

F. X. Šalda o Jaroslavu Vrchlickém

„S Vrchlickým vstupuje do české poesie něco jásavého, skutečného, smyslně teplého a plného, plastického a trojrozměrného“.

Souborné básnické dílo

Jaroslava Vrchlického vyjde v tomto pořadí:

- I. *Z hlubin*
Sny o štěstí, Symfonie, Rok na jihu. Vyšlo
- II. *Eklogy a písně*
Poutí k Eldoradu, Jak táhla mračna, É morta, Hořká jádra.
V tisku
- III. *Okna v bouři*
Písň poutníka, Pavučiny, Duše Mímosa, Potulky královny
Mab, Kvítí Perdity
- IV. *Korálové ostrovy*
Skryté zdroje, Zaváté ztecky, Strom života, Meč Damoklův
- V. *Duch a svět*
Sfínx, Dědictví Tantalovo, Breviář moderního člověka, Skvrny
na slunci. Vyšlo
- VI. *Vittoria Colonna*
Staré zvěsti, Perspektivy, Fresky a gobeliny
- VII. *Zlomky epopoje*
Nové zlomky epopoje, Selské balady
- VIII. *Hilarion, Twardowski*
- IX. *Bar Kochba* Připravuje se
- X. *Píseň o Vinetě*
Boží a lidé, Episody, Votivní desky
- XI. *Mythy (I. a II.)* Připravuje se
- XII. *Epické básně*
Nové epické básně, Třetí kniha básní epických. Připravuje se
- XIII. *Dojmy a rozmary*
Hudba v duši, Zlatý prach, Čarovná zahrada, Moje sonáta,
Fanfáry a kadence, Než zmlknu docela
- XIV. *Sonáty samotáře*
Nové sonáty samotáře, Poslední sonáty samotáře, Prchavé
iluze a Věčné pravdy
- XV. *Co život dal*
Motýli všech barev, Různé masky, Dni a noci
- XVI. *Kytky aster*
Kniha Sudiček, Život a smrt, Napadlo rosy, Nasedmistrunách
- XVII. *Solačce na úhoru*
Překročen zenit, Rok básníkův, Žamberské zvony, Já nechal
svět jít kolem, Tiché kroky
- XVIII. *Bodláč z Parnasu,*
Pantheon, Hlasy v poušti, Má vlast, Západy
- XIX. *Básně dosud knižně nevydané*
(Satiry a epigramy, básně příležitostné), Svojanovský křížáček
(a jiné básně pro mládež).

U knihkupců

Melantrich

FXS

9

Studie o umění a básnících

FXS

Soubor díla F. X. Šaldy

9

Studie
o umění
a básnících

Melantrich

F. X. Šalda

Studie o umění a básnících

II. vydání

Námět Šaldových studií o umění a básnících je již sám o sobě pozoruhodný a časový. V tomto sborníku jsou shrnuty čtyři jeho projevy:

Umění a náboženství, kde F. X. Šalda radostně vítá nový duch náboženského citění, který dovoluje „klásti tvorbu nad bolest i rozkoš“ a „kde cílem není osobní štěstí, nýbrž — právě dosažení cíle, aby mohl býti třeba zaměněn cílem jiným a vzdálenějším i ještě nesnadnějším“. Ve druhé studii Genius Shakespeara v jeho tvorbě, kterou přednesl z jeviště Národního divadla dne 27. března 1916, nastínil umělecký vývoj, růst a konečně uznání největšího a také až dosud nejméně odhaleného genia dramatického umění. Třetí část Básnická osobnost Dantova přináší umělecký portrét nesmrtelného básníka. Pečlivě rozebírá jeho básnickou tvorbu přes sbírky „Nový život“ až po „Božskou komedii“. Všimá si i politické činnosti Dantovy, kde „usiloval o jazykovou jednotu Itálie v době, kdy takový požadavek byl dosud fantomem“, píše F. X. Šalda, a opakuje znovu s patrným nadšením: „Je první básník po přání mého srdce“.

Nejpopulárnějším místem však jistě zůstane poslední stať této knihy O t. zv. nesmrtelnosti díla básnického z roku 1928, v níž Šalda jasně dokazuje, že všechno umění má platnost jen ve své době a že je závislé na vývoji společnosti.

Brožovaná 45 Kčs, vázaná 65 Kčs

U knihkupců

Melantrich

FXS

F. X. Šalda

Studie o umění
a básních

Melantrich

Obsah

Obsah
F. X. Šalda

Studie o umění a básnících

1	Genius Shakespeare a jeho tvorba
25	Básnická osobnost Danieľa
71	O takzvané „soudobnosti“ díla básnického
115	Melantrich

Obsah

- | | |
|-----|---|
| 9 | Umění a náboženství |
| 39 | Genius Shakespearův a jeho tvorba |
| 59 | Básnická osobnost Dantova |
| 91 | O tak zvané nesmrtelnosti díla básnického |
| 119 | Poznámky vydavatelovy náboženství |

1

Byl jsem vyzván několika mladšími přáteli, abych promluvil zde před vámi i před nimi o poměru umění a náboženství. Nečiním to bez jakéhosi ostychu a bez jakýchsi rozpaků: právě toto thema jest dnes terčem demagogie politické i literární, jako bylo včera míčem ve hrách diletantův a estétův; a vůle, chápati něco z těchto otázek a mysliti opravdově a čestně o nich, bývá tak malá, jako chuť a svody, vykořisťovati jich ke štvání a k lovu v kalných vodách, bývají veliké. Je-li který námět subtilní, tož ten zde; a nerozuměti může zde konečně i vůle nejlepší — jak teprve vůle méně ochotná! Ale na rozpaky a váhání jest již pozdě; stalo se totiž, že řekl jsem nedávno *a*, i jsem dlužen říci dnes *b* a *c*. A doufám, že mezi mým posluchačstvem nebo čtenářstvem jest alespoň menšina, pro niž necítil a nemyslil jsem nadarmo.

Třemi velikými silami, tvořícími a budujícími život kulturní, bude se mně zde zabývati: náboženstvím, vědou a uměním — uměním myslím zde především *poesii* jako oblast, v níž snoubí se duch s látkou nejjemnější.

O náboženství jest mně mluvití nejprvé, a již zde narážím na nesnáze: náboženství jest mně především a po výtce vášnivý život vnitřní, zvýšený život vnitřní, příboj lásky a tvorby, který vynáší duši lidskou výše než mořská vlna loď na svém hřebetě. Není mně náboženství bez vnitřních zážitků a zkušeností: jestli kde, zde právě jsou látkou tvorby. Ale není zkušenost náboženská jako nejvnitřnější statek duše cosi nesdělitelného? Nevyžívá se cele v činu nebo v postoji duše, který uniká slovu, poněvadž jest již runa, znamení,

typ, písmeno dějinné? A dále: máme my, moderní lidé, dosti silných zkušeností náboženských? Nehrajeme si pouze náladami náboženskými? Nebo: vybfedli jsme z nich a dobrali jsme se již opravdových zážitkův a opravdové tvorby náboženské?

Odpovědět konkrétně i na tyto otázky chce má úvaha; její cíl a účel jest vedle jiného i v tom. Zatím na jejím prahu podotýkám jen, že jsem si vědom toho, jak můj námět, chceš-li mu býti plně práv, žádá od tebe neústupně, abys tvořil ze zdrojův osobních a nejosobnějších, byť někdy i zpod masky objektivity a historie. Zpod masky objektivity a historie: chceš vědomě využití zde tohoto dobrodiní, neocenitelného právě při látce tak subtilní jako jest látka má, která volá přímo po svědčích, po měřácích, po meznících a hranicích na mapě, toužící zaznamenati některé z tažení a výbojů duše zvaných tvorbou náboženskou.

Za takového svědka, kterého často se dovolám v dnešních vývodech, za živou miru přítomnosti, jako živý pratytyp určitých útvarů a konstelací náboženského charakteru vybral jsem velikého genia náboženského, *Blaisa Pascala*.

Pascal stojí na prahu moderní filosofie náboženské, současně typ i osobnost, rád i bolest, klasik i důvěrník našich duší; někdo, kdo pro zážitky a bolesti nejosobnější našel formu nejzákonnější. Jsou v Pascalovi části zastaralé, v nichž hovoří k tobě stará racionalistická dialektika theologická se všemi svými předpoklady i důsledky slepé i trpné poslušnosti věřícího, ale jsou v něm i části ryze moderní v nejkrásnějším smyslu slova, v nichž jest *duchová svoboda i náboženská tvorba v ní*. Pascal také první rozešel se s racionalismem a proti Cartesiovi pochopil, že k životu a nejméně již k životu nejživějšímu a nevroucnějšímu, to jest k životu náboženskému, nestačí hrubý rozum geometrický: zde třeba jest smyslu jemnějšího, nástroje subtilnějšího, *srdce*, které má své důvody, jimž neporozumí nikdy rozum. Z kritiky náboženského citění, které proniklo až k dvojkanným kořenům lidské velikosti i lidské bídy, vynesl Boha jako postulát životní celosti a velkodušnosti právě tragické: kdo hledá klid, tomu netřeba Boha, tomu postačí rozumářská filosofie; ale koho

zažehla vašeň pravdy, nalezne odpověď jen v Bohu. U něho náboženství přestává býti abstraktní spekulací, která souvisí s životem jen nepřímou, a stává se otázkou životní, otázkou po životní síle a ušlechtilosti lidské a jejím heroismu. První napověděl, že není možno rozřešiti náboženskou otázku jinak než tvůrčím úsilím *celé bytosti lidské*. Od Pascala v tomto smyslu vede již rovná dráha k Rousseauovi, ke Kantovi, ke Kierkegaardovi až do filosofů nejnovějších, až k Bergsonovi a k pragmatistům: ti všichni již po stopách Pascalových překládají těžiště problému z povrchové dialektiky rozumové v nejnuitrnější středy lidské bytosti: v cit, vůli, charakter; ve zkušenost osobní a v růst osobnostní . . .

2

Ve vědě účtuje si člověk svět a život způsobem neosobním. *Zjednodušuje* přírodu: podává jasný, souvislý, jednotný a přehledný obraz čehosi, co jest nesmírně temné, přerýté, různorodé, rozptýlené a náhodné; *předpokládá* rozumovým a srozumitelným něco, co rozumovým a srozumitelným naveskrze není; *zpracovává* fakta přírodní a životní určitým objektivním způsobem, jemuž jde o to, potlačit na jevech co nejvíce jedinečnosti a získati z nich co nejvíce všeobecnin, zákonů; a nejvyšší touhou vědy bylo by, dobýti z nich jediný nejvšeobecnější zákon, který by objal všecko dění a svedl v jedinou formuli všecku jeho různotvárnost a různorodost. Věda svádí věci v sebe, zjednodušuje, sjednocuje — její poslední princip jest úspornost, hospodárnost, ekonomika. Jest charakteristické, že jsou kulturní filosofové, kteří vidí hodnotu vědy v tom, že člověku uspořuje zkušenosti.

Proti ní stojí náboženství a poesie nebo umění jako výklady světa osobní a osobnostní; i ony touží po tom, pojmouti a obejmouti svět a život a zúčtovat si je, ale se stanoviska jednotlivcova: jednotlivec o sobě jest jim cílem, jednotlivci a jednotlivinám přikládají jedinou opravdovou skutečnost a jedinou opravdovou hodnotu. Chtějí býti

právy životu v celé jeho šíři, v celém jeho kypivém individuálním varu a bohatství. Dobrému básniku není ani poslední a nejmenší osoba jeho méně důležitá než osoba největší; i osoba nejmenší musí mít v dobrém dramatu nebo románě něco *ryze svého*, co není možno vyvoditi z osoby jiné nebo svěsti v ni, čeho nemá osoba hlavní, a právě tímto něčím ryze svým zasluhuje si pozornosti naší i péče básnickovy na místě svém jako osoby ostatní na místech svých. V tvorbě básnické nezajímá mne člověk vůbec, nýbrž člověk zcela jedinečný, jen jednou se vyskytující ve svých zvláštnostech, člověk osobnostní, ať jest to již Evžen Oněgin, ať Andrej Bolžonský, ať otec Goriot, ať Petr Verchovenský, ať paní Arnoux; vesměs lidé zcela vymezení a určiti se svými jedinečnými vášněmi, povahami, chtěním, rozmarem, cítěním, osudem. A v náboženství rovněž tak bojuje se o spásu *mojí* nebo *tvoji*, o spásu individua zcela určitého; hraje se o celý život jedinečný a nenávratný a rozhoduje se o něm pro věčnost. Možno mysliti si situace dramatičtější a tragičtější? Bojuješ boj jedinečného dosahu a bojuješ jej ve vlastní osobě, za sebe, a není nikoho kromě Boha tvého, kdo může ti v něm pomoci; avšak ani Bůh tvůj nemůže toho bez tvého přičinění a bez tvé spolupráce. Nemáš možnosti, dojiti sám o sobě spasení, ale ovšem máš možnost, zvoliti si zatracení a jíti k němu. Není život křesťanův, takto pojatý, cosi velmi blízkého dílu básnickému, drama jedinečné hrůzy a krásy? A byť církev chtěla obejmouti a sjednotiti celé lidství, musí přesto všechny jednotlivce pokládati za cíle sobě samým; jest tu stále soubor jednotlivců, kteří mohou býti spaseni jen ve své osobnosti.

Jedinečná krása křesťanství jest pro mne právě v tom, jak pojalo a vyslovilo nekonečnou cenu každé lidské duše a nenahraditelnost ztráty její; neznám ideje větší a naléhavější básnicky, ani ideje tragičtější.

Náboženství a umění shodují se v tom, že zažehují a udržují víru ve skutečnost jednotlivcovu a v jeho nekonečnou hodnotu. Věda dovede rozebrati mne celého a rozložiti v prvky a složky obecné; věda dá mně vplynouti ve všeobecnost a dovede mne po případě na chvíli přesvědčiti, že není na mně a ve mně nic opravdu a doslova *mého*, individuálního, nedělitelného a nesdileného; věda dokáže

mně po případě, že co chci, dovedou záhy po mně nebo zároveň se mnou jiní stejně jako já a po případě lépe a že typ můj bude se opakovati po mé smrti, jako vyskytl se na jiném místě před mým zrozením; slovem, že objektivně jsem jev jako sta jiných. A přece brání se všecko ve mně, přisvědčiti trvale k jejím argumentům; a přece vím posledním nejhlubším vnitřním uvědoměním, že mám zde úkol a cíl zcela jedinečný, v němž nemůže mne nikdo nahraditi, nikdo zastoupiti; že čekají kdesi situace, jež jen já mohu rozuzliti, že jsou osudově jedinečná slova, obtížená smyslem, která jen já dovedu pronésti neb vykřiknouti, že jsou bytosti, jimž jen já mohu býti něčím. Víme to a jednáme podle toho: nechávám vědu vědou a žiji život vedle ní a přes ni. Respektuji ji na jejím místě — studuji ji v knihách, experimentuji ji v laboratořích, aplikuji ji v sále operačním nebo v továrně, ovládám jí přírodu, přijímám její výhody a užítky — ale vládu nad svým nitrem jí upírám. A vím i víc; vím, že i nejexaktnější vědec, ač chce-li ve vědě tvořiti, ač chce-li vnášeti do ní *kvás, vzruch a život*, musí svou vědu *žít*; musí mu býti více než pouhým zaměstnáním: osudem, vášní, láskou. Víme, že musí vtrhnouti celou nahodilostí a jedinečností svého já, celou zvláštností a výjimečností své osobnosti v její objektivné metody výzkumné, obrátiti je k jinému cíli, pojmouti jinak jejich smysl, ráz, účel, přehrnouti novým způsobem t. zv. objektivnost; zúžiti nebo rozšířiti její dosah, přestavěti ji nějak, přetříditi ji nějak. Víme, že i on, pokud jedná a tvoří, musí vycházeti z čehosi jedinečného a z počátku nesdělitelného, že musí k obrazu uměleckého díla pojmouti to, co zítra vplyne ve všeobecnost objektivné průkaznosti a vtělí se a včlení se klidně a přirozeně v pokrok vědecký, rozmnožujíc vědění lidské o novou světelnou krůpěj.

3

Tak a v tomto smyslu stojí proti sobě věda na jedné straně a náboženství a umění na druhé straně jako přirození spojenci.

Věda jest cosi objektivního, všeobecného a průkazného, poesie, umění a náboženství jsou záležitostí nejvnitřnějšího nitra jednotlivcov a v tomto smyslu cosi, co se sděluje ne průkazy, ale kontagiem enthusiasmu. A liší se od sebe svým zrodem, svými kritérii jistoty, svým určením. Říká se o moderní exaktní vědě, že chce získati pravdy a že věří jedině zkušenosti, ale tato *pravda* a tato *zkušenost* liší se zásadně od pravdy a zkušenosti náboženské nebo básnické — užívá se zde stejných slov pro věci základně různé a vyvolává se bezděky zmatek.

Věda pracuje k obecné průkaznosti a proto není v ní zkušenost ve vlastním slova smyslu možna. Zkušenost jest jen tam, kde prožívám cosi a dožívám se čehosi ve vlastní osobě, kde dožívám se jakési *proměny* své osoby a její organisace, jejího uvolnění nebo upevnění, pochyby nebo jistoty, kdežto pravda ve vědeckém smyslu jest souhlas mezi fakty a soudy o nich — tedy zásada konformity, zásada statická, nedramatická. Proto vědecká metoda jest pozorování jevů a ne zkušenost; jevová skutečnost a její konformita jest poslední rozhodčí instance vědecká, a vědecká metoda jest tedy přirozeně v pozorování jevů a v logických soudech odvozených z pozorování.

V náboženství naproti tomu pramenem poznání jest vnitřní zkušenost, cosi, co jsem prožil a mohl prožítí jen já, který jsem prošel těmi a těmi jedinečnými událostmi a činy, a co jest tedy ve své podstatě nesdělitelné; cosi, v čem jest zrušen rozdíl mezi podnětem a předmětem, cosi vázaného úplně na osobnost; cosi, čeho nejsem pánem, čeho si neukládám, nýbrž *co děje se se mnou a ve mně*. „Nebyl bych křesťanem bez zázraků“, opakuje po sv. Augustinovi Blaise Pascal. Pascala zázrak svatého Trnu vyvádí z pochyb, zjednáva mu konečné jistoty. Před zázrakem svatého Trnu „patero vět bylo pochybné — nyní již není.“ Pascal dobral se svou vnitřní zkušeností jistoty bezprostředné — ne vnější patrnosti nebo shody. Dožil se jistoty, které nemůže již pozbyti, jako peň stromu nemůže pozbyti objemu, jehož dorostl. Vtělil ve svou osobnost něco, čeho nemůže odtud ztratiti, leč se ztrátou celé své bytosti.

A podobně jest tomu v poesii a v umění. I umělec a básník žije, to jest tvoří svou vnitřní zkušeností, ne pozorováním vnějšího světa; vnitřní zření jest *prius*, vnější vidění přistupuje k tomu až na druhém místě a jen proto, aby potvrdilo *ne jemu, ale lřelím* pravdu jeho zření vnitřního. Že umělec a básník tvoří pozorováním vnějšího světa, jest předpoklad naturalistický, který neoprávněně smísil poznání vědecké s poznáním básnickým. Že vnitřní zření, intuice, obraznost jsou tvůrčí orgány básnické a že *předjtmajl* skutečnost, t. zv. objektivnou, jevou nebo empirickou, věděli a cítili i básníci etiketováni jako realisté, pokud byli opravdovými básníky-tvůrci, tak na příklad Gustav Flaubert. Flaubert s rozkošnou naivností byl dokonce přesvědčen, že objektivná empirie vnějšího světa má přímo povinnosti a úkolem, aby potvrdovala jeho intuici, ztělesňovala představy jeho obraznosti. Do „Pokušení svatého Antonína“ chtěl vložit báječného ptáka Dinoria a hovořil o něm se svým věrným druhem, Bouilhetem; nějakou dobu poté prošla listy zpráva, že objeven byl na Madagaskaru obrovitý pták, zvaný Epyorius. „Uvidíš,“ píše Flaubert příteli, „že to bude Dinorius a že bude mít červená křídla.“

4

Ale jsou podstatné rozdíly mezi vnitřní zkušeností věřícího a vnitřní zkušeností umělcovou a básnickovou; vymeziti je není sice snadné, avšak nutné.

Zkušenost věřícího jest sice cosi jedinečného, vázaného zcela na jeho osobnost, ale není úplně jeho majetkem — jest v ní závislý na svém Bohu. Pascal zase pomůže ti to pochopiti. Vnitřní zkušenost, to jest projev Boha jako nejvyšší jistoty jest mu aktem milosti; Bůh sám rozhoduje, má-li se projevit křesťanu nebo neprojeviti. Bůh sám dává nebo odírá nám zbožnost, při níž můžeme dožiti se jeho projevu. Ale Bůh není v tom již u Pascala zcela volný; i on má jakousi povinnost k člověku. „Jest vzájemná povinnost mezi Bohem a lidmi v konání i v dávání . . . Lidé povinni jsou Bohu, přijmouti nábožen-

ství, které jim sesílá; Bůh povinen jest lidem, neuváděti jich v blud.“ Tedy zde vnitřní zkušenost jest závislá na Bohu, ale ne na libovůli jeho; jest rázu *mravního*, založená na povinnosti a dokonce na povinnosti oboustranné.

Jinak jest tomu u básníka nebo jiného tvůrce uměleckého. Jeho vnitřní zkušenost bude pravidelně postrádati tohoto rázu ethického; bude míti spíše naopak obrys odboje nebo vzpoury nebo alespoň *dobrodružství* — nebude-li přímo protiethická, bude alespoň *mimoethická*. Odtud jev, že básník nebo umělec cítí se tak často tvůrcem rovným Bohu, jeho soupeřem; a odtud i konflikty u tvůrčích umělců nábožensky založených mezi jejich tradicí náboženskou a dobrodružnými zkušenostmi tvůrčími, kterých nedovedli pochopiti, v nichž nedovedli se orientovati a kterých nemohli se neděsiti. Odtud náboženské skrupule, náboženská hypochondrie u Torquata Tassa a Jeana Racina; tito velcí tvůrcové pomátli se na vnitřních zkušenostech, jež se jim zjevovaly a jejichž pramenem nebyl Bůh náboženský: proti těmto vnitřním zkušenostem *nenáboženským*, ryze světským, reaguje u nich celé jejich uvědomění tradičního pozitivního křesťana, pravověrného úda církve katolické, a uvrhuje je v nejmučivější mravní vrtochy a trýzně, z nichž není jiného východu než odložití péro, vzdáti se tvorby básnické. Zde stanul jsi po prvé tváří v tvář konfliktům mezi náboženstvím a uměním, o nic méně děsivým a trýznivým než konflikty mezi náboženstvím a vědou. Není náhodné, že oba tito velcí básníci a mučenicí rozporů mezi poesii a náboženstvím žili za jesuitismu, v době barokové, kdy není náboženství tvůrčího a kdy zbožností rozumí se jen trpné přejímání racionalistických formulí; ve věku, kdy dovršuje se v katolicismu absolutism světský i duchovní, ve věku, který cele zmechanisoval náboženství i nábožnost až po mystiku, již odnervil v kvietism, v plané snílkování a sentimentálníčení; ve věku, který zasypal struskami všechny prameny vnitřního života individuálně náboženského.

A odtud vede již cesta k promethejství a k titanismu, k nadčlovectví moderních básníků Goetha, Nietzsche, Dostojevského. Tvorba básnická a vnitřní zkušenosti jí předcházející pojímají se jako cosi

nejen samostatného, ale přímo protináboženského: jako akt mravní vzpoury, projev sebeurčení a posvěcení duchového, odboj činné, mravně tvůrčí volnosti proti orthodoxní trpnosti a vázanosti. Goethův „Prometheus“ nezapomenutelně symbolisuje právě tuto disposici, v níž odboj cítí se jako akt mravně tvůrčí. „Hat mich nicht zum Manne geschmiedet die allmächtige Zeit und das ewige Schicksal, meine Herren und deine?“ „Hier sitz ich, forme Menschen nach meinem Bilde, ein Geschlecht, das mir gleich sei, zu leiden, zu weinen, zu geniessen und zu freuen sich, und dein nicht zu achten, wie ich!“ Srovnej s tímto hrdě zpupným postojem odbojně tvůrčím odevzdaně pokornou a slastně toužnou melodiku náboženské lyriky Racinovy a porozumíš, že do doby necelého století, jež jest mezi těmito oběma útvary básnickými, spadá jakási závažná disociace: vědomí umělecko-tvůrčí odloučilo se zatím od vědomí náboženského, ustavilo se samostatně, uvědomilo se sobě úplně v celé své mohutnosti a síle; a ruku v ruce s tím troufá si nahraditi funkci náboženskou, ovšem způsobem, který věřícím starého rázu musí jeviti se často protináboženským, nebo přímo bezbožeckým. Není náhodné, že současně skoro s Goethovým „Prometheem“ pojímá Rousseau úlohu básníkovu jako úlohu nového moderního kněze nového, volného, ryze vnitřního náboženství, nevázaného na formy církevní — náboženství nehájeného již argumenty racionalistickými, nýbrž enthusiasmem a extasí, které zdají se starým orthodoxníkům pouhým esteticismem.

A odtud jest již jen krok k básnickým tvůrčím duchům, kteří pojímají uvědoměle svou tvorbu nejen jako útok na starou, ztrnulou zbožnost asketickou a jako její rozruchu, ale zároveň i jako *počátek zbožnosti nové*, bezejmenné, světské, volné, smělé, životu přitakávající.

5

Povaha konfliktů umění s náboženstvím žádá si ještě určení poněkud bližšího.

Řekl jsem již, že jako Draper napsal knihu o dějinách konfliktů

vědy a náboženství, stejně snadno mohl by napsati někdo dějiny konfliktů umění s náboženstvím. V této knize nalezl by pak místo na př. Paolo Veronese a jeho spor s církevním soudem, který — v době protireformační — shledával náhle, že šumivá světskost a perlivá opojnost životního kvasu, jak podávala jej jeho lidnatá plátna, přiči se požadavkům, jaké kladou církevní předpisy na malbu náboženskou. Zde nalezli by také svou kapitolu četní básníci a beletristé, zaznamenaní na indexu librorum prohibitorum proto, že šíří některé filosofické nebo vědecké nauky, odporující učením církevním, tak na př.: Emile Zola pro svůj, ať domnělý, ať opravdový positivism, Maurice Maeterlinck pro svůj ať domnělý, ať opravdový pantheistický monism.

Mně nejde zde však tak o tyto konflikty vnějškové, jako spíše o *vnitřní kolise*, které plynou z toho, že se zásadně nepřátelsky utkávají tvorba básnická a tvorba náboženská; že tvorba básnická zabírá místo tvorby náboženské nebo *vice versa*, kdy náhlé uvědomění náboženské zavrhuje nebo ohrožuje tvorbu básnickou nebo uměleckou, jako tomu bylo u Michelangela nebo u Tolstého v posledních odstavcích jejich života: u jednoho mysticism, u druhého racionalism náboženský odsoudil umělecké a básnické dílo věku mužného jako zbytečnou frivolnost a jako překážku spásy náboženské pro duši tvůrce. A ještě více než tyto kolise neplodné zajímají mne *kolise plodné tvůrčím způsobem*, kdy tvorba básnická zasahuje a přesahuje přímo v tvorbu náboženskou a revolucionuje ji, kdy básník jako tvůrce životní tvoří i nové koncepce náboženské, odporující starým koncepcím dogmatickým.

Prototypem takové kolise jest mně případ Aischylův, případ básníka „Spoutaného Promethea“. Koncept vývojový, který znepekovoval posud jen řecké fysiky, domyslnil a přehodnotil veliký tragik řecký v revoltu mravně náboženskou: jeho trilogie promethejská jest pravzor titanismu zároveň básnický i nábožensky tvůrčího. V Aischylově pojetí stává se člověk z tvora a poddaného bohů jejich druhem, dorůstá jich odbojem, pokračuje v jejich díle: bozi vyvíjejí se v člověku a s ním. Čas jest zde spolupracovníkem na odboji lidském;

čas přinese vítězství spravedlnosti; čas, vývoj, pokrok stojí i nad bohy a jejich ukrutnou zvůli a přivedou je posléze k pádu. Řekové neznali dogmatu v křesťanském slova smyslu, ale přece lid řecký musil cítiti tuto koncepci jako útok na svou zbožnost, jako urážku svého nejvyššího národního boha, Dia. Scholiasta vypravuje, že za básníkem, hrajícím Promethea v divadle Dionysově a věšticím v této úloze Diovi konec vlády a pád s trůnu, vrhl se na scénu lid a ohrožoval jej jako rouhače a že básník unikl smrti jen tím, že utekl se do orchestry a objal oltář Dionysův. Budiž tato tradice pravdivá nebo nic, významné jest pro mne, že vůbec vznikla; nasvědčuje to hlubokému otřesu, jaký vyvolala básnicko-náboženská koncepce Aischylova mezi jeho vrstevníky. Zde po prvé v západním světě odvážil se básník čehosi opravdu děsivého a úžas budícího: tvořiti nábožensky ve formě revolty, která jeviti se musila prosté mysli rouhačstvím; *tvořiti nábožensky*, opakují, ne sloužiti svým uměním hotovým theologickým názorům a útvarům.

A stejného rázu jsou i kolise moderní poesie s náboženstvím. Kdykoli náboženství ustrne na vnějšnostech, na dogmatech a ritech, na historii a apologetice, jakmile vyprechaly z něho život, napětí, tvorba a vedraly se za ně do něho učenost a novinářství, přejímá chtěj nechtěj úlohu jeho poesie a tvoří za ně; tak jest tomu zvláště v naší době, kdy i katolicism i protestantism a ovšem i pravoslavi jsou v stagnaci (vyskytá-li se jakýsi náboženský tvůrčí duch mezi protestanty, jest zde mimo oficiální církve a proti nim). Jest charakteristické, že právě v době, kdy v Německu v *ritschlianismu* kapitulovalo náboženství před vědou, kdy slabošský purism sváděl náboženství jen v subjekt, vybíjí se znásilněný náboženský genius tvůrčí v poesii a ve filosofii Nietzschově: dnes snad již i slepcům jest patrno, že atheistická revolta Nietzschova jest akt mravní msty, jak jest cele nesena odporem k filistrovskému odbornickému opatnictví a přechytralým distinkcím. A obdobný jest význam Dostojevského pro Rusko; není náhodné, že Rusové cítí vesměs hluboké vnitřní spříznění mezi Nietzschem a svým největším básníkem živototvornosti: i Dostojevského básnická myšlenka jest zakuklená myšlenka nábo-

ženská, i on nese v sobě kvas rasové zbožnosti a mystiky. Dnes již Nietzsche v Německu a Dostojevský v Rusku jsou chápáni a pojímáni nábožensky; obrozují náboženskou myšlenku svých zemí, podněcují filosoficko-náboženskou tvorbu národního rázu. Z pojednání a úvah Artura Bonusa, někdejšího pastora švýcarského, zejména z jeho cyklu „Zur Germanisierung des Christentums“, hovoří to nejen intonací příbuznou Bergsonovi nebo pragmatistům, nýbrž blýská to i nietzschovským titánstvím: poznáváš ihned rasový mysticism, přenesený na pole nábožensko-ethické. Náboženství podle Bonusa, abych podal nejstručnější sumu z něho, jest pro člověka, ne člověk pro náboženství; není theorie, není dogmatu, jež mohly by státi nad člověkem a vysloviti jej: jen jeho čin, jeho vůle dovedou toho; vytvářeti charakter a vůli jest úkolem náboženství a opravdová zbožnost jest výbojná a tvůrčí; ze zněmčeného křesťanství vyjde prý nová vůle k moci a vládě nad dušemi, hrdě vzdorné smýšlení, které necítí Boha jako pána nebo nepřítele, nýbrž jako spojence a přivlastňuje si jej ve svůj nejvlastnější statek a majetek.

V Rusku Solovjev, Merežkovskij, Rozanov, Berďajev domýšlejí, každý svým způsobem, rasově mystickou, nábožensko-tvůrčí myšlenku Dostojevského a každým slovem ukazují, že jest on otcem těchto hledatelů nových náboženských symbolů pro moderní Rus. Filosofie, z níž vycházejí, jest vesměs filosofie protiracionalistická a protifilistrovská, opravdová *filosofie tragičnosti*, toužící bolest životní přetvořiti a zbožniti v radost oběti a vykoupení; oni všichni hnáni jsou „démonismem poznání“, jak řekl Berďajev, jenž nemá mezí a hranic; svoboda, z níž vycházejí, jest absolutná a nezadatelná, a přímé prožití lidství a božství, byť za cenu smrti, jejich vůdčí motiv.

Celkem a přehledně jest možno říci, že moderní umění, moderní poesie jeví snahu, přejímáti funkci náboženskou a nahražovati náboženství a to způsobem *dvojím*. *Jednak* vytváří moderní poesie nové hodnoty náboženské *kultem vzpoury a odboje* nebo alespoň ukazuje k nim nepřímou cestu, tak u Richarda Dehmela v Němečích, u Emila Verhaerena ve Francii; a odtud pramení se právě bouřlivý, zachmuřený, křečovitý ráz moderní poesie a moderního umění, jejich faustovská

zvidavost a hloubavost, výbušné napětí a výbojné experimentátorství; proti klasické poesii, která se opírala o náboženské jistoty zkodifikované ve formule a dogmata a byla proto harmonická, vyrovnaná a intelektuálně vytříbená, moderní poesie inspiruje se zřejmě vůlí, její bouřlivou tísni, jejím překotným varem. *Jednak* v zemích a duších románsko-latinských, v nichž ritus a kult, tato společensky zhmotnělá stránka náboženství, měla vždycky větší význam než u národů severních, v národech a v duších spíše smyslných než hloubavých jeví se snaha, nahraditi mrtvý kult náboženský *kultem umění* a přenést na něj tutéž úctu, opravdovost, nesmlouvavou přísnost, asketickou rozhodnost, které druhdy přinášeli církevní věřící svému ritu a svému kultu. To jest s našeho hlediska smysl díla *Flaubertova* ve Francii nebo *Swinburnova* v Anglii; Flauberta a Swinburna, obou duchů v praxi životní atheistických, ale obou srdcí exaltovaných a smyslně obrazivých, kterým umění nahražovalo úplně církev, z níž vpravdě byli vyšli: v jeho jméně kodifikovali své přesvědčení v estetická dogmata, jeho jménem blahoslavili jedny a anathematisovali jiné. Dobře praví v tomto smyslu o Flaubertovi jeho moderní žák a vykladač, Louis Bertrand: „Flaubert zahájil umění, které jest v jakémisi smyslu náboženstvím těch, kdož ho nemají. Podávajíc integrální skutečnost, jest formou poznání, methodou, jak dojíti pravdy, ano dokonce i blaženého života...“

6

Abys pochopil tuto tvorbu nábožensko-básnickou, její dramatickou povážlivost a její nebezpečí, její ráz po výtece tragický, jest nutno, abys položil si vedle ní tvorbu, řekl bych, klasickou, ethicky náboženskou a srovnal obojí. Prototypem tvorby klasicky náboženské jest mně, jak jsem již řekl, Pascal. Stojí mně svým tvůrčím činem na prahu moderní filosofie náboženské. Pascalovo pojetí víry jest nové, osobnostní, životné, ale přece ještě vázané, jak jest tomu právě u klasicismu. Víru pojal jako práci, povinnost, mravní napětí, tedy

ryze ethicky. Náboženství v jeho pojetí přestává být abstraktním úkolem theologie, který rozřeší se dříve nebo později jednou provždy dialektikou, a mění se v *příkaz neutuchajícího mravního boje o růst duševní*. „Ježíš skonávatí bude až do konce světa: nespěme v této době.“ „Pracujme, abychom dobře myslili; toť princip mravnosti“. Víra náboženská jest zde povinnost po výtce, povinnost, která nemá pohnutkou ani smyslových, ani rozumových důvodů vnějších, ani užitečnosti, ani autority, ani zvyku, ani módy, jen neporušitelnou bezzájmovost svého napětí. Fakto, tímto ethickým idealismem víra ovládá život, vykupuje jej z časnosti a jejich nahodilostí, přeměňuje jej v hodnotu, k níž i Bůh sám má povinnost. Taková jest životní tvorba náboženská podle Pascala: nebezpečná, nejistá, dramatická — není pochyby; ale vedle moderních vzbouřenců přece ještě klidná a vázaná na hodnoty objektivné.

Oč bouřlivější a temnější jest sféra, v níž žijí a tvoří moderní básníci nebo filosofové nábožensky založení, Nietzsche, Dostojevský a mladší generace, Bonus na př. nebo Berdajev. Nietzscheovi člověk jest tvůrcem Boha, Bonusovi jeho spolupracovníkem. Berdajevu přímo *unum necessarium* života duchovního a sám bytostný předpoklad tvorby náboženské jest naprostá, absolutní svoboda lidské osobnosti. „Svoboda stojí výše štěstí, výše uspořádání života, výše světa, jest vzácnost bezmezná a před ničím nemůže se skloniti, poněvadž jediné nejvyšší jest absolutná svoboda.“ Jeho smrtelný nepřítel jest pozitivism, t. j. názor, „v němž určuje se lidskému snažení a životu konečná hranice a hranici té připisuje se životnost a životodárnost.“ Zavrhuje „jakékoli hranice lidskému snažení a životu, každou soustavu ohraničeného uspokojení a konečného vítězství.“ „Ve svobodě stýkáme se s jinými světy.“ Pro jeho náboženský názor jest rozhodné, abys pochopil nejprve, že není „nic zapovězeného, že není nic vedlejšího ani zbytečného v ovoci se stromu poznání“. Kde východiskem náboženské tvorby jest tato naprostá nespoutanost a původnost, tam ovšem poměr k Bohu bude jiný než byl u Pascala. Bůh Berdajevův nejen že nebude Bůh msty, starozákonný Bůh žárlivec a žehravec, ale nebude to ani již Bůh Pascalův, Bůh, jež překládal si autor „Myšle-

nek“ asketicky v „zapomenutí světa a všeho“, v „sebezapření úplné a tiché“.

Vedle takového myslitele moderního působí Pascal ještě jakýmsi dojmem *askese a odosobení*.

Berdajevu jest náboženství nutné proto, že chce žiti věčně jako osobnost, sjednocený se světem svobodně a nikoliv otroctvím zákonů přírodních, a to jest možné jen v Kristu, který jest mu Láska sama a Svoboda sama, vykupitel osobnosti lidské ze všeobecnosti přírodního fatalismu, ze smrti, „utvrditel jejího jsouca ve věčnosti“.

A soběstačnou úzkou duchovou asketičností Pascalovu pochopíš teprve náležitě, uvědomíš-li si, s jak širokou velkodušností pojal proti němu Solovjev náboženskost jako princip, který musí pochopiti, obejmouti, zachovati a posvětit i všecku hmotnost a tělovost. Ve „Třech přednáškách na paměť Dostojevského“ praví výslovně: „Obmezíme-li působnost božství jen na mravní vědomí člověko, popíráme tím jeho plnost a jeho neobmezenost a nevěříme v Boha. Věříme-li skutečně v Boha jako v dobro, jež nezná mezí, musíme nutně uznati i objektivné vtělení Boha, t. j. jeho sjednocení s bytostí naší přirozenosti, nejen po duchu, nýbrž i po látce, a tím také s prvky vnějšího světa. To znamená však uznati, že příroda jest schopna pojmouti v sebe takové ztělesnění božství, a to znamená tedy věřiti ve vykoupění, posvěcení a zbožštění hmoty. Se skutečnou a dokonalou věrou v božství vrací se nám nejen víra v člověka, nýbrž i víra v přírodu.“

Nyní není snad již pochyb o tom, oč jde nové tvorbě nábožensko-básnické a čím se liší od onoho útvaru, který lze nazvati moderním klasicismem náboženským a jehož typem jest mně Pascal.

Nestačí již povinnost a její vázanost, byť duchová — hledá se volnost a svoboda; nestačí otectví boží, zakládá se spolupracovníctví boží; nestačí mravně duchové uvědomění člověko, touží se po posvěcení a zbožštění hmoty všetělesné; nestačí sebezapření a zapomenutí světa, sní se o dobytí světa heroismem a jeho láskou; nestačí již mír a klid — hledá se radost, věčná radost věčného života individuálního a její věčné opojení.

Kdo četl pozorněji Nietzscheho a Dostojevského, ví, jak celé jejich dílo prostupuje kult radosti a opojení z ní: snaha, povznést se svobodně nad princip pouhé užítkovosti, hospodárnosti, utilitářství vědeckého, touha po životním přebytku, po životné milosti, po životě z hluboka a volně nabíraném v hrud lidskou; ale ví také, že radosti dobírají se oba z nejstrašnějších disonancí a tísní a že dobírají se jí jaksi všemu navzdory, v položeních nejnesnadnějších a z položení nejobtížnějších.

Veliký čin Nietzscheův, jehož dosahu tuším docení až budoucí, jest, že proti Schopenhauerovi a uměleckým kvietistům napověděl, jak tragedie jest dílo životního opojení a životní radosti a že z ní nevyvěralo uklidnění a osvobození od vůle životní, nýbrž nové hlubší její rozdmýchání. *Filosophii tragičnosti* nazývám názor, který chápe tento paradox a operuje jím: jak pohled na životní utrpení neučí proti vši pravděpodobnosti popírati života a vůle k němu, nýbrž přitakati jím *všemu navzdory*. Kde tvorba klade se nad bolest i rozkoš, heroism nad příjemnost nebo nepříjemnost a nad užítkovost nebo neužítkovost, kde cílem není štěstí, nýbrž — právě dosažení cíle, aby mohl býti zítra zaměněn cílem jiným a vzdálenějším i nesnadnějším ještě, tam jest připravena půda pro názor náboženský, ale tam také stýká se umění s náboženstvím: obojímu jde o prožití života co nejintenzivnější, obojí nebojí se ničeho více, než, že mohl by býti člověk oklamán a podveden o svůj úděl životní a tím o samu látku svého díla, o samu možnost a příležitost své tvorby. „Nechci svého štěstí, chci své dílo“.

V tom jest tragedie uměním náboženským po výtce a nebude ji nikdy rozuměno filistry, kteří chtějí oblažovati člověka a nutí jej, aby dosahoval štěstí methodami zápornými: opatrností, s jakou se vyhne všemu utrpení a ovšem i všem svodům — k velikosti a heroismu. Kdykoli rozmáhá se utilitářství, jako dnes, vždycky klesá pochopení pro tragedii. „Nebuďte, dítky, heroické, buďte moudré,“ radí a nejen v „Monně Vanně“ stařeckými, bezzubými ústy svým osobám a ne-

přímo svým čtenářům Maurice Maeterlinck, a pan Kerr, Berliňan, mu tleská. Heroism zdá se mu dnes nemístný a zbytečný, ne-li přímo škodlivý; nepotřebujeme reků, nepotřebujeme dobyvatelů, zdá se jemu i panu Babovi, jinému Berliňanu — ti nám jen překážejí: jest nám třeba prostých dělníků, civilisačních pracovníků, mechaniků upravujících co největší počet osvětlných žárovek novinových...

All right! Ale na jedno zapomínají tito příčinliví Berliňané, kteří svým způsobem a ve svém stylu chtějí býti konečně také právi životu: na to, že pracovníku brzy došla by látka, kdyby mu nepředcházal čin tvůrcův, který jest vždycky zkušenost nejosobnější a nejriskantnější a jehož režie platí se — vlastní kůží; čin, který se prací civilisační jen rozměňuje a zužívá.

Umění a náboženství mají opravdu jednoho společného nepřítele: tvora, jemuž Hello říká *l'home médiocre* a Nietzsche *Bildungsphilister*; člověka, jenž věří ve vědu a v její způsobilost, předvidati skutečnost, a který zařizuje se podle toho, užívaje jí jako věštkyne bouřek a krupobití; muže tedy, který nikdy nežije skutečně ve vlastní osobě, nýbrž z druhé ruky, stínem: pozorováním, dohady, logickou dedukcí, soudem, nikdy ne vlastní zkušeností; opatrníka a rozšafníka, který se vědou a civilisací pojišťuje proti životu a jeho nevyzpytnosti, jenž jimi ušetřuje se zkušeností; fanatika matematického a statistického, který každé *quale* převádí si a překládá si v *quantum* a odosobňuje si všecko osobní; a tedy konec konců životního a kulturního *příživníka* a ne dělníka, ne výrobce, ne tvůrce — neboť mezi těmito třemi jest hluboké vnitřní spříznění a konečné sjednocení.

8

Avšak kromě tohoto poměru, kterým jsem se právě obíral, kdy poesie a umění přebírá více méně funkci náboženskou a tvoří alespoň zárodky příštích pojetí a symbolů náboženských, jest možný ještě mezi poesíí a náboženstvím vztah jiný: totiž ten, že poesie *opírá se v jakémsi smyslu o náboženství* jako o hotový útvar životní a kulturní,

vtělený v určitou společnost národní a státní; že s ním ať přímo, ať nepřímou počítá jako s konstantou.

Všecka tvorba duchová, vědecká i básnická, děje se velmi nenasadno, není-li přímo znemožněna, v době úplného rozkolísání všech poměrův a úplného uvolnění všech svazků kulturně životních a kulturně společenských, v době praktického bezvládní, rozvratu a zmatku duší, kdy nestojí nic pevně; tvorba umělecká i vědecká jsou v tom smyslu činnost theoretická, že předpokládají uspořádání alespoň nejzákladnějších otázek životných: „*primum vivere, deinde philosophari*“. Poesie zvláště jako umění družnosti lidské, jako umění, toužící láskou uvazovati co nejvíce duši mezi sebou, sjednocovati entusiasmem co nejvíce bytostí, předpokládá jakési základní *konvence* společenské a předem nejdůležitější z nich, konvenci národně náboženskou. Ona jest právě ohniskem, v němž mohou sejíti se básník a čtenář a v němž mohou si rozuměti; zárodek abecedy, kterou může a musí v celou orchestraci dorozumívacích a jednotících prostředků vyvinouti a vytříbiti umělec-tvůrce. A umělec nebo básník sebe revolučněji naladěný musí vycházeti z jakéhosi společného předpokladu, z jakéhosi nesporného pevného bodu, na nějž chce působiti — jinak byla by snaha jeho ilusorní a ztracená předem.

Umění a poesie chtějí stvořiti člověku nové vyšší skutečnosti, nové vyšší jistoty životní, ale to předpokládá, že jsou zabezpečeny duchové skutečnosti základní. A hodnota náboženství a zvláště ovšem náboženství národního jest v tom, že vyjímá několik posledních nejvšeobecnějších a nejzákladnějších představ, pojmů, citů, soudů z všeobecného pochybovačství, ze skepse, změny, diskuse, pohybu a hypostasuje je v nejvyšší kriteria, v neproměnlivé symboly a tím v něco, co pevně trvá a stojí jako střed a osa ve všeobecném víření a kolotání. Národní náboženství klade v pevnou životní osu jeden nebo dva veliké soudy kulturně životní jako bezesporné statky a hodnoty, stejně bezesporné a jasné jako krev a pleť každého příslušníka národního, a tím umožňuje básníku, aby našel a odvodil si míru všech věcí lidských.

Jakým dobrodiním jest národní náboženství pro básníka-tvůrce,

pochopíš nejlépe na příkladě dvou největších moderních tvůrců dramatických v románové formě, na Balzacovi a Dostojevském. Jaký šílený, horečný život až fantomatický mohli rozvířiti tito dva básníci na obvodě, když měli neproměnný pevný střed v národním náboženství a jeho několika axiomatech! Jen tím, že měli k čemu vztáhnouti tento rej, že měli pro jeho odstředivost střed, mohli vyvolati tento úžasný pohyb: jinak musili by se na něm roztříštiti, utonouti v jeho vírném překotném chaosu!

Balzacovi jest katolicism národním náboženstvím, z něhož odvozuje poslední svá kriteria společensko-politická: svůj royalism, kontinuitu rodiny národní a nedotknutelnost krále jako otce této národní rodiny. Není mu státu a života státního bez moci, která se nediskutuje, bez ústřední osoby královny. Ústy vévody Chaulieu mluví romanopisec: „Uříznuvši hlavu Ludvíku XVI., Revoluce uřízla hlavu všem otcům. Jsem z malého počtu těch, kdož chtějí odporovati tomu, co nazývá se lid, v jeho zájmu dobře pochopeném. Nejde již o práva feudální, jak se říká hlupcům, ani o šlechtictví. Jde o stát, jde o život Francie. Každá země, která nemá základu v moci otecké, nemá zabezpečené existence. Odtud počíná se žebřík zodpovědnosti a podřízenost, která stoupá až ke králům. Král, toť jsme my všichni. Zemřítí za krále, toť zemřítí za sebe, za svou rodinu, která nezemře jako nezemře království.“

A podivně dotkne se tě, čteš-li v Dostojevského „Deníku spisovatelově“ věty, které jsou přímo pendantem a folii k tomuto Balzacovi.

„Car jest našemu lidu otcem a lid chová se k němu jako dítě. V tom jest obsažena myšlenka neobyčejně hluboká, původní. Car není lidu vnější mocí, není mocí nějakého vítěze, nýbrž jest mocí všenárodní, všesjednocující, po níž lid sám touží, kterou ve svém srdci vypěstoval, pro níž se chvěl, neboť jen od ní očekával svůj východ z Egypta.“

I Dostojevský má své poslední jistoty, svou míru, jakou měří člověka, z národního náboženství, v němž jsou mimo diskusi, a z něhož se v pokoře přijímají: jsou jimi ruský pravoslavný člověk, ruský Kristus, ruská theokracie jako ideální uspořádání a úprava

národní společnosti lidské — totožnost a splynutí moci světské s moci duchovní v lásce křesťanské a pro služby lásky křesťanské.

Jen v těchto případech, kdy má básník oporu a míru všech věcí v národním náboženství, jest možnost nejvyššího pathosu básnického: jeho jedinečná tvorba přechází tu přímo v majetek národní, mezi tvůrcem a čtenářem jest společné medium, totožnost výrazu a symboliky duchovní; čtenář domýšlí-dotvráří správně básníka-tvůrce: vycházejí oba ze stejných principů, mají stejná poslední kritéria života i smrti. A zde jest také možno vyvinouti nejvyšší plastiku životní, poněvadž o *smyslu životním* není konec konců nejistot a sporů; zde básník-tvůrce může soustřediti se úplně na to, aby objal život v jeho jedinečnostech, v celé jejich šíři, v celém jich bezměrném kypivém bohatství. Úkol badati, zvidati, hloubati ve smyslu diskusí a debat reformně-politických jest omezen ve prospěch *úkolů lásky*: vyvolávati a tvořiti v lásce životné a jejím opojení.

9

Náboženské vědomí a ještě více náboženská tvorba jest princip života vnitřního a duchového, touha po dokonalosti, touha a síla žiti v duchu a v pravdě. V nitru jednotlivcově, v jeho svědomí zažehuje se plamen lásky a životní tvorby náboženské; *odtud* povznáší duši zanícenou náboženskou tvorbou nad jevové zákony empirické a historické, které ji ujařmovaly a poutaly; *zde* zakládá si říši svobody a síly nepřemožitelné a *odtud* vylévá se posléze ve vnější svět, v život národní a společenský, který touží přeměnit, přetvořiti k svému podobenství a obrazu: *odtud*, z tohoto ohniska září, sálá, myslí, chce, jedná, přetvořuje a vytváří.

Náboženské vědomí vzniká v nitru jednotlivcově, zdokonaluje je a vytváří je v orgán nejintenzivnějšího života, který slévá ve svém záru všechny síly duševní. V tomto smyslu jest správné, hovoří-li se o mystice jako o podstatném a snad dokonce i základním živlu náboženském; opravdu, každý intenzivní život náboženský blíží se

alespoň mysticismu, a v mysticismu obrozovala se a obrodila se nejednou náboženství, ohrožená scholastikou a jejím zprahlým formalismem. Ale mystika není kvietism, mystika není nečinná kontemplace; pravá mystika byla vždycky činná: vybojovala si Boha předem a mimochodem i svět. . . Bossuet k boji proti Fénelonovi a naukám Mme de Guyon posiloval se četbou mystiků pravých; a činný mysticism nalezněš u pramene skoro všech velkých hnutí nábožensky i společensky obrodných.

Náboženské vědomí, opakují, vzniká tedy v nitru jednotlivcově a opírá se o ně a bude se stále o ně opírat; avšak zároveň, přirozeně, touží sděliti se, uskutečniti se ve světě vnějším a hledá a nalézá ihned prostředky, jak působiti v život hromadný, národně společenský a jak vtělit se v něj. Rozum, logika, čin, praktika, družnost společenská a její orgány a instituce — to všecko jsou mu prostředky vhodné, aby jimi zakládalo to, co pokládá za říši boží na zemi. Takový jest původ *dogmat* a *ritů*, těchto obou tak sporných pojmů náboženské filosofie, o nichž tvrdívá se často, že není bez nich náboženství. Nevím, je-li to správné; jisto jest jen, že není bez nich *církví*. Prostá pravda jest, že křesťanství při dobré vůli obešlo by se bez dogmat a ritů. „Modlete se v duchu a v pravdě“, pravil Kristus; a jindy: „Buďte dokonalí jako otec váš v nebesích dokonalý jest“ — to všecko čelí ritům a dogmatům, pokud strhovaly by náboženskost v materiálnost, poutaly ji a věznily ji ve formulích a zotročovaly ji v rutinu.

Historicky ovšem v křesťanství vyvinuly se i dogmata i rity a jest otázka, jak jim rozuměti jako funkcím života náboženského a jaký smysl mohou míti pro umění a tvorbu uměleckou.

Do nedávna pojímalo se dogma poznatkově; hledělo se na ně jako na zastaralou a překonanou poučku vědeckou, která chtěla logickým jazykem a logickými důvody dokazovati něco naukového. Ale stanovisko toto jest úplně pochybené: dogma nemá a nemělo nikdy účelu naukového a nemohou dotknouti se ho proto objevy vědy o původu věcí. Ráz dogmatu byl vždycky *symbolický* a *praktický*: jest jen rozumová stopa a hmotné znamení vůle náboženské, činu náboženského, který tudy prošel na svém tažení a výboji. Dokazovati něco

rozumově nebo formulovati něco rozumově není a nebylo nikdy účelem dogmatu; naopak: účel jeho byl vždycky naukově negativní — chtěly se jím vždycky vymeziti jen směry, v nich leží tajemství, jež unikají rozumovému přezvědu. Jako formule má dogma význam prakticky sociální: zhmotňuje vnitřní život a sdružuje všechny, kdo prožili určitý vnitřní děj nebo akt náboženské víry, kdož prošli zejména určitou její krizí.

A obdobně rítus jest společenské osvědčení víry, znamení jednoty: v něm obcují jednotlivci s jednotlivci a jednotlivci s církví. Náboženství křesťanské vychází z tohoto pojetí ritu: nikdo neviděl Boha, ale obcují-li věřící v lásku vespolek, Bůh jest mezi nimi, Bůh stává se jim skutečností a přítomností. Bůh jest láska a láska jest sjednocení; proto sjednocení obce věřících rítem jest funkcí náboženskou. Náboženské vědomí přirozeně touží sjednotiti všechny duše: enthusiasm jest život, jímž žije, a enthusiasm toť oheň, jenž chce býti přenesen na největší počet srdcí — oheň, jenž přesvědčuje tím, že se sděluje a že zažehuje; a enthusiasm obecnosti naopak zase odrazem stupňuje a zmocňuje vnitřní subjektivně vědomí náboženské, z něhož původně vyplynul.

Odtud snaha náboženského ducha, aby sjednotil ve svém enthusiasmu životném a svým enthusiasmem životným největší počet duší, aby nejen ovládl přítomnost a budoucnost, nýbrž zachoval i minulost a sjednotil ji nějak s nimi; a proto udržuje nebo obnovuje někdy i formy zcela historické, neaktuální již, přes něž již život přešel a jež jsou již jen jeho stopami: sjednocuje se jimi s dušemi věřících dávno mrtvých, jichž byly kdysi výrazem bolestně živým.

A tímto kultem enthusiasmu společenského a vůle k němu sblíží se zase náboženství s uměním a s poesíí, a náboženství může jim v tom býti někdy i oporou nebo vzorem. Umění a poesie zvláště jest nejen tvorba z lásky, z její žhoucí intensity, nýbrž přímo *tvorba lásky*, největšího množství životní družnosti; umění a poesie kultivují lásku jako největší množitelku vztahů mezi lidmi a tím stupňovatelku prostředků výrazových: ona jest tkalcem nejbohatší tkáně duchové, v níž zapřádá život.

V tomto smyslu dal se poučiti katolickým rítem na př. Paul Claudel, dramatik tvořící z lyrického varu a překypění: jemu rítus dal příklad formy a formy nejsrozumitelnější a nejjasnější duším věřícím. Ale Claudel není sám, kdo pochopil rítus jako nejdůležitější a nejnaléhavější formu družnosti a sdílnosti a tím jako zdroj jedinečného pathosu. Jakou řadu výrazových účinnů poskytla na př. Baudelairovi katolická ritualistika, třebaš jen v „Litaniích k Satanu“, kde ovšem slouží náboženské revoltě. A není možno vyčísti ani všechny představitele moderní visionářské lyriky hromadně pathetické — jsou mezi nimi i Nietzsche i Słowacki, Mickiewicz i Dehmel, Verhaeren i Whitman — kteří opřeli se ve své tvorbě básnické o formy a formule náboženské vůle k enthusiasmu a k vládě nad dušemi.

10

Karakteristické pro moderní filosofii náboženskou jest, že počíná patrněji a patrněji cítiti náboženskost jako cosi, v čem vůle životní a zvláště vůle tvůrčí jest středem, temným i ohnivým zároveň; jako touhu i potřebu, sen i nutnost, uskutečnění plně a beze zlomků svůj životný nebo tvůrčí čin.

Přihlédneš-li blíže, vidíš, že tyto moderní koncepce náboženské jsou rozštěpeny v pojetí pragmatická a v pojetí tragicko-heroická. A opravdu, poměr k božství jest a bude vždycky podstatně dvojího protivného rázu, a protichůdnost ta nalézá a nalezne vždycky svůj odraz a výraz i ve filosofii náboženské: chudí a slabí potřebují a budou potřebovati božství vždycky jako opory a posily, jako něčeho, co silí a sjednocuje a dává ti teprve plnou vládu nad tvou duší, vybavujíc z ní všechny latentní schopnosti a vlohy a přeměňujíc sny, touhy, možnosti ve skutečnosti a činy; a silní a mocní „potřebují“ a budou „potřebovati“ ho ve smyslu zcela jiném, opačném, jako svého doplňku z pocitu agonálního, jako druha nebo soupeře a vždycky jako spolupracovníka v nejvyšším smyslu slova — v obojím případě jest

nutností, třebaš jevílo se chudým a slabým v druhém případě luxem.

Abych se však netříštil: na náboženských projevech počíná se dnes cítiti již a chápati již tento *temný spodní proud živototvorný* o nej-různějších formách a odstínech; rozumí se již poněkud, že tato vůle živototvorná jest prius a intelekt i cit že jsou jen jejími nástroji, jichž užívá ke své realizaci; počíná se chápati již, že božství není objektivná konstanta, nýbrž *výraz* znova a znova vytvářený a že všechny formy nebudou nikdy nic víc než výrazy historicky ztuhlé a společensky více méně orientačně potřebné.

A zde jest rozhodný bod, v němž stýká se moderní náboženství s moderní poesii. Nová poesie orientována jest také cele k vůli živototvorné: touží po tom, aby jí a v ní byl ozdraven, obrozen, zcelen člověk; aby jí ovládl úplně svou duši a dobyl z ní všech jejích možností, v něž ztratil již víru; touží dáti člověku nové vyšší jistoty než jsou pseudoskutečností odmocněného stínového života, žitého v logických abstrakcích. A vznikly-li moderní filosofie, jež kriterion pravdy nekladou v konformitu logickou, v souhlasu mezi věcí a intelektem, odpovídá jim moderní poesie obdobně prohloubením děje tvůrčího: ne forma ve smyslu myšlenkového kadlubu a logického schematu, nýbrž výraz a bohatství jeho dramatického napětí cítí se zde dnes jako rozhodující. Hledá-li se dnes v náboženskosti poslední zesílení kořenů lidské osobnosti, radost opojení životního, sympatie všelidská a všetelesná, říše milosti, radosti, svobody nad říši přírodní nutností a smrti, síla, která zachovala by jednotlivci jedinečnost i v hromadách největších a zachránila jej z obecné nivelace a opatřila mu samotu i v davech — o totéž usiluje moderní poesie ve své oblasti a svými prostředky.

Proto jest také ráz dnešních konversí zcela různý od rázu konversí z let osmdesátých a devadesátých minulého století. Nejde nikterak dnes o „umdlené duše“ garborgovské, které, unavené a zmalátnělé životem a trosečnicí rozumové, nervové i mravní, hledaly dřimotného, otupujícího klidu a zapomenutí v pozitivním náboženství a v církvích; naopak: jde dnes o básníky, kteří jako Paul Claudel

v tvůrčí mužnosti a mohoucnosti touží po posílnění své vůle k akci co nejširší a chtějí získati od nejpositivnějšího a nejsociálnějšího náboženství jako je katolicismus tajemství vlády nad dušemi, nebo o básníky typu Francis Jammesova, již od sprostných srdcí věřících učí se sladké, pokorné moudrosti a radosti z životných a přírodních jevů zdánlivě nejmenších a nejnepatrnějších.

Konvertité z let osmdesátých a devadesátých minulého věku, Verlaine, Coppée, Huysmans, byli do značné míry sensualisté a impresionisté, lidé nervoví a náladoví, kteří hledali v katolicismu buď nové sensace posud nepoznané nebo narkotikum pro marný odboj svých zmučených srdcí; byli buď labužníci rozkošníci a zvidaví smysloví experimentátoři nebo přesycení misantropové nebo obojí zároveň; pokud jsou vyznavači mystiky, jest to mystika nepravá: smyslově estetická a kvietistická. Hledají-li dnes konvertité v církvi jistotu a pokoj, jest to právě něco zcela jiného než dřimotně narkotický klid konvertitů z let osmdesátých a devadesátých: jest to jistota tvůrčí a pokoj radostně živý.

Třebaš není možné, všechny tehdejší konverse — na příklad hned konversi Huysmansovu — odsuzovati jako úplně estétské, jsou dnešní konverse přece zcela patrně jadrnější a náboženštější a tím i s našeho stanoviska, které není dogmatické, zdravější.

11

Vyvodím z toho, co jsem zde řekl o poměru umění a náboženství, přímý požadavek na poesii, aby byla náboženská?

Nic není mně vzdálenější, než předpisovati *básníkům* cokoli v a nejméně již programovost náboženskou; to bylo by zvracet na ruby mou myšlenku a upadat v racionalism nehoráznější než ten, kterému toužíme se vyhnouti. Básníkům přímo možno říci jediné, jako ostatně všem lidem: buďte upřímní do krajnosti a nevyhlávejte nic tam, kde nic necítíte. Nemyslete-li nábožensky, netvořte-li nábožensky životně, nevyslovujte ani jediné písmeny z těchto slov, jinak

množili byste náboženskou mrtvolnost, a té beztak jest tolik, že zahrnila od ní nejen země, ale i samo nebe. I s náboženského stanoviska a právě s něho upřímný bezbožec má mnohem větší cenu než šarlatán mysticismu, vyhlávající inspiraci, které nemá, líčící enthusiasmy, jenž jim nevlá a z něho netryská; těchto lidí právě třeba jest varovati se jako jediných škůdců pravé kultury náboženské: *zdržují* — a tím jediné možno jest škoditi v oblasti náboženské; nevěřím totiž slovu Lessingovu, že netřeba míti naspěch, poněvadž máme před sebou celou věčnost — naopak: nikdo nemá méně času nazbyt, než kdo chce míti před sebou věčnost. A bezbožectví jako všichni *vnější nepřátelé* silné náboženskosti jen prospívá: není-li i novou zakuklenou formou náboženskosti, jako často bývá, je-li i pouze negativní, nutí alespoň jako překážka vyvinouti všecky síly enthusiasmu a lásky a tím spolupracuje nepřimo na životní tvorbě náboženské.

Avšak není-li možno říci nic básníkům o jejich inspiraci, poněvadž neurčují si její ráz a nevolí si její druh, jest možno přece říci něco o *poesii* nenáboženské a náboženské a o vzájemném jejich poměru. Není mně nejmenší pochyby o tom, že poesie ve svých *středních polohách* může se velmi dobře obejítí beze vsí náboženskosti, jako jest opravdu možné dobré a zdravé umění beze vsí duchové dramatickosti, umění, jež opíjí se chvílí a tone cele v jejím vteřinovém prchavém kouzle. Zajde-li na příklad básník do lesů nebo na louky prožít zde slunný den ve hrách s milenkou, s ženou, s dítětem, opíjí-li se tu varem své zmlazené krve, splývá-li pantheisticky s přírodou a vysloví-li pak adekvátně tyto smyslové impulsy, zachytí-li tuto lehkou pěnu, životní duhou hrající — čeho více možno žádati od něho? Dostí učinil a dal dosti: stvořil takto po případě dokonalé teplé lyrické básně šťastné pohody a měkké smyslné něhy a můžeš mu býti za ně upřímně vděčný. Ale chci-li určití místo jeho v duchové hierarchii, jest mně přiznati, že jest spíše *požívač* a *rozkošník* než *tvůrce*, poněvadž tvorby není bez nebezpečí a zápasů o nejvyšší.

Je-li údělem poesie — a já soudím, že jest — dáti pocítiti ti, co jest to býti člověkem v plném smyslu a dosahu tohoto závažného slova, tajemstvím obtíženého, neobejde se bez náboženského citění

a hlavně ne bez náboženské tvorby, kteráž jest duchová dramatickosti a tragičnost po výtce. Je-li kouzlo tvorby básnické v zápase a jeho nebezpečích, jest nejvyšší a nejvznešenější tam, kde bojuje boj Jakubův s andělem: „a nepustím tě, leč mně požehnáš“. Jsou jedinečné kontrastné akordy lásky a hrůzy, odboje a víry, pokory a vzdoru, které zmitají jen hrudi člověka náboženského a jimž rovných nebo podobných nenalezneš nikde již jinde: vysloviti je jest tolik jako rozšířiti hranice výrazu i obsahu lidského, překlenouti protívne póly, vztýčiti majákové typy na temných pobřežích *Ultimae Thulae*.

Přítom nesmí však poesie opustiti svou oblast a odhoditi své prostředky a nástroje; jako *Antaeus* jest silná a nepřemožitelná jen tehdy, dotýká-li se rodné půdy svými nohama. Přátí si poesie náboženské, není tedy přání, aby poesie *parafrázovala* stará dogmata nebo *popisovala* rity, opájela se kadidlem, zpěvem chrámovým, hudbou varhan, ministrantů nebo kostelníků při obřadech církevních — to všecko jest mně náboženskost stejně mrtvolná jako mrtvolná poetičnost. Chci-li i od poesie tvorbu životně náboženskou, chci, aby byla nejprve celou a dokonalou poesii s celým naivně sladkým smyslem skutečným, v němž nemůže jí nahraditi náboženství, jako ona nemůže nahraditi jeho v jeho vlastní oblasti duchovně mravní. A právě od poesie náboženské budu žádati, aby jejím ústředním nervem byla tělesnost, jež touží býti posvěcena, a svoboda, která doufá býti zbožštěna v lásku.

Konečný poměr mezi náboženstvím a uměním vidím tedy v tom: soutěž a spolupráce v úplné volnosti a při úplné samostatnosti; různost cest a metod při výbojnosti stejně vroucí. Toužím-li po znáboženštění poesie, chci tím její zesílení a ne její porobu; a zejména nechci, aby utonula v náboženství a nejméně již v některém pozitivním náboženství historickém; nechci tím tedy ani askese, ani mnišství, ani návratu do středověkých katedrál, nýbrž kult dramatických sil životných i vesmírných, opravdovou tvorbu v celém smyslu slova.

a jeho tvorba

Uveřejňuji zde slavnostní řeč, již jsem na pozvání dnešní správy Národního divadla sepsal v době ne mnohem delší týdne a proslovil s jeho jeviště dne 27. března t. r. [1916] před „Komedií plnou omylů“, již byl zahájen letošní jubilejní cyklus shakespearový.

Jest to náčrt k příští charakterologické studii shakespearové, problém, který pokouší mne již leta a jemuž dávám zde první chvatný výraz. Lecčeho musil jsem pominouti, mnohé byl jsem nucen vysloviti příliš stručně pro těsný čas, vymezený takové řeči, všelicos formuloval bych v časopise odborněji, než bylo možno učiniti zde; ale i tak budou literárnímu vzdělanci jasny má myšlenka i poměr můj k hlavním otázkám badání shakespearového.

Těžiště státi takové jest ovšem v rozboru esteticko-ethickém — jest českou zvláštností, že cítí se protiklad v těchto dvou slovech, kterého neznají, a právem neznají, národové západoevropští — a výtěžek její závisí na správném formulování hlavního problému z psychologické tvorby básnické. Ale rozbor ten byl by a limine pochybený, kdyby nebyl opřen o podrobné a svědomité studium literárně-historické; doufám, že není v práci této odstavce, o němž nemohl bych toho tvrditi a dokázati.

Každou jinou essayistiku, není snad zcela zbytečně podotknouti to výslovně, pokládám za sebeklam nebo podvod. F. X. Š.

Genius Shakespearův a jeho tvorba

Apostrofa kritická

Co uráží ctnostného filosofa, okouzluje básníka; jest mu stejnou radostí stvořiti Jaga jako Imogenu . . . Básník jest nejméně poetický tvor ze všeho co existuje, poněvadž nemá totožnosti; jest neustále v nějakém jiném těle, pro nějaké jiné tělo a vyplňuje ho. Slunce, měsíc, moře, muži i ženy, kteří jsou tvorové naivní, jsou poelictí a mají neproměnlivý přívlastek, básník však ho nemá, nemaje totožnosti . . . Jest mrzuté, vyznati to, ale jest to holá skutečnost, že ani jedině slovo, jež kdy vyslovím, nesmí býti bráno se zárukou jako mínění, vyplývající z mé totožnostné přirozenosti. Jak bylo by to možné, když nemám přirozenosti? . . .

John Keats

Co vyznačuje velké genie, jest celistvost a tvorba; shrnují v jednom typu osobnosti rozptýlené a přinášejí svědomí rodu lidského osobnosti nové; což nevěří se, že žil Don Quiote právě jako Caesar? Shakespeare jest cosi děsného v tomto vztahu: nebyl to člověk, ale pevnina; byli v něm velcí lidé, celé davy, krajiny; taková nemusejí míti styl, jsou silní přes všechny chyby a pro ně; ale my, malí, my platíme jen dokonalým provedením.

Gustave Flaubert

Každý, kdo pozorně zahloubal se v tvou tvorbu básnickou, postřehl dříve nebo později, že nesmírné dílo tvé nespadlo uzrále s nebe, nýbrž rostlo, vyvíjelo se, sílilo, překonávajíc překážky, osvobozujíc se z pout a obmezeností časových; a již to a právě to činí je hluboce lidským, přibližuje je i nám, malým, kdož také rosteme nebo toužíme růsti.

Dvoji poznání, nad všecko cenné a krásné, odnáší si opravdový oddaný čtenář z tvého díla básnického — dvoji poznání, souvisící spolu velmi těsně: že vyvíjel se v tobě a rostl úsilným bojem umělec a právě umělec — básník byl jsi snad již od počátků až do konce stejně suverénní — a že růst umělcův odpovídá u tebe růstu vnitřního člověka a zrcadlí jej. Obojí jde souběžně ruku v ruce: řekl bych, že duše a obraznost nerozpadly se nikdy v tobě — a to jest, proč jsi tak drahý a tak blízký, ačkoliv obr, nám malým, nám moderním.

Jen takové symbolické odpovědi dává nám tvůj vývoj umělecký a ne odpovědi na otázky po tvých životních krisích nebo snad katastrofách. Tvé dílo, budiž to jednou provždy řečeno všem malověrným, jest veliké proto a tím, že neopisuje ani zblízka ani zdaleka tvého života empirického. Jest tvorbou — ne zповědí, ne soupisem nebo opisem něčeho hmotného nebo vnějškového, ne kronikou, ne historií. Vytváříš z nitra svůj zákonný útvar světový, podobný a obdobný světu vnějškovému, avšak zářivější i hýřivější barvami, jako zhuštěnější v pláň, a vytváříš jej tím, že uvolňuješ, obohacuješ, šlechtíš a zdokonaluješ své síly tvořivé — takové jest jediné hledisko, s něhož může býti obhlédnuto a pochopeno tvé dílo básnické.

Kdo by nepoznal, že několik tvých prvních komedií — „Marná láska snaha“, „Dvě šlechticů veronských“, „Komedie plná omylů“, „Sen noci svatojanské“ — jsou díla začátečnická, díla učně uměleckého, který drží se pravidel a návodů, vězí v škrobené módě tehdejšího vysokého stylu, třebaš se mu posmíval, duchaplniči neustále a při každé příležitosti, vhodné, nevhodné, nemoha nasytiti se šermu slovného a jeho fint, pohybuje se na dřevěných chůdách, místo aby užíval svých křepkých nohou — slovem: hřeší vši krásně pošetilou horlivostí mladých adeptů? Jen mládí umělecké, spoutané a nesvobodné posud, seskupuje v takovou geometrickou souběžnost své osoby jako Shakespeare své tři párky v „Marné snaze“. A jen mládí, vroucí a kypící přebytkem obraznosti, dovede vyvolati ten mumraj záměn, jímž jest „Komedie plná omylů“, nebo dáti třeštiti tomu maskovanému karnevalu chtiče, touhy i výsměchu, jímž jest „Sen noci svatojanské“.

Jak necítiti, nehmatati tu všude, že dobýval jsi poesie v jejich nejprůkrějších posicích přepadem svého ducha a právě *ducha*, plýtvaje vtipem, nápady, přirovnáními, myšlenkami, posměšky, obrazy?

A že poesie byla ti zde ještě prostředkem dobýti života, podmaniti si vysokou ušlechtilou společnost, žijící volnou hrou vášní a rozmarů a ne otroctvím potřeby? Šuměti, vřítí, kypěti, mámíti, oslňovati, okouzlovati, taková byla tvá touha i tajemství tvých prvních vítězství.

Myslím-li na tebe, mladého útočníka na poesii, vždycky se mně vynořuje v mysli nezapomenutelná scéna z prvního aktu tvého „Richarda III.“, tak smělá, tak odvážná, tak geniálně drzá jako nic v dramatické tvorbě. Ten Richard III., dobývající přepadem proti vši pravděpodobnosti ve čtvrt hodině přízně kněžny Anny, která před několika vteřinami jej proklínala — co pravím: proklíná jej ještě tváří v tvář jako vraha osob sobě nejbližších, to jsi mně ty v prvním údobí své tvorby. Čím strmější cíl, tím lépe! A na všecko čelem a palašem, z něhož srší jiskry při každé srážce!

A do této doby kvasu, který zvolna se čistí, spadá i řada tvých her historických: Jindřich VI., oba Richardové, Král Jan; spadá i tvá první tragedie „Romeo a Julie“, láska polovičných dětí, čistých ve své vášni, jako dovede býti pozdnější věk jen ve svých činech a obětech.

Úspěch ve vnějším světě, moc, sláva, tyto vidiny bouří v prvních historiích tvou krev. Tvoji rekové dobývají světa moci ducha, vtipu, silou energie; a jaký lesk lehne hned na tvé slovo, kdykoli hlavou tvých lidí táhnou představy moci, vlády, slávy, výboje! Jen tak jest možno pochopiti, jak jsi nám přiblížil v posledních aktech svého Richarda II., přinuceného, aby zřekl se trůnu. Zřící se trůnu, moci, slávy — ale toť cosi horšího než smrt! Ano, zde promluvilo tvé mládí. Jako promluvilo bezděky i zločinností Richarda III, míním temperamentností, talentovaností, vášnivou nutkavostí jeho pro-radných činů. To jest opravdový zločinec povoláním, předurčením, vášní a láskou ke svému úkolu; Macbeth tvého věku pozdnějšího jest vedle něho příležitostný diletant, veštvaný okolnostmi v úlohu, na niž stačí jen zpola! —

Po svém třicátém roce dobýváš si rychle umělecké volnosti

a šířky dechové, zároveň s radostnou věrou životní; tvé postavy nyní jako by získaly naráz mravního vzduchu kolem sebe: žijí nyní i srdcem, uvědomělým charakterem, mravní vůlí, vnitřní ušlechtilostí, nejen vtípem, duchem, smysly, vášní. Nastává doba tvé první zralosti, doba polední, kdy na všem leží plný slunečný akord životodárný i živototvorný; doba víry v zdravé jádro života, v dobrotu projevů a výtrysků jeho síly i krásy.

Jak nepostaviti v sám střed tohoto údobí první zralosti básníkovy jako typickou představitelku jeho komedii „Mnoho povyku pro nic“ a z ní jak nevyzdvihnouti nádhernou dvojici mladého kypivého zdravého ženství i mužství, Blaženu i Beneše? Jak příznačné pro tento tvůj první vrchol tvůrčí, že zde skutečnost vnitřní nekryje se se slovem, nýbrž kříží se s ním; že zde ústa vyznávají bona fide něco, co nevyjadřuje již srdce, duše, síly i touhy životné jejich nositelů; že zde studené abstraktní předsudky, setkané v závěťtí, jihnou v horkém dechu opravdového mnohoznačného i mnohotvárného života — tato polyfonie prvků duševních, vyznačující již odtud všecku tvou tvorbu, jest velikým ziskem tvého prvního uzrání.

A kolem této hry klade se hvězdovitě několik komedií jiných, různého ladění duševního i různého rozmaru, ale stejně zralých ve své víře ve vnitřní zákonnost lidského určení: „Konec vše napravi“, „Kucec benátský“, „Veselé ženy windsorské“, časnější dramatu „Mnoho povyku“, „Jak se vám líbí“, „Večer tříkrálový“, „Veta za vetu“, které následovaly po něm.

Jak charakteristické jsou pro toto údobí tvé dívčí postavy, které nyní tvoříš: jasné, slunné, vnitřně statečné a odhodlané, plné nejen ducha, ale i srdce nebo vnitřní ryzosti a výsosti, která nezná ustoupiti zlu: Helena, sama činorodá láska, dobývající si svého ženicha svou srdnatou podnikavostí; Portie, přinášející svou osvícenou moudrostí vysvobození kupci od malodušného ukrutníka a svým důvtípem získávající si chotě po přání srdce svého; Rosalinda, sama žhavá jiskra životní, i teskná Viola, jež příbojem náhod a nehod i v rozmarech svého zakuklení docházejí zákonného určení, odpovídajícího jejich vnitřní hodnotě; a především Isabella, která samojediná vzepře

se zlu zdánlivě všemohoucímu a svou čistotou, odvahou i vytrvalostí je opravdu podlomí! Tu všude světle tryská zpod mračen krásná jasná básnická víra tohoto údobí tvého, že běh světa vnějškového podvolí se a připodobní se konec konců vůli a tužbě duší povýšených, teplých a ryze celistvých a zladí svou skřípavou píseň s důvěřivým nápěvem nitra jejich.

Jest pravda, že již v toto údobí svatby světelné, v toto moře jasů vpadají stíny, že hloubí se v něm skvrny a víry melancholie, sentimentální hypochondrie, pedantického obmezenectví, duševní tuposti, posléze i zločineckého pokrytectví; ale tvé dívky nejsou nahlodány touto skepsí: ony jako skelné čočky sbírají v sobě všechny paprsky slunečné. Temné nebo ledové stíny v tuto teplou milostnost vrhají postavy mužské, podryté ve svém zdraví, ve své síle a celosti: pošetili zkonatěli a vyschli pedanti jako Ondřej Zmrzlík, domýšliví puritáni jako Malvolio, zhořklí zločinci jako Don Juan, podebraní misantropové jako Jacques a především pokrytec velkého stylu a děsivých rozměrů, soudce Angelo — ti všichni prohršili se nějak na životě, nejprve svém a pak cizím.

Zároveň s těmito veselohrami, arcidily rozmaru, gracie, kouzla fabulačního i básnické pohody, která, zdá se, rozkvetly spíše jako májový strom na nejteplejším výsluní životním, než byly napsány, stvořil Shakespeare i dvě hry historické: Jindřicha IV. a Jindřicha V. I ony ukazují, že jsou ze stejného rodu první tvůrčí zralosti básníkovy, i ony sdílejí se s komediami o týž mravně jarý, mužně podnikavý, životu důvěřivý názor.

Ideálním středem obou jest princ Jindra, potomní král Jindřich V., vítěz nad Francouzy u Azincourtu, nejprokreslenější mužská osoba Shakespearova z tohoto údobí; jeho jasná, křepká mladistvá postava, týčí se v průseku všech cest, ji viděti jest ze všech vyhlídek obojího dramatu. V něm podal básník zkonkretnělý životopis velkého muže, od bouřně kvasivého mládí, kdy bývá jen pochybnou existencí rozšafníkům a vítaným pohoršením pokrytců a pedantů, až do plného sebeuvědomění a svézodpovědnosti: růst jeho z kalných chvil jinošství až k jasným slunným výšinám rozvité tvorby.

A tak poskytl jsi nám možnost, sledovati tvého Jindřicha od jeho noci prohýřených s bohatýrským ničemou Falstaffem, tou jedinečnou směsí podlosti a nevinnosti — shovívavě široký byl vždycky zájem tvůj o veškerou faunu lidskou — až do chvíle mravní zralosti.

Ale několik málo let jen ještě a v strašlivé bouři, která zazmitá stromem tvého umění a tvé básnické bytosti až ke kořenům, utonou všechny jasné, světlé, důvěřivé tváře i tvary života: nyní po třicátém sedmém roce, nálada tvé tvorby náhle se mění, ano zvrací se ve svůj opak. Gracie, rozmar, vtip, veselí, božská pohoda lehké důvěřivé mysli došuměly. Jakoby dopita byla číše božské ambrosie a na dně jako by zvětrávaly nyní kvasnice a rmut. Z pustých kalných mlh hoře, strasti, rozčarování, nechutí a nevíry životní, jež jako by se zatím naskládaly v tvé mysli, stoupají nyní po osm let jako z kotle čarodějnického nejděsivější přeludy duše, trpící hluboce svým lidstvím, mučené svým člověctvím, podryté ve své víře životní, ale toužící přesto vybudovati si ve své tvůrčí vůli nový vyšší klad, všemu navzdory, nedostupný nedokonalostem a nejistotám světa jevového; pravý a vlastní pathos tragický, milující život i v muce a přitakávající jemu a jeho zásadnému rozpoltění i v utrpení, neboť sám cítí se býti ve svém podvědomí z těžé látky jako on.

Člověk není zde již spolutvůrcem svého osudu, ani oprávcem osudů jiných, nýbrž jen nevolníkem svého údělu, trpítelem svého určení, v nejlepším případě trpítelem uvědoměným a statečným. *Snášeti, trpěti, poddati se*, taková slova a takové nebo příbuzné představy vyskytají se nyní častěji v tvé tvorbě a právě v místech významných; a byly by snad kuklí fatalistické mdloby a lhostejnosti, kdybys nespojoval s nimi představu duševní vyspělosti, duševního uzrání, které snáší vědomě a vzdává se jen toho, co vnitřně překonalo. „Trpěti musí člověk. Svůj odchod se světa i příchod svůj na něj: zralý býti jest všecko.“

Není divu, že život lidský v tvém pojetí nyní má ráz čehosi přeludného, ráz neskutečnosti a snovosti: člověk ho nevytváří, člověk

jej prostě přijímá. „Ni mládí nemáš, ani staroby“, pravíš ve Vetě za vetu, „leč jen jak v odpoledním zdřimnutí se o obou ti zdá“. A ještě rozhodněji v Macbethovi: „Jest život jenom putující stín, jen herec ubohý, jenž chvíli svou si vykračuje, řádí na prknech a potom o něm neslyší se již. To povídka, již vypravuje blb, jen hluk a vřava, neznačící nic.“

Každý z nás snad má chvíle zvědavosti vnějškové a krátkozraké, kdy jest nakloněn dohadovati se *osobních* příčin, které způsobily tuto změnu tvého zorného úhlu. Co se stalo? Podvedla jej milenka? Zradil nebo oklamal přítel? Padla ve hře veřejnosti pře mu drahá? Viděl klesati právo a dobro a vítěziti zlo a křivdu? Možná, že všecko to — ale jistě, nic by to všecko neznamenalo, kdybys nebyl býval ve chvíli té *vnitřně zralý* k básníku tragickému. *To be ripe is all* — dovol, abych tvého slova užil zde na tebe a tvůrčí vývoj tvůj. Mně jeví se věc prostě tak: uzrál jsi vnitřně k poesii tragické — mnohem spíše *dořvil* než dožil jsi se podmínek jejich. Bez tohoto vnitřního naplnění času ničím nebyla by fakta vnějšková, ač byla-li jaká. Duše tvá narazila na zlo jako na strašlivou mocnost životní — lhostejno, zda ve skutečnostech obraznosti nebo ve skutečnostech světa jevového; neboť nevím, proč obraznost lidská a zvláště obraznost básníka tvého rázu byla by méně faktem než slabost, hloupost nebo podlost některého tvého vrstevníka nebo některé tvé vrstevnice.

Duše tvá narazila na zlo a pohnula a zachvěla se v hlubinách svých; ale protože byla v samém jádře svém a podstatou svou tvůrčí, odpověděla na náraz ten kladně — tvorbou; a protože nesla od počátku v sobě v zárodku celé lidství, odpověděla za něj: odpověděla pluralisticky, odpověděla tvorbou dramatickou. To jsou dva body, na nichž jedině záleží; všecko ostatní jest klep, tlach, anekdota literárně nebo kulturně historická.

Narazil jsi na zlo hluboce zažrané v srdci lidském, jehož nelze vyjmouti než s jeho kořeny; na zlo všemocné, jemuž nejsou spojenci jen vina a hloupost, nýbrž bezděky i ctnost, hrdinství a genius. Poznal jsi, jak malá jest moc člověka nad sebou, jak pochybná jest svoboda jeho vůle, jak sporná a vratká jeho ctnost, jak chimérická jeho

dokonalost, jaký danajský dar jeho geniálnost. Pochopil jsi, že úděl ženy jako bytosti rodové jest nevěstčí: kupčiti svou krásou mezi dvěma válčícími tábory — neboť takový byl asi smysl tvé Cressidy; a procítil jsi i vyslovil, že inspiruje-li žena muže, inspiruje jej nejspíše ke zločinu jako lady Macbeth svého chotě.

A tak tvoříš nyní ušlechtilého snivce Bruta, který není dosti prakticky protřelý a otrlý, aby obrátil běh světa a ničí sebe i svou dobrou při nemístnou velkodušností — neboť ctnost není z tohoto světa a nemá zde království.

A tak vyvoláváš nyní Hamleta, člověka geniálního po výtce, který zmrhává nejlepší síly své duše pochybami a úvahami a podvádí se tak o čin, vlastní plod života: ve svou mstu nevtělil svou vůli, svůj rozmysl, svou duševní výsostnost, nýbrž přijal ji jako pokořující improvisaci výsměšným darem od pusté náhody.

V Othellovi ukázal jsi, jak hrdinskost těžko obchází se bez omezenectví a poctivost bez jakési slepoty a jak právě proto jsou snadnou kořistí vychytralé podlosti.

A v Learovi maluješ celý velký polomythický svět z kořene vyvrácený a zralý k pádu: pošetilé rodiče křivdící dětem a zločinné děti vraždicí rodiče; bezúspěšnou ctnost a dobrotu a neplodné zlo, trávicí a požirající naposledy sebe samo; a slabou prostřednost, mlhavou záruku lepšího příští, přežívající pobité plémě obří.

A vedle něho v Antoniovi a Kleopatře rozpadávající se veliký svět historický: římskou republiku; zosobnění vši mužné síly římské bláznem a šaškem proradné záletnice, zaslepeného bohatýra římského, prohrávajícího světové panství u nohou ženy, jež má zde poslání skoro prozřetelnostné: jest vnadou na udici vržené smrti, ukazatelkou vnitřního tlení.

A tvůj Coriolan, kterého ničí upřímnost jeho nenávisti — naprosté nenadání ke každému tajemí, ke každé strůži a přetvářce — ne rub, ale sám podklad jeho útočného hrdinství, jaké velikorysé ztělesnění tvého pesimistického přesvědčení, že „ctnosti naše na tom visí jen, jak čas je vykládá“!

A při vši této tvůrčí bouři, při všem rozhořčení zraněné zmitané

duše jaký jasný, spravedlivý, nestranný, neúplatný, nekřivdící pohled! Toho pohledu —! Toho uměleckého zázraku tvého pohledu! Jak i zde spočívá tvé velké jasné oko na životě jako světlo slunečné, svítící na spravedlivého i nespravedlivého, nic neznásilňujíc, nic nekřivíc, nikomu a ničemu nekřivdic; jako soudce-bádník — ne obžalobce, ne kat! Jak i tu postřehuješ vedle tmy jas, vedle chmury úsvit! Vedle Regany a Gonerily vidíš a staviš Cordelii, vedle Edmunda Edwarda, a Learovi po bok věrného blázna, který také nyní s tebou jako by byl dozrál moudrosti a přeměnil se z někdejšího šaška ve filosofa. Proti Jagovi týči se Emilie; a z vratké hniloby dvora dánského vyrůstá taková žulová, mužně věrná a čestná postava, lhostejná k útiskům i svodům osudu, jako Horatio, že plesem jest oku spočinouti na ní i po staletích! A třeba byla smyslnou, proradnou cikánkou, miluje přece opravdově po svém způsobu Kleopatra svého Antonia, „země korunu“ a „věnec válečný“, a po svém způsobu a ve svých chvílích miluje dokonce i děvka Cressida Troila.

Jak bezpředsudečně jest to všecko nazíráno, s jakou cudnou spravedlností k jevové jedinečnosti životní! Zde umění tvé prošlo zkouškou ohňovou: prohloubilo se, zmoudřelo a nezkornatělo přece, neztvrdlo v šablonu ni schema, ani nezvětralo v obžalobnou rétoriku; dorostlo velikosti a přece neochudilo se o lásku k jevové plnosti a podrobnosti; zachovalo si svou tvárnou pružnost, mnohostrannost i mnohostrunnost; smysl pro odstín, své mládí slovem. Proto bylo schopné, nebo lépe *zralé* k tvé poslední veliké přeměně, ty kouzelníku proměn, ty, jemuž neustále obrozovati se bylo nutností jako nám jest jí dýchati.

To jest mou odpovědí na všechna krátkozrace horlivá *proč*, hledající nějaká určitá hmotná fakta, která prý musila změnit tvůj poměr k životu a vyvolati nové jeho hodnocení. *Dozrál* jsi prostě poslední sladkosti, poslední lehkosti, vzdušnosti, duchovosti tvůrčí — *dotvořil* jsi se podmínek jejich!

Tvorba, která byla ti v letech mužných, v době tvých krvavých tragedií bojem a zápasem, nejvášnivějším vzepětím sil, útokem na zavilou Sfinxu životní, řešením jejích děsivých hádanek, stala se ti

naposledy hrou ovládnutého umění a překonaného života. Jest to doba tvých romantických her pohádkových, poslední tvé údobí tvůrčí: Cymbelin, Zimní pohádka, Bouře.

Usmiřený básník, zlaskavý muž ve svém podzimu hledíš na život již s druhého břehu, s velkého odstupu: zde největší disonance rozvádějí se posléze samy sebou v harmonii; zde srdce básníkovo jde ruku v ruce s jeho obrazností a obě klenou naposledy nad svými postavami nebe halkyonského pokoje a halkyonské čistoty.

Všecko vyznívá nyní u tebe odpuštěním, smírem; pouta rodinná, rozervávaná v tragediích zaslepeností, zločinem, vinou, osudem, navazují se a utkávají se nyní pokáním, odpuštěním, láskou, milostnou hrou dobrotivé náhody a napomáhajícího básnického rozmaru; muž shledává se se ženou, děti objímají se s rodiči; všecky oceány a pevniny nejsou dosti mocnou překážkou, aby znemožnily dílo lásky všecko jednotící, vše objímající.

V popředí tohoto údobí tvé tvorby stojí ženy a dívky, zcela nový typ ženský a dívčí, který daroval jsi zduchovělý, usmiřený básník světu: ženy trpitelky, měkké, pokorné, čisté, věrné, vytrvalé a nezmatené v dobru, bytosti životem podceňované a jím zraňované a přece naposledy vítězkyně nad ním. Tu jest Imogena, trpící nevinně nejstrašnější příkoří od muže, kterého povznesla k sobě, a přece nezlomená jím, milující jej stále; tu jest Hermiona, již podobně častuje milovaný jí choť; tu Perdita, královské dítě odložené na českém břehu a vyrůstající mezi pastevci; tu Miranda, princezna zapuzená s trůnu a rozkvétající na pustém ostrově v zázrak něhy, krásy, cudnosti. Nositelkami nového životního okouzlení básníkova jsou předem tyto ženy; v nich a pro ně zamiloval si znova člověka, od něhož div neodvrátil jednu chvíli v hněvu a kletbě své tváře.

Smír, smír se vším jako by znělo ztlumenou, nyněv toužnou melodií ze všech těchto dramát Shakespearových. Smír se životem, smír i se smrtí. Ve „Vetě za vetu“ brání se Claudio zoufalým odbojem životným smrti, nyní Posthumus s nevinnou důvěřivostí kráčí ve tmu záhrobnou a varovně posměvačnému žalárníkovi odpovídá věrou, která jest nyní i věrou básníkovou: „Pravím ti, příteli, nikomu

nescházejí oči, aby ho vedly cestou, kterou jdu já, než těm, kdož je zavírají a nechťejí jich užívatí.“

Smír s tajemstvím světovým, které tolikráte chtěl jsi proniknouti! Nyní dáváš mu plně, což jeho jest. „Jsme z téže látky, z jaké utvořeny sny, a naše malé žití kol a kol jest obklopeno spánkem.“

Smír s uměním, kterého *básník* v tobě někdy ve své bouřně tvůrčí horečce snad porušoval, alespoň umění v klasicistickém smyslu slova, jak odkázal nám je racionalism antiky. I s ním vyrovnáváš se ve své poslední hře, v „Bouři“, jejíž děj odehrává se za jedinký den, mezi slunce východem a západem, na místě těsně vymezeném — v jediném svém dramate analytickém, v němž přítomnost sklízí setbu minulosti.

Ale smír i s prostým životem a s ním především! Tvůj Prospero dobrovolně zřiká se svých „kouzel násilných“, zakopává svou zlomenou berlu hluboko do země, vrhá své čarodějnické knihy v propast mořskou, aby žil nadále družně člověk s lidmi, prostý s prostými. —

Ano, taková jest podstata tvé bytosti tvůrčí, jak jsem ji zde vyňal rozbořem z tvého díla: neustálý vývoj, neustálý růst, neustávající spění. Nic neopakuješ, na nijaké formulí, na nijakém schematě, na nijaké šabloně neulpíváš; stále za novým a jedinečným spěješ; skoro nic není v tobě abstraktného, skoro všeho dobýváš si neustále znova a znova z tísně a varu nové poslední chvíle.

A v tomto bouřném úsilí svého života uměleckého, které bylo spěním za duchovou svobodou vyšší a vyšší, za dokonalostí ušlechtilější a ušlechtilější, za zráním zralejším a zralejším, nalezl jsi i svou formu uměleckou, svůj umělecko-dramatický styl: nepřijal jsi ho odkazem od veliké mrtvé antiky, která tvořila z jiných osobnostních i dobových podmínek — ne: z nitra nitra svého vytvořil jsi jej — a ne vytvořil: nýbrž *vytvářel* stále znova a znova.

Proto mátl jsi tak dlouho své soudce, vychované na odtažitém racionalismu a typismu starověkém. Tvé dílo jest tak ryze básnické, tak intuitivní, tak tvořené po každé ze žhavého tekutého středu tvého nitra, stále proměnlivého, stále obrozovaného, až zdálo se tvým soudcům náhodou, chaosem, zvůli, rozmarem, spíše improvisovaným

útvarem přírodním než dílem lidské kázně a lidského šlechtění. Pevninná Evropa po příkladě Voltairově dlouho mluvila o tobě jako o neobyčejném barbarovi a vlastně ani Taine, Francouz typičtější a průměrnější než tužil i než tušilo mnoho jiných, nevidí tě podstatně jinak. A jest oprávněnou chloubou dob nejmladších, že nazírají v tom správněji, že vidí v tobě velikého umělce-tvůrce, který s podivuhodnou nutností vychází ze *svých* jedinečných podmínek a podivuhodně důsledně vyvíjí *své* předpoklady. A příštím ještě jasnější bude tato základná jednota tvé duše a tvé obraznosti, ethicky individuální, volní ráz tvého genia, zázračný snátek tvého ducha a tvého srdce: tvá obraznost, jak silila, rozkřídluje se k novým a novým rozletům, prohlubovala tvůj charakter a tvůj charakter krásnou reakcí šlechtí a tříbil tvou obraznost.

Jest pravda, vývoj moderního dramatu pevninného se ti odcizil; nešel tvými stopami snad proto, že stezka tvá byla nade všecko příkrá a srázná, pravá dráha zenitová. Analytický duch, který vyznačuje všecko myšlení moderní a vtiskuje bezděky ráz i jeho myšlení básnickému, přiklonil se přirozeným výběrem k dramatické formě antické, hováč mnohem více jeho logické deduktivnosti a potřebám důkaznosti i průkaznosti. Platí to nejen o velikých Francouzích klasicistech, Corneillovi a Racinovi, platí to i o Němcích i o Skandinavcích. Otto Ludwig přesvědčivě ukázal, jak jen nedorozuměním a omylem dovolával se Shakespeara mladý Goethe pro svého Götze von Berlichingen; u Schillera dá se přímo hmatati, jak mnoho přijal od antiky a francouzského dramatu sedmnáctého věku; a Kleist i Hebbel přiblížili se stylovým zásadám řeckého dramatu ještě více; úplně pak antický stylový typ analytický opanoval moderní divadlo Ibsenem, svým velikým křisitelem a obnovitelem: nepřímý realism básnický, inspirovaný jeho pochybovačstvím, jeho rozčarováním, nemohl se jinak projevit. A kdož z nejmladších Němců — Eulenberg, Wedekind — šli opravdu neúchylně tvou drahou, zdaž neukázali jen jedno: jak jest krkolomná?

Ale čím jest to všecko tobě? Jest snad nekonečný parabolovitý let vlasatice méně zákonný než uzavřeně elipsovité dráhy oběžnic?

Nepřímý důkaz tvého uvědomělého umělectví vidím i v tom, co právem neprávem mnozí pokládají za tvou obmezenost. Jsou, kdož vytýkají ti karikující pojetí tvého Jacka Cadea, tvůj posměch komunistické vzpouře za Jindřicha VI., tvé coriolanské opovrhování davy. Ale nemluví to spíše pro tvou uvědomělou moudrost uměleckou? Neboť není uměleckého útvaru než v určitých pevných mezích a hranicích, vedených konvencí. Celý tvůj nádherný básnický svět, hořící v barvách nadsutečné svítivosti, měl předpokladem naivní heroism, viru v geniálního tvůrčího jedince; a nebyl bys rozbořil tento svůj umělý svět a zhasil jeho lesk a zář, kdybys byl v něj vpustil masu jako činitele dějinně tvůrčího?

Byl jsi básník a snad největší, kolik jich kdy žilo — a to znamená: bohatá zvučící melodie vylévala se z tebe neustále; v ni zavíral jsi jako v zlatý slunný prsten všecko, čeho se dotkl tvůj pohled; věci mrtvé a němé nadával jsi jazykem, řečí, zpěvem a přenášel je roz-zvučené ve svůj kroužící vesmír.

Jest možno říci, že v umělci-dramatikovi, v umělci-budovateli nebylo posud tak velikého básníka. Všecko, co v obdobných architekturách slovesných jest logické, pojmové, plastické, u tebe jest hudební, vzdušné, plynulé, výbušné; a není postavy v tvorbě tvé, abys nepřenesl s ní na jeviště i její náladový vzduch lyrický.

Tak a v tomto smyslu včlenil a vtělil jsi první v drama přírodu. V tragedii antické, ve francouzských klasicích sedmnáctého století žije jen člověk jako abstraktní, typický, rodový jev, uzavřený cele ve společnost a opsaný jí; u tebe po prvé, abych obměnil proslulou definici umění, jest *natura addita homini*. Tvůj Hamlet, tvůj Macbeth, tvůj Romeo jsou i kus krajinného osudu, nejen lidského. Byl-li kdy opravdový básník prostředí, byl jsi to ty a ne Zola. Rázem, jakoby dotykem kouzelného proutku, přenášíš nás v expozici svých dramát s jedinečnou bezpečností v symboliku přírodní, rázem udeříš krajinně náladovou ladičkou, která udává intonaci celé skladbě básnické.

Studená noc na pobřeží dánském krátce před půlnocí, kterou otevírá se Hamlet, jest více než scenerie, jest náповědí duševního

klimatu této hry právě jako mravním klimatem jest proradné mihotavé moře Othellovi, jako jsou pustá vřesoviště skotská, chladnými mlhami zalitá, Macbethovi, úzké, zvichřeným lidem kypící ulice starořímské Caesarovi.

Ale nejen v tomto širokém monumentálním smyslu slova byl jsi jedinečný básník-tvůrce; byl jsi i básník v užším smyslu, řekl bych: intimní lyrik ve smyslu devatenáctého století. Zcela mimochodem dal jsi nám dvě stě až dvě stě padesát let před Shelleyem, Keatsem, Verlainem, Heinem a Mörikem, co bych nazval impresionistickou nebo smyslově melancholickou lyrikou moderní. Písňe, které rozhodil Shakespeare po svých tragediích a veselohrách, daly by jedinečný moderní canzoniere; nalezněš u něho verše zvukové hloubky, tesknosti a něhy — zvuk neminím tu jen ve smyslu fyzickém — jakých dostoupili tito mistři jen ve svých požehnaných chvílích.

Znal jsi hudbu slunného mlčení přírodního i akord, kterým klade se měsíční světlo na travnatý pahorek v tiché noci letní; vyslovil jsi, první, nervový záchvěv, živočišný stesk, jakým jímá člověka slunce, než zapadlo, barva, která pohasla, záhon vonných květín, ježž zčeřil závan větrný; živly přírodní působí u tebe poprvé se zvláštní důvěrností v duši lidskou, jako by si uvědomovala tajemné své spříznění s nimi a očekávala od nich rozšíření svého vězení.

A opravdu, pojal jsi po prvé ve svém dramate člověka jako jev přírodní, kosmický, řekl bych, v nejširším slova smyslu: s tak velkým odstupem, s tak drtivou bezstranností.

Byl jsi básník dramatický po výtce, často i přímo básník jevištní, to jest někdo, kdo tvoří z určitých konkrétných podnětů scénických a pro konkrétní potřeby scénické — a přesto nebo lépe: právě proto nikdy a nikde theatrální.

Byl jsi rozený pluralista, který vidí všude namísto určitých vymezených jednotlivců soustavy a jemuž všechna stálost a pevnost jest jen zcela přechodná rovnováha, na nejmenší zlomek vteřiny získaná a příštím nejmenším zlomkem jejím již zrušená.

Tvé drama jest živá plynoucí soustava, v níž každý činitel zároveň nese i jest nesen, vede i jest veden, určuje i jest určován; a jedinečné umění této vzájemné souhry jest právě tajemství tvého genia dramaticko-scénického: Jiní básníci dramatičtí kreslí člověka s profilu nebo malují jej en face nebo posléze modelují reliefně — ty jediný vystihuješ jej plasticky v trojím rozměru jako volumen. Obešel jsi jej úplně a zvažil jsi jej svým pohledem lépe a přesněji než by dovedly váhy nejcitlivější; a určil jsi tím sílu jeho nosnosti i výbojnosti pro celek.

U tebe po prvé jest takto vyvinuta vzájemnost a odpovědnost mezi jednotlivci: každý vedle své barvy vlastní — místní řekl bych — má i odraženou barvu všech ostatních, reflexi barevnou: jest nositelem celkového ovzduší barevného i světelného a ovšem zároveň i jeho spolutvůrcem. Není vnějškové změny, aby se neprojevila ve skupenství a skladbě tvých postav, ale není také vnitřní proměny v nich, aby nepřivodila změny vnějškové a neprojevila se jako získaná rychlost celková.

Nic v tvém dramate není účelem samo sobě — všechno slouží celku. Všecko tryská ze situace, vypadá z ní jako její zralý plod; a všechno vytváří situaci novou jako semeno nese v sobě novou rostlinu. Význam a hodnota jednotlivcovy jsou u tebe nejrelativnější: čím více vztahů má k ostatním, čím více vlivu na ostatní, čím více ozvěny nebo resonance v ostatních, tím cennější jest ti.

A jak záhy vyrůstalo a uzrávalo v Shakespearovi toto umění po výtce dramatické! Nalézám je na příklad již v Richardu II., v práci z třetího roku jeho tvorby divadelní. Hned na počátku prvního aktu najíždějí tu na sebe nádherným slovným turnajem, celými krupobitnými mraky výčitek, urážek, tupení a spílání Jindřich Bolingbroke a Tomáš Mowbray — a přece tato skvěle bouřná rétorika básnická není ohňostrojem pro podívanou, ani prostředkem ke charakterisaci obou lordů, nýbrž vede tě přímo k účínům, jež vyvolává v duši romantického krále.

Záhy pojal jsi člověka jako herce hry životné, jako někoho, kdo nehraje pro sebe, nýbrž pro hru, k níž byl zjedнан. Jakého hlubšího symboličtějšího smyslu nabývá pak s tohoto hlediska nejedna medi-

tace tvých osob, nazírající na život lidský jako na hru divadelní, na př. Jacquesova v dramatu „Jak se vám líbí“: Celý svět jest jeviště a všichni mužové i ženy pouze herci! A jak nezamyslet se pak nad tím, že uváděl jsi tak často, tak nápadně často — tak hned v první dramatické práci své, „Marné lásky snaze“, pak ve „Snu v noci svatojanské“, ve „Veselých ženách windsorských“, v „Hamletu“ a posléze v „Bouři“ — hru do hry, strojil jeviště na jevišti?

Mně jeví se to, jako bys tu držel sám sobě zrcadlo a podal je pak svému divákovi, aby zachytil v něm ještě chvějný dohasínající nádech té vzniklé podoby. —

Shakespearovo drama nemá metafysických ani předsudků, ani předpokladů. Není v něm kultu fata, není osudu jako transcendentní moci, jak znalo jej staré Řecko, osudu, jenž drtí smrtelníka z příčin a pohnutek nám nepochopitelných; není však také mravní viny jako sudidla, jež určuje zahynutí, a není ovšem ani t. zv. poetické spravedlnosti: lidé úplně nevinní, duše bezeskrvné, Cordelie, Desdemona, hynou s vinníky a pro ně.

Tvé drama jest bezpředsudečné a tím při vši své děsivé velikosti nám tak blízké. Vyhnul jsi se v něm veškeré mythologii i theologii. Vláš božský duch u tebe jako nejvyšší klad života, lásky, milosti nad lidmi a hlavně v lidech a lidmi — ale nepoutáš ho v nijaké dogma. Cizí jest ti nejen velikorysý transcendentalism řeckého fata, jak známe jej ze Sofokleova Oidipa, cizí jest ti i jansenisticko-křesťanské dogma Racinovo, cizí i kantovsky ethické dogma Schillerovo. Tví lidé nepřijímají svůj osud hotový z rukou božích jako předurčení k spáse nebo k zatracení; nepodstupují ho také jako jho nutnosti rodově člověcké, ani nebojují s ním a nevitězí nad ním i v podlehnutí pathosem mravní svobody. Nikoliv: tví lidé vyřešují si jej svými charaktery a ze svých charakterů.

Proto jsi jedinečný tvůrce charakterů lidských. Není v tvém světě nic než síla a odpor proti ní; a silou tou i odporem jejím jest charakter lidský. Charakter lidský u tebe po prvé jest nositel dramatu a činitel tektonický, jako nebyl posud před tebou. Charakter jest nejvnitřnější vlastnictví tvých osob a východisko jejich působení, úspěchu i zmaru.

Proto není dvou stejných charakterů v tobě: rušily by se a nenesly by. Není dvou stejných slabochů v tvém díle, ne dvou stejných ctižádostivců, ne dvou stejných pošetilců, ne dvou stejných milenců, ne dvou stejných zločinců; není v tobě vůbec typů ve smyslu schematů a odtažitosti.

Býti básníkem jest viděti a podati člověka-jednotlivce v jeho jedinečnosti, v tom, co odlišuje ho od všech ostatních a činí jej sebou samým.

A tys byl básníkem v nejvyšší potenci tohoto slova i smyslu: všichni lidé tvoji jsou oni sami — jedineční, vyskytnuvši se jen jednou na světě: nenavrátí se nikdy, nebudou opakovati se nikdy.

V tomto poznání, které duje z tebe v nás a dává nám vypíjetí prchavou nenávratnou chvíli životní do poslední krůpěje horkým žíznivým rtem, jest poslední a nejhlubší snad příčina tvého kouzla, jimž si nás podmaňuješ.

Spěšte, spěšte milovati, čeho neuzříte dvakráte!

...vlastnosti člověka, který se v životě snaží být a nanevidě...
...vlastnosti člověka, který se v životě snaží být a nanevidě...
...vlastnosti člověka, který se v životě snaží být a nanevidě...

...vlastnosti člověka, který se v životě snaží být a nanevidě...
...vlastnosti člověka, který se v životě snaží být a nanevidě...
...vlastnosti člověka, který se v životě snaží být a nanevidě...

...vlastnosti člověka, který se v životě snaží být a nanevidě...
...vlastnosti člověka, který se v životě snaží být a nanevidě...
...vlastnosti člověka, který se v životě snaží být a nanevidě...

...vlastnosti člověka, který se v životě snaží být a nanevidě...
...vlastnosti člověka, který se v životě snaží být a nanevidě...
...vlastnosti člověka, který se v životě snaží být a nanevidě...

Básnická osobnost Dantova

...vlastnosti člověka, který se v životě snaží být a nanevidě...
...vlastnosti člověka, který se v životě snaží být a nanevidě...
...vlastnosti člověka, který se v životě snaží být a nanevidě...

...vlastnosti člověka, který se v životě snaží být a nanevidě...
...vlastnosti člověka, který se v životě snaží být a nanevidě...
...vlastnosti člověka, který se v životě snaží být a nanevidě...

...vlastnosti člověka, který se v životě snaží být a nanevidě...
...vlastnosti člověka, který se v životě snaží být a nanevidě...
...vlastnosti člověka, který se v životě snaží být a nanevidě...

Básnická osobnost Dantova

Básnická osobnost Dantova

Zjev Dantův jest nad pomyslení složitý: básník i filosof, občanstraník i státník, mileneček i nenávistník, první renesanční estetik a humanista i poslední veliký katolík středověký, místní agitátor i kosmický kontemplatívec, pamfletář i prorok a věstec slili se v něm v jednu osobnost, která živostí a šíří svých zájmů předjímá již renesančního *l'uomo universale*. Vezměte jen básníka: kolik živlů na pohled cizorodých prostupuje jeho tkáň: nejsubtilnější distinkce scholastická leží vedle extase novoplatónské, jedinečná původnost básnické koncepce a umělecké vynalézavosti v nejbližším sousedství s pestrým látkovým i obsahovým synkretismem, forma na výsost zralá s inspirací temné lidové pověsti nebo zkazky. A přece: výsledný dojem: jednota — jednota i jako základní, přírodní potřeba duše i nejvyšší poslání, ideál ducha osvíceného rozumem a vystříbeného zkušenostmi — tedy jednota uvědomělá. Cítíš, že všechny tyto prvky různého původu i určení byly silou milující duše vztaženy k jednomu bodu, k tvořivému středu a jádru, odtamtud živeny a napájeny krví a v něm zformovány v typus poslední obecné platnosti.

Pravdu má italský dantista Parodi, pravi-li, že myšlenka Dantova v různých svých tvarech jest *strašlivě jedna: formidabilmente uno*. Literární badání však tuto jednotu velmi často rozrušuje tím, že se snaží vyložit více než přípustno a slušno Danta z vnějších vlivů a složek, že rozkládá jeho osobnost a dílo v mikroskopickou tříšť složek a prvků myšlení, citění, hodnocení, vědění, aby je svedlo v nejbližší původy a prameny a odtamtud dalo jim proběhnouti křivolakými a podivně vinutými drahami, na nichž podstou-

pily často nejpodivnější metamorfosy, než se dostaly k Dantovi. Štáv tento cítí se již dávno jako cosi nepřistojného a hlasitěji a hlasitěji se ozývá volání po synthese, po jednotlivých zorných úhlech, po krystalisačních osách a sítích v badání dantovském.

Nuže, má dnešní skromná přednáška chce býti takovým jednotlivým pokusem: chce vyzdvihnouti vnitřní zákon tvorby dantovské, onoho činitele, který jednotil v něm rozmanitost jevů i dění životních, který vtiskoval jim — abych užil obrazu Dantova — jako měkkému, povolnému vosku pečeť a ráz. Pojímám tu Danta jako určitý tvůrčí typus, jako zákon vnitřního růstu, jehož ráz a směr chci vyšetřiti. Přitom nemají býti vnější činitelé přehlíženi: i jim se dostane, což jejich jest, poněvadž i oni jsou cenná, byť prostředná složka vývojevá.

Dantovi můžeme rozuměti jen jako typickému Florentanovi a typickému Italovi z končícího se středověku, jako občanovi mladé guelfské komuny, který vězel hluboko svými kořeny v rodné prsti. To znamená: dříve než byl Dante Italem, byl Florentanem, a jeho cesta k všeobecnosti jde od místní obmezenosti, kterou cítil jako dobrodiní a od níž s bolestí se odpoutával — a odpoutal-li se přece, tož jen proto, že *puzení ducha* a jeho poslání bylo v něm silnější než tento tradicionalismus, jinak velmi silný. Skutečnost, že byl pokřtěn v battisteriu florentským San Giovanni, byla Dantovi stejně důležitá, ano důležitější, než že se narodil: z battisteria byl zdvižen jako křesťan a občan florentský, byl zdvižen *k druhému*, vlastnímu životu, *k civilitě lidské*. A touží-li Dante jako stárnoucí muž po svém *bello ovile*, krystalisuje se tato touha po domovině na battisteriu San Giovanni — tam se narodil vlastnímu vyššímu životu občanskému. V tom jest zvláštní rys poměru Dantova k rodnému městu: cosi hlubšího než pouhá láska k domovině, láska vlastenecká — *jest to vědomí duchovního příslušenství a rodu*, rys lokální a přece již kvas k čemusi nadlokálnímu, kvas děje tak dalekosáhlého, že dojde ukojení až v Dantově růstu v nadlidství: *trasumanare*, jak je známe z Ráje. Dante mohl nenávidět svou Florencii, jako ji skutečně nenáviděl, mohl vyzývat císaře Jindřicha VII., aby rozdrtil tuto

proradnou zmiji, tuto prašivou ovcí — duchovně se cítil neustále, musil se cítiti jejím synem. Proč? Protože cítil, že z historických podmínek, z odkazu věků, vyrostl tam zárodek něčeho, který mohl vyrůstí právě jen tam, nikde jinde na celém světě: zárodek k *občanství* v moderním, našem smyslu slova. Zde jest Dantův základní zážitek, jeho základní buňka: zážitek ten není ovšem rázu trpného. Jest to zážitek *duchovní* v plném slova smyslu, t. j. uvědomění si něčeho, co jiným bylo pouhou skutečností, domyšlení něčeho, co jiným nebylo ani látkou přemýšlení. Co bylo zážitkem místním, rozšířil později Dante nebo lépe přetvořil a předpodstatnil velikým úsilím ducha i srdce v *ideu* italskou, později všelidskou, ano dokonce kosmickou — v občanství věčného města — *zobjektivisoval* svou zkušenost v zákon družnosti a lásky naposledy až vesmírné.

Co žil básník ve svém dětství a jinošství? Nedovídáme se o tom od něho samého skoro nic. Nešíří se o matce, o otci, o rodině, o bratřech a sestřích; nic nám neřekl o svých studiích, o svém povolání. Jen z polemiky v sonetech vedené mezi Dantem a Foresem Donatim můžeme se dohadovati, že život mladého Danta v rodině nebyl asi šťastný, že rodina jeho byla asi rozvrácená, že otec Dantův možná byl odsouzen jako heretik. Možná, že právě nedostatek tepla životního v rodině byl to, co způsobilo, že s takovou vášní a exaltací vzepjal se jinoch po lásce, když setkal se s ní v osobě Beatricině. První tři desetiletí jeho života jsou osvětleny autenticky bezmála jen těmi několika fakty a daty, které přináší „Vita Nuova“, první jeho básnický čin.

Co je „Vita Nuova“? Tenká knížka veršů i prózy, složená kolem r. 1292, do níž jinoch asi 27letý vybral ze svých posavadních básní některé napsané v posledních deseti letech a spojil komentářem v jaký taký celek, podobný novele nebo deníku, středověky nestylový a nevyhraněný. Není to tedy autobiografie; komentář jest napsán později než básně, jež vznikly asi při různých příležitostech a z nichž snad žádná nebyla určena původně pro „Vitu Nuovu“. Jako komposice jest tedy „Vita Nuova“ cosi *ex post* aranžovaného, pojatého po estetických a snad i morálních zásadách, které nám

nebudou nikdy úplně jasné. Jen tolik můžeme říci, že jde tu o závažný vývoj duševní, o omilostnění básníka láskou, kterou cítí Dante jako něco neobyčejně důsažného ve svém životě a přímo závazného po všecek život příští. Na básnickou oslavu Beatrice slibuje v epilogu připravit se tak, aby mohla být pak jí důstojná: dožije-li se ještě několika let, doufá říci o ní, co nebylo posud řečeno o žádné ženě. Kdo tedy psal „Vitu Nuovu“, lépe: kdo ji ex post zaokrouhloval v celek, musil mít již vědomí vnitřního povolání a poslání, musil mít vědomí *ideového úkolu a ideové služby*: nejen na konci, i jinde ve „Vita Nuova“ jsou již nápovědi, ano víc: zárodky básnickova arcidíla „Božské komedie“. Básník cítil, že umělec i myslitel jsou v něm posud příliš slabí, aby stačili na poslání, k němuž jej povolala Beatrice. Umělci středověky manýrovanému a subtilně temnému, tvárně často bezradnému, bylo dříve projít školou stylu, školou antické formy; a mysliteli, který znal jen stavy mystického odevzdání františkánského, bylo nabýt poměru k hrdému badavému rozumu, k svéprávné ctnosti — a to bylo zase možné jen ve škole filosofie antické . . .

Kdo byla tato Dantova Beatrice, *la gloriosa donna della mia mente*, kolem níž se předly sny i vidiny mladého básníka a jejíž nanebevzetí anděly, ve snu Dantem zřené, jest ústředním motivem „Vity Nuovy“? Mnoho inkoustu teklo, aby byla tato otázka zodpověděna, a většina tekla ho zbytečně. Není pochyby, že tato Beatrice není fikce básnická, nýbrž skutečný zážitek lásky, lásky tak mocné a hluboké, že po ní — po její pravdě, vroucnosti, čistotě — toužil ještě starý muž, zocelený veřejnými boji, vystřízlivělý ze všech ilusí, jako po smyslu a jedině kořisti svého života, a že nebylo pro něho štěstí, pokud se nevrátil pokorným, kajícím a očistěným srdcem k této milosti svého jinošství a neuvedl všechn svůj zbývající život v soulad s ní. Kryje-li se s touto Beatricí Bice Portinari, dcera velmože florentského, Folca, provdaná za Simona dei Bardi, k tomu není možno již tak bezpečně přisvědčiti; to jest jen pravděpodobné, ne jisté. Ale na tom konečně velmi málo záleží. Básnická životnost a empirický život modelu nebo inspirátorky jsou dvě věci

zcela různé. Pro literární vědění jediné důležité jest, že se Dantovu smutnému, osamocenému, hořkému, pokořenému mládí zjevila sladkost života jako milost a spása v podobě lásky k ženě a že tato láska nevyzněla trpně, požitkem, nýbrž činně jako stimulans a podnět *tvorby*, jako prolog vši jeho následující tvorby: odtud se táhne a jí celou prostupuje tato červená nit.

Jest nyní otázka, co jest „Vita Nuova“ ve vývoji literárně historickém? Jaký přínos nových sil? Jaká suma výrazu a tvaru, poesie a slovesného umění? Na to není odpověď tak snadná. Řekne-li se, že v nejlepších jejich částech, předem v kanzoně *Donne ch'aveve intelletto d'amore* uzrává stylový útvar, jemuž sám Dante dává v XXIV. zpěvu Purgatoria jméno *il dolce stil nuovo* a za jehož iniciátora a tedy svého otce prohlašuje Guida Guinizelliho, původce kanzony *Al cor gentil ripara sempre amore*, není tím mnoho pověděno. Dante sám řekl tam, že oni, básníci nového stylu, liší se od starých tím, že naslouchají pozorně, když láska je inspiruje, a napíše pak její diktát. To jest pravdě nejbližší, rozumí-li se tomu správně. Opravdu v tomto novém stylu jde o zvroucenění, zintimnění, zpozemštění a zároveň posvěcení poesie erotické. To, čemu se říká zduchovnění lásky, vzniklo v Provenci: tam vyrostl první sentimentálně erotický kodex, celé zákonodárství, celá řada představ a úkonů, jimiž láska k ženě byla zachraňována jednak od asketičnosti a misantropie mnišské a klerické, jednak od cynismu prostě požitkářského. Tato erotická soustava byla však zřejmě rázu rytířského, šlechtického; na půdě italské, půdě typicky měšťanské, byla teprve zbavena svého nátěru kastovního a byla nucena vybojovati boj s vládnoucí filosofií a theologií, thomismem, který oduševnělou, ideální, ctnostnou lásku k ženě prohlašoval za absurdnost. První pěstitelé poesie italské byli učenci, právníci, notáři, přitom úzkostliví křesťané, kteří nemohli si srovnati v hlavě, aby láska k ženě byla cítěna a vyslovována výrazy, jichž se užívalo o lásce k Bohu nebo k svatě Panně. Bylo třeba, aby nová filosofie, nová psychologie, nová zbožnost — bližší přírodě, ne tak přísně intelektualistická — upravily podmínky pro tuto stylovou přeměnu. Tato nová zbožnost bylo

františkánství, tato nová filosofie byl averroism; naturalism, mysticism a racionalism společně vytvářejí ovzduší, v němž jest možno sloučiti, co se posud vylučovalo, v němž jest možno vytvořiti lásku k ženě jako transcendentnost. Není náhodné, že z universitního města, Bologne, pochází Guinizelli; není náhodné, že druhý subtilní analytik i visionář lásky filosoficky a alegoricky vytržibené jest averroista, Guido Cavalcanti, o několik let starší přítel Dantův a důvěrník první lásky Dantovy k Beatrici.

Tyto první pokusy o ospravedlnění lásky, o její posvěcení Myšlenkou, o její sublimování filosoficko náboženské byly ovšem s našeho stanoviska chladné, temné a učené, spíše dialektické hry a distinkce pojmové než názor básnický, spíše alegorie než symboly. Dantova „Vita Nuova“ vnáší do tohoto chladu a temna paprsek skutečného světla a tepla: zvroutnění, naivnost, sensitivitu. Jaká významná skutečnost, že v ní po prvé žhavý lyrický pathos svatého Písma proniká ceremonielem a konvencemi erotiky dvorské i trobadorské. Jak to, co jest zde podáno, třebaž většinou jen sny, tuchy, předpovědi a nápovědi, jest melodické, plynulé a souvislé jako kantiléna nitra! Tato veršová hudba netryská ovšem ještě z bytostného jádra věci, jest povrchová, náladově smyslná a nervová — a nadto není také cele majetek Dantův: jest do jakési míry společné dědictví školy, která udala intonaci. Proto při vši úctě k tomuto dílu Dantovu cítíš, že „Vita Nuova“ netvoří nového kruhu tvorby, spíše uzavírá kruh starý. Dante působí zde na mne dojmem, jako by často žal, co silí jiní. U „Božské komedie“ jest tomu opáčně: tam žne jen, co sám zasil.

Pro básnickou tvorbu Dantovu význam „Vity Nuovy“ jest ovšem veliký. „Vita Nuova“ jest typický výraz Dantova sebeuvědomění láskou, první pokus objektivisovati své já a večleniti je ve svět harmonie, řádu, společnosti. Jaká krásná důvěra v život, jaká naděje v jednotu osudu a charakteru zpívá z X. sonetu této knihy, *l'amor e il cor gentil son una cosa* — láska a ušlechtilé srdce jsou totéž! Básník v poměru ke své paní jest oddání samo; odevzdává se jí jako vyššímu vedení, otevírá se jí jako tma paprsku slunečnému. Veliký výchovně básnický motiv, motiv tvárlivosti duše lidské

láskou sexuální, zazněl tu po prvé v poesii italské i světové. Ovšem homofonně; polyfonně prohloubený, sepředený v celý děj nábožensko kosmický, vybuduje jej klenebně až „Božská komedie“.

Co následovalo po smrti Beatricině, po komposici Nového Života? To, čeho předehrou jest již epizoda *Donny gentile* v Novém Životě, co vyneslo Dantovi žalobný a kárný jeden sonet Guida Cavalcantiho, co plnilo jej později litostí a studem. Ten stav, který jest symbolisován v „Božské komedii“ tmavým lesem, v němž zbloudil básník kolem r. 1300: stav hříchu v nejširším smyslu slova. Vzpomínku na Beatrici zatlačili v mysli Dantově hýřiví přátelé a lehkomyšlné ženy, Cecco, Forese, Pietra, Pargoletta. Třebas některé z kanzon a ballat Dantových jsou myšleny a vykládány Dantem alegoricky, přece v jiných jest přízvuk tak dusné smyslnosti, var krve tak temný, že, není pochyby, stojí za nimi vášeň smyslná. A není také pochyby, že studium filosofie, jemuž se Dante zprvu jako diletant, později v exilu soustavně a školsky věnuje, mělo účelem zoceliti charakter Dantův, ochladiti žár krve i maskovati a ve vyšší symbolickou úroveň vynésti děje a postavy příliš lidské. Symbolisací *Donny gentile* a *pietosy* — soucitné a ušlechtilé těšitelky Dantovy po smrti Beatricině — v Morální filosofii, která jest provedena v „Conviviu“, počíná se tento postup, který zůstal na štěstí pro poesii Dantovu vždycky polonaivní.

Po tomto *traviamentu* — poblouzení — následuje v letech 1295—1301 doba občanského i domácího zpevnění, sňatek básníkův s Gemmou Donati a služba činného života v politice stranické. Finanční nesnáze a osudné dlouhé zapletení básníka do sporů městských stran vyplňují tato leta. Ale ovšem: nebylo by možné, kdyby nebyla bývala politika Dantovi opravdu osudem, kdyby byl nežil politickou vášeň. Politika Dantova v této době není dalekozorná, nepřesahuje městských zdí nebo alespoň mezi rodného Toskanska. Dante vnějškově byl v ní nešťastný — exponoval se ušlechtilé, ale nemoudře, mínivají jeho životopisci, za věci ztracené. Byl vášnivým odpůrcem Bonifáce VIII., kterého pokládal jako františkánští spirituálové za papeže-simonistu, za lžipapeže: neuznávali renun-

ciace Coelestina V., jehož opovržení básníkovo ponořilo bezejmenně do nicoty bezbarvého a bezčasového temna Předpekli, mezi zbabělce a lhodějníky: *Vidi e conobbi l'ombra di colui Che fece per villate il gran rifiuto.*

Dante byl jistě jeden z těch, kdož byli v čele odporu proti papeži ve Florencii; a tak když Karel z Valois, bratr Filipa Krásného, vstoupil, povolán byv Bonifácem jako pacifikátor, vpravdě „ozbrojen Jidášovým kopím“, jak zpívá proslulé místo Očistce, 1. listopadu 1301 do Florencie, byl osud Dantův zpečetěn: čekalo jej vyhnanství.

Tedy lidsky: neúspěch, neštěstí. Ale básnický? Myslím, že získati velikého nepřítele jest vždycky zisk pro básníka soudce a trestatele. A tento papež Bonifác VIII., který v mnohém předjímá již renesanční papeže, takového Alexandra VI. nebo Julia II., alespoň v obraznosti Dantově — historikové neposuzují ho jednotně — jest Dantem pojímán i jako osobní nepřítel i jako nepřítel Boží, Kristův, Petrův. Dante bojuje odtud boží boj, zastává při Páně. Získal veliký předmět nenávisť, na němž rostl . . . Bonifác jest mu ztělesněním nejhoršího úpadku stolice papežské, vlády korupce a svatokupectví. Malichernosti, které neunikne jinak nikdy osobní básnická polemika, jest prosta velebáseň Dantova: Bonifác nadál ji důsažností a zásadností, která ji vyloučila.

Čím jsou tato leta aktivní politiky pro básníka? Po mnohé stránce bezesporně ziskem.

Přinesla mu obohacení zkušeností životních, poznání lidí v nejprudších afektech: dějinný vid jeho oka, ten zvláštní zorný úhel, jímž vidí lidi osudně plně a význačně, to, co později je nejen látkou, ale i stylem Komédie. Občanství stalo se mu názorem, novoguelfská popolánská obec prožitou kulturou duše: ne heslem, ne slovem, ale životným obsahem. V statutech cechů a „pořádčích spravedlnosti“ poznal Dante stavbu státu z té tajemné osobní buňky, kterou je povolání. A povolání stalo se mu později symbolem vši zákonnosti a všeho řádu nejen státního, ale i vesmírného.

Roku 1301 v listopadu odchází Dante do vyhnanství, z něhož se nevrátí: poslední dvě desetiletí svého života stráví jako psanec,

sežebrává si život sousto po soustu, *mendicando la vita a frusto a frusto*, jako jeho Romeo. Život bere jej do své nejtvrďší školy a učí jej bolestnému umění, zlézati cizí schody jako prosebník a chutnatí slanou přichuť chleba příživníkovy. Dantovo vyhnanství jest slavná kovadlina, na níž položil osud jeho mužný věk, aby z něho vybil svými údery ten čistý a tvrdý kov, kterým zpívá pak jeho „Božská komedie“.

Nějakou dobu byl Dante vepředen v akce svých straníků politických, ale již v zimě r. 1302 odloučil se od nich s hněvem a opovržením, jehož ozvěnu donáší nám ještě jeden cacciaguidovský zpěv „Ráje“: sám sobě jest od té chvíle stranou, *parte per se stesso*. Byl v tom akt vnitřní čistoty: Dante nebyl nikdy sektář, ani politický ne; nemohl jím býti, tak horoucí žila v něm žízeň po společenství obecném. Mohl býti straníkem, nemohl býti natrvalo odbojníkem; nemohl býti nadlouho zajatcem krátkozrakého a malodušného sobectví.

Poslední veliké a rozhodné zkušenosti, z jejichž žhavého jádra mohla býti jediné zbásněna „Božská komedie“, dodala mu teprve jeho politická katastrofa a exil. Již v „Pekle“ jsou tóny, kterých nemohl Dante nalézt bez něho. Vidění zla vševládneho a všudevítězího, rozrušení a zpřetrhání všech svazků přirozeně i občansky lidských, úplného rozvratu a ztroskotání vši přirozenosti lidské, to mohl míti jen člověk, až když opustil město bez občanů a spatřil vlast bez národa . . . A dokonce již „Purgatorio“ mohlo býti zbásněno jen někým, kdo prožil a vychutnal až na dno zážitky chudoby, zhroucené naděje, vzdání se své vlastní vůle a naprostého oddání se ve vůli vyšší; tato *cantica*, jež zpívá počátky a první útky nového pravého společenství lidského, mohla míti autorem jen někoho, kdo prošel mukou naprostého osamocení jako Dante ve svém exilu, jen někoho, kdo rozbil úplně staré světské hodnocení života a vybudoval si od kořene novou nauku hodnot a statků. Jen z vyhnanství a přes vyhnanství otvírala se Dantovi cesta k všeobecnosti a pospolitosti posledních dvou kantik „Božské komedie“. Lyrický kvas, z něhož vyvěřelo jeho Purgatorium, byl zážitek osobní očisty, osobního

vytříbení Dantova: bolestné odřeknutí se všeho a tím překonání osudu a pracný vzestup z něho na strmý vrch nového uvědomení a nové, pravé svobody.

Teprve tyto poslední veliké zkušenosti exilu, ležící za rozumem a mimo rozum, zjednaly zase právo a platnost *oku a názoru* proti pouhému rozumovému usuzování, proti jeho dedukcím a požadavkům i nárokům: básník *zírá* nyní poslední zákony a hodnoty bytí, *zírá* ovšem okem poučeným duchem. Tyto poslední zákony života, tato poslední *skutečnost* odhaluje se básníkovi postupně řadou zklamání a oklikou přes rozumářsky osvětlené období jeho myšlení i tvorby.

Dlouho žila v Dantovi naděje návratu do Florencie a nezemřela asi nikdy: ještě v „Ráji“ doznívá nevýslovně tklivě její poslední ozvěna, hasne zvolna jako hudební paprsek podzimního slunce.

*To stane-li se, že ty svaté sloky,
na kterých zem i nebe pracovaly
a při nichž dlouhé hubeněl jsem roky,*

*Zášť přemohou, která mne žene v dál
od stáje krásné, kde beránek já jsem
spal, vlků sok, již na stáj v útok hnali;*

*Pak s jiným rounem a též s jiným hlasem
se vrátím básník a u křtitelnice,
kde byl jsem křtěn, laur propletu svým vlasem.*

Ale zde — a to je na výsost charakteristické — nedovolává se již Dante pro svůj návrat ani politiky, ani práva, nýbrž jen poesie: má jen víru ve své dílo a v jeho sílu láskotvornou.

Na počátku svého exilu touží však Dante vynutiti si návrat nejprve násilím a pak literární propagandou. To jest spolutvůrce ve vzniku jeho racionalistických traktátů, z nichž jest první *Convivio*. Jde mu zde o rehabilitaci jeho osobnosti, jde o to, aby imponoval jako učitel obecnosti, první popularisátor filosofie a vědy: a tak

vzniká racionalistické, učenecké a osvícenské spisovatelství Dantovo, do něhož náleží ještě *De vulgari Eloquentia* a *De Monarchia*, která byt byla napsána sebe později, svou inspirací jest z tohoto řetězce. „Convivio“ kromě toho jest výsledkem Dantova prvního vášnivého opojení tehdejší vědou, pozdní scholastikou, již soustavně poznává teprve nyní na universitách v Bologni, Padově a snad i v Paříži.

Movemi timore d'infamia — pudí mne bázeň nečestnosti — tato strašná slova čtou se v „Conviviu“ jako motiv jeho vzniku. Dante chce čeliti opovržení, do něhož upadl jednak jako vyhnanec, jednak jako autor erotických veršů, napsaných po „Novém životě“, z nichž některé jsou plny mučivé smyslnosti. Dante podle těchto veršů mohl se zdáti rozkošníkem; aby tento dojem vymazal, vystupuje nyní v důstojné toze filosofově a nadto ještě: filosofickou metodou alegorického výkladu, který nyní ovládl úplně, se snaží zamést stopy své žhavé erotiky: chce *ex post* dokázati, že „pohnutkou těchto písní byla ne vášeň, nýbrž ctnost“. A tak *dona gentile* a *pietosa* z „Nového života“ a jiné ženské bytosti, k nimž vzplál Dante později ještě, měly býti nyní přeformovány v Morální filosofii a jiné pomysly a pojmy vědní a naukové; tím ovšem se již připravuje také poslední metamorfosa Beatricina, jak známe ji v „Božské komedii“: z milenky v Moudrost bohovědnou.

Ale Dantovo „Convivio“ jest cosi nadto ještě: jest upřímný výraz Dantova zmužnění, Dantovy víry v čistý svéprávný rozum lidský a víry v čistou lidskou mravnost, jak ji získal nepřímým studiem Stoy antické. Po stopách Aristotelových přiznává zde Dante lidskému rozumu přirozené neobmezené právo k badání, a v symbol Catona Uttického, pojatého s tak oddanou láskou, jež později stavi za strážce Antipurgatoria, vtěluje se všechna úcta Dantova k hrdé póze antického mudrce, lhostejného k útiskům osudu i náhody. Antická moudrost a hrdost životní, získaná hlavně prostřednictvím Ciceronovým a Boethiovým, vede nyní ruku Dantovu, když potírá tradiční pojetí šlechtice-boháče i když kreslí ideál pravého šlechtice, legitimovaného ctnostmi moudré duše. Tu všude jest Dante předchůdcem ideálu humanitně renesančního, ideálu Petrarcova a Bocca-

cciova jako Castiglionova. I první náčrt proslulé Dantovy státoprávní theorie dvojí oddělené moci, dvou slunci — světského i duchovního, císařova i papežova — která jest později námětem traktátu *De Monarchia*, podává již „Convivio“: Monarchia ji jen metodicky prohlubuje, ale nijak v podstatě nemění. Základem jejím tu i tam jest eudaimonism, blaženství jednotlivcov, politický ideál mladých guelfských republik, vlastní politický zážitek Dantův z Florencie, oděný jen v jazyk a formuli aristotelskou.

„Convivio“ i ostatní dva latinské traktáty Dantovy hodnotí všecky věci života lidského čistě lidsky, ne metafysicky, ne transcendentně. Účelem lidského bytí jest zde Dantovi *šťastný život, vita felice*, na občanskou praktičnost mají býti zařazena všechna sudidla života jednotlivcov a pospolitého. Dantovou normou v tu dobu jest člověk šťastný, překonávající život praktickou moudrostí, ne heroismem a nejméně již odříkáním.

Zde jsem stanul u Dantova největšího odklonu od křesťanství. Není to ovšem odklon úplný: Dante i v „Convivio“ má dogmatické výhrady. Racionalism jeho není ani nyní radikální; a nejméně byl již kdy vědomý a důsledný averroista. Jeho *traviamenti*, jeho scestí a poblouzení nebyla jistě nikdy rázu spekulativního, nýbrž morálně pohlavního. Dante jako myslitel byl vždycky podivuhodně umírněný, často až středoceťný a kompromisní; všechna strašlivá vášň jeho mohutné lví duše vybila se v jeho myšlenec sociálně náboženské, v jeho posláni za očistou nevěsty Kristovy, Církve, znesvěcené a poskvrněné zesvětštělým papežstvím. Tu cítil jako starý hebrejský prorok, že „bojuje boží boj a zastává boží při“, tu se viděl pomocníkem Páně proti mocným tohoto světa; tu žár jeho jest obdobný žáru horlitele Pietra Damiani nebo našeho Milíče z Kroměříže.

Světový názor Dantův bývá charakterisován jako scholastický a týmž termínem bývá vystihován i ráz a způsob jeho myšlení, ale ne zcela správně a přesně. Dante prošel ovšem scholastikou a předem thomismem a přijal od nich vědecké vyškolení i vyzbrojení a myšlenkovou gymnastiku, ale vlivu Tomáše Aquinského drží rovnováhu

živly novoplatonské, mysticismus tzv. Dionysia Areopagity, františkánská mystika Bonaventury, nová francouzská zbožnost Bernarda z Clairvaux, a v rozhodnou chvíli, na sklonku života i tvorby Dantovy, v státoprávní a nauce o státcích a hodnotách zvítězí Augustin: z něho má Dante svůj pojem řádu, jak jest básnicky ztělesněn v „Paradiso“. Jsou dantisté, kteří vycitují z Danta již první překonání scholastiky a první zabočení v jiné, humanisticko-renesanční dráhy myšlenkové, a nejsou úplně v nepravu.

Ale třeba se otázati, co dala scholastika Dantovi jako básníkovi, neboť o básníka jde: Dante žije v nás ne jako učelec, nýbrž zpívá nám v duši jako básník, a právem ironisuje Croce ty moderní dantisty, kteří obšírně vykládají o dantovských pramenech a Dantově vědění, od astronomie až po astrologii, prou se o chronologii vzniku jeho děl a vykramařují spoustu učenosti všeho druhu... ale ani slovem nedovedou charakterisovati Dantovu poesii. Tak jest pomínuto unum necessarium. U básníka jest třeba poznati *jen* dvojí: tvorbu a zážitek a vysvětliti ji z něho. Ovšem: jen! A tu se mně zdá, Dantova scholastika nebyla jen jakou takou naukou nebo soustavou vědění, již si vnějškově přisvojil, nýbrž zážitkem, který kladně i záporně podmiňoval jeho tvorbu básnickou. Jeho duši, k jednotě namířené a po jednotě toužící, imponovala jistě tato jednotná stavba nauková — jednotná alespoň na vnějšek; její jednotící sklony braly z ní jistě podporu a sílily jí jistě.

Kladně působila na Danta scholastická metoda vědění, všechno z jednoho principu odvozující, tím, že se vyvinul v *básnického architekta* té vzácné čistoty a ryzosti, která jest možná jen na podkladě jednotícího uzavřeného názoru světového. Dante promýšlil svou komposici básnickou až do posledních detailů, nic nepřenecháváje náhodě; co pojato jest intuicí, rozvádí rád jakousi fantastickou matematikou v pojmové řady a řetězce. A tato pojmová architektura bývá promítnuta i ve vnějšek jako stavba nebo lešení; nejen Peklo a Očistec jsou stavby ztělesňující a rozvíjející jistě základní pojmy a vztahy bohovědné, i celý Kosmos jest Dantovi jen harmonie myšlenky boží vyslovené vnějškovým jazykem tvaru. Ze scholastiky

má jistě Dante také sklon, účtovat si své vise rozumově i rozumářsky, vysvětlovati a pitvati je jako útvary vnějšího světa. Byl v tom pro něho bezesporně velmi často prospěch básnický. „Božská komedie“ získala tak té jedinečné iluze skutečnostné, když básník nic neponechává ve stavu domyslu a dohadu, nýbrž všecko vynáší z šera na světlo rozumového přezvědu, když dává na př. Statiovi rozvinouti celou theorii stínů, *ombre*, a jejich ustrojení i způsobu života posmrtného nebo ďáblem určiti na vteřinu přesně, kdy byl rozbořen most, vedoucí v osmém kruhu Pekla přes pátou bolgi do šesté. Pak tento rozbořený most není již ledajaký most; má pro nás větší realnost, než by měl jinak, víme-li, že byl zbořen následkem zemětřesení po smrti Kristově na Golgotě; má svůj životopis, stává se jaksi živou osobou, přestal býti věcí nebo dokonce divadelní rekvizitou, již jinak mohl velmi snadno zůstatí.

Ano i pro poslední soulad mezi vůlí a intelektem, v němž vidím tajemství genia Dantova, pro tu skutečnost, že vůle nešla dále než kam padal světelný kruh intelektu, nebyla asi filosofická disciplinovanost Dantova, jak ji získal studiem scholastiky, lhostejná. Zde se naučil Dante tomu, co nazývá sám *uzdou umění, il fren dell'arte*, a čemu bychom dnes řekli umělecká sebekázeň.

Jen kdo poznal výbušný, zpěněný a nezkrocený temperament některých básní z prvního období jeho tvorby, předem t. zv. kamených kanzon, pochopí, jakou železnou školou bylo tu Dantovi projíti, dříve než dospěl té formové hutnosti a vyrovnanosti i čistoty, jež činí z něho i největšího *umělce* slovesného. Tento kvasný a čistivý děj ve svém vyvrcholení spadá v jedno se smírem jeho srdce a duše, jehož získal až po boji nejurputnějším, a nebyl by asi bez něho možný.

Řeknu celou svou myšlenku: Dante jest první básník po přání mého srdce; básník v moderním smyslu slova, poučený vědou své doby, jenž nese jako zbroj všecko vědění své doby a neklesá pod ním: nezeslabilo jeho sil básnických tvořivých, naopak vydráždilo je a vzpružilo je. Dovede totiž v rozhodnou chvíli na ně zapomenouti a svěřiti se jedině svému oku. Ale jest právě rozdíl mezi okem a okem; něco jiného jest oko poučené intelektem a věděním a něco jiného oko ne-

odučené jimi. V tom, čemu říkám zrak básnický a zírání básnické, chci míti právě jako složku, byť překonanou a podružnou, i vědění a poučení theoretické: neboť mně zaručuje jeho kázeň i sklon objektivacní.

Jsou ovšem také případy, na štěstí řídké, kdy scholasticky rozumářská metoda, již se Dante přiučil, poškozuje tvůrčí děj zirájící nebo jej ruší . . .

Zážitkem nebo lépe: souborem zážitků ještě většího dosahu než scholastické studium byl ovšem Dantovi jeho exil. Zde získal nejen látkové a obsahové, ale i stylové a formové prvky svého arcidila. Zde prožil předně italský jazyk v celé jeho šíři i celé jeho drsné, řekl bych hmotně těžké skutečnosti ne jako předmět poznání, ale jako sám výraz svého osudu. Putuje z krajiny do krajiny, žil přímo ve vzduchu a teple různých nářečí italských jako pod druhým podnebím přírodním; a sama sebou vytvářela se mu synthesa jazyka literárního, jak ji přeloženou do racionalistických formulí postuloval v úvaze *De Vulgari Eloquentia* a pak přímo uskutečnil tvorbou ve své „Božské komedii“. O *Eloquentia* bylo právem řečeno, že jest to nejpůvodnější filosofický výkon Dantův; ale já bych řekl, že jest i více: veliký akt národní víry, kterým postuloval Dante jazykovou jednotu Italie v době, kdy byla fantomem. Jako nejsilnější sklon duše Dantovy označil bych jeho vášeň jednoty, dychtění po jednotě — jest to člověk nejen společenství, více: obecnosti. A puze touto žízni Dante pojímá svou obrazností typ ideální řeči obecné, společné celé Italii, jejíž prvky se nalézají roztroušeny ve všech empirických nářečích, ale skutečně nejsou v žádném z nich. Z těchto různých *vulgaria* má býti odvozeno tvorbou šlechtěných umělců slovesných jednotné *volgare*, *volgare illustre*, kterému říká Dante také „kuriální“ a „aulické“, povznesené nad jednotlivá konkrétná *vulgaria* jako typus nad jednotlivce. To byla ne filosofie jazyková, nýbrž program básnické kultury italské. Středověkými metodami myšlenkovými, ale uměleckou touhou a opravdovostí jen sobě vlastní načrtl tu Dante první renesanční poetiku italskou: v ní po prvé formový tvárný zákon umělecké dokonalosti, jak ji poznal Dante ve Vergilioví, Statiovi

a Lukanovi a pak v lyrice provensálské prakticky, v Horácovi theoreticky, jest položen italské poesii a ona povolána k úkolům tvorby nejvyšší — vyjma bohosloví — za podmínky, že se jich stane hodna. Zušlechtní empirie zákonností a jejím uvědoměním jest program úvahy *De Vulgari Eloquentia*.

Ale zážitek živé italské řeči, jak jej přinesl Dantovi exil, dal mu něco nadto ještě mnohem většího: umožnil mu teprve výraz básnický, jak jej známe z jeho „Božské komedie“. Tento výraz odlišuje se zásadně od výrazu „Vity Nuovy“. Tam jest výraz básnický křehký i abstraktní zároveň, jednostranně a povrchově melodický, manýrovaně knižní a školsky módní — zde voluminosní, plný specifické váhy, drsný ve své původní tvárnosti, cudný a hranatý, hutný a stručný, ale i podivně názorný jako všecko, co jest po prvé viděno a vysloveno. Jako by byl prvně zdvihnut poklad z čerstvě vyorané brázdy skutečnosti — tak voní zemí a prstí její tento výraz básnický! Poněvadž zážitek řeči zjevil zároveň Dantovi duši národa jako duchové a dějinné jednoty, bylo všecko, co viděl i o čem slyšel ve svém exilu po tomto zjevení, slavnostně důležité a závažné, posvěcené osudem vlastním i kolektivním: zdvižené z něho jako z vody křtitelnice.

Dante nejen že poznává ve svém vyhnanství po prvé spoustu lidí i věcí, osudů i vlastností, zvyků i mravů, legend i zkazek, krajin i institucí, ale poznává je — a to je právě důležité — po prvé v tomto nezvyklém novém *osvětlení duševním*: v té tajemné jednotě, ve spojení a vztahu s Itálií, společnou odvěkou matkou svoji i jejich, dědičkou jediného světového imperia římského, jež se mu takto právě odhaluje jako živé kontinuum, jako nadlidská věkověčná osobnost. Vyšed z Florencie, vyrůstá Dante z lokálnosti a vrůstá v dějinnost a obecnost: a s ním v dějinnost a obecnost a v jejich významnou slavnostní symboliku vrůstá všecko, čeho se v tomto výjimečném postavení svého ducha po prvé zmocnil svým orlím okem.

Ale Dante vyrůstá později v exilu ještě výše: nad vlastenectví římsko-italské; a včleňuje se přímo v poslední řád všeobecnosti lidské. Národní ustupuje lidskému, přeměňuje, ne: *přetváří* se a dotváří se v lidské posledním náboženským přehodnocením všeho obmezujícího

v harmonii všesvětovou, kosmickou přímo. Odloučením od vlasti dán byl Dantovi podnět k tvorbě nového všesvětového citu, k tvorbě duchové vlasti, k procítění nejvyšší a poslední obecnosti, již možno nazvatí církevním jazykem obcováním svatých. Když se v XIII. zpěvu Purgatoria setká se Sieňankou Sapií a táže se jí, je-li v tomto kruhu nějaká duše latinská, odpoví mu tázaná: *O frate mio, ciascuna è cittadina d'una vera città* — Můj bratře, každá jest občanka pravé obce. Občanem této *vera città* cítí se nyní Dante; a *humana civilitas* váže mu nyní *všecky lidi* poutem bratrství. Jen takovým způsobem možno dojíti do *toho kláštera, v němž jest Kristus opatem sboru* — *nel quale è Cristo abate del collegio*, jak se praví překrásně ve zpěvu XXVI. téhož Purgatoria.

Vyhnanství odloučilo dále Danta od rodiny i od majetku; zbavilo jej všeho soukromí, aby mu dalo možnost prožiti veřejnost a obecnost s tou intenzitou, s jakou prožívají jiní své vztahy manželské a otecké; učinilo jej chudým a žebrákem, aby mu vrátilo prvotnou lidskou svobodu v hodnocení statků životních. V exilu se stal z Danta praktický vyznavač sv. Františka z Assisi a zachránil se tak od vlčice *cupiditatis*, nikdy nedosycené, jejíž hubené tělo řídí neustále vši žádostivostí a která zabraňovala mu, vystoupiti na horu životní dokonalosti. Ve vyhnanství se ztroskotá i poslední naděje Dantova k světu obrácená a přece již nadosobní, upjatá k císaři Jindřichovi VII. Lucemburskému, když byl tento panovník zemřel v srpnu r. 1313. Tento vladař, který přišel do Itálie dát se korunovat za císaře a zasnoubit se s opuštěnou vdovou Romou, jenž chtěl zkrátit — mluveno Dantovými slovy — proradného oře italského ostruhami a vyšvihnouti se do sedla, jenž chtěl opuštěnou zahradu císařství znovu vzdělati, jenž slovem toužil učiniti to, k čemu Dante marně vyzýval Alberta Německého, byl Dantův *Dux*, jehož brzké vítězství nad proradnou nevěstkou papežskou a jejím francouzským milánem prorokuje Beatrice v Ráji pozemském. On byl nositelem Dantovy víry v novou hodnotu politického řádu všesvětového, která se vtělila brzy potom v *Monarchii* a hlavně, zcela očištěná, v *Ráj*. V oněch letech pobytu Jindřichova v Itálii klíčí v nitru psance mocně vzruše-

ného sen jeho universální monarchie, jenž tak podivuhodně a moderním lidem nepochopitelně slučuje kult římského caesarismu s tuchami a nadějemi naší dnešní žizně po věčném míru; tato Dantova myšlenka caesarská byla v oněch letech ovšem spíše dějinné poslání Jindřichovo než program všelidský: k němu dozrála, až když pozbyla úplně své bezprostřední aktuálnosti politické nenadálou smrtí císařovou.

Teprve v těchto pozdních letech vyhnanství s šířkou zorného pole sobecky nezúženého dostavila se možnost poslední správné hluboké perspektivy: teprve nyní jest uschopněn Dante k poslednímu hodnocení věci i lidí — nyní, kdy jest sám v jejich očích znehodnocen, nyní, kdy jest úplně odosoben. Nyní, kdy jeho pudy jsou umlčeny, kdy ztichl ruch *vitalis activae* a nad duši jeho se rozklenula bezdná podzimní noc *vitalis contemplativae* s jejími věčnými hodnotami, připodobnil se básník oné Rachel, o níž píše Lea v jeho posledním snu na vrcholu Hory očistcové, k oné Rachel, která sedí pokojně u nohou božích a zírá přímo pravdu: přestalo býti nyní jeho úkolem *ovrare*, pracovat, stalo se jím *vedere*, viděti a zírati. Nejen svět, ale i rozum — alespoň určitý druh rozumu — odstoupil od něho, a ve velikém tichu, které padlo na jeho duši, vidí každý jev životný v jeho osudotvorné zvláštnosti a zákonnosti a váží jej tímto pohledem v jeho poslední, konečné ceně a hodnotě pro společenství a obecnost.

Dante jest nyní teprve cele volný a svéprávný, cele svobodný: *libero, dritto e sano è tuo arbitrio* — *svobodná, přímá a zdravá jest tvá vůle* — praví k němu na prahu Ráje pozemského Vergil, jeho posavadní vůdce, ve chvíli, kdy jej opouští a propouští, neboť Dante mu odrostl, Dante jej přerostl — není mu ho již třeba. *Lo tuo piacere ormai prendi per duce* — *svou zálibu vezmi nyní vůdcem!* Proces očisty Dantovy jest dokončen: bylo jím právě pozvolné stupňovité ziskávání smyslu pro řád a obecenství lidských věcí, pro pospolitost a ruku v ruce s tím odříkání a odosobování se až v čistou objektivnost. Bůh bude odtud již zrcadlem, v němž shlíží Dante jako jeho Rachel sebe i celý harmonický kosmos fysický i duchovní, ozdravělý a usmířený, protože vykoupený v společenství boží.

Vůdkyní Dantovou se stává nyní Beatrice. Poslední zpěvy Purga-

torie prodlévají úmyslně na setkané Beatrice s Dantem, neboť jest svorníkem celé klenby „Božské komedie“. Beatrice navazuje Dantovi přetržený prsten života; navazuje na „Vitu Nuovu“ a na stav blaženství, v němž tehdy byl Dante, nevinný, neposkvrněný světem a jeho žádostmi, na dobu, kdy miloval Beatrici a krácel v světle jejích zraků rovno ke spáse: *mostrando gli occhi giovinetti a lui, meco il menava in dritta parte volto*, vzpomíná na čas jeho jinošství, kdy nesledoval ještě obrazů falešného dobra — *imagini di ben seguendo false* — kdy nezatěžovaly ještě jeho křidel k vzletu nadzemskému ani děvčiska ani jiná marnost krátkého trvání. Dante žil tehdy ve stavu milosti a do ní se vrací oklikou nyní přes sebeobžalobu a lítost, když poznání jeho bylo vytříbeno utrpením. Neboť jest charakteristické pro Očistec, že tam jediné trpí Dante *tělesně* procházeje zdi plamenů, v nichž jsou mučení smyslů: Očistec má nejvíce rázu autobiografického a vývojového, ačkoliv i on jest vise a symbol, pojatý staticky jako Peklo a Ráj. Dante sám viděl smysl svého vývoje životního v odvratu zralého muže od lživých statků a hodnot, za nimiž se slepě řítí — byl to doslova a do písmene *běh za smrtí* — a v návratu k veliké čisté lásce svého mládí. Neboť milost zjevila se mu v dětství i jinošství ve formě lásky, a jiskra této pravé čisté lásky, již si dovedl uchovati až do stáří, vrací mu Milost ztracenou. Milost v tvaru Lásky k ženě — láska k ženě nositelkou a prostředkovatelkou Milosti boží: to jest veliký životný symbol arcidíla Dantova, to jsou nové, opravdu moderní dějiny obrody lidské duše: zázrak ne zasmrtný a pohrobní, nýbrž *zázrak života pozemského*, první projev *nové zbožnosti světské*, jehož nedosahuje v jeho hloubce a jemnosti ani po pěti stech letech Goethův Faust . . . Neboť ani zde, ve svém vrcholném bodě, není osobní zážitek Dantův cílem sám sobě; i zde s vlastním osudem spojuje k nerozloučení těsně osud obecenosti. Zároveň s ním rozvíjí se v posledních zpěvech Očistce v složité alegorii slavnostního průvodu i triumfálního vozu a rajského stromu obraz rozpadu i rozkladu moci světské i duchovní, státu i církve, ale věští se i jejích obroda: Dante nechtěl a nedovedl chtíti své spásy osobní jinak než v obecenosti.

Nový Dantův rozšířený a očištěný zážitek společenství a řádu vtělil

se nejprve nedokonale v traktát *De Monarchia* — nedokonale proto, že spoutaný v racionalistickou formu politickou s časovým posláním. Monarchie jest obrácena ještě na vnějšek, jde za politickým úspěchem a úspěchem hodnotí ještě věci lidské; značí přechodný nedozrálý stav myšlenky Dantovy, ať byla napsána před „Božskou komedií“ nebo po ní. Teprve „Božská komedie“ a ovšem hlavně Ráj přináší její konečný osvobozený výraz; a proto měl by býti čten Ráj vždycky zároveň s Monarchií jako její doplněk a korektiv. Správné pochopení Dantovy ideje státovédné i světovládné, caesaristické, jest dnes znesnadněno mnoha předsudky a nedorozuměními. Obyčejně se s jeho myšlenkami v těchto oborech spojují představy nového ghibelinství, představy státu feudálního, legitimistického, německy imperialistického, a zatím neznám nikoho bližšího Dantovi v tomto směru než Rousseaua. A zatím jest Dante čistý komunalista, který nemá někde daleko ani ke komunismu, právě jako Rousseau! To není laciný paradox! Ideální obec nakreslil Dante v Cacciaguidově chvále staré dědovské Florencie, malé komuny guelfské, uzavřené do úzkých zdí, netoužící po výbojích, nezkažené obchody a snadným výdělkem, složené ze starých počestných rodin, žijících spolu v dobrém sousedství, plné kázně, střídmosti a přísných mravů, prosvětlených a propletených tradičním veselím křesťanských svátků — není to čistý protějšek ideální obce Rousseauovy, do níž švýcarský básník promítl svou starou patriarchálně puritánskou Ženevu?

Účelem státu v pojetí Dantově není opravdu výboj ani vnějškově vojenský ani hospodářský. Ne dobývají nové půdy, ne vyrábějí nových statků, nýbrž správně rozdělití a dobře užítí starých, existujících, jest věcí státu Dantova. Majetek odloučený od práce, kapitál sledující své sobecké výboje, byl mu přímo odporný, byl mu protipřírodním násilnictvím a zuřením jako sebevražda nebo sodomictví; vedl rovnou k lakomství, k zjištnosti, lichvě, a ty byly mu jed nad všecky jedy, rozleptávající všecko společenství a každou pospolitost a obecnost. Moc hmotná i hospodářská musí býti v pravém křesťanském státě krocena, překonávána, obrácena, vyrovnávána v řád, kázeň, harmonii, lásku všech ke všem. Stát jako církev jest Dantovi

ústav spásy — oba, stát i církev, jsou stejně důležité, oba se doplňují, pokud jeden nevsáhá v právo druhého, pokud jsou úplně samostatné a svéprávné. Stát konec konců jest tu proto, aby pomáhal k osvobození duše lidské: má jí opatřiti vnější pokoj, mír, aby se mohla oddati službě své spásy. Má jí opatřiti nejen vnějškový mír svorností, která panuje mezi občany, ale i mír vnitřní, vnitřní harmonii tím, že dává každému občanu povolání odpovídající jeho vloze, jeho nadání. Stát dobře řízený pečuje o to, aby se každému občanu dostalo v obecnosti toho úkolu, k němuž jej příroda určila a uschopnila. V povolání rodí se člověk po druhé jako občan, a to jest Dantovi stejně důležité, ne-li důležitější než první zrození člověka z těla matčina; v povolání právě uskutečňuje se smír nutnosti a svobody, přírody a kultury. Karel Martel v VIII. zpěvu Ráje vykládá tuto hlubokou theorii Dantovu. Přirozené nadání musí býti státem pochopeno občansky a tak ho musí býti využito pro vnitřní harmonii — to je pravá činnost státotvorná: stvořiti co největší počet šťastných občanů, kteří žijí v míru se sebou i s druhými! V míru vnitřním nejprve, poněvadž není u nich rozporu mezi posláním a povoláním, poněvadž každý povoláný jest i vyvolený!

Ideál státu Dantova není tedy nic méně než stát legitimisticky a dědičně ztrnulý, nýbrž založený na povolání a jeho svobodě — stále, řekl bych, opravovaný empirií, plynoucí a tekutý v rozumné, přirozeně správné výměně funkcí a statků, ve vyrovnávání sil, schopností, protiv. Stát musí uskutečňovat *civilitatem humanam*: obrozovat člověka v občana. Jest celkem zidealizovaný útvar komuny novoguelfské, útvar demokratický, ale nikoli liberální — naopak: tradiční nebo konservativní. Nesmíme s ním spojovati představy dnešního státního liberalismu. Dantův stát nehájí svobody svědomí jednotlivce — tento obor nenáleží vůbec v jeho kompetenci, ten jest věcí církve. Jest zde proto, aby tvořil harmonii činností a naposledy jejich jednotu, jako církev tvoří jednotu smýšlení; není proto, aby rozštěpoval a podporoval jakékoli rozštěpení individualistické, nýbrž aby je zamezoval.

Z obdobných představ, překonati moc jako násilí mezinárodní

a zharmonisovati ve věčný mír všechny státy lidské, vznikla Dantova myšlenka světového monarchy, císaře papeži rovnomocného a rovnocenného. Byly to proročké sny a věštivé tužby přísných františkánů, spirituálů, roztrpčeně bojujících se zesvětštělým papežstvím a očekávajících pomoc v tomto boji od císaře římsko-německého, byla to lidová pověst o císaři-vykupiteli ze vši bída, který rozdrtil útisk mocných tohoto světa a přivodí říši míru a spravedlnosti chudým, bylo to celé ovzduší předrážděné doby chiliasticky citící a trpící, co se zhusťilo v Dantův koncept světového monarchy právě jako v jeho věštby o *Veltro* nebo o *Dux*, kterými proložil v různých obměnách celou svou komedii. Císařství Dantovo nemá nic společného s ghibelinsko-štaufským imperialismem, jeho císařství není vůbec z tohoto světa. Poslání jeho jest právě umrtvit hřích moci na zemi; tím, že ji císař Dantův soustředí cele a výlučně ve své osobě, zparalysuje ji, rozloží ji vnitřně, odmocní ji. Jeho poslání jest ideálně výchovné: *curator orbis* nazývá jej Dante. Neopírá se o moc, nýbrž o autoritu, o potřebu nejvyšší harmonie mezinárodní, o poslání k obecnosti lásky. Prostupuje jako zákonodárce a soudce všechny obce, státy, národy, není opsán žádným: jest hodnota ryze internacionální.

A tuto svou vidinu spojil Dante s jinou vidinou: s vidinou obrozeného imperia starořímského. V monografiích dantovských vykládá se, že Dante ve svém blouznivém kultu starého Říma jest předchůdcem mystických humanistů rázu Petrarcova, Coly di Rienzo, Pica della Mirandola. Myslím, že smysl Dantova kultu starořímského jest jiný a hlubší; hledám jej v jeho smyslu *pro jednotu, kontinuitu všeho živého* — v tom smyslu, který v něm byl ústřední a konstitutivní. Jako všechnu živou přítomnost, pokud jedná a působí, jednotí naposledy v osobě světového monarchy, tak celou tuto přítomnost sjednocuje s minulostí. Cítil mezi italským národem své doby, třebaš sebe více pokleslým, a římským národem starověkým více než spřízněným — cítil kontinuitu. Ale smysl pro kontinuitu jest smysl po výtce historický: a opravdu Dante jest veliký *historický realista*, třebaš se zdál fantastou a utopistou. V druhé knize své *Monarchie* i v šestém zpěvu *Ráje* uvažuje o tom, jak právoplatným odsou-

zením Kristovým prokurátorem judským, zákonným zástupcem Tiberiovým, došla samým Bohem potvrzení římská světovláda. Tato argumentace jest příznačná pro Dantův historický realism. Dante věří v ideu úplně, až se vtělila v dějinnou skutečnost, až se v ní zkonkretisovala. Dějinná skutečnost platí mu nyní více než pojem, více než postulát logiky. Ovšem Dante věří také, že idea v dějinách žije souvislý život, stroucí se přes přítomnost až do budoucnosti, ano dál ještě: až do věčnosti. Proto Řím, „město svaté“, jak jej nazývá v *Conviviu* (IV., 5), „město vyvolené Bohem“, jímž jest mu v *Monarchii* (II., 4), stává se mu naposledy nebeským Jerusalemem, shromaždištěm vyvolených duší: Beatrice slibuje alespoň Dantovi v XXXII. zpěvu *Purgatoria*, že bude s ní bez konce občanem onoho Říma, z něhož Kristus jest Římanem — *di quella Roma, onde Cristo è Romano*.

A přítomnost dává za pravdu jednotlicímu Dantovi, Dantovi, který spojil první tak vášnivě a tak hluboce Itálii své doby se starým Římem: dnešní italský národ cítí se ne dědicem, nýbrž pokračovatelem starého Říma, a ctí v Dantovi i dárce svého politického poslání a tvůrce svého ideálu státotvorného. Jeho myšlenka inspirovala skoro všechny dělníky moderního sjednocení Italie, předem guelfsko-republikánského přesvědčení, Giuseppa Mazziniho a Vincenza Giobertioho.

Tento aktivní živel jest u Danta podřízen živlu *kontemplativnímu*, kruh občanský jest obklopen a uzavřen kruhem náboženským. Teprve v kontemplaci se dovršuje objektivace, teprve kontempace jest odosobení úplné: v kontemplaci *duše* se proměňuje *v občanku*, stává se nositelkou nejvyššího životného proudění, *obcování svatých*. *Humana civilitas* přechází tu ve vyšší *civilitas nebeskou*: duše stává se funkcí božské lásky a dostupuje tím nejvyššího možného štěstí. Podřadila úplně svou hodnotu věčnému plánu božímu, odložila svou vůli, cítí se funkcí a tím jest účastna nejvyšší harmonie, již nosí a které slouží. Nenazírá věci již v čase, nýbrž ve věčnosti a nabývá s vobody, poněvadž jest nyní cele a úplně řád a zákon. Není více rozporů mezi svobodou a nutností. *E la Sua voluntate è nostre pace* —

a Jeho vůle jest náš mír — odpovídá Piccarda Dantovi, který se jí táže, zda blaženci a blaženkyň jejího druhu, umístění v nižších nebesích, netouží po vyšších sídlech. „Bratře“, praví Dantovi, „naši vůli uklidňuje láska, která působí, že chceme jen to, co máme.“ Tyto světlé postavy Ráje nejsou již individua, jsou hodnoty kolektivní, všeobecnosti; a nejsou zmitány ničím lidským a osobním: co je vzrušuje, jsou jen problémy celkové, všelidské, kosmické. Harmonie životná jest dotvořena a vyjasněna v démantnou čistotu hodnoty nejobektivnější: proto orgánem Dantovým stává se v Ráji oko, medium, v němž se uskutečňuje jednota a společenství, jest optické. Neboť o to jde nyní, vyčistí zákon z posledního Objektu, z poslední nejvyšší Hodnoty, věrně a spolehlivě, a připodobnit se jí. V Očistci, kde se toto společenství teprve tvořilo a kde kajcník zvolna vrůstal v kolektivitu, bylo prostředkujícím orgánem ucho: neviditelné postavy nesou se často vzduchem a vykřikují spásná naučení a napomenutí.

Poslední období Dantovo, kdy v Ráji se dotvořil hodnot objektivních a nadracionálních, bývá obvykle označováno jako mystické. Pokládám však tuto etiketu za ne zcela přesnou; za něco, co zaviňuje často těžké neporozumění jeho velebásně. Dante neupadá nikde v mystickou nečinnost a ztrnulost: jeho kontemplace jest tvorba, ne požitek, a tvorba ve službách života nejvyššího. Dante i věčnost pojímá jako společenství, jako občanství nebeské — ne jako samotářství. Jeho *vita contemplativa* jest tvorba, tvorba duše puzeň žizní dokonalosti; duše chápe, že individualita překáží jí v této tvorbě a proto se jí vzdává. Ale není proto trpná: snaží se obejmouti, objímá skutečně vším úsilím své lásky veškerenstvo, nese je a slouží mu — jest tedy činná v nejvyšším smyslu.

Ráj Dantův není než harmonie všeho řádu, který si dobyl vesmíru a přetvořil jej k podobě boží. Co působilo kdy na zemi jako kázeň, řád a tvorba, to zobjektivisováno, dovršeno ve svůj čistý typus, žije v nebesích. Ráj opakuje lidské společenství pozemské a všechny občanské etnosti; dotváří je jen v poslední dokonalost. Ale jak tato dokonalost není spiritualistická, nýbrž i za prahem smrti reálná,

skutečnostná a pozemská, nic nedokazuje lépe než překrásný XIV. zpěv Ráje. Tam totiž Tomáš Aquinský zodpovídá jednu pochybu Dantovu tak, že po Vzkříšení budou blahoslavenci odíni v těla, pak teprve bude jejich osobnost dokonať. Spojení duše a těla představuje tedy vyšší útvar než duše sama! A neznám nic jímavějšího než jánot blaženců, jakým přisvědčují Tomáši: „Tak horlivě a rychle jeden i druhý sbor řekl: Staň se, že jasně ukazoval *touhu po mrtvých tělech*“. Touhu po mrtvých tělech — svatí v ráji! Uvažte to, prosím! Neznám v celé světové literatuře díla, které by neslo v sobě více lásky k zemi a k tělesnosti než tento zpěv Ráje!

Nedejte si nikým namluviti, že Dantovo arcidílo jest asketické nebo záhrobní. Smysl jeho je právě opačný. Dante myslí jako básník v konkrétnostech, a skutečností pozemských plna je jeho nebeská báseň. Ani ve chvíli nejvyššího vytržení myslí necítí pozemské jako tíhu, jho neb překážku: oko jeho od pozemského teprve se zdvihá a povznáší k nebeskému, aby se záhy k pozemskému vrátilo. Všecko, co ze světa a hlavně z Itálie prošel, procítil, promiloval, všechny své zkušenosti života politického, občanského a praktického, všechna řemesla zemská a všechna díla rukou lidských uzavírá Dante do své paměti mediem oka a věrně, nezrazeně vtěluje a věleňuje ve svůj básnický vesmír.

Básnický vesmír, pravím, a sice nejprve proto, že celý hmotný vesmír jest do něho pojat, vepředen, vpracován. Dantův vnitřní zážitek řádu a lásky — lásky jako zákona — byl tak vroucí, že stvořil v něm víru v hlubokou zákonnost celého světa hmotného, a oprávnil i uschopnil jej k tomu, že v podobenství vesmíru podal obraz svého nitra a dějiny své duše a jejího zázračného omilostnění láskou. Vzpomeňte si jen, do jakých ohromných prostorů světových se klene a se rozstupuje stále jeho velebáseň, jak každý krok básníkův v ní se děje pod dozorem těles nebeských a každá hodina jeho cesty určována jest konstelacemi, jakou rozhodnou úlohu hraje astronomie a matematika, souhlas čísel a osudů lidských již ve „Vita Nuova“, a pochopíte, jak i vesmír byl Dantovi ne něco mrtvého, nýbrž společnost oživená řádem, vychovaná v dokonalou civilitas! Tento řád

připodobňuje právě vesmír Bohu: *Věci tyto i ostatní — pravi básník hned v I. zpěvu Ráje — poji řád vespolek; a ten je forma, jež připodobňuje vesmír Bohu. E questo è forma, che l'universo a Dio fa simigliante.*

Ne, v Dantovi není nic mrtvolného, ani mrtvého. Dantovi sama věčnost rajska jest kosmický pohyb, fluktuace, stavba útvarů vyšších a vyšších: život v kolektivnosti, která jest útvarem vyšším, životem umocněným. Kolik jen ruchu v jeho Ráji! Duše blažených v podobě světél tančí v závratném reji a za nejsladšího zpěvu: nestojí, ani nemlčí. Ráj Dantův není hmotné vymezené místo, staticky vybudované po vzoru povrchu zemského jako Swedenborgovo Nebe, s paláci, náměstími, dílnami, chrámy, nýbrž tančící propast a myslící vír. Pohyb, tok, rytmus, melodie, harmonie, světlo, lesk, radost tryskají odevšad, prostupují všecko, ssají do sebe všecko v neumdlévající, byť neviditelné činnosti. Ne, nedejte si namluviti, že tento Ráj jest dílem askety nebo mystika odvráceného od pozemskosti! Nikoliv, již proto nikoli, že v Ráji se myslí a vášnivě myslí a s rozkošnou nedůsledností, vpravdě básnickou, i o problémech zcela pozemských, ano dokonce politických, tak na př. když Karel Martel rozvíjí hlubokou theorii dantovskou o povolání občanském, anebo Beatrice, které to naprosto nenáleží, poněvadž není ztělesněná filosofie, nýbrž moudrost zjevená, se zajímá o astronomickou fysiku, polemisuje s jednou theorii o původu skvrn měsíčných a staví proti ní theorii jinou.

Ano, řeknu celou svou myšlenku: Ráj jest mnohem naturalističtější, než se nám zdá, než jsou ochotni přiznati oficiální ctitelé Dantovi. Neboť: co stojí za celým ideovým a symbolickým světem „Božské komedie“ a především Ráje? To, več svádí nakonec Piccarda i Karel Martel všecko dění duše i kosmu zároveň: láska — táž láska, která vnesla harmonii do života Dantova a způsobila, že se nerozběhl v chaos, nýbrž se uzavřel v zákonný, čistý tvar, v krásný řád a lad, tím že spojila stárnoucího Danta s Dantem mladým a jinošským, s Dantem před jeho poskvrou klamnými statky světa, před jeho odpadnutím od lásky a příkloněním se k sobectví. Ale tato láska není postulát mravnosti, není příkaz povinnosti jako u Kanta; tato

láska jest prostě láska jako skutečnost přírodní nebo milost duchovní — ale vždycky jest dána jako objekt. V posledních verších Ráje Dante sám jasně to pravi. Když marně se snaží proniknouti tajemství prostředního kruhu, nesoucího v sobě tvář lidskou — tajemství Bohočlověctví — blesk milosti pronikne duši jeho a přinese mu vyplnění jeho přání. Ale co byla tato milost? Láska, a sice táž láska, *kerá hýbe sluncem i ostatními hvězdami — L'Amor che muove il sole e l'altre stelle* — láska jako zjev kosmický, všesvětový a všeživotný. Veliký jednotiteli! Láska pozemská a milost duchovní nerozpadly se ti v spor a svár — byls a zůstals básníkem zemskosti a života občanského do konce své velebásně.

Ano, zázrak milosti jest u Danta zázrak lásky a jest to zázrak života každodenního. Vossler, jinak významný badatel a duchaplný dantista německý, se domnívá, že toto zření božské Trojice jest tolik pro Danta jako „blažená smrt“, „seliger Tod“, že znamená „rozplynutí této osobnosti v Bohu“, „Auflösung dieser Persönlichkeit in Gott“. Naprosto ne! To jest tolik, jako zvracetí celý smysl velebásně Dantovy a ničiti jeho tvůrčí osvobodivý čin v samém jádře jeho. Naprosto ne! Milost Dantova jest v tom, že se mu dostane nejvyšší posvěcující blaženosti ještě *za živa — nel mezzo del cammin di nostra vita* — v polovině lidské dráhy — ne ve smrti — takže jest nyní sjednocen sám se sebou, s vesmírem, s Bohem a vykoupěn z hrůz onoho tmavého lesa, v němž zabloudil na počátku Pekla, onoho lesa, který není nic jiného než rozpad všech sil duše a osamocení její v sobectví.

Nikoliv! Poslední a nejvyšší zázrak milosti není Dantovi smrtí, naopak: jest posvěcením do života. Po něm vrátí se Dante na zemi a bude, sjednocený nyní, omilostněný viděním poslední jednoty všeho života, působiti jak náleží statečně a rozhodně v životě praktickém — vyplní posláni, které mu uložili Cacciaguida, svatý Petr i Beatrice. Vždyť jeho prapraděd přikázal mu přímo, aby zvěstoval lidem na zemi celou pravdu svého vidění — *Tutta tua vision fa manifesta* — budiž jim to sebe nepřijemnější a zneprátelež mu to celý svět; stejně v XXVII. zpěvu Ráje, Petr, když byl hněvem rozpalený

proklel Bonifáce a jeho simonistickou politiku, která hrob Petrův obrací v kloaku krve a smradu, obrací se na Danta s výzvou: až se vrátíš na zemi, otevři ústa a nic netaj — *apri la bocca, e non asconder quel ch'io non ascondo*; a rovněž tak Beatrice v Zemském ráji na vrcholu Hory očisticové napomíná básníka, aby bedlivě pozoroval vůz, symbolisující církev a znázorňující ve svých proměnách její osudy, aby pak, na zemi, věrně všecko popsal na prospěch světa, který špatně žije: *Però in pro del mondo che mal vive, al carro tieni or gli occhi, e quel che vedi, ritornato di là, fa che tu scrive*.

Ostatně přímo z textu posledního zpěvu Ráje jest možno dokázati, že se Vossler mylí a že jeho výklad jest chybný. Modlitbu svou k matce Boží, v níž ji prosí Bernard, aby opatřila Dantovi milost, zřítí Nejsvětější tváří v tvář, zakončuje prosbou, aby básníkovi byly zachovány po vidění zdravé smysly. *Ancor ti prego, Regina, . . . che conservi sani, dopo tanto veder, gli affetti suoi*. K čemu by mu bylo třeba zdravých smyslů, když by mu bylo skonati hned po vidění nebo za vidění?

Dante se vrátí tedy po svém vidění na zemi do života, a bojuje dále, jen vytrvaleji a houževnatěji, svůj dobrý boj se zesvětštlou, zvrhlou mocí papežskou, proti přehmatům jejím a zasahování jejímu do sféry světské, svůj boj za světovou monarchii a věčný mír, svůj zápas za občanský řád a občanskou spravedlnost, za moc rozpuštěnou a strávenou v právo, za lásku, uskutečněnou v zákoně a proměněnou v zákon, za lidské občanství a za obcování duší . . . za všecko, co se zdá i dnes ještě veliké většině lidí utopií a bez čeho přece — kdyby to naráz vymizelo úplně ze snahy a svědomí lidstva — nestál by svět ani hodinu.

Utopie . . . Smí národ Chelčického užívatí při této příležitosti tohoto slova? Neboť oba velcí duchové, jinak protinožci, Chelčický ethický anarchista, Dante přísný objektivista a kolektivist, stýkají se přece v posledním účelu svého dychtění: ve věčném míru, který by dal té ubohé duši lidské, což jejího jest: možnost tvořiti pravé statky nadosobní a nadsobecké a starati se tak o svou spásu . . .

Tragika Dantova bývá obyčejně hledána v tom, že bojoval za

politický ideál nenávratné minulosti, za romantickou antikvitu, že neporozuměl své době v její nové politické tvorbě a byl jí proto rozdrčen. Nikoliv: Politický ideál Dantův ve své podstatě jest obecně platný ideál přítomnosti a svítí jako ohnivý sloup nikoli za námi, nýbrž před námi. A o tragice Dantova života nemluvil bych vůbec: velikost jeho vidím právě v tom, že se jí dovedl vyhnouti, ačkoli všecko ho k ní svádělo. Není a nemůže býti tragický život člověka, který vypuzen jsa z úzkého oboru empirie, vytvoří ze sebe formu a hodnotu platnosti tak široké a obecné, že působí stonásobnou silou do vzdáleností stonásobných . . .

Nikoliv, Dante jest před námi, náš obdarovatel a naplnitel mnohého, co posud se zmítá a vlní v hrudi i nejlepších z nás. Jest před námi jako překonatel každé povrechní romantiky životní, jako smiřovatel rozporů a svárů, veliký básník Jednotitel. Lásku pozemskou vrátil jejímu prameni, Milosti božské, a životu pozemskému v jeho běžném občanském tvaru dal nový smysl jako úkonu společenství nejvyššího, právě náboženského. Jeho zázrak není zázračný, nýbrž životný a pozemský a tedy jediný pravý. Posvětil pro všechny budoucí, a tedy i pro nás, všednost a její trud a boj na svátek síly, radosti a víry životné.

*Jak tobě i nám Ráj tvůj nad hvězdami posud svítí
a nad propastí propastí všech kvete
v nebeském tvaru růže.*

*A na Tebe jak z Empyrea Beatrice Tvoje
tak na nás shlíží a starostmi je o nás jata
světlice naše.*

*A k nám též posud sestupuje
a jednotí a uzdravuje vůli naši
tož Milost boží v světském tvaru lásky k ženě
a práva, spravedlnosti, zákona a řádu
a lásky k tomu všemu, boje o to všecko.*

Nás v obecnost svou, již ve věčnost jsi sklenul
 a vzdělal a zabydlil pak láskou,
 si pojal, nehodné své vnuky.
 Dík buď ti za to. Jednotiteli náš, Otče!

**O t. zv. nesmrtelnosti
 díla básnického**

jako pokračování některých našich hovorů

Slovo úvodní

Tuto studii proslovil jsem dne 21. března t. r. na vyzvání p. dra Tomáše Trnky v cyklu přednášek, pořádaném Lidovýchovným ústavem Masarykovým a věnovaném problémům t. zv. nesmrtnosti. Pozvání přišlo mně vhod, poněvadž mně umožnilo shrnouti na malé ploše výsledky dlouhých zkušeností a dlouhého přemítání.

Zde podávám text své řeči, doplněný o některé nové výpody a mnohde prokreslený do větší podrobnosti.

V této studii šla má snaha za tím, přiblížiti tyto otázky na výsost nesnadné, ale i na výsost důležité, opravdové bytostné otázky člověkovy, pochopení a spolupromyšlení i člověka prostého. Čím déle žiji, tím více vidím, jak všecko pedantnictví, všecken byzantinism lži odborný, všechno aparátnictví rádobý vědecké, bývá jen zástěnou pohodlí lidského: za ně se ukrývají nejlépe poloschopnost i poloneschopnost, která neumí domyslit a malicherničt tam, kde jest to nejméně na místě.

Volil jsem slovo drsné a místy snad i drastické, ale také, doufám, teplé i vášnivé a výrazné jako stisk přátelské ruky: jinak jsou takové projevy podvodem na těch duších bezelstných, na nichž mně právě záleží. Psal jsem a mluvil jsem právě jak žiji a myslím. A nevyhnul jsem se ani žádné sebe ožehavější aktualitě, která spadá pod můj námět, nýbrž dal jsem jí plně, na co má právo i ona i já: plně polední světlo svého intelektu i své duše.

V Praze v dubnu 1928.

F. X. Š.

O t. zv. nesmrtnosti díla básnického

Exegi monumentum aere perennius Regalique situ pyramidum altius Quod non imber edax, non Aquilo impotens Possit diruere aut innumeralis Annorum series et fuga temporum. Non omnis moriar, multaque pars mei Vitabit Libitinam . . . Tyto latinské verše znamenají po česku asi tohleto: *Dokonal jsem pomník nad kov trvanlivější, nad královskou plíseň pyramid výsostnější, kterého nezničí ani žravý déšť, ani běsnivý severák, ani nespočetná řada let a časů tok. Ne všecek zemru, veliká má část znikne smrtí . . .* A jejich autorem jest římský básník Horác, jehož věštba vlastní nesmrtnosti se do značné míry splnila: čítá se posud, ovšem valnou většinou jen klasickými filology, neboť pochybují, že nalézá mnoho čtenářů nelatiniků na příklad u nás, kde nám ho přece nedávno znovustvořil svým znamenitým překladem O. Jiráni. Ale z této malé účasti širokého obecenstva mohl by se Horác, kdyby žil, velmi snadno utěšiti: našel by mezi svými obdivovateli duchy takové výše jako byl Nietzsche, kterému je básníkem největším z důvodů, jichž by si měli povšimnout zvláště básníci čeští: nejvyšší hutností svých básní, maximem výrazové energie stěsnané na nejmenší plochu, kde není ani jediného slova zbytečného a nenosného . . .

A přece nechtěl bych vzíti jed na to, že tyto verše vrcholného básnického sebevědomí a sebeopojení Horácova jsou zcela původní, zcela výraz jeho individuality. Jsou jistě do značné míry *locus communis*: jistě před ním vyslovili tento výsostný pocit jistoty a hrdosti, byť ne v téhle kovové hlaholnosti, básníci jiní. Možná dokonce, že jsou volnou nebo vzdálenou parafrází nějaké jiné, starší sebechvály básnické, řebas řecké, jakož značná část lyriky Horácovy je takovou parafrází

těch různých Alkaiů, Sapf a Erinn, prvních slaviků v myrtových křovích lesbických . . . tak jest pravda, že i sebevědomí a hrdosti musil se člověk dlouho učit, než je mohl takto standardisovat. A samy byly zase stokrát a stokrát parafrázovány jinými básníky latinskými i moderními. Humanisté věstili nesmrtelnost nejen sobě, nýbrž ve věnováních i svým mecenášům, kterým ony básně připisovali a od nichž jaksi zálohou na tu příští nesmrtelnost vymáhali již nyní dary a odměny, pokud možno nejtučnější: což jest možno zaplatiti s dostatek nesmrtelnost?

Ale kde jsou dnes ti všichni básníci, přesvědčení právě jako Horác, že „zniknou smrti“? Myši žerou je po knihovnách, pavouci tkají sítě po jejich knihách. Kromě několika řídkých odborníků filologů, kteří se obírají studiem humanismu, nechte jich nikdo; ba sama jména jejich jsou španělskou vesnicí i čtenářům velmi vzdělaným a opravdovým milovníkům dobré poesie, neboť té právě bývá velmi citelný nedostatek v jejich výtvorech, skládaných s pedantickým umem. Veliké jest dnes mlčení po nich.

Habent sua fata libelli, mají své osudy knihy, a osudy někdy velmi strakaté, jakož řekl Terentius Maurus. Povšimnouti si trochu blíže těchhle osudů a naléztí v nich, možno-li, ne-li celou, aspoň část zákonitosti, jest právě účelem mé dnešní řeči.

Není snad básnického nebo jiného díla uměleckého, aby nevycházel za dobytím nesmrtelnosti. Strašná je v člověku hrůza ze smrti, ze zániku; strašlivější ještě žizeň nebo hlad přežítí se ať tak nebo onak, překonati nějak tuto časnost, která nám bude jednoho dne bezpečně odňata a promění se pak v rozšklebenou nicotu a úplný zmar. Vyplouti nějak, ať na tom, ať na onom vraku nebo prámu z té příšerné katastrofy, z toho jistého a úplného ztroskotání naší životní lodi, z toho ssavého viru maelstromského, který unáší naše bytosti a rve je a trhá je neodvratně do svého ničivého středu, to je co napíná náš mozek až k prasknutí, co rozbušuje naše srdce až k puknutí. Na myšlence a naději nějaké, ať takové, ať onaké existence posmrtné jsou založeny nejen všechny soustavy filosofické a náboženské, ale jsou to i ostruhy, které pohánějí více než ukojení potřeb hmotných jako jsou nutnost jísti a se šatiti a tedy vydělávati peníze, lidskou činnost

vědeckou, básnickou, uměleckou. Plodí-li prostý člověk dítě a hledá-li vědec s napětím všech sil rozřešení nového problému, básník nové, neslýchané posud tóny a harmonie výrazové, hudebník nové tonality a instrumentace . . . poslouchají všichni, aniž jsou si toho často vědomi, téhož základního instinktu vlastního všemu životu: zhrdání smrtí, překonávání jí, pronásledování jí až do jejího hradu, posmívání se jí, přehlížení jí, neuznávání jí . . .

V tomto strašlivém souboji s ní, pevnou posici má jen křesťan. Věří, že duše jeho, vykoupená na Golgatě božskou krví Kristovou, má život věčný. „Ještě dnes budeš se mnou v ráji,“ praví nedlouho před svým skonek Ježíš lotru Gestasovi, visícímu po jeho pravici a kajícímu se opravdu až ve chvíli poslední, v hodinu dvanáctou. Ale ovšem nic na tom nezáleží, že se kaje ve chvíli poslední; prakticky jest na tom stejně jako by se byl kál v hodinu třetí nebo první. *Vteřina* účinné lítosti rozhoduje zde o *věčnosti*. Nic jiného nežádá Kristus ke spáse než takové závrtné vteřiny, v níž se duše odvrátí s ošklivostí od svého posavadního života a zrodí se po druhé: nyní se zrodila pro život věčný. Kromě víry a čistého srdce neklade Kristus jiných podmínek spáasy. Ale připusťme i na vteřinu s nevěrci, že je to klam a iluse. Nuže: *prakticky* ani to na věci nic nemění. Láska k Bohu v pravdě *nemůže* býti zklamána — pravím to bez vší honby za paradoxem, jako prosté zjištění skutečnosti. Neboť: i kdyby Boha nebylo, dozví se o tom někdy duše věřící a milující? Nikdy: jistoty o tom mohla by nabýt až po své smrti. Ale není-li Boha, není-li života věčného, není-li ničeho, nedoví se toho a nebude tedy zklamána ani po své smrti . . . *Kde jest, smrti, osten tvůj?*

Všecko jiné jako je snaha čeliti svými díly a ne svou vykoupenou duší smrti pokládám již za náhražku a za zbraň zoufalství. Cosi teskného a odbojného leží ve všech těchto pokusech: plyne to z toho, že to jsou útoky pýchy a hrdosti a ne akty lásky; konec konců: úzkostné výkřiky ohroženého sobectví a ne veliká odevzdání lásky. Představa slávy, která má čeliti smrti a zaručiti přežití jména a díla básníkova u potomstva více méně vzdáleného, pokládám za něco podstatně pohanského; a není mně náhodné, že kult této představy, vystupňo-

vaný až do nejpustšího šilenství, dali západoevropskému lidstvu humanisté, tedy renaissance, která je největší výkyv od křesťanství. Křesťan ví, že všechna sláva náleží Bohu; dělník má právo jen na klidné svědomí po práci jak nejlépe dovede vykonané a zdravý spánek po únavě . . . Bůh sám chválí se v dílech svých; člověk se však jen nadýmá, neboť přijal dary a talenty, ale nedal si jich . . . Ale kdo z nás postavil se již dnes na toto krásně prosté a vznešené stanovisko? Kdo z nás již zde došel této nadosobnosti?

Dnes tedy všechna snad díla lidská, která nevznikla přímo z ukojení hladu a jiných potřeb hmotných, vycházejí za dobytím nesmrtelnosti nebo slávy, neboť ona jest její podmínkou. Ale kolik z nich jí v pravdě dochází? Rok co rok tisknou se desetitisíce sbírek lyrických, novel, románů, dramát, malují se desetitisíce ne-li stotisíce obrazů, teše se o málo méně soch, vrhá se na papír spousta symfonií a oper, a snad všichni jejich původcové jsou přesvědčeni, že díla jejich nezhltní po máchovsku mluveno „času vztek“: že přeplyjí přes něj na druhý břeh. Zatím co jejich skutečný osud praví: velická většina z vás je mrtvě narozena; jiná, stejně velká jsou efemery, mušky jednodenní, které zhynou se slunce západem; malá jen menšina z vás bude čtena, hrána, nazírána rok, deset, dvacet, třicet, padesát let, aby nakonec byla přec jen prázdným jménem v čítankách, katalozích, soupisech, dějinách a obtěžovala marně paměť školáků, a za dalších padesát nebo sto let vypadne i z nich na velkou radost mozků soustavně přetěžovaných. Hle, tak se končívají pravidlem výpravy za slávou a nesmrtelností! Neboť cosi jako strašlivá kletba, zdá se mně, visí nad vším dílem lidským, ale nejvíce nad dílem jedincovým: když bylo z počátku rozněcovalo život a pobízelo ho jakoby ostruhou nebo bičem k většímu letu a vyššímu spění, *později tento život brzdí*. Ze stimulace životního stává se jeho překážkou, mrtvým balastem, který se mu věší na paty a který musí chtěj nechtěj se sebe setřást, nemá-li pod ním zmrtvět a ustrnout. Pro *každé dílo* lidské přijde tato osudná chvíle, ale *nejdříve*, buďte tím jisti, pro dílo individualistické, které jest vyplněno a jakoby nadmuto cele autorovým já, v němž se zrcadlí s opičí láskou a v němž opakuje a rozšlapává *svou* vnitřní prázdnotu — a prázd-

notou jest před plností časů každé já lidské, zdánlivě sebe bohatší a životnější — a tedy především dílo, které vyšlo, aby panovalo a podmaňovalo budoucnost pro autorovo více méně malicherné a obtížné já a ne, aby sloužilo: jež vyšlo tedy s větším, menším uvědomením, s větší menší účelností za dobytím nesmrtelnosti jeho jménu. Za tím zde, buďte jisti, slehne se co nejdříve prach zapomenutí. Neboť lidstvo má něco jiného na práci, než sloužiti ješitnosti jednotlivcově.

A přece: jak klnouti nebo se smáti této touze po nesmrtelnosti, této honbě za nesmrtelností, i když bere na sebe formy sebe naivnější a dětinštější? Jsou v tom přece na dně zoufalé pokusy člověkovy, přemoci smrt; jsou to výrazy touhy po věčném životě, která je vlastní člověku. Zoře slávy, o níž mluvil Vauvenargues, zoře slávy, která se rozsvěcuje nad mladým básníkem, zda nad ní jest co kouzelnějšího v životě, i když se tato zoře později vykuklí jako zvěstovatelka dne kalného a deštivého? Jest v ní všechna sladkost země, ale i víc nadto: touha čehosi absolutního, byť špatně řízená.

Budme spravedliví. Co vztyčuje ještě odsouzenec pod šibenicí, kdy klesá hrůzou a kdy se mu děsem lámou kolena? „Držte se“, zašeptá mu vězeňský dozorce, „lidé se na vás dívají; jsou zde novináři, budou o vás psát.“ Nebo: „Tamhle stojí fotograf, má na vás namířený svůj kodak“. Jest to ovšem *pia fraus*, ale pomáhá. Zlomený člověk dokáže nemožné: sebere všechnu svou vůli a se vztýčenou hlavou čelí na několik vteřin šibenici; zhrdá na několik vteřin hrozbou smrti zcela blízké, již na dosah konopné oprátky.

Jistě jsou lidé, kteří se dopouštějí zločinu i z marnivosti; snad jich je zcela málo, ale jsou přece. Ale více ještě jest lidí, kteří po dokonaném zločinu rádi by svou hanbu přeměnili a zfalšovali — duchovní penězokazové — v jakýsi druh slávy nebo aspoň pamětihodnosti a pověstnosti a s dětinskou marnivostí i pitvornou slaboduchostí by se rádi drapírovali v její nešťastné dobyvatele, kteří zahynuli nebo zbloudili ve své výpravě za ní. Způsobte, aby jména zločinců nebyla ani vyslovována ústy, ani psána a jmenována v tisku a na papíře, pohrďte je v anonymitě *naproste a úplné*, nevzpomínejte jich ani vzdechem, utopte je v naprostém mlčení a zapomenutí, opisujte je jen

značkou nebo číslem a jistě zmenšíte, byť o malinké procento, nebo snad jen o zlomek procenta, kriminalitu. Víc než všechno ostatní děsí lidi býti pověšenu nebo pohřbenu za živa v žaláři *hluše: bez jména*, bez sebe menší stopy po sobě zanechané . . .

Touha po slávě, po nesmrtelnosti jest touha po zvýšeném a stupňovaném životě a jako život jest i ona dvojstraná a dvojklaná, nezavírající, dvoj i mnohosmyslná, ekvivokní, naplněná rozpory, zavírající v sobě dobré i zlé, nejvyšší i nejnižší.

Již Pascal věděl to velmi dobře a vyslovil to svým nezapomenutelným způsobem: „Největší nízkost člověka jest vyhledávání slávy, ale je to také nejvyšší známka jeho výbornosti; neboť mějž si největší statky na zemi, všecko zdraví a pohodlí, není spokojen, není-li v úctě u lidí. Cení tak vysoko soud člověkův, že, mějž si sebe větší výhody na zemi, není-li také výhodně položen v soudu člověkově, není spokojen. A i ti, kdož povrhují člověkem a rovnají ho zvířeti, i ti chtějí, aby jim lidé věřili a jim se obdivovali . . .“

Jest v tom cosi podstatně lidského, že člověk touží žiti životem několikerým, životem znásobeným. Nespokojuje se s životem skutečným, který má a žije v sobě a ve své vlastní bytosti: chce žiti v představách jiných životem obrazným a snaží se proto zdáti se jiným, než jest. Vším svým úsilím tvoří ze sebe duplikáty a triplikáty, bytosti fiktivné, které by nejraději odpoutal od svého života skutečného a jimž by rád dal žiti životem samostatným v obraznosti jiných lidí. To souvisí přímo s jeho touhou po přežití. Soudí, že tím spíše přežije svůj skutečný život, rozmnoží-li se co nejvíce, vytvoří-li o sobě co nejvíce fikcí. Lidé upírají všechny své síly k tomu, aby vytvářeli a živili tyto fantomy; jim přikládají větší váhu a cenu než svému životu skutečnému; je napájejí svou krví.

„Marnivost jest tak zakořeněna v duši člověkově, že i voják, ničema, kuchtík, nosič se chlubí a chce míti své obdivovatele; a filosofové také je chtějí míti; a ti, kdož píší proti slávě, chtějí míti slávu, že psali dobře; a ti, kdož je čtou, chtějí míti slávu, že je četli; a já, který píší tohleto, mám snad na ni také chuť“, praví se svou strašnou prozíravostí lidského srdce týž Pascal.

Každý z nás jest více méně roztrzen ve dvě bytosti. Každý vedle bytosti, kterou žije ve všední den, kterou dýše, zažívá, jí, pije, myslí, pracuje, bdí, má i bytost jaksi sváteční a nedělní, která ve všední den visí jako frak nebo veteránova uniforma v almaře a již obléká jen při zvláštních příležitostech, ale bez níž nemohl by žiti. Vědomí, že ji ztratil, přivedlo by jej nejen o rozum, ale — hůř — i o všechnu životní radost. Tato druhá osoba je v rozporu s osobou první; to mu však nikterak nevádí, naopak: z toho se právě těší, proto si jí právě váží; a právě proto dává svou bytost všední za podnoží té druhé, sváteční.

Byl to Stendhal, který napsal nezapomenuté stránky o marnivosti Francouzů; jenže ty věty platí ne pouze o Francouzích. „Ty, Alfonsi, vem si svou geniální visáž“, napomíná žena muže, který se dává portretovat; „ať mi vypadáš na podobizně aspoň jako Napoleon, jinak mi nechoď na oči.“ Každý z nás, kdo sedá před fotografickou deskou, má tak trochu dojem, že bojuje pod jakýmsi Pyramidami budoucnosti, odkud celé věky lidské, ne minulé, nýbrž příští, na něho nyní hledí. A proto tropí všelicos, jen ne nic běžného, přirozeného, obvyklého: nadýmá hrud, strojí vrásky, kaboní obočí, vraští čelo, mračí se nebo třeští oči, simuluje buď velký myslitelský intelekt nebo nezhojitelnou vznešenost duše nebo mocnou, světy rozrážející vůli; hraje si buď na velkého vojevůdce nebo vynálezce nebo státníka nebo básníka. Na neštěstí takhle, jak se dávají fotografovat, lidé také většinou píší. Málokdo dovede říci prostě věci prosté; napsat: dnes jsem se vykoupal v řece nebo v potoce; obyčejně to nějak parafrazuje, třeba: dnes ráno jsem se vrhl do Eurotu, což je řeka ve Spartě. Málokterý novinář napíše, že po ulici se drcala drožka tažená hubeným konikem, obyčejně je to Šemík . . .

Jsou lidé, kteří, aby udrželi fikci, kterou o sobě stvořili a vypěstovali, obětují jí i realitu, svůj skutečný, klidný a šťastný život. Až do těchto tragických mezí jde láska k lidské póze i lidské herectví. Slyšel jsem o chudém člověku, malém obchodníčku v P., který se navečeřel ve svém krámku suchých brambor, neboť na víc neměl, a vyšel pak před jeho dveře, postavil se tváří v tvář chodcům, kteří se tu dobu po náměstí procházeli a šfáral se parátkem v zubech, tváře se, jako by

z nich dobýval drobty masa . . . Tak daleko šla jeho obětavost k legendě, kterou stvořil a udržoval o své zámožnosti. To je ještě komické. Ale znal jsem i člověka, který dovedl obětovat štěstí své rodiny vyhájené aureole, kterou si slepil a na hlavu navěsil jen pro podiv svých hospodských kumpánů. Tu začíná tragedie posud nenapsaná: člověk modloslužebníci své chiměře . . .

Kolik lidí závidí Napoleonovi jeho nekonečné zcela přirozené sobectví, to, že se nemusil nijak znásilňovat, aby dal pobíjet stotisíce lidí, že to naopak dělal tak přirozeně a klidně, jako si objednáváme v hostinci beafsteak nebo hrajeme mariáš? Nebo přirozenou nenucenou pýchu Chateaubriandovu, kterému sama sebou vplyne do pera věta: V témže roce jako já narodil se i Napoleon (Ne: narodil jsem se v témže roce jako Napoleon!) Jak se mrzíme na sebe, že nejsme dosti sobečtí, dosti tvrdí, abychom měli právo k takovýmhle špáskům. My se musíme dříve přestrojit v onu druhou, sváteční osobu, abychom si troufali o takových věcech i jen snít . . . Známe celou řadu lidí, kteří se uměli zdresirovat na drzouny ze strachu, aby se nezdáli zakřiknutými, skromnými, bázlivými, průměrnými. Kolik siláckých póz vzniklo takto i v literatuře. A jací žalostní skrčenečkové se za nimi tajívali!

Jenže buďte jisti, takováhle neomalená spekulace na nesmrtnost jest nejen to nejměšnější co jest, ale i to nejzbytečnější. Jest možno maskovat se a drapírovat se, jdeš-li do maškarního plesu; ale pro nesmrtnost, pro dějiny, to jest již choulostivější. Vane tam totiž zatraceně pořouchlý vítr, který rozcuchá mžikem všecky sebe velebnější paruky, sfoukne všecka líčidla, nadzdvihne všecky masky, profoukne všecky togy . . . Do dějin vcházejí jen ti zcela upřímní, upřímní a sobě věrní až do flegmaticnosti; ti, jimž záleží na úspěších na literárně koňském trhu a jeho slávě tak málo jako na loňském sněhu; co nejvíce svoji a co nejméně cizí; ani noví ani staří, ani zelení ani žlutí, nýbrž právě: svoji, svoji, svoji . . . A blázní cizích frází a hesel, hastruši cizích póz padají do propadliště, dříve než se po jevišti rozhlédnou; a žalostná jest smrt jejich mezi šváby, krysami, novináři, divadelními režiséry a jinými módními panáky z krejčovských nebo holičských vitrin.

Co jest tedy, tážete se mne, ta nesmrtnost díla básnického nebo uměleckého, nesmrtnost ovšem relativná, tedy přesně mluveno, jeho *dlouhoživectví*? Na čem je založen dlouhý život díla básnického, dlouho, dlouho ještě se vyživajícího po smrti svého původce, stroucí se po staletí a staletí a někdy i po tisíciletí? Do jaké míry je zákonný? Čím je oprávněn a ospravedlněn?

Abys mohl na to odpovědět, musíš vystihnout, co je tu dílo básnické nebo umělecké? Nuže, pravé dílo básnické jest výsledek *tvořivosti* lidské; a tvořivost jest nejprve tam, kde je *vyšší míra* životnosti než jinde. Co básník nebo umělec vytváří ve svých dílech, je také *skutečnost* a dokonce skutečnost *skutečnější* než je běžná skutečnost jevová, než jsou na příklad pole, lesy, řeky, než jsou židle a stoly, které dělá truhlář, džbány a hrnce, jež robí hrnčič. Ale aby mohl básník nebo umělec vytvořit tuto svou skutečnější skutečnost, musí býti jeho dílo — báseň, obraz, socha, symfonie — nejprve *skutkem*: není skutečnosti bez skutku, bez činu: není jiné skutečnosti než jsou skutky lidské. Jeho dílo musí býti dílem odvahy, sázkou, do níž vložil celou svou osobnost, sebe celého, bez zbytku a slevy. Tvorba je věc krvavě vážná, i když se provozuje s úsměvem na rtu a s tryskající jiskrou nepochybné jistoty v zraku . . .

Na počátku každé skutečnosti, byť dnes již zdánlivě mrtvé, lépe: zkamenělé, ztrnulé, ustydlé, stojí čin a skutek: z něho vznikla, bez něho nebyla by možná. Skutek je nejvyšší zintenzivnění lidské osobnosti: osobnosti zcela soustředěné v jediný bod. Právě to, že za ním stojí *celý* člověk, *celá* osobnost vši svou vahou, činí ze skutku otce skutečnosti. Aby dílo básnické nebo umělecké mělo naději, že přežije do budoucnosti, že dosáhne jakési nesmrtnosti, musí býti nejprve *ve svém oboru* skutkem nebo činem; musí tedy býti jako báseň, jako socha, jako obraz, jako symfonie, jako drama něco nového, bohatého, hutného, co v sobě zahrnuje jako v lůně mateřském zárodky mnohých a mnohých básní, dramát, soch, obrazů *příštích* . . . Ale to je možné jen tehdy, je-li plodem *celé osobnosti člověkovy*, nejen jeho púhého já,

nýbrž čehosi hlubšího, významnějšího, trvanlivějšího než jest já: jeho úsoby, toho, čemu říkají Němci *mein Selbst*, Francouzi *mon soi*. Takové *soi* jest něco zcela odlišného od *moi*; úsoba od já. V já jsme si všichni úžasně podobní, opravdu rovni: náladoví, mělcí, rozptýlení, pohodlní, líní, nestáli, jaloví, žvaniví, prázdni, hloupí, vrtošiví i vrtáčtí; a ovšem, že chudí, nezajímaví a až bůh brání staří a zesuntělí. Nejsme tu nic jiného než až běda otřelý a rozmazaný otisk a bledý oklepek starého Adama nebo ještě staršího šimpanze . . . jak libo: máte na vybranou . . . Je to nezdvorné, co tu říkám lidskému rodu, ale je to, bohužel, pravdivé.

Teprve svými úsobami se od sebe lišíme. Lišíme se již tím, že jedni dovedou takové úsoby v sobě nalézt, druzí nikoli. Pokud jde o naše já, jsme si všichni rovni v malosti — i největší geniové, pokud žijí své já, svůj všední mrtvý netvořivý den, žijí totéž co my: žijí *naši* netvořivost a neplodnost, *naši* pošetilost a malichernost, *naši* mrtvolnou tupost. Ale kdežto my, obyčejní lidé žijeme *jen* to, oni žijí i cosi *nad toto své já*: a to je právě jejich úsoba, nebo osobnost; a snad i osobnost několikerá, neboť největší díla básnická působí na mne dojmem jako by tu zápasila spolu několikerá osobnost v dramatickém soupeření plném smyslu o konečnou harmonii. Básnické nebo umělecké dílo je výtryskem této úsoby, této vyšší a hlubší osobnosti, jejímž matným a zeslabeným i roztržitým odrazem jest naše osoba jevová, naše všední já: opravdové dílo básnické a umělecké jest, mluveno s Březinou, zkušeností druhého zraku, nebo jak jsem řekl kdesi, kořistí útočného zraku hrdinského. Bez této zásadné aktovosti není velkého díla básnického nebo uměleckého.

Ale každé takové dílo básnické obsahuje v sobě život příští: předjímá jej: je skutečnější než dnešní skutečnost, rozlitá všude kolem tebe. A pro tuto silnou potencialitu jest *napodobeno takové dílo dnešním a zítřejším životem*. Silnější život vždycky k sobě přitahuje život slabší: slabší život vždy a všude napodobí život silnější. A skutečnost, kterou nese v sobě velké dílo básnické, je život mnohem silnější, vyspělejší, mocnější, jehož se dovine lidstvo jako životní empirie a životního průměru snad teprve za sto, za dvě stě, pět set, tisíc let . . . Až

do té doby má právo žít dílo básnické, neboť až do té doby jest ho třeba k chodu světa a života. Ale tu chvíli, kdy nemá již čeho lidstvu dát, kdy se cele *tělem* stalo jeho *slovo*, kdy jeho výjimečná vyšší skutečnost proměnila a rozměnila se ve skutečnost obecnou a běžnou, tu chvíli dohrálo svou úlohu: a začíná brzdit vývoj a stává se balastem.

Že běžný empirický život napodobí vyšší skutečnost díla básnického, v dobrém ve zlém, to není fráze, to je prostý fakt, který můžete denně takřka hmatat svými rukama. Jest prostý historický fakt, že na př. Goethův Werther hluboko zasáhl do tehdejšího života, nejen všedně empirického, ale i mravního: že jej hnětl velmi vášnivě ke své podobě. Lidé nenosili jen po něm modré fraky, ale stříleli se také podle jeho vzoru. Víte snad, že když vyšel Dostojevského „Zločin a trest“, zabil v Moskvě kterýsi student za podobného položení, jako zabíjí v tomto románě Raskolnikov . . . A víte snad také, že byli v životě napodobováni rekové Puškinovi, Balzacovi, Wildeovi, Stendhalovi až do svých citů, ano pro ně. Stále poesie a umění je velikým kvasem přítomnosti, který je pozdvihuje k novým formám životním. Výtvarné umění bouří a přeorává zrakový život člověkův jako poesie jeho život citový a volní. Kolika lidem otevřel na př. impresionism maliřsky zrak, operoval jejich šedý zákal! Že čistý horský sníh jest skutečně modrý, poznali lidé až z obrazů impresionistů. Z počátku se smáli, pak čipernější z nich jednoho dne na lyžařské tuře ho skutečně modrým objevili. A když přešel první záchvat smíchu a pohoršení z Cézanna, spatřili lidé, že v přírodě jsou skutečně architektonické plány, že v ní jsou tvarové hrany a krystaly, že v ní žije a působí duch architekturní, duch přehledného řádu a vůle k soustavné vyhráňenosti tvárné. A jak zjemnilo a vytřídilo moderní drama Ibsenovo, Wedekindovo, Strindbergovo smysl pro souvislosti životní, jak objevilo sta a sta nových nití a vztahů v životě rodinném a společenském, jichž ani netušily generace starší; jak jinak a nově naučilo tě hledět na život ženy a dítěte! Jakou složitou alchymii jest nám po Baudelairovi a Rimbaudovi lidská vášeň, láska, bolest, neřest! Kolik nových rozběsněných a záhadných sil vidíš nyní tam, kde tvoji

otcové viděli jen pokojnou ssedlou hladinu životní! Cosi jako rybník žabincem zarostlý!

f Básnické a umělecké dílo podněcuje tedy život k větší životnosti, nutí ho k vybavování nových a nových možností, napíná ho k větší a větší intenzitě. Slaboši mezi čtenáři nebo diváky mu jen podléhají; napodobí je trpně: jsou tím zcela fascinováni, přemoženi, spoutáni. Ale silnější posluchačstvo, čtenářstvo, diváctvo s ním spolupracují; dotvářejí je, přetvářejí je více méně samostatně; obměňují a pozměňují jeho jednotlivé složky, doplňují je svými zkušenostmi. *A dílo básnické nebo umělecké začíná nyní žít život plný proměn*, jakýsi svůj dobrodružný životní román: odpoutalo se od svého původce, vzněcuje život kolem sebe a hněte i formuje jej, *ale jest jim také hněteno*. V nárazech nového života na ně zažehuje se novým ohněm; nové jiskry z něho tryskají, jichž by se byl v něm nikdo na první pohled nedohadoval, kterých v něm nikdo zprvu netušil. Na příští a pozdější generace působí často jiným smyslem a rázem než na generaci první, která viděla jeho zrod; smysl a význam jeho se podstatně mění. Jest ceněno pozdějšími věky pro jiné vlastnosti, které v něm byly jimi objeveny, než věkem prvním. Stává se tajemným a věšterným životním symbolem, který jest znova a znova jinak i nově vykládán a řešen jako hádanka sfinžina.

Jak různě byl pojímán a ceněn na př. Homér. Nalézáme v něm dnes ctnosti, kterých v něm netušil ještě včerejšek; a důvody, proč se mu obdivujeme dnes, jsou právě protivné příčinám jeho slávy u našich dědů nebo otců. Ještě generace Barrèsova viděla v něm něco divoce primitivního a barbarského a četla ho proto v překladu Leonta de Lisle, o němž soudila, jak Barrès sám vyznává, že jediný plně odpovídá tomuto nešetnému požadavku. Tak dlouho doznívá romantická theorie o rázu a vzniku básní homérických vržená do světa na sklonku XVIII. století Fr. Aug. Wolfovými „Prolegomeny ad Homerum“, kterému jest řecký mistr básníkem „přírodním“ ve smyslu tehdejších geniálních teorií Sturm a Drangu nebo Herderových, a jenž jej zachraňuje týmiž argumenty, jimiž uctívají jeho vrstevníci Lži-Ossiana, tehdy právě na vrcholku popularity. Dnešní mládež fran-

couzská čte jej v převodu Victora Bérarda, který jej pojímá a překládá jako plod pozdní rafinované kultury jazykem skoro Racinovým, klidným, dvorským, elegantním. Není muž již „naivním a spontánním výbuchem genia lidového, nýbrž ukončením literatury umělé, uvědomělé, která zvolna během století dobyla si užívání, pak mistrovství písma a připravila jazyk, rytmus, themata i konverse eposu.“ (Bérardova předmluva k Odyssei, XVII.) Naplnilo se tedy slovo Anat. France, který v „Zahradě Epikurově“ mínil, že „naše názory o Homérovi“ — rozuměj názory Fr. Aug. Wolfa, které vládly v době, kdy France psal svou „Zahradu Epikurovu“ — „za dvě stě let se budou zdátí také směšné; neboť nelze přece zařadit mezi věčné pravdy, že Homér jest barbar a že barbarství jest hodno podivu“ — naplnilo se mnohem dříve, než sám tušil a předpověděl.

Jak různě byl ceněn Vergil v antice, ve středověku a za renaissance a jest ceněn dnes! Jeho báseň byla časovou státotvornou komposicí jeho době; středověku byl Vergil prorok, který předpověděl příští Kristovo, čaroděj a filosof; renaissance odvozovala z něho pravidla pro epos, abychom my v jeho hlavním díle viděli umnou mosaiku a poněkud násilnou mašinerii, celkem více uměleckého průmyslu než veliké tvorby básnické.

Co všecko bylo vinterpretovááno do Danta! Prorok, věštec, politik, reformátor náboženský, jen to ne, co skutečně jest: veliký básník!

Ale tu již se hlásí o slovo radikální skeptikové. Může-li býti, míní, takto různě vykládán básník, není-liž sláva jeho *nedorozuměním?* Není vědecké estetiky, není objektivně kritiky, tvrdí na př. Anatol France v uvedeném již breviáři skepse. „Estetika nespočívá na ničem pevném. Jest to větrný zámek. Budují ji na ethice. Ale není ethiky. Není sociologie, není ani biologie. Celosti věd nikdy nebylo, leda v hlavě Augusta Comta, jehož dílo jest proroctvím. Až bude utvořena biologie, totiž za několik milionů let, bude snad možno vytvořiti sociologii. To bude dílem dlouhé řady století; načež bude volno vytvořit na pevných základech vědeckou estetiku. Ale tehdy naše pla-

neta bude již velmi stará a bude dospívati k hranicím svého osudu.“ A na důkaz toho, jak není objektivně kritiky, jak není soudu opřeného o pevná kriteria, uvádí France řadu více méně pitvorných omylů, které se přihodily kritikům nebo milovníkům literatury. Veliký ctitel Micheleta nepoznal ho, když mu předčítali, aniž jmenovali autora, jednu známou část z jeho „Dějin“ a posmíval se jí. „Ta stránka jest“, dodává France, „obdivuhodná, ale aby se jí obdivovali jednomyslně, musí býti — podepsána“. Filosof Cousin podívoval se v Pascalovi nehoráznostem a násilnostem slohovým a vkládal do nich tajemné hlubiny, které byly později odkryty jako chyby opisovačské nebo slova špatně přečtená z rukopisu. „Ossian zdál se roven Homérovi, pokud věřili v jeho starožitnost. Pomíjejí ho od té doby, co vědí, že to jest Macpherson.“ „Díla, jimž se kdekdo obdivuje, jsou díla, jichž nikdo nečte“, což mně připomíná Voltairův vtip: „Homér bude ještě dlouho slavný: nikdo ho nečte.“ Předšudek, nápodoba ostatních, věřivost vlastní společenskému člověku, to jsou pravé základy literárních soudů a zálib. Jest důležité, aby si tě všimli hned při tvém počátku. „Díla, jichž si nikdo nepovšiml při jejich vzniku, mají skrovnou čáku na oblibu pozdější; díla, hned z počátku slavná, zachovávají dlouho svou pověst a bývají čtena, i když se stala zatím nesrozumitelná.“

Tu řadu případů, jež uvádí France na podepřenou své theorie, bylo by možno rozmnožiti o nové, a po případě ještě pitvornější. Kdesi jsem četl, že Longos, který se uvádí jako slavný autor antického pastýřského románu „Dafnis a Chloe“, vpravdě vůbec nežil; je tedy všecka sláva vyplývaná na tohoto muže oběť, přinesená omylu čtenářskému. Jméno Longos prý totiž vzniklo v Monte Cassino špatným čtením druhého slova řeckého rukopisu, který prý měl název *Lesbiakón logoi*, *Hovory o věcech lesbických*.

Ne-li všichni, aspoň někteří z vás znají snad Lessingovu theorii bajky, kterou potíral tento kritik přerozkošného básníka francouzského, Lafontaine. Lessing dával kolem polovice XVIII. století po Bodmerovi a Breitingerovi nový směr mladé literatuře německé: odtrhoval ji od Francie, spínal ji s Anglií. Útočil zle nejen na Racina a jiné dramatiky francouzské, chystal se také na Lafontaine. I přišel

mu vhod Esop a esopské bajky, ačkoli Esop jako autor a bajky jeho jako díla literární jsou fantomy. Na t. zv. Esopových bajkách ukazoval Lessing velikému básníku francouzskému, jakže má vypadat opravdová bajka: stručná, věcná, jasná, spějící rovno ke svému *haec fabula docet*, prostá všech digresí popisných . . . Jenže je v tom všem úraz. Život Esopův, jak jej napsal řecký mnich XIV. století, Planud, jest sám bajka, a sbírka t. zv. bajek Esopových, jak je uveřejnil týž mnich, není než soubor námětů k stylistickým cvičením, která měli žáci teprve rozvíjet a zpracovávat slohově . . . Odtud ta domnělá prostota a věcnost, pro kterou se tolik nadchl Lessing: ovšem, vždyť dávala mu do rukou hůl, již mohl po libosti bušit do toho čarovného, zároveň tak moudrého i pošetilého Lafontaine. Na štěstí ho jí neubil: Lafontaine okouzluje nás svým tajemně členěným veršem, větveným jako vodotrysk v zahradě Lenôtrově a hudebním jako dopad jeho vod do kamenných nebo kovových mís, ještě dnes.

V sedmnáctém století byl veleben Homér za to, že prý zachovával pravidla eposu, která ovšem zčásti vedle jiných byla i z něho odvoována; a ještě na gymnasiu jsem se učil, že Homér je výkvět řeckého epického básnictví. Ale v Bérardovi, proslulém moderním homéristovi francouzském, který na jeho probadání věnoval ne-li celý život, aspoň dobrou jeho půli, čtu, že Homérové básně jsou — dramata. Byla-li tedy vyvozována z Homéra pravidla pro moderní epos, byla to dokonalá pošetilost.

„Aristoteles a staří nepřestávali“, píše Bérard, „obraceti naši pozornost na *dramatický* charakter našeho textu: Homér byl jim jen předchůdce Aischylův, Sofoklův a Euripidův. Musíme však bojovat ve svém nitru se všemi naukami a předsudky naší výchovy literární, abychom postřehli, že od homérského eposu k athénské tragedii jest souvislý vývoj a přirozená totožnost: epos jest drama v hexametri o jednom recitujícím; tragedie je drama v rozměrech rozmanitých, o jednom, pak dvou, pak více recitujících.“ Mezi Aeneidou a básněmi homérickými není prý žádného spříznění. Báseň Vergilova jest určena pro oko čtoucího, Homér prý *dílo divadelní*, obracející se k uším posluchačstva . . . I chór nalezl Bérard v Odyssei . . .

Abbé Dubos, nota bene vynikající a novotářský estetik francouzský XVIII. století, vynesl do nebe titěrné verše abbého Chaulieu a postavil je nad — obrazy Titianovy; soudil o nich, že je přetrvají. Kdo je dnes čte? Kdo zná jen jméno tohoto veršovce?

Anglického měšťácky moralistního romanopisce Richardsona stavěli v XVIII. stol. v Německu i ve Francii nad Homéra, nad Shakespeara. „Unsterblich ist Homer, unsterblicher bei Christen der Britte Richardson“, zpívá Gellert. Kdo ho dnes čte?

Ale Richardson je ještě obr vedlé fádniho manýrovaného a nasládlého švýcarského idylika kapesního formátu, Gessnera. A přece byl v XVIII. století tak jemnými znateli a tak smělymi, průbojnými kritiky jako byl Diderot staven na roveň Homérovi i Shakespearoví . . .

Jako zase naopak: když vyšli Manzoniho „I promessi sposi“, nevšiml si jich v Itálii ani pes. Teprve obdiv Goethův založil jejich slávu a způsobil, že byli postaveni ne na místo, které jim náleželo hned od počátku, ale alespoň na vyhlídku, odkud později toho místa došli . . .

Takovými omyly hemží se literární dějiny; snadno bylo by mně vyplnití jimi několik stránek.

Anatol France má jistě mnoho pravdy v tom, radí-li k největší možné skepsi, pokud jde o soudy literárně kritické a estetické. Měly by být znovu a znovu přezkoušívány; a více než *consensus sapientium*, dohoda odborníků, měl by vážit kritický intelekt *jednotlivce*, který snáší důkazy pro své nové odlišné tvrzení. Nejen dobrá báseň i dobrá kritika jest vždycky dílo ducha iniciativního, objevitele a vynálezce ve svém oboru, který jediný vidí tam, kde ostatní jsou raněni slepotou. Nic není bludu více podrobena než řada t. zv. mudrců, sejdou-li se v hromadu nebo ve sbor: vstoupí-li do něho, obyčejně zhloupnou i lidé, kteří jinak sami o sobě a v soukromí bývají snesitelní . . .

A druhá věc: zvláštní opatrnost a nedůvěru věnovat soudům odborníků, oficiálních hodnostářů akademických a katedrových. Proč? Poněvadž ti lidé bývají obyčejně nafouklí, po ruskínsku mluveno, věděním, jež nadýmá; poněvadž člověk může mít veliké *vědomosti*

a přitom nic *neznat* a ničemu *nerozumět*; poněvadž ti lidé se obyčejně domnívají, že s úřadem dostali i rozum a bývají v estetických soudech úžasně lehkomyšlní nebo tupokožní. Jsou jisté hlouposti, kterých se může dopustit opravdu jen t. zv. odborník; prostý člověk o zdravém rozumu se jim vyhne. Jednou jsem četl sbírku některých hloupostí, které o *živé* poesii německé pronесли žijící literární historikové němečtí; byla to krásná výstava bot. Dopadlo by to u nás lépe? Nebyly by tam v některých případech dokonce i exempláře s holinkami?

A přece myslím má Anatol France pravdu jen v určité střední poloze; pokud jde o lidi *zcela* velké, pokud jde o *celkovou* vývojovou linii, pravdu, myslím, nemá. Není možno nicku na dlouhou dobu nadýmat na velehodnotu, není možno velikého tvůrce na dlouhou dobu vylučovat ze životního oběhu literárního. Přijde chvíle, kdy jest ho *potřebí* pro chod života a světa; a pak je objeven, když dříve byl zanešen prachem a blátem. *Ronsard* upadl po své smrti v zapomenutí skoro úplně. Až *Sainte-Beuve* jej z něho vynesl, protože ho bylo třeba rodící se romantické lyrice francouzské (před ním poněkud vzkřísili jeho paměť již někteří preromantikové, poněvadž stejně tušili tuto jeho funkci). Když zemřel *Stendhal*, byl tak neproslulý, že noviny nedovedly vytisknout ani správně jeho jméno; snad tři čtyři přátelé šli za jeho rakví . . . Mohlo se zdáti, že s jeho mrtvolou jest pohřbena i každá vzpomínka na něho. Ale rodil se realism; rodil se román psychologicko-analytický. A bylo ho k tomuto porodnímu aktu nevyhnutelně třeba. Proto ho vykope z hrobu *Taine*, proto budují jeho kult *Bourget* i *Barrès*. Podobný osud má u nás *Mácha*. Když umírá, jeho hvězda spíš blikala a čadila než hořela; teprve mnohem později rozsvítila se plným žářem. V Itálii v naší době objevil *Croce* velkého svého předchůdce z XVIII. stol., *Giambattistu Vica*; od té doby jest v dějinách světové filosofie zařazen na své místo; a obrátil pozornost na polozapomenutého již romantického historiografa, *Francesca de Sanctis*. Proč? Ze sportu vykopávkářského? Nikoli. Obou bylo opravdu *potřebí*, aby se italská kritika a estetika dostala v určitý moment kupředu . . .

Podtrhuji znova a znova to slovo: potřebl. Jediná živá nesmrtnost jest tahleta a žádná jiná. Dílo, které ještě dnes působí, které ještě dnes napomáhá nové tvorbě a navozuje ji, které jest ještě dnes kvasem živé tvorby a jejím ostnem, to jediné žije. Všecka ostatní t. zv. nesmrtnost jest prázdná papírová dekorace, oplzlý šprým akademiků, opravdová urážka veřejné mravnosti, za niž by měli býti strůjcové její policejně trestáni.

Jest ještě jeden hluboký argument proti t. zv. slávě a nesmrtnosti, hlubší než skepse Anatola France, poněvadž mívá na mravní jádro věci: je to pesimistický argument Leopardiho. Leopardi nevážil si slávy protože praví, v prvopočátku každé slávy nalezne se jako její zdroj a původ *sebechvála*. Kdyby autor, miní veliký pesimista italský, nepochválil si sám svého díla v té nebo v oné formě, byť sebe diskretnější, kdyby nepřesvědčil svého důvěrného přítele nebo své přátele o jeho výbornosti, dílo by jistě zapadlo. Slovem: *sláva žádá si rezie autorovy* a již proto je podle Leopardiho nemravná a bezcenná.

Není pochyby, že tohleto je hluboce viděno. Slávy nejhluchnější a bezprostřední došla, myslím, jen díla, která zdvihli demonstračně na své plece přátelé a spolubojovníci autorovi, členové téže školy, téhož kroužku, téže skupiny, představitelé téhož směru a týchž snah. Dílům samotářů, *outsiderů*, zvláště skromných, vedlo se vždycky zle — přes ně zvykli si lidé přecházet jako přes soukromé katastrofy k dennímu pořádku. Nejhluchnější úspěchy jsou jistě úspěchy *literárně politické* v té nebo v oné formě. Schytej do plachet své tvorby básnické vitr nějaké veřejné tendence nebo otázky, nějaké strany nebo frakce, nějaké časovosti, ať takové, ať onaké a máš vyhráno. Jak znamenitě uměl tohle V. Hugo a jeho různí epigonové po Evropě, i u nás! Nemusil se utíkat ani k takovým malinkým špinavostem, které na něho prozrazuje ve své veliké kritické monografii Biré: nemusil ani pořádati t. zv. obálková vydání; takovým způsobem do táhla to velmi rychle „Notre Dame de Paris“ na osmé vydání (v pravdě bylo druhé) a „Orientály“ za měsíc na vydání — čtrnácté. Jak

deštivě a zimomřivě vypadá vedle toho sláva na př. Alfreda de Vigny, který se nikdy nesnížil k takovým manévřům!

Znám romanopisce, který vykládá obsírně před publikací své knihy všem kritikům v kavárnách, kteří to chtějí slyšet: co chtěl, kam tím mířil, koho chtěl porazit atd. Řídí tím nepozorovaně jejich soud. Kdyby to napsal veřejně do časopisu, pobouřil by tyto lidičky, poněvadž by jim znemožnil, aby to opakovali po něm; takto však jim polichotil, učinil z nich své důvěrníky a umožnil jim objevitelství bez každé námahy duševní a bez každého nákladu důvtipů. Všecko lidé snázejí snáze než sebevědomou hrdost, která ví, co platí, a pohrdá takovými soukromě podnikatelskými úskoky. Vidiš-li takové špinavé literární kuplířství, které se u nás provozuje již s jakousi naivní cyničností vlastní všem prostitutům ducha jako samozřejmost, sbíhá se ti slina v ústech a jsi ochoten přisvědčiti Leopardimu. Jak cize zní ještě hrdý verš anglického básníka: *Pravý muž si své místo vybojuje!* Kolik lidí u nás dává přednost tomu, vyžebrati si je, vyseďti si je u dlouhého nebo kulatého stolu, vypoklonkovati si je, vyslužebničkovat si je, vyantišambrovat si je, koupiti si je za „protislužbičky“, abych užil dnešní běžné ušlechtilé češtiny všekupecké, podle přesně vedeného dvojitého účetnictví . . . Kde se ruka k ruce vine, tam se dílo podaří! Je to rozhodně pohodlnější a bezpečnější než strmá cesta první.

A přece při klidnější úvaze jest patrné, že radikální pesimism Leopardiho nemá pravdu celou. Rozumí se, že mnoho, velmi mnoho úspěchu na světě jest dobyto varietním kejklířstvím; ale v té pravé nesmrtnosti nejde o úspěch, nýbrž o *zásluhu*. Jen zásluha, jen vnitřní hodnota jest něco, co zde platí; úspěch sebe hlučnější oněmi záhy, kde se nemůže opírat o vnitřní hudbu ryzího vzácného kovu básnického nebo uměleckého.

Jak vypadá konkrétně taková nesmrtnost díla básnického? Jaký jest životopis díla, které přežívá svého původce po jeho smrti?

Snad každý z autorů se domnívá, že každá jeho písmena je svatá a nedotknutelná; a zle bouří proti redaktorovi, který v ní škrtne

řádek, proti nedbalému korektorovi, který v ní vynechá čárku nebo středník. Je to pochopitelné a oprávněné — a přece s vyššího hlediska ne bez komiky. Budoucnost řádívá v jeho díle někdy velmi barbarsky, kuchá je, představuje je, škrtá v něm, aby je zachovala životu a působnosti; chce dobýt z něho učinů, na něž třeba autor ani nepomyslel. A soudím, je v právu. Úcta k mrtvému musí vždycky ustoupiti lásce k životu. Budoucnost trpí co nejméně sentimentalitou konservovati kdekerý patník, kdejakou boudu, kdejaký holubník. Nemůže-li již sloužiti novému životu, nemůže-li se mu přizpůsobit, rozbíjí se a putuje do haraburdí . . . nebo za vitrinu musejní, což jest konec konců totéž, byť první znělo hrubě a druhé zdvořile a slavně. Jsem pro adaptace starých děl co nejdůležitější a nejmělejší: často musí býti znovu stvořena a znovu narozena, aby nám mohla na oči. Ať žije Cocteau se svými kurážnými spíše transfiguracemi než transkripcemi ze Shakespeara a Sofokla!

Neboť nejde-li zrovna o veledílo, které se rodí za tisíc let jednou, co zbude i z velkého a slavného díla básnického za sto, za stopadesát let? Několik stránek v anthologii, nějaká epizoda ve školní čítance. Kdo z vás přečetl všechna díla Shakespearova, míním, z vnitřní potřeby a rozkoše, ne jako uloženou povinnost, jako pensum? Kdo z vás četl víc než několik stránek z Chelčického? A byl to náš největší myslitel náboženský, kterého mají lidé stále v ústech — ovšem jen v ústech, ale ne v srdci a v mysli. Celá století redukuji se takto na několik málo listů nebo kapitol. A není to jinak možné. Strašný zápas, stále těžší a těžší, svádějí živí s mrtvými o kousek toho volného života, neboť mrtvých je tolik! A tolik jich stále přibývá! A tolik života ukrádají živým! Jsou-li lidé, které těší, že mrtví je řídí, jsou zase jiní, kteří to shledávají trochu vtíravým a nezdvorným, a brání se tomu zuby nehty. Zuby nehty bojují o ten svůj ždíbec indeterminismu, kterého není beztak mnoho, uvážíš-li, že už si u nás vymysleli nic víc a nic míň než sedmerou tradici, kterou by nám rádi hodili na krk. Můj ty dobrý bože, moc dobrého škodí! Nebylo by snad lépe v nejlepším přestat? Jinak mám strach, že nebudu již moci ani kýchnout ani si utřít nos, abych neporušil nějakou tu tradici.

☞ Před chvílí mluvil jsem o tom, jak některá arcidíla ve svém dlouhoživectví nabývají nového a nového smyslu, jak se nalévají do nových a nových rozměrů a významů, jak se stávají jakousi tvářící sfinžinou. Ale i opačný proces se často vyskytá.

Dílo se scvrká v jediné gesto, v jediné heslo, v jeden dva citáty, v jediné jméno některé své postavy.

Dvornému milenci říká se ještě dnes: to je pravý seladon. Ale málokdo z nás — ne-li nikdo — zná původ tohoto označení. Nuže, jest to jméno jednoho pastýře, věrného bezútesně až do zoufalství, ze sentimentálního románu Honoréa d'Urfé ze samého počátku XVII. století a píše se tam Céladon. Hle, to je také všecko, co zbylo z tohoto díla, které vrstevníci kladli na vrchol vši poesie, všeho umění, všeho dušeznalectví. Sic transit . . .

Co žije dnes z celého Cyrana de Bergerac, ducha jistě nadprůměrného? „Ale kýho kozla hledal na té galeji“ a to ještě jen proto, že vám to osvěžil v paměti Rostand svou dramatickou básní.

Několik okřídlených slov z Homéra, Vergilia, Goetha nahrazuje jejich četbu i poznání širokému davu polo- i tři čtvrti-vzdělaných filistrů. „Jam proximus ardet Ucalegon“ a „Sunt lacrymae rerum“ . . . Ó veliký Mantovane, ty, jenž jsi byl Dantovi „ostatních básníků čest a světlo“, to je všecko, co se tak vynoří člověku, vzpomene-li si na tebe. A ten druhý citát známe jen proto, že jím nadpisovali francouzští romantikové své lyrické básně, poněvadž — mu nerozuměli! Sic transit . . . A podobně na několik pořekadel nebo sentencí redukuje se nám Hamlet, Král Lear, Faust . . .

Říkáme ovšem o lenivém, nerozhodném člověku: to je Oblomov, o záletné paničce venkovské: to je Mme Bovary, o otci, který se nechá vysávat a ničit dětmi: to je táta Goriot, ale tím těmto figurám krivíme. Svádíme je v hrubé zkratky, je, které jsou vpravdě velmi složité; zachycujeme z nich jen jeden rys, nejhrubší, nejvíce vnějškový: činíme si z nich mnemotechnické pomůcky, snižujeme je na ukazovatele směru a cesty pro poutníky a poutnice opravdu až nedovoleně slaboduché. Sic transit . . .

Ale to není posud to nejhorší. Ještě horší jsou konce slovesných

arciděl klasiků antických. Takového Vergilia, Ovidia, Tacita, Demosthena, Thukydidu. Kdo je čte dnes v celku s radostí a rozkoší, aby ssál z nich životní opojení? Ty lidi, opravdové amatéry v dobrém smyslu slova, spočítal bys snad na prstech obou rukou. Zmocnili se jich za to učenci, filologové, literární historikové, pedagogové, a prolézají je jako červi mrtvolu. Napjatá na anatomickém stole v školní síni učební leží dnes zde zsinálá a zelená jejich někdy božská těla, zářící druhy v slunci a větru, objímaná kdysi a celovaná kdysi velkým nebeským otcem . . . A drobní uličníci s rozmrzelou nebo drzou tváří učí se na nich jazykové nebo literární anatomii, tvarům slovným, útvarům syntaktickým, rytmice, tropům a figurám, kompozici i stylu . . . Todo es nada.

Že život není jednosmyslný, nýbrž mnohosmyslný a při nejmenším dvojsmyslný, že je mu vlastní ironie, která se může snadno zvrtnout v tragiku, toho důkaz mám v tom, čemu říkám *paradox o dokonalosti*. Záleží v tom, že dokonalost, tato nejvznešenější kategorie v lidském soudu, stává se velmi často osudnou dílu básnickému a uměleckému a uspišuje často jejich zestárnutí a smrt.

Snad o tom pochybujete, ale povšimněte si toho blíž a přestanete o tom pochybovat. Dokonalý jest na př. *Racine*. V několika svých tragediích podal dokonalé vzory psychologicko-analytické hry divadelní: rozřešil úplně rovnici charakteru a osudu. Není možno jíti v tomto směru nad něho. Byl vášnivě napodoben celé XVIII. století a přece všichni napodobitelé zůstali hluboko, hluboko pod ním. Konečně se pochopilo, že není možno, aby působil dál na vývoj živé tvorby divadelní. Z tohoto pochopení vyrostl právě romantism se svým požadavkem: pryč s tragedií, na její místo drama! *Racine* jest vyrazen z vývoje živého umění. Ale tím, že nepůsobí již v živý vývoj a neoplodňuje dramatické tvorby dneška, ztrácí se schopnost rozuměti mu. Dobří francouzští kritikové a pozorovatelé literárního dění přítomnosti stěžují si, že i ve Francii je stále méně lidí, kteří dovedou rozuměti jeho dialekticko-psychologickým finesám a milovati je. Jeho

tragedie je následkem své dokonalosti uzavřený útvar dnes již číře historický.

Týž osud ohrožuje, myslím, i *Ibsena*. I ten došel v několika svých hrách, na př. v „Rosmersholmu“, v „Příšerách“, meze lidské dokonalosti: definitivním způsobem analytickým svedl v tragický omyl všechnu životně smyslnou naivnost. Je možno jej opakovati nebo obměňovati v tomto destruktivismu dovedeném až do bodu čířého mrazu a ledu, ale není možno jej překonati. Dnešní vývoj dramatické tvorby nemůže přes něho dál; a proto musí se dáti zcela jiným směrem. Dokonalost jako by bylo něco, co překáží životu a ničí jej; jako by to byla ctnost pro bohy, ne pro lidi; jako by nebyla z tohoto světa a nebyla k potřebě na tomto světě. Život jako by se nemohl provléci touto soutěskou; musí tedy překypět chtěj nechtěj přes hráz. Začíná do jisté míry a v jistém smyslu znova *ab ovo*, od něčeho zcela primitivního.

Namítnete mně Shakespearea? Což není ten, ptáte se mne, dokonalý? Odpovídám: na své štěstí nikoliv. Shakespeare jest tak trochu venkovský autor, ne básník dvorský a dokonce ne již básník učený a akademický; síla země, hlas země, kypivé bohatství země . . . a proto cosi neukončeného a neuzavřeného, bohatého naplněním, ale ještě bohatšího sliby. Neznal pravidel tehdejší racionálně geometrické poetiky; psal bez cirklu, který vyměřuje rozměry a dává udidlo obraznosti; spíše načrtával v obryse než prokresloval. Hnal se spíše za výrazností než za dokonalostí; jest spíše titánský rozběh než dokončení a dohotovení. Má drsnou hrubost v pěsti, kterou klade na lidi a věci, ale ona jich nedrtí jako elegantně záluďný dotyk fleuretu *Racineova*. Ben Jonson jest autor v lecčems mnohem dokonalejší než Shakespeare. Shakespeare však žije proto tak intenzivně, že nám dává možnost, dotvářeti ho, domýšleti ho, spolupracovati s ním. Požár, který rozdmýchává požár jiný. Dílo může žíti tak dobře svými t. zv. vadami jako t. zv. přednostmi; obojí má u silné osobnosti význam jen obrazný a konvenční. Silná osobnost je tam, kde jedny drží druhé v rovnováze a nedají se naprosto od nich odloučit.

Chci tím říci, že jest jistá obraznost číře intelektuální, raněná

touhou dokonalosti, která se klade na dílo jako stín předčasné smrti; naproti tomu obraznost sympatie životné nevysychá tak rychle jako ona cisterna v poušti.

Goethe má hluboké slovo: jediná díla trvalá jsou díla příležitostná. To znamená: netvoř do prázdného prostoru, netvoř ze studené vášně akademické dokonalosti pro účel zcela abstraktní; naopak: tvoř z konkrétních potřeb pro zcela určité, konkrétní účely. To je vlastní příčina velikosti Shakespearovy a Molièrovovy: oba *herci*, psali své divadelní hry pro *určité*, zcela konkrétní jeviště, pro *určité* herce, své kamarády a kamarádky, psali je z *tlaku chvíle*, aby ucpali díru v repertoáru, aby naplnili divadelní kasu zívající právě bolestnou prázdnotou . . . Již svým vznikem nejsou díla rozmaru nebo zvůle; naopak: nesou na svém čele onen vyšší znak nutnosti, která náleží do kategorie krásy železné . . . mnohem trvanlivější než všechny ostatní její odrůdy.

Představte si, že s mostu spadnou do vody dva lidé: genius a blbec. Aby se zachránili, nechtějí-li utonouti, musí oba dělati tytéž pohyby rukama a nohama; a pohyby ty nebudou vám bez směšnosti, představíte-li si, že v podstatě tytéž pohyby bude musit dělat i pes do vody hozený, aby nezhylnul . . . Nuže, zachyťte takové *bylostné* pohyby života, vynucené nějakou nutností, nějakou katastrofou, a stvořili jste drama nebo román nebo báseň, která nevymizí tak hned z paměti lidí, poněvadž každý čtenář, dnešní i zítřejší, bude cítit: *tua res agitur*. Tak, právě tak by ses choval i ty, kdyby tě někdo hodil do vody . . . Tak vzniká dílo příležitostné v Goethově smyslu: nutí tě jíti k jádru věci a nenechává ti ani času, aby sis pohrál s povrchem . . .

V tom jest i příčina úspěchu „Švejkova“. A nejen úspěch: i jeho zásluha. Ukazuje ty *nutné* pohyby, ty *nevynutelné* posuny, které musil učinit *každý*, ačli se chtěl zachrániti z toho rozpoutaného běsnění a rozkladu všech složek společenských, jimž byla světová válka. Z těch gest hlavní bylo jedno: přikřičti se co nejvíce k zemi. Švejkovi je to snadné, poněvadž je malý. V tom jest nesmrtelný rys této knihy, který přezní i ty různé, a často zbytečné sprostoty, kterými je pře-

plněna. Malý člověk je nezničitelný: jako od kuličky rtuti odrazí se od něho všechny útoky vnější. Nezmar, kterému se není možno dostat na kůži, poněvadž jí nemá. Jeho přiblblá poťouchlost chrání ho víc a prospívá mu víc, než by mohl důvtip sebe větší, vynalézavost sebe rafinovanější. Hle, to je nový tón, který našel Hašek, ačkoliv ho nehledal: neměl vůbec literárních záměrů a ambicí. Je to svého druhu upřímný bezelstný publikán, který vítzěl nad nadutými, samolibými farizejci, jakož vypravoval již Kristus. I pro Haška platí slovo Pascalovo o radosti, kterou procítíš, očekával-li jsi autora a nalézáš-li člověka.

Nesmrtelnost má jednu velikou soupeřku, které vždycky naposledy podlehne; před níž se vždycky rozplyne v ilusi a stín: pravdu všech pravd — věčnost. Věčnost to jest poslední nám známé *ens realissimum* — skutečnost a víc: bytnost nejbytnější. Co si sám život v nejvyšší intenzitě. Vedle ní všechno ostatní je zdaj, klam, sen, stín a mátoha.

Uvaž jen, má duše, a rozebeř si dobře, co je t. zv. nesmrtelnost? Jeden jediný ohromný protimluv a protismysl. Nesmrtelnost, jak po ní touží lidé a jak si ji vybájili lidé, nebyla by nic jiného než nekonečné pokračování v smrtelnosti. Tento ubohý jevový život stále by se *nastavoval*, píď po pídi, den po dni, měsíc po měsíci, rok po roce . . . do nekonečna. Nikdy by nemohl pak, uvaž to dobře, *ani stoupati*, ani *klesati*: neměl by vůbec nějaké *intensity*, měl by pouze a pouze *extensitu* — střel by se před tebou jako jediná bezmezná plochost, pustota, prázdnota, stále opakování stále stejného, stejně chudého, stejně bédného . . . Nebyla by to nejstrašnější nuda, nejpršišernější peklo vymyšlené nejstudnějším a nejďábelštějším mozkiem „na studené cestě“, jak říkají Němci? Taková nesmrtelnost nebyla by nic jiného než nikdy nekončící růženec nekonečně, nekonečně, nekonečně malých kvant řazených k sobě stále, stále, stále: prach k prachu, tlení k tlení, mikrob k mikrobi, rozklad k rozkladu . . . Ale byl by to ještě život? Ne: dovolte mně ten drastický, ale věc tuším vystihu-

jící výraz: byla by to nastavovaná kaše . . . nebo, libo-li, nastavované bláto.

Ne: život, dáváš-li tomuto slovu smysl a obsah jen poněkud opravdový a promyšlený, postuluje věčnost, vymáhá si věčnost. My všichni toužíme z té duše žítí život věčný. Ale to není možné řaděním kvant ke kvantům, to jest možné jen tak, že *nové kvale, jakost*, přistoupí ke starým kvantům: že se změní celá duchová rovina tvého života: zde se ti dostane *nového názoru*, nového způsobu zírání i hodnocení. Věčnost nebude ovšem nikomu dána darem: ona jest pravý a jediný důsledek tvorby. Věčnost musíš si založit již zde: kdo si ji nezaložil již zde, v tomto životě, nedojde ji nikdy. Ale každý čistý *skutek*, který překonává malost a malichernost, klam a zdaj, tvou marnivost a tvou ješitnost, lenošské pohodlí a stagnaci, zakládá již říši skutečnosti opravdové, skutečnosti co nejskutečnější. Zakládá i říši svobody: zakládá věčnost již zde. Věčnost jest svět hodnot: a již tím povznáší se o celou sféru duchovou i nadsmrtnost i nad t. zv. nesmrtnost a ruší je jako zbytečné a nepodstatné protiklady. Každé pravé dílo básnické i umělecké jest takovým dělníkem věčnosti: člověku opravdu myslícímu usvědčuje z marnosti i marnivosti touhu po t. zv. nesmrtnosti a vyvrací ji; za to v něm budí žízeň neutišitelnou po věčnosti, žízeň, jež dojde pokoje až s jejím splněním a uskutečněním.

Poznámky vydavatelovy

Tento svazek *Studii o umění a básnících* nebyl ve své úhrnné knižní podobě zredigován autorem a nebyl jím ani koncipován v podrobnějším rozvrhu Díla F. X. Šaldy, vydávaného v Melantrichu v letech 1934—1941. Neboť koncepce Díla, v hlavních rysech Šaldou vymezená, byla zásadně výběrová, při níž šlo pouze o 15svazkový výběr. Poněvadž v Šaldově díle je řada drobných knižních publikací, rozhodla se redakce *Souboru*, jenž má obsáhnout všechnu Šaldovu tvorbu kritickou i básnickou, utvořit z nich dva samostatné knižní celky. První je věnován *studium o české literatuře* a zahrnuje vedle jubilejních portrétů Máchy, Sovy a Svobodové především úhrnné koncepční stati s „Moderní literaturou českou“ v čele. Přítomný svazek, věnovaný naopak jednak obecné problematice filosofie umění, jednak portrétům cizích osobností básnických, tvoří tak v této dvojici v jistém smyslu protějšek svazku prvního.

Jeho čtyři větší studie, publikované Šaldou jako jednotlivé knižní brožury, vznikly v letech 1914—1928. Nejstarší z nich, vydaná na samém prahu první světové války, je tedy přibližně z období studií knihy „Duše a dílo“, poslední vznikla právě na počátku Šaldova údobí vrcholného, kdy začíná vydávat svůj „Zápisník“. Vnitřní výstavba knihy je v jistém smyslu dána už samou chronologií vzniku jednotlivých brožur. Otvírá a uzavírá ji po každé široký pohled na obecnou problematiku filosofie umění; první, o poměru umění a náboženství, je ze středních let Šaldy-kritika a je v podstatě první a obširnější formulací problému, s nímž se utkával a vyrovnával ve svém díle — a nejen kritickém — až do konce života; druhý je vyzrálým výrazem Šaldy již šedesátiletého, počínajícího znovu obzírát a přehodnocovat problémy filosofické podstaty jednotlivých jevů literatury a umění. Obě vnitřní studie, vzniklé z vnějšího popudu výroční příležitosti, jsou portrétní studie dvou z největších básníků světových a řadí se svým vnitřním významem i postupem k vrcholům Šaldova portrétního umění, znajícího tak osobitě uzavřít v esejistické zkratce cykličnost a celistvost úplně osobnosti, tak jak je dokázal stejně studii „Duše a díla“ jako později v řadě portrétů českých i cizích ve svém „Zápisníku“.

Všechny čtyři studie, z nichž se skládá přítomný svazek, vydávané jednotlivě jako knihy hned v době vzniku, byly původně *přednášky*, autorem přednesené v Praze. Ve své knižní podobě byly pak vesměs poněkud Šaldou retušovány nebo doplňovány.

Umění a náboženství vyšlo původně v Praze 1914 nákladem redakce „Snahy“ jako 3. svazek *Knihovny Snahy*.

Šalda svou brožuru uvedl poznámkou, datovanou v květnu 1914: *Podávám zde úvahu, kterou jsem prosvobil dne 20. dubna t. r. v přednášce, pořádané redakčním kru-*

hem „Snahy“ v Obecním domě pražském, doplněnou některým vývodem subtilnější, který, zdálo se mně, zapadl by při poslechu.

„... řekl jsem nedávno a, i jsem dlužen říci dnes b a c.“ V těchto slovech v úvodě své stati (str. 11) naráží Šalda na své předcházející projevy k problému vztahu mezi uměním a náboženstvím a naráží na vlastní genesi studie. — V dialogu „Umění a příroda“ (Česká kultura I., str. 47—52) z října 1912 a ještě výrazněji v polemické glosse „Ke stati „O duchovém podkladu moderní doby““ (Čes. kultura I., str. 64) v téže čísle vyslovil Šalda své „theistické credo“ („já nedovedu si prosit představiti velkého umění atheistického. Já každého člověka, a umělce nebo básníka dvakrát, měřím podle jeho schopnosti poslouchati vyšších nadosobních kladných hodnot; čím oddaněji a ucelivěji je sleduje, tím jest větší. Vzor dokonalosti jest mimo lidské já, v Bohu...“¹⁾). Oba tyto projevy vyvolaly polemickou reakci Antonína Uhlíře v článku „Theologie a umění“ (Čas XXVII, 8. ledna 1913, Hlídka Času). Uhlíř nazval „anachronismem, ... jestliže se umění chce zahalovat ještě v theologickou symboliku“²⁾.

Proti Uhlířovu článku ozvala se vzápětí Snaha, měsíčník mladé generace svobodomyšlné, na obranu Šaldy. Srv. noticku „Theologie, metaphysika a náboženství“ (Snaha I., č. 8 [12. února 1913 — str. 10]). V lednu až březnu téhož roku rozvinula se v tomto časopise živá diskuse o náboženství a umění, zejména v řadě článků Alfreda Fuchse a Františka Kaláče. V listě objevila se pak ještě za rok (7. března 1914) glossa Fr. Kaláče „Ještě dodatečně o umění a náboženství“ (Snaha II., č. 6—7, str. 87), v níž bylo uveřejněno několik úryvků z dopisu F. X. Šaldy („k jehož uveřejnění mám plný souhlas“), týkajících se problému vztahu umění a náboženství. To bylo již těsně před přednáškou Šaldovou, k níž jej vyzval redakční kruh Snahy, velmi hluboce se, jak patrně, zajímající o příbuzný problém.³⁾ Došlo k ní 20. dubna t. r. Tolik budí zde uvedeno k stručnému náznaku genese Šaldovy malé, ale významné knížky.

Genius Shakespearův a jeho tvorba. Apostrofa kritická. Prosloveno v Národním divadle dne 27. března 1916 úvodem k Cyklu shakespearovskému. Knižně vydal Fr. Borový v Praze, 1916.

Knižní vydání bylo na dvou místech porušeno zásahy tiskové censure.⁴⁾ Jelikož

¹⁾ Glossa je polemikou se statí Bohumila Kubišty („O duchovém podkladu moderní doby“), kterou Šalda uveřejnil ve svém časopise Česká kultura. Šalda polemizuje s Kubištovým tvrzením, že „logikou dnešní doby jest atheismus“, „proti credu p. Kubištovu“ staví „credo svoje, a to jest vysloveně theistické“!

²⁾ Šaldova odpověď v poznámce „Umění a náboženství“, Česká kultura I., str. 256 (17. ledna 1913). V ní F. X. Š. dokazuje, že jeho theistické credo „nebylo vysloveno v Č. K. po prvé, nalezne se již v „Bojích o zítřek“ stejně určitě“. Podobně v polemice s Janem Herbenem („Nepatrné příspěvky k poznání velké duše, takového rozumu a neměšního srdce Jana Herbena“) v České kultuře I., str. 479 (2. května 1913) dodává, že jeho „první větší studie literárně filosofická „Synthetism v novém umění“ v Lit. listech 1893 obírala se již kladně poměrem náboženství a poesie; a v „Bojích o zítřek“ i v „Duši a díle“ vracím se k této otázce znova a znova.“

³⁾ V téže době (9. dubna 1914) otiskl Šalda „Náboženský feuilleton“ (Česká kultura II., str. 236), jenž byl v jádře diskusí s Vasilem Škrachem (srv. „Konvertité, neonisté, a hledání nového náboženství“, Studentská revue VII., str. 190—192 [č. 6 — březen]). Srv. další odpověď Škrachovu (St. revue VII., 224—228) o Šal. katolicismu a o jeho poměru ke Claudelovi.

⁴⁾ V archivu ministerstva vnitra ani v archivu policejním ani v archivu nakladatelství nepodařilo se mi opatřit původní obsah před zcensurováním. Text byl totiž

původní rukopis nebyl nalezen, nepodařilo se nám vynechané místo restituovat. Jsou to: Na str. 11 (zde 46) před odstavcem začínajícím slovy *Ale několik málo let jen ještě ... vynecháno 9 řádek*. Na str. 19 (zde 54) před odstavcem začínajícím *Byl jsi rozený pluralista ... chybí 4 řádky*.

Šalda pronesl svou „apostrofu kritickou“ s rampy pražského Národního divadla před představením „Komédie plně omylů“ (27. března 1916), obrací se na po-čátku řeči k poprsí Shakespearovu umístěnému na jevišti. K projevu byl správu divadla pozván z podnětu Jaroslava Kvapila, v jehož režii bylo v cyklu, trvajícím od konce března do začátku května 1916, provedeno celkem patnáct básnickových dramát („Jindřich IV.“ byl cenzurovan potlačen).

Předtím ani kdy potom nezabýval se Šalda Shakespearovým zjevem v celistvosti. R. 1897 a 1898 recenzoval tři právě vyšlé překlady J. V. Sládka: „Julia Caesara“, „Kupce benátského“ a „Jak se vám líbí“ (Literární listy XIX., str. 53 a 323—326). U prvního dramatu všiml si pouze stručně jazyka Shakespearova, komedii „Jak se vám líbí“ věnoval zato místo k podrobnějšímu rozboru. Později se Shakespearem zabýval několikrát jako divadelní kritik v Novině v letech 1908 a 1909⁵⁾. Psal o třech Kvapilových inscenacích v pražském Národním divadle: o „Komedii plně omylů“ (Nov. I., str. 694—697) o „Othellovi“ (Nov. II., str. 158—159), a o „Kupci benátském“ (Nov. II., 700—701). S hlediska způsobu Šaldovy divadelně kritické práce jsou tyto referáty vesměs pozoruhodné. První, napsaný s divadelního hlediska s pozorností upřenou převážně k scénickým, inscenačním problémům shakespearovským — druhý — othellovská „zmínka“ — týkající se výhradně Vojanovy herecké koncepce titulní role. Stejně tak referát o „Kupci benátském“ zabývá se ve své větší části Vojanem (Shylock).

Básnická osobnost Dantova. Řeč proslovená 25. října 1921 ve velké aule v Karolinu o slavnosti pořádané univerzitou Karlovou na paměť 600. výročí smrti básnickovy.⁶⁾ Vydal v Praze 1921 Borový.

Podstatná část a závěry Šaldovy jubilejní řeči byla otištěna ještě před knižním vydáním v Tribuně 30. října 1921 (str. 5—6) pod názvem *Smysl díla Dantova*. Zabírá od odstavce (*Poslední období Dantovo ...*) na str. 84 až do konce studie. Liší se od definitivního textu jen v několika drobnostech stylistických.

Dante byl častějším předmětem Šaldova kritického a literárně historického díla než Shakespear. Již v první své studii „Synthetism v novém umění“ a v prvních kritikách v Literárních listech se na něho několikrát odvolával (srv. na př. Lit. 1. XIII., 86, 329; XIV., 174; XV., 10, 296, 298, 324 atd.). V *Bojích o zítřek* (ve studii „Žena v poesii a literatuře“) věnoval mu pozoruhodnou stať, v níž spatřuje jej „jako typického představitele moderní poesie, poněvadž z psychologického a básnického činu, který se váže k jeho jménu, žije posud, ať přímo, ať nepřímo, všechna naše poesie a všechno naše slovesné umění“. V celém jeho díle najdeme řadu zmínek o Dantovi (zejména problém jeho náboženskosti Šaldu po celý život zajímal). I Dante básník politický

cenzurován až zlomený, čemuž nasvědčují prázdná místa po vynechané sazbe. Jelikož v dochovaném indexu spisů pražského policejního ředitelství z r. 1916 není spis o přítomné publikaci vůbec registrován, je velmi pravděpodobné, že vynechání míst bylo se strany úřední sjednáno pouze ústně.

⁵⁾ V téže době zaujal také své stanovisko k thesi Bleibtreuovy knihy „Der wahre Shakespear“ (Novina II., str. 445).

⁶⁾ Srv. ref. v Tribuně 26. října 1921.

⁷⁾ Srv. Lit. listy XIII., 250, L. 1. XV., 10, Šal. záp. I., 15—16, Š. z. III., 93, Š. z. IV., 50, 51, 57, Š. z. VI., 124, Š. z. IX. 73, 156.

byl předmětem podrobnějšího Šaldova zkoumání, zejména ve studii „*Několik myšlenek na thema básník a politika*“ (Šal. zápisník VI., 142—147), knižně otištěné ve „*Studiih literárně historických a kritických*“, str. 187—191, v níž mu „Božská komedie“ slouží za příklad výrazu politické teorie básníkovy. V téže době (1935) ve studii a autostylisaci (Slovo a slovesnost I., 13—14) zkoumá jí s hlediska autostylisačních záměrů. Častěji upozorňoval na vlivy na Jaroslava Vrchlického u příležitosti kritiky básníkových přehledů z Danta⁸⁾ i na jiné české básníky (Zahradníčka).

Ke konci života zamýšlel se Šalda nad záměrem přiblížit se Dantovi monograficky. Tak se přiznává Františku Chudobovi v přátelském listě z 26. května 1935: „Rád bych udělal Danta, ale pochybuji, že budu mít k tomu dosti sil.“ To bylo v době, kdy Dantovi věnoval po dva semestry týdenní 5hodinovou svou přednášku univerzitní, nazvanou *Dante: Osobnost a dílo* (v letním běhu 1934 a v zimním běhu 1934/35).

O t. zv. nesmrtelnosti díla básnického. Studie skoro moralistická. Tuto studii, kterou proslovil autor dne 21. března 1928 v cyklu přednášek, pořádaném Lidovýchovným ústavem Masarykovým, vydal O. Gírgal na Smíchově v květnu 1928.

„*Bratru Aloisovi* jako pokračování některých našich hovorů,“ připsal F. X. Šalda v čelo knížky jako věnování.

Po druhé byla tato stať otištěna jako úvodní ve „*Studiih literárně historických a kritických*“ (Praha, na podzim 1937).

V přítomném vydání bylo použito edičních zásad, stanovených obecně pro celý Soubor díla F. X. Šaldy. Podle nich přetištěn je tu text knižního vydání Šaldových brožur beze změn jazykových a stylistických, při čemž pravopisně normovali jsme podle Pravidel z r. 1941 jen tam, kde tím nebyla porušena individualita Šaldovy nebo dobové konvence.

Jiří Pistorius

⁸⁾ Srv. Duše a dílo (5. vyd.), 96, především v studii „*Dvě rozhodná léta v životě Jaroslava Vrchlického 1875—1876*“ v knize „*Dopisy Jaroslava Vrchlického se Sofií Podlipskou 1875—1876*“ (Praha 1917), str. 22, 30, 33—36, 49—50 předmluvy, později „*Studie lit. hist. a kritické*“ 57, 237, 243.

Soubor díla F. X. Šaldy 9

Vydává Společnost F. X. Šaldy v nakladatelství Melantrich za redakce Jana Mukařovského, Václava Černého, Felixe Vodičky a Jiřího Pistoria



● Studie o umění a básnicích

1. vydání

K vydání připravil Jiří Pistorius

Typografickou úpravu navrhl K. Teige

5000 výtisků

V září 1948

Vytiskl Melantrich v Praze

Cena brož. 45 Kčs

Soubor díla F. X. Šaldy 9

Vydává Společnost F. X. Šaldy a nakladatelství Melantrich za
redakce Jana Mubalovského, Václava Černého, Pavla Vodňany
a Jiřího Pistoria



● Studie a umění a básně

1. vydání

K vydání připravil Jiří Pistoria

Typografická úprava navrhl K. Teige

5000 výtisků

V roce 1948

Vydání Melantrich v Praze

Číslo 200 000 000

Doplněním souboru díla F. X. Šaldy je

Bibliografie díla

F. X. Šaldy

péči Jiřího Pistoriusa

Je to důkladná informace o F. X. Šaldovi. Jeho obrovská práce ještě nikdy nevynikla tak plasticíky jako z knihy Pistoriusovy. Úžas vzbudí pouhý soupis veškeré té práce. Právem ji Šalda nazýval „těžká robota“! Je jí podán nejen obraz literárních bojů a polemik, přehled jeho časopiseckých tribun, zrcadlo jeho lásek i nepřátelství, ale protože autor soupisu podává poučení o předhistorii a dozvucích jednotlivých článků, kde cituje články, poznámky a polemiky Šaldových protivníků, a protože připojuje i jiné užitečné údaje, stává se tak jeho kniha opravdu velikou přehlídkou naší duchovní práce za padesát let.

Josef Brambora
Kulturní politika

Brožovaná 165 Kčs, váz. 195 Kčs

J. B. Světek

F. X. Šaldy boje a zápasy o výtvarné umění

Autor monografie podrobně sledující Šaldův vztah k výtvarnému umění si získal opravdovou zásluhu. Předně důkladně přispěl k plnějšímu poznání a významu kritikovy osobnosti. A rovněž tak zachytil kus dějin moderního českého umění, onen úsek, kdy se projevuje nejkrásněji, protože nejstatečněji, kdy si musilo tvořit i samy podmínky vlastní existence. Vykládá a dokládá, jak Šalda pronikavě změnil nazírání českých malířů, sochařů a architektů, jak vydatně pomohl vyprostit se z hloupého maloměstského středoevropského umění. Monografii doplňuje jmenný rejstřík a úplný soupis Šaldových prací z oboru výtvarného umění.

Otokar Mrkvička
Lidové noviny

Brožovaná 150 Kčs, váz. 180 Kčs

U knihkupců

Melantrich