touha veliká mi na dně srdce zbývá.

Touha! Ta neumírá v mystiku nikdy. Naopak, roste jako žízeň, čím více se mystik opíjí. Je to ostruha, která bodá do zkrváceného a kouřícího se, rozedraného masa tím hlouběji a častěji, čím je vyčerpanější, slabší a bezcílněji umdlenější.

Synthesu této filosofie a ethiky shrnul p. Borecký v poslední závěrečné strofě knihy:

Ó snění věčnosti!
Ó nudo skutků!
Ó věčná ženskosti!
Ó kouzlo smutků!

Pasivnost mysticismu, jeho ilusivnost, jeho individuelnost jsou tu vystiženy ve svých důsledcích.

Současně s evolucí lásky — s postupem od smyslového k citovému a ideovému — jde evoluce formy u p. Boreckého. Forma je čistší, křišťálnější, průhlednější a prostší. Žonglérství rýmové mizí. Všecko se zcelilo a zhloubilo. Čísla citová a ideová — kde předvedeno nitro nejceleji a na nichž jsem založil svůj výklad — psána jsou formou průhledné a klasické skoro harmonie. Rým — ten nejsmyslnější prvek verše — nevtírá se, je zastřen a často setřen v zatopené šedi. Zdá se, že básníka vedlo bezděčně poznání, které vyslovil nejideovější moderní básník *Alfred de Vigny:* „Hledám rým, který by nejméně škodil myšlénce." Jsme tu na opačném pólu, stojíme na druhém hrotu kývadla: smyslovost je jméno jednoho, citovost a ideovost druhého. Vnější a názorně plastické je snahou prvního; vnitřní, sugestivné, rozlité

a v analogii skryté cílem druhého. Slovo platí *asociací* a ne bezprostřednou *percepcí*. Co niterného mají verše křišťálově harmonické a v táhlém, delikátně prodlouženém echu dechnuté verše:

O *puklou* opřen mříž zřím v louky mlčící. (Str. 12)

Vzduch čímsi jitří se co na dně srdce zpívá. (Str. 13)

Jak rytmus jezer jednotvárný, dlouhý,
jež s nekonečnem líbají se v mhách. (Str. 18)

Jak chvění hynoucích a zamlžených moří
dav mdlých jde vzpomínek a srdce opijí. (Str. 26)

Ty ženy trýzněné svým *rozháraným* citem
jsou stíny katedrál, v něž znova vždy se vrátí,
jich duše nadšené lamp věčných chví se svitem
a s vůní kadidla se v kapkách v ether tratí. (Str. 68)

Všude je to psychologická disposice, stav nitra, co je básníku osou a středem. Slovo neplatí sebou, svojí barvou, zvukem, leskem a hrotem — nýbrž smyslem, podřízeným připjetím do asociačního, proudového řetězu. Adjektiva („puklou", „rozháraným") shrnují věty, řadu pozorování reálných a analytických, které pak rozestírají jako synthetické, obzírné a náladové, barevně oblakové proudy stínové a odlišující sítě básnické perspektivy.

Na tento výklad mysticismu věsí se, jak patrno již z několika narážek v posavadní mojí analyse, celá řada otázek *hygieny* a *ethiky*. Umění, *žádné* umění není neodvislým kantonem, nespojitým územím, zemí bez hranic a bez sousedů — není náměsíčnou říši, ale útvarem společenským. *Život* jest jeho obsah — život vždycky a všude — a život je zapjatá souvislost účinků a vlivů. Vyhýbat se otázkám ethiky nebo sociální hygieny — vylučovat je z analysy umění pod pseudoliberální deklamací l'art-pour-l'artistické nedotknutelnosti — je lživý a průhledný manévr mělkých, nemyslivých mozků.

Všecky obžaloby, které stihly p. Boreckého, dají se shrnouti ve větě: naše umění je *nemocné, nezdravé, úpadkové* a *škodlivé*. Nemocné umění! V době Lombrosovců à la Max Nordau je skutečně *věcná* analysa této fráze — jakýkoli pokus její — potřebou. První námitka, kterou učiní *filosof* této frázi, je tu: není nic kladného a pojmového, nýbrž pouhá *metafora*, pouhý *obraz*. Co je to nemoc? Nic stálého, pevného, žádná definice, žádná konstanta. To co je nemocí u A, není ještě nemocí u B a jest již snad smrtí u C. Nemoc není logická entita, nemoc je proces, stav, postup — *všeobecný odhad postupů nejrůznorodějších a nejrozmanitějších*. Idea rozhodně *neadekvátní*, nesrovnalá podle názvosloví Spinozova. Nemoc je odhad jisté *organisace* — je pomysl rozhodně *sociálný*. *Samo o sobě* nic není nemocí, teprve *pro celek* může se to nemocí *státi*. Celá řada postupů a stavů může zakončiti, přivoditi jistý stav (*jen zdánlivě* pro kritika a pozorovatele *konečný*), který srovnán s jiným *předchozím* stavem (zdánlivě pro kritika *počátečným*) jeví se v tomto *poměru* — v tomto *obmezeném* obzoru — posuzovateli jako škodlivý, jako nedostatečnější, nižší než byl první. *Odhad celkového poměru* v jistém *obmezeném* poli, v jisté obmezené době je pojmovým předpokladem pomyslu „nemoci", „choroby" nebo „úpadku". Je vidět jasně, jak libovolný a ilusorní bude vždycky, musí býti tento odhad. Proto, poněvadž jen po *jistou dobu*, sleduje rozvoj, protože sleduje jeho (vždycky více méně libovolnou) *část* a ne — *celý* řetěz. Ten uniká, poněvadž rozvoj není v době pozorování nikdy *skončen:* známe více méně nejasně a necele jeho minulost, nejlépe přítomnost — *ale naprosto ne budoucnost*. Nevíme a nemůžeme vědět nikdy, zda to, co nazýváme „úpadkem", co soudíme jako *klesnutí sil* — není právě prvním, vnitřním a utajeným dosud zárodkem a pramenem rozvoje v *jiném směru, jinými drahami* nebo *jiných*, posud nerozvinutých, posud k platnosti nedošlých *prvků*. *A priori* tvrditi, že pojmu *rozvoje* logickou úměrností odpovídá nutně pojem *rozkladu* — je metafysická, ničím nepodepřená machinace. Historie rozvojů poučuje nás, že doby „úpadku" byly prostě dobami *převratů, zvratů v nové dráhy, vybočeními do jiných cest* — že úpadek často není než zdánlivý — nic než příprava, utajená a skrytá práce nových rozvojů, jistá doba

„oddechu a sbírání sil."[1] Rozvoj sám *pojmově* „nemoc" a „úpadek" ani nepřipouští. *Plán* jeho je dán v něm samém, skryt v jeho prvcích, narýsován a sbalen v samých podmínkách s neúprosnou logikou nutného. Rozvíjejí se prvky, síly, zárodky. V tomto koncertě mohou nastat pausy, ale — stejně jako v hudební skladbě — mají účel, smysl a cenu úmyslného a *nutně podmiňujícího* další rozvoj, další život. Se *širšího, obzíravého* stanoviska, se stanoviska *celku* je pojem „nemoci" a „úpadku" neslučitelný a nemyslitelný vedle pojmu rozvoje a života — není nic než vzpružina a bodec života, podmínka rozvoje, jeho nutná, integrálná *část*. Moderní evoluční názor světa rozptyluje stále více příšeru smrti. Scholastice ústily všecky cesty k ní. Smrt byla jediná stálá absolutnost. Dnes naopak všecky cesty vedou nám k životu. Hlubší a celistvější poznání zákonů života odkrývá jeho spojitost a nerozlučnou všeobsáhlost. Není žádného mrtvého bodu ve vesmíru. Princip evolučního hlediště je, jak pověděl *Walt Whitman: „Není smrti a kdyby náhodou byla, byl by v ní zárodek života."*

Nemoc není nic než porušení rovnováhy v organisaci jistého tělesa. Rozvoj záleží ve dvou koordinovaných, seřaděných a vzájemně odvislých postupech: v stále rostoucím *odlišování*, v zjemňování, propracovávání, zesamostatňování částek a členů — ale zároveň s tím a tomu odpovídajícím *utužení organisace, zapjatosti*, podřízenosti v harmonii celkovou. Rozklad není než *zvýšený život jedince, částky* na úkor života celku — přetržení podřaděnosti, přetržení organisace. Podle tohoto vzorce, analogií jeho vyměřuje *Bourget* pojem *úpadku — dekadence* společenské a literární. „Slovem úpadku označuje se ten stav společnosti, která plodí veliký počet jedinců, již se nehodí pro práci života veřejného. *Společnost je rovna organismu.* Jako takový rozpadá se ve svazek menších organismů, které zase skládají se ze spojení buněk. Jednotlivec je společenská buňka. Aby celek organický energicky byl činný, je nutno, aby byly činny jednotlivé organismy, *avšak s podřízenou energií;* a aby menší organismy v plné síle působily, musí k nim státi v témže poměru buňky (totiž v poměru *podřízenosti*).

1 - E. Renan.

Když energie buněk se *stane neodvislou*, přestanou, zaniknou organismy jednotlivé svoji sílu podřizovati síle celkové a anarchie, která vtrhuje tak sem, působí pád celku. Společenský organismus neujde tomuto zákonu a podlehne úpadku, jakmile život jednotlivce se nemírně stupňuje pod vlivem nabytého blahobytu a dědičnosti. *Stejný zákon vládne rozvojem jiného organismu: řeči.* Ve slohu dekadence trhá se jednota *knihy*, aby *stránce* dostalo se neodvislosti; stránka, aby jednotlivá *věta*, věta, aby jednotlivé *slovo* se usamostatnilo. Hemží se příklady v literaturách, které by tuto plodnou hypothesu podepřely."[1]

Jak viděti, je znakem dekadence — přesně: rozkladu — *individualismus*, který utiskne a rozlomí *socialismus*. Jednotlivec, který roztrhne pouto společenského, cella, která žije na vlastní pěst — to jsou příznaky rozkladu. Jednotlivec žije na úkor celku. *Část žije na úkor celku* — to je formule rozkladu nebo „úpadku". Vůle, jindy v stádu spřežené, na stech kratších a delších řemenů držené, jsou rozběhlé, rozptýlené, vzájemně se rušící v bezorganickém chaosu.

Mysticismus nese na sobě rozhodně znaky rozkladného stavu. Jak jsem se snažil skizzovati na počátku této úvahy, je to nejvyšší *jednostrannost*, pojmový sklon a zvrat, sesutí duševní stavby k jednomu pólu: jedny funkce žijí život stupňovaný a zvýšený, druhé vůbec nežijí, nebo žijí zeslabeně. Znak porušené rovnováhy, znak disorganisace je tu plně a typicky realisován: *hypertrofie* funkcí jedněch, *atrofie* funkcí druhých. O harmonickém rozvoji nelze tu mluvit.

Ale tomuto faktu dostává se zvláštního světla jiným všeobecnějším zjištěním: pečlivá analysa všech skoro bohatých umělců, všech nových a uměleckých knih dokazuje nevývratně *jednostrannost duševního rozvoje umělců*. Všecka veliká a krásná díla umělecká nesou její stopy. *Talent*, zdá se, je přímo chorobou podmíněn: ta rovnováha, která se jeví u člověka průměrného bezúčinně a slabě, bez zvýšených a pronikavých sil, je tu rozlomena, aby *jedna část alespoň žila zvýšeně, horečně, nadprůměrně* — ovšem na úkor částí jiných. Mentálná konsti-

1 - Paul Bourget, Essais de psychologie contemporaine, 24.

tuce největší části velikých autorů je taková, že nemůže skoro nikdy trvati ve stavu zdraví (t. j. právě rovnováhy) jsouc stále hypertrofována na jedné straně a nedostatečna a vadna na straně druhé, takže její části si škodí vzájemně a škodí štěstí toho, jenž jest jich vlastníkem."[1] *Talent* je, zdá se tedy, odsouzen přímo k zvratu, k nemoci, rozkladu. Je to jeho pojmová podmínka: — podmínka, aby vůbec mohl vyniknouti nad průměr. Vyniknutí toto — částečné, neúplné a namahavé — vykupuje destrukcí jiných, jich zakrněním, rozbitím harmonie, nemocí, disorganisací. Talent se kupuje za cenu nemoci. „Jako růže a jako orchideje člověk povýšený, umělec, literát je strašidlo, bytost umělá a delikátní, neúplná v jistých částech, abnormálně vyvinutá v jiných. Je zřízen zvláštním způsobem, zároveň chorobným a obdivuhodným, ve své rozumovosti, citlivosti i vůli."[2] Problém „nemoci" a „úpadku" přenáší se tu, jak patrno, v pole psychopathologie. *Maurice de la Toure* byl první, kdo pojímal genia a talent za zjev pathologický, chorobný a zvrhlý a jenž naznačil výklady jich za problém, zvláštní případ obecné degenerace mozkově nervové. *Ch. Féré* (ve „Famille névropathique") názor ten akcentuje a silně do popředí staví. Paradoxní vyvrcholení zůstaveno, jak známo, povrchní a často jen pikantní argumentaci *Lombrosově*. Genius je mu čirá zvrhlost, disorganisace, zvrat a úpadek rozumového i nervového života — bratr zločince na jedné a blázna na druhé straně. Proti těmto stojí anglický psychiatr *Maudslay*,[3] který liší mezi talentem a geniem. Přiznává pathologický ráz talentu — ale znakem genia je mu právě nejvyšší zladěnost, harmonie, tedy v podstatě zdraví. Myslím, že názor ten v hrubých liniích je nejsprávnější a nejpravděpodobnější.[4] Pohled na genie Shakespeara nebo Goetha demonstruje to dost určitě. To byli obři a kolosové, harmonické a nesmírně

1 - Émile Hennequin, Écrivains francisés.

2 - Émile Hennequin, tamže 270.

3 - Pathology of Mind.

4 - Ve svých „Margináliích" zná se k němu též *E. A. Poe*, ovšem přirozeně, aniž by znal názor Mandslayův.

klidné, povýšené hlavy, se širokým Palladiným čelem, které objalo klad i zápor všeho současně a roztavilo je v jediné spuštěné hymně čistého pohybu pro pohyb a života pro život. Ale pod nimi úpí nepřehledná legie velikých, krásných a rozvrácených duší. Klid nesnese se na jejich víčka. Studnice vod živých nenese pro ně vody jako stromy stínu. A v tom je vlastní spekulativná záhada dekadence, jak ji dovedu pojmout: — že nemoc je v životě duševním a mravním podstaty povýšené, privilegiem aristokratů, znakem a pečetí vyvolených. Že v umění je nemoc podstata každé práce nadprostřední. *A nejšíře: že nemoc a zmrzačenost ve světě duševním, mravním, uměleckém je pravidlem jako je výjimkou v životě tělesném a hmotném.*

To je problém dekadence, jak může a musí zajímat myslícího člověka, který nezavírá uši a oči do moderního života. Pak to není ani strašidlo ani hračka dětinsky vtipných mozků. Pak je to problém moderní, podstatně sociální, v kterém se sbíhá, shrnuje a splétá celé nervové a předrážděně bolavé rozvětvení sítin našich bolestí a muk.

Ale ať tak či tak, jedno stojí, zdá se, pevně: poznání, že pojmy „úpadku", „nemoci", „zvrhlosti" a „smrti" jsou neadekvátní, nesrovnalé a *čistě relativní*. Že v širším obzoru v objatějším a celkovějším vystižení ztrácejí svůj význam, svoji samostatnost: — *že nejsou nic než stavy života, jeho vzpružiny a bodce.* Že konec konců: *„není smrti a kdyby náhodou byla, že byl by v ní pramen života."* — Poslední větu napsal bych rád také pod „Rosu mysticu".

1893.

Zasláno Lumíru a Času

„Lumír" z 1. prosince 1892 dokazuje mi *nepoctivost a negentlemanství v příčině genrů p. Klášterského* tím, že cituje sonet psaný ke chvále divadelních genrů téhož básníka a moji polemiku s p. Roháčkem, známou čtenářům těchto listů a tištěnou v nich 1. září 1892. K tomu jen dvě poznámky: 1. Sonet p. Klášterskému napsal jsem *před šesti lety jako 18—19letý člověk*. Je to zcela banální a prostřední, nadšením přetékající poem naivního a nekritického človíčka jako je snad všecka mládež ve zmíněném věku. A ten má něco dokazovati? Neslyšel „Lumír" nikdy o *právu evoluce, o nutnosti evoluce*, kterou musí projíti každý upřímný člověk, každý, kdo žije a myslí? Kdyby probíral moji literární a poetickou veteš z nejstarší periody, nalezl by, myslím, dokonce invektivy na realismus a hymny na romantismus! „Lumír" má o karakteru pojem scholastický a středověký, pojem naprosto lživý a nemoderní. Jemu je karakter něco *neměnného, věčně a stále stejného:* nikdo nesmí změnit svůj názor — jinak je bezkarakterní. A nesouhlasí-li dnes s něčím, co řekl před lety, — ať mlčí, aby zachoval karakter! To je morálka ubohá. *To* je po mém rozumu *nemravné. Byl jsem stejně upřímný před šesti lety jako dnes.* Před šesti lety věřil jsem, byl jsem přesvědčen, že genry p. Klášterského jsou umělecké: — dnes tomu nevěřím. A nejen já: stejnou evolucí prošlo několik mladých umělců, několik básníků mojí generace, které mohu jmenovati „Lumíru" každou chvíli. Touto evolucí prochází každý — sám p. Klášterský. Před šesti lety parodoval realismus (a je jistě kolik literátů, kteří se na to pamatují!) — a dnes se vydává za realistu. — Goethe nazýval každou svoji napsanou práci „obnošeným kabátem", „odloženým oděvem", „svlečenou koží". Goethe *evolucionista*. Nemohl svoje staré práce číst, nemohl je vidět. Protivily se mu. Hnusily se mu. Poněvadž hledal pravdu — poněvadž chtěl „nekonečnou *možnost* pravdy," jak jsem napsal v listě „Lumíru". Tato pravda je „Lumíru" neznámá. Jeho ethika je — nemravná. Proto platí, co napsal jsem o něm a na čem trvám, že „na jeho straně ani nemůže být pravda." Není ani v mé otázce.

Není umělce, myslitele, člověka, který by nebyl bezkarakterní ve smyslu „Lumíra". Život je změna, věčná změna, věčný tok, věčný pohyb, věčný zápor existujícího a minulého. Kdyby p. Sládek měl tušení o moderním evolutivném

duchu, o jeho ethice, *nenapsal by nikdy věty, které tisknul v Lumíru.* Kompromitují jej hanebně, opakuji, před celou mladou a mravnou generací. Objevují a stigmatisují jej jako člověka *zpátečnického, jako reakcionáře, jako nefilosofa, jako fanatika a autoritáře* — nepřítele pravdy.

Mohl jsem velmi snadno a hladce hned zpředu při recensi p. Klášterského ulomiti hrot kopí, kterým mne chce ranit dnes „Lumír". Neučinil jsem tak, poněvadž jsem pokládal za samozřejmou pravdu, za prostý princip zákon o *nutnosti evoluce, o právu,* jaké má každý člověk, i nejmenší, ke změně a rozvoji. *Evoluce každého je jeho výhradním právem. Je nedotknutelná. Musí každým býti respektována jako přirozená podmínka a nutnost každého duševního života.* Proto jsem o minulých svých názorech ani nemluvil, poněvadž jsou bezcenné a prázdné, smyté a neexistující stíny a zapomenutý prach pro mne. To je jasné.

Pan Vrchlický, který asi *pravděpodobně* (dá se tak souditi z jistých obratů stylistických) psal elože o „Drobtech života" v Lumíru z 20. listopadu, nesoudil také vždycky *tak* o p. Klášterském. Vyslovil malou sympatii k genrům vůbec a specielně k genrům p. Klášterského i k jeho talentu nejen mně, ale i jiným dvěma literátům, pokud vím. Prošel tedy *svojí* evolucí zrovna jako já *svojí.* Ale přejete-li ji autoru čtyřicetiletému, přejte ji také — osmnáctiletému naivnímu a exaltovanému hochovi — a nedělejte z něho bezkarakterního ničemu, když jeho duševní svět je *po* šesti letech jiný než byl *před* šesti lety!

„Lumír" postavil celou otázku, bohužel, na půdu zcela subjektivní a *osobní.* Klade důraz na přátelský a soukromý poměr, v němž jsem stál kdysi k p. Klášterskému. Mohu odpověděti prostě, že veřejnosti do toho naprosto nic není. Ale poněvadž z faktu tohoto těženy *neloyálně* a *perfidně* konsekvence, jež jsou naprosto lživé a hypothesované, dotýkám se i tohoto bodu — třeba s nejvyšším odporem. Odium padá na „Lumír", který *bez mého svolení* otisknul *soukromý dokument* (báseň „genrům Petra Jasmína") způsobem bezprávným, s porušením mého vlastnictví literárního — se špinavou tendencí skandálu.

Osobní styk můj s p. Klášterským byl rázu důvěrného v letech 1886—1889. Byl podmíněn společnými nebo alespoň blízkými principy uměleckými. Uvolňoval a kazil se zase jenom těmito uměleckými názory — *a ničím jiným, žádnými motivy vnějšími nebo politickými. To doufám, potvrdí loyálně každému sám p. Klášterský.* Žádná literární řevnivost, žádné záští pro úspěchy p. Klášterského. Nepokládal jsem se nikdy za jeho rivala — to ví dobře každý — a nejlépe p. Klášterský sám. Moje aspirace byly vždy docela jiné než „populárnost" a „úspěchy u čtenářů". Cítili jsme a poznávali jsme oba, že naše názory, pojmy, ideje se rozcházejí vždy víc a více — a nevyhledávali jsme se, nehledali jsme osobní styk. To bylo všecko. Tak jsme se rozešli bez každého motivu, bez nejslabšího hněvu, bez výměny slova nebo věty. Byli jsme dva lidé, kteří spolu rádi mluvili o uměleckých thematech. Nic víc. A když nešlo dobře dohodovat se v těchto věcech, přestali jsme vůbec spolu mluvit, prostě proto, že o jiném jsme spolu mluvit

neuměli a nedovedli. Nebyli jsme literární přátelé, kteří ve dvou chtějí se lépe protlačit a probít než v jednom. Neměli jsme a neformovali jsme si žádná společná kreda. Nepřísahali nikdo nic a na nic. Nezradil proto nic p. Klášterský, když *v době osobního styku ještě* r. 1889 tisknul ve „Světozoru" báseň „*Pohádka o Romantice*" (str. 495), kde parodoval moje tehdejší ideje, názory a i poesie symbolické (které znal cestou soukromou jen z rukopisu). Nerozešel jsem se s ním pro tuto báseň. Roztržka osobní přišla sama sebou, tiše, ale nutně. Ale věřím (a doufám také p. Klášterský), že jsem se nedopustil ani já žádné zrady, když jsem dnes *po třech letech* (kdy všechen styk osobní i umělecký s p. Klášterským je mi zapomenutá a nejasná minulost) řekl svoje myšlénky o jeho umění v kritické analyse přímo a direktně, jako je on řekl dávno před tím sice v básni a nepřímo, ale proto neméně určitě.

Pikantní procesy a dramatické motivy, které chtěl odhalovati „Lumír", jsou falešné halucinace. Dnes je mi p. Klášterský stejně tak cizí jako člověk, jehož jsem nikdy neviděl. V mé duši, ujišťuji „Lumír", nezůstalo po té celé době společného styku ani stopy — ani prachu. Mohu říci dnes o p. Klášterském zrovna tak dobře pravdu jako o člověku, jehož jsem nikdy nepotkal, s nímž jsem nikdy nemluvil, jejž jsem nikdy neviděl. A tu pravdu jsem řekl také o p. Klášterském v Lit. listech z 16. října 1892. *Pravdu, t. j. svoji myšlénku a celou svoji myšlénku.*

2. Pan Sládek otiskuje také moji polemiku s p. Roháčkem (*kuse,* neboť škrtnul z ní stejně jako *z referátu o genru p. Klášterského* celé věty, jež nechtěl z dobrých důvodů reprodukovati svým čtenářům) známou čtenářům těchto listů — jako dokument mojí slabé gentlemanskosti. Nechci hledati v kronice „Lumíra" z bojovné a starší jeho periody, způsob *jeho* polemik. Každý, kdo je zná, ví dávno, co o nich myslit. Já v polemice s p. Roháčkem nekonstatoval nic než fakta: *že p. Roháček zapřel a překroutil za měsíc věty, které tisknul před měsícem, a že pronesl v polemice se mnou o kritice názory falešné a nemoderní.* To opakuji klidně dnes poznovu. A vždycky. A každému. To je fakt, který se dá po každé dokázat, který je evidentní. Stačí na to otevříti si dotyčná čísla „Nivy". *Já sám nehledal polemiky nikdy:* ani s p. Kvapilem, ani s p. Roháčkem, ani s „Časem". *Vždycky jsem byl napaden. Vždycky jsem se jen bránil.* Tradice literárního šermu znám dokonale od Rivalova a Barbeye d'Aurevilly až po Heina a Zolu a vím, že jsem se nikdy proti nim neprohřešil v ničem. Že v polemice padne příkřejší slovo, je přirozené — poněvadž se na mne útočí, poněvadž jsem napaden. *Ale s „Lumírem" nevedl jsem žádnou polemiku.* Psal jsem o p. Klášterském — a odpovídal mi *za šest neděl* — nějaký Anonymus — ale rozhodně *ne p. Klášterský sám.*

„*Čas*" z 3. prosince je spojencem „Lumíra". Hájí tam p. Kvapila (v době naší polemiky stál proti němu) a p. Roháčka. Mám smutné zkušenosti z minulého roku, kdy „Čas" z mých odpovědí vytrhl a překroutil několik vět, rozházel je do svojí „studie", vykládal je proti zřejmému a patrnému jich smyslu a pak velice snadno — „porážel". Od takového listu nedám se poučovat o způsobu a formě polemik.

Ani o zákoníku cti a taktu. A jakým právem p. Herben vtahuje do dnešní otázky „symbolismus", je mi mysteriem. Straší jej patrně ještě dnes ve dne v noci. Prohlásil jsem několikrát, dokázal jsem to několikrát, že *kritika* nemá s těmito otázkami co dělat. Konstatuji to z úslužnosti p. Herbenovi ještě jednou. Píše-li však dále, že žádám „pro své přátely přímo adoraci", ostatní většinou spisovatelů že smýkám jako „onucemi", je to *ničemná lež a perfidnost.* V celém letošním ročníku Literárních listů analysoval jsem 5 spisovatelů: pp. Krušinu, Dvořáka, Kaminského, Červinku a Brauna. *Kde jsou tu moji přátelé? Kde smýkám většinou spisovatelů jako „onucemi"? Všecky* referáty jsou, chcete-li užít této dětské a naivní distinkce, *„příznivé"* až na Brauna.[1] Že s lidmi, které v literatuře nejvýše cením jsem náhodou osobně znám, nemůže mi překážet, abych na nich po případě nedemonstroval jisté principy. Nemohu za to, že v nich jsou nejlépe realisovány. A nevím, proč mají trpěti za to, že nešťastnou náhodou se s nimi znám. Že odkazy ty — všeho všudy tři čtyři řádky — byly zcela věcné, ví každý, kdo moje referáty četl. *Ale nejméně práva má „Čas" viniti mne ze stranictví, „Čas", který není než reklamní a popularisující list realistické strany, který v každém čísle ověšuje naivními hymnami poslední číslo Athenea nebo novou beletrii svých stoupenců.*[2] Podle toho by nemohl psát „Čas" kritiku o žádném pražském literátovi, poněvadž p. Herben se se všemi zná a s většinou jich snad si tyká. Podle toho nemohlo by se v „Lumíru" psát o pp. Vrchlickém, Zeyerovi, Heritesovi atd. atd. — ale zatím se píše velice vytrvale — a bez nejmenších skrupulí — s pravým přátelským pathosem a kolegiálními hyperbolami. Ale tyto směšnosti může napsat jen p. Herben, který vidí pořád ještě v kritikovi „nestranného soudce" s váhami v jedné, s mečem v druhé ruce a — copem a parukou na hlavě. Ctihodný názor — ale také ctihodně starý! Snad to bylo také zlé svědomí a péče o moji mravní neporušenost (obojí chodívá dohromady), které probudily vzácný talent p. Herbenův. Škoda, že zvrhnul se v bídnou *pomluvu,* která nešetří ani mrtvého, k němuž není strana po smrti vděčnější než za živa.

Studii moji o Schauerovi — neboť o něj běží — napadá p. Herben jako naprosto falešnou. Nakreslil prý jsem falešný portrét, a p. Herben svolává k němu s velikým hlukem všecky *dávné* přátely Schauerovy — až z Brna. „Že není trefen!" volá p. Herben — „vy jste ho přece znali." „Vy jste ho znal deset let, mluvte!" „A vy dvanáct. Tedy." — Komu to vykládá p. Herben? Tři čtvrtiny studie jsou analysí prací a názorů, idejí a tendencí Schauerových. Jsou analysou jeho *tištěných prací.*

---

1 - Ale ptám se, jak choval se „Čas" k pp. *Heydukovi, Mrštíkovi* (o jeho „Paní Urbanové" napsal půl druhého řádku, „že je to klopýtnutí mladého nadšence"), *Karlu Švandovi* (Fantastické povídky) a jiným?

2 - Popisy v p. Šimáčkově „Štěstí" jsou podle „Času" na stejné výši (?) jako Zolovy v „Díle". Z p. Táborského dělal „Čas" českého — Puškina (?) atd. Podrobnější katalog byl by velice humoristický!

Každý je zná, každý může verifikovati moje závěry. Zde není chyby — a zná-li p. Herben nějakou, ať si neobtěžuje mi ji dokázati. Ale křičet, že v mé studii „dávní přátelé" Schauera nepoznali, je bezmyšlénkovité a dětinské. Pan Herben sedí u stolu v hostinci s lidmi deset nebo dvacet let, a jejich duševní život je mu pod sedmi zámky! Tiskne si ruku s dvaceti básníky a o jejich duševní konstituci nemá ponětí! Tři čtvrtiny mé práce jsou *positivní* závěry z děl, slov, činů zemřelého. Zde se dá dokazovat, a prosím, aby p. Herben *dokazoval!* — Na konci článku podal jsem *fysický a živý* obraz Schauerův, vztýčil jsem jej v kruhu *jeho společnosti,* podal jsem člověka živého a hýbajícího se — podle moderní methody kritické — tak, jak jsem jej *z vlastního postřehu a názoru znal.* A tu je zase všecko správné a bezprostřední — žádná „intuice" (sic!), jak píše p. Herben domněle vtipně — vskutku jen bezsmyslně.

Zejména je prý všecko lživé, co napsal jsem o účastenství Schauerově v prvních počátcích „Času"! Měl prý jsem se *„zeptat"*, když jsem neznal poměry! — Lituji, že musím p. Herbenovi i tu odporovat. Nepsal jsem *historickou skizzu* o vzniku „Času". Chtěl jsem zachytiti jen duševní naladění Schauerovo — jeho duševní stav, city, ideje, když psal známé první články do „Času". A že je psal přece Schauer, konstatoval sám p. prof. Masaryk v Strakonicích. *Je to všeobecně známé.* Či není to pravda? Tu je však povinností Času a ne mojí, aby konstatoval pravdu o vzniku svojí publicistiky, poměru a účastenství jednotlivých osob! Či tratí se původ „Času" pod maskami a katakombami romantických spiknutí? Mně v mém článku neběželo o historické konstatování fakta; napsal jsem jen, že Schauer pracoval na nově založeném „Čase". *Je fakt, že Schauer názory a ideje kritické, formované v prvních číslech Času, myslil a žil déle než dvě léta před založením „Času".* Dokazuje to zřejmě list datovaný r. 1884, který uveřejnily právě tyto listy. Zde jsou již otázky tyto v jádru a zárodku. *A tento duševní svět, tuto formaci Schauerovu vystihnul jsem a podal ve své studii naprosto určitě a správně, tvrdím otevřeně.* K tomu jsem se nepotřeboval nikoho na nic „ptát". Pan Herben pověděl by mi o těchto duševních procesech — jak je slabý psycholog — velmi málo. Dal jsem však čísti *rukopis* svojí práce jednomu z nejdůvěrnějších přátel Schauerových, p. Štolcovi, a ten potvrdil mi jeho správnost. Ostatek nevěřím vůbec ústním tradicím a legendám. Já činil závěry ze Schauerových prací a činů — z faktů. *Moje* studie *o něm je psychologní a positivní.* A i kdybych věřil v tradici, nešel bych pro poučení k p. Herbenovi. Poněvadž, pokud jsem jej poznal z loňského sporu svého s ním, mám pochyby o jeho pravdymilovnosti.

V Praze 6. prosince 1892.

„Čas" ze 14. ledna t. r. na str. 29 odpovídá na několik bodů (větší část nechal bez odpovědi) mého „Zaslána" v 2. čísle „Lit. listů". Budu co nejstručnější.

1. Za špatný vtip pokládám tvrzení „Času", že literární otázky řeší se „nejšťastněji" — *parodií.* Panu Herbenovi se vtipy nevedou. Proč se do nich žene? Dopadá to groteskně. Nerad bych, aby je někdo házel panu Herbenovi jednou po hlavě zpět.

2. „Čas" zapírá, že 3. prosince „hájil" pp. Kvapila a Roháčka. Prosím: „Již i jiní zakusili, jaká to příjemnost dostati se do polemiky s panem — Fr. X. Šaldou. Zažila to „Niva", Jaroslav Kvapil a posléze „Lumír", který . . ." atd. To je tón jízlivě stranický a bagatelisující. To je pokoutní favorisace jmenovaných osob, to je stranické přechovávačství. Snad nepřilehá moje *slovo*, ale *věc* je vystižena. Takovým tónem, tvrdím proti „Času", se *nereferuje.* To *není* tón *objektivního konstatování!*

3. Ale i jinak je lež, že 3. prosince „Čas" *„jen konstatoval fakta." „Čas" osnoval tam bídnou pomluvu.* „Čas" dělal ze mne tam *bratříčkového kritika, literárního teroristu.* A to v této větě: „. . *toho jistě symbolism nevyžaduje, aby se s umělci skoro vesměs zacházelo jako s onucemi, kdežto pro přátely své, živé i mrtvé, p. Šalda žádá přímo adoraci.*" Žádal jsem, aby „Čas" svoji pomluvu *dokázal.* Ukázal jsem na svých pět recensí v min. ročníku „Lit. listů", které jsou psány o lidech mně neznámých a až na jednu „příznivé". A „Čas"? — Dnes — 14. ledna — pan Herben „vrací mi tam tuto bídnou pomluvu s největším důrazem." To je velmi pohodlné. Lituju, že nemá p. Herben vůbec co vracet. *Pan Herben pomluvu napsal, p. Herben ji musí dokázat.* Do té doby pokládám jej za pomluvače, — za člověka, s nímž nedebatuju a jemuž neodpovídám.

4. Je lež, že jsem v dopise v „Moravských listech" přiznal, že se „Čas" v *„té věci"* ke mně zachoval slušně. V „Mor. listech" uznal jsem spravedlnost „Času" *v naprosto jiné otázce.* V té totiž, že neusuzoval z básně v „Lumíru" otištěné („Divadelním genrům Petra Jasmína") jako p. Sládek na moji bezcharakternost. Na místo toho osnoval však pomluvu jinou, snad horší než byla p. Sládkova: denuncuje mne jako bratříčkového kritika a literárního teroristu, revolverové individuum.

5. Přicházím ke svojí studii o Schauerovi z loňských „Lit. listův". O této studii napsal „Čas" 3. prosince, že je *naprosto nesprávná:* „to nebyl Schauer," stojí tu, „nýbrž docela někdo jiný, koho p. Šalda vykreslil v Liter. listech". Žádal jsem p. Herbena, aby své tvrzení dokázal. A p. Herben? V „Čase" ze 14. ledna čtu tuto argumentaci: P. Šalda nemohl dobře vystihnouti obraz Schauerův, *poněvadž mu přičítá práce, jež nenapsal* (Pathologii). Je pravda, ideu a spolupracovnictví na článcích „Z mravní pathologie společnosti české" (specielně autorství článku II.) přisuzuju Schauerovi, *poněvadž sám mi je na jaře roku 1889* — v rozmluvě o historických názorech v tomto článku formovaných a v jeho studii „O podmínkách a možnosti národní literatury české" jen opakovaných — *jako své vlastnictví přiznal.* Jak je to s ostatními články, nevím (na články 4—6 o prof. Kvíčalovi jsem činnost Schauerovu ovšem nerozšiřoval). Ale k *ideji*, k *principu* jejich, hlásil se Schauer tehdy jako ke svému vlastnictví. Nevím, jestli se vyslovil stejně i k jiným přátelům, — ale i nejbližší a nejdůvěrnější z nich pokládali vždycky základní myšlénku za majetek Schauerův.

Já tedy přikládal Schauerovi kromě článku „Dvou otázek" v 1. čísle, dále kromě studie „O povaze myšlénkové krise naší doby" v číslech 1, 2, 4, 5 a 7, referátu „Militarismus a kapitalismus" v č. 15 a několika posudků literárních, ještě *duševní otcovství, iniciativu a zčásti i účastenství v 1.—3. článku „Mravní pathologie společnosti české" — na základě výroku samého Schauera.*

V *tomto rozsahu* přisuzoval a vymezoval jsem Schauerovi účast při zakládání „Času".

Objektivní důkazy k tomu mně chybějí. Mohu dokázati jen vždy a každému svoji *bonam fidem* — svoji *naprostou nestrannost a korektnost v celé otázce.* Objektivní důkazy může *(snad!)* podati „Čas". Proto bylo v zájmu „Času" samého, aby — hned jak přišel do klidnějšího povětří — *autenticky* vymezil účast jednotlivých osob — poměr a práci svojí žurnalistiky. Dnes, kdy Schauer zemřel a nemůže odporovat, může vésti „Čas" důkaz jen objektivně — rukopisy článků — půjde-li to a podaří-li se mu důkaz bezvadný a evidentní.

Já, opakuju to důrazně, *nečerpal nic z druhé ruky, z legend, z „klepů"*, — nýbrž přímo *z vlastního postřehu, z úst Schauerových.* Moje studie má dvě části: první, nepoměrně delší (asi $^3/_4$ celé práce) je *psychologická analysa jeho prací*, druhá (poslední ¼ uveř. v č. 19 loňského roč. „Liter. listů") je *biografická synthesa, obraz člověka živého a pohybujícího se*, jak jsem ji mohl a dovedl poznati z *vlastního styku* a z *vlastní paměti.* Pod tento obraz podepsal jsem *plné své jméno*, tento obraz maloval jsem *já, přímo z vlastního názoru*, — je tedy všecka *podezíravost* „Času", všecky hypothesy o „šeredných, naprosto nepochopitelných klepech", *chlapecká fabulistika, pomluvačná denunciace*, kterou zde odmítám a po zásluze stigmatisuju. *Já* jsem napsal a podepsal článek, *já* sám viděl a slyšel všecko *vlastníma očima* a *vlastníma ušima!* A kdybych užil zprávy z úst třetího někoho, byl bych jej *jmenoval plným jménem*, s celou tíží zodpovědnosti!

6. Ale i kdyby zemřelý Schauer nebyl napsal do „Času" za celý život ani řádky, byl by realistou, — byla by moje studie o něm *s psychologického hlediště naprosto správnou.* Poněvadž Schauer všecky názory „Času" (alespoň v době prvé) *přejal za vlastní*, — poněvadž jich hájil ještě rok před smrtí, — *poněvadž byly jeho, i kdyby je byl nenapsal.* Kdo v době všeobecného odporu je přijal, musil míti duševní svět stejně a podobně vypracovaný jako ten, kdo je napsal! *Uveřejněný list Schauerův z roku 1884* (1. číslo let. „Lit. listů") dokazuje každému psychologovi, že *celá tato disposice, hotové i zavinuté procesy spaly v jeho mozku.* Skeptismus a realismus nejsou žádným privilejem „Času". Je dětinstvím chtíti to někomu namlouvati. Každá silnější individualita, každý myslící člověk jimi projde. Každá generace! Je to jen

nepravidelný terén český, který dodal jim zvláštního zabarvení kolektivnějšího. *List Schauerův z r. 1884, článek „Dvě otázky“* (nic nevadí, že p. Herben vyškrtal z něho trochu bravurnější passy — mluví dost určitě svým vzduchem, svými otazníky), jsou tu a dokazují, že jsem *správně vystihnul duševní naladění Schauerovo v době, kdy počal vycházeti „Čas“*. Je-li jaká chyba (bude bez mojí viny a „Čas“ musí ji dříve dokázat), je to jen *chyba biografická, chyba vnější, jedno falešné datum* — z něhož jsem nevedl žádných důsledků psychických, — *ale žádná psychologická. Tady je všecko beze skvrny*, odpovídám klidně. I nejprimitivnějšímu analystovi, nejprimitivnějšímu psychologovi je všecko jako na dlani!

7. Ve svém „Zaslánu“ v 2. čísle „Lit. listů“ na str. 43 bylo pouhou mechanickou tiskařskou chybou vysázeno: „napsal jsem historickou skizzu „Času“. Z celé souvislosti je jasný pravý smysl: „Nepsal jsem historickou skizzu o vzniku „Času“. Chtěl jsem zachytiti jen duševní naladění Schauerovo — jeho duševní stav, city, ideje . . .“ atd. To neušlo žádnému pozornějšímu čtenáři. Ale ušlo ovšem odpůrci p. Herbenovi! Je vidět, s jakou pozorností čte a odpovídá! Tím ovšem střílel ve dvou řádcích do vzduchu!

8. Tvrdím proti „Času“, že je *pravda* — jak jsem napsal 16. září 1892 — že Schauer pronesl za společnost slovo rozhodné. Poněvadž o článek jeho „Dvě otázky“ strhla se dne 19. února v „Nár. listech“ a potom i jinde řež. Poněvadž v článku tom vysloven kriticismus v „Čase“ ponejprv a přesně. Poněvadž je tu nejširší a nejpravdivější jeho program.

9. A dále je *pravda*, že v „Čase“ byl Schauer „obmezován ve volném projevu svých idejí,“ jak jsem napsal v č. 19 „Lit. listů“. *On sám měl plné a trpké vědomí o tom.* Stěžoval si mi, že mu zakázáno pokračování „Dvou otázek“, že mu vrácena studie „O podmínkách a možnosti národní literatury české“, že mu p. Herben komolí literární referáty. Nevím před kolika roky *koupil* p. Herben od Schauera rozsáhlou studii o Tainovi (správněji *proti* Tainovi) — *a dodnes nenašel místa, aby ji vytisknul!!*

Pan Herben tvrdí dále v „Čase“ ze 14. ledna, že „někteří ze společnosti od samého počátku až do konce starali se o jeho materiální basi; že z podnětu jich Schauer dostal se i do ‚Nár. listů‘ “. Zde p. Herben překrucuje text mého článku z 16. září „Liter. listů“. Tam napsal jsem doslova: „*je-li čeho v této periodě Schauerova života litovati, je to, že společnost, za níž Schauer pronesl slovo rozhodné* atd. . . . — *nedala mu p e v n o u materiální basi, aby mohl rozvinouti svůj bohatý talent filosofa sociálního a politického*“. — Tedy: *t a k o v o u mater. basi, aby mohl rozvinouti* atd. Slovem: že nedali mu *oficielní místo ve svojí organisaci.*

Vím, že byl podporován prof. Masarykem. Ale o tom jsem nikde nepochyboval. Ale ani *hospodářský referát* v „Nár. listech“ nepokládám za *vhodný terén, kde se může projevit něčí politický nebo sociálně filosofický talent.* Potud zná, doufám, redakční poměry v „Nár. listech“ a speciálně význam, jaký přikládá se tam hospodářské rubrice, p. Herben, že není mu třeba více vykládat.

10. *Přede mnou* ve formě daleko tvrdší pronesly tytéž výčitky „Času“ a jeho straně „*Národní listy*“ *z 1. srpna 1892.* V denních zprávách pod názvem „*Pohřeb kolegy našeho pana Huberta Schauera*“ čtu tuto významnou větu: „Z těch, *za něž* se Schauer *v první řadě kdysi obětoval a v jichž tábor původně náležel, dokud tak mnohá jeho iluse, iluse to poctivce a věřícího, se nerozplynula*, z těch nedostavil se nikdo . . .“ Zpráva ta je pro mne *autentická*, poněvadž je psána jedním *z důvěrných přátel Schauerových* a může tedy vystihnouti duševní naladění, duševní neuspokojenost Schauerovu k „Času“. Byla tištěna v listě, do něhož přišel Schauer z realistické strany, — a list ten bude tedy znáti *podmínky a okolnosti, za nichž Schauer do něho byl přijat.* Z této zprávy došel jsem jistoty, že se Schauer svým poměrem k „Času“ netajil ani jiným přátelům. Touto zprávou došlo potvrzení všecko, co mně Schauer odhalil z trpké a napjaté nespokojenosti, ze zklamání, jaké cítil, ale zřídka a nerad — bránila mu v tom přirozeně pýcha — projevoval.

A na tuto zprávu, na toto odhalení „Čas“ vůbec neodpověděl! On, který polemisuje s každým zapadlým čtrnáctideníkem okresním! Kdyby prostě se byl ohradil, kdyby byl jen popřel neb odmítnul takové résumé poměru Schauerova ke svojí straně — nebyl bych napsal dotyčný svůj passus. Ale takto platí a bude platit: *Kdo neodporuje, souhlasí.* Předpokládal jsem, *musil* jsem předpokládati, že „Čas“ uznává pravdu těchto výčitek.

Přesto uvedl jsem ve formě *zcela subjektivné* (lítosti) — ne jako žalobu. Myslím, že jsem dokázal svoji *korektnost*, jakou jsem zachoval k „Času“ i jeho straně.

A doufám, přesvědčil jsem také p. Herbena, že nepíšu o tom, co neznám — naopak, že jsem *nenapsal ani to, co jsem autenticky a zcela určitě znal* (od Schauera samotného). Nebyl bych to napsal ani dnes, kdyby mne k tomu invenktivy p. Herbenovy nenutily.

11. Pan Herben osnoval o mně pomluvy, které nedokázal. Napsal urážky, které neodvolal. Polemisuje se mnou tónem naprosto neurbánním. Polemiku vede ne o principy, o živé a zmatené otázky, ale honí ji nebo chce ji honiti po osobách nebo chce lapati a kroutiti slova.

K *takové* polemice nemám ani chuti ani času. Všecka vysvětlení, všecky výklady, které jsem byl snad *objektivnímu* čtenáři své studie o Schauerovi dlužen, jsem zde podal. Více se o celou záležitost nestarám. Poněvadž nemám nic *reálného*, co bych mohl v ní ještě povědět.

S p. Herbenem specielně každou diskusi odmítám. Důvody jsem podal před minutou.

V Praze 25. ledna 1893.

Dodatek

V soukromé rozmluvě vylíčil mi p. Dr Herben fakta, na nichž stavěl jsem některé body svého Zaslána, naprosto opačně nebo jinak než zemřelý H. G. Schauer. Uvádím tu tedy body ty opraveny po tradici p. Herbenově — objektivně a pasivně. Čtenář má na vůli, aby se rozhodl buďto pro versi p. Dra Herbena nebo Schauera. Ke konci připojil jsem ještě svoje poznámky, které mají osvětliti moje postavení v celé záležitosti.

1. Schauer nebyl ani spolupracovníkem o některém článku „Z mravní pathologie společnosti české", ani původcem základní ideje. Ani iniciativa nevyšla od něho. — Jest ovšem pravda, že Schauer s principem článků těch souhlasil a že v době, kdy byly psány, stejně jako pisatelé článků byl zaujat studiem Bleibtreue.

2. Studii o Tainově methodě literárních dějin *nekoupil* p. Dr Herben od Schauera. Schauer dal mu ji jen v zástavu za čistě soukromý závazek. Pan H. neměl tedy ani práva tisknouti ji v „Čase".

3. Schauer *svolil*, aby články, jež nabídnul panu Herbenovi do „Času", byly dle potřeby a směru listu *upraveny*.

4. Na lokálku „Nár. listů" (z 1. srpna 1892) „Pohřeb kolegy našeho p. H. Schauera," neodpověděl „Čas" proto, že svrchu citované věty obracel proti straně staročeské, do jejíchž listů Schauer v jedné době psával.

Uznávám, že tento výklad je možný.

5. „Stranou" rozuměl jsem ve svém článku i ve svém Zaslánu *soukromé sdružení mladých literátů*, kteří r. 1887 počali vydávati s p. Dr Herbenem v čele „Čas". Nemyslil jsem tím tedy *dnešní* politickou nebo sociálnou skupinu — nebo představitele dnešního realistického směru duševního a kulturního — předem ne p. prof. Masaryka. Naopak vyznal jsem, co uznával vždycky i Schauer: závaznou vděčnost ke svému učiteli prof. Masarykovi.

6. Pochybná fakta jsou jen *vnější, životopisná. Psychologický* obraz Schauera, jak jsem jej nakreslil v loňských „Lit. listech", zůstává tím beze změny. Pokládám jej za správný.

7. Fakta vnější zůstávají tedy sporná a nejasná. Já dodávám tu jen, že jsem z nich netáhl ve své studii žádných důsledkův a že pro mne tedy, specielně pro moji studii jsou celkem lhostejná. — Dodatek tento podávám tu z *vlastní vůle* i z *vlastního popudu*, z pouhého zájmu pro zjištění pravdy.

List z Prahy

Několik naprosto zbytečných slov p. Vbkovi z „Nár. listů" 18. března t. r.

Podle našich spolehlivých informací (původních? či z policejní kanceláře „Lumírovy"?) řádí prý v Čechách a na Moravě dobře organisovaná *loupežná rota kritická*, v obecném lidu psavém *„krvaví bratři"* zvaná — kterážto právě jmenovaná rota podle a poťouchle sužuje, staví, kazí a plichtí měrou již povážlivou klidný rozkvět domácího *písemnictví, obchodu* a *průmyslu*. Tito nectní, mrzcí a nejméně katova meče, ne-li dokonce p. Sládkova[1] satyricko-reformačního slovníku hodní tovaryši mezi jinými nešlechetnostmi prý také *„pokřikují z hlubin francouzské analysy (co to? — aha! —) na p. Herrmanna, že jeho humor není humorem, jeho život není životem."* „Jaký darebný neřád!" vykřiknul jsem v zcela adekvátním stylu, sotva jsem dočetl — a celý rozpálený pro cechovní pořádek, armádní reglement nebo silniční řád naší drahé literatury (tak si totiž v pohodlné a naprosto konkretné určitosti představuju s naším literárním a kritickým Olympem její „organisaci") — přísahal jsem sám první pomstu při sebe nepohodlnější příležitosti této spiklé holotě, která „z hlubin francouzské analysy" (to nám ještě scházelo!) pokřikuje na p. Herrmanna.

Přiznávám se sice kajícně, že jsem této obžalobě dobře, ba ani špatně nerozuměl — „pokřikovat z hlubin francouzské analysy", co to je? — ale právě proto čenichal jsem ihned sodomské nepravosti. Patrně nějaký perversní literární zločin — jeden z těch, které se projednávají „s vyloučením veřejnosti" — snad nějaký kritický sadismus nebo masochismus nebo jiná ještě pikantnější kapitola Kraft-Ebingovy „Psychopathia sexualis!"

A to tak!

Tak jsou již tu *„resultáty dekadence,"* která, pozoruju to s nejupřímnějším žalem, začíná rozežírat jako jedovatá nákaza selsky zdravé tělo (máme úřední lékařská vysvědčení!) naší literatury!

A chci již volat, aby se sestavil vojenský mimořádný soud — aby se zavedla inkvisice — aby se povolali do ní vedle p. *Vbka* předem pp. *Sládek a Lier*[2] —

---

1 - Nechci klást trpce zasloužené vavříny na cizí čelo. Proto připojuju restriktivní poznámku, že podle jisté legendy (za jejíž objektivnost a pravdu neberu ovšem *žádnou zodpovědnost*) jest autorem známé „housenčí" epištoly v Lumíru — p. J. Vrchlický.

2 - Po delší pause — asi tříleté — vystupuje znova pohostinsky v „Hlase národa" tento sofisticky studený estetik nebo spíše akrobat baroka. K mému žalu ztratil mnoho ze své dřívější obratnosti. Jeho pirouetty a calemboury v „Novém dramatě" vypadly dřevěně a těžce, staře a vybledle. Akrobacie žádá skoro denní cvik. Každý půst mstí se tu krutě. Doufejme ostatně, že dnes — v tak drsné a nalé-

první k hrubší a druhý k subtilnější „trpné" práci na př. vrážení špendlíkových point pod symbolické nehty — aby se vypsala cena na hlavu každého uprchlíka — aby se — — —

Nevím, jakou bullu bych tu uveřejnil — kdyby mě v pošetilé logice nebylo napadlo — *dříve vyšetřovat než odsuzovat.*

A výsledky?

Jsou špinavě střízlivé a mikroskopicky šedivé.

Byl skutečně jednou v Čechách jeden člověk (byl-li to vůbec člověk — co dím? — padouch!), který si dovolil kdysi při zhasnuté lampě, na dva západy zavřených dveřích a stažených rouleaux (lituju, že neměl okenic, aby je také zabednil) — dovolil si tedy tento bídák v posledním a tedy nejtemnějším koutě svého shnilého a černého nitra pochybovat, že dialogy mezi Kyllianem a Randovou v p. Herrmannově „Snědeném krámu" jsou *skutečným humorem*, t. j. tou *podivnou směsí gracie a fantasie, snu a pravdy, vůle a citu* — jakou poznal z různých klasiků poesie, psychologie a estetiky. (Může-li co bláhovost tohoto hlupáka a smělce vysvětlit — ne omluvit, to není nikdy možno! — je to fakt, že četl nedlouho před tímto osudným večerem mnoho špatných a ničemných knih na př. Fieldinga, Cervantesa, Dickense, Eliota, Heina, Taina, Jean-Paula, Bělinského a Gogola — tedy lidí, kteří neměli o humoru naprosto pojmu a kteří ho bídně zavedli.) Ale tento tvor prohřešil se ještě víc. On nejen, že si to pomyslil při zavřených dveřích a v půlnoční tmě — on to také jednou — zase večer a zase při zavřené scéně jako nahoře — zcela uctivě a s plným uznáním všech jiných předností „Snědeného krámu" napsal a v takové malé petitové poznámce jedné své práce i vytiskl.

První chvíli netušil ani tento nešťastník, co spáchal. Rozumoval, že v nejhorším případě urazil rytmistra a opilce Kylliana a posluhovačku Randovou. Vždyť přece, soudil, p. Herrmann, který si zakládá na tom, že maluje „všecko, jak to je a nic jinak" — za to nemůže, že kdysi kdesi Kyllian a Randová neměli humor — pan Herrmann byl tu jen tragickou a úctyhodnou obětí nemilosrdné a necitelné formule, která mu pod trestem ztráty primátu českého realismu zakazovala vyprázdnit šišatou lebku Kyllianovu a zasadit do ní svůj vlastní mozek napjatý neustále až k prasknutí jako elektrická baterie stříkající při nejslabším dotyku živelní bouřku vtipu a vervy.

Ale „obecná národní nevole" ukázala mu brzy zločin v celé příšerné nahotě a šibeniční velikosti. Ta nevole, která se ani dnes ještě neutišila — naopak, lze-li

---

havé době — povolí redakce, která zná výborně potřeby svého obecenstva, p. Lierovi častější produkce, a že dohoní tedy brzy, co zanedbal, chceme věřit, bez vlastní viny. Já sám, přiznávám se, patřil před lety k nejvděčnějšímu jeho obecenstvu. Jeho galanterní hry lepenkovými dýkami a hlavně jeho kaučukové tance mezi rozestavenými vejci unesly mne vždycky do té sladké „země bez jména", kde místo myšlének karambolují se slova. Kde jsou ty krásné časy!

říci, roste a právě in momento *po plných šestnácti měsících* hází své rozbouřené vlny z klidného Jičína a z nejklidnější kasty jeho překlidných obyvatel — své kalné žluči sycené vlny (abych mluvil výrazným a barvitým stylem bastardního ideálu Cicero-Puchmajer) do milosrdně dosud trpěných literárních referátů — „Národních listů"!

Dnes to již ví.

Crimen laesae Majestatis p. Herrmanna. A poněvadž p. Herrmann je na ten čas a deset následujících let zapsaným a výlučně privilegovaným pachtýřem „národního a ryze českého *humoru*" (*komiku* má p. Šmíd — rozdíl je zde esteticky důležitý!), — i celého vzácného a čistého Genia českého ducha a jazyka! Hrůza! Ale je tomu tak. Nic míň.

Rozhořčení bylo tedy právem příslovečně bezmezné. V „Máji" návrh na společnou obranu a diplom humoristy zemí koruny Svatováclavské. Zároveň prodloužení pravovárečného humoristického práva na dalších dvacet let. Z venku mraky petic nejrůznějších humoristických spolků, aby směly nést jméno „Kyllian", „Randová" nebo dokonce „Herrmann". Atd. atd.

Ale p. Herrmann poděkoval za všecko zdvořile. „Jen mně ho nechte — já si ho už napravím. *Satirou* na něj — a půjde to. Uvidíte. Ha, ha, počkej. Já ti okážu."

A dostál slovu.

Nevyšlo od té chvíle číslo „Švandy dudáka", aby tam nedokazoval polomrtvému rouhači na vlastním jeho těle naprosto přesvědčivě a makavě, co je to humor a jak *silný* (doslova!) humorista je p. Herrmann. Rozumějte mi dobře. Ne hněv. Kdepak! Pan Herrmann sledoval vyšší a naprosto objektivné pedagogické cíle: chtěl podat nevývratný důkaz, že je humorista. A vzpomněl si snad z mládí na výbornou methodu, jakou dokázal stejně zneuznávaný mistr skeptickému učedníku svůj humor: dal mu několik boxů a bylo po skepsi. „Snad to musí pocítit a procítit — pak porozumí, co to je humor," soudil p. Herrmann. A pustil se svědomitě do práce.

Nejdřív dal pochybovači několik za uši, pak políval ho jednou ledovou a po druhé vařící vodou, zmačkal a zkroutil mu nejdřív tělo, pak mozek a nakonec i jméno, dělal z něho postupně blbce, blázna a na konec i učence. — — — A resultat velikolepý! Po prvních boulích pochopil hned rouhač svoji vinu. A uvěřil, rozumí se samo sebou, v p. Herrmannův humor. Jak pak není ten člověk humorista: natrhne vám ucho a *směje* se tomu sám první a všichni okolo s ním. A má i fantasii i cit (to pokládal tento antikvovaný blbec v nepochopitelné a zpátečnické nemodernosti posud za hlavní znak humoru). Jak by ne. Z blátivého bezbarvého a dutě prázdného jména jako je „Šalda" stvoří geniální hrou bleskového rozmaru symbolicky průhledné a účelně hudební — „Křanda". Jaká gracie, duševní superiorita, jaký humor! A jiný magický kus: naprosto bezúhonného a solidního p. Procházku, který křivě a bezdůvodně podezříván z nikodemitství, promění najednou zrovna ve dva varianty (jeden smutnější než druhý — rozumím pro p. Procházku) — Vocáska a Mrcáska! Kouzelný prute velikého humoristy — hodný alespoň produkce na fidlovačce! A jak původně a půvabně a mile české! Veliká zásluha p. Herrman-

nova, jak známo a z kompetentních stran již dávno konstatováno, je v tom, že se naučil humoru v lidu a od lidu (kdo stojí o puntičkářskou lokalisaci, pozná snadno i z věrného jazyka povltavskou čtvrť). Ale tato koruna není posud celá. Svědomitá kritika měla ji již dávno „vyvršit". Asi v tomto plánu, který ji postupuju gratis: — každý genius nejen bere z lidu — on také vrací rozhojněný kapitál, čistou krev do lidu. Stejně náš Herrmann. Dřív se učil od „lidu", dnes — tvrdí někteří — začíná se „lid" učit od něho.

Důkaz povedl se p. Herrmannovi, jak jsem řekl, úplně. Padouch je poražen a sype popel na zločinnou lebku, pod níž se kryje jeho perversní mozek. Chce podniknout všecko, jen aby usmířil mstivý, ne trestající humor p. Herrmannův. Humor, ano — pravý, nezfalšovaný, jediný český a umělecký humor! Dá od sebe po případě listinu, kde všecko to potvrdí. Složí veřejné kredo. Nenapíše ode dneška řádky, aby před ní nepoložil kající žalm: „věřím a vyznávám jedině pravý, umělecký atd. humor p. Herrmannův, jakož i celé redakce, všech spolupracovníků, minulých, budoucích i přítomných, Švandy dudáka — nevyjímaje ani nejlepší sílu listu — vlastním jménem Olafa, divadelním Jaroslava Kvapila."

Tak se to má tedy, milý p. Vbku, s touto literární neplechou. Lituju, že zločince potkala spravedlnost dříve, než padnul do vašich kritických a káravých rukou. Odvolal bídně své přesvědčení (měl-li je vůbec kdy tento vyvrhel!) — a vaše satyrické dutky šlehaly by již jen do mravní mrtvoly.

Ano, mravní mrtvola — to je ten rouhač. Nenapadá mi jej hájit. Ale jedno musím konstatovat: tento mravní bídák *podepsal svůj ničemný soud plným jménem* — zcela shodným s jeho rodným i občanským — *a hájí si důrazně svoji individualitu.* Kdo ví, k čemu je to dobré! Kdyby k ničemu, jen aby za něho netrpěli nevinní: je totiž *jediným tvorem* na širém světě, který napsal tuto infamii — a poněvadž není členem žádné zakuklené a solidární fémy, zapovídá si jednou provždy a kategoricky, aby ho p. Vbk v špatně chápaných záchvatech protekčního soucitu zastíral milosrdným pláštěm spolkového a kolektivního plurálu. Zapovídá si tedy, aby psal: „pokřikují na p. Herrmanna atd. . . ." místo správného: „pokřikuje" nebo přesněji: „pokřiknul F. X. Šalda na p. H. atd."

„Pokřiknul" — třeba. Nenapadá mi se škorpit o slovo s p. Vbkem. Nemá zrovna široký slovník a byl by třeba v nouzi o jiné. Pro nuance nemá mnoho smyslu — a tak passons. Ostatně proč by „nepokřikoval", když v hospodárné a nevyzpytatelné účelnosti je tu na ochranu policejní mravnosti a uličního řádu p. Vbk., který pokřikovače s patrným gustem a celou pedagogickou zkušeností okřikuje.

Jaká účelná rozdělenost funkcí!

A je všechno v pořádku. Ti, kdo posud dle p. Vbka „pokřikovali", ujišťuji, budou „pokřikovat" dál — a pan Vbk & Comp. (veřejná i tajná, zapsaná i nezapsaná, podepsaná i nepodepsaná) bude dál *okřikovat.* Allons. Tento sport dá se provozovat — s dobrým rozdělením a několikerým obsazením úloh — k nemalému plaisiru drahého čtenářstva bez palety do neúnavy a neomrzení. Jen dál!

Cítím ostatně z celé aféry vyšší, transcendentní, čistě ethickou radost, kterou tu nemohu zatajit. Radost, že p. Vbk propůjčuje se se vzornou ochotou k takovýmto menším službičkám. Měl jsem strach, že po svojí nobilitaci za „českého Taina" (breve p. J. V. Sládka — naprosto kompetentního! — v „Lumíru" dato . . .) zhrdne a nebude chtít psát než samé mnohostránkové folianty literárních dějin — ale k nemalému mému potěšení zdravý smysl a sebekritika udržela ho nebo přivedla ho do pravých kolejí petitových sloupců „literární" přílohy Nár. listů. Nebral tedy sám p. Sládka tenkrát vážně. A to mu slouží jen ke cti. Jaký vzácný zjev v dnešní slavomamem posedlé době! Jak opravdu mile jímá ta nahrbená a do koutku skrčená figura přeskromného „českého Taina" se školským pravítkem v ruce — ne aby měřil, ale aby „káral" — vedle pathologicky nadutých a sebevědomých kritických sansculottů bez jména a bez uznání!

Tato skromnost odzbrojuje mne i jinak. Vysvobozuje mne zejména z trapné situace dokázat „českému Tainovi", že to nebyly „hlubiny *francouzské* analyse" (anglická nebo italská je patrně jiná — a ne-li ta, tedy jistě jičínská!), které mne svedly k inkriminovanému zločinu, nýbrž *anglická psychologie* a hlavně některé jemné a bohaté poznámky *německé* — horribile dictu! — estetiky a *ruské* kritiky (Bělinský).

25. března 1893.

Dodatek

Úvodní slovo k Juveniliím

K smrti nerad se ohlížím za sebe — ne proto, že co mám za zády, jest hořící Sodoma, nýbrž proto, že co mám před sebou, za čím běžím, jeví se mi tak úžasným, že mne to úplně fascinuje. Práce, již jsem dokončil, jest pro mne mrtva ve chvíli, kdy jsem vrhl na papír poslední tečku; mrtva tak dokonale jako dožitá radost nebo dožitá bolest, dohaslý oheň, dovanutý vítr. Pokud na ní pracuji, drží si mne celého: smysly, nervy, rozum, obraznost, duši. Existuji jen v ní a jen jí; jest orgánem, kterým proudí zcela můj život, jímž se účastním v jeho tajemném dění. Jakmile jest dotvořena, není již moje, právě jako nepatří již stromu plod, který se na podzim od něho oddělil a nese v sobě zárodek jiného stromu a možná celého jich sadu. Cítím, že v dotvořeném díle jest uzavřena kapitola mého života. Vraceti se k ní zdá se mně zbytečností. Vidím ji jako ztělesněnou nutnost, něco, co vznikalo, rozvíjelo se, uzavřelo se po zákonech, které jsem cítil samojediný a samojediný plnil po příkazech svého nitra. Obírati se dále takovým dotvořeným dílem, vraceti se k němu po čase, opravovati je, „zdokonalovati" je, jak se říká, pokládal jsem vždycky nejen za ztrátu času, nýbrž i za křivdu právě na té svaté nevinnosti, o níž zde píši a z níž má — tak si to alespoň představuji — tryskati všecka opravdová tvorba.

Tedy: ta má nechuť, a jen ona, jest příčinou, že jsem posud nesebral v knihu články a recense, které jsem psal v mladých letech, ačkoliv jsem věděl, že mnohé z nich mají hodnotu a důsažnost historickou, i že mám přímo povinnost to učiniti, a ačkoliv mně tu povinnost různí lidé v různých dobách více méně naléhavě připomínali. Ale mnohem silnější než smysl povinnosti byl u mně odpor, přehrabovati se v starých zažloutlých časopisech, čpících zatuchlinou, a muka, viděti něco, co jsem kdysi trhal

kvetoucí, orosené nebo zajíněné jako květiny lesní nebo luční, jak se nyní drolí a rozpadá v zažloutlém herbáři let . . . Tak se stalo, že práce, do níž jsem se několikrát pustil, uvízla vždycky před koncem: bylo to silnější než má dobrá vůle. Až loni v zimě — připomínám výslovně, že před strategicky geniálními útoky Kodíčka a Peroutky a ne tedy z jejich podnětu — má stará chronická bolest stala se znovu akutní. Slíbil jsem totiž p. Štorchovi-Marienovi své sebrané dílo literární, edita et inedita, v definitivní formě a začíti se musilo jako v každé, ať hloupé ať chytré pohádce od začátku . . . Na štěstí doporučil mně právě tehdy jeden známý mladého filologa, p. Ant. Grunda, který se věci energicky ujal. Shledal mně z různých knihoven ty staré fascikly a špargály a opsal mně z nich řadu článků. Bylo vyhráno! Zrevidoval jsem text — řídě se ovšem zásadou největší možné šetrnosti k původní formě a retušuje většinou jen zřejmá nedopatření autorova nebo redaktorova nebo tiskárny a šetře i co nejvíce různých jazykových barbarismů, kterými přetékaly tehdejší stati moje — a nejen moje! — neboť byly tak charakteristické pro naši skupinku, která chtěla na sklonku let osmdesátých vtrhnouti do literatury almanachem nazvaným „Vpád barbarů" — a výsledek mé práce leží před čtenářem.

Čísti znovu ty staré články, essaye a recense nebylo pro mne věru nic zvláště příjemného; nejednou odložil jsem text rozmrzen, a kolikrát bych jej byl, kdyby nešlo právě o historickou retrospektivu, formoval znova, přelil a vyslovil jasněji, plastičtěji, určitěji! Ale vždycky jsem se vrátil k němu a konec konců, div jsem ho neprosil za odpuštění. Mají ty staré mé články tolik dobrých i špatných vlastností mládí, že nakonec usmíří si jimi i mrzouta sebe zakyslejšího.

Mladá jest jejich udýchaná horlivost, mladá jejich mesiášská póza samospasitelnosti, mladé přesvědčení o řešitelnosti a rozřešitelnosti všeho na světě, mladá důkladná těžkopádnost výkladu, mladá víra ve vědu někdy opravdu uhlířská, vždycky přesvědčená, jako by pocházela anticipando z nějakého okresního osvětného svazu. Mladá jest jejich blouznivost právě jako neznalost života, mladá jejich neomylnická urputnost, mladá jejich nedůtklivost, jejich povýšenost, jejich propagační teror. Jsou to vesměs vlastnosti nehorázné a netesané, jimž se usměje shovívavě dospělý věk, a přece ztráta jich neznamená ještě životní plus. Mladá jest i nepodplatná nedůvěra k čtenáři, jemuž jsem tehdy věru nelichotil. Kdybych ho byl tehdy oslovoval, neužil bych zdvořilého tehdy obvyklého titulu „laskavý" nebo „moudrý čtenář", nýbrž upřímného „hloupý" nebo „nechápavý" čtenář — neboť tak urputné bylo mé tehdejší přesvědčení o jeho duševních kvalitách, a lichotiti někomu nebylo tehdy věru mou slabou stránkou. Nevěřil jsem skoro, že čtenář jest také tvor obdařený rozumem, citem, obrazností, tvor k obrazu božímu stvořený jako já; že s knihou žije, promýšlí a domýšlí, co čte, doprovází ji citem, obrazností, myšlením, souzněním duše. Zacházel jsem s ním tehdy jako s plachým nebo jankovitým koněm, který se zastaví před každou překážkou nebo uskočí i před stínem myšlenky; vedl jsem ho za uzdu krok co krok a nepovolil, pokud nevyšlapal všecky ideové kopce, které jsem před něj navršil, nemálo hrd na jejich domnělou příkrost . . . Odtud všude podtrhaných a proloženým tiskem sázených představ, pojmů, kriterií, idejí, jimiž jsem čtenáře přímo rýpal do žeber, aby dal pozor, aby neklímal, aby se nespletl, aby se snažil ze všech sil pochopiti chod, sled, rytmus, harmonii mého myšlení nebo mého myšlenkového snění — stále ve strachu, že nebude dosti silný, myšlenkově nebo citově dosti jemný, aby byl práv mé duševní složitosti, jemnosti, výbojnosti — nic nedbaje toho, že tato pojmová zábradlí a tyto pojmové výstražné tabulky prozrazují i mou částečnou vnitřní nejistotu: byly to i uzly, provázky, znaménka pro mne, abych nezabloudil, abych nebyl sveden rozmarem nebo obrazností se své přímé cesty, jak jsem si ji co nejkrásněji a nejčistotněji narýsoval na duševní mapě svých plánů a záměrů . . .

Přes tyto dětské nemoci dají se, myslím, při troše dobré vůle čísti tyto mé první studie a články literárně kritické ještě dnes a ne pouze se zájmem, jak zní banální fráze, nýbrž s láskou: s láskou, již jest dlužen každý opravdový duch duchu hledajícímu a třebas i bloudícímu. Mé stati jsou ovšem do značné míry i historický dokument; ale těžiště jejich v tom nevidím — mají, doufám, svou cenu i mimo tento více méně vnějškový zájem. Ztělesňují ovšem také stav mládeže z konce let osmdesátých a ze začátku let devadesátých, o niž se příliš málo starali marnotratní otcové a která si musila prošlapávat sama bolestně svou stezku za poznáním a tvorbou roštím, trním, bažinami, močály. Byla to podivná doba, ten

konec let osmdesátých, ten začátek let devadesátých. Soumračná, vyprahlá, zoufalá, blízká sebevraždě do slova a do písmene. Staré bylo dávno dožito, odumíralo, ano odumřelo již, ale neodpadalo s větve života a bránilo tak rozpuku nového, které se nemohlo narodit.

Trpěli jsme tenkrát hladem poznání, kterému nebylo ukojení doma nebo bylo ukojení jen neúplné. Pamatuji se zcela dobře, jak nás, mladé posluchače universitní, málo nebo nic neuspokojovala tehdejší česká literatura nauková, zejména estetická, literárně a umělecky vědná a kritická. Ty tři čtyři revue, které tenkrát vycházely, nemohly nasytiti toho hladu po slově života. Musejník byl ne pln, nýbrž prázden neživou a neživotnou, nestravitelnou pseudovědou, s níž jsme nevěděli co počít: v „Osvětě" vladařil Zákrejs, který nás již tehdy odpuzoval rozšafností přímo koželužnou; „Květy" byly pouhý sborník beletrie, někdy lepší, jindy zcela průměrné; a „Lumír" odpuzoval nás svým výlučným estetismem a l'art pour l'artismem jako krám plný zvětralého cukroví. „Athenaeum" bylo ovšem dobré, ale v té době bylo zcela zapředeno do sporů o podvrhy rukopisné, které mně jako nefilologovi byly přece dosti vzdálené.

Ani na universitě nebylo o mnoho lépe.

Českou estetiku a kritiku literární představovalo tehdy několik knih Durdíkových; nepatrná objemem, ale významná obsahem úvaha Masarykova, „O studiu děl básnických", původně v „Lumíru" r. 1882 otištěná, zapadla tehdy bez ohlasu. Knihy Durdíkovy a jeho osobnost mají snad své zásluhy historické, jež jim nemíním ztenčovati; ale já jim nemohl přijíti nikdy na chuť. Jeho herbartovský formalismus, který všecku krásu a sílu — tu krásu a sílu, jichž vlnobiti nestačila má pobouřená hruď — sváděl na poměry a vzorce geometrické, odpuzoval mne jako pedantism; jeho t. zv. elegantní a vyrovnaný sloh připomínal mně ve své vykroužené zdobivosti salonního krasořečníka, který, sklenici vlažné cukrované vody před sebou, okouzluje odloženými jevištními pózami a okresní mužností odkvetlé dámské posluchačstvo — horreur! Mně znamenal v té době a znamená ještě dnes filosof něco zbrojného a ozbrojeného, něco nebojácného a útočného, co nezná konvencí společenských, před čím třesou se i staleté zdi a hradby „obce boží", rouhač i útočník, ironik i mstitel. A s tou představou srovnával se tak žalostně tento pán, salonní lev s nakadeřeným vousem a s gesty jakoby před zrcadlem doma nacviče nými, zřejmě herecky ješitný na svou mužnou krásu padělající nějakou libivě klasicistickou hlavu antickou... Neznal jsem tehdy Nietzsche, ale filosofickým typem zpodobujícím můj sen o nebojácném, bezohledném, ke všem předsudkům nešetrném, nikterak filantropickém mysliteli stal se mně Taine . . . Do něho jsem promítal své paličské sny; odtud láska, s níž o něm mluvím, úcta, s níž se mu blížím, i když chci dál za jeho formule a přes ně . . .

Dále tu byl Hostinský, také Herbartovec, ale zároveň i Darwinista a evolucionista, nesporně bližší životu než Durdík, o to laskavější, oč méně pozérský, obránce Smetanův a Wagnerův. Poslouchal jsem jeho kurs hudební estetiky, poslouchal jsem jeho výklady Gluckovy opery — tento střídmý střízlivý mistr XVIII. století byl jeho božstvem a ne Wagner, příliš romantický, dusný a vzkypělý — ale klasicistický chlad harmonie příliš vyrovnané zavál podzimkově na mne i odtud. Ani zde nebylo, čeho jsem potřeboval a po čem jsem žíznil.

Literární kritika v denních listech byla pak již přímo ubohá, na úrovni přímo maloměstské. Kritický hlas Nerudův již zmlkl, zato rozlila se povodeň prázdného tlachu novinovými sloupci. V „Nár. Listech" sem tam utrousil nějaký pochybný bon-mot Kuffner, rozený diletant ve všem, do „Hlasu národa" psával feuilletony Zelený, oddaný ctitel Smetanův, ale v literatuře člověk neorientovaný a nepoučený.

Odtud pochopí se hlad, s nímž jsme se vrhli na cizí literaturu. Že ten hlad byl skutečným utrpením generace, toho důkazem buď K. St. Sokol, můj gymnasijní kolega, který založil a řídil celou překladovou sbírku, „Vzdělávací bibliotéku"; naši staří páni dívali se na ty jinak docela nevinné překlady z Tolstého, Björnsona, Kiellanda, Hamsuna, Flauberta, Maupassanta, Milla, které měli většinou Němci řadu let před námi a obyčejně v několikeré versi, jako na akt buřičství proti domácím autoritám a zaujali k nim stejně odmítavé a trestající stanovisko jako rakouská policie, která zabavila „Kreutzerovu sonátu" a z Národopisné výstavy r. 1896 odstranila skříň s podobiznami autorů zastoupených ve sbírce Sokolově . . .

Žil jsem tehdy — na konci let osmdesátých a na samém počátku let devadesátých — v kroužku, jehož členy byli H. G. Schauer, V. Mrštík,

V. Hladík, Ant. Štolc. Byl to v podstatě kroužek čtenářský. Kupovali jsme si cizí knihy, většinou estetické, psychologické, filosofické, literárně historické, knihy hlavně francouzské a anglické a půjčovali si je navzájem. Ten měl to, onen ono; nikdo nemohl míti všecko, neboť jsme byli velmi chudí, existence záhadné a pochybné, nad nimiž kroutili starší rozšafníci povážlivě hlavami, nevěstice jim nic dobrého. Tak prošly tehdy mýma rukama hlavní knihy Zolovy, Bourgetovy, Tainovy, Sainte-Beuvovy, Hennequinovy, Flaubertovy, Daudetovy, Goncourtovy a několik děl Darwinových, Bainových, Comteových, Millových, Ribotových, kterých jsi nedostal v pražských veřejných knihovnách. Zamhouřím-li oči, živě vidím před sebou ty rozedrané a zamaštěné exempláře, z nichž nemám již ani jediného (ani z těch, které byly mým majetkem). Večery v dusných hospůdkách byly pak vyplněny spory a diskusemi, které se točily kolem těch pošpiněných knih, jež nám vnášely do naší opuštěnosti žhavý dech současné myšlenky světové, a často se peripateticky prodlužovaly na chodnících ztichlých ulic nočních až do úsvitu. Pamatuji se, jak jsem jednou až do rána debatoval s Arbesem a Štolcem o Bourgetově „Žáku", právě tehdy vydaném, a jak jsme při tom přešli nesčíslněkrát starý houpavý řetězový most mezi Smíchovem a Ferdinandovou třídou, hvězdy ve Vltavě tříštěné pod sebou, temnou siluetu jarně vzkypělého Petřína nad hlavami. Lecčemus, co jsme tenkrát čtli, nerozuměli jsme snad úplně, ale vcelku, troufám si tvrditi, chápali jsme správně, alespoň pokud to mohu kontrolovati dnes, kdy pročítám znova své staré stati.

Za zmínku stojí, jak jsem se dostal k spisovatelství literárně kritickému, které — drápkem-li uviz', ztracen je celý pták — vyplnilo valnou část mého života jaksi proti mému původnímu určení a rozvrhu.

Dostal jsem se do kritiky jaksi per nefas; ne jako profesionál, který tomu chce vědomě a účelně a podle dalekosáhlých plánů touží vzdělávati tento obor, nýbrž jako diletant, z osobní nutnosti a z osobního zaujetí. „Nouze naučila Dalibora housti" — platí o mnohých velikých a vedle nich i o mé maličkosti. Jsem a zůstal jsem, dovoleno-li přenésti Goethův termín z poesie na kritiku, kritik příležitostný, který kritisuje ne pravidelně a ne všecko, aby to popsal, utřídil, zhodnotil pro příštího literárního dějepisce, nýbrž jen v případech zvláštních, kdy jest vzrušen osobně a dotčen ve svém nervu literárně životním, kdy reagovati kriticky jest mu projevem životní nutnosti.

Napsal jsem a uveřejnil jsem totiž v Dlouhého „Vesně" na podzim 1890 impresionisticky symbolickou povídku, „Analysu", která se obracela, v protivě k naturalismu a realismu tehdy vládnoucímu, od jevového zevnějšku k studiu nitra a jeho chorobných stavů, jež se snažila vystihnouti do nejpodrobnějších a nejpodivnějších záchvěvů až na hranici šílenství, a za tím účelem znásilňovala částečně i jazykové zvyklosti: šlo jí o šílenství, vyslovit nevyslovitelné. Byl to pokus snad nedozrálý, ale jistě ani schválný, ani pouze papírový: žil jsem tehdy jako jakýsi outsider mimo společnost a její konvence a prožíval jsem následky moderní chorobně urputné analytičnosti, neposvěcené vyšším světlem lásky, ten celý praktický atheismus srdce i ducha zcela upřímně na své kůži.

Poslal jsem ji tehdy jaksi z rozmaru prof. Dlouhému do Brna, neočekávaje ani, že ji uveřejní; byla takového rázu, že se každý počestný občan tehdejší musil od ní s politováním odvrátiti. K mému nemalému údivu nalezla však přece milosti u brněnského redaktora, který ji otiskl k netajenému zděšení svého čtenářstva ve svém beletristickém čtrnáctideníku „Vesně", kde bývala domovem četba, pozdící se za pražskou o dobrých třicet let, velmi limonádová, rozšafná a neškodná zároveň. A aby míra všeho žertovného byla dovršena, zkomolila bezděky venkovská tiskárna, v níž se „Vesna" tiskla a která neměla ani korektora ani neposílala korektur, text „Analysy" místy do nesrozumitelnosti . . . takže věc dopadla mnohem bizarněji a mnohem revolučněji, než byla původně myšlena i napsána . . .

Na tuto povídku bylo útočeno velmi prudce v „Čase", pražském týdeníku dra Herbena; a já, abych ji obránil, improvisoval jsem se nejprve polemikem a pak kritickým essayistou se zdarem myslím obstojným. Takový jest vznik mé první kritické studie, již jsem otiskl v „Literárních listech", „Synthetism v novém umění", jednak jako pohled na světovou situaci tehdejší moderní poesie, jednak jako svůj básnický program. Pojal jsem problém nejen esteticky, nýbrž i historicky a opřel jsem se o svědomité studium starší i novější poesie i estetiky světové, dávaje jí mluviti za sebe i tam, kde jsem říkal věci své a původní, poněvadž —

slabý, neznámý i ustrašený, jak jsem tehdy vpravdě byl — hledal jsem autority, které by mně byly záštitou před silnými domácími odpůrci, jichž přibývalo věru jako hub po dešti.

Do sporů byl zatažen celkem spíš za vlasy než za trup nebo končetiny i symbolismus francouzský, tehdy právě se rodící — v Paříži vydal Jean Moréas svého „Vášnivého poutníka" a napsal manifest nové školy do „Figara", Anatole France psal o novém proudu ve svých kritických feuilletonech, byl konán i banket nové školy a byly proneseny přípitky — a mnoho hluku tropící. V Čechách hledělo se na to všecko jako na velikou ohavnost a strašlivé spuštění se všeho rozumu a vší slušnosti; největší radost měli odpůrci, podařilo-li se jim připlésti mne nějak mezi ty francouzské sodomníky, ačkoliv se to dálo zřejmě nespravedlivě a neprávem. Nepřijímal jsem totiž, jak pozná dnes čtenář, program francouzského symbolismu: byl mně příliš úzký, jaksi jen literární, módní a efemerní, květina ne-li skleníková, alespoň kavární. Jako žák Goethův toužil jsem po něčem s mohutnější, objektivnou platností; a tak z potřeby chvíle i z touhy po absolutnosti a věčnosti naskizzoval jsem svou filosofii básnického vývoje minulého i přítomného „sub specie aeternitatis", abych užil formule ze Spinozovy Ethiky, která byla tehdy mou zamilovanou četbou (zase vliv Goethův!). Měla býti zároveň methodou mého básnického zření a hodnocení světa.

Ovšem nebyl bych se mohl toho odvážit, kdyby se mi kritika nebyla stala již v době mého mládí, kdy mně ani na mysl nevstoupilo, že bych ji mohl někdy „provozovati", desátou Musou. Mé mládí stálo pod souhvězdím Goethovým a Flaubertovým, při čemž třeba podotknouti, že mezi oběma duchy, spojenými v tomto případě spojkou a, *není nijakého rozporu: Flaubert byl vášnivý Goethovec, první Francouz, který Goetha plně pochopil. (To, co jsem tenkrát jen tušil a věřil, dovodil mně později svou přesnou methodou pan Fernand Baldensperger v knize „Goethe en France".) Nuže, tito dva tvůrcové cenili vysoko kritičnost jako nezbytnou a blahodárnou pomocnici moderního básníka; není jim moderního básníka bez kritického a vědeckého vzdělání — a toho vzdělání není podle nich pro něho nikdy dost. V těchto zásadách jsem rostl; ony byly mým kredem; z nich jest odvoditi mou snahu po literárně vědném a kritickém poznání co nejširším a zcela opravdovém. Ale z nich plyne také, proč*

a jak jsem se stal „jen" kritikem příležitostným a jak má kritičnost souvisí s mou osobností básnickou a bude patrně již souviseti až do smrti . . . Nenaříkám si nijak na tuto souvislost; naopak, jsem dosti smělý, abych v ní viděl podmínku pro jakési plus životnosti i zákonnosti zároveň.

Filosofická a vědecká zbroj, již mi dala doba, byla buď přímo positivistická nebo blízká positivismu; ale já svým kredem životním — a nejen jím, ale přímo svým dechem a tepem své krve — jsem byl pod ní často velmi málo positivistický. A tak stalo se mně nejednou, že jsem positivistickými formulemi myslil proti positivismu; nebo že životní obsah a žár roztrhl na chvíli tyto formule a vylil se jako beztvaré a bezejmenné něco, co bylo výrazem mé touhy po svobodě a co předjímalo více méně jasně nebo nejasně budoucnost. Jsou místa v těchto pracích, kde čtenář pozná, že jsem směřoval k něčemu, čeho dostihli až estetičtí a kritičtí myslitelé mnohem mladší; jsou místa, v nichž jest patrno, že tvorba byla mně úsilím, bažením a žízní po nekonečnosti: dotvořováním se svobody stále vyšší a volnější ze svobody obmezené a spoutané . . .

A stejně tak jest třeba hleděti na recense a referáty, jež přinesou příští svazky „Juvenilií": jako na projevy kritika příležitostného v Goethově smyslu slova. Psal je člověk, který se dopracovával vášnivě své osobnosti; tryskaly ze žhavého středu jeho bytosti a byly vším jiným spíše než všestranným, zevrubným a trpělivým zkoumáním a rozborem svého předmětu; byly snad vždycky polární a snad nikdy neutrální . . . T a t o kritika má kořen dramatický: projevují se jí imperativy tvořivé vůle dobové. Osobnost proti osobnosti nebo s osobností! Je to kritika dob přechodných, kdy staré odumírá a nové se rodí v bolestné křeči. Žízní individuálnosti projevuje se typičnost doby a její touha, vybřednouti z eklektismu a dotvořiti se nové výraznosti.

To nepravím proto, abych omlouval příkrý ráz svých tehdejších recensí nebo svaloval zodpovědnost za ně na dobu nebo jiné činitele mimoosobní. Nikoliv! Byly psány s plnou zodpovědností a víc: s přesvědčením, že v nich pomáhám formovati něco, co bude míti největší dosah a vliv v době příští: tvořivou vůli nových generací. Kterážto víra alespoň zčásti se uskutečnila.

Na Vinohradech, v dubnu 1925.

Slovo úvodní k Mladým zápasům

Co zde podávám, jsou moje první boje kritické, p r e m i è r e s a r m e s. Zde jsem po prvé přičichl k prachu; a mohu říci, že mně nezavoněl odporně. První recense, které jsem psal před více než čtyřiceti lety. Že vycházejí tak pozdě, je vinna hlavně má indolence, má nechuť obracet se za sebe, má nechuť obírat se vlastní minulostí. A ta nechuť prýští zase z toho, že jsem zaujat vášnivě budoucností a přítomností, akže mně nezbývá ani času, zabírat se do své minulosti. Ale tato indolence má také své dobré stránky. Nechej přejít přes svou práci čtyřicet a více let, jak ti ji to ujasní a zhodnotí! Čas je přece jen nejradikálnější kritik, zatraceně nepodplatný a nesmluvný. Dovolil jsem si experiment, ne právě běžný u nás, snad proto, že je dosti nákladný a že si žádá značné režie. Nechat přejít přes čtyřicet let přes svou práci — tedy mnohem víc než radil starý Horác — u vědomí toho, že všecko slabé odpadne a že co budí tvůj zájem ještě po čtyřiceti letech, má jakousi čáku na přežití do čtyřicítky následující.

Abych řekl pravdu, podivil jsem se při přehlížení těch starých zežloutlých papírů, jak ty všecky staré problémy, které nám mladým pily tehdy krev, jsou i dnes bolestně živé, a jak posedají, někdy pod jinými jmény nebo málo pozměněné nebo jinak zakuklené, i dnešek. Mohu říci s klidem, bez jakéhokoli naparování, které cítím příliš pod sebou, abych se pro ně chtěl vůbec namáhat, že jsem tento výběr pořizoval s největší přísností a že jsem nepojal do něho ani jedné mrtvé, nebo hluché stránky. Pod zcela lehynkou vrstvou popela, pod terminologií někdy dosti zastaralou nebo scholastickou, jak mi ji podávala tehdejší věda, kryje se živý oheň, který tě dovede popálit ještě dnes a po případě vehnat ti slzy bolesti ještě dnes do očí. Mohu říci s plným klidem, že se tu bojuje o věci velmi velké. Ty věci ležely ovšem tehdy ve vzduchu, ale to činí právě léta devadesátá minulého století pamětihodnými, že jsme tu velikost a naléhavost každý svým způsobem, my devadesátníci, cítili a snažili se každý svým způsobem upřímně na ty otázky odpovědět.

Já speciálně bojoval jsem tenkrát o nové pojetí kritiky, které se ve mně po mnohých a mučivých bojích ustavilo, a které jsem se snažil realisovat, jak jsem dovedl. To pojetí mělo několik rysů, které zvláště popouzely a někdy až do surovosti katily naše domácí lidi, ale o kterých se později dokázalo, že byly založeny v nutnosti dobové, že sám čas tlačil na jejich zrod, protože byly jeho nejčistším výrazem. Zároveň se mnou v cizině bilo se několik významných kritiků se stejnými problémy a došli k stejnému řešení; takový Alfred Kerr v Německu, takový Paul Souday ve Francii, takový George Moore v Anglii. A mohu klidně říci, že jsem mnoho z jejich pojetí i z jejich metody předjal a s tím, co jsem sám chtěl a oč jsem sám usiloval, setkal se mnohem později u nich.

Bylo to nejprve mé pojetí kritiky jako tvůrčího uměleckého žánru, co naráželo u nás na vzteklý odpor. Zavrhoval jsem starší utilitářské a didaktické pojetí kritiky tehdy běžné: jako by kritik měl vychovávat nebo poučovat svými kritikami ať obecenstvo, ať autora. Píše-li Alfred Kerr v předmluvě k prvnímu svazku svých kritických spisů v listopadu 1904, že jeho kniha znemožňuje blbý protiklad básník-kritik, píše-li že pravý kritik musí být básníkem, tvůrcem, vytvářečem postav, řekl jsem totéž víc než deset let před ním, a žádal jsem naléhavě, aby kritik tvořil jako básník, po goethovsku mluveno, h ö c h s t s e l b s t s ü c h t i g. I já jsem chtěl být kritikem-básníkem, který za spisovatelem uhaduje a vytváří člověka.

Za druhé, spojuje mne s tehdejším světovým hnutím kritickým vůle k lásce i k nenávisti, boj proti t. zv. objektivitě kritické, která nebyla nic jiného než lhostejnost a nevyhr něnost kritického svědomí. Učil jsem: kritika budiž polárně vyhraněna, krystal a ne roztok, tvar a ne bláto nebo břečka. Jasně buď přitakávej nebo odmítej ve jméno životné orientace přítomnosti a budoucnosti. I nenávist tvá je svatá, kde je ve službách nových životných pudů, nových zjemnělých smyslů.

A zvláště svatá je nenávistná kritika tam, kde si musí, ona, vznešená Musa se zbrojnou přílbou Palladinou, ona, stvořená k tomu, aby stanula

v bitvě homérské za Achilly a Odyssey a našeptávala jim odvahu, důvtip i rovnováhu duše, vykasat svou řízu, vzít do ruky koště a kbelík vody a vymetat spoustu smetí vlastenecky uctívaného, kterého se nahromadilo tolik, až ucpalo nejen vývojové dráhy poesie a písemnictví, nýbrž prostě i stoky, takže smrad z toho v městě božím byl přenáramný a vzduch v něm opravdu k zalknutí. Což se právě přihodilo nám v Čechách, když se nám na počátku devadesátých let minulého století, hochům tehdy ne mnoho nad dvacet, dostalo cti, přijít v bližší styk s tehdejší hodně zaneřáděnou literaturou českou. Ano, zde, v této své metamorfose v děvku služebnou a stájovou je kritika nejvznešenější, zde smekněte před ní hezky hluboko.

Přitom jsem nechtěl být pouze impresionista. Vycházel jsem z chvíle, ale šel jsem za věčností; vycházel jsem z dojmů, ale hledal jsem zákon, a ne-li zákon, aspoň cestu k jeho poznání. Vycházel jsem z osobnosti kritisujícího, ale spěl jsem za osobností kritisovaného; pravím za jeho osobností, ne za jeho osobou — za tím typickým a podstatným z objektivního procesu sebeuskutečňování ducha, který na chvíli nese ta která osoba básnická.

Ale také jsem nechtěl být dogmatikář žádné církve; ne někdo, kdo pracuje apriorismy a kdo od nich přijímá kategorie. Studoval jsem tvořivé děje duchovní s vědomím, že jde o spoutanou sílu ethickou, která se touží osvobodit a uskutečnit svobodu v zákoně. Nová svoboda, nový zákon: ty měly hlavní můj zájem. Nepřijímal jsem zákon jako statický kadlub, do něhož se lije životná vůle a životný obsah. Cítil jsem, že nový zákon musí být t v o ř e n, ne naplňován; tvořen z nejžhavějšího jádra vůle k svobodě a k životu. Hleděl jsem všude ospravedlnit novou formu z ducha nové vůle dobové, hleděl jsem na novou svobodu sub specie nového zákona, t. j. nové nutnosti dobové. Sledoval jsem se zásadnou sympatií a láskou stále větší a větší uvolňování formy jako podstatný znak vývoje životného, jako sám karakter moderní vitality a snažil jsem se přiblížit se co nejvíc tomuto dramatickému ději, pokud mně to dovolovala tehdejší těžká scholastická ještě výzbroj theorií psychologických a sociologických. Snažil jsem se vysledovat co nejvíce básnické dílo v pohybu. Snažil jsem se básnické dílo zapnout co nejvíc do pohybu společenského, a pokud jsem dovedl, i do nutkavosti vývoje morfologického.

Nikdo se nepodivuj nepatrnosti mých námětů. Nalezneš zde snad někde dost bystrosti, síly a umu, které jsem vyplýtval na knihy mrtvě narozené nebo jepice, jimž nebylo přáno dožít se ani literárního podvečera; a řekneš si snad, že jsem jich mohl užít na věci hodnoty trvanlivější. Ale to bys křivdil našemu tehdejšímu mládí; bylo všechno jiné jen ne povážlivé a rozvážlivé. A já vidím jeho čest právě v tom, že nám chyběla taková uvážlivost a rozšafnost. Vidím jeho čest v takové zvláštní netrpělivosti a nakvašenosti; a právě t a k o v é h o a ne způsobného a ulízaného mládí bylo tehdy na výsost třeba. Ano, takoví byli jsme tehdy; plní vnitřního kvasu, žáru, napětí, ano, přeplnění jimi; a žár ten čekal netrpělivě — ó příliš netrpělivě — jen první ledajakou příležitost, aby se vylil, ne: vybil. Kromě toho jsem jako kritik-umělec věřil, že je objekt celkem lhostejný, že je možno vytvořit lidsky i básnicky zajímavou postavu z modelu hodně podprůměrného, že v kritice všecko záleží na duši kritisujícího: na té vnitřní hudbě, která se v ní zdvihne a rozzvučí z podnětu bůhvíjakého, na té tuše vesmírné krásy a hrůzy, která ji prochvěje třebas i při pohledu na takového ucouraného chrousta, třebas i při pozorování takové chlupaté nebo olysalé housenky lidské . . .

Zákony lomu paprsků nebo jiné zákony optické, říkali jsme si, jest možno studovati na první náhodné louži; i v ní se zrcadlí slunce, i v ní se tříští v noci hvězdy, i ona je zapjata do vesmírné krásy a síly, i ona může a chce být ohniskem čehosi, čemu se říká kosmická poesie. Byli jsme odsouzeni tehdy do žaláře, do českého žaláře ne právě vzdušného nebo světlého, ba dokonce ani ne hygienického po požadavcích nejprimitivnějších. A tak se nediv, že jsme si nemohli stavět dobře vyzbrojených laboratoří nebo observatoří na vysokých horách. Nýbrž podivuj se spíš tomu, že ani v něm někteří z nás neztratili svobody ducha a křídel a schopnosti nořit se do širého toku a jiskření hvězdného, do toku větru kosmického, a dovedli se občas zapnout do jeho magnetických nebo elektrických efluvií.

Ani se nepodivuj příliš, že jsem někdy — a nejen já — musil maskovat svou myšlenku, svou zkušenost nějakou obdobnou cizí myšlenkou nebo cizí zkušeností, abych je spíš vpravil do zemí koruny svatováclavské a zde do českých lebek tak skoro jako kontraband. Bývaly to choulostivé operace. Ale musili jsme k nim brát někdy útočiště, poněvadž vlastenečtí podomci

novinářští stáli s košťaty před svými oficínami a utloukali jimi myšlenky nejinak než vzteklé psy: braly jim spánek, tak líbezně navozený několika obvyklými večerními sklenicemi plzeňského. A tak se mně — a jistě nejen mně — snad jednou dvakrát přihodilo, že jsem svou myšlenku a své vidění věcí musil skrýt za masku myšlenky cizí nebo vidění cizího, k němuž musili být ti dobrovolní domácí hasiči přece ohlednější než k vidění člověka domácího; musil jsem je přestrojit za citát. Dnes se to ovšem snadno pozná; ale stín — je-li to vůbec stín! — z toho nepadá na nás, nýbrž na ty, kdož nás k takovým manévrům nutili. Býval jsem obyčejně sám a pacholků proti mně jako v té staré baladě — moc, trochu moc! „Pacholků na něj velká moc, pacholků velká moc — můj Bože spěj mu na pomoc, můj Bože na pomoc!" Jenže v té staré baladě byli to konec konců pacholci rytířští, kdežto já míval většinou v životě štěstí na pacholky málo rytířské.

Tato kniha nechce být a není historická; nechce být a není sbírkou dokumentů literárně historických; nečpí a nechce čpět archivem. Co rozhodlo při výběru těchto čtyřicetipěti statí, které tu uveřejňuji, jest jen síla jejich životnosti: žhavý dostřel do života, maximalistická vášeň, která je bodá svou ohnivou ostruhou; jen to, že formulují problémy, které nám posud lezou, třeba s jiným jménem, za nehty; že přinášejí mé zkušenosti bolestí vykvašené, jež dosud ani nevystydly ani neosleply a na nichž se může posud orientovat přítomnost.

Řekl jsem, že se pokládám za kritika-básníka, za kritika-umělce, což jest zde míněno jako označení rodové a ne jako kvalita osobní. A pro něho platí tento zákon z hory Olympu: pokavad to které dílo básníka nebo umělce zajímá a vzrušuje, pokud se jím obírá ve své mysli, pokud ho znepokojuje, potud není dotvořeno; a potud má umělec nebo básník nejen nezadatelné právo, nýbrž přímo svatou povinnost, nenechat je ležet jako mrtvý balvan ve své dílně, nýbrž pracovat na něm, dotvářet je ze všech sil, přibližovat je co nejvíc dokonalosti. Z této povinnosti neslevuji nikomu ani prášku — tím méně mohl jsem z ní slevit něco sobě. Proto jsem své texty nejen zrevidoval, nýbrž pravidlem i zdokonalil, někde doplnil, někde zkrátil, jinde posléze opravil, a někdy dokonce podle starých náčrtů a poznámek, které jsem náhodou nalezl ve svých starých papírech; ovšem ani původního soudu, ani původní metody, ani původní struktury není se tím

nikde dotčeno. Někde text přímo po takových uměleckých retuších volal, neboť byl zkomolen tiskárnou nebo redakcí, které mu ne vždycky rozuměly, jindy neměl jsem sám tehdy dost nutné síly, abych dobojoval boj o zákonný výraz — uvízl jsem v půli, v zamlženosti nebo v manýře.

V červenci 1934

Divadelní causerie

Na nábřeží.

Pět hodin.

Plnými, širokými vlnami teče vedro odpoledního slunce, třese se olověnou reflexí na široké hladině mrtvé řeky, koupá se v šedivé, jako vápenné atmosféře ostré masy malostranských střech a kupolí. — Fadessa.

Hůl skočí chvílí na rozžhavený, popraskaný trottoir — kaučukový odraz.

Na pravé straně přítel X.

Mezi zuby lacinou cigaretu — bělavý její kouř plazí se v mdlých skvrnách rozžhaveným vzduchem.

Blízko řetězového mostu.

Proti nám klouže vagon tramvaje po graciesní křivce jako rtutí postříknutých kolejí.

— Hraje se? ozval se apaticky X, a líné, trochu spleenovité gesto bílé ruky kývlo k divadlu.

X?

Pravda, zapomněl jsem představit.

Hned.

Knoflíková dírka bez bouquetu, šátek bez parfumu, mozek bez fantasie — jinak nic.

Leda slušná dose erudice a s ní přirozeně spojený neofytický ardeur moderního psychologa a sociologa, silná adorace pro Spencera, Bucklea, Brandesa, Taina, Flauberta a Hennequina a tři fanatické kulty: Poe-, Wagner- a Tolstoj-latrie.

(Zní barbarsky?

Beze strachu, tato umělecká trojice je stejně organická jako naše Nejsvětější.)

— Bratři.

Neliterát, neherec, nekritik — mohu tedy mluvit o divadle.

— Lepenka.

In parenthesi. X, který jako každý mladý a trochu těžší mozek rád ironisuje a neguje, je ve svých sympatiích a antipatiích upřímný až k cynismu a určitý až k paradoxu: prosím, aby s tím čtenář počítal a „cifry na polovic redukoval."

Jedno je na něm dobré: je, anebo aspoň chce být věčným.

— Škoda, nenamáhej se. Vidím ti do karet.

— Ne, tedy maso a krev a duše.

— Prosím, jen objektivně. (Bezděčně napadla mi teď naivní tato fráze, která bývala ještě na gymnasiu snad jediným regulativem našich nekonečných sporů o všem možném — oba jsme škubli rtoma.) Běží ti snad o princip. Pusť konkretní x, chytni schema. Mluv, poslouchám a rozumí se — polemisuji.

Ironické „bien" klouzlo z širokých úst X.

Stáčeli jsme se k Žofínu.

— Legenda, drama. Voda, oheň. Nesmiřitelné protivy.

Legenda — epický symbol, extaticky krásná, ale nehybná světice Giottova je slabě fosforeskující aureolou ve vlažné plísni starých basilik.

A drama?

Reálný fakt, život celý, plný a bezprostřední, vržený masem a krví před moje oči a uši, „stroj svalů a nervů, které ženou tělo a duši", jak ostrým trhnutím vyříznul jeho silhouettu Taine ve své studii o Balzacovi.

(Došli jsme na ostrov a sedali na lavici.) Asfingovaná dovršenost a pohyb v toku. Receptivnost — spontánnost.

(Zde jsem stisk' nervosně rty — snad z bezděčného, pseudomoderního a tak falešného strachu před terminologickým arsenalem idealistické estetiky německé.

X hnul jen rukou — gesto bylo klidné, jako by chtělo říci: lituji tě, nač se bát — a již pokračoval . . . ale ve větách krátkých a ostrých

nebo trhaných na kusy, které jakoby stříkaly řídkými jeho předními zuby).

Je možna shoda?

Pah . . . zde se *musí* klouznout ad absurdum.

(Chtěl jsem již protestovat. Ale několik nových vět třáslo se mi již v uchu. Později v resumé, řekl jsem si).

Legenda sujetem pro drama?

Ne a ne.

Jen objektivně skutečné jevy co předměty nazírání.

Reálný svět . . . život těla a duše . . . život u stolu, v posteli, v krčmě, v továrně, na poli . . . v salonech prostituce . . . ve čtyřech stěnách a na ulici . . . všude a — *historie* . . .

Škoda, upřímně a entre nous, skoro ani v umění nevěřím — vidíš alespoň, jak rád jsem tolerantní a trochu nekonsekventní . . .

Historie — ano . . . budiž!

Ale jenom přesná . . . s vědecky správným zorným úhlem . . . detailovaná do poslední fioritury zčernalé rokokové arabesky . . . ah ano . . . „fotografické album a stenografický protokol minulosti" (fráze je od Flauberta, bolestného patrona všech umělců-skeptiků, kteří po něm jdou dusnými stíny těžkých revolt rozumu a srdce . . . a chtějí — marnost nad marnost — dešifrovat rebusy moderní Sfingy — Umění Vědy). Škoda jen — že tak hnusně neúplný!

Historie — ano, jen s tou ještě může počítat umělec, moderní dramatik . . . ale musí riskovat všecko, veliký talent a obrovskou práci ... a skoro nevěřím, že rozřeší rovnici pravdy a umění — běda, o kolika neznámých? . . .

Historie — dramata en masse, síla muskuleusní a nervová, minutieusní malby en plein air — suché a ostré linie, které řežou pravdou . . . *objektivní* nálada . . . bien . . . pro toho, kdo dovede hledat a — experimentovat.

A v legendě — zde se nedá najít nic.

Pro dramatika — nic.

Ne — jen matné vlysy vodových barev . . . bezmyšlénkovitě zasládlé obličeje . . . ostatně správně podle lineálu kreslené . . . alegorické figury stylisované s řemeslnickou devótností k banální symetrii . . . jen kostumy vleptané do barevného skla gotických oken a portálů . . . eh . . . hrůza . . . *dramatik* musí cítit jen bahno . . . hnus . . . subjektivně citový pseudopathos.

Pah . . . s tím se nesmí dnes počítat, a počítá-li se přece — resultát je nula.

X právě dokuřoval cigaretu — zbytek s trochou sliny vyplivnul slabým syknutím do žlutavého písku pusté promenády . . . tvrdý pohyb těla v ramenou, jež sklonilo se na lenoch lavice a znova mne píchalo staccato jeho zpola polykaných slabik.

Dilemma.

Buď — anebo.

Most se tady stavět nedá — při prvním kroku spadne a skoupá všecko.

V umění je každý kompromis neštěstí: půl toho a půl toho a — celý bastard. A přimazávat obojí řídkou maltou podagrovité fantasie — to je teprve fiasko celé . . . nahoru, dolů.

— Finale? . . . Nic ještě? zívnul jsem napolo.

— Hned.

Reálnost sama a jen sama, má-li kde místa — je to jeviště. Tam jsou všecky podmínky a všecky prostředky a tam reálnost je nutnost, pravda a umění — všecko ostatní alogismus.

Divím se . . . *moderní* umělec a nechápat tak absurdní lež jako dramatická báseň.

Kontradikce je tu přece nahá: báseň — dovršený symbol transcendentálný a drama — reálný fakt ve svém rozvoji o sobě a v synthesi k jiným — zní to skoro jako skutečná neskutečnost . . .

Jinde všude umělci — analysti, děti doby positivní i v halucinacích a mathematické i v mysických improvisacích hašišových snů, dobíjejí monstra minulosti: báseň epickou a dramatickou, román avantur, kritiku pedagogickou a dogmatickou, malbu kostumní a historickou a starou operu — dnes je tu jen poesie t. zv. lyrická (terminus ostatně zbytečný pleonastický a silně naivní), naturalistické drama a dokumentární román, vědecká kritika, impresionismus v malbě (a skoro

bych řek' všude) a „wagnerianismus" (slovo příliš úzké a ne precisní, ale ukazuje dost pregnantně moderní aspirace) v musique de théâtre — a Flaubertův sen „o umění, pitevním aparátu lidského mozku", dík velikým Magům Východu a Západu, je již zpola realisován.

Evoluce moderní kritiky odklízí jinde poslední třísky prázdných skořepin — pravda jinde, u nás je k tomu nesmírně daleko.

Není divu.

Ke kritice je přece jenom potřebí trochu víc než laciná emphase figarovsky duchaplného augura, který papírovým mečem francouzské blague hájí rytířsky nedotknutelnost svoji „posud svězí" literární kliky a současně ocucanými bonbony Voltairových mots bombarduje s dětinskou radostí všecko: Zolu, Vereščagina, ruské divadlo a román . . . nebo docela svěrací kazajka „vnějších poměrů", do níž je strčen ubohý referent jednoho z našich týdeníků a odsouzen tak často k nešikovnému balancování kaditelnou a z jehož „kritik" snad právě proto bývá nejzajímavější, vždy svědomitě notovaný a široce stylisovaný — obsah piec z posledního týdnu . . .

— Bravo . . . dobře karikuješ . . . ale dalším mne ušetř . . .

— Beze strachu. Jenom ještě poznámku — věcnou. Chytím se na sekundu posledního. Byl to, myslím, on, který akcentoval tak široce *poesii* Bratří.

Dobrák.

Dojde se brzy tak daleko, že každému sentimentálnímu nebo bombastickému melodramatu, všemu bahnu pathosu a lži dostane se eloge poesie.

Rhetorismus . . . ano . . . víc se dnes na jevišti nedá dělat . . . a někomu může to být i poklonou.

Je to také hezké slovo a — *spravedlivé.*

— Hotov? Oddechni si, řek' jsem s trochu ironickým úsměvem.

— Dovol, můj milý, neasistoval jsi ani disertaci ani přednášce. Hodil jsem několik vět . . . bryskních a trhaných — tvoje vina, žes je chtěl slyšet. Nevěřím v žádný absolutní kodex kritický — podávám svůj dojem, někdy ho glossuju. Dost — nic víc.

— Bravo, klepnul jsme mu palcem na koleno. Ty jsi kritický nihilista, já diletant — nemáme k sobě daleko; oba honíme dojem a náladu a oběma je kritika uměním . . . řeknu třeba causeura.

Dobře.

V jednom ale se lišíme.

Ty vidíš nebo slyšíš — máš dojem a dost — nepodrobuješ ho ani klasifikaci ani metamorfose, má pro tebe cenu absolutní, je přesně vyjádřený znak duševní, noetická jednotka.

To — ono, ano — ne.

Já vidím nebo slyším . . . mám dojem, ale víc řadím ho k jiným, srovnávám, asimiluji, zaměňuji přívalem jiných a koriguji dominujícím pocitem (recte: pocity) . . . u mne je dojem stravou pocitu, materiálem sekunderního uměleckého procesu, chutnám rozkoš tonutí, mizení, zmírání jeho v akordech dojmů jiných — ptáš se po dojmu a není tu . . . je tu jen pocit labužnického zažití dojmů, jich stopení v sekunderní náladě umělecké.

Nemám ani ano, ani ne — ale každé ano vyvolává ne a naopak.

Požitek předpokládá pochopení.

Řekls svoje.

Myslím, že máš v zásadě pravdu — ale jen relativní.

Dramatická báseň dnes je nám kontradikcí. Pravda. Ale byla jí včera — myslím před padesáti lety. A bude jí zítra — myslím po padesáti letech?

— A to dokazuje?

— Že nejsi oprávněn odsuzovat.

— Zapomínáš: každé umělecké dílo má svoje *nacionále:* místo a čas narození. Čtu i dnes s adorací tragedie Alfieriho, Shelleye nebo Byrona — cítím jen hnus před dnešními jich kopisty.

— Akcentuješ věc vedlejší. Odpočítej imitaci. Mysli, že Alfieri sám je naším contemporainem a napsal dnes svého Filipa II. Podle tebe nemá dnes pravdu, kterou měl před sto lety. Dnes by byl přehlasován . . . doslova . . . jako v parlamentě . . .

— Logická hysterie.

Tvrdím jen: díla umělecká stejně jako vědecká rostou ze sociálního terénu a evoluce umění je jen jednou vlnou evoluce sociální. Každá

doba má svoji pečeť... svůj vzduch, který všecko proniká... svůj karakter — ne nahodilý, ale tkvící v nejhlubší nutnosti... a každá doba má umělce, kteří pochopili dobu... věděli odkud jde a kam jde, v jichž dílech je cele vyjádřena — v nichž žije, v nich je vtělena... mezi umělcem a jeho prostředím je nejtužší a nejjemnější souvislost.. jsou vzájemně sebou prolnuti.

A disaccord mezi umělcem a prostředím?

Je dvojí.

Buď přišel umělec brzy — pak je revolta těžká, krvavá, ale vede dříve nebo později k vítězství (Stendhal). —

Nebo přišel pozdě — a tu je jen tragická bez triumfu.

Jen ještě jedno.

Mluvil jsi o určitých cyklických návratech v evoluci literární. Pravda, jsou. Po vyčerpání všeho, okruhem dojde se k bodu, odkud se vyšlo — jenom že hledá se vždy cestou vpřed a nikdy vzad...

Je to týž bod, ovšem — ale jinak situován a vždy ve spirále o jeden právě opsaný oblouk výš nebo (je to zcela jedno) níž.

Za padesát let návrat k dramatické básni. Snad. Snad za sto, za dvě stě — ale jen k bodu, k idei... a ta bude, myslím, ještě reciprokní...

— To vše mne ale nevyvrací. Dokázal jsi jen, že místo přehlasování rozhoduje převážení důvody — ale přec jen reálnými a relativnými.

Věc je zásadně stejna.

Vždy jen fakt a fakt.

Jak směšná je mně teď pretense staré kritiky — být spravedlivou, dodal jsem hledě ironicky na zapadající slunce.

— Dnešní jí už nemá — zná jen reálnost, řek' X. suše.

A za chvíli dodal:

Maska a zas maska a za nimi všude tma...

Zvedli jsme se.

— Při premieře byl potlesk silný? obrátil se na mne ještě X. na zpáteční cestě.

— Ano, a větším právem než Czikyho Proletářům.

— Myslím také.

1889

Ediční poznámky

Přítomným svazkem zahajujeme v edici *Souboru díla F. X. Šaldy* systematickou řadu knižního vydání úplného Šaldova díla kritického, t. j. jeho studií, článků, kritik, gloss a polemik, jak je v časovém sledu svého životního díla uveřejňoval v revuích, v denním tisku a později ve vlastním Zápisníku. Úplným jejich souborem, uspořádaným v důsledném systému chronologickém, dostane se tak Šaldovu dílu prvního vydání veškeré jeho kritické práce, uložené dotud z větší částí jen v peridodickém tisku, čtenáři namnoze stěží přístupném. Šalda sice sám ještě za života pořizoval občas knižní *výbory* ze svých starších časopiseckých článků a referátů, ale v koncepci jeho knižního díla byl to vždy pouhý výběr, nikoli vyčerpávající zveřejnění úplného materiálu. Tak r. 1925 a 1934 vydal dvě knihy, shrnující výbor jeho nejstarších článků a kritik z let devadesátých (z r. 1892—1900), „Juvenilie" a „Mladé zápasy"; ke konci života, r. 1936, vydal pod titulem „Časové a nadčasové" objemný svazek novinových feuilletonů z Nár. listů, Venkova, Tribuny a z Českého slova z doby válečné a těsně poválečné (1912—1924). Stejně i z větších studií literárně historických a z řady básnických portrétů z poslední doby zamýšlel uveřejnit knižní celky, jež vyšly již posmrtně v edici Bedřicha Fučíka podle záměrů autorova autentického rozvrhu: „Studie literárně historické a kritické" (1937) a „Medailony" (1941). Podobně byla posmrtně vydána kniha jeho kritik české literatury, uveřejňovaných v Zápisníku, „Kritické glossy k nové poesii české" (1939) a výbor výtvarných statí „Hájemství zraku" (vydal 1940 Fr. Kovárna). Tyto výbory byly však pouze dokumentem Šaldova retrospektivního hlediska, s nímž ke konci života přehlížel vlastní dílo. Časový odstup a zároveň hodnotící hledisko aktuálního zpřítomnění vedlo však Šaldu k výběru pouze toho, co sám v dané chvíli pokládal za podstatné a životné pro přítomnost; proto někdy svůj text také revidoval, retušoval nebo i přepracoval[1]. Jmenované svazky jednotlivých výběrů nebudou v novém vydání Šaldova díla — tentokráte konečně již úplném — znovu přetiskovány. Neboť redakce *Souboru* rozhodla se pro chronologické uveřejnění nerušeného pásma auto-

1 - Srv. „Slovo úvodní" k *Mladým zápasům* z července 1934, otištěné *zde* na str. 450—455.

rových kritických projevů, které takto umožní vydati spolehlivý a autentický obraz Šaldova kritického vývoje i jeho osobní konfrontace s českým literárním, kulturním a posléze i společenským vývojem celého půlstoletí. V tom smyslu ozřejmil a zdůvodnil vydavatelské zásady redakce *Felix Vodička* v článku „Celkový plán Souboru díla F. X. Š.", otištěném ve zvláštní publikaci, vydané k zahájení Souboru (Praha, *Melantrich 1946)*:

„Dali jsme přednost hledisku historickému před thematickým vědomě, neboť kritik působí silou své aktivity přecevším v dané chvíli a s hlediska dané situace. Máme však pro toto hledisko jistý pokyn a souhlas přímo v Šaldově díle. Šaldovým kritickým potřebám nejlépe vyhovoval *Šaldův zápisník*, vydávaný od roku 1928. Tam se Šalda mohl nezávisle a v plném bohatství a v plné rozmanitosti svého projevu a výrazu vyrovnávati s danou kulturní a politickou skutečností. Právě proto, že tento Šaldův zápisník byl tak osobitým projevem Šaldovy pracovní a vydavatelské techniky, hodláme vydati tento Zápisník i v Souboru v celistvé podobě, pouze beletrii přeřadíme do souborných knih beletristických. Ale obdobně jako v Zápisníku působil Šalda již dříve, i když neměl vždy tu nezávislost a ty publikační možnosti jako ve svém vlastním časopise. Hodláme proto metodu Šaldova zápisníku prodloužit zpětně do minulosti a budeme v jednotlivých svazcích historické řady Šaldových spisů zachycovati Šaldovo publicistické působení podle jednotlivých roků, při čemž jednotlivé svazky zahrnou podle množství materiálu po případě i let několik . . .

Zdálo by se, že zdůrazněním historického hlediska v plánu Souboru díla F. X. Šaldy nepřihlíželi jsme dostatečně právě k jeho životnosti, kterou měl Šalda sám vždy tak na mysli. Nepochybujeme však, že i v tomto uspořádání bude mít Šalda dnešnímu čtenáři co říci, že i dnešní čtenář bude moci konfrontovati Šaldovo řešení problémů v minulosti se situací přítomnou. Zato mu naše uspořádání Souboru vedle jednotlivých stále živých problémů umožní sledovat ještě navíc životnost jako trvalou vlastnost Šaldovy kulturní aktivity, stále neúnavné a stále znovu a znovu se ponořující do všeho dění se snahou novou skutečnost nejen pochopit, ale i vytvářet. Není právě tento aktivismus jako trvalý postoj ke skutečnosti něčím, čeho stále potřebujeme a co jedině zaručuje i plnost kulturního života v přítomnosti? V tomto smyslu je Šaldovo dílo aktuální celé a právě postup historický odhalí pathos a inspiraci Šaldova díla kritického v plném jejich rozsahu."

Šaldovy kritické projevy, t. j. studie, články, kritiky, glossy a polemiky, uspořádané v chronologickém pořadí od počátku jeho vyznamné činnosti v „Literárních listech" r. 1892 až po poslední stati ze „Zápisníku", otiskujeme podle původního textu v revui nebo v novinách, kde byly po prvé uveřejněny. K časopisecké versi jako výchozí přihlížíme i při otiskování těch studií a statí, které byly Šaldou zařazeny do některých z výborů jeho starších prací, do „Juvenilií", „Mladých zápasů" nebo „Časových i nadčasových", a které při této příležitosti byly někdy méně, někdy

podstatně měněny. Dostatečným odůvodněním nerespektování Šaldovy pozdější redakce jeho starších článků jest nám nutnost zachování historického kontextu v úplném chronologickém vydání, v němž by vkládání některých stylisticky i věcně přepracovaných statí, které obrážejí pozdější (časově odlehlý) vývoj Šaldova názoru, působilo rušivě. Tam, kde půjde o podstatné odchylky rázu věcného, nikoli stylistického, zaznamenáváme v poznámkovém aparátu nejdůležitější změny a retuše, jež Šalda provedl. (Týká se to zejména pětačtyřiceti kritických článků „Mladých zápasů" z r. 1934, jejichž knižní znění se od původního textu z let devadesátých odchyluje nejpatrněji.)

Řada kritických projevů z let 1892—1937, vytvářející vcelku mohutný obraz téměř půlstoletého vývoje české moderní kultury a Šaldovy výjimečné tvůrčí účasti na ní, obraz vývoje Šaldy-kritika a jeho aktivního postoje k českému dění nejen literárnímu, ale i obecně kulturnímu a zčásti i politickému, obsáhne přibližně 20 svazků včetně znovu vydaných ročníků jeho „Zápisníku". Rozsah každé knihy zaujme Šaldovo kritické dílo z 2—3 let; rozhodující pro počet let v jednotlivém svazku jest nám jen vnější okolnost rozsahu. Jednotkou vnitřního členění jest kalendářní rok. Uvnitř tohoto chronologického vymezení budou vydány veškeré studie, kritiky, glossy, polemiky, úvody ke knihám, stati ve sbornících atd., bez jakéhokoli thematického hlediska. Pro přehlednost rozdělujeme však kritické dílo z jednotlivého roku do dvojího pásma: essaye, studie a velké kritiky tvoří pásmo první, zřetelně — i typograficky — odlišené od pásma gloss, menších recensí a polemik, podepsaných po případě pouze šifrou.

První svazek *Kritických projevů* F. X. Šaldy obsahuje úplný úhrn Šaldovy kritické a polemické tvorby z prvních dvou let jeho publikační činnosti: z r. 1892 a 1893. Je celistvým obrazem Šaldy čtyřiadvacetiletého a pětadvacetiletého, vstupujícího na prahu literárně revoluční epochy devadesátých let minulého století na veřejné forum a brzy nato významně ovlivňujícího české literární dění tohoto období. Dlouhého Literární listy, „časopis věnovaný moderní kritice literární" (vycházející ve Velkém Meziříčí na Moravě) a vzápětí pak Pelclovy Rozhledy jsou první jeho tribuny. První rok — 1892 — jsou to dokonce Literární listy výlučně; dlouhými studiemi, obšírnými recensemi současné české poesie a prózy, i polemikami, jež jimi vyvolá, vyplňuje jejich čísla, čtrnáctidenně a celkem pravidelně vycházející. V prosinci r. 1891 (pět dní před jeho čtyřiadvacátými narozeninami) objevuje se tu jeho jméno po prvé. Po celá devadesátá léta až do konce století (do 16. III. 1899) působí v nich pak jako nejvýraznější osobnost a sama osa celé revue. Vedle toho psal F. X. Šalda v této době divadelní kritiky do Rozhledů (1893—1895) a později literární články — především referáty — do Lumíra (1898—1900). Avšak Literární listy zůstaly po celou tu dobu jeho basí nejvlastnější a pro celé Šaldovo první období nejcharakterističtější.

Osm velkých studií, *dvacet* rozsáhlých kritických referátů převážně o české literatuře, *dva* zásadní referáty divadelní a *devět*(!) polemických článků, typických již pro originalitu Šaldy — dravého polemika, tvoří úhrnnou žeň prvních dvou let, již podává přítomný svazek. Celkem tedy 39 článků; v knižním vydání svého Díla, ve svazcích „Juveniliť" a „Mladých zápasů" uveřejnil z nich Šalda právě polovinu (19). Z celé půle je tedy první svazek Kritických projevů prvním knižním uveřejněním nejstarší Šaldovy kritické práce. A i referáty a studie knižně vydané vycházejí tu po prvé ve své původní, časopisecké, versi. Neboť zejména v knize „posudků, odsudků, útoků z let 1893—1899" („Mladé zápasy") prováděl Šalda podstatné změny v retuších stylistických i věcných.

Vzhledem k tomu, že část těchto studií byla již knižně uveřejněna a znovu přehlédnuta Šaldou, uveřejňujeme v Dodatku i *předmluvy* Šaldovy k těmto knižním souborům, t. j. k Juveniliím z roku 1925 a k Mladým zápasům z roku 1934. Uveřejňujeme tyto předmluvy již v tomto prvém svazku Kritických projevů, ačkoliv obsah obou Šaldových výborů z kritické tvorby let devadesátých bude vyčerpán teprve postupně v následujících třech svazcích, které spolu s tímto svazkem zahrnou v našem vydání kritickou produkci Šaldovu let devadesátých ne již jen ve výboru, ale celou. O zařazení oboru předmluv do tohoto svazku (a ne až k Šaldově tvorbě z roku 1925 a 1934) rozhodla snaha, aby čtenář mohl za pomoci poznámek již na podkladě svazků zahrnujících tvorbu let devadesátých rekonstruovati aspoň v základních obrysech i oba výbory Šaldou koncipované.

K tomuto souboru jsme v Dodatku připojili ještě nejstarší kritický projev Šaldův, *Divadelní causerii*, pocházející z roku 1889.

V tomto prvém svazku Kritických projevů považujeme za nutné aspoň stručně připomenouti hlavní zásady, jimiž se řídíme při vydávání textu Šaldových studií a článků, a to nejen v tomto svazku, ale i v dalších svazcích Kritických projevů a v celém Souboru díla F. X. Šaldy.

Chceme zachytit věrně původní znění textu, beze změn stylistických nebo jazykových. Opravujeme pouze nesporné tiskové chyby nebo nesporná opomenutí mluvnické povahy. Zachováváme i původní interpunkci, opravujeme opět jen zřejmá nedopatření (vynechané čárky před *který*, *že*, *aby* atd., vynechané čárky za vloženými větami a tak podobně). Tam, kde jde o záležitosti formálně pravopisné (tedy ne jazykové), přidržujeme se Pravidel z roku 1941. (Opravujeme tedy *ztráviti* na *stráviti*, *spůsob* na *způsob*, *pro vždy* na *provždy*, *denník* na *deník*, ale ponecháváme *smísený*, *řebřík*, *myšlénka*, *přeletavý* atd.). Substaniva psaná podle dobové normy s měkkým *-ť*, píšeme podle dnešní normy s *-t*. (Místo *zkušenosť*, *vlasť*, *část* píšeme *zkušenost*, *vlast*, *část*). Pravopis cizích slov píšeme obvykle podle dnešní pravopisné normy. U těchto cizích slov rekonstrujeme i kvantitu tam, kde je zvykem ji značit v dnešní normě. (Místo *termin*, *formalnost*, *mentalný*, píšeme *termín*, *formálnost*, *mentálný*). Šalda v devadesátých letech často vnáší do textu nová slova z cizích jazyků, zejména z franštiny, a píše je původním pravopisem.

V tomto případě převádíme do grafické normy české jen ta slova, která jsou v nynějším slovníku zdomácnělá (na př. *bourgeoisní* píšeme *buržoasní*), jinak ponecháváme původní podobu Šaldova způsobu psaní. Tam, kde ve způsobu psaní cizích slov bylo značné kolísání v posledních desítiletích (tak na př. v otázce psaní *h* ve slovech jako *mathematika* — *matematika*), přidržujeme se rovněž textu Šaldova.

Pokud jde o věcné omyly, opravujeme podle možnosti chyby v titulech knih, ve jménech uváděných autorů, po případě i chyby v citátech.

Jiří Pistorius.

1892

Synthetism v novém umění. Literární listy 13, č. 1 (16. 12. 1891), str. 1—3, č. 2 (1. 1. 1892), str. 25—27, č. 3 (16. 1.), str. 49—51, č. 4 (1. 2.), str. 67—70, č. 5 (16. 2.), str. 87—89, č. 6 (1. 3.), str. 103—105, č. 7 (16. 3.), str. 121—122, č. 8 (1. 4.) str. 140—142. Knižně vyšlo v Juveniliích; text na str. 17—35 a poznámky na str. 307—331.

Šalda vysvětlil sám vznik této první obsáhlé kritické studie v Úvodním slově k Juveniliím (Viz zde na str. 447.). Souvisí tedy tato studie s literárním charakterem počáteční Šaldovy beletristické tvorby, s povídkou Analysou, uveřejněnou v roce 1891 ve Vesně (v Souboru díla F. X. Šaldy bude uveřejněna ve svazku 3. „Život ironický a jiné povídky"), a s polemikami, které se rozvinuly po uveřejnění této povídky v Čase a v Literárních listech. Polemika kroužila zprvu kolem symbolismu a vyústila nakonec v zásadní Šaldův pohled na problematiku moderního umění v článku Synthetism v novém umění.

Text Šaldova Zaslána z Lit. listů 1892, který byl určen Času za jeho článek o škole symbolistů, je přetištěn v tomto svazku na str. 185—196. V poznámkách k tomuto Zaslánu na str. 470 n. je pak podrobněji zachycen celý průběh polemiky, vyvolané Analysou, a je tam otištěn i výňatek z Šaldova dopisu zaslaného Času a otištěného tam v 5. ročníku na str. 621. Tento výňatek představuje vlastně zárodek této studie o Synthetismu.

Josef Braun: Mezi vyhnanci. Vyšlo v Literárních listech 13, 1892, č. 13 (16. 6), str. 229—231, a č. 14 (1. 7), str. 251—252 s bližším určením recensované knihy tohoto znění: „*Libuše*", *Matice zábavy a vědění, čís. 5, roč. 21. V Praze 1891. Stran 154.*

Tuto kritiku otiskl Šalda v Mladých zápasech, str. 21—28, ve znění „zkráceném a retušovaném" a s četnými změnami stylistickými. Ze změn zasahujících do věcné stránky jsou nejvýznamnější tyto:

Na str. 56, ř. 4. vložena za větu *Jedná se o mladého Javorovského* nová věta:

Už takové poetické jméno na -ský je pusté klišé! — Na str. 59 text začínající slovy *Je pravda . . .* (ř. 13) a zakončený slovy — *jedenadvacátého století* (ř. 21) byl redukován v novém vydání do jedné věty takto: *I když žijí mezi námi lidé takového rázu, lidé nečasovi, ranění touhou minulosti, bývají vzácní a budou stále vzácnější v demokraticko-positivistické výchově budoucnosti.* Na str. 61, ř. 8 za slovo *Rousseau* vložena do závorky vysvětlující poznámka: *(„Nová Heloïsa").* — Na str. 61, ř. 23 *konvenční efekty polské romantiky* změněny na *efekty romantiky 19. stol.*

Xaver Dvořák: Stínem k úsvitu. Literární listy 13, 1892, č. 14 (1. 7), str. 249—251, č. 15 (16. 7), str. 262—265. Přetištěno v Mladých zápasech „značně zkrácené" na str. 37—46. Zkrácení se týká především dokladů a příkladů z Dvořákovy poesie; celý text je dále stylisticky přepracován. Věcné změny se týkají na př. opatrnějšího odstupňování v soudech hodnotících (tak soud o Dvořákovi: *máte před sebou dílo skutečného básníka* (str. 63, ř. 6) je v novém textu omezen určením *alespoň po některých stránkách;* nebo na str. 66, 2. řádek zdola mluví Šalda o *krásné* studii J. Vrchlického, zatím co v novém vydání ji kvalifikuje jako *jásnou*), po případě jsou v příkladech dokládajících jisté skutečnosti ze světového básnictví někteří spisovatelé vynecháni, nebo jiní přidáni. (Tak na str. 64 nebyli mezi představiteli náboženské renaissance v 19. století jmenováni *Jean Paul, Giovanni Daneo, Felice Bisazzo, Aleardo Aleardi* a *Flaubert*, ale zato nyní na prvém místě uveden *Brentano.* Obdobně na str. 73 při výkladu o intensitě náboženské vroucnosti nahradil Šalda *Walt Whitmana Fr. Mistralem* a pochvalný výrok o *Zeyerově Janu Marii Plojharovi* vynechal celý.)

H. G. Schauer. Literární listy 13, 1892, č. 17 a 18 (1. 9), str. 289—293, č. 19 (16. 9), str. 321—322. Přetištěno v Juveniliích, str. 36—48. — Psáno jako nekrolog. (Schauer zemřel 26. července 1892.)

Jos. bar. Krušina ze Švamberka: Črty. Literární listy 13, 1892, č. 19 (16. 9), str. 328—330, č. 20 (1. 10), str. 346—348. Podtitul uváděl, že Črty vyšly jako 45. dílo v Saškově Moravské bibliotéce, ročník 7, č. 11—14. Ve Velkém Meziříčí 1892. Stran 225.

Bohdan Kaminský: Z Příkopů. Literární listy 13, 1892, č. 20 (1. 10), str. 345 až 346, č. 21 (16. 10), str. 360—361, č. 22 (1. 11), str. 377. V podtitulu byly bibliografické údaje o recensované knize tohoto znění: Z příkopů. Verše. Nakladatel: J. R. Vilímek. V Praze 1892.

Alfred Tennyson. Literární listy 13, 1892, č. 23 (16. 11), str. 385—387, č. 24 (1. 12), str. 403—406.

Karel Červinka: Zápisník Literární listy 13, 1892, č. 23 (16. 11), str. 393—395, č. 24 (1. 12), str. 411—412. Podtitul uváděl bibliografická data recensované knihy: Nakladatel: *F. Šimáček.* V Praze 1892. Str. 90. — Knižně otištěno v Mladých zápasech, str. 29—36 „s malými retušemi a doplňky". K retuším mimo úpravy stylistického rázu patří i celé vynechané věty. (Tak na str. 123 byla vynechána věta, začínající slovem *Duch . . .* v řádku 8; na str. 123, 2. řádek zdola vynechán text začínající za dvojtečkou slovem *úkol . . .* až do konce odstavce na str. 124; na str. 124, 5. ř. zdola vynechán text začínající za pomlčkou slovem *shodně . . .* až do konce odstavce; na str. 126, 5. ř. zdola vynechána věta začínající slovem *Dost . . .*) Z doplňků jsou nejvýznamnější tyto: Na str. 123 jsou příklady básníků píšících in articulo mortis doplněny za *Verlainem* na konci odstavce ještě poukazem na Heina: *„a u Němců Heine, ten kouzelný poslední Heine, básník ‚Lazara', básník kletby a rouhání a pak, ještě bolestnější, básník poslední resignace . . ."* Na téže stránce 8. řádek zdola místo *Poesie Verlainova* opraveno na *Poesie Poeova a Verlainova.* Na str. 129 za odstavec končící před citací veršů větou *„Město prý je také — hrčící pila!* vložena hodnotící věta: *„Což je stejně laciné, jako konstruované."* Na téže stránce na konci předposledního odstavce k jménu básníka *Lošťáka* přidáno i křestní jméno *Ludvík.*

Kritika v revui. Rozhledy I, č. 11 (listopad 1892), str. 324—328.

Překlad v národní literatuře. Literární listy 14, č. 1 (16. 12. 1892), str. 1—4, č. 2 (1. 1. 1893), str. 27—28, č. 3 (16. 1), str. 48—51. Knižně v Juveniliích, str. 49—64, bez podstatných změn.

Jaroslav Vrchlický: Nové barevné střepy. Literární listy 14, č. 1 (16. 12. 1892), str. 9—10. Bibliografické údaje o recensované knize uvedené v podtitulu: V Praze 1892. Nákladem: F. Šimáčka. (Kabinetní knihovny svazek 55.) Stran 188.

Karel V. Rais: Horské kořeny. Literární listy 14, č. 1 (16. 12. 1892), str. 12—15. Bibliografické údaje o recensované knize byly uvedeny v podtitulu: V Praze 1892. Nakladatel: F. Šimáček. Stran 157. Knižně otištěno v Mladých zápasech, str. 99 až 105 s četnými stylistickými retušemi a zjednodušenými formulacemi.

Joséphin Péladan. Literární listy 14, č. 1 (16. 12. 1892), str. 21—23, č. 2 (1. 1. 1893), str. 40—41, č. 4 (1. 2. 1893), str. 77—78, č. 7 (16. 3. 1893), str. 128—129, č. 12 (1. 6. 1893), str. 215. — Uveřejněno jako součást oddílu nadepsaného *Literatura francouzská.*

Zasláno. Literární listy 13, 1892, č. 2 (1. 1.), str. 46—48, č. 3 (16. 1.), str. 65—66, č. 4 (1. 2.), str. 85—86. — Odpověď na článek Času „*O škole symbolistů*" (Čas 5, 1891, č. 46 z 14. 11. a č. 48 z 28. 11., str. 730—732 a 762—765). Tato polemika měla svou předehru. Byla vyvolána otištěním umělecky průbojné Šaldovy povídky Analysy v zářijových číslech „Vesny" v r. 1891. (Viz zde v 7. svazku Souboru díla F. X. Šaldy.) 12. září 1891 uveřejnil Čas (ročník 5, str. 587) noticku pod titulem *Z nejmladší novelistiky*, v níž přinášel zprávu o tom, že Vesna, „časopis zábavně poučný *pro náš lid*", přinesl v posledním čísle začátek povídky Šaldovy „Analysa". „Zastavujeme se u tohoto přepodivného výplodu převrácené manýry ne tak z potřeby, že by literatuře hrozilo nebezpečí; spíše však z toho důvodu, že naši diletanti kritičtí všecko, co je převrácené a neslýchané, ochotni jsou připočísti na vrub realismu." Pak následoval obsáhlejší citát začátku povídky. Autor noticky nechce, jak říká, citát glossovat a komentovat, úsudek si udělá prý čtenář sám. Šalda charakterisoval styl deníku hrdiny Analysy jako projev „nemocné jeho duše", autor noticky soudí, že „totéž by se mohlo říci o začátku práce p. Šaldovy".

Na tuto noticku zaslal Šalda Času dopis, který v Času otiskli jen ve výtahu (ročník 5, str. 621) a s redakčními poznámkami. Z nich vysvítá, že v dopise Šalda jednak opravoval tiskové chyby, jež se vloudily do textu Analysy, jednak „sebevědomě hlásá, že povídku „Analysa" pracoval s plným vědomím, že u nás chce zahajovat nový směr a uměleckou methodu, slovem školu". Pak následoval výtah z dopisu Šaldova, který zde přetiskujeme:

O jméně metody té se prou. Více záleží na podstatě její. Vyložili a vykládají ji z živých Bourget, Rod, Morice, Wyzewa, Pica. Z mrtvých: Hennequin. A co píši, jen z nich je složeno. Moje kredo: Řekli a říkají ti umělci, že nestačí v umění podati takový *určitý, obmezený* jev nebo soubor jevů, tedy něco *částečného.* V tom že je neúplnost a nespokojenost těch ostatních jevů potlačených, protože opomenutých. V tom že není ani celost, ani jednota, ani radost (a je tu viděti větší menší příbuznost s tím oním metafysickým učením německým). Že tedy umění, které je osvobozením ze zemského stlačení, uzavřenosti a částečnosti, má stvořiti *úplný* život všehomíra, t. j. duše a vnějšího světa v ní zrcadleného. Čím *více* umění vyjádří, tím že je větší. A v tom poznává se jich cíl, který sluje *Vše.* Ale má-li umění vše podati, potřebí všemohoucnosti jeho prostředků: co se jimi nedovede vyjádřiti, nežije umělecky, *není*, učí. Tak tedy prostředek umění slovesných, t. j. řeč musí vystihovati celý způsob duševního života: i dojem i poznatek i cit. Patrný je rozdíl mezi slovem, pokud zjevuje poznatek, ku př. geometrickou poučku, a pokud podává v básni třeba

cit. Posud — praví dále — vyjadřovala literatura jen jednu sféru duševního života: svět poznatků. Ostatní úplně zůstavila umění výtvarnému a hudbě. A tak by podle nich byla dotud realistickou v nejpřísnějším absolutním smyslu, pokud nic nevyjádřila nad popis neb výpočet jednotlivých poznatků. „A umění ideálné — praví — (překládám tu italského kritika Vittoria Picu) bude to, jež stvoří celý život a nejen život smyslů neb jen rozumu nebo jen srdce. To bude to umění *složité*, které exaltuje ducha lidského v stav *jasnovidného snu*, o němž mluví Wagner ve veledůležitém svém listě k Willotovi z r. 1864". Jedná se tedy o expansivní zvýšení účinnosti slova básnického. „Slovům, která po dvě stě a více let, od Malherba k reformě romantické, měla význam jedině přísně *abstraktní*, snažili se básníci na počátku tohoto století a po nich Flaubert a po něm jiní vrátit význam *smyslný* a *citový*, který měla při zrození jazyka. A tak slova nebyla více abstraktními znaky, nýbrž podle slavné věty V. Huga stala se živými bytostmi; nevyjadřovala jediné myšlenky, ale i dojmy smyslové jako umění plastická i city jako hudba."

Z toho již také patrný bude poměr k filosofickému i estetickému monismu, k sugesci i symbolismu. A z tohoto jen důsledně podává se známá věta nového hnutí, vyjadřovaná ne právě vhodně, nejčastěji asi, že „krása je podmíněná šerem", což jen znamená, že ke stvoření celého světa v umění jest se stříci určité uzavřenosti, jak již psal Flaubert, a že „díla, která pročítáme s rozkoší znova a znova, jsou ta, která nevyjadřují myšlénky a city spisovatelovy ve formě *rozvinuté*, nýbrž zpola jen *naznačují* a *mlhou obalují*, zůstavujíce čtenáři úlohu úplně si je stvořiti; díla, která *úmyslnými opomenutími, nejistotou a kolísavou dvojsmyslností* budí nové myšlénky, nové city v duši čtenáře, myšlénky, city, jež se mění dle různých duševních stavů, v nichž se nalézá; díla konečně, jež tvoří skoro mezi spisovatelem a čtenářem jistý druh sympatického spolupracovnictví."

A je zřejmo, že nové toto umění bude odpírati výlučnosti dokumentace naturalismu jako jeho determinismu a že snahy jeho budou podstatně psychické nebo metafysické jako snahy realismu jsou sociologické. Hennequin, který veliké má zásluhy o nové hnutí vědeckým jeho formulováním, odpíral theoriím Tainovým o prostředí a sváděl znovu kritiku s pole sociologického na estetické, kdež ovšem žádal stvoření positivního základu vědeckého, posud úkol Budoucnosti. Jeho studie cizích i domácích autorů jsou většinou studiemi estetického formalismu, předem stylu. A myslím, že od nich se musí dnes vycházeti v těchto nejnesnadnějších otázkách, že zvláště zde třeba míti jeho oddanost, proniknutí a pochopení podle prvé zásady každé skutečné práce vědecké, jak je obsažena v Spinozově Etice: „že ten, kdo správně poznal, že vše z nutnosti božské přirozenosti a podle věčných zákonů a pravidel přírody se děje, nic nenalézá, co by nenávisti, posměchu nebo pohrdání zasloužilo".

Šlo tedy v dopisu o výklad, který je zárodkem studie Synthetism v novém umění, viz zde str. 11 n. a v poznámkách na str. 467. Redakční komentátor Času konstato-

val, že se Šalda přibližuje k starým pravdám o podstatě poesie nevhodnými prostředky, takže — jak prý dosvědčuje Analysa — „alchymie byla blíže k chemii nežli tento nový symbolismus k pravému umění."

14. listopadu (str. 730—732) a 28. listopadu (str. 762—765) téhož roku vyšel v Čase nepodepsaný článek „*O škole symbolistů*". V článku jsou uvedeny informace o francouzském symbolismu, za jehož původce je pokládán Jean Moréas, podle interviewů uveřejněných v Huretově knize Enquête sur l'Évolution littéraire. Huret rozvrhl soudobé francouzské spisovatele do osmi tříd (psychologové, mágové, symbolisté, naturalisté, neorealisté, parnasisté, neodvislí a theoretikové). Článek v Čase se všímá však jen programu symbolistů, zejména Mallarméova a Maeterlinckova a srovnává Mallarméův výrok o tom, že v poesii má býti *něco neurčitého*, s tím, „co pan Šalda ve svém vyznání nazval šerem".

Další text článku obsahuje: 1. odmítavou kritiku francouzské these symbolismu; 2. názory českých symbolistů; 3. kritiku symbolistické praxe, prováděnou na rozboru částí Šaldovy Analysy s použitím thesí Masarykova spisu O studiu děl básnických a s odmítavým postojem k mysticismu, za jehož součást pokládá autor i symbolismus. Ve všech třech uvedených částech najdeme výňatky z Šaldových dopisů, zaslaných Času ve věci Analysy a polemiky o nových směrech literárních. Z Šaldova „Zaslána" vyplývá, že dopisy byly dva.

První dopis vzešel z nepříznivého posouzení Analysy v Čase a jeho podstatná část byla uveřejněna již dříve v Čase na str. 621. Jedno místo tohoto dopisu přešlo však podle Šaldova svědectví i do článku „O škole symbolistů". („Odkázal jsem Čas v prvém svém listě (č. 48, str. 763, 2. sloupec) k prof. Masaryka ‚Studiu'." Viz zde na str. 196.) Jde o místo v třetí části a týká se básnických prostředků užitých v Analyse (ukázka Analysy byla „očištěna od tiskových chyb, jež do ‚Vesny' se vloudily", zřejmě též podle oprav prvního dopisu Šaldova), které byly kritisovány v Čase jako temné a nesrozumitelné a zatížené učeným aparátem:

Citujeme text Šaldův:

Čte-li se třeba v prvé větě „bronzové" duby, nechtěl jsem slovem tím podati poznatek rozumový — mně zde nešlo o smysl historický, konvenční, logický, nýbrž o něco zcela jiného: *dáti cítiti* nezprostředkovanost, tvrdost a cizost počitků, jaké v šeru a přítmí doléhají na mysl nejen přirozeně neobyčejně dráždivou, ale v tu chvíli osudným rozhodnutím, zvláštním a důležitým záměrem zcela rozrušenou. A *proto* jsem stavěl tak celou větu, volil právě ta slova, srovnal je tak, aby ve větě samé ožila celá tíseň chvíle té i se vším hmotným a skutečným, i se vším tušeným a domněným — i se vším *μετά*: oko překážkami a nakupenými předměty stále se matoucí a v nejistotě se opravující jako nerozhodnutá, pochyb plna duše. A že jsem pracoval, jak lze se vyjádřiti, subjektivně a dogmaticky, a ne objektivně a historicky, je nejvlastnější podstatou této metody. A stejně tak i jinde, jako když píši: mléčné a hudební ticho, blátivý hluk atd. A divím se jen, že dnes, kdy dávno již tištěna a čtena nejedna pochopením široká a vystižením pronikavá věta „Studia děl básnických", nelze tu viděti nic než nepochopitelnou monstrositu. (Str. 763.)

Text *druhého dopisu* nebyl rovněž otištěn souvisle a můžeme jej jen zrekonstruovati podle citátů, otištěných ve všech třech uvedených částech článku „O škole symbolistů". Zdá se, že podnět k dopisu vyšel tentokrát od redakce Času, která přihlédla k programové části prvního dopisu Šaldova a domnívala se, že Šalda může osvětlit v článku, zabývajícím se symbolismem, stanovisko českých symbolistů. Autor článku výslovně připomíná, že o otázku jasnosti nebo nejasnosti symbolistického programu („kredo symbolistů zní jako mysterium") byl veden spor s českými symbolisty. „Oni trochu nejasnost svého programu uznávají. Ale jen zčásti. Pan Šalda odpověděl nám takto". Jádro odpovědi Šaldovy je v druhé části článku, tam, kde Šalda představuje názor českých symbolistů. V první části článku je pak podle Šaldy zachycena prehistorie symbolismu a v třetí části je Šaldova kritická úvaha o budoucnosti symbolismu u nás. Otiskujeme zde tyto tři výňatky z Šaldova dopisu v tom pořádku, jak za sebou následují v probíraném článku.

I. Str. 731. Symbolism je tak málo nový, řeknou vám, jako realism. Tomu odporovati znamená neznati dějiny literatury. Jen v letu: symbolická je skoro vždy poesie Dantova a kolika jeho předchůdců i vrstevníků! Zcela symbolický je Calderon v autos sacramentales jindy zbožňovaných a dnes zapomenutých. A z moderních obětovali mu Goethe ve Faustu jako Heine v Nordseebilder, Shelley jako Browning, Walt Whitman jako Hugo. A zcela jsou jeho: Poe, Vigny i Baudelaire. A Flaubert v Pokušení sv. Antonína a kde všude jinde! A jak Zola sám je v podstatě symbolista, ukázal dávno Lemaître (v prvém a čtvrtém svazku Contemporains). A více: ten dvojí pramen, realism a symbolism, teče v dílech mnohých Velkých vedle sebe nedělen nebo mísí se v jednom řečišti. Nová jest jen výlučnost, s jakou se v naší době proti sobě staví analytický realismus a „syntetický symbolismus".

II. Str. 731. Pravda, způsob symbolický bude příliš obsažný, složitý, obecenstvu nejasný, že ‚zatemňuje' pochopení. A na ni chci odpověděti. Myslím, že tomu snad u části čtenářů pro začátek tak bude. *Ale není vyhnutí.* Že bohatost uměleckých forem, zvláštní, význačnější, jemnější, subtilnější výraznost a účinnost všech jeho prostředků roste a se množí, je historickým zákonem a nelze ho popírati. Umělec nalezne takové *nové*, všem posud utajené odstíny nebo způsoby pocitů a složí je ve svém díle a *obecenstvo musí se naučiti* procítiti je po něm. Je známo a řeklo se již často, jak umělec je vychovává a jak také ta výchova jeho čivosti či vůbec vnímavosti je imitativná. A napsati dějiny určitého smyslu v umění, třeba zraku, t. j. ukázati, jak stoupala a rostla uměleckou výchovou jeho čivost, bylo by úkolem positivní kritiky. Když nejprve maloval své obrazy Delacroix nebo později Manet, nevnímalo hned obecenstvo ty poslední a nejjemnější záchvěvy a ty paprsky, které umělec našel, „nevidělo" barvy umělcovy. Dnes se již naučilo je viděti a vidí je

v přírodě. Čivost a vůbec vnímavost jeho je obohacena. Vidí svět mnohotvárněji, podrobněji, charakterističtěji, silněji a radostněji a děkuje za to umělci a — svojí oddané a povolné snaze. Té je třeba, neboť ta rozkoš a ta radost umělecká jako každá jiná je výsledkem námahy a činnosti. Každý ví, když četl ponejprv a i později Danteho, Shakespeara nebo Goetheho, že skutečnou tu rozkoš musil si dříve vykoupiti oddaností a trpělivostí. A více: řeklo se již, že právě ta celá radost z uměleckého díla pro čtenáře je znova procítiti a prožíti, znova vybojovati ten boj, který bil umělec, když dílo rval a tvořil ze tmy a prázdna. A že hlavně je tomu tak při těch umělcích Vůle katexochen, v jich dílech zcela úmyslných a sestředěných, že v celé spontánnosti prožije se proces jejího rozvoje a že tu v celé šíři cítí se organisační její princip.

A patrno, že při té výchově vnímavosti, které je podroben i jednotlivec, i jedna generace, i celé lidstvo v posloupnosti generací, budou i ti, kdo jsou za *průměrným* rozvojem, i kdo jsou před ním. Když na konci minulého století provozován Mozartův Don Juan, část obecenstva neslyšela mnoho nad nejasný chaos tónů stejně jako v letech sedmdesátých při provozování Wagnerova Götterdämmerung — a neslyší ani dnes jisté procento více. Jako je dnes mnoho, kteří nemají rozkoše z Danta, které dusí orgie jeho obrazů v jich abstraktní symbolisaci. Ale na tom málo záleží: všecko není pro každého. A poučně v té příčině praví prof. Hostinský v studii o melodramatě: „Proto, že nám okamžité vnímání nějaké skladby činí potíže, nesmíme její složitost a bohatost prohlašovati za přílišnou, za pochybenou: snad my sami časem složitosti té přivykneme, anebo domohou se zvýšené vnímavosti estetické již pokolení nejbližší — a pak nynější úsudek náš objeven bude v celé své liché subjektivnosti." A stejně je a bude tomu v otázce naší.

III. Str. 764. Věřím, že jiné umění, hlubší a vyšší než realismus, jak se mu v Čechách průměrně rozumí, je nutné. Že meditace metafysické a náboženské v nové době Comtem, Millem a Spencerem z oboru poznání vědeckého vyloučené stávají se již a stanou se vlastním jeho předmětem a že ono jediné má způsobilost vyložiti, zachovati, podati jich pravý a živý smysl. Věřím, že nové to umění jinde již utvořilo díla veliká a šťastná, a že i u nás přijde generace, která je přijme, pochopí, stvoří. Že již je zde. A jméno její že je: Zítra.

Literární kapitoly. Literární listy 13, 1892, č. 14 (1. 7.), str. 241—249. Tento obsáhlý „polemický článek o kritické theorii a praxi", označený původně „Literární kapitoly II", vznikl jako „obrana proti útokům Jaroslava Kvapila v pražském Hlase národa a Roháčkovy Nivy". Tak vysvětloval svůj článek Šalda v poznámkách k Mladým zápasům, v nichž vyšla na str. 13—20 „zkráceně a poněkud retušovaná" část článku od začátku až k mezeře na str. 202, označená tam titulem ‚Kapitolka o kritice'. („*Sebrané práce Lemaîtrovy*" na str. 200, 13. ř. zdola, jsou v Mladých zápasech označeny jejich titulkem „*Vrstevníci*" a místo *Rabussona* v následujícím řádku je uveden *Alfons Daudet.* — Na téže stránce je vynechána celá věta, začínající slovem *Opak* . . . v 5. řádku zdola. — Na str. 202, ř. 13, vynechána věta začínající *Stejně jako* . . .)

„*Literární kapitoly*" Jaroslava Kvapila (Hlas národa 21. 5. 1892), které daly podnět k první části této obsáhlé polemiky se zásadním výkladem o povaze kritické tvorby, byly pouze příležitostným feuilletonem bez úvah zásadního dosahu. Do oblasti zásadních problémů uvedl polemiku teprve Šalda. Kvapil podnikl svým feuilletonem pouze prudký výpad proti „moravské kritice", t. j. konkretně proti kritice Literárních listů, vycházejících na Moravě. Šlo o obranu určitých osob, Vrchlického a Machara, a polemický osten byl namířen víc proti jiným než proti Šaldovi. Kvapil se postavil proti referentovi Macharových básní (byl jím *ap*, t. j. Arnošt Procházka), který je označil jako „výpar, emanující z *lenivého močálu* našeho duševního a literárního života!" Kvapil namítal, že Praha, kde pracuje Vrchlický, nemůže být označována „lenivým močálem". I druhý výrok, proti němuž se obrací Kvapil, byl vykládán jako útok na Vrchlického: „Ba u nás mnohem snadněji možno domoci se *popularity a slávy* několika *cinkajícími básničkami*, než úmornou prací vědeckou . . ." Článek Kvapilův, pokud se nepříznivě zabývá Moravou a moravským literárním životem, vzbudil ohlas i v moravské Nivě, kde 1. června 1892 vyšel článek o „Moravské kritice" (str. 190—191). V nepodepsaném redakčním článku Niva vytýká Kvapilovi, že ve svém útoku přestřelil, odmítá výtku negativnosti vztahovanou na t. zv. „moravskou kritiku", obhajuje boj této kritiky proti lumírovcům, ale „protestuje nejrozhodněji proti tomu, aby Morava zodpovědna byla za něco, čím vinnou se necítí", t. j. za Šaškovy Literární listy, vyplňované přispěvateli pocházejícími z Čech. Šalda v polemice s Nivou opět ponechává stranou otázku „moravské kritiky" a moravské literární produkce a obrací pozornost k „programu" Literárních listů.

Na článek Kvapilův odpovídaly Literární listy již v 13. čísle 16. června 1892, a to hned dvěma projevy. Značka π odpovídala článkem „Literární kapitoly I", v jehož závěru bylo ohlášení, že druhý článek z péra p. F. X. Šaldy vyjde příště. Na posledních dvou stránkách čísla odpovídal otevřeným dopisem p. Jaroslavu Kvapilovi sám redaktor profesor Fr. Dlouhý.

Zasláno (str. 211). Literární listy 13, 1892, č. 15 (16. 7.), str. 272. Je to odpověď na polemický článek Kvapilův, jímž reagoval na obsáhlý článek Literární kapitoly I, podepsaný šifrou π a uveřejněný v Lit. listech 16. června, a na otevřený dopis Dlouhého v témže čísle Lit. listů (viz poznámky k předcházejícímu článku Literární kapitoly). Feuilleton Kvapilův vyšel 25. června v Hlase národa. Kvapil ve své odpovědi znovu zdůrazňuje negativnost práce Literárních listů, nyní na Šaldově posudku Braunovy knihy Mezi vyhnanci (viz zde na str. 55 n.). Tohoto místa se také týká především Šaldovo Zasláno, Kvapil ve svém článku připomínal dále historii

redakčních výkyvů v Dlouhého Literárních listech a vytýkal, že mezi přispěvateli není ani jeden vážný literát. Sám se nepokládá za kritika, ale ani mezi spolupracovníky Literárních listů „odborných kritiků nevidí". „Vyvine-li se z kteréhokoliv z nich český Taine, Zola nebo Hennequin, budu sice poražen ve svém tvrzení, ale ve vlastním prospěchu české literatury uznám to s radostí." Sám chce sloužit jen jako produktivní literát a novinář. I jeho glossa s časovou narážkou proti moravské kritice měla charakter pouze novinářský.

Zasláno (str. 213). Literární listy 13, č. 17 a 18 (1. 9. 1892), str. 320.

Jde o Zasláno adresované Nivě, resp. jejímu redaktoru Fr. Roháčkovi. V Nivě vyšly v polemice, vyvolané Jar. Kvapilem a jeho posudkem moravské kritiky (srov. zde str. 475) celkem tři stati s titulem *Moravská kritika I, II a III*. Obsah první stati z června 1892 jsme zachytili v poznámkách k Šaldovým Literárním kapitolám na str. 475 (jde o článek, s nímž polemisoval Šalda v Literárních kapitolách, srov. zde na str. 207—209). Pokračování druhé vyšlo v Nivě z 1. července 1892 (str. 223) a autor v něm zaujímá stanovisko k polemickým článkům Literárních listů z 16. června 1892, podepsaným šifrou π a Fr. Dlouhým. Článek je zaostřen ve výtku, že „Literární listy jsou bez literárního programu . . .[1] V Literárních listech mluví se proti realismu i pro něj, kritiky se píší dle vzoru Tainova i dle vzoru slovíčkářů . . ." Autor článku ukazuje na příkladech, co je to programovost v jednotlivých časopisech. Literární listy ve srovnání s těmito časopisy nemají žádný směr literární. — Třetí pokračování Moravské kritiky v Nivě z 1. srpna 1892 (str. 247) je odpovědí na Šaldovu stať Literární kapitoly II z 1. července 1892 a týká se otázky programovosti, jak ji vytyčil Šalda ve své polemice. Jestliže Šalda hledal zvláštní program pro list *kritický*, odpovídající modernímu pojetí kritiky, pak autor soudí, že Lit. listy „tohoto programu páně Šaldova nikdy neprováděly. Šaldův program pro Literární listy může mít platnost pro futuro. Dosud tam psali „i takoví, kdož rozumět a myslit neuměli. Tedy třeba Laponec, Eskymák i Bambula(!), jak svoje kolegy v práci poctívá pan Šalda sám". Budou-li Lit. listy řízeny podle určitého vědecky kritického cíle, uzná to i Niva. Nesouhlasí však se svrchovaně urážlivým" a „mentorsky hrubým" způsobem, s nímž polemisuje Šalda „s produktivními spisovateli" a s nímž „staví básníky české na roveň — s analfabety."

1 - Roháček, pravděpodobný autor článku, vyslovuje tu ostřeji svou výtku z minulého čísla Nivy a stěžuje si, že ji Dlouhý nepochopil. — Pochopil ji však Šalda, jak vysvítá z polemiky Šaldovy, otištěné téhož dne jako tento článek v Nivě. (Srovn. str. 207.)

Antonín Klášterský: Drobty života. Literární listy 14, č. 2 (1. 1. 1893), str. 32—34. Bibliografické údaje o recensované knize v podtitulu: Básně. Nakladatel: *F. Šimáček*. V Praze 1892. Stran 102. — Odkaz v 3. řádku na str. 217 na str. 306 a 361 13. ročníku Lit. listů se vztahuje na str. 105—107 tohoto svazku Souboru díla F. X. Šaldy. — Znovu otištěno „poněkud zkrácené a retušované" v Mladých zápasech, str. 48—53. Vynechána byla tři obsáhlejší místa: výklad o René Ghilovi, uvedený v závorce na str. 218, ř. 9—12, dále zmínka o Macharovi na konci odstavce na str. 221 a konečně výklad o F. X. Svobodovi v závěru článku na str. 222, posledních osm řádek. Podstatně retušována, po případě doplněna jsou místa, v nichž se Šalda s větším mravním rozhořčením než původně obrací proti anonymnímu autoru recense Drobtů v Lumíru z 20. listopadu 1982 (str. 217, ř. 10: *odpovědí na můj prý bezmezně surový útok anonymem, někým, kdo se vůbec zapomněl podepsat, což jest už samo o sobě víc než charakteristické;* na téže stránce v 12. řádku označen „referent" *anonymem* a na str. 219 v 6. řádku se mluví o frázovitosti *šifrované recense* v Lumíru), a místa, kde Šalda víc než dříve zesměšňuje kvality umění Klášterského (původní *básník* se mění v *p. Klášterského, umění* v *uměníčko, talent* v *talentíček*); přistoupily celé zesměšňující věty: tak na str. 220 v 1. řádku za větou končící slovem . . . *cíli.* „*Je v tom patrna dětinská hra.*" Této povahy je i věta týkající se Lumíru: „*Risum teneatis amici*" na konci odstavce na str. 221 za jménem Barett-Browningové). Na str. 221 v 18. řádku je uveden za závorkou výčet geniů uvedených v recensi Lumíru: *Homér, Dante, Hugo, Carducci.* Někde u cizích autorů jsou nově uvedena křestní jména (*Matilda* Blindová, *Alžběta* Barrett-Browningová) nebo druhá část příjmení (*Darmesteter*-Robinsonová). Na str. 218, ř. 24 vedle idejí Darwinových a Spencerových se uvádějí i *Renanovy* nebo *Tainovy.* Na téže stránce v řádku 7. za větu končící slovem . . . *nikdy* vložena věta: „*A právě z těchto důvodů klesá dnes valem význam Sully-Prudhommea ve Francii, poněvadž se vidí jeho chudokrevnost obrazivá, nedostatek intuice a imaginace právě básnické.*" — V poznámce pod čarou na str. 220 byla uvedena i stránka (*133*) citované knihy Hennequinovy. Je tedy přepracování tohoto článku velmi podstatné; zde se omezujeme pouze na věcné změny, ponechávajíce stranou stylistickou stránku Šaldovy nové verse v Mladých zápasech.

Tento článek byl napsán, jak Šalda sám přiznává, především proto, poněvadž anonymní autor recense Klášterského knihy Drobty života (Lumír z 20. 11. 1892, str. 395/396) obhajoval Klášterského proti Šaldově odmítavé kritice žánrů Klášterského, vsunuté do recense knihy Bohdana Kaminského „Z Příkopů", viz zde na str. 105—107. Jak vysvítá z Šaldova Zaslána, uveřejněného zde na str. 423 a n., pokládal Šalda Vrchlického za autora „elože o Drobtech života" (viz zde na str. 424). Autor recense pokládá Drobty života za tichou odpověď „na bezmezně surový útok, který na celou uměleckou bytost básníka učinil v moravských „Literárních listech"

způsobem nejvyššího politování hodným také bývalý básník — pan F. X. Šalda. Je to úžasné, kam až může sestoupiti literární záští a zloba, je to úkaz nejvyšší nervové podrážděnosti, skoro nepříčetnosti, psáti tónem, jakým píše tento slepý obdivovatel některých francouzských kritiků. Můžeme toho jen litovati, analysovati a vyvraceti nebo odmítati takové zjevy nelze, patří někam jinam, nikoli do literatury." Pak následuje obhajoba Klášterského, zdůrazňující, že Klášterský je výborný básník, kterého potřebujeme a který ve své *umělecké* kvalitě jde hned za Macharem a stojí tudíž v čele celé nejmladší naší generace." Ještě dřív než uveřejnil recensi Drobtů života, reagoval Šalda na anonymní recensi v Lumíru z 20. 11. 1892 dopisem zaslaným odpovědnému redaktoru Lumíra, což vedlo k nové polemice. O tom viz jednak Šaldovo Zasláno na str. 423 a n. a dále i poznámky k tomuto Zaslánu na str. 486 n.

Grazia Pierantoni-Mauciniova: Lydie. Literární listy 14, č. 3 (16. 1. 1893), str. 53—55, č. 4 (1. 2.), str. 72—73. Bibliografický údaj za titulem: *Lydie.* Novela. Z vlašského přeložil *Pavel Projza.* V Praze 1891. Nákl. *F. Šimáčka.* (Románové knihovny Světozora svazek XX. Stran 115. — Knižně vydáno v Mladých zápasech, str. 54—59, bez podstatných změn věcných. Na str. 223, ř. 12 byl výklad o „nejnemožnějších problémech nějakého tajemného a podkopnického sportu" nahrazen problémy „*nějakého kanársky pěstitelského sportu*". — Na str. 226, ř. 9, byl přidán k Zolovi i *Huysmans,* naproti tomu na str. 227, ř. 6, bylo vypuštěno jméno Fr. Kvapila. Rovněž byl vypuštěn poslední odstaveček na str. 228.

Román sociálný. Rozhledy 2, č. 1 (leden 1893), str. 13—17, č. 2 (únor), str. 61 až 65, č. 3 (březen), str. 80—86. — Přetištěno bez podstatných změn v Juveniliích, str. 65—91.

J. P. Jakobsen: Niels Lyhne. Rozhledy 2, č. 1 (leden 1893), str. 28—33. Bibliografické údaje o recensovaném románě: *Bibliotéka překladů vynikajících děl cizojazyčných.* Nákladem Jaroslava Pospíšila v Praze. — J. P. Jakobsen: Niels Lyhne. Román. Autor. překlad Lucka a Sterzingera. V Praze 1891. Stran 270.

Jan Váňa: Úvahy a povahy. Lit. listy 14, č. 5 (16. 2. 1893), str. 83—85. — Bibliografické údaje o recensované knize: *Úvahy a povahy.* Řezníčkovy „Modré knihovny" čís. 6. V Praze 1892. Str. 174. — Knižně uveřejněno v Mladých zápasech, str. 106—109, se stylistickými změnami a menšími doplňky. Tak na str. 267, ř. 12 za větou končící slovem . . . *dílo* se konstatuje, že na tomto díle publicista „*spolupracuje, často neznámý nebo záhy zapomenutý*". Na str. 269, ř. 3 za větu končící slovem

. . . *legendy* přidána charakteristika causeristické obratnosti Váňovy: „*Jak umí ripostovat! Jakým dravým slovem parirovat protivníkovi!*" Na téže straně, v ř. 24 za větu končící slovem . . . *nové* je vložena charakteristika překladatelské methody Váňovy: *Nepřekládá s piplavou věrností, spíše volně parafrazuje a obměňuje než překládá.* Zatím co v původním znění je Váňa označen jako *stylistický bursián* (str. 269, ř. 17), je na témže místě v Mladých zápasech označen jako *stylistický torero.*

Jaroslav Vrchlický: Trojí políbení. Literární listy 14, č. 6 (1. 3. 1893), str. 102 až 105. — Bibliografický údaj o knize Vrchlického měl toto znění: Trojí políbení. Dramatická báseň o jednom dějství. Nakladatel: *F. Šimáček.* V Praze 1892. Stran 36. Str. 271, poznámka 1). Citované místo v recensi o X. Dvořákovi je zde na str. 74.

Bohdan Kaminský: Protesty. Literární listy 14, č. 7 (16. 3. 1893), str. 118—122. Bibliografický údaj o recensované knize měl toto znění: *Protesty (1885—1889).* V Praze 1892. (Salonní bibliotéky č. 78.) Nákl. J. Otto. Stran 144. — Otištěno „poněkud doplněné a retušované" v Mladých zápasech, str. 91—98. Mimo větší množství drobných retuší stylistických i terminologických (na př. místo původní ‚citlivosti' *citovost,* které zde nepřipomínáno, je třeba uvést zvláště tyto změny původního textu: na str. 279 v ř. 7 a 8 vynechána zmínka o Turgeněvovi a Tolstém; na téže stránce v ř. 11 za „ať Childe Harold" přidáno „*ať don Juan*": na téže stránce v ř. 16 vynechán *Lamartine,* ale přidán *Constant;* na téže stránce v 2. řádce zdola je Stendhal označeně „pokračovatelem osmnáctého století *a romantikem*"; na str. 280 v 9. řádce zdola je k Zolovi a Huysmansovi připojen i *Maupassant* v tomto odstupňování: „*Zolovi, více již Maupassantovi, nejvíce J. K. Huysmansovi*"; na str. 284 v poslední řádce druhého odstavce pokračuje text za slovy „k Prostému srdci" takto: *a se „Svatým Juliánem Pohostinným", právě jako stoická ataraxie Alfreda de Vigny roztála v lítost se starým ubohým potulným hudebníkem-trosečníkem ve „Flétně"*; na téže stránce v posledním řádku je neurčitý odkaz na text Macharův citován určitě: *J. S. Machar v „Sonetu o pesimismu" v „Zimních sonetech": „Vy cítíte z těch našich veršů chvět tmu s hořkostí a bídu se stenem, z nich život řinčí řetězem vám běd, a hrob jen kmitá smírným plamenem —" „je pravda. Ale luzný velký svět z nás každý přece nosí v nitru svém a každý z nás by krví platil hned, by moh' jej dáti lidstvu údělem"*; na str. 285 v ř. 7 za větu končící slovem *polemický* byly vsunuty doklady z poesie Kaminského: *Na příklad v básni „Hořící rakve" vrhá Bohu v tvář takovou obžalobu: „On ukryt v mracích, blesky ozářen, se klidně díval na ten zápas dole a věčně stejně usmíval se jen vždy nejkrásnější oběti si vole." „A člověk ten, nic víc a méně spíš, než bez památky zajde v prázdné dáli, i rakve mrtvých, ty jenž neslyšíš, ti, bože, darmo v usmíření pálí". (40)*; na téže stránce v třetí řádce zdola text „který je v dnešní době vzácností" nahrazen zněním: *který z dnešní poesie už mizí, neboť sleduje jiné cíle.*

Václav Hladík: Z lepší společnosti. Literární listy 14, č. 8 (1. 4. 1893), str. 138—140, s tímto bibliografickým záznamem o recensované knize: *Z lepší společnosti.* Obrázky z pražského života. Naší knihovny řada I, sešit 15—18. Nakladatelé: Bursík a Kohout. V Praze 1892. Stran 202. — Otištěno v Mladých zápasech, str. 60—64, v nové úpravě stylistické. Významnější věcné změny: vynechán text v závorce na konci druhého odstavce na str. 286; na str. 288 na konci prvého odstavce je Mrštíkova „Pohádka máje" nahrazena *některými pracemi Mrštíkovými*, o nich se říká, že v nich je *v zárodku* psychologie *umělecká.*

Hippolyte Taine. Literární listy 14, č. 9 (16. 4. 1893), str. 147—149, č. 10 (1. 5.), str. 167—170, č. 13 (16. 6.), str. 218—220, č. 15 (16. 7.), str. 251—254, č. 16 (1. 8.), str. 267—269. — Knižně v Juveniliích, str. 92—123 (poznámky na str. 333) bez podstatných změn.

Národní divadlo. Jde o titul pravidelné rubriky v Rozhledech, jejíhož vedení se ujal Šalda v dubnu 1893 a kterou tam vedl až do sklonku roku 1895. Tím se však nekončila pravidelná jeho činnost referentská o Národním divadle. Po odchodu z Rozhledů přenesl Šalda své referáty nejprve krátce do Naší doby, pak do Literárních listů a Lumíru, takže působil jako referent Národního divadla souvisle až do r. 1900. I tak je to však pouze první kapitola Šaldova vztahu k Národnímu divadlu, který se rozvíjel jednak na základně častých diskusí o Národním divadle, dále obnovenou činností divadelně referentskou v Novině a České kultuře a konečně později i vlastní tvorbou dramatickou, předváděnou na jevišti Národního divadla. V každém případě má již tato divadelní kapitola let devadesátých významné postavení jak v Šaldově díle, tak v dějinách českého divadla. Podle částí této rubriky dosud knižně uveřejněných v Mladých zápasech se zdálo, že těžiště těchto statí leží takřka výhradně v oblasti slovesné stránky jednotlivých dramat, z celistvého uveřejnění těchto statí v tomto a následujících svazcích Kritických projevů našeho Souboru vynikne, jak Šalda promýšlel soustavně nejen celý soubor dobových otázek dramaturgie naší první scény, ale i otázky jevištní a herecké realisace divadelní, jakož i celý dosah společenské působivosti divadla v letech devadesátých. Právě tento celistvý rámec Šaldova působení jako divadelního kritika mizel z ojedinělých otisků v Mladých zápasech, kde ostatně byly vynechány ty úseky Šaldových projevů, které se zabývaly divadelní realisací recensovaných dramat.

V tomto svazku otiskujeme zatím z r. 1893 dva články uveřejněné původně jako celky:

1. *Fr. X. Svoboda: „Rozklad", hra o pěti jednáních.* Rozhledy 2, č. 4 (duben 1893), str. 119—123. — Knižně v Mladých zápasech na str. 126—133 s textem „zrevidovaným a poněkud zkráceným". Revise se týká stylistického přepracování, zpřesnění ve formulaci a drobných úprav věcných. Mezi místa zkrácená patří především celý vynechaný poslední odstavec na str. 332, týkající se jevištního provedení Rozkladu, pak vynechány poslední tři řádky prvního odstavce na str. 329 a konečně zcela přepracovaný poslední odstavec na str. 330 a jeho pokračování na str. 331. Obsah tohoto odstavce je nahrazen větou: *S tohoto zorného úhlu může býti pak celkový pohled na život mnohem smířlivější a harmoničtější.* — Premiéra Rozkladu byla 3. 2. 1893 (rež. Josef Šmaha).

2. Druhá stať o Národním divadle, uveřejněná v roce 1893 v Rozhledech 3, č. 2, str. 78—92, byla opatřena těmito blíže určujícími podtituly: *Petra Corneille „Cid".* — *Julia Zeyera „Sulamit".* — *Octava Feuilleta „Bílý vlas".* — *Fr. Xav. Svobody „Útok zisku".* Referátům o předváděných dramatech byl předeslán obecný úvod o problematice současného dramatu, přihlížející v závěru k aktuálním otázkám repertoiru Nár. divadla (zde na str. 332—339).

Tento úvod neměl v původním vydání žádný titul v záhlaví celé stati. Šalda převzal však právě tento úvod spolu s recensemi Corneillova Cida a Zeyerovy Sulamit s určitými „retušemi" do Mladých zápasů, str. 173—183, a tam v záhlaví označil zmíněný úvod titulem *Struktura nového dramatu.* V knižním otištění, značně přestylisovaném, je však z úvodu vynechán celý závěr na str. 339, konfrontující otázky nového dramatu s repertoirem Nár. divadla. Dále zmínka o Svobodově Rozkladu v posledních třech řádcích druhého odstavce na str. 338 byla vypuštěna. V druhém řádku třetího odstavce na str. 333 vypadla slova *odpovídá psychologie.* Naproti tomu se v témže odstavci rozšiřuje dvakrát ‚citovost' o *snovost* (‚ve prospěch citu a *snu*'; ‚Život citový a *snový*') a na str. 334 přibyla dvě místa rozvádějící smysl příslušných tvrzení. Je to jednak v 6. řádku za větou končící slovem *potlačen (Jsou to tragedie rozkladu vůle — ale jak postihnout ten rozklad jevištně, vnějškově?)* a pak na konci prvního odstavce je doplněn text věty takto: *nebo žárlivost jako projev takové sexuálnosti nebo nenávist a zášti.* — Oba referáty o Corneillově Cidovi a Zeyerově Sulamit byly v knižním vydání sice stylisticky přepracovány, ale jinak věcně otištěny bez podstatných změn. Pouze závěrečný odstaveček z referátu o Sulamit, zmiňující se o slečně Kubešové, byl vypuštěn.

Premiéra Cida byla 15. 9. 1893 (rež. Fr. Kolár), nově nastudované Sulamit 25. 9. 1893 (rež. J. Seifert), Feuilletova „Bílého vlasu" 2. 10. 1893 (rež. Fr. Kolár) a Svobodova „Útoku zisku" 9. 11. 1893 (rež. J. Šmaha).

Karel Švanda ze Semčic: „Fantastické povídky". Literární listy 14, č. 10 (1. 5. 1893), str. 173—175. Bibliografický údaj v podtitulu o recensované knize: Fantastické povídky. Ilustroval Artuš Scheiner. Vilímkova ilustrovaná knihovna rodinná. V Praze 1892. Naklad.: *J. R. Vilímek.* Str. 289. Podepsán: *Alfa.* Šaldovi přisoudil tuto recensi Ot. Fischer v článku Pseudonymy devadesátých let, Kritika 1. 1924, str. 142 n.: „Znovu prozkoumav přístupné mi prameny, doplňuji, že pokud

mi známo, prvá, nevýznamná (dosud přehlížená) episoda v Šaldových přijatých jménech je vyznačena chiffrou ‚Alfa' (Lit. listy 14. 173 o ‚Fantastických povídkách' Karla Švandy ze Semčic; doklad o Šaldovu autorství: XVIII. 172)..." (Srovnej k tomu J. Pistorius, Bibliografie díla F. X. Š., str. 82.)

Užití pseudonymu odůvodňuje patrně okolnost, že celá recense je polemikou s nepříznivým posudkem Fantastických povídek, který napsal a uveřejnil *Jan Herben* v Čase 1892 (str. 567 a n.). Herben zachytil obsah tří prvých fantastických povídek Švandových a pokračoval takto: „Nemohu pochopiti, jaký takové povídky mají účel umělecký, literární, společenský, vůbec jaký to má smysl v dnešních dnech zpracovávati nevkusné a škaredé pleskanice o tančících a plačících mrtvolách. Člověk praští takovou knihou a hledá marně odpověď. Tyto tři sešity stojí 60 kr., celá kniha 1.80 kr. Spisovatel český měl by si dělati z toho svědomí, aby někdo kupoval takové příšerné hračky, které ani pro srdce ani pro rozum nemají nejmenší ceny. ... Takovou literaturou podtínáme si my, spisovatelé, větev, na které sedíme. Jindy se za povídky o strašidlech u Škarnycla platívalo 2 krejcary; za ‚moderní' strašidelné a příšerné kousky má se dáti zlatý osmdesát krejcarů!" — „Je-li co původního na ostatních povídkách, nevím, ale *Prázdná lenoška* i *Adolfina* látkou a částečně i líčením je pouhá kopie A. Dumasa. K čemu to? K čemu český spisovatel chatrně ohřívá, co člověk dnes sotva u Dumase s velkým sebezapřením přečte? A přece u Dumase najde aspoň skvostná místa a celé Hoffmannovo řádění dá se vysvětliti jako halucinace, kdežto Švanda o strašidlech vypravuje tak, že všechno rozumové vysvětlení schází. Zůstane jen příšerný dojem ošklivosti a zlost!" Že Šalda tuto Herbenovu kritiku pociťoval jako nespravedlivou, o tom svědčí výslovná narážka na nepříznivý soud Času o Švandovi v polemice proti Času v Lit. listech z 1. ledna 1893. (Srovnej zde na str. 426, poznámka 1.) Tato poznámka také přesvědčivě mluví pro důkaz Šaldova autorství této kritiky, podepsané pseudonymem Alfa.

Frant. Xav. Svoboda: „*Probuzení*". Literární listy 14, č. 11 (16. 5. 1893), str. 190 až 194. Bibliografický údaj v podtitulu: *Probuzení.* Povídka. Matice lidu roč. XXVII, č. 1. Stran 179. V Praze 1893. — Knižně v Mladých zápasech, str. 82—90, „poněkud zkrácené a retušované". V stylisticky zrevidované versi v Mladých zápasech není mnoho věcných změn. Na str. 369 v ř. 9 je navíc zmínka o Sovovi: „který realisoval jediný *vedle Sovy* v naší poesii". — Na téže stránce v 14. řádce tam, kde Šalda mluví o krajinářích Lermontovovi, Někrasovovi, Turgeněvovi, doplňuje nyní, že k nim „*chodil Svoboda do školy*". Kráceno bylo na několika místech, většinou tam, kde formulace rozvádí poznatek již vyslovený, nebo tam, kde je ji možno nahradit stručnějším termínem technickým. Tak poslední řádky prvního odstavce na str. 368 jsou shrnuty do zjištění: „*je to básnický impresionism*". Konečně je vynechán celý závěr recense na str. 370 a posledních 8 řádek na str. 369. Právě v tomto závěru je narážka na některé kritiky, kteří popírají uměleckou hodnotu knihy Svobodovy. Jde o kritiku označenou šifrou *v* a otištěnou v Čase 8. dubna 1893 (str. 214 n.). Šaldova kritika, datovaná 10. dubnem, zřejmě polemisuje se závěry, k nimž došel kritik Času a které zde citujeme: „Kdo přečetl knihu, bude zklamán. Ani zdání nějaké vážné sociální studie... Co na mnoha stránkách autor mluví o ‚složitosti' pocitů atd., zavání lekcí z učebnice psychologie, avšak je pouze pohodlné, neumělecké a nepsychologní".

Alois Škampa: „*Venku a doma*". Literární listy 14, č. 17 a 18 (1. 9. 1893), str. 296 až 303. Recensovaná kniha popsána v titulu takto: *Venku a doma.* Verše. Nakladatel *J. Otto.* Praha 1893. Str. 97. — Recense byla, „poněkud retušovaná", pojata do Mladých zápasů (str. 65—81). Změn proti původnímu textu je poměrně mnoho a nejsou vždy jen stylistické povahy. Zaznamenávám jen nejvýznamnější. Na str. 373 byl text o Beethovenovi věcně zpřesněn: „‚*Více citu než malby*', ‚*mehr Empfindung als Malerei*', napsal úmyslně Beethoven vlastnoručně do partitury svého ‚Pastorale' na okraj ‚slavíka' a ‚křepelky'; chtěl tím říci, že mu jde mnohem víc o vyvolání nálady v duši venkovanů, naslouchajícím oněm hlasům ptačím, než o objektivnou a věrnou nápodobu nebo malbu přírodních jevů". — Na str. 375 hned za citovanými verši je text „A potom čtěte..." změněn na „A po *téhle čítankové říkačce* čtěte..."; v následujícím řádku je soud o Škampovi jako umělecké nule doplněn: *autor zcela konvenční;* na konci odstavce pak je odkaz na Svobodu a V. Mrštíka doplněn *Ant. Sovou.* V posledním odstavci na téže stránce je soud o „naprosto bezcenné" Vznešenosti přírody zmírněn a doplněn, takže v kontextu zní: „pod poeticky *pochybenou* Polákovou ‚Vznešeností přírody'? *Pod jejími suchými popisy?*" Závěr odstavce je pak doplněn novou větou: „*To je katalog nebo inventář, to není poesie*". — Na str. 379 v předposledním řádku je slovo ‚ideje' v textu „hledejte nové — *ideje*" nahrazeno textem: „hledejte nové *pojetí světa a člověka, nové sny a vise*". — Na str. 380 předposlední řádek má v revidovaném textu toto znění: „vy jste spiritualisté nebo *romantikové* a vaši odpůrci *naturalisté* a *fysikové*". — Na str. 382 v závěru druhého odstavce se mluví šířeji o „uctivé gratulační poesii *německých familiendichtrů se zlatou ořízkou*". — Na str. 383 doplnil Šalda novým údajem (viz 3. a 4. řádek) své doporučení „k plnému vykořistění všech pp. humoristických interesentů, *hlavně ze ‚Švandy dudáka' Jaroslavu Kvapilovi*".[1] — Na str. 384 v 3. řádce je text v závorce rozšířen o „*nebo lokálkář z vlasteneckého žurnálu*". — Na str. 384 nemluví se již o „výroku *Darwinově*", ale o „*slovech básnického darwinisty, která jsem nedávno četl*". — Na str. 385 je

1 - Tato podrobnost ukazuje, že Šalda asi v tomto případě užíval při revisi v Mladých zápisech „starých náčrtů a poznámek", jež „náhodou nalezl ve svých starých papírech". (Viz zde str. 454.)

báseň ‚Matce Praze', charakterisovaná jako „vcelku prostřední" (2. řádek za citovanými verši) hodnocena nyní jako „*vcelku vznosnější, aniž se podstatně povznáší nad novinové fráze*". Na téže stránce byl v řádku 19 vynechán Turgeněv. — Na stránce 386 je v prvním řádku za citovanými verši vložena za větu končící slovem . . . *cheville* vložena nová věta: „*Jaký směšný roubík, aby byla ucpána ústa jankovitému verši, který tak často kousne našeho pěvce*". — Na str. 387 je věta „Voilà tout" (ř. 13) nahrazena textem: „*Jakpak ne? Skromnost je školská ctnost non plus ultra a platí za výbornou z mravů, i v české literární kritice; proto je ve zvláštní oblibě u chytráků a rozšafníků*". — Obsáhlejší vynechaná místa: závěr druhého odstavce na str. 376 (od věty *Plochost a dětinství*); na stránce 379 dvě věty (od *A to je všecko* v 13. ř. až po . . . *virtuosně* v 15. řádku) a závěr odstavce (od *A ohňostroj* v 17. ř.); závěr celé recense na str. 388 (od věty *Sama esence* v 3. řádku od konce).

Šaldova obsáhlá kritika Škampovy knihy je plně srozumitelná jen tehdy, máme-li na mysli, že byla součástí boje o novou poesii a že její obsáhlost i útočný ráz je dán jejím polemickým záměrem. Je namířena ne tak proti Škampovi jako proti Vrchlickému a jeho pojetí a hodnocení poesie. Je to vlastně pokračování boje o Klášterského, vedeného mezi Lumírem (Vrchlickým a Sládkem) a Šaldou. Podnětem byla recense Škampovy knihy Venku a doma, uveřejněna v Lumíru 20. května 1893 (str. 179/180) a podepsána šifrou *Parnassista*. Autorem byl podle přiznání Sládkova v Lumíru 1893 (str. 204) „nejpřednější český básník", tedy Vrchlický. Citujeme z této kritiky: „Není tomu dávno, co se znelíbilo některým listům moravským, které rády po všem cizím se opičí, nazvati ironicky celou řadu starších básníků našich ‚parnassisty'. Znamená-li tento nový šibolet naší kritiky, že parnassisté jsou lidé, kteří ještě o to dbají, aby báseň měla hlavu a patu, aby byla srozumitelná a aby byla oděna co možná čistou a přísnou formou, aby zkrátka nebyla buď pepickou prosou anebo nesmyslným blábolením jinde již omletých a otřepaných frází, pak ovšem řadíme Alojsa Škampu do šiku těch nešťastníků, nad nimiž filosoficko-mystické theorie pp. Karáskův a Procházkův vyřkly dávno své anathema. — Alojs Škampa je básník, kterému lze rozumět, který dbá formy a nehledá originálnosti v nesmyslech. — Knihu Škampovu ‚Venku a doma' řadíme k nejčennějším číslům naší lyriky". — Útočný charakter kritiky byl stupňován tím, že právě v tomto čísle Lumíru a hned za kritikou knihy Škampovy byly uveřejněny parodistické verše Josefa Vocáska (t. j. opět Vrchlického), báseň „Sláva západu", „ukázka z nejmodernější české poesie", věnovaná „kolegům na Parnasse pp. Karáskovi, Procházkovi a Březinovi". Jde tu o satirický výklad moderní poesie jako nesrozumitelného „nesmyslu". Odtud Šaldova narážka na „humoristické interesenty" (str. 383, ř. 3.), která v Mladých zápasech byla doplněna novým poukazem na Jaroslava Kvapila (viz zde v poznámce ke str. 383). Jde o Kvapilovu parodii moderní poesie, „symbolickou báseň" „Vítězství tmy", uveřejněnou pod pseudonymem Olaf v dubnovém čísle Švandy dudáka a zakončenou veršem: „to není záhada — ó to je nesmysl!"

Šalda nebyl první, kdo se z mladé kritické generace postavil proti přeceňování Škampy a proti kritice Lumíru. V Nivě vyšel již 1. června 1893 rozbor Škampovy knihy z pera Arnošta Procházky (str. 206), zahrnující i obranu Březinovy poesie proti parodiím Vrchlického. Nivě pak odpovídal velmi prudce J. V. Sládek v Lumíru z 10. června 1893 (str. 203—209). Teprve do takto rozvinuté diskuse zasáhl Šalda svým článkem.

Odkaz na Literární listy v poznámce 1 na str. 377 se vztahuje k str. 217—222 této knihy.

Jaroslav Vrchlický: „Studie a podobizny". Literární listy 14, č. 19 (16. 9. 1893), str. 323—325, č. 20 (1. 10.), str. 340—341. Bibliografická data v záhlaví: *Nakladatel Bursík a Kohout. V Praze 1892. Str. 290.* — Převzato do Mladých zápasů, str. 110 až 118, v podobě „retušované a poněkud doplněné". Po stránce stylistické je článek spíše zhuštěn a zestručněn: na str. 393 vynechán celý úsek od *Pamatují se* . . v 1. řádku až do konce věty v 13. řádku, na str. 397 je vynechán text začínající větou v řádku 12 a končící větou v řádku 15 (vynechaný text byl nahrazen větou: *Činnost kritická není činnost rozkošnická, je mnohem mužnější: chce a může být poznáním v plném smyslu*) a dále věta začínající v řádku 26 a končící v řádku 29; mimo to i jiné úseky jsou stylisticky redukovány. Některá místa jsou přepracována podstatně (tak na př. text zabývající se charakteristikou Vrchlického a Sainte-Beuva pokračuje na str. 391 v 7. řádce zdola od slova *pochopit* . . . takto: „*zjevy imaginace vášnivé nebo zámezné, všecko nadprůměrné, co vybočuje z jisté středocestnosti nebo zjevy jiného temperamentu duševního, jiné duševní rasy, na př. v tomto případě částečně symbolisty*"). Podstatnější změny věcné: na str. 391, ř. 13 a 14 původní „z první periody jeho „Pondělků" změněno na „z prvního *období* jeho *tvorby*". Na téže stránce v ř. 20 změněn citát „v nitru vlastního přítele" na „*v nitru vlastní hrudi*". Na str. 394 v 6. řádku druhého odstavce se mluví jen o „nové francouzské kritice", v revidovaném textu se blíže určuje: „*na př. Anatole France nebo Jules Lemaître*". Na téže stránce v 10. řádku zdola změnil se text za slovem *nebezpečí* takto: *zvrhne-li se v jednostrannost a není-li korigován smyslem přítomnostným, smyslem aktivity.* I následující věta původního textu je přestylisována a uzavřena nově formulovaným závěrem: *i rozum a rozumaření může mít a mělo i má své fanatiky.* Na str. 396 je v řádce 17 nové zdůvodnění vlastností diletanta: „Žije je umělou asimilací, *proto musí v sobě vyvinout zvláštní pružnost a proměnlivost na úkor charakterné pevnosti a rozhodnosti*". Na téže stránce v 3. řádku zdola je změněn počátek věty: „Kritika bude mu jakýsi *periplús, jakési obeplutí celého díla člověkova na zemi, zábavný* výlet do říše ducha . . ." Epigoni Renanovi na str. 397 v 1. řádku mají v revidovaném textu i křestní jména, tedy *Paul* Bourget, *Jules* Lemaître, pouze Desjardin byl vynechán. Na konci celého článku je pak nová věta: *Diletantism bývá nejednou karikatura kritiky, ne kritika pravá.*

A. E. Mužík: „*Hymny a vzdechy*". Literární listy 14, č. 19 (16. 9. 1893), str. 325 až 328. — Údaje o recensované knize v záhlaví kritiky: *Hymny a vzdechy*. Cyklus básní. Nakladatel: *F. Šimáček*. V Praze 1892. Str. 129.

Jaromír Borecký: „*Rosa mystica*". Literární listy 15, č. 1 (6. 12. 1893), str. 8—11, č. 2 (22. 12.), str. 34—36. Údaje o recensované knize v záhlaví kritiky: *Rosa mystica*. Básně. V Praze 1892. Nakladatel: *Jaroslav Pospíšil*. Stran 78.

Zasláno Lumíru a Času (str. 423 a n.). Literární listy 14, č. 2 (1. 1. 1893), str. 41—43.

První část Zaslána, adresovaná Lumíru, je pokračováním polemiky o Klášterském, k níž dal podnět nepříznivý Šaldův posudek o Klášterského žánrech v recensi knihy B. Kaminského „Z Příkopů", zde na str. 105—107. Klášterského hájil proti Šaldovi anonym v Lumíru z 20. listopadu 1892 (podle Šaldy byl jím Vrchlický), který psal tam s uznáním o nové sbírce Klášterského „Drobty života". Šalda na tuto recensi reagoval odmítavou kritikou Drobtů života (viz zde na str. 217 a n. a v poznámkách na str. 477 n). Dříve však poslal dopis redaktorovi Lumíra, v němž jej žádal, aby bylo konstatováno v Lumíru, že Šaldu k jeho úsudku nepřiměla ani *zloba*, ani literární *zášti*. Podle Feuilletonu (autorem byl patrně sám redaktor Sládek), uveřejněného v Lumíru z 1. prosince 1892 (ročník 30, č. 34, str. 407/408), se zdá, že se Šalda domáhal satisfakce i poukazem na možnost soudního stíhání. Z celého dopisu uveřejnil však Lumír jen tento výňatek: „Neřekl jsem nikdy než svoji myšlénku a celou svoji myšlénku. Nic víc, nic míň. A vždycky přímo. S plným jménem. Stál jsem vždycky a před každým s nahou tváří, s čistým čelem. Chtěl jsem a chci volnost myšlénky a svobodu zkoumání. Neobmezenou možnost pravdy. Proto jsem odešel od vás, když jsem poznal, že na vaší straně není pravda, že tam nikdy ani nemůže být. — Jsem jako člověk i jako myslitel (ať jak chci malý, jsem jím přece) — čistý. Bez úhony. Jsem gentleman." K tomuto citátu Šaldova dopisu připojil Lumír jednak obsáhlý citát z odmítavého Šaldova referátu o Klášterského poesii, který byl uveřejněn v recensi knihy B. Kaminského (viz zde na str. 105 a n.), jednak jako protiklad Šaldovu znělku, kterou kdysi věnoval Ant. Klášterskému, dokud byli ještě přátelé.

Divadelním genrům Petra Jasmína (Ant. Klášterského).

Co zřel a pozoroval ve divadle,
vše s pudrem hladkých veršů svých nám dává:
vzdor srdce tam i bolest prudká, dravá,
vzlet, cit a žáry zase dávno zchladlé.

Tam tváře bídou vyhublé a vpadlé
a vedle hoch jak horská bystřeň lkavá,
pak jas, čím láká a čím vraždí sláva
a růže kvetoucí a růže svadlé.

Však to, čím vítězí tak rád on vždycky,
ta slza snílka, kterou v svět se dívá,
jež studí a jež pálí, srdce shřívá,

ten soucit jeho hluboký a lidský
je opálovou, skvoucí rosou svěží,
jež na motivech jeho prostých leží.

Rozdíl těchto dvou Šaldových úsudků o Klášterském, pocházejících ovšem každý z jiné doby, pokládá Lumír za závažný pro posouzení Šaldovy myslitelské „čistoty" a „bezúhonnosti". Šaldovo „gentlemanství" hodnotí pak Lumír rovněž odmítavě podle útočného charakteru Šaldovy polemiky s Roháčkem. (Viz zde na str. 213 a 214.)

Odpovědí na tento článek Lumíru je i první část Zaslána (423—425).

Druhá část Zaslána je věnována *Času* jako odpověď na polemickou noticku, uveřejněnou v rubrice Z literárního zákulisí 3. prosince 1892 (str. 776). Anonymní autor připomíná Šaldovy polemiky s Jaroslavem Kvapilem (viz zde na str. 197 až 207, 209—210 a 211—212), Nivou (viz zde na str. 207—209 a na str. 213—214) a konečně polemiku s Lumírem o Klášterského. Cituje příznivý soud Lumíru o „Drobtech života", namířený proti Šaldovi, a zaznamenává průběh sporu, jak vyplývá z Feuilletonu uveřejněného v Lumíru 1. prosince 1892, jehož obsah jsme zachytili v těchto poznámkách. Čas se připojuje k nepříznivému soudu Lumíru o Šaldově neobvyklém způsobu kritického projevu. „Ať by si byla tato nová škola symbolistická ještě víc stranická a nejasná, toho jistě symbolism nevyžaduje, aby se s umělci skoro vesměs zacházelo jako s onucemi (užíváme známého Hálkova slova), kdežto pro přátele své, živé i mrtvé, p. Šalda žádá přímo adoraci". Čas připomíná případ Šaldova článku o Schauerovi (viz zde na str. 77—90), jemuž vytýká „naprostou nesprávnost fakt". „To nebyl Schauer, nýbrž docela někdo jiný, koho p. Šalda vykreslil v Liter. listech." — „Co řečeno bylo o Schauerově účastenství při počátcích ‚Času' na př., vesměs bylo mylné." „Poznámku tuto dnes píšeme proto, že p. Šalda stará se o vydání Sebraných spisů H. G. Schauera, a bylo by škoda, aby všechny ty omyly vlekly se snad ještě do nové knihy".

Ohlas Šaldova sporu o Klášterského se přenesl i do časopisu *Moravské listy*. Tam anonymní původní dopisovatel z Prahy referoval (Mor. listy 4, 24. prosince 1892) o Šaldově popularitě v pražské literární veřejnosti, která je v této věci rozdělena na dva tábory: „Uvážíte-li, že první jej proto chválí, že je pochválil on, anebo že pochvaly od něj očekávají, kdežto druzí nemohou mu přijít na jméno, že je dů-

kladně seřezal, tak po šaldovsku seřezal, seznáte, že není pravdy ani tam, ani zde; leč řeknete-li, že je to člověk, který se pracně prostudoval francouzskou a anglickou kritikou, a vada jeho že jest pouze ta, že ji nyní prostě imituje, jste v nebezpečenství. Nebezpečenství to se pro vás zvětší, povíte-li, že v známé aféře Lumír—Klášterský jeho osobní čest neobstála; může se vám za to dostat důkladného výprasku, v jakém jen on, pan Šalda, umí chodit".

Šalda reagoval na tuto glossu dopisem zaslaným redakci Moravských listů, který byl zároveň s redakčním úvodem uveřejněn v Moravských listech 5, 1. ledna 1893:

Pan F. X. Šalda z Prahy zaslal nám k nedávné zmínce, kterou učinil o něm náš literární dopisovatel z Prahy, odpověď. Klademe ji sem ochotně tím spíše, že ani my, ani patrně náš dopisovatel ani na chvíli nepochyboval o osobní čestnosti páně Šaldově. Pan Šalda tedy píše: Ctěný pane redaktore! V posledním čísle Vašeho listu (ze 24. prosince) obírá se pan dopisovatel z Prahy také mojí prací i osobou. Proti jednomu passu jeho článku musím se důrazně ohraditi. Proti větě, že „v známé aféře Lumír—Klášterský moje osobní čest neobstála". *Moje osobní čest*, tvrdím naopak, *je celou aférou nedotknuta*. Co dokázal „Lumír" z 1. prosince tím, že citoval můj sonet ke chvále jednoho cyklu básní p. Klášterského? Patrně nic, než že [jsem] *před šesti lety*, když jsem jako 18—19letý *hoch psal zmíněný poem*, byl jiného názoru, vzdělání a soudnosti, než jsem dnes *po šesti letech* jako 25letý člověk. A tím padla moje „osobní čest"? A proto jsem snad bezkarakterní ničema? Znám několik literátů, kteří chutnali ještě před čtyřmi lety poesii p. Klášterského, ale i kolika jiných autorů! A kolik lidí popíralo nebo ironisovalo před šesti roky realismus a — dnes jsou jeho fanatiky. Jsem-li já bez karakteru a bez cti, pak je bez karakteru a bez cti každý myslící a žijící člověk, poněvadž život a rozvoj není nic než zápor minulého, věčná změna sama. Pak jsou karakterní jen mrzáci a blbci. Neboť jen ti nerostou. Karakter je zrovna jako všecko živé podrobeno změně, pokroku, evoluci. Každý jiný názor o karakteru je středověký, nemoderní, *nemravný*. Řekl jsem to p. Sládkovi v Zaslánu, které leží již delší dobu v tiskárně „Lit. listů" a které vyjde, jak ukazuje listárna redakční, v čísle z 1. ledna. Karakter je jen v jednom: *říci vždycky svoji myšlenku a celou svoji myšlenku*. A to jsem činil vždycky. Byl jsem *před šesti lety* stejně upřímný, pravdivý a karakterní *v hymně* p. Klášterskému jako jsem dnes, *po šesti letech* v jeho *kritice*. Nemravné a bezkarakterní by bylo — po mém soudu a po soudu všech moderních duší — mlčeti dnes proto, že myšlenka minulá byla jiná než přítomná. To by byl nízký egoism, „pyšná idolatrie mrtvého já", jak praví Shelley. „Čas" (list mně nepřátelský) byl ke mně *v tomto bodě*, v otázce cti, spravedlivý. Jemu nedokazuje moje báseň ke chvále p. Klášterského nic. Mlčí o ní naprosto v čísle z 3. prosince, kde chtěl podati resumé mého sporu s „Lumírem". Poněvadž poznal novou psychologii i étiku nejlépe z historie vlastní strany. Žádal jsem po p. Sládkovi, aby odvolal svůj výrok, že moje recense p. Klášterského je psána ze zášti a zloby. A „Čas" z 3. prosince konstatuje doslova: „pan Sládek odvolal slova *zášti a zloba*" . . . Tak se ke mně zachoval odpůrce. Tím spíše čekám spravedlnosti od Vašeho listu, který je ke mně lhostejný a objektivní. Čekám odvolání těžké křivdy. Čekám uveřejnění tohoto listu v nejbližším čísle. F. X. Šalda. V Praze 27. prosince 1892.

Zasláno Času (str. 428). Literární listy 14, č. 5 (16. 2. 1893), str. 94—96. — Polemika s notickou Času z 13. ledna 1893 (VII, str. 29/30), reagující na Šaldovo Zasláno, uveřejněné zde na str. 425—427. Čas ve své polemice připomíná: a) *Spor o Analysu*. Čas se snažil tehdy objasniti theorii symbolismu podle výkladů Šaldových, z nichž uveřejnil to, co nezbytně patřilo k věci. „Pan Šalda nyní tvrdí, že vytrhovali a vykrucovali jsme jeho věty. Litujeme tehdejší své práce: ‚Analysy' zmocnila se parodie a ta, tuším, spor nejšťastněji rozřešila." — b) *Spor Šaldův s Lumírem*, o němž Čas prý jen věcně konstatoval fakta a „nanejvýš vytkl jen citlivost téhož p. Šaldy, který s jinými literáty nezachází tak citlivě, jak pro sebe žádá. Pan Šalda pak onehdy v „Mor. listech" [viz poznámky k předcházejícímu Zaslánu] sám dal nám svědectví, že jsme se k němu v té věci zachovali slušně." — c) *Šaldův článek o Schauerovi*. Šalda prý nemohl dobře analysovati zjev Schauerův, poněvadž nesprávně přisuzoval Schauerovi účast při zakládání Času a nesprávně přisuzoval mu články (Pathologie), které nenapsal. Šalda shledal v postoji Času k Schauerovi i bídnou pomluvu, která nešetří ani mrtvého. Čas obrací tuto výtku pomluvy proti Šaldovi. „Jeť založena na lehkomyslné, chlapecké chápavosti, ne-li na šeredných, nám naprosto nepochopitelných klepech. Schauer nebyl z nás, o straně Schauerově vůbec nelze mluviti . . ." „Také není pravda, že Schauer za „společnost" pronesl rozhodné slovo, že „společnost" ta tlumila jeho bohatý talent, ale je pravda, že někteří ze „společnosti" od samého počátku až do konce starali se o jeho „materiální basi". Šalda tvrdí, „že napsal historickou skizzu o vzniku Času"; „jest nepravdou, že prof. Masaryk ve Strakonicích mluvil v udaném smyslu o známých prvních článcích našeho listu." V závěru se tvrdí, že Šalda sice nevěří ústním tradicím a legendám, ale „osnuje legendu písemní" a že celá jeho polemika se hemží „jízlivými a osobními urážkami, že jsme neočekávali nic podobného od někoho, kdo se pokládal nedávno za gentlemana!"

Dodatek (str. 432). Literární listy 14, č. 8 (1. 4. 1893), str. 146. Jde o dodatek k předcházejícímu Zaslánu. Literární listy uveřejnily text s touto redakční poznámkou: „Dodatkem k svému Zaslánu v Lit. l. ze dne 16. února 1893 zasílá nám pan F. X. Šalda tyto řádky: . . ."

List z Prahy. Literární listy 14, č. 9 (16. 4.), str. 161 a 163. Podnětem k napsání tohoto listu, adresovaného Janu Voborníkovi, byla zmínka ve Voborníkově článku

v literární rubrice Národních listů 17. března 1893 (Šalda chybně uvádí 18. březen). V oddíle svého článku, zabývajícím se *běžnými otázkami*, uvažoval Voborník o tom, že se klade často otázka dobové aktuální thematiky a poměru literatury k této thematice. Je třeba však míti na mysli, že umělec je povinen takovou aktuální otázku zvládnouti umělecky. Na příklad na Tylovi ležela tíha časových otázek, ale byl to právě Havlíček, který odmítl Posledního Čecha pro tendenci a vadnou formu. Po Tylovi se totéž stalo i některým jiným: „Nešlo-li to formou staršího romantismu, půjde to, pomyslili si mladí, formou realismu a znovu jde to vesele vpřed bez ohledu na vetchou a nedovtipnou kritiku, která plody jejich pořád měří mrtvou mírou theoretických vzorců a ne živou skutečností. *Pokřikují na Herrmanna z hlubin francouzské analysy, že humor jeho není humorem a život životem;* krčí nosem nad Šimáčkovými dělníky z továrny, ochlazují radost čtenářstva nad zdravým, velice zajímavým zjevem Laichterovým, Svobodovým a j." Šalda spatřoval v kursivou vytištěné větě kritickou reakci na svoje úvahy o Herrmannovi v poznámce pod čarou v studii Synthetism v novém umění (viz zde na str. 24). Zároveň si však Šalda vyřizoval v tomto Listě účty i s jinými. Tak na počátku s Lumírem a s jeho „housenčí epištolou". Jde o anonymní glossu ve feuilletonu Lumíru z 10. února 1893 (str. 60), zaujímající stanovisko k literárním polemikám, vyvolaným původně sporem o Klášterského: „Každá rvačka jest odpornou. A to, co teď na mnohých místech čteme, je rvačka, ne boj. Útočníkem je kritika. Pisatelé kritik jsou většinou lidé naprosto bezvýznamní, rekrutovaní ze třídy, která nemohouc se živiti myšlénkou vlastní, živí se ohlodáváním zahrad cizích. Sami nemají co ztratit, jinému berou vše. Tento voj housenek stále roste a odporno se jich dotýkat. Je pravda, že to všecko přejde, ale hořkost se rozsévá a zbývá. Český spisovatel podobá se teď už nejhoršímu delikventu. V každém koutě čeká naň detektiv, a přelíčení provádí se s gustem procesu kriminálního. To věru literatuře ani literátům neposlouží."

Dále Šalda odpovídal na satirické výpady Švandy dudáka, redigovaného přímo I. Herrmannem. Humoristické invektivy proti Šaldovi se objevují v Švandovi dudákovi již od začátku roku 1892 (kritická Šaldova glossa o Herrmannovi vyšla 16. ledna 1892). V březnovém čísle vyšel nepodepsaný *Literární „hlavolam" čili Poesie a Kateřinky* (str. 125—128), výsměšná stať, přinášející ukázky z Analysy a pak parodistický povídkový úryvek ‚Studený problém', psaný tak, jak by asi Šalda zpracoval dané thema. V květnovém čísle byla básnička *Jaký to obrat divným řízením božím* (str. 206), vysmívající se Moravě, která „hlásá právě Šaldův symbolismus" (jaké to „koňstvo"). V prosincovém čísle se Vavřinec Lebeda (I. Herrmann) v divadelním referátě „Z poslední galerie" vysmívá psavosti mladého kolegy začátečníka F. X. Šaldy. V téže divadelní rubrice 7. února 1893 je pak ono místo, o němž mluví Šalda: „Avšak na konec vidí se ze všeho, že zůstalo sice zachovalé umělecké dílo krále Ludráki a odolalo povědomému zubu času, avšak tomu samému zubu že podlehli všecki učení gritiki a úvahi indických Vocásků, Mrcásků, Filousů a Paďousů. Proslýchá se sice, že vmlhavém tom vjeku egzestýroval též jistý na slovo sebraní analízr František Ahasver Křaldanáki (též slovo samožkrtné, cošbi se v nynější češtině vislovilo asi: Křalda ňáki), avšak co tento slauný mušš myslel a zepsal, žežrali dávno myši a je to všecko vhoroucim pekle. Pro nás grytigrové ovšom vyhlítka velmi smutná!" (Str. 84/85).

Šalda převzal „List z Prahy" pod titulem „Polemika s J. Voborníkem" do Mladých zápasů, str. 119—125. Na rozdíl od ostatních kritik a polemik znovu otiskovaných v Mladých zápasech byl tento List převzat s menším počtem změn stylistických a věcných. I slovní text až na několik míst zůstal celkem bez retuše. Připomínáme jen tyto závažnější změny: v posledním řádku na str. 436 byla věta „*Jen dál*" nahrazena větou: „*A neplatí se z toho ani daň, ani clo!*" „Německá estetika" v předposledním řádku na str. 437 byla označena jako estetika „*Jean Paulova*". A na závěr celého listu byla připojena věta: *Ale jak jsem již řekl: posypal jsem popelem hlavu svou!*

Dodatek

Slovo úvodní k Juveniliím. Tato stať byla napsána v roce 1925 jako předmluva k I. svazku Díla F. X. Šaldy, které začalo vycházet v Aventinu v roce 1925. 1. svazek měl tento titul: *Juvenilie.* Stati, články a recense z let 1891—1899. Část I. — Shrnoval 17 obsáhlejších a zásadních článků Šaldovy kritické produkce let devadesátých, které tam byly přetištěny bez podstatnějších změn a retuší. Celý obsáhlý svazek (339 stran) byl připsán „*bratru Aloisovi*" a byl opatřen vstupním mottem z Goethova Fausta: *Ich hatte nichts und doch genug, / den Drang nach Wahrheit uns die Lust am Trug.* — Umístili jsme tuto předmluvu k Juveniliím do tohoto svazku, poněvadž v něm začínáme v chronologickém pořádku uveřejňovat i články, převzaté později do Juvenilií. Obsah Juvenilií bude ovšem vyčerpán až po vydání dalších tří svazků Kritických projevů.

Slovo úvodní k Mladým zápasům. Napsáno v roce 1934 a otištěno téhož roku jako předmluva k druhému svazku Díla F. X. Šaldy, vydávaného v nakladatelství Melantrich. Svazek má titul *Mladé zápasy* a podtitul *Juvenilie II.* Titul na str. 5: *Mladé zápasy. Posudky, odsudky, útoky z let 1893—1899* není přesný, neboť v knize je několik článků i z roku 1892. Ve srovnání s Juveniliemi I, které se soustřeďovaly k obecnějším a zásadním článkům, obracejí Mladé zápasy pozornost ke rozborům jednotlivých děl a mají charakter polemičtější a útočnější. Ačkoliv nepřesahují rozměry Juvenilií I (361 stran menšího formátu), přece jen zahrnují mnohem větší počet statí (45). Na rozdíl od Juvenilií Šalda pokládal v Mladých zápasech za nutné retušovat stylistický charakter svých projevů z let devadesátých a při této revisi

leckde zkracoval nebo doplňoval své referáty i věcně. Tato konfrontace Šaldy z let třicátých se Šaldou z let devadesátých, jak ji můžeme sledovat při přepracování původních textů v Mladých zápasech, chová v sobě mnoho cenného pro poznání Šaldova úsilí zživotnit a zaktualisovat vlastní kritickou minulost. O tom, jak právě v Mladých zápasech toto úsilí živě pociťoval, svědčí obsah předmluvy zde uveřejněné. Naše vydání v Souboru díla F. X. Šaldy vrací se přirozeně k původním textům. Snažili jsme se v edičních poznámkách aspoň zčásti zachytit nejdůležitější změny v Mladých zápasech, odborné čtenáře jsme ovšem nuceni v podrobnostech odkázat na text Mladých zápasů.

Divadelní causerie. Jde o nejstarší kritický projev Šaldův, uveřejněný pod šifrou Š. v České Thalii 3, č. 18 (20. 6. 1889), str. 208—210. — Bezprostřední podnět k tomuto dialogu o otázkách moderní literatury a o možnostech zásadního postoje k hodnocení literatury poskytlo soudobé divadelní provedení Vrchlického dramatu *Bratři*, jehož premiéra na Národním divadle byla 22. 4. 1889 a které se v režii J. Seiferta hrálo potom ještě pětkrát. V téže době se hráli i Gerzely Czikyho Proletáři, o nichž je zmínka v závěru causerie (premiéra 19. 3. 1889).

Felix Vodička

Soubor díla F. X. Šaldy 10

Vydává Společnost F. X. Šaldy v nakladatelství Melantrich

Kritické projevy — 1. / *1892—1893*

1. vydání

K vydání připravil Jiří Pistorius; poznámkami doplnil Felix Vodička. Typografickou úpravu navrhl K. Teige

5000 výtisků

V lednu 1949

Vytiskl Melantrich v Praze

Cena brož. 140 Kčs, váz. 165 Kčs

NOVÁ CENA Kčs -- 7 00 - 64

Soubor díla F. X. Šaldy — 10

Vydává Společnost F. X. Šaldy v nakladatelství Melantrich

Kritické projevy — I. / *1892—1893*

1. vydání

K vydání připravil Jiří Pistorius; poznámkami doplnil Felix Vodička. Typografickou úpravu navrhl K. Teige

5000 výtisků

V lednu 1949

Vytiskl Melantrich v Praze

Cena brož. 140 Kčs, váz. 165 Kčs

NOVÁ GINA KÉS — 7. Q 37 — 24

Vladislav Vančura pohnul českou prózou . . .

F. X. Šalda

Dílo Vladislava Vančury

Redigují prof. dr Jan Mukařovský a Ivan Olbracht

Již vyšlo:

2. Pekař Jan Marhoul. Brož. 40 Kčs. Váz. 60 Kčs.
3. Pole orná a válečná. Brož. 50 Kčs. Váz. 70 Kčs.
4. Rozmarné léto. Brož. 28 Kčs. Váz. 48 Kčs.
8. Markéta Lazarová. Brož. 60 Kčs. Váz. 80 Kčs.
9. Útěk do Budína.
10. Luk královny Dorotky. Brož. 35 Kčs. Váz. 55 Kčs.
13. Konec starých časů. Brož. 85 Kčs. Váz. 110 Kčs.

Postupně vyjdou díla:

Tři řeky
Poslední soud
Jezero Ukereve
Amazonský proud
Dlouhý, Široký a Bystrozraký
Učitel a žák
Nemocná dívka
Poslední soud
Hrdelní pře aneb Přísloví
Kubula a Kuba Kubikula
Alchymista
Rodina Horvatova
Obrazy z dějin národa českého I.
Obrazy z dějin národa českého II.

Pozůstalost a práce uveřejněné dosud jen v časopisech

Družstevní práce,
Melantrich
Svoboda

F. X. Šalda

byl po desetiletí v čele českého kulturního života

Ve svém díle zanechal živé portréty spisovatelů domácích i cizích, tvorbu básnickou i kritickou, polemiky a glossy. V definitivním Souboru vyjde úplné Šaldovo dílo, které redigují prof. dr Jan Mukařovský, prof. dr Václav Černý, prof. dr Felix Vodička a Jiří Pistorius.

Dosud vyšly tyto svazky:

svazek 1. *Boje o zítřek.* Meditace a rapsodie.
Proslulá kniha essayů, jež již před lety předvídaly básnický dnešek. Tato kniha je nejen důležitým sborníkem Šaldova díla, ale i základním kamenem české estetické a kritické literatury. Stran 198, brož. 60 Kčs, váz. 80 Kčs.

svazek 2. *Duše a dílo.* Podobizny a medailony.
Definitivní profily a medailony vynikajících zjevů literatur cizích a některých zjevů básnictví českého. „Duše a dílo" je základním dílem k poznání básnického rozpětí Šaldovy kritické tvorby. Stran 244, brož. 66 Kčs, váz. 90 Kčs.

svazek 9. *Studie o umění a básnících*
V této knize jsou zahrnuty čtyři Šaldovy literární studie: Umění a náboženství — Genius Shakespearův a jeho doba; Básnická osobnost Dantova — O t. zv. nesmrtelnosti díla básnického. Stran 128, brož. 45 Kčs, váz. 65 Kčs.

svazek 10. *Kritické projevy 1—. 1892—1893*
Soubor Šaldových studií vztahujících se k prvním krokům Šaldova kritického rozmachu je velmi podstatným přínosem k poznání duchovní atmosféry, v níž se rodila velká osobnost Šaldova. Vychází po prvé knižně. Stran 500, brož. 140 Kčs, váz. 165 Kčs.

Pořadí vydávání dalších děl bylo rozvrženo takto:

3. *Život ironický a jiné povídky*
4. *Loutky i dělníci boží*
5. *Dramata*
6. *Dřevoryty staré i nové*
7. *Básně*
8. *Studie o české literatuře*
11. a další: *Kritické projevy z let 1894—1937* (studie, kritiky, glossy a polemiky)

Každý svazek obsáhne Šaldovy kritické projevy z časového rozmezí dvou až tří let. Jako poslední svazky bude znovu vydáno všech 9 ročníků Šaldova zápisníku. Celkem obsáhne Soubor díla F. X. Šaldy asi 30 svazků.

Dodá každé knihkupectví

Melantrich

cena Kčs 3/1.50