

**FXS**

# Soubor díla F. X. Šaldy

**11**

**Kritické  
projevy – 2**

**1894–1895**

*Melantrich*

F. X. Šalda

## Kritické projevy — 2

1894—1895

Druhý svazek „Kritických projevů“ F. X. Šaldy obsahuje úplný úhrn Šaldovy kritické a polemické tvorby z třetího a čtvrtého roku jeho publikační činnosti: z r. 1894 a 1895. Je celistvým obrazem Šaldy šestadvacetiletého a sedmadvacetiletého, vstupujícího na prahu literárně revoluční epochy devadesátých let minulého století na veřejné forum a brzy nato významně ovlivňujícího české literární dění tohoto období. Dlouhá řada kritických projevů vytváří vcelku mohutný obraz vývoje moderní české kultury a Šaldovy výjimečné tvůrčí účasti na ní, obraz vývoje Šaldy — kritika a jeho aktivního postoje k českému dění nejen literárnímu, ale i obecně kulturnímu a zčásti i politickému. Profesor dr Jan Mukařovský o této edici napsal: „Ať bude Šaldovo dílo korigováno, doplněno, kritisováno . . . ukáže se na konec, uvolněné časovým odstupem se souvislostí s pomíjivými záležitostmi, z jejichž nárazů postupně rostlo, že má svou důslednou vnitřní zákonitost a v ní svou krásu.“

Brož. 110 Kčs

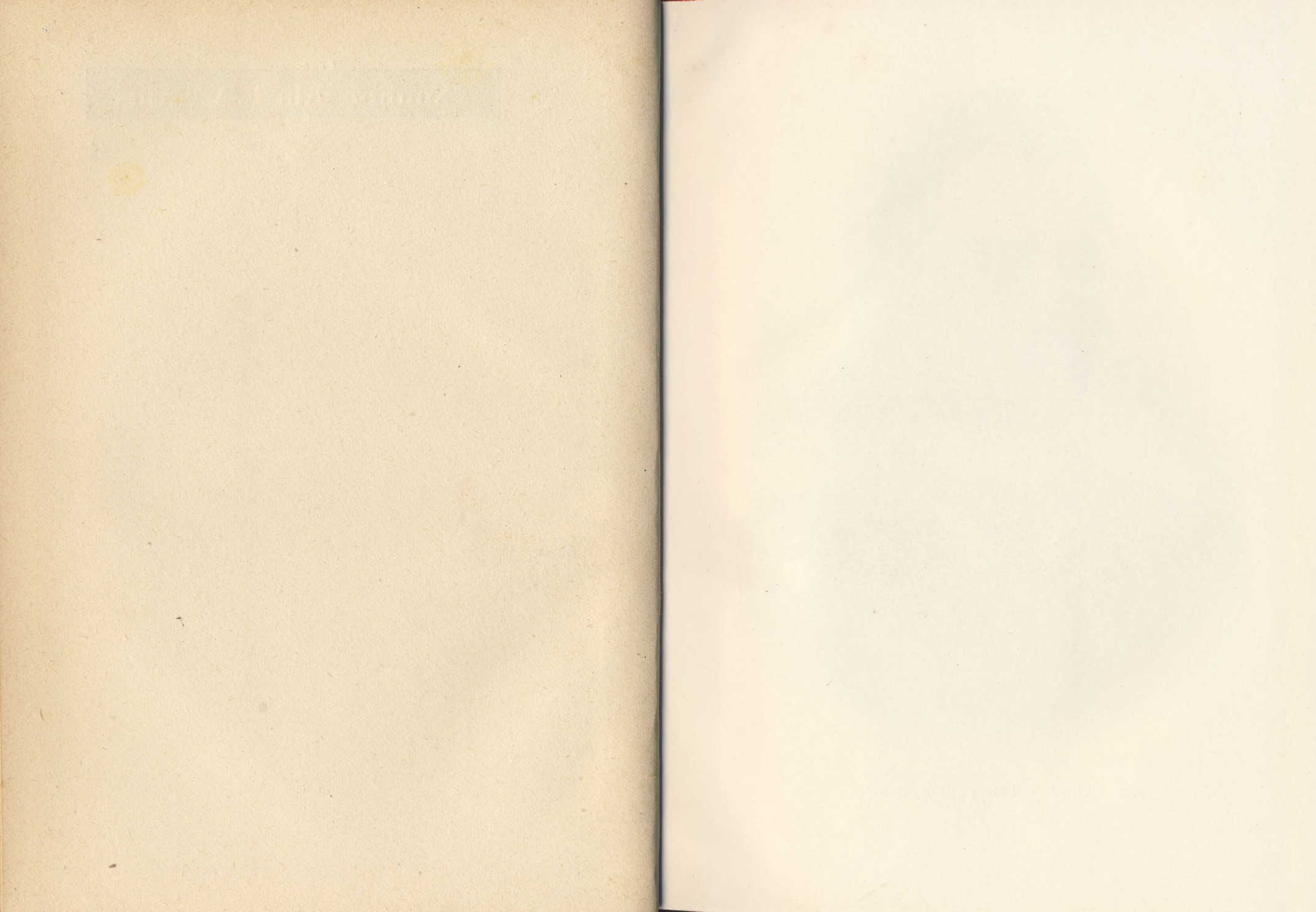
Váz. 135 Kčs

1964

7Kč

FXS







F. X. ŠALDA, podobizna z let devadesátých

*F. X. Šalda*

**Kritické projevy 2.**  
**1894-1895**

Melantrich

## Obsah

### 1894

- 11 Národní divadlo  
Lidová představení — Slovo p. Zákrejsovi — M. A. Šimáčkův Jiný vzduch — Gerharta Hauptmanna Hanička — Cyklus Jeřábkův — Josého Eche-  
garaye Mariana — A. a V. Mrštíkův Maryša —  
Meilhaca a Halévyho Frou-Frou a několik myšle-  
nek na ni navázaných — Stroupežnického cyklus
- 92 Dramata tištěná  
F. A. Šubrta Drama čtyř chudých stěn — R. Je-  
senské V žití proudech
- 104 Josef Merhaut: Had a jiné povídky
- 110 Fr. Táborský: Melodie
- 115 J. S. Machar: Tristium Vindobona
- 121 L. Ariosto: Zuřivý Roland
- 
- 137 Rozhledy sociální, politické a literární
- 144 Polemika s J. Vrchlickým

### 1895

- 151 Národní divadlo  
Pailleronovi Komedianti. Polemický exkurs literární

- za ně vsunutý — Jiráskův Otec — Klicperův Žižkův  
meč — Augierova Paní Caverletová — Vrchlického  
Svědék a Závěť lukavického pána — Davisovy  
Katakomby — Malou poznámku k repertoiru —  
Cyklus Kolářův — Pohostinské hry slečny M. Pospí-  
šilové — Cykly výstavní — Psychologický medailon  
p. J. Zeyera — Štolbovo drama Peníze — Ještě  
sl. Pospíšilová — Ruthovi Syčáci — Philippiho  
Dobrodinci lidstva — Šimáčkův Jiný vzduch  
— Výstavní cyklus — Dančenkův Šťastný člověk  
— Osamělé duše od Gerharta Hauptmanna
- 206 K otázce dekadence
- 223 Z nové české beletrie  
Rais: Zapadlí vlastenci — Šimáček: Duše továrny —  
J. Arbes: Poslední dnové lidstva — Nová česká  
próza: Jiří Karásek, Stojaté vody'
- 246 Maryan Zdziechowski: Karel Hynek Mácha  
a byronism český
- 254 Jedinec a hromadnost
- 267 Těžká kniha
- 302 Vzdělávací bibliotéka, svazek 22—24.  
Jaroslav Vrchlický: Tři knihy vlaské lyriky —  
Arne Garborg: U maminky — Otto Erich Hart-  
leben: Hana Jagertova
- 310 K předkladu Baudelaira
- 
- 335 Odpověď p. M. A. Šimáčkovi
- 340 Prohlášení na adresu p. M. A. Šimáčkovi
- 344 M. A. Šimáčkovi a J. V. Sládkovi
- 349 Otázka redaktorská
- 358 Několik slov Času z 6. července t. r.
- Dodatek*
- 361 Česká moderna
- 365 Poznámky vydavatelovy



### *Lidová představení*

Nerepertoírnost stává se v poslední době chronickou chorobou Národního divadla. Repertoír bez vzoru a účelu přepadá v rozprášené hře jako sklička kaleidoskopu. Nejpestřejší směs, hotová všehochuť. Augier vedle Sardoua, Sudermann vedle Shakespeara. Sáhlo se i do starších českých her, ale povrchním a náhodným, zdá se, zabořením ruky, čas od času, podle potřeby kdy jak vyplnit hladový papír divadelní cedule. Systému ani zárodku jeho v tom není vidět. Slíbené cykly českých dramát zapadly zase asi do tmy nestvořeného a ne-realisovaného. Zatím nezbývá než konstatovat tato hubená léta a avisovat *Šimáčkův* Jiný vzduch a *Hauptmannovu* Haničku.

*Lidová* představení v té formě, jak se pěstují na Národním divadle, nás neuspokojují. Snad finančně vyhovují, snad i více méně esteticky — ale hlavní, podstatný, pojmový jich cíl — *socialisaci umění* nevystihují a nezasahují ani práškem. Obecenstvo je pořád buržoasie, řemeslník, živnostník, menší úředník — většinou ženy a děti — posunuté jen o úměrný stupeň finančního řebříku na sedadlové škále. Vlastní mase sociálně zůstávají nedostupny již dobou, kdy se hraje. Nových živlů do divadelního obecenstva přivedeno poskrovnu a ty nejsou ještě ty impulsivné vrstvy, ta svěží půda, vybraná a hlouběji založená, s kterou bude se musit umění ve svém zájmu hledět sblížit a na nichž musí mu v prvé řadě záležet.

Druhá je otázka výběru repertoíru, která nám vadí. Výběru! — Ano, kdyby byl Posud byl jen chaos, ne plodný chaos, kypící a přeplněný životními zárodky, nýbrž umělý chaos, mající vyhověti každému a všemu. Vedle staré předbřeznové, naivní, idylické a archais-

tické naší literatury sáhnuto po zboží nejmodernějším, po p. Svobodově dramatech evolučním a sociálním „Útok zisku“. A vedle toho zase dramata pathetická nebo komedie prostě dikční a verbalistní. Všem všecko. Divadelní správa rozřešila tak bez zvláštních obtíží spor dvojích proti sobě stojících poradných hlasů, z nichž jedni doporučovali „lidu“ t. zv. sociální dramaturgiu, druzí naopak naivní, idylickou a intimní. K těmto posledním patřil zejména p. Kuffner v Národních listech, kde povedeně mínil, že chudý člověk má dost sociální otázky v životě, nač ho jí rozrušovat ještě v umění a na divadle. Mohla se ovšem zodpovídat s hlubší psychologií, jakou vynesly nejisté a kusé zkušenosti a kontroly lidové četby i v tomto směru. Mohl by se citovati fakt uvedený *Hennequinem*, že romány z dělnického prostředí, jež dělníci s největší oblibou čítají, podávají toto prostředí falešně zbarvené, že rekové takovýchto „dělnických románů“ jsou falešní a romaneskní. Mohlo by se citovat i slovo *Lemaítrovo*, pronesené odpovědí na Zolovo tvrzení o lidovém, sociálním poslání realismu a naturalismu, že je to umění pro duševní mandariny. A mnoho ještě smyslem blízkých a příležajících pozorování a tvrzení.

Ale ve všem tom jest jisté nedorozumění. Netvrdí totiž všechny věty nic jiného, než že skutečně umělecké geniální dílo je rozuměno málo lidmi, elitou. Důsledek z toho byl by, aby se taková díla nehrála, nýbrž aby se hrála díla neumělecká a prostřední — poněvadž se budou jistě lépe líbit. Absurdnost takové logiky je patrna. Je již tomu tak, že umělecké dílo málokdo pochopí a chutná. Úplně ovšem. Ale v odstupňování a klesající kvotě je počet ten stále větší, kruh širší, oblímanější. A pak — a ta otázka je pro nás rozhodna — jak vědět, že *chudší* člověk je k umění, skutečnému umění, nechápavější než *bohatší*? Hmotná, peněžní povýšenost není přece povýšeností duševní, nezaručuje povýšenost vkusu. Odkud rostou naši umělci, odkud jde vůbec příliv svěžích šťáv? A myslíte, že z vrstev, z půdy, která dává umělce produktivné, nebude dost vnímajícího materiálu, dost vybraného obecenstva?

Jistě poměrně více než v plutokracii (a finanční kriterion je přece jediným pozitivním výlučným kriteriem mezi „lidovými“ před-

staveními a normálními představeními večerními). Zkušenosti, jaké učinila německá lidová a volná jeviště, fakt ten ostatně přímo dokazují. Ovšem bude nutno jíti jejich stopami i po vnější hmotné straně i po straně obsahové i repertoírové. Takto nejsou naše „lidová“ představení valnou většinou než ústupek — obyčejnému, majetnému divákovi — koncese zámožnému, večernímu, měšťáckému obecenstvu — koncese přebytná a škodlivá. Na účet hmoty divadla a mravní — té fikce, které se říká „lid“.

*Slovo p. Zákrejsovi k jeho článku Deset let Národního divadla v 1. čísle Osvěty*

První číslo nového ročníku „Osvěty“ přineslo melancholické i polemické intimnosti p. Zákrejsovy v článku nadepsaném po motivující brožurě p. Šubrtově. P. Zákrejs prokazuje svému čtenáři nejprve ciceronské a pak teprve kritické služby. V prvních je rozhodně šťastnější. Jeho vtipy a nápady vyhovují tu — máme-li shovívavý zřetel k stáří a opotřebovanosti tohoto neúporného humoristy — průměru jeho minulých výkonů v onom výborném listě. Ukázal mimo jiné sedadla vynikajících kritiků divadelních svému čtenářstvu: pp. Kuffner, Vrchlický, nebožtík Bozděch a sl. Schulzová jsou takto demonstrováni při svých kritických výkonech. Každému z nich řekl přitom nějakou příjemnost nebo nepříjemnost (karakteristika to není a nezdvořilost také ne). Tu si reservoval výborný „český Lessing“ pro nejmladší kritické živly, ku kterýmž — netvořim-li je sám jediný — mám čest náležeti a kteréž p. Zákrejs přikryl milosrdnou anonymitou. Zde se p. Zákrejs zapomíná a začíná být skutečně nezpůsobný. Takový nezpůsob je zejména, když vytýká on p. Zákrejs tímto nejmladším „nedostatek krasovědeckého vzdělání“. Tak dalece se neměl zapomenout po mém skromném mínění on, p. Zákrejs, jehož články pilně čítám a v nichž kromě údajů obsahových a zcela průměrných ciceronských vtipů není nikdy po „krasovědeckém vzdělání“

p. Zákrejsově — ani stopy. A proto přece bych nikdy p. Zákrejsovi toto krasovědecké vzdělání neupíral. Můj bože, snad má p. Zákrejs skutečně krasovědecké vzdělání, ale „nenosí je u sebe“, nechává si je doma — a dělal tak celý život. Je to jeho sport patrně. Jen tak si vysvětluju, že krasovědecký p. Zákrejs *není* členem akademie, ač je celá v rukou jeho pánů a mistrů, a že místo něho je tam — pilný Leandr Čech, kritik ne zrovna krasovědecký, ale historický a sociologický po vzoru Tainově a Hennequinově.

Jedno slovo, pamatujte si je: *vy jste neprospěl starému a vy — neuškodíte ani novému*. Respekt k estetice nemusíte vlévat nikomu. My respektujeme spekulativné metafysické systémy estetické — Kantův jako Hegelův a ten jako Herbartův — jako velikolepé architektury ideové, ne exaktní a objektivné, nýbrž individuální a výrazné stavby chrámové — ale nám nejsou tím, čím vám: kasárnami nebo trestnicemi, které poutají a lámou rozhled nebo vězni živé, bohaté a měnné umění. My víme, že estetika není ukončená hotová věda, víme, jak je dnes sporná, záhadná a bolavá, víme, že se včera začala stavět na evolučním podkladu a dnes se začíná již zase bourat.

Druhý nezpůsob, jehož se tu p. Zákrejs dopouští, je ošklivější: je to *lež*. Podle něho klade prý tato část kritiky otázku svoji: je dílo ze *staré* či *nové* školy — je-li ze staré, nestojí za nic — je-li z nové, je výborné. Tak prý kladou kriterium tyto mladé živly na místo starého: je dílo *krásné* či ošklivé? Pan Zákrejs dopouští se tu ošklivé pomluvy. Každý, kdo četl kdy kteroukoli moji recenzi, ví, že otázku *literární školy* v ní ani nekladu, ani nezodpovídám. Pokládá-li se autor za literárního realistu nebo idealistu, jest mi lhostejné — *psychologicky jest obojí fikce a klam*. Je-li dílo *krásné*, se ovšem také neptám, poněvadž, abych takovou otázku mohl položit, musil bych míti zpředu *definici krásy*, typ její logický — a ten nemám a nemá jej nikdo, kdo neklame sebe nebo jiné. Úloha moje skromnější: sledovati a zjišťovati znaky záliby, psychologické její podmínky a sváděti tak estetiku příznačným procesem v pole psychologické.

### M. A. Šimáčkův Jiný vzduch

Práce p. Šimáčkova, zdá se na první zběžný pohled, je kompromisní, rozdělená a roztržená mezi staré drama jedinečné a výjimečné, vnější a dějově konstruktivné (3. a 4. akt) a mezi útvar nový, rozvojový, psychologický a sociologický, typický a vniterně zákonný (hlavně 2. akt). Tak soudila alespoň lepší naše denní, novinářská kritika. Konstatovala nesrostlé, roztržené těleso, zkřížený (ne ve smyslu přírodní a tedy zákonné degenerace), mechanicky a neorganicky zhnětený útvar — dvoji plán: první opuštěný a nevyčerpaný, násilně zaměněný druhým, od počátku vypočítaně podloženým a nesouvisle a neumělecky (pod motivy napětí diváckého zájmu) podepjatým. Analýza moje chce tu vyšetřit, pokud je soud ten důvodný, může-li kritika filosofická přijati jej za svůj nebo zavrhnouti a nahraditi novým, změněným.

Jaká je obsahová, dějová, a jaká je ideová, zákonná, demonstrační konstrukce dramatického útvaru p. Šimáčkova? Tato:

Ve „špatné společnosti“, v rodině kdysi zámožné a průměrně dle měšťáckých názorů komfortované, nyní však v počátku dramatu p. Šimáčkova zchudlé a kleslé — žije děvče, dcera rodiny, Helena. Je důležité (pro vysledování demonstrační vlohy a vystižení uloženého si cíle p. autorem), vyanalyzovati, zjistiti situaci děvčete ve „starém vzduchu“ co nejpřesněji. Jaké je její okolí? Otec je mravní slaboch stejně jako umělecký. Člověk bez vlohy a po mravní stránce bez vůle. Utopista, snivec a ilusionista, který vinu svého uměleckého i hmotného nezdaru nehledá *v sobě*, nýbrž jako všichni slaboši — *mimo sebe*, v okolí, poměrech. Neměl vlohu nebo neměl pílí, a tak se stalo, že dnes bývalý krajinář maluje figurky na porcelán nebo něco podobného. Slovem: člověk z třídy vyvržený, „declassé“, proletář, umělec kdysi a dnes řemeslník. Přitom však mohutné a zvrhlé snivosti. Roztržka, úplný rozpor mezi vůlí a snem a mezi vlohou a vůlí. Chce, stále chce, nač nestačí. Život utištěný, černý, shrbený, plazivý a podlomený, bolavé rány a nečistá jeho muka, vzpomínky minulého a beznaděj budoucího — všecko přítomné a mučivé — překonává opojením, ha-

lucinační a ilusivnou necitelností, mravní tvrdostí i slabostí zároveň: opíjí se mravně i reálně. Hází na život, na realitu, na tvrdá fakta měkký, lživý, neurčitě mlhavý závoj iluse a sebeklamu: napolo ze slabosti, napolo z potřeby. V promísení obou je v podstatě lhář, tvor pokořený a neuvědomělý, zbabělý a zvrhlý. Viní jiné, viní ženu, viní společnost. Jeho morálka je čistě romantická a aristokratická (později ukáží, že tento malíř Elis je čistě romantický, p. autorem *opsaný* typ). Pokládá se za privilegovaného svým povoláním, svojí vlohou, svým třídním postavením. Je umělec, bytost nad ostatními, nad davem vymknutý a vyjatý z řádů a forem obecných procesů, z obecného dění, z obecných povinností, z obecného mravního a společenského soudu. Je to egoista a individualista — kleslý, zvrhlý, čistě obrazivý, na sílu a její podklad plodné, rozvojové, dynamické, na ocelových odrazech nesené reálné pýchy nesložený a nepostavený — sociálně člověk bez funkce, zbytečný, přetížený i přetěžující, pasivní a luxuriesně přepočtený parazit. Rodině svojí sociálně a organicky jen škodí. Je to nebezpečný a zvrhlý lenoch, nadbytečný a vysávající příživník.

Tento člověk má zvláště silný vliv (není jasně sice formulován, ale dá se soudit z jednotlivých momentů dramatického dění) na dceru. Od něho přijala lehkomyšlnost snu a dalekost touhy jako jistou necitelnost k okolí, k realitě špinavé, kalné a blátivé, kterou se brodí z počátku snad s jistým odporem, ale nakonec (tato situace je na počátku dramatu položena již jako hotová) chtivá, lačná, zcela spokojená a otupená, žádostivá po požitku tohoto plochého, mělkého a bahňitého života. S otcem ji spojuje zvláště tato chtivost požitku. Oba vrhají se do ní proti vůli matky s jistou udýchanou rozkoší: děvče s přirozenou touhou chtivých a rozehnaných proudů mladé představitosti, otec s touhou po hypnotisujícím a zastírajícím příkrovu, po uspávající, klamající a v zapomenutí *budoucího* zesílením *okamžitého* nutící mdlobě.

Děvče stýká se však ještě s druhým mužem, Vitákem, nějakým hercem bez zaměstnání, který je jejím společníkem a jemuž, dá se souditi, je i citově nakloněna. Trpí alespoň jeho hrubé, smyslné důvěrnosti,

ano jsou jí příjemny. Člověk ten je prostě ničema a zločinec, surovec a intrikán současně. Psychologický vliv jeho na Helenu není determinován. Poznáváme jen, že je mu nakloněna citově, že se s ním stýká ráda a často. Jaký styk ten je, psychologicky a charakterově *není vyloženo, není precisováno*. V tom je veliký *nedostatek* této práce. Nevíme, jaká je *mravní* bilance Helenina na počátku hry. Nevíme, je-li děvče *mravně* či pouze *společensky, mravy* zanedbané a kleslé. Patrně předpokládá p. autor poslední, dá se tak soudit alespoň z postupu hry. Ale pak se dá těžko přijmout a vyložit surově smyslný a nízký tón styku mezi děvčetem a jejím nápadníkem, to celé demi-mondové ovzduší, jaké rozestřel a zavěsil v líhovém a kouřem napitým mračnu nad styky, zábavou, družkami a společnostmi, v níž Helena žije. K čemu je ta celá druhá proměna, ta zábava podezřelého kalibru u „Palmů“ — když v ničem *nevyjasní*, neposlouží k určení, k mravní nebo charakterové *fixaci* Heleny? Naopak. Vynoří se diváku domněnky, které sugeroval p. autor napovědění v rozpravách Vitákových s nějakým hejskem, které zamlžují a zakalují všecko *ethnologické, charakterové* pojetí Heleny. Nač tato proměna 2. jednání, která není dynamická, která není rozvojová pro dramatické dění, která nerozvíjí nic psychologicky, ani prostě vnějškem, postupem faktů? Má svoji místní barvu, lokální tón — ale ten měli a znali také romantikové a užívali jej stejně neekonomicky a samoúčelně jako p. Šimáček.

První akt (roztržený skutečně zbytečně, poněvadž děním a jeho rozvojem nezdůvodněně ve dvě proměny) měl podat *mravní účet*, účet charakterový a citový Heleniny bytosti. *Není* možný rozvoj, není možná proměna a záměna, její určité sledování, její vystupování pro určitou zákonnou demonstraci, když jsou neznámy *prvky*, položení jich, odhad kvalitativný. Nevím-li, *co* se v Heleně promění, *co* podlehe vlivu nového prostředí, nevím pak ani, *jak* se to stane. Důkladný rozbor a poznání prvků a živlů, vlastností, vloh a citů, které se mají rozvíjet, je pojmově nutný. Vždyť prvky ty samy v sobě, ve složení svém jako v jádru mají naznačený plán rozvoje. V nich je rozvoj svinut, narýsován, skryt a utajen, čekající jen vnějších podmínek, aby se projevil, aby se realizoval a objektivisoval. Charakterově a psy-

chologicky je Helena samá mlha. Celý proces zůstává pak čistě *fabulovaný* a *abstraktní*. Hraje se ve *slovech* a ne v dění, které není demonstrováno, které není podloženo.

V takové společnosti, v takovém vzduchu, za takových *hmotných* předpokladů, jaké položil p. Šimáček v prvním jednání, bude, *musí* každý analyzující divák předpokládat hlubokou mravní porušenost Heleninu. Moderní názor zcela důvodně pokládá mravnost za pojem společenský, sociologický, na *hmotné, materiální* kultuře, pevném jejím podkladu jako v půdě a zemi založený a kořeny, rozvětvenou jich sítí zachycený. Mravnost jako číře ethické abstraktum, ideologický typ je nemyslitelná. Účelně jde snaha moderní svěsti abstraktum „*mravnost*“ v konkrétním, v kulturní a sociální pojem „*mravu*“. Nelze ovšem redukci provést *úplně* na tento pojem kultury materiální a společenské — ale z dobré polovice je postup tento odůvodněný.

Bude ovšem pravidelně rozpor mezi mravností (ne ideologickým abstraktem), t. j. *karakterem*, individuální hodnotou, snahou, vybočující tíhou, společensky odstředivým proudem každého živého jedince, a *mravem*, t. j. tížící, svírající *typičností* sociální. Jiný je *mrav* v třídě jisté, a jiná *mravnost* jedinců do třídy té náležejících. V poslední příčině všechno redukuje se na spor, jakým všichni jsme strženi, spor mezi *individualismem* a *socialismem*, *karakterovostí* a *typičností*. Každý zajisté jsme zčásti plodem okolí, společnosti, doby, *vnějšího* vlivu jednotvárně a určitě *typického*, který nás obklopuje, na nás naléhá, nás svírá, poutá a tísní jako zdi vod z vnějška do nitra se hrnoucí, ze všech stran objímající a zaplavující náš byt, naše bytí, kolem něho rozestřené a kalné a kolem stěn rozepjaté, jako kruh pružně a pevně se stahující, ke středu směřující a se zavírající. Vedle toho však nalezáme bod, matematický bod, sílu a schopnost *odporu*, prvek našeho bytí, temné prázdno odporu a života, které nemůžeme redukovat na vliv vnější, podstatné jádro bytí — slovem *karakter*. Odpor *karakterem* kladený *typickému*, samo ustupování a podléhání jeho je *karakteristické, zvláštní a jedinečné* i v této funkci zápasu, sporu a tření, tísně a života — v této funkci podstatně sociologické. Jím, tímto individuálním prvkem obecné proudy, svírající, *typické* a tísnivé, *indivi-*

*duálně* se odlišují a odstiňují touto *metódou* (řekl bych) podléhání, ústupu a typosace. Nebylo by možno bez předpokladu tohoto individuálního prvku, temného, charakterového, z nitra ve vnější *expansivního* jádra vyložiti žádné dění, žádný rozvoj, žádný postup. A podstatná, *základná* a bytná choroba, bolest, nedostatek páně Šimáčkovy nové práce je právě v tomto bodě, v bodě rozvojovosti. Pan Šimáček neukázal, jak je *možno*, aby se dál vůbec rozvoj v bytosti Helenině. Jak jest možno, aby Helena, která s rozkoší a přilnutím čistě *pasivním* podléhá svému prostředí, sociální *typičnosti*, špatnému vzduchu a kleslé společnosti — jak je možno, aby *tato* Helena pouhým působením *jednoho* člověka, novým vlivem se proměnila, rozvinula v opačném právě směru. Helena je čistě *setrvačná*, s radostí a potřebou odaná kalným a objímajícím ji vlivům. Jak se mohla vyrvat z této společnosti, kterou miluje, která jí i charakterově odpovídá? *Přirozeně* nijak. Autor nenaznačil jediným bodem, jediným slovem, jediným posunem *karakterový odpor* vnitřní, *mravní* expansi Heleninu proti obklopujícímu ovzduší sociálnímu, dusící *typičnosti* proti *mravům*, jimiž je opejzata. Rozvoj je pak nevyložitelný, nemyslitelný, *nemožný*. Toto *setrvačné* proudění, kde *karakterné* a *typické* splynulo v jedno, kde *mrav* a *mravnost* úplně se kryjí, na sebe přiléhají neprodyšně a integrálně, nebylo by lze zastavit ničím a nikdy. Helena by musila se vyrvati — mají-li platit předpoklady prvního jednání — násilím by se musila vyrvati z vlivu bratrance a jiného vzduchu, aby zapadla do staré společnosti a do starých mravů. Pan Šimáček zapomněl, že žádný *přímý* bezprostřední vliv neexistuje, že vzduch působí v tělo prostředkem plicí, individuální proměnou a individuální asimilací, že by neprospěl nový vzduch, zdravý a čistý, nemocnému — *který plicí již nemá*. Pro samé prostředí zapomněl úplně p. Šimáček — *na prostředí*. Pro stromy nevidí les. *A prostředím je i karakter*. Pan Šimáček fabuloval strašidlo, psychologické strašidlo i sociální, hotový fantom ve svojí Heleně: v ní *typ* kryje se s *karakterem*. Není toho *rozporu* mezi nimi — který je právě *život*. Helena je psychologická konstrukce, machinace, sylogismus — ale ne tělo, krev, život, duše. Pan Šimáček přešel úplně, že vliv bratrance Prokopa — jeho

proudění a rozeznání nového vzduchu, nového větru — aby mohl působiti, aby mohl v Heleně zapáliti oheň a plamen mravného, charakterového, povýšenějšího rozvoje, zjemnění a ušlechtnění — musil by působiti na *jiskru*, na zapálený nebo doutnající ještě *zárodek odporu a tepla*, bránícího se dusné, mrtvé, olověné a hluché atmosféře okolí. Nelze vzduchovým proudem, větrem zapáliti tam, kde není podloženo jiskry. Nemůže léčit lékař sám, svým *přímým vlivem*, on může jen přirozené dané podmínky, imanentní stavy a snahy těla určitým způsobem, vědomým a plánovitým, podporovati v boji jich proti jiným, zhoubným a chorobným procesům nebo snahám a sklonům.

Celý proces, jak jej p. Šimáček pojal, celý rozvoj je *umravení* Heleny, t. j. přesně mluveno zmohutnění, vypěstování, zesílení *karakteru* na škodu a újmu *typu*. Ale zároveň ukázal Helenu v prvním jednání *čistě bezkarakterní*, prostě a ryze typickou. Helena je čistý a pouhý odlesk okolí. Jeho *mravy* jsou její *mravnost*. Není jediného zadržutého uzle, zlomené křivky a podlomeného vzepětí hněvu, podráždění, odporu, křečovitého vypětí tmavého, vlastně individuálního jádra Helenina proti tíživému a prolinavému, zevšad svírajícímu, tísnícímu a zalévajícímu tlaku okolí, společnosti, prostředí, sociálního a kulturního vzduchu. Helena je podrobena, poddána těmto vlnám a vlivům, nese je a dává se jimi nést a svírat s pasivností rozkošníka, asimilovala si je a je jimi asimilována k splýnutí a k strávení nerozeznatelně jednotného a totožného. Proto je *nemožnost* procesu, který chce p. autor rozvinout, hotová a daná. Nemožno *zesílit* něčí charakter, když charakter ten, zárodky k němu, prvky jeho *vůbec nejsou dány*. A p. Šimáček je nedal, nepoložil, nenarazil na ně v psychologické kresbě Heleniny bytosti. Kresba její je *lineární*, zcela lineární a *důsledně typická*. Není jediného zadržutého zkřivení, jediného uzle a ohniště *individuálního odporu* v celém prvním jednání. Helena necítí odporu a neprojeví ho v celém prvním jednání proti okolí, proti svíravé tísně jeho a napjatému jeho, leptajícímu a nivelujícímu, připodobujícímu tlaku. Naopak. Ona je *asimilována*, ona je dávno tímto prostředím zcela a úplně strávena, ona je již *výrazem a představitelem* jeho, ona sama již *přechází k útoku* — jako prostředí samo, jehož je

integrující již část, plně strávena a snadno a typicky rozšířená — na odporující a bránící se posud ostrov v rodině, nestrávený, nepohlčený, neodplavený vodami degenerujícího prostředí — na *matku*, která soustřeďuje v sobě polaritu *kladu*, polaritu *karakteru* proti otci, malíři Ellisovi, jež autor napojil magnetismem záporným, magnetismem *typičností*, její polaritou. Helena je *úplně zpasivisována* podle demonstrace p. autorovy v prvním aktu svým prostředím a okolím. Ona je již *nástrojem*, prostředkem, připjatou a připojenou buňkou — prostředkem nového prostředí — spojujícím mostem pro jeho výpady a útoky, pro jeho vliv, rozšiřovaný a útočný vliv — na matku. Ona, Helena, i otec útočí na poslední charakter, na individuální útvar mravní, jaký je matka, která pochází z jiného organismu, z jiného prostředí, a zde osamocena, individualisována ční a vyniká do záplavy typičnosti jako odbojný a tvrdý kámen a zeď, která se musí rozlodat, rozleptat, spláchnout a odplavit. Helena je, opakují, slovem přímý a ryzí výraz prostředí, okolí, mravů. Individuálně a charakterové položil v ni pan autor rovno nule. Není ho vůbec. *Neprojeví se*. Helena je čiročirý typ.

A proto proces, kterým jí chce dát proběhnout p. autor, je pouhá fabulace a machinace, pouhý kouzelný a magický experiment, podvodný a klamný, za scénou a při *spuštěné oponě* podkládaný a podstrojený „zázrak“. Je to slovem eskamotáž. V druhém jednání je Helena *naprosto jiná* bytost než v prvním. *Zlomená*, docela zlomená autorem v kresbě. *Jiná bytost, jiná psycha*. Bratranec Prokop, bohatý a meditativní moralista, esthetisující diletant, přijel, schválně objednan p. autorem z Hamburku do proměny prvního jednání, rovně do začazeného sálu u „Palmů“ — aby realizoval obmyšlený p. autorem proces na kleslé Heleně. Tento Prokop je důvtipný hoch. Rozumí docela, co a jak si to p. autor přeje a představuje, a vykládá to v pravý čas a na pravém místě obecenstvu přímo do hlediště. Je to skutečně důvěrník, hotová pravá ruka p. autorova. Přijede tedy, objednan z Hamburku a vystřižen ze Sudermannovy „Cti“, přímo k „Palmům“ za rodinou nešťastného strýce. Nediví se zvláště nic nad její kleslostí. Není ani chvílku zaražen. Ví, proč přišel, a ví také, že to musí vyložit

s nejmenší časovou ztrátou obecnstvu. Nechce zůstat u „Palmů“. Mnoho kouře je tam. A on je churavý plicním neduhem. Nemiluje ten *zkažený vzduch. Chce jiný.* Přišel otevřít okna. Mluví důvtipně, nadhodí vhodné slovo, které je pak „leitmotivem“ v dramate, vyhozeno, váženo, převráceno a osvětleno několikrát ještě v druhém jednání v rozhovoru mezi dcerou a matkou, s malou diskretností, ba s přímo vnucující tendencí podkládáno, podstrkováno pod vnímající a uvědomující orgány diváctva. Se zřejmou snahou, aby nevzniklo nedorozumění o zákonu a thematě, které si vzal za úkol p. autor demonstrovat a realizovat.

Prokop, tušíte na konci prvního jednání, započne tedy obrodnou úlohu u Elisů. Když pak vytáhnou oponu po druhé, je tato činnost již v plném proudu. Prokop chápe velmi dobře odvislost mravnosti od *hmotné kultury*, od *hmotného podkladu*. Nevěří zcela ve smyslu moderního vědění, že chudí lidé bývají ctnostní a boháči zvrhlí. Soudí, že ctnost jest delikátní květina, která se daří špatně ve vyssáté, štěrkovité půdě nebo v nevzdělaných záhonech mezi divokými vulgárními travami. Že ctnost žádá jisté zcela hmotné, makavé a pozitivně dané předpoklady: půdu, okolí, péči. Že mravnost slovem je odvislá přímo a následně (do jisté míry) od mravů. Operuje tedy těmito poznatky a předpoklady. Ctnost v ethice je zrovna jako umění a luxus v životě sociálním podmíněno jistým zabezpečením nejprimitivnějších potřeb života, předchozím úkojem nejhrubších potřeb, utišením nejhrubších pudů, prostých postulátů sebezachování. *Hmotná* podpora je první páka, první prostředek, který nasazuje a jímž působí Prokop. Daří se mu nejlépe ovšem u matky, která přináší již z prvního jednání dostatečnou dávku pochopení a porozumění každé opravné snaze, již chtěla sama provádět ve svojí rodině. Ale i u Heleny zdařilo se Prokopovi znamenitě. Děvče odmítá svoje dřívější družky, znechutily se jí docela dřívější její zábavy, zavírá se a utíká před hrubou smyslností Vitákovou, kterou trpěla v prvním jednání, která jí tam byla potud příjemná, že jí hájila i proti matčiným výčitkám. Je celá změněná, stísněná, zamklá, přemítavá. Tato proměna je hotová, psychologicky docelená, typicky znázorněná hned *na počátku* druhého jednání. Ale

*proces, postup této proměny nerozvíjí se před divákem. Odehrál se při spuštění oponě, v přestávce mezi prvním a druhým jednáním.* Mezi Helenou z prvního jednání a Helenou z druhého jednání leží víc než propast. Jsou to dvě zcela různé bytosti, různé duše. Naznačil jsem, že proces ten za předpokladů páně autorových je skutečná chiméra, nemožnost a nemyslitelnost psychologická. A pan autor skutečně se tímto problémem mnoho netrápil. Celá záhada ležela právě *v provedení této přeměny*, v přetváření se, v přerodu a *rozvoji psychologickém*. Měli jsme viděti působení vlivu bratrancova, *chemický* vliv jeho. Duše Helenina jako pod sklem křivule chemické, pod okem, dohledem, *kontrolou* a výpočtem divákovým měla se měnit, přetvářet, rozvinout. Ale nic z toho není v Šimáčkově dramatu. Celé druhé jednání není než hra chycené ryby, škubající a trhající se na udici, kterou již polkla, která jí vězí již v hrdle. Helena je již chycena před vytažením opony, zmitá a třese sebou celé druhé jednání. Toto druhé jednání má tedy nejvýše zájem *psychologické drobnomalby*, umění odstiňujících přechodů a přikrytých zvrátů, smíšené a svárivé nejistoty vybavujících se, krystalisujících a tuhoucích linií a čar. Ale ani ono není *organické, rozvojové, sociální*. Naopak je zcela individuální, výjimečné, osamocené, nezdůvodněné, vyrvané, neorganické a *romantické* (v psychologické a thesové stavbě *celku*), vyběhlé a vykypělé z rozbořené a pochybené stavby. Pan autor *rozlomil* bytost Heleninu, rozlomil ji za *scénou*. Není rozvoje, jen násilnost, *pohodlná* násilnost přelomení. Ovšem za těch předpokladů, které pan autor položil v prvním jednání, je rozlomenost ta důslednou a logickou *nutností*. Nebylo možno z *číše typického* vyvodit *karakter*. Jsou pochybené předpoklady, je nemožný rozvoj, je pochybený a násilný, ukrytý a ztajeň eskamotovaný postup. Volá-li p. autor ústy Prokopovými na konci druhého jednání: „*láme se to v ní, láme*“ — klame prostě diváka. Já v odpověď si pomyslil: *zlomilo se to v ní — zlomil* jste ji celou v pause mezi prvním a druhým aktem, při stažené oponě, ve tmě kulis.

Obrodnému procesu, jaký p. autor eskamotuje na Heleně, jejímu obrácení a jejímu umravnění napomáhá prostředkem velice šablonovitým, nevyjasněným a v konkrétním případě více než pochybeným:

p. autor umravňuje totiž Helenu *láskou* k bratranci-moralistovi, k bratranci-lékaři. Pravím, že je to prostředek pochybený. Láska není nic než projev sestředěného individua, živelný projev celé jeho zásoby, všeho skladu krve i mozku. *Sama o sobě* je zjev čistě živelný, který nemůže zvlášť umravňovat. Ona jen objevuje jedince, šatem konvence, zvyku a rozmyslu ztajeného, odhalí jeho podstatu, jeho pravdu. Ráz její je dán všeobecnou bilancí, hodnotou nahromaděného kapitálu, celou bytostí — teď sestředěnou, sehnanou a projevenou, plně a nepokrytě: dle toho je buď vysoká a krásná nebo nízká a zvrhlá. Ale *sama o sobě* — jak vidět — láska neumravňuje, naopak roztrhává mravy a tedy u individuí — které jsou vyplněny jen mravy a ne mravností — *odmravňuje*, poněvadž trhá vnější uložené pouto potlačující rezervy a pouští z provazů spoutané zvíře, hrubé a jindy potlačené pudy. Jak mohla láska umravnit zvláště Helenu, je mně načisto záhadné po tom, jak ji p. autor nakreslil v prvním jednání, jak ji tam psychologicky konstruoval a vyložil. Musím opakovat, co jsem již zde několikrát řekl: v Heleně v prvním jednání není ani jiskry charakterového, individuálního, ani jádro a zárodek mravnosti, odporující vlivu typického okolí — *nemůže* se tedy toto jádro, tento střed, utajený bod a skrytá síla odporu láskou projevit, vyvrít na venek a vypjat se ve vzpruženém ocelovém podkladu *karakterovosti*. Byl by to zajímavý a delikátní problém, jak láska — láska ovšem vzácná a výjimečná — umravňuje, t. j. charakteruje, zvyšuje a zmocňuje jedince vybrané — ale nic z něho, ani stopy po něm v dramatech p. Šimáčkově. On užívá lásky jako šablony na základě pochybeného a falešného, romantického předpokladu psychologického. Myslí, že každá láska ušlechťuje (falešně a romanticky), a proto používá jí bez dalších skrupulí, bez další analýzy, bez konkrétního dovození také ve svém daném případě. Dává se Heleně zamilovat — zase za kulisami — do moralisty-bratrance a myslí, že tím je všecko vyloženo a motivováno. Soudí, že pak tím působivější je jeho obrodná činnost, jeho moralistní traktáty a esteticko-citová výchova. Neuvažuje, že záhadu jen *posunul* o jedno další „proč“ — ale nerozřešil. Zaměňuje účín za příčinu, výsledek za předpoklad.

„Jiný vzduch“ p. Šimáčkův vzal si za thema, jak patrně, princip *prostředí*, který formulovala v naší době jako plodnou hypotézu přírodovědecká a sociologická filosofie a který pak byl přijat a neššílněkrát demonstrován moderními směry realistickými a naturalistickými i v umění. Princip ten ve vlastní podstatě je princip *hromadnosti a nivelace*, všecko pohlcující a všechny vynikající jedince v jedinou hladinu rovnající. Jest princip *ztráty* jedinečnosti a aktivity a vítězství *pasivity*.

Tuto, řekl bych, ethickou spekulativnou hodnotu na burse myšlenky neuvědomil si naprosto p. Šimáček. Jinak nemohl by užívati tohoto principu tak nepochopitelně zvráceně a falešně, jako se to stalo v „Jiném vzduchu“. Celý princip prostředí je princip připodobení a strávení, *odindividualisování*, princip ztráty jedinečného a charakterového v jednotné zarovnání, scelené hladině, ve svírajícím tlaku vnějším a okolním — slovem *proměna charakteru v typ* — mravnosti ve mrav. Pan Šimáček v naprostém nepochopení užívá vlivu prostředí jako principu výběrovosti, principu individualisace, *umravnění*, t. j. *usamostatnění!* U něho z typů stávají se *karaktery* — *vlivem prostředí!* Tento sociologický i psychologický alogismus je podkladem jeho dramatu. Nerealisoval a nedemonstroval jej ovšem, poněvadž rozvinout jej a procesně znázornit prostě nelze, poněvadž je klam, ne zákon a pravda.

Vliv prostředí, který *odosobňuje*, pohlcuje a typosuje, je vliv pozvolný, proces pomalých ztrát, trpného a drobného otírání, neustálého, ale sotva zratelného, sotva pozorovatelného ohlodávání a vyleptávání, proces proměny chemického ustrojení, proces pasivní, bolestný a zdoluhavý — proces vzduchu, vln a půdy, které působí zvolna v dlouhém postupu, v pomalé, rozmělnovací, úporně neústupné snaze, v drobných stadiích a v řadě dlouhých generací — vlekle, ale bezpečně. Nechci rozhodovat, pokud může být zcela a úplně — v rozvojovém typu svém — demonstrován v dramatech. Nechtěl bych jej nikdy z něj vylučovat, poněvadž tragická emotivnost, široká a bolestná, spí v jeho spekulativním významu a meditativním pojetí a pochopení jeho *smyslu*. Symbolická, zákonná a spekulativná kon-



kretisace jeho nabízí se sama sebou. (Všecko, z čeho ani prach nepadl do dramatu p. Šimáčkova.) Ale na jedno chci zde upozornit, že proces tento — rozpoutaný, širý a rozvlněný jak je — byl by stěží sevřen i pak do úzkého rámce dramatu. Nepochopitelné je však, že p. Šimáček vyplnil jím (v jakém smyslu a jakou hodnotou právě jsem ukázal) jen půli svého dramatu. Třetí a čtvrtý akt je totiž zcela nový útvar. Čistě *vnější* stavba, prostě dějová, efektní, verbalistní a kombinační. Kriminální drama, jak je znali romantikové jako zvláštní genre „*aventures de cape et d'épée*“.

Běží totiž o následující nesnadný a zapletený příběh. Ničema Viták, když vidí, že Helena se zamilovala do bohatého bratrance a když předvídá, že z toho bude asi svatba — a že mu tedy takto ulétne jeho kořist — pojme nešlechetný úmysl překazit svatbu tu, zachránit pro sebe Helenu a získati pro ni ještě slušné věno — slovem zavraždit Prokopa.

Tento Prokop je totiž řízením autorovým nervosní a zároveň svým zaměstnáním bývalý chemik (má tedy marku pravděpodobnosti, když se povaluje u něho plno jedů). Padouch Viták nakloní si svému záměru slabocha, malíře Elise. Ale ten zviklá se v poslední kritické chvíli a podstrčený již jed zamění zase za lék. Viták, když byl zdánlivě a na oklamání starého Elise od vražedného úmyslu upustil, provede zločin na svou pěst, bez vědomí starce. Zamění znova prášky. Nalíčí jed. A skryje se pak za záclonou. Za chvíli vrátí se Helena a Prokop z divadla. Vyznají si lásku. A Helena po všelikých kličkových řečech vypila by jed nalíčený na Prokopa. To ovšem není v plánu Vitákově, který v kritické chvíli vyskočí zpod záclony a vyrazí otrávené víno z ruky Heleně. To by ovšem nevadilo, aby nedali zavřít lotra, poněvadž k chemické analýsi, jak poví případně rozmyslný Prokop, stačí i nepatrná kapka — ale horší je, že Viták udává otce Helenina jako spoluvinníka. „Nedáte přece zavřít svého nastávajícího tchána,“ míní dobrodušně ničema a přeje dobrou noc. Vtom přichází starý Elis, zmožený alkoholem, kterého rozčíli bídačtví Vitákovy tak, že podléhá útoku mrtvice. Vždycky klidný a nepohnutý, jako dobře natažený budičkový stroj spolehlivý Prokop dohraje svoji úlohu

v intencích p. autorových do konce: pronáší nad zlomeným tělem Elisovým k zdrcené Heleně nějakou, suše jako matematickou větu skandovanou frází o jisté „povinnosti“, která se mi již utopila v hluku vstávajícího a odcházejícího obecnstva. Ve smyslu *dějového* a napínavého podkladu bylo by snad místnější a tak dlouho mučené zvědavosti obecnstvu milejší, kdyby oznámil klidně své rozhodnutí, udá-li Vitáka čili nic. Je škoda, že tuto otázku nechal p. autor otevřenou. Problém, důstojný tak velkého aparátu, bude-li tento ničema zavřen či nic, zůstává nezodpovědn.

Nepatřím k té, u nás tak četné třídě kritiků, kteří vylučují z umění (speciálně z realismu, které je jim uměním kat exochen) určité *jevvy*, určité *náměty*, určité *děje*, určitá *fakta*, *osoby*, *předměty*, *city* a *vněmy*, kterým přezdívali chorobné nebo výjimečné nebo romantické. Vpravdě není nic chorobného nebo výjimečného nebo romantického *samo o sobě*; slova ta jsou nefilosofická, svědčí o nemyslívém duchu. Všecko je v řádu přírodním a vesmírovém, všecko je zákonné. Jen *způsob* uměleckého podání může býti nemocný či (libo-li) „romantický“ — t. j. falešný — *neumělecký*. Ve *způsobu* uměleckém, v zpracování, podání je bolest celého sporu, všeho nepochopení. Není žádných látek „realistických“ a „romantických“, žádných privilegovaných a přírodou a vnějším vlivem označených a *předurčených* dění a postupů, vznětů a citů, slovem žádného *materiálu* typického, logicky formulovaného, estheticky schematisovaného. Jsou jen *látky*, je jen *materiál*. Všecko záleží na způsobu *pojettí*, na utvářejícím, uměleckém podmětu. On je to, který musí *ze sebe a sebou* najít *zákonnost a jednotu typičné ideovosti* v roztržštěné a jevově chaotické hře pohyblivého, hmotného toku. Byla by snadna (a je skutečně, vidíme to v našem českém t. zv. realistickém proudění) úloha umění (tedy, libo-li, speciálně „realismu“), kdyby mělo podávat jen zjevy *nejopakovanější*, zjevy samy v sobě bezobsažné, čiré, jevové — slovem všednost a prostřednost. — Snadné proto, že u zjevů těch je *zákonná, logická, formová* jich redukce, esthetická *typosace* nejpoohodlnější. Snadno poznáte zákonnost ve zjevích všude se vyskytujících, stále do očí bijících. Ale jiný a daleko těžší úkol je podati i všecko t. zv. výjimečné a ne-

pravidelné, odlehle a vzácné nebo zvláštní — jako *zákonné a typické, jakým skutečně je*. Tu je formule typosační daleko širší a daleko obtížnější. Umění nelze tedy nikdy obmezovat na t. zv. opakovanost, pravidelnost a všednost. Ono má za mez jen *samo sebe* (subjektivně) a *život, všechno jevové a existující* (objektivně). Všechno, co je, co existuje, co se dá pojmut a představit — sen, vněm, poznatek i idea — patří do jeho oboru, do jeho pole. Nepatří tam také jen průměrní šosáci, ne jen lidé slabí, směšní, utlačení a kleslí — ale i silní, rekové, ideová i sensitivní a citově delikátní — ne jen „průměrní a drobní“ — ale i tak zv. „extrémy“ — geniové i zločinci. Nevím a nenahližím, proč by nemohlo se vše tak (dějově a vnějším postupem) sběhnout a udát, jak to vypravuje ve svém dramate pan Šimáček. Život není vystřižený vzorec a model, on je spřežení, zkřížení a zapětí, v něm jedno o druhé je opřeno, jedno druhým podmíněno, jedno s druhým sepjato k nerozuzlení. Ale o to běží, aby toto rozehnané a vnější dění dostalo *podkladu zákonného, typického a formulového*, aby pod pestrou a barevnou, rozkypělou hrou jevovou byl ukázán *spodní proud*, ideový smysl a podklad, symbol. To je úkol umění: ukázati *zákonnost* dění, jeho smysl, logický nebo citový a ideový tvar a formuli, *scelující nús*. Nepojati a nepředvěsti nic jako náhodné, výjimečné, prázdné a bezsmyslné. A ta, a jen ta je vada nastavené stavby, podložených druhých dvou jednání p. Šimáčkova „Jiného vzduchu“, že nedovolil jednotnost, příčinnost a symboličnost toho všeho zmateného a poplašeného dění. Že podal jen *materiál*, chaotický a nabraný materiál, *surovinu* — ale ne uměleckou formulaci. Nepodal slovem *psychologii*, ba ani *ethiku* zločinu — nýbrž *zločin sám*.

Jiný bod, na který chci ještě ukázat, je *neoriginelnost plánů*, psychologických konstrukcí osob p. Šimáčkových. Starý *Elis* je typ čistě romantický. Je to rozlomený a sporný polotvar. Roztržka mezi snem a vlohou, mezi chtěním a uměním, mezi vůlí a schopností, formou a ideou je tu úplná. Romantism s význačnou symbolikou stvořil tento typ. *Turgeněv* podává ve svém Rudinu a Něždanovu nejlepší a nej-

1 - „Co dovedeš, co zmůžeš, ty, určitý umělece, tam sáhá tvoje umění.“ *Gautier*

dovršenější psychologické podobizny. *Elis* je slaboch a zbabělec mravní i volní. Umělec, který je jen proletář a vyvrhel třídy a kasty. Ničema, maskující se talentem. Oběť ilusivnosti a autosugesce. V rodině parazit a utlačovatel. A právě v těchto posledních bodech ukazuje p. Šimáčkův *Elis* přímo k zahálčivému herci *Delobellovi v Daude-tově Fromontu a Rislerovi* a pseudogeniálnímu příživníku, fotografu *Ekdalovi v Ibsenově Divoké kachně* jako vzoru, dle něhož byl pracován. Psychologicky je *Elis* jen jejich odlika. Přenešen je do všech bodů, do každého psychologického záhybu a skladu i vnějšího a plánově kalkulovaného. Že bratranec *Prokop* přijel místo z Hamburku ze *Sudermannovy Cti*, konstatovala již denní kritika. *Prokop* není karakter, není jedinec, ani typ, ani symbol — on je stroj, stroj, do něhož jsou vloženy autorovy starosti a vysvětlivky, motivace i ideace. Je to šedivý, bezbarvý dialektik, nikdy nevzrušený, vždycky klidný, studený a formalistně a falešně meditativný, hloubavý a esthetisující. Autor jej psychologicky vůbec nevypracoval. Naznačil něco, jeden bod, který padne z úst Heleně, který však hned se rozplyne v šedi abstrakce. Míním místo ve třetím, tuším, jednání, kde Helena paroduje jeho těžkopádnost citovou, jeho rozvážlivost analytika a hloubavce: „— budu o tom přemýšleti“. O smíchu bude přemýšleti! Má-li se smát, bude přemýšleti? Je to tedy člověk, který nekoná nic bezděčně, naivně. Hloubal, reflexiv, analysta, Hamlet. Jaký problém, bylo by pak, ukázat, *jak* se zamiloval tento těžko vznětlivý, melancholický dialektik do špinavého obmezeného děvčete! Ale nic z toho.

Vedle *Heleny*, která se ničím neliší od jiných obětí dramatických i románových snah umravňovacích a povznášejících, ničím nevypadá z genu děvčat v jádru dobrých a jen povrchem pokažených, a která je v dramatické a psychologické konstrukci p. Šimáčkově, jak jsem obšírně ukázal, hotová a čistá fikce — vyčerpává *Viták* řadu hlavních figur. Tento *Viták* je konstrukce čistě bezobsažná a psychologicky prázdná, schema, šablona *romantického intrikána, mytologický koncept*, zrovna jako bratranec *Prokop*. *Viták* je princip zla, jako *Prokop* princip dobra. Zlo jednoho a dobro druhého jsou čistě vnější, náhodné a fatalistní, jsou to jich hotové a imanentní *vlastnosti, žádné postupy*,

procesy, stavy a dění. Metafysická schemata. Viták je prostě pekelník, černá duše, kreslený sazemi v sazích. Jak říci, je-li kreslen dobře nebo špatně? Není ani nic vidět, než saze. Člověk, který otravuje a sípá. To je všecko.

*Herecké provedení* „Jiného vzduchu“ překvapilo mne něčím, co bych nazval *falešnou intonací* psychologickou. Hned při prvních větách p. Šmahových (malíř Elis) poznal jsem nejistotu a mlhavou, klouzavou faleš, zaviněnou autorovým podkladem, dramatickým textem, nejistotu, smytou neodstíněnost a nečistotu psychologické perspektivy. Nebylo, *nemohlo* být tentokrát té vypracované čistoty typického a zákonného, kterému se obdivuji jindy u tohoto herce. Figura Helenina je zvláště nešťastná, na třikrát rozlomená, po každé jinak a nová. Slečna *Kubešova* hrála vlastně za tři různé figury, za tři různé herečky. S jemností a citovým prosvícením, rozumí se jako vždycky. Bratrance Prokopa suše a ztuhle skandoval p. *Seifert* a intrikána Vitáka sípal a syčel, jak předepsáno, p. *Bittner*.

Ještě vnější, ale příznačnou poznámku. Mezi hmotnými a determinovými prostředky, jimiž krotí a zušlechťuje Prokop Helenu, uvedl autor také hudbu. A sice — Bachovu sonátu. Každý, kdo zná Bacha, ví, že nešťastně. Bach je hudebník *učený*, který má zájem jen pro *vzdělaného* hudebníka, pro duši estetickou a rafinovaně *odbornou*. Více než tento formalista kontrapunktista, prospěla by po případě melodická vlašská skladba. Chci jen říci, že tato determinace je zbytečná a nesprávná. Vliv hudby je měnný a různý — poněvadž sama jest jen v podstatě *pocitová* a ne *citová* — rozhodny jsou tu citové *asociace* posluchačovy, tedy něco, co nezávisí na hudbě — ale od podmínek vnějších — od dispozice. Jak stojí psáno již v Gončarově *Oblomovu*: Někdy Rossiniho opera tebou nepohne, a jindy zakvíčí flašinet na dvoře, a ty pláčeš. Na štěstí, to co hraje p. Seifert na konci druhého aktu, není nikdy Bachova sonáta.

Všechno zájem a cena práce p. Šmahův je složena v detailech, v pozorování a vyšetření jistých pevných a ostrých uzlů, seřaděných

faktů, ustálených dění, barvy místní i jazykové, rozvržených obrazů a scén. Jsou to *zlomky*, je to *material*. V té příčině souhlasím se všemi poklonami, jež složila p. Šmahůvovi denní kritika. Ale jeho „Jiný vzduch“ není ani coulem jednotné, celistvé umělecké dílo, zákonné a typické. Práce básníka a myslitele. Naopak. Práce pochybená, nepravdivá. To jest neumělecká. Poněvadž pravdy není mimo umění a za ním.

### *Gerharta Hauptmanna Hanička*

Hustá mlha nepochopení a konfuse padla jako oblak na Hauptmannovu Haničku. V kritice domácí i zahraničné, mezi obecnstvem i kritikou — všude roztržitost, neshoda, různost hledišť i pojetí, pomatený, nepřesný, logicky nevyjasněný a pojmově neustálený slovník, rozpačitost, nevole i nadšení, rozbitá, příkře odlišená škála dojmových i logických kriterií! Ubohá „Traumdichtung“ Hauptmannova! Kolika kritikům pokazila bonvivantsky joviální, cause-risticky pohodlný, polozivavý, poloplágující tón! Není pochyby, že „mystická mlha“ nesevědi promenádám po vyšlapaných chodnicích ošuměle pikantní duchaplnosti. Z druhé strany stoupenci theorie genrů měli pokažený všechen požitek bezpečné, na coule odměřené klasifikace. K čemu se učili jen všechny definice veselohry, dramatu a tragedie, když přijde — může přijít takový zlomyslný autor, který napíše práci, která se nekryje se žádnou přijatou definicí, nevejde pod žádný pojem poetiky? Která visí mezi všemi — z každého něco, ze všeho nic — vidte p. Zákrejse? Jak je možno, aby genry měly svůj *rozvoj* a svoji *záměnu* — jak smějí se rozvíjet jen estetické typy stejně směle jako typy živočišné a přírodní? Jak smí umění být stejně v toku, práci, napětí a pohybu, jak smí být stejně pohyblivé, měnné a živé jako — ó hrůza! — jako *život* — že ano p. Zákrejse? Což není umění *protiva života* podle vašeho soudu? Což není jemu dán *jeden* zákoník, abstraktní a absolutní na věky věků, pro nekonečno a nevyčerpání — a což nenaučil se mu kritik jako soudce svým paragra-

fům, aby měřil, vážil a káral? Což není jím Aristoteles? A takovou práci, která nerespektuje genrová kriteria, u takového referenta jako zákonik platná — která jeho celé naučené umění hází za plot — takovou práci smí dnes někdo napsat a smí ji docela hrát Národní divadlo! Jaká drzost: umění chce být živé, chce tvořit jako příroda, chce rozvoj estetických typů, přeměnu a přerod tvarů! Hrůza a bi-dáctví! Vždyť — kdyby se mělo těmto zlotřilým anarchistům umění povolit — došlo by se k novým jiným estetikám — musela by se psát jiná pravidla — jiný výkladový systém, plésti jiná abstraktní logická síť, do níž by se mohl zavřít výklad živého uměleckého výtvoru! Nebyla by pak jedna estetika — jedno umění — ale několik, různých a mnoho — celé skupiny příbuzných útvarů s jinými možnými novými kriterii, podle možnosti nových klasifikačních, třídících rozvrhů. Každý umělec měl by pak svoji estetiku a ta by byla právě — psychologický výklad jeho organismu-temperamentu, vlohy, duševního života a zbarvení vůbec. A kritik by pak musil tvořit theoreticky a ideologicky stejně, jako umělec konkrétně a experimentálně. Estetika a tvůrčí síla v kritice — ale kam s tím, brání se p. Zákrejs! To ohrožuje jeho kritickou existenci. To je hotový atentát na něho — na něho, který se stěží naučil jedné estetice (a té ještě špatně). Chtít, aby p. Zákrejs filosoficky myslil u každého takového ledajakého nového zeleného panáčka, přicestovalého básníka naturalisty nebo symbolisty — aby p. Zákrejs konkrétně a individuálně, t. j. skutečně v kritice tvořil, myslil, vynalézal — nebo alespoň se snažil o něco podobného! Kam pak vynalézat? Jemu je již všecko nalezeno. On nenalézal nikdy a měl k tomu krásnější příležitost, než jakou mu poskytuje takový ubohý Hauptmann, myslí si p. Zákrejs, — třeba Shakespeara nebo Ibsena. Ani ti jej nesvedli. Ne, p. Zákrejs dovede odolat. A teď by měl tvořit, myslit, spekulovat, pojímat, chápat. Ale kam pak! To on nečinil nikdy. Všecko je hotovo. Nalezeno. Napsáno. Stačí srovnat „nové“ se „starým“ a říci, jestli se vejde „nové“ pod „staré“. Když ano, je dobře. Ne-li, zle. To je všecka a celá kritická činnost podle p. Zákrejse. Čistě měřičská. Vzpomene si na „pravidla“, kterým jej naučili, a uvažuje, jestli je básník „zachoval“ či „porušil“.

Jemu je Aristoteles ne individuální filosof, ne projev jistého ideového, myšlenkového a citového organismu a systému, plod historického a fyzického prostředí — nýbrž abstraktní hotový formulář, věčný zákoník. A kdyby jej dovedl čísti! A kdyby si uvědomil, jak různé a sporně byl během dějin vykládán a pojímán! Ale ne — on věří v abstraktum, ve fantom, ve svého Aristotela a ve svého Lessinga a těmi hází jako maskujícími, prázdňě zvučícími jmény. U něho jsou to authority, kouzelná jména, talismany. On nikdy nepochopí, že může být umění tak široké a rozlehlé, aby objalo antiku i gotiku, řecké i indické, španělské i francouzské drama, italské mythologické i nizozemské genrové maliřství. On nepochopí, že změněný život, změněný rozvinutý jeho obsah podmiňuje změnu vhodných korespondujících výrazů a forem. Že je boj mezi uměleckými genry jako mezi přírodními rody a tvary. Že typ podléhá změně a rozvoji. A že typy se tvoří a rodí, přeměňují, vyrůstají z ryze osobního a charakterového, z nového a individuálního po výtce. On nepozná nikdy smysl kritiky jako přírodopisu ducha. A jak by bylo možno, když darwinismus nalézá již celý v theologickém a mythologickém dogmatu — o dědičném hříchu! To je vtip, myslím, špatný i pro nejloupější humoristický list! Pan Zákrejs má patrně ten logický soud, že nejprve byly estetiky a poetiky s jich teoriemi, vymezeními a kriterii genrů, forem a typů — a pak tvůrčí jedinec, myšlenka, koncept, básník, citový i ideový podnět a plodný životný obsah. Co logické zvrhlosti a převrácenosti je v takových názorech, dá se přímo hmatat rukama.

Právě opačný je skutečný dějinný postup. Nejprve jedinec projeví se niterně, obsahově a právě jedinečně a charakterově. Není typů napřed a o sobě, nýbrž jen individuí, charakterů a jich projevů v tvořivosti. Je výraz dříve než forma ve smyslu typického, pevného ustavení. Genre vzniká právě opakováním, přilnutím, podrobením se, sociálním a hromadným vykořisťením nového charakteru uměleckého, nového individua. Individuum a charakter vychází a projevuje se z nitra ve vnější, vtiskuje se vnějšímu a hromadnému, napodobením si je spouštává a podrobuje. Všecko jedinečné, charakterové, individuální právě touto cestou stává se historické, typické, genrové. Forma, genre, typ

původně vždycky je projev *ideový*, niterný, obsahový a *individuální*. Ji ukládá genius v majetek obecnosti a společnosti, jí ryje svoji stopu do hladké syké půdy. Napodobením zmocňuje se tohoto původně a ryze myšlenkového kapitálu *hromada*, *společnost* a vyssává napodobiteli, stravuje epigony všechn plodný a živný kapitál a šťávy tohoto odkazu. Vyčerpá a vyžije se genre, typ, formalita, zeslábné a umírá vyčerpáním vnitra, vyprouděním a vylitím tvůrčího tepla a zárodkové plodnosti do studené měkké dálky času a půdy. Silná, ze tmy se tlačící individualita, nový charakter, nový umělec, nový básník — nový výraz a nový orgán života — projevuje v zápasu, z tísně tmy a přeplněného teplého napětí nový život novým výrazem, novým charakterem, novou hodnotou a novou formou. A tím větší bolest, napětí a rozvrat v ssedlé historické a netečně složené, mrtvě vyssáté typičnosti, čím silnější je rozvoj obsahový, prudkost touhy a vyvření nového, neprojeveného a niterně stísněného. Typy — i estetické — z nitra jsou pojímány a *přizpůsobením* se zachycují, existují, stávají, vznikají i zanikají. Ztrácením a pozbíváním charakterovosti a individualnosti se tvoří — t. j. přijímají a napodobí, opakují, zmnožují (a v tom právě je pojem typu a genu, *rodu*), ale také vyčerpávají a konečně odpadávají jako hluchý a dutý povlak.

Nový tlak tmy a chaosu novými neprojevenými a po projevu lačnými formami naléhá a dusí světlé, hotové, vítězné útvary. Přeměna a postup od individuality a charakteru k typu a rodu je právě rozvoj umění. Záhada a zkušební, bojovné, válečné, dobrodružné pole genia. To, co pojal sám *ze sebe* a jako *svoje*, musí *vtačit* ve společenskost, musí jako jho a zákon uložit hromadě místní a časové, rozestřít přes věky a společnosti. Je to zápas o život, o projev jeho, o jeho zmnožení. Může být sta pojetí, sta komposicí, a nebudou realizovány. Sta niterných tlaků nemá dost síly k projevu, a projeví-li se, ne dost síly k ovládnutí, sepětí, podrobení si života. Charakterové koncepty, individuální náběhy, jsou-li slabé, zahynou a podlehnou v boji *o typosaci*, *o genrovost*, *o organisaci*. Projevit se ve vnějším světě je boj podstatně *společenský* a tím právě již nivelace, otírání, popírání a zahlazování. Hotový, vymezený, pevně zakrojený útvar historického, společenského,

ho, organického, vzniká jen chladnutím, ztuhnutím individuálního, t. j. právě vyžitím jeho a jeho smrtí. Individuum tvoří typ, rod, společnost, hromadu tím, že je přemáhá jako výraz, realizaci, otisk a tradici předešlého nějakého individua, které vytlačilo zase předchozí individuum. A tak lze pozorovat a dovést v estetice tento dvoji způsob boje; po prvé individuum bojuje o projev svůj, o trvání svoje, o realitu svoji — bojuje o svoji *formu* — chce přežít sebe *rodem*, *genrem*, *typem*, který ukládá budoucnosti a který tato napodobením přijímá, rozmnožuje, nese — a po druhé mezi samými typy, rody, genry, formami estetickými a poetickými je zase neustálý boj — a to důsledně a přirozeně, poněvadž nejsou nic, než rozšíření individua, různé části, názory a hlediště života, psychologické a filosofické koncepty. První fakt je zřejmý. Veliké individuum i přejímá hotový nahromaděný kapitál, i dává, t. j. osvěžuje jej, obohacuje jej jistým *plus*, jistou *kvotou*, která je právě to, co nejde svěsti na vliv okolí a ústředí, vnějšího, společenského postavení genia, které je to neanalyzovatelné, *nedílné*, t. j. právě a doslova etymologicky: individuální. Dějiny písemnictví ale ukazují, že toto individuální, tento psychologický prvek okamžitě se slučuje s jinými. Toto sloučení právě je život jeho, trvání, existence. Bez něho lze pojmout individualitu *virtuelně*, ale ne *konkretně*. Ale sloučení to je právě *znečíslování*, *otírání*, *ztráta individuality*. Odtud v dějinách umění příznaky, které provázejí vždycky stvoření typu, genu, schematu: napodobení, ztráta nového, individuálního a tvůrčího, receptivná a pasivní mdloba, slabost, vyssátá hubenost epigonů. Druhý fakt — boj genrů — je stejně patrný a očividný. Vidíme, že některé rody literární a poetické, některé druhy a typy hynou stejně jako rody, druhy a typy přírodní. *Heroická epická báseň* ku př., jak všeobecně se uznává, v době moderní buď vymřela, nebo je na vymření. V době demokratické, průmyslové a mechanické nemůže žít báseň věnovaná oslavě bohů a bohatýrů, která předpokládá zřízení společenské právě opačné dnešnímu, hierarchické, oligarchické, monarchické. Genre, rod, způsob, výraz vymírá právě s tou sférou života, jejímž měl být *orgánem*. Přitom ovšem nepřijde nazmar nic z *absolutního*, poměrového množství sil, které tvoří citový, názorový,

emoční kapitál lidstva (vlastní pole umění) a které jinými funkcemi projeví se v jiných orgánech. Tak na místo *heroické* a *individuálně epopeje* nastupuje dědictví moderní hromadný lidový román, román sociální, román *naturalistický*. Nově odkrytým sférám duševním, zvláště změněnému rázu života, jaký je podmíněn a stvořen přeměnou funkcí a orgánů, odpovídají pak nově stvořené *genry, rody* v naší době postupu a rozvoje lidstva, ze stadia původně převážně pudového a mechanického v uvědomělé, reflektivně, cílové, ku př. román analýzy psychologické, román ethický a ideologický, lyrika meditativní a symbolická.

Vždycky je to tedy *nová sféra života*, nový obsah a náplň jeho, nové jeho *funkce*, které stvoří si svůj nový *orgán*. Stejně je tomu v konkrétním případě v Hauptmannově *Haničce*. Proto nemohl napsat, p. Zákrejsi, Hauptmann Haničku dle pravidel odvozených Aristotelem ze Sofokla, poněvadž *sféra života, názor světový, lidský, ethický* Haničky není sférou života u Sofokla nebo Aischyla. Hauptmann, který chtěl projevit svět a život zvláštní, svět a život utýraného, v horečce umírajícího dítěte, napojeného představami a vzněty lidového křesťanství, Hauptmann, který podává *psychologii snu*, nemůže — nehledě k rozdílům kultury — postupovati jako Sofokles, který podává *psychologii zápasu protilehlých sil i vášni společenských a kulturních, sklonů a jich hradeb, jedince a společnosti* — vyspělých pohanských Řeků. Napsal-li Hauptmann skutečně *genre*, který není zanesen posud v morfologii poetické, který není tam popsán, vymezen, etiketován, podal-li něco, co visí a třese se mezi melodramatem na jedné a féerii na druhé straně, je to proto, že objevil *sféru života, která nebyla posud dramaticky vyslovena a zpracována*, že udeřil na nové ložisko, na nové kovové žíly, hluboké a temné, špatně osvětlené posud, nevyměřené a nepopsané šachty.

Dramatický námět, dramatické dění Hauptmannova snu liší se skutečně od dramat. básní posud zpracovaných pojmově a řádově. Souvisí úzce a pojmově i rodově s náměty, které volí několik mladých dramatiků ve Francii i Německu, kteří se etiketují různě: tu symbolisté, tam impresionisté a všelijak jinak ještě. *Sféra* jich života, který

chtějí dramaticky demonstrovat, rozvinout a probádat, je *podvědomá končina duše*, svět přítmi a šera, původ všech motivů, rozhodnutí, vznětů, citů i ideí, rozběhlých směrů a sporů člověka, vlastní pramen celé řeky psychické. Posud dramatikové všimli si člověka více *zběžně*, v stručných rysech, úhrnně a přehledně, pokud se projevoval ve *vnějším světě*. Byla to hlavně *vůle* tato, vzpružina *činů* a pramen její, *citový život*, který je zajímal. Rozpory v tomto poli byly vyšetřovány a utvářeny umělecky. Z toho plyne přirozeně ráz staršího dramatu: ono je *útočné* a *bojovné*, podává *spor a boj jedince s okolím a společností*. Klade proti sobě několik jedinců, které určuje *vnějškem, útočností, bojovností, zkřížením zájmů, náklonností povah, vůlí*. Rozpor mezi nitrem a *vnějškem*, mezi duší *jedince*, jeho *náklonností, citem, ideí*, kterou nesmí projevit, kterou dusí a potlačuje *společnost, okolí*, ústředí jako *zhoubnou a škodlivou pro celek* — tak dá se stručně charakterisovat tato *sféra života, sféra námětů dramatu starého, organického, kolektivního, předem dramatu řeckého*. Tu všude je rozpor mezi *jedincem a okolím, ústředím, národem, rozpor mezi jedincem a hromadou, nitrem a „povinností“, „zákonem“* — rozpor čistě *vnější a konkrétný*. Dramata řecká s dokonalým, hotovým a konečným uměním jej znázorňují. Nešlo se za ně ve většině moderních dramát, které je jen zeslabené a otřené — v kopii nápodobí. Rozpor ten je *tragika* každého rozvoje, přerod *individuálnosti v kolektivnost, zápas, splynutí a odumření každého postupu, jak jsem nastínil o něco výše*.

Moderní dramatikové hledí, jak jsem pravil, toto *genere* jinak na člověka. Oni vidí rozpory, boje a *tragičnost, rozhlodanost již v nitru jedince*, v jeho silách samých, v jeho *touhách, náklonnostech, vznětech* a jeho *vlohách a schopnostech*. Nová *sociologie* ukázala, jak nepřesné a kolísavé je *kriterium společenskosti a jedinečnosti, boje a zápasu vůbec*. Ukázala, že *vlastně objímá boj a zápas ten, hybnost a teplo jeho celý život*. Rozdílů, *pevného, stálého a absolutního mezi společností a jedinečností* není. Určitý člověk, kterého pokládám v poměru k jeho *rodině, k jeho obci, okolí, národu, lidstvu, vesmíru* za *jedince*, je ve skutečnosti *společnost, kolektivnost, organismus, společnost sil, pohybů i látek*. Moderní *psychologie* dívá se na *nitro jed-*

notlivcovo, na jeho život duševní, citový, myslivý právě s tohoto sociálního, kolektivního hlediska. Není ji jednotný, ale rozvojový, spletený a sepjatý mezi sebou, stálý zápas, rozběh a lom, výboj a útisk. A tito noví dramatikové sestupují od ústí řeky *k pramenům, proti toku*. To, co se starým jeví jako hromadný a vnější jev, sledují oni a zjišťují jako jev niterný, zákonný, daný samou konstrukcí, samým skladem, ustrojením, pojetím, metafysickým a dialektickým konceptem života a reality. Ty vnější, titánské, hlučné, kypící, syté boje, ten vír, napětí, odboj, které podávalo staré drama čistě jevově, individuálně a konkrétně, představují oni a chtějí podati zákonně, symbolicky, virtuálně. Nitro jedincovo je jim válečné pole, *obrat, symbol* rozvoje a bojů vnějších, lidských, národních, dějinných, hromadných. Zápas *myšlenek, ideí, snah, citů, ideálů a snů*, osudu a nevypracovaného tajemného postupu *touhy* v realitu a fakt je jim stejně dramatický, má pro ně stejný zájem, jaký pro staré dramatiky měla účinnost a spor nitra jedincova — sceleného, jednotného a vyrovnaného, krásně vyrostlého v sobě a ze sebe — s železnou ohradou, kamennou hradbou vnějšího, hromadného celku.

U nových dramatiků nitro samo, „jedinec“ sám, je rozleptané, proryté a roztržené, v zápasu a boji, krvi a potu. Je viděti, oč pojetí druhé, nové, je bezprostřednější, analytičtější, hlouběji založené než pojetí první, staré. Toto nové umění je právě umění meditativní jako první bylo umění účinné. Je daleko intenzivnější také než umění staré, poněvadž se sestřeďuje na nitro, poněvadž vnějšek, prostornost, extenzivnost je tu velice omezena, ba skoro potlačena. A tím právě jest účinnější, tragičtější, sugestivnější. Jevišť jeho je nitro jedincovo. Celé drama je ukryté, hraje v šeru a jako pod příkrovem všedního, denního, střízlivého světla. Iluze reality, která není nic než výsledek všech společenských a životních vztahů a podmínek dramatu, poněvadž je právě podstatně a po výtce poměr a vztah sociologický, navázaný mezi autorem a obecností, je tu — úplnější. A to proto, že je úměrné a hodnotné faktickému stavu *dnešní* společnosti, která odstranila nebo silně zmírnila a zvíklala spor a zápas jedince a hromady, která rozlomila tvrdou kázeň tuhé organisace kolektivní, jaká podro-

bovala a tísnila jednotlivce starých společností a kultur pod jednotnou míru a jednotný census mravní, hospodářský i osvětný. Spory *vnější* přenesly se v *nitro*, v užší kruhy na užší bojiště. Nejsou proto slabší, méně kruté, méně krvavé. Naopak. Stejně, ba více. Jsou intenzivnější, poněvadž jsou ukrytější, drobnější, zhoubnější. *Zasahují sám pramen a sám kořen života*. Je třeba analýzy drobné, upjaté, obtížné, aby byly objeveny, vysvětleny, vyneseny. Tato vrhá se tu na samy *základní pojmy, formy, koncepty života*. Útočí na sám základ, pramen duševního a rozvojového dění.

Vnější a odlehlejší projevy života staršího umění nahrazují se bližšími, bezprostřednějšími, původnějšími. Tím nic neztrácí se na dramatickosti, která je v podstatě hybnost, zkřížení, zápas a krise. Nevím, proč by měl být zápas na pěstě dramatictější než zápas různých citů, myšlenek, ideí, snů, snah. A dále: dvou sporných pojetí ideových, konceptů a hledišť světových, dvou dynamických středišť a ideálů, t. j. divergencí. Naopak: všecko niterné je motivací, podmínkou, příčinou, výkladem vnějšího a ryze jevově účinného a hybného. Je v dokonalém souladu. Běží jen o to, co je umělecky intenzivnější. A poněvadž umění je celé účelné a relativní, poměrem k době a kultuře, lidem — psychologii současnosti — určené, není pochyby, že dnešního moderního člověka, myslivého, meditativního, reflektiva a analystu uspokojuje jen toto umění niterné, jako člověku primitivnímu, barbarskému mohlo vyhověti a odpovídati jen umění první, umění vnější. Nic není falešnějšího, než vytýká-li se nebo chce-li se vytýkati tomuto novému umění *nedramatickosti v psychologickém* a tedy jedině *reálném* smyslu, t. j. nezajímavost, nenapjatost, nehybnost. Naopak: svět *myšlenkový*, svět nitra je plný bojů a dobrodružství, plný napětí, peripetií i krisí. Nic dramatictějšího než život — nehybný po vnější stránce a stojatý — *velikého myslitele* — ne cechového odborného vědce, studeného řemeslníka vědeckého — ale takového myslitele, který je chycen do všech problémů veškerou svou krví, svým srdcem, svým osudem, životem a smrtí, jako je ku př. Nietzsche. U větší míře platí to ještě o velikých *větcích, světcích*, poněvadž do snu a utopie jsou chyceni cele svojí krví, protože sen je konec konců

podstata a zhustění nejvlastnějšího jádra a nitra, protože sny ovládají život člověka, určují ho a ničí jej, poněvadž nejsou nic než krystalisované, průhledné sklony, dráhy, osudné a předurčené katastrofy budoucí reality. Život náboženský — tento život snů po výtce — je tuším nejdramatičtější a nejtragičtější. Není intenzivnější dramatické látky než odhalení *nitra člověka velikého*, t. j. právě niterného světce myslitele, žijícího myšlenkou a snem. Není ani nic tragičtějšího, poněvadž nic rozpornějšího a beznadějněji rozleptaného.

Toto nové pojetí dramatické nemá mistra svého v nikom menším než v Shakespearovi a Goethovi, jeho meditativních a symbolických dramatech *Hamletu*, *Faustovi* a *Bouři*. A theoreticky nezdůvodňuje je nikdo jiný — zasněte, p. Zákrejsi! — než váš *Lessing*, z kterého nerozumíte ani písmeny, ten Lessing, který v „Hamburské dramaturgii“ vyslovuje se s potupou a odporem o tupé kritice, podle jejíhož soudu není dílo dramatickým, pokud tam není *vnějších* nárazů a útoků, „jako by nebyl dramatickým již sled a konflikt *vnitřních* stavů, rozhodných dispoicí, *myšlenek*“.

Jak jsem, doufám, zde dovodil, žádá však tato dramatika, jedinečná, analytická a niterná nutně a nevyhnutelně, aby si vybírala *mohtuné jedince*, silné, povýšené, bohaté, kteří v sobě v jádru obrazi skutečně celé lidstvo, jeho dějinný rozvoj v rozervaných stržích a rozrytých čarách svého mozku nebo bolavých, zjizvených sítích svého srdce, lidi povýšené, veliké a celé zástupce člověčenství, lidi typické, lidi vysokých myšlenek a závratných snů. Neboť jen tyto exempláře jsou *typické, symbolické, významné a smyslové*. A zde jsem u kardinálního bodu svojí demonstrace: *symbolismus předpokládá nutně a pojmově ideovost, myšlenkovost, cílovost, účelovost, reflektivnost*. Není falešnějšího kritického ponětí než to, které pokládá symbolismus za vyvrcholení směru l'art-pour-l'art. Ryzí opak je pravdivý: symbolismus není formový, nýbrž číře skoro *obsahový, životní a účelný*. On je opácný pól: účel, život v umění. Nelze symbolisovat prázdné, nicotné, bezobrazné. Jen plnost je typická. Symboličnost je právě zákonnost a typičnost. Ono žádá lidi nadprůměrné, lidi zhustěné, shrnující v sobě rýsy, podstatné znaky, pojmové zájmy a problémy celé třídy, celého

rodu, celých útvarů hromadných a číselných. A zde je krvavá kvasící rána celého skoro dnešního hnutí, t. zv. „symbolického“, které totiž se za ně samo vydává a pokládá. Ono vpravdě je velmi málo symbolické, poněvadž je velmi málo ideové. Nové toto pojetí dramatické — abychom setrvali v užším poli — realizoval posud v účtyhodné plnosti jediný básník: *Ibsen*. Ibsen, který zejména v arcidíle *Staviteli Solnessovi* pouhou introspekci do niterných sklepů jediného nehybného člověka — ale *genia* — osvětlil více zákonů a postupů rozvoje, ozřejmil více problém dějinný, problém samého života a samé smrti než sta básníků před ním v dramatech kypící a vylivané krve, střikající a kropící jeviště. Ano, ale osoby jeho jsou právě *prototypy*, silní jedinci, kteří v hrudi nesou celé lidství. Jeho stavitel Solness je genius, typ *genia* řekl bych, kdyby to nebyl pleonasmus. A problém není menší než *genia* a smrti — snu a reality — života, hybnosti a rozvoje lidstva vůbec. Filosofie dějin — to je Ibsenův ideový koncept.

A *ideovost* právě chybí našemu dramatikovi nitra, jedinečnosti a snu, kterým je v Haničce Gerhart Hauptmann. Jemu stejně jako belgickému jeho předchůdci, který nebyl na něho bez vlivu, jehož jméno ozývá se i u nás dnes — díky překladu jeho *Maleiny*, právě vydanému Českou akademií — stupňovaněji a hlasitěji: *Mæterlinckovi*. Oba volí si pro svoje niterné pohledy, pro svoji analýsu dramatickou osoby prázdné, bezideové, pod průměrem lidství, nemocné, jednostranné a zmrzačené! V „Haničce“ je to umučené venkovské děvče, ubohý sirotek mohutné citovosti a představivosti. Ideově a myšlenkově však nicotný. Strachem položená oběť halucinace sluchové šla se utopit. Ale zachrání ji a uloží v útulně mezi žebračky a tuláky na postel. A horečný sen tohoto dítěte odtud až do jeho smrti rozvinuje a promítá dramaticky a konkrétně z bezhmotných představ mozku v experimentální realitu Hauptmann ve své „Traumdichtung“.

Hauptmannovo umění je číře realistické — totiž *uměleckou* metodou — *subjektivně* realistické. Na podkladě experimentálním zkonstruoval a fikci docelil věrojatný sen děvčete asi čtrnáctiletého, umučeného surovostí svého okolí, hlavně očima. Sen tento rozvinuje se na



experimentálním podkladu *karakterovosti*. Autor vede si tu naprosto zkušebně a induktivně. Děvče mohutné citovosti a niterné obsažnosti upínalo se celý život k jedinému světlu, jehož mohlo ve svých poměrech dostoupit: k životu náboženskému, k lásce k jedinému člověku, který se k ní choval vlídně a laskavě: ke svému učiteli. Je napojeno cele vůní a stíny chrámovými, sny o Kristu, mrtvé matce, záhrobí. Je mystické, t. j. citové a náboženské, poněvadž, jak známo, mysticism nejlépe se ujímá ve vlhkých tmách strachu, zoufání, potřeby a touhy soucitu a spravedlnosti. — Sen jeho je neobyčejně jemné a bohaté psychologické arcidilo právě touto kombinací, tím stále citěným podkladem charakterové a experimentální kontroly, jakou dovoluje a popřává divákovi autor. Kruhy snu rozvíjejí se stále šíře: tón experimentální z počátku převládá a bledne a vypařuje se teprve později před fikcí. Dívka vidí nejprve zuřivého otce, pak matku, pak zpívající anděly, pak anděla smrti. Druhá část je fiktivnější. Ale autor stojí tu stále na podkladu reality. Obdivuhodný je psychologický jeho koncept Krista, který přijde vysvobodit Haničku: má tvář a podobu učitele, kterého dívka miluje. Stejně jemné, delikátní a světelně pravdivé je ustrojení děvčete do nádherných šatů s motivační narážkou pohádky o Popelce, experimentální ponětí ševce, který jí vezme míru na střevíčky, scéna kajících se školáků, zpívajících u její rakve. Autor vystřehl slovem úplně duševní, mravní, představitivé ovzduší děvčete na základě hotových a pevných faktů. Introspekce niterná je tu úplná. Umění to je nesmírně graciosní, básnické, bezpečné a celé. Napsal-li Lemaître, že Hanička je dílo *snadné* psychologie, vyslovil se nepřesně a falešně: pravda je jen, že je to psychologie kombinovaná, obsazená a fiktivní — ale kombinovaná z prvků reality a metodou realismu, metodou napínavou a docelující i reprodukční zároveň.

K Haničce v rakvi přichází Kristus, aby ji, trpělivou svoji nevěstu, vysvobodil a soudil jejího vraha. Je to scéna lidového evangelismu, primitivně a jímavě nanesená po stopách evangelia, citovým a vzníceným teplem asi uprostřed mezi genry Uhdeho a lidovými povídkami Tolstého, kdy Kristus mezi těmito žebráky a tuláky, chudými duchem a chudými tělem, zlomí kamenné ledy surového nitra bezcitného

sobce a roztaví je v záplavnou povodeň zoufání. Ona je samá sladkost a něha i samá hrůza, světlo a vážnost. Zde je vrchol snu. Co následuje, je jen rozvedení, ztišení, usnutí těchto vln. Kristus pojme do náručí svoji nevěstu, aby ji odvedl do nebes. Apotheosa, při níž odřikává ve verších poněkud rétorickou tirádu — která je ideovým výlupkem kusu. Není to nic víc a nic méně než „rozřešení“ sociální otázky. Čiře mystické a negativně ovšem, jakož vůbec celá Hanička je jen ryze představitivá, citová a emoční. Proto symbolisace její, t. j. právě *ideovost* její — nemůže býti než *záporná, negativná*, t. j. právě citová a mystická. „Rozřešení“ to je prastarý recept: odkaz do nebe. Tam dojdou spravedlnosti všichni, kterým byla upírána na zemi. Ubožáci, chudí duchem a chudí tělem, jsou šťastni: *ve smrti* dojdou odměny. Oni věří, oni sní. A co je život konečně? Niterná představa o něm. To je i smrt. To je vůbec každá existence. To je symbolický závěr „Haničky“. Symbolický, že v tomto bodě *zlomil* Hauptmann posavadní (třeba i fiktivní a subjektivní) realismus, t. j. právě experimentálnost a indukci svoji umělecké metody, dramatického postupu svého. Opona padá, a když se zvedne po chvíli — je Hanička již mrtva — mrtva experimentálně, zjištěním lékařovým, na chudém, studeném, nečistém loži. Jaká je konkluse *ideová* z tohoto dramatického, *faktického* zjištění. Nic než že subjektivné, které promítalo se v objektivné a reálné *před smrtí, realizovalo se, objektivisovalo se* ve smrti. Subjektivné je tak silné, krajní a prudké, niterné je tak výlučné, že se objektivisuje ve vnějším. Život je sen. Sen je skutečnost. Sen je pravda. *Nitro* tvoří svět, realitu, *objektivnost*. To jsou ideové závěry „Haničky“. Stejně jako ideový závěr Maeterlinckových dramát je naprostá neurčitost a bezúčelnost světového a každého konkrétného životního organismu: život je les, kterým bloudíme my lidé bez cíle jako plaché těkavé vyděšené stíny, štvané a bičované strachem, děsem, předtuchami, příšerami chorého mozku. —

Ale toho právě si všimněte, k čemu směřuje moje demonstrace: Hauptmann v Haničce (i Maeterlinck v Maleině, Větelkyni, Pelléovi a Mellisandře i j.) jsou symboličtí *nepřítmo*, t. j. teprve *kritikou*, reflexí *diváka*, tím, že odvozujete si světový nebo ideový názor jich *sami*.

Ne tedy osobami *svými*, *psychologickým jich ustrojením a rozvinutím* úsoby jich jako Ibsen třeba v „Staviteli Solnessovi“ nebo před ním Shakespeare v „Hamletu“ a „Bouři“. Hauptmann je symbolický nepřímou a nevlastně *prostředkem mysticismu* — t. j. právě po stránce ideové číře *negativně*. Tím, že zavedl do svoji „Traumdichtung“ *pojmem smrti* a konstrukci tohoto pojmu číře svoji a nezvyklou, neexperimentální, transcendentní, právě mystickou. Je-li všem ostatním dramatikům smrt v dramatu pojem čistě *vnější, jevový*, pouze holý *technický* prostředek, přivodící konec dramatu, jako skrojené plátno nebo rám konec obrazu, čistě fyzický jev, který měl pro ideovou stavbu dramatu jen význam podtržené účetní čáry na konci sum a cifer — dramatických faktů a soudů —, účetní formule pro mravní a ideovou bilanci, — je novým těmto dramatikům (Hauptmannovi v Haničce i Maeterlinckovi) pojmem *kladným a obrazným*. Zavírá-li smrt starým dramatikům nejen fakticky dějově a jevově, ale i ve sféře ideovosti a ethické soudnosti drama, — těmto novým naopak je smrt ideově otevírá. *Je jim ideový argument*. Ideová pointa dramatu. To je ovšem pojetí číře kontradikční. Prostě *mystické*. Demonstroval jsem určitě, doufám, jak pojetí jich osob, jejich charakterové struktury přímo k tomu vede. Pojímají a vybírají si Hauptmann jako Maeterlinck pro svoje práce osoby čistě citové, emoční, mohutně, ale jednostranně vypnuté. Vnitřní nazírání, psychologická introspekce může pak vynést jen hru a pád niterných, citových, parnatých stínů, ale žádnou ideovou pevnou dialektickou kostru, symbolisační plán ideové architektury. Analýza jich, nesmírně delikátní a pronikavá, nemůže odkrýt než kolísavé fantomy, plaché stíny v tmavých krajinách, podvědomých a němých mlhami a dešti zatopených nízkých a hluchých údolích šera. Jsou čistě citoví nebo pocitoví a obraziví, ale ne ideoví. Jich osoby charakterově a plánově patologické právě jsou záporné a nedocelené. Ideový a symbolický převod jich, smysl a hodnota jich může býti důsledně jen *záporná, nevlastní, roztržená, mystická*. Správně a přesně mluveno nejsou to *symbolisté*, ale *mystikové*. A oba skoro výlučně realističtí mystikové (neboť není žádného odporu pojmového mezi těmito dvěma termíny).

Není se tedy proč divit, nýbrž naopak lze snadno nyní po předchozích výkladech pochopit, jak „Hanička“ Hauptmannova mohla býti většinou francouzské kritiky chápána jako pouhá *virtuosní, samoúčelná* hra psychologická, umělecká, jako zábavná a hypotetická konstrukce širokého a *diletantního* umělce, který se bavil tím, že přinutil svůj mozek představovat a cítiti asociacemi, postřehy i vjemy čtrnáctiletého zbožného sirotka. Ukázal jsem, jak a až kam je pojetí to správné a jak a odkud počíná být falešné, nechápaté a neúčtující s psychologickými i filosofickými podmínkami, danými v uměleckém díle Hauptmannově. Totiž v bodě smrti Haniččiny, v epilogu, který ideově objasňuje, vlastně ideově prologuje celou „Traumdichtung“. Ve filosofickém ponětí, obsahové a mystické konstrukci pojmu smrti, tak nezvyklé, nové a cizí posavadním dramatikům, hromadným a společenským. Zde mluví Hauptmann filosof, Hauptmann myslitel (pojmově) a Hauptmann mystik. A mizí Hauptmann umělec a delikátní psycholog, jakým byl potud. To dobře pochopila nejlepší část německé kritiky, když ukazovala na Haničku jako na práci účelovou, ideovou, tendenční, symbolickou. Ale nedovedla pojetí své obhájití a zdůvodnití analyticky a důsledně. Zde chtěl jsem rozepjati a vymeziti tyto oba názory a zároveň podepřiti a vyjasnití je přesně a analyticky.

Napsal jsem výše, že „Hanička“ je rozběhlá silně k *féerii*, na samém sklonu k ní. Fakt překvapující na první pohled, ale skutečný a živě cítěný již dnes: nejmladší generace více méně určitě — se změnou postupu a metody umělecké: hromadné a reálné v jedinečnou a symbolickou — tíhne k féerii. Někteří činí i přímé a výlučné pokusy o oživení a hlavně prohloubení féerie. A umělecké důvody tohoto vkusu? Leží nasnadě. Nové umění zvláště podrobně a přesně chce určití, rozložití, vyvolati *nitro* svých osob. Ale nitro to, znamenitá část jeho, přímo je odvislá od *vnějších přírodních vlivů a jevů*; je navázána na ně, ony mají přímý vliv na ni, zasahují v jeho určení, barví je a pronikají je. Vlivy tyto — vlivy krajiny, přírody, prostředí, ovzduší, vlivy světla, barev a vůní, vlivy půdy i vzduchu, mlh, dešťů, větrů, tmy a tlících stuchlých míst — vzájemnost, reflexe jich a vztah jich k nitru nazý-

váme *náladami*. Ony tvoří vzduch, život, teplo, splnutí umělecké osoby. Osoba, charakter, člověk není dřevěný mechanismus. On je navázán na přírodu. Tento styk a tato sepnutá vzájemnost je právě život, teplo, dech jeho. Proto nové umění klade těžiště svoje do *náladovosti*. V moderním románě zaujímá náladovost — poměr reka k ústředí a ovzduší krajinnému, místnímu, fysickému — část popisná, malebná a vlastně stylová — ohromné místo. A nové dramatické umění nechce nic jiného než podat také tyto styky náladové, tyto tajemné vlivy a vztahy konkrétně a jedinečně. Potřebuje jich nutně k celému uměleckému vystižení psychy, její barvy, její vůně, její rosy, jejího lomu. Tu nezbyvá nic jiného než útočiště k féerii. Ovšem celé pojetí genu toho je tu nové a jiné. Zůstává jen slovo, pod něž je podsunut zcela nový pojem. To přirozeně povede nutně k revoluci v umění režisérském, malířském, dekoračním i kostymním. Místo strojníků a řemeslníků a banálních a nahodilých slepých tradic musí přijít tu ke slovu umělecká a ideová účelnost a determinovanost. A počátky jsou již tu. Není zde místa, abych ukazoval cesty, jimiž se chce reforma tato brát, a psychologické studie moderního diváka, které ji budou určovat. Jisto je jen tolik, že náladovost a niternost, psychismus vůbec žádá k vyvolání nejjemněji překlenuté mosty, choulostivé pavučí mosty *iluse* (poněvadž je navázaný styk *společenský*, kde divák vychází ze svého já a napodobením musí vniknouti v *já* druhé, jemu podstatně cizí, od něho nejčastěji nesmírně odlehle). A u Haničky bylo patrné, jak tato *iluse*, tyto mosty a přechody byly hrubé, jak *ilusi* vadily a ji rušily. Každý náraz reality — surové její hrany — je při takovémto thematě snu a vise smrtelný. Plné vyvolání vise, promítnutí duševního stavu ve vnějšek žádá tichý, teplý, vůni stojatý, magicky citlivý vzduch. A u Haničky *iluse náladovosti* — tato duševní atmosféra, rozestřený, po všem tekoucí olejnatý a stojatý její mrak — byla stále roztrášana, rušena, houpána a rozprašována. Byl to zejména banálně baletní nebo operetní ráz poslední scény, zbožnění a nanebevzetí malé mučednice, který dusil nás hnusem. Labužníci diváci, kteří dovedou chutnat dogmatickou mystiku čistě umělecky a diletantně v malbách trecentistů a quattrocentistů, Dürera nebo praerafaelistů,

musí se zalívat odporem a žlučí při pohledu na koketně prázdné a pusté tváře tučných baletních andělů. —

Úlohu Haničky hrála pí. Benoniová-Dumková s pěkným zdarem. Všecko záleželo na tom, aby herečka dovedla udeřit na přirozenou dětskou intonaci hlasovou i posunovou. A to podařilo se pí. Dumkové. Užaslá naivnost třásla se a lámala se v jejím melosu. A nesjela, nevyklouzla nikde z hladkých a srázných kolejí.

### *Cyklus Jeřábkův*

*Cyklus Jeřábkův* obsahoval pět čísel: blouettu *Žebrota se zapovídá*, fraškovitě komedie *Veselohru a Cesty veřejného mínění*, zachmuřená, rozhorlená a dusná dramata *Syna člověka* a *Služebníka svého pána*. Divadelní správa uspořádala celkovou, přehlednou výstavu zemřelého umělce. Snesla, pokud možno, na nerozsáhlou časovou mezeru, na dobu několika dnů jako do dlouhé a úzké galerie skoro celé (až na *Závist*) dílo Jeřábkovy. Časový postup cyklu zachoval i chronologický postup tvorby autorovy a vzbudil tak a živil v obecenstvu smysl historický, smysl v podstatě kritický, smysl rodového rozvoje. Naváděl k pozornosti, k vystižení a vysledování procesu, cest a směrů, jak rostla, vypracovávala, zjemňovala se, z mlh se probírala, ostříla, jasněla a tuhla, v charakteristické záhyby se skládala a v typické uzle předla duševní tvářnost básníka, jehož fysická podoba, zarámcovaná, zasklená, mdlá a matná v úhlovém smutečním tónu, vrávoravě a kolísavě opírala se a potácěla se o hrb napovědovy budky. *Kritice* poskytnuta pohodlná příležitost projíti dílo zemřelého, zrevidovati někdejší zjištění a důsledky z nich vedené, propracovati, opravit nebo dokonce snad smazati a znova rozvrhnouti, znova formulovati jeho hodnotu a význam, podati slovem kritickou bilanci Jeřábkovy. Ale nic z toho se nestalo. Obecenstvo, pokud mu dovedeme rozumět, zůstalo ku podivu vlažné. Ostatně neznamenalo by to mnoho, kdyby se nejednalo právě o Jeřábka, o „klasiku“, jak se hlásá a hlásalo s jedné strany, o autora, který má tedy tvořit podstatnou část živého

kapitálu národního, národního dechu a oběhu krve, který má býti již stráven a dávno již hořet v krvi a svítit a pálit v mozku a zornicích národa, lépe v určitých vrstvách jeho, z nichž vyšel, jichž ideové nebo citové předpoklady realizoval a zpodobil. Jeřábek nebyl umělec samoučelný, analysta svojí duše, malíř svých představ a visí smyslových, člověk obrácený do sebe a halucinovaný, opojený rozvratem vzníceným, zjitřeným neklidem ilusivních vod nitra, umělec odloučený od společnosti a stranou od ní, mimo ni postavený — nebyl žádný stylist, básník formový a odborný, „parnasista“ nebo l'art-pour-l'artista. On naopak žil ve svojí době a se svojí dobou, koupal se v ní, v celém jejím mělkém i špinavém proudu jako staročeský novinář, jako politik, poslanec, řečník, propagátor. Je přímý kontrast s *Emanuelem Bozděchem*, který se klade vedle něho za druhého našeho „klasika“ dramatického, jemuž s Jeřábkem dostalo se cti, že je glossován naší nejstarší esteticko-kritickou generací, že je rozebírán a čten ve školách, jmenován s přízvukem jisté plaché a nepopíratelné úcty všeobecně a mlčky uznávané veličiny. Bozděch byl člověk zavřený před světem, misantrop, který se štítil bolavé současnosti a jenž ji nechápal a ani nechtěl chápat, jenž se odvracel od ní zády do minulosti. Člověk, který žil v ústraní ve čtyřech stěnách svého pokoje, svojí pracovny, kde jako dělník a řemeslník maloval drobné porcelánové rokokové zboží, řezal hračky ze sloně, prováděl nějaké trpělivé, pečlivé a únavné práce podle cizích nákresů, podle cizího stylu a cizí manýry scribovské, brousil špendlíky svých dialogových point, skládal a kombinoval drátěnou stavbu svých dramatických osnov, lesklé a ocelové konstrukce automatů. On je elegantní, suchý, korektní a dokonalý po svém způsobu, v uzoučkém rámci, v mikroskopickém obzoru, který si vymezil a do něhož se zavřel. V Jeřábkovi naopak, zdá se nám, vane širší dech, hoří a dýchají mohutnější plíce. I on si potrpí v módě doby sem tam na duchaplně strojený dialog, na kombinované a předem ukuté odpovědi, na dialektický šerm, slavnostní a pečlivě připravený a podložený ohňostroj — ale jeho repliky, ironie, vtip, konverzační hra, ta celá vnější a slovní blýskavice propuká živelněji, s větší yervou bez té studené korektnosti a úzkostlivé

reservy, která vyznačuje analogické scény Bozděchovy. V nejlepších pracích svých — v *Synu člověka* a v *Služebníku svého pána* — zvolil si themata široká a ideová, smělá, obecná a hloubavá jako jsou společenský ústrk a boj, fatalismus a slepá náhodnost společenského postavení. Tato themata sama dala jeho pracím již předem a nutně alluru hluboké, vážné, zadumané a těžké grandiosity. Sama okolnost, že se vrhl na tyto tmavé, mlžné, zachmuřené sujemy, získávala mu sympatii — třeba je nedovedl naprosto ani formulovat ani vyjasnit, třeba je špatně na konvenčním aparátu figurovém, charakterovém a dějovém demonstroval, třeba je obmezil na pouhé zabarvení, vzrušené, živou elektřinou napojené ovzduší svých her, na pouhý zdánlivě filosofický a meditativný tenor, na holou a vedlejší dekoraci, třeba je zvrhl na čirá deklamační themata, na jediný emoční, pathetický puls dramatického vzrušení. Jen tak lze si vysvětliti oblibu a chuť, které se těšil Jeřábek do nedávna i mezi jedním křídlem mladší generace, která v něm viděla nebo viděti chtěla dramatika společenského, hromadného, zákonného a typického. Dnes je nutno vyznati přímo, že to byla iluse a klam, — iluse a klam sice pochopitelné a vysvětlitelné okolnostmi naší literární tvorby, nižším stupněm někdejšího rozvoje — kterou však dnes je nutno odhodit, rozptýlit a rozrazit studeným, kovově jasným světlem rozborného poznání.

Čekali jsme, že úkol ten vezme na sebe naše kritika denní nebo literární. Ale nestalo se tak. Kritika přestala na ometých a vyšeptaných frázích, které přesýpala se známou bravurností černochoů, hrajících šňůrami lesklých a barevných skleněných střepů. A i těch bylo tentokráte méně než jindy. Stísněnost, neurčitost, jak se postavit k tomuto člověku s aureolou kolem hlavy a národním řádem na prsou, prorazila všude, zadržla hrdlo, vysušila péro. Ta zvláštní, ryze česká, myslím, *bázeň hýbat minulostí* — *zúčtovat si ji*, pohlédnout na ni určitě, pevně, nebojácně a radostně, zahrnout ji v jistý scelený útvar, plodný a hodnotný typ a symbol, pojmout ji jako jistý ideový, hodnotný, myšlenkový odkaz, jistou linii a směr, *překonat minulost* mravně ve svědomí, nitru a rozvoji citu, vůle i síly — tato specificky česká choroba, tento bázlivý příznak mdloby a nechuti k životu, tento

dozvuk velikých těžkých nemocí, náповěď a jádro celé naší dnešní krise, kterou procházíme, projevila se tu zase typicky. Překonat minulost! Ne přejít ji, ne pominout ji, ale *vyžít a přežít*. Súčtovat ji celou, obejmout ji celou, vyplnit, obsáhnout, ale důsledně i *jít za ní, jít přes ni*. Objat ji celou, ocenit ji celou, promilovat ji celou — ale jít také z ní za ní! Zde je naše nemohoucnost, slabost, tajená, v nitru chycená, zevně hadry pokrytá, stále zjitřená a kvasící rána. Minulost nás děsí. Cítíme před ní úzkost, teskný strach, jistý tupý cit oddané a prázdné pověry, cit při všem pustém modlářství, dutý, nemocně studený a mrtvý. Jsme k ní spoutáni, ale ne láskou, ne organicky rodově, tvůrčí rozkoší odvislosti vývojové. Nemilujeme ji. Neobjali jsme ji, neprocítili, nevyžili. Je to roztržka, zlomená trhlina, rozevřená propast v rozvoji. Klopýtáme přes její mrtvolu, které z ní vyčnívají jako ze ssutin a spálenišť, přes hroby, které se rozevírají a ožívují. A to všecko proto, že jsme jí nevyžili. Ona se stala tak hradbou, plotem, který nelze přelézt a strhnout, příkopem, který nelze stéci, ránou, kterou nelze zavřít a scelit. Všude jsou nezúčtované hodnoty, otevřené položky, mlhavá, šedivá nevypočítaná pasiva, uměle přikrytá, lstivě maskovaná, která se však nedají tajit. Tak stává se minulost — sám pojem její — modlou, příšerou, upírem, fetišem, zaklínací a tajemnou nějakou formulí. Není prožita, není ze sebe vyžita. Dvě generace, dva tábory stojí příkře proti sobě: jedni *starí* ve všem, absolutně — druzí *noví* a zase ve všem, zase absolutně. „Nové“ a „staré“ jsou tu kouzelné formulky, zaříkadla. „Staré“ a „nové“, tyto pomysly čistě relativné, kolisavé a mlhavé, pouhé pomocné znaky, přenosné praporce — tyto termíny, které by měl každý jen poněkud kladnější myslivý mozek kritický ne-li ze svého slovníku naprosto škrtnout, alespoň silně obmezit a vymezit — stávají se u nás leckde *absolutními kritérii, distinkcemi a kategoriemi!* Literární revoluce má již zrovna tak dokonalé a vypasené exempláře šosáků jako literární reakce. Stejně pustí a bezmyšlenkoví zuřivci stojí na obou křídlech. *Nové pro nové* — je zaklínací říkadlo těchto patentovaných revolucionářů. Podle nich „nové“ jen proto již, že je *nové*, stojí nad „starým“. Polemisoval jsem proti tomuto nonsensu a alogismu kdesi.

Řekl jsem: nové pro nové — ne — tomu nerozumím. *Nové pro lepší*, ano, to je plodná formule rozvojová. Té rozumím a tu chci.

Milujete-li nové jako nové *jen proto, že je nové* — jste duševně choří, trpíte jako některé děti a divoši výlučnou zálibou nového, *neofilii* stejně jako vaši protinožci — některé děti, divoši a ženy — stonají výlučným přilnutím ke starému, chorobnou averzí starého ke všemu novému, strachem před novým, *neofobii*. Řekl jsem: vy bojujete proti všemu historickému, rodovému, typickému, a přece i všecko budoucí, i všecko t. zv. individuální, jedinečné a nové je formou rodového a historického, směřuje k němu a převádí se v ně. Všecko t. zv. „nové“ je jen kombinace prvků daných a položených, jiné sloučenství jich, jich jiný jev a tvar. Pojímání nové jako absolutní možno *jen neznalostí rodového, typického, genetického*. Celá vědecká, poznávací, badatelská práce směřuje k vyložení měnného procesu, k shrnutí roztržitého a nepostizitelného množství jednin v rody a třídy, a konečně — v poslední snaze — v jediný typ, zavírající a vykládající celý převod a rozvoj všeho měnného a rozkypělého života. Touha po „novém“, horečná a udýchaná snaha vyvolat je, vydupat je za každou cenu, je touha rychle znuďených dětí, které pojmají věci jen povrchem, vnějším, hrubým a lesklým dojmem, a které proto rychle jimi se unavují. Proto, že *málo znají*, dají se novým klamati a snadno klamati. Kdyby více *daného, kladného, historického, starého* znali — věděli by, jaká iluze je tato touha po „novém“. Poznali by, jak málo *nové* je to, co se zdá „*novým*“! Historickým studiem poznáváme, jak široký a obecný je zákon typosace, rodovosti, genrovosti, zákon napodobení, pomalého, trpělivého, ztěžka a s bolestí pracujícího rozvoje, hutného a hromadného postupu malými kapkami, *drobnými procenty nového* — tím koeficientem hybnosti — který není nic než podstata, esence celé masy, všeho stávajícího, celého života, a který je *totožný* v minulém, uplynulém, historickém jako v napjatém a přítomném.

Rádi mluví tito novatěři o „smělosti“, „odvaze“, „bojovné síle“, rádi užívají výrazů dobrodružně válečných, epicky kolorovaných. Ale tyto obrazy stonají psychologickým klamem. V umění neplatí

dnes již mnoho *slépé pudy*, umění přešlo již daleko více ve svědomost, niternost, reflexi a určitou zodpovědnost vyjasněné cílovosti. Neběhají dnes umělci dobrodružně světem, ale sedí u masivních těžkých stolů v pracovnách. *Vědomost, účelovost, ideovost* rozhoduje. To jako symbolisté nejdříve by si měli uvědomit. To znamenalo by také pracovat se ke kritické ethice. Malý a slabý člověk, který *pozná* svoji slabost a obmezí se jí, který *dobrovolně* s plnou silou a jasností poznání sepne se v malý kruh přežitého, rodového, genového a v něm s jasnou účelností pracuje — je jímavý, čistý, ethický, radostný zjev a stojí k nesrovnání vysoko nad slepým, chorobně rozvráceným, *bez-mocným* novotářem, který s očima zastřenými řítí se na Akropole, o něž si roztrhává hlavu. A v umění nepočítají se mrtvolky, ale vítězové. V umění — jako všude — počítají se jen fakta, jen výsledky.

První, co je nutno i možno zjistiti v díle Jeřábkově, jest, že to není plod *organický*, plod umění niterného, sceleného v metodě a stylu. Jemu chybí právě výrazné znaky zvláštního, uzavřeného světa, methodické a psychologické pregnance, reliefní konturové linie — toho určitého způsobu tvorby a stavby: *jednotného stylu a typu*. Nelze nijak *zprostředkovat* šumivý, kombinovaný, napjatý a aranžovaný tlach jeho „Veselohry“, její hrubé a nahé fraškovitosti s mlhavými, zachmuřenými, jako dusnými a olovenými stíny přikrytými scénami posledních dramát fatalismu. Rozumějte dobře: nemám tu na mysli různost inspirace, nálady, intonace a genru, *tenoru* psychického a *vznětového*. Je známo, jak široký rejstřík, jak bohatou klaviaturu mají Shakespeare nebo Calderon, kteří objímali i grácii a bílou něhu vysokých stříbrných poloh i basy tmy, noci, pochyb, hloubavosti, zoufání, šílení a smrti. Ale celá tato nesmírná rozloha — to je podstatné — je tu *zladěna a zprostředkována*, je odstíněna, splynutá, v nejjemnějších odstínech splynulá a vyzpívaná — je svět toku, tepla, záměny, pohybu a nitra. U nich je to přirozená, organická, živelná síla prostředků hotových a daných, kterými se vylévá nitro. Jinak u Jeřábka: ten je stejně neniterný a kombinovaný v banální a hlučné veselosti jako v pathetické a rozhorlené tirádě deklamační. Důkaz toho je právě *nezprostředkovanost středními členy, přemetnost a tvrdá*

*roztrženost jeho díla*, které tak dostává tvář fragmentů, zlomků, nešených každý z jiného směru a z jiné půdy a jiného útvaru, s jiným složením i tvarem. Není vidět nikde *rozvoj*, plynulý tok, rozprádací se nitě ideových zárodků, nepatrných a v sebe sbalených myšlenkových, citových nebo ryze formových a stylových ponětí. Je cítit mezi jednotlivými hrami chlad opuštěných, chvatných a chudých let, kdy autor nežil svému umění, kdy nepracovalo a nerozprádalo se v něm jisté zachycené centrum myšlenkové, rozestřená síť světelných vln. Jeho dílo je tak přerývané, stále opouštěné a stále znova, z jiného motivu, vnějšího, od počátku navazované, nastavované a napínané. Není třeba znát život a povolání autora, abyste zjistili určitě a pevně, že umění nebylo mu velikým, osudným válečným polem života a smrti, zhuštěnou hrůzou, slávou a tajemstvím života — *vášní*, jak řekl typ takového celého a výlučného umělce, E. A. Poe — nýbrž pouhým vnějším a propagačním prostředkem, jednou užitečným a po druhé příjemným a zábavným požitkem.

Jeřábek byl podstatou svojí propagátor, novinář, tribun. Duch jistě hlubší z vrstevníků, otevřený, obzorný a hořící. Nebyl to planý, šablonovitý, jalově bezobsažný „vlastenec“, jakých vydalo bohatě žně staročešství i dnešní mladočešství. Potřeby národní viděl konkrétně a bez malicherných předsudků. Hlavně jeho „Služebník svého pána“ zůstane v *té příčině* skutečný zisk a úspěch. Liberalismus národohospodářský je plně zachycen v tomto suchém pokryteckém, vypočítavém a zvrhlém Dornenkronovi. Dnes vidíme a rozpoznáváme jasně portrét, jeho spolehlivou věrnost a přesnost, správnost barevných intonací. Tento člověk, který je vůdcem liberální strany v městě, přeje a dává každému jistě ta nejabstraktnější a nejfiktivnější *všeobecná a ideální* práva — všechnu volnost a pokrok. Volnost — svobodu — volný zápas všech jedinců — nespoutaný ničím rozvoj. Všecko se zakládá na svobodné úmluvě. On nikoho nepoutá. Kdo nechce, ať odejde. Však vidí dobře, že *nemůže*. On má všechny zváženy, zná cenu všech, hodnotu, kurs. On celý svět, všechny představy a city a ideje v něm zvážil a odhadl. Toho výš, druhého níž. Tento *politický liberál a ideolog* jest ve skutečnosti nejhorší materialista

a determinista. Zná jen váhu a hmotu. A všechna svoboda, kterou chce lidstvu, každému jeho individuu poskytnout, redukuje se konečně na jedinou: na svobodu zemřít hladem.

Tento Dornenkron svádí celý svět v jediný normál, v jediný obecný prostředek typosačný, v jedinou formuli zákonnou: v odhad ryze hmotný a rozkošnický. V tomto Dornenkronovi podal Jeřábek nedokonalejší svůj výtvar. On je společenský typ, zhustěný názor světový, třeba ne dost vyvinutý, třeba ideově a psychologicky skoro vůbec nevyjasněný a nepodepřený. Drama mělo právě utvořit a ideově rozložit v prvky tento typ. Mělo podat jeho genesis, vzrůst, rozbor a poměr jeho k jiným prvkům, typům společenským, jeho odhad, symbolický, básnický a ideový výklad. Ale po tom není v dramatu Jeřábkově ani stopy. Ono není ničím rozvojové a psychologické. Autor sepal a navázal k sobě náměty zcela různorodé, zcela dějové, efektní, intimní a nahodilé, které nepůsobí v sebe organicky a zákonně. Kromě jediného Dornenkrona, který má v sobě podmínky pro drama podstatně hromadné a zákonné a který jest ideově nejceněnější, jsou ostatní figury „*Služebníka svého pána*“ prázdné, stínové, smyté. Žádná idea, konvenční cit nevyložený psychologicky, převedený jen v melodramatickém pathosu. Budil je geniální člověk stejným právem, po případě neprávem, jako bývají některé osoby v kusech plavé a jiné tmavé, jedni hrbatí a druzí slepí, jedni vysocí a druzí nízcí, jedni krásní a druzí škaředí. Ryze náhodně, autorovou kombinací. Vyložit ideově a hodnotně geniálního člověka — podat jeho sociologii — nebo rozebrat jej v ustrojení duševním — podat jeho psychologii nebo etiku — Jeřábkovi ani nenapadlo. Hůře jsou na tom ještě ostatní figury kusu — zejména dvě hlavní ženské: žena Budilova a mladá neť Dornenkronova, zamilovaná do Budila. Tu je všechno čirá romanesknost a plochá sentimentálnost. Jediný Dornenkron je v základě konceptem dramatu hromadného. Ale postupem hry — jejím čistě vnějším, náhodným a kombinačním sklonem — zvrhuje se i on v holého *intrikána*, ve schema podlého a černého lotra, kterého příliš ochotná a autorovi službovolná poetická Justice lapí za límec (ovšem právě v pátém aktu) a jak patří a sluší jej proklepe. „*Služebník svého pána*“

není naprosto žádné drama zákonné, hromadné či „sociální“, jak se u nás stereotypně etiketuje. Je to romaneskní a pathetické drama intriky a náhody, drama deklamační a sentimentální. Jeho aranžovanost a kombinovanost, pak plochost a bezobsažnost dá se hmatat rukama. To, co mohlo být osnovou zákonného, organického, živelného rozvoje jeho, zvrhlo se v pouhý rám, zabarvení, konverzační a deklamační thema a východiště dějových peripetií. Podobnost mezi *Freytagem*, od něhož se Jeřábek mnoho učil, a našim autorem je tu úplná. Je třeba srovnat jen drama Jeřábkovo se *Svobodovým „Rozkladem“*, našim skutečným dramatem organickým, zákonným, hromadným, společenským, aby se poznala všechna jeho zápornost, vněšnost, deklamační a sentimentální romanesknost. Skladnost prvku, jich vzájemný styk ideový a zákonný, procesný vliv akce i reakce, teplo citového a hodnotného, symbolického, typického rozvoje — ta všechna skrytá podložená dynamika umělecká — chybí Jeřábkovi úplně. „*Syn člověka*“ je proti „*Služebníku*“ spíše ještě demonstrační preparát, abstraktní filosoficky humanitární a vzduchová these, která kráčí v těsné odvislosti od *Lessinga*. Je v něm vidět zrovna jako ve „*Služebníku*“, že jeho autor nebyl všední duše, ale že byl nepregnantní, mdlý a pathetický hloubavec, opojený mlhami a dýmem svých thematických kombinací a ještě slabší nicotný umělec-tvůrce, umělec psycholog.

#### *Josého Echegaraye Mariana*

Španěl *Echegaray* je konstruktér a mechanik dramatický tak čistokrevný, že hledá sobě rovného. Povoláním matematik zůstal jím i na jevišti. Staví si úlohy, různé „ethické“ (sit venia verbo!) nebo „společenské“ (stejně!) nebo „psychologické“ (zase!) záhady, neobyčejně mělké a vnější, na kombinaci okolností nebo faktů nebo pevných nezlomných zásad a povah založené, obklopí je náležitým počtem uzlů, které pak rozmotává, překážek, které představuje a odsunuje. Jeho osoby všechny jsou neobyčejně „karakterové“, t. j. pevné a neoblomné, tuhé, železné, v jednu čáru vržené a útočné. Jsou to *fana-*

*tikové* nějaké nehmotné, mimo ně položené, dané, vrozené okolnosti, skutečnosti, vlastnosti nebo předsudku. V nárazu takových lidí na sebe, na jiné takové přepjaté útočné povahy — na okolí a společnost nebo konečně na povinnosti a jiné city nitra, odporne závazky a vztahy — leží napětí, zápas, boj a tragika ve většině her Echegarayových. Rekové jeho bývají neobyčejně jasnovidní a rozumoví, tvrdí, odbojní a vypjatí, od obvyklých citových nebo jiných průměrných ústupků a slabostí odtažení a nad ně postavení. V této tvrdosti, ocelové pevnosti, rozumovosti a jasnovidném sebeurčení, v tom zvláštním chladu a rozvaze, který mrazí z mnohých figur jeho i v největším žáru vášně, v bouři afektů a horečkách citových — zdá se mi — leží kus národního temperamentu Echegarayova — kus hromadné španělské ethologie. Tuto zvláštní směs pevnosti, studené a kovové hladkosti a jistoty při vnitřním rozkladu a záplavném stržení všech hrází — a jinde zase studený, povýšený, mramorově chladný a kluzký klid s rozumovou nezmarnou a nekolisavou nadvládou nad celými požáry nitra, nad mraky dýmu nejtemnějších, nejzvrhlejších nebo zase nejpalčivějších a nejbodavějších vášní — to podivné sloučení žáru a mrazu maloval v některých nezapomenutelných typech jistou a jako lučavka leptající barvou již národní klasik španělský *Calderon*. Druhé, co vyznačuje Echegaraye na jeho vrcholu, je důsledek prvního: — totiž odbojná, šířavá, tvrdošíjná a útočná dialektika. V tomto směru byl jeho *Světec* či *blázen* přes všecku hrubou falešnost lepší ukázkou. (Nejlépe spojeny zdají se mi oba tyto znaky v dramatu u nás naprosto neznámém *Synu krve a synu železa*.) *Mariana* náleží, tuším, k slabším pracím Echegarayovým. Je roztržena mezi psychologický charakterový genre a hrubé efektní drama náhodných zvrátů. Figura *Mariany* náleží zčásti k té charakterové kategorii, již jsem výše poněkud popsal. Jako dítě i dospělá poznala příkrou nespravedlnost života, prošla krvavou cestou po nahých ostrých kamenech utrpení. Zklamaná, v sobě nescelená, zjitřená, mrazem a ledem ožehnutá, v únavném, nemocném a vyprahlém rozmaru — taková vleče se v lámaném, suchém a vydrážděném svistu svého mdlého a mrtvého hedvábí *Mariana* scénou prvních dvou jednání. Mladý, unylý a trochu příliš vzdychající člověk

ji miluje a říká jí to neustále. Ale *Mariana* hraje s ním otravnou hru nejistoty a nerozhodnosti. Správně vlastně: snad ani *nehraje* tolik jako sama tuto nejistotu, mdlobu, nedostatek vznícení a nerozvátný, ve vrstvu složený, dusný a matný povlak popele *cití*. Neví sama, miluje-li či nemiluje-li. A tak ubohého sentimentálního hochu jednou přivábí a v okamžiku potom, bleskovým obratem, odpudí a odvrhne. Ten trpí, jak přirozeno, a vysiluje se v této bezcitné a prázdné hře směřů a citů. Ale nedovede sám nijak tu nejistou, únavnou a kalnou šed mdloby v nitru *Marianině* rozrazit, rozptýlit, roztopit. Teplo a žár, který vyšlehně občas z *Mariany*, ztuhne hned zase. Teprve náhlá drtící tragická krise, která spadne skutečně jako blesk s nebe, kdy toho nikdo nečekal, rozetne kalnou šed mlh, povlak nejisté a únavné mdloby a rozvěje jako vítr to, co jen tiše jako mlžný modravý a těkavý plamen třáslo se v dusném, mlčelivém a jako v starém zbořeném sklepě otravném ovzduší nitra neblahé *Mariany*. Nějakou bizarní náhodou, při prohlídce nějakého archeologického musea vyjde najevo strašné a docela románově střížené tajemství, které vztyčí náhle hradbu mezi *Marianu* a těžce zkoušeného jejího ctitele; *Mariana* pozná totiž, že člověk, který se uchází o její lásku a ruku, je synem ničemy, který svedl její matku, unesl a pak v cizině utýral. Rozumí se, že pieta k matce-mučednici a pak strašná perspektiva dědičné odvislosti syna od otce roztrhne — musí roztrhnouti navždy oba mladé lidi. Ale právě nyní poznala *Mariana* k svému neštěstí ukrytou posud, v rozvrácených ssutinách nitra i jí posud utajenou lásku k mladému muži. *Teď, kdy nesmí jej milovat, poznává, že jej miluje*, jak vidět, kdysi pikantní, ale dnes již až hrůza obnošený a otrelý trik kombinační psychologie, vyssátý již celou řadou špatných novel, románů i dramat. Postavení ubohé rekyně je nyní teprve jak náleží tragické. Je rozervaná ve dva protilehlé směry: na jedné straně *vášeň* — na druhé *povinnost, čest, rozum* a jak se jmenují všechny ty sugerované, lesklé a vydrážděné fikce. Jako pravá Španělka (alespoň po literární tradici) chce vyrvat svoji bolest z kořene, chce vypálit celou svou ránu, ulít jasnovidným rozumem, silou a nutností sebeovládání zhoubné požáry nemožné a šílené vášně. V okamžiku, v nesmírném



zápasu vypne se nad svoji bolest. Podá ruku starému kamennému vojáku, který se o ni již dříve ucházel, generálu donu Pablovi, aby „ji držel železnou rukou na cestě cti“. Ale ani tento radikalismus ji nevyléčí, jak se důvodně dalo čekat. Naopak choroba utlačena a zdusena, rozlévá se a prosákne celou duší a v příhodné chvíli vyrazí v celé síle. Večer v den sňatku vnikne nějakou nemožnou, autorem podezřele a nejapně omlouvanou a vykličkovanou cestou do pokoje Marianina její milenec a Mariana, dnes již žena dona Pabla, již již mu podléhá. Chce již skoro s ním odejít. Ale druhý pól její duše vzepne se ještě včas, mráz zoufalé sebevlády prochvěje a zakolísá tělem mladé ženy jako rozraženým a vyvráceným kmenem a Mariana přivolá svého muže, aby šel hájit čest svoji, která je jí *samou* tentokrát ohrožena. Pablo ví, co dělat. Popraví bez dlouhých úvah ubohou, chorobnou, uštvanou a nevyčítelnou trpitelku. — Z dramatu Echegarayova mají jistou uměleckou a literární, třeba ne právě novou a značnou cenu, pouze *prvé dva akty*, které obsahují něco, co je alespoň náběhem k *popisné psychologii*, k rozboru a podobizně Marianině. Ovšem štětcí Echegarayovu vadí tu suchost a nedostatek odstínů, monotonnost, tvrdost, hrubá povrchnost a zběžnost. Jeho Mariana není v dramate určitě podána, ani rytmem a taktém svého duševního života vystižena. Divák musí sám jako kritik pracně doplňovat reflexí a mnoho i hypothesesami a domysly, pro něž nedal autor žádných podkladů a výrazných nápovědí. Druhá část dramatu stojí daleko níže. Je to pouhá kombinace hrubých a násilných situací, vypjatých, křiklavých scén a dějových point. Čini to dojem loutkového, horečného, tvrdého a bizarně urputného, romanticky zkarikovaného, zdivočele chmurného a misty i surově trapného divadla. Technické triky, kterých tu Echegaray užívá, neposlouží mu již u našeho diváka. Neznáme psychologie španělského diváka, ale psychologie českého je, bohudíky, jiná. Co tam dovede přijmout *temperament* i na úkor umění, zavrhne u nás alespoň *vkus*, ne-li *umění* bez milosti a po zásluze. Vzdělání našeho obecnstva, třeba ještě nízké a zakrnělé, je přece takové, aby odmítlo tuto syrovou stravu. —

Marianu sehrála pí *Laudová*. Je to jediná figura dramatu, která má

(třeba v autorově provedení, v hotovém textu ztrnulý a suchý) psychologický život. Ostatní jsou mrtvá jména a mrtvé řeči, pouhé profily střižené těžkými, starými, tupými nůžkami z tvrdého lepenkového papíru. Pí *Laudová* dobře, tuším, vystihla základní rysy, kostru, intonaci figury, její studený, upjatý a mrazivý chlad, ale chybělo jí to citové teplo a niterný život, které jsou utajeny pod tímto ledovým povrchem. Nikde nedala cítit duševní muka, která předcházela tomuto ztrnutí, tomuto vydrážděnému, ocelovému mrazu. Ukázala pouze kamennou masku, větry a mrazem sežehnutou tvář. Chlad, který z ní dýchal, byl mrtvý, ryze hmotný a netečný, jako u antické sochy. A přece měl šlehat všim utajený var a blýskat oheň, a křečovitě, pod mramorovou pěstí zdrcené a zadržlé srdce mělo se třást a lačně v žízni lokat po světle a slunci. Ta výrazná věta Marianina k donu Joaquinovi: Vězte, na jakých trnech šípků nechala jsem cáry rozervaného srdce — měla být i herecky ilustrována. Jinak po stránce technické byl výkon pí *Laudové* reliéfní, sytý a plný. Nedostatek odstínů a přechodů, virtuosní škály pocitové a náladové klaviatury, hry psychologickými polosvětlými a polostíny byl tu úplně plodem a důsledkem autorovy kresby. Herečce nezbývalo než podrobiti se básníku.

#### A. a V. *Mrštíků Maryša*

Třetí původní novinka letošní saisony, *drama bratří Mrštíků, Maryša*, přešlo v květnu vítězně přes jeviště Národního divadla. Nepodařilo se tedy divadelní správě, oč se celou duší patrně snažila, když v stejné beztaktosti jako nekritičnosti, se zřejmou nenávisťou malevolencí k mladému autoru, který již jako nebojácný, svérázný a sytý kritik před lety v „Ruchu“ a „České revui“ ji tolikráte sešlehal plamennými pruty pravdy a poznání, a asi také k celému jeho uměleckému kředu vypálila Maryši na čelo galejní káraněcké znamení ve formě odpoledního lidového představení premiérového „na zkoušku“.

Bezhlavost, kterou tu zahráli páni na vlastní účet a k vlastnímu

posměchu i — deficitu, dojmá a naladuje trapně každého, kdo má ještě prach úcty k umělecké práci a trochu lásky k domácímu silnému a mladému umění. Tak se zachází tedy s člověkem, který naše umění vrhnuł o celé míle kupředu, kdy celá řada dnešních respektovaných akademických veličin obracela s kopce a zvrhovala v bahně plochosti a vyssáté imitace? A jakou logiku to má divadelní správa? A jak směšně zlomila tu zase vaz! Není dávno, co se ujišťovalo o lidových představeních (tehdy ještě, tuším, nedělních), že se tu musí dávat lidu vyzkoušená strava, hotový a klasický repertoar, a kdy k žádosti pronesené odkudsi, aby lidová představení byla jaksi zkušebním jevištěm, odpovídalo se kategoricky záporným nikdy. A dnes šťastně došlo se k názoru, že lidové představení má být karantenní stanicí dramatickou. Je to směšný pirouett logické důslednosti, ale interesovaným lidem šlo o to vyvésti autorovi nezdvouřilost, dát mu pocítit železo útisku, hmotné, fyzické nadvlády — a k tomu byl každý prostředek dobrý. Proto lámaly se přes kolena „principy“, o které se dříve opírala správa a které prohlašovala za nedotknutelné. Hned puštěna v divadelním bulletinu do světa noticka zcela všeobecná a jakoby pravidlo a princip, že odpoledne o lidových představeních budou se provozovati také kusy mladých spisovatelů, které „pro nedostatek formy nebo jinou vadu“ nemohou být připuštěny na jeviště večer. „Pro nedostatek formy“ — jaký to truismus! Tím začíná divadelní kancelář nebezpečné hračkování s estetikou a kritikou a mohla by si důkladně popálit neopatrné prsty, kdyby ten „nedostatek formy“ nebyl u ní — jen maskující fráze. Mohl by se stát divadlu ten malheur, že by přišel nějaký všetečný a opovážlivý člověk, a řekl prostě: s dovolením, ale nedostatek *jaké* formy to myslíte? Klasické, romantické, realistické, scribovské, sardouovské, *vlastní* či *cizí*, *individuální* či *imitované*? Pozor tedy! Takové slovíčko jako „forma“ je někdy (a snad většinou u nás) nevinná hračka, právě jen slovíčko, frázička a nic víc. A to je i tady. Ale proto není ani s tím mydlíkovým balónkem co hrát. Za slovíčky vězívali někdy i představy a někdy dokonce i — pojmy. Bývá to již tak. A jsou lidé, kteří je za nimi hledají: odloupnou, odškrábnou takové slovíčko a zaryjí

pod ně. Nevím, co by našli v konkrétním případě. Jisto jen tolik, že požadavek *formy*, jak jej zde formulovala správa tak docela vágně a neurčitě, je nejširší pytel na světě, do něhož dá se vecpat buď všecko, nebo nic. Podle chuti vykladače. Ten prostředek, kdyby se měl stát odvodní mírou mladé produkce naší pro jeviště Národního divadla, byl by tedy nečistý a podvodný. A pro drama pp. Mrštíků byla to dokonce již falešná insinuační, jak dokáže rozbor jejich práce. Neboť Maryša právě, předem a výlučně skoro poutá svojí uměleckou *formou*. Nemyslím tu vzorkovanou techniku napětí, šablonu sestrojených dějových žebříků, kladkovou hru strojovité ekenomie, celý ten aparát budící a pohybuující výlučně dvěma pocity divákovými: očekáváním a překvapením. Touto kombinační fantasií se „nevyznamenává“ Maryša. Ale má tu jedinou skutečnou a pojmovou uměleckou *formu*, t. j. výraznost, profilaci uměleckou, umělecký styl. Ne formu ryze *materiální*, jak rozuměli parnasisté a stoupenec t. zv. čistého umění, ale formu *psychologické formace, vnitřního pohybu, tepla a napětí*. Vilém Mrštík již jako kritik urputně bojoval proti logickému nedorozumění formy jako jednotné, abstraktní, *zpředu uložené a dané*, jednou *provždy* vyměřené jako hmotný kadlub, do něhož se musí nalíti po každé autorovo vlastnictví, nový obsah. Pochopil, že je to špatně porozuměná metafora, pouhý obraz vzatý z hmotných řemeslných výtvarných operací. Poznal, že v estetice třídění dvou kategorií „obsahu“ a „formy“ je pouhá sylogistická pomůcka, pouhý dialektický prostředek. A žádal v důsledku toho *individualnost* formy a stylu, nerozeznatelnou sloučenost, život jedinečný, s žádným druhým nerosovatelný, který *sám ze sebe* v každém případě se musí zdůvodnit. Forma — to mu byl právě zvláštní ráz díla, umělecký jeho typ, styl, rytmus, vůně. Jemu nebyla forma obmezena na určitý počet pevných vyměřených schemat, genrů, tříd, druhů. Naopak: forma rozlévala se, barvila se, odlišovala se a stínila se jako sám život, sama náplň jeho. A tak vlastně tento kritik a umělec, kterého obmezení a sáhem ozbrojení políři a zedníci à la Zákrejs pokládají za protiformalistního revolucionáře, amorfistního nihilistu v umění — *právě naopak proti nim* hájí formu, kterou oni popírají, sestřihují, ztenčují a rozřezují (kdo jsi

filosof čti: roztřídí) v šablony, machy a genry. Mrštík je jeden z nejúplnějších a nejcelestějších formalistů našeho umění. Děj, sujet, „obsah“ jsou mu vcelku lhostejné, vedlejší, podřadné. Předem jde mu o formu — styl, ráz, vůni a barvu díla, plastický postřeh, hmotný, živý, poměrový a příznačný *projev a výraz*. Málo se stará o látku a děj, který chytí. *Každý je dobrý*. Jen když *umění*, kterým se zpracuje, je dobré. Je umělec po výtce. A to znamená: je duch bojovný, útočný, zápasný a napjatý, plastický a formační, přemáhající látku v zpěném boji, v křečovitém, vypnutém útoku. A tak je tomu také v „Marryši“. Autoři nestarali se nic o výběr, vypracování, „zušlechtění“ látky — jak činí idealisté. Mrštíkové vědí dobře, že to, co se předstírá jako *zušlechtění*, je vlastně *sestříhování, zjednodušení, usnadnění*. Že to znamená odstranit překážky, *zesnadnit si umělecký problém*. Že je to *pohodlné útočiště slabosti*, která si netroufá zmocit syrovou, plnou, tučnou, nepreparovanou hmotu, která se bojí té titánské řeže. V Maryši chytí látku plnými rukama tak, jak před nimi ležela, jak trčela do vzduchu, do nejbližšího okolí, jak se choulila a válela pod zrskem. Nelze si představit nic obecnějšího, „všednějšího“, „známějšího“. Byl již tisíckrát umělecky zformován, v tisíci variacích zpracován tento sujet: tragedie i melodramata, pastorály i vaudevilly, novely i eposy. Ale to právě byl tak *čistě umělecký cíl*: chytit tuto hmotu tak lhostejnou, netečnou a lenivou a rozsvítit ji, vyhrát ji, vyzpívat ji ze sebe samé. Vítězství, jak patrně, náleží tu *jen umění, a výlučně umění* — ryzí formě, stylu, *psychologickému reliéfu a modelaci* — látka, sujet, děj nic k němu nepřidává svojí syrovou a hutnou kalností.

Tato syrová, tučná, hmotná, široká a krevní podstata vyznačuje proto i Maryšu jako všechny předchozí práce V. Mrštíka. V Maryši stejně jako dříve je rozvojový, rozlehlý, široký a spletitý v objeti a chumli zápasného toku hmoty a látky. Osoby jeho v Maryši právě jako v pracích beletristických jsou předem dány a určeny svojí tělesností, fysiologickým dnem a podkladem své bytosti. Rytmus, tok a střík krve jejich určuje předem a zhruba spád dramatu. Jím je drama rytmováno, jím je pausováno. To, čemu říká se obyčejně *tem-*

*perament*, hrubý, celkový, živelný a živočišný ráz, náladové zabarvení charakterové, je u všech Mrštíkových figur silně podloženo. Maryša v prvých dvou aktech a hlavně Francek po celou hru překypují živelnou silou odboje, varem krve a smyslů. První práce Mrštíkovy ovládal tento živelný temperament skoro úplně. Tak *Paní Urbanová* byla z velké části drama probuzené krve, jí rytmováno, stavěno a odplaveno. V dnešních pracích Mrštík temperament sice nepotlačuje, ale *obmezuje* jej, *zjemňuje* jej vlivy okolními, prostředí, kultury, ethiky, psychologické výchovy hromadné i jedinečné. Volný nevázaný střík krve, její horečný spád a spěch je poután řadou složitějších vlivů. Odtud ta základní intonace „Marryši“ i jiných prací Mrštíkových (předem Santy Lucie, reka jejího Jordána): odboj, útisk, dusivá tíseň, zápas plic, lapajících po vzduchu, hustá, dusná, olověná tíže křečovitého, štvaného zápasu. — Bylo již zjištěno, jaký veliký význam má v Mrštíkových pracích *prostředí*, a to jak fyzické, hmotné, krajinné, přírodní vůbec, tak společenské i kulturní. Je to nutný a přirozený důsledek celého jeho rozvojového, živelného, hromadného pojetí uměleckého. Mrštík pojímá ne jedince a jednotliviny, abstrahované a logickými postupy dobyté, ale samu smyslovou a životnou plnost, sytost a neodlišenost — již tím podmiňuje jednotlivinu všemi jednotlivci ostatními, celou hromadou, vším okolím, celým útvarem jeho. Jedinci, lidé Mrštíkovi jsou odvislí z velké části od okolí, prostředí krajinného, čistě fyzického a přírodního předem. Jsou jen jeho výrazem a reflexí. Mezi prostředím a jimi navázány jsou nejtěsnější nitě styku, jednota soucítění a ochotná prolnavost vlivu. Odtud speciálně i v dramatech Mrštíkových snaha podat toto prostředí hmotně a determinovaně. Odtud jeho *úzkostlivá*, pečlivá, nesmírně podrobná a vypracovaná *režie hry*, právě jako u všech moderních dramatiků, z nichž někteří jsou přímo na přechodu k *féerii*. Odtud západy slunce, zpěvy ptáků a mraky vůni v *Paní Urbanové*, odtud předepsaná hra cepů, neustálá hudba, sněživá noc u melancholického lkavého jezu (proměna 4. jedn.) v *Marryši*. Na lidi Mrštíkovy, právě smyslové a živočišné, tyto přírodní, ovzdušné a smyslové vlivy přímo působí, zabarvují je, prosakují je. Vliv společenský, kulturní, vliv stádné sdruženosti je ovšem ještě

tužší a rozhodnější. Mrštíkovi lidé jsou jen *funkce jistého organismu*, celly jistého ústrojí. Za nimi stojí vždy vlastní herec: Příroda a Společnost. A *tak*, v tom smyslu je Maryša drama selské, drama oživených hrud, zavalitých, tuhých, urputně oživených, lačně k svým lánům přissátých těl. Jeho sedláci ani nedeklamují, ani nekoketují. Oni nejsou ani alegoricky hlubokomyslní, ani selankovitě prosti a jímaví. Oni jsou předem neurvalí, lační, hladoví a skoupí. Takový jest otec Maryšin, *Lízal*, který obětuje dceru svoji lakotě, který ji prodá jako neživý, bezvolný předmět. Vlna společnosti, hromadného života stále zaplavuje jeviště. Jsou to i její ryze hmotné projevy, které jím protékají. Život hromadný, vesnický, chórový — shromáždění i průvody — rozlévá se po jevišti. Charakterová formace, ethická i kulturní, je většinou dána právě tímto prostředím, jež určité osoby jen zhmotňují a zhustují v sobě. Tak hned sama krise dramatu, sám střed jeho a vypjatý vrchol lámající se vlny, je podmíněn tímto kulturním vlivem, poutem, kterým svázal rekyni: Maryša nechce odejít od muže, který ji ubijí, poněvadž má předsudek nerozlučitelnosti manželství — vlastní kultuře jejího prostředí. Tento předsudek je v ní chycen houževnatě celou silou výchovy, vlivu jejího okolí, jejího ethického ovzduší. Motivuje jej sama sice nábožensky — ale vpravdě objektivně je položen kulturně a sociologicky. —

Vedle těchto vlivů a proudů trpných a typosujících docházejí však pp. Mrštíkové v tomto dramatu k vlivům individuálním, činným, charakterovým, vlivům vůle a síly jedinečné, proti okolí napjatým a reagujícím — ke *karakterovosti, psychologii*. *Pani Urbanová* byla v tomto směru chudší než *Maryša*. Maryša sama, třeba určena a podána okolí a prostředím, *bojuje přece a vzpírá se proti němu*. Drama je právě ten boj, odpor, zoufalý zápas. Drama je proto ethické ne falešnou, kázanou a hlásanou morálkou, ale samým organickým podkladem svým. Morálka jeho dává se sama sebou, vyplývá z práce, vyjadřává z ní jako jádro z rozpuklého obalu. Ethika tato není tedy dialektická, abstraktní, formulovaná, není alegorická, osoby nejsou zosobněné nějaké ctnosti nebo neřesti, sklony nebo síly. Ethika je charakterová a vůbec měnná. Je právě individuálně vzepětí nad masu, nad

okolí, a kolisavá stejně jak toto vzepětí. Láme se a klesá s ním. Je právě zápas, je i ten sklon a ten pád. Neboť osoby Mrštíků jsou především široké, složité, hutné a masivné, pomísené z dobra i zla, světla i stínu. V tomto bodě bije moderní reformní ráz Maryše přímo do očí. Maryša dovolává se náboženství — ale proto nemyslete, že je sladká, pasivná a poddajná. Naopak: vypjatá, bojovná, tvrdá. Vávrovi strojí také krušný život. Tento rozpor nebyl jedné části kritiky vhod. Litovala, že v Maryši nenamaloval autor bilou, trpnou mučenicí, kterou ubije a usmývá stádo černých katů. Nemohli pochopit, že je rozpor, věčný rozpor mezi city a činy, myšlenkami, slovy a jednáním, mezi vůlí a silou. Že rozpor ten, ta směs a neustálá záměna bílého a tmavého, síly a ochabnutí, je právě život, hybný jeho dech. Nemohli také pochopit, jak Maryša, která nechce odejít s milencem, dovede zavraždit svého muže, jak žena, která nechce se dopustit tohoto malého zla, dovede spáchat veliké. „To je přece ethická nedůslednost“, voláno na autory. A neuvážilo se, jak *právě tento nedostatek racionální reflexe*, tento alogismus je příznakem, charakterem sensitivních, impulsivních, zlomených, uštváných povah! A neuvážilo se, jak bystře jej napověděli autoři: Vávra ukládá o život Franckovi *dřívě*, než Maryša se odhodlá jej zavraždit. Podnikne na něj vražedný útok. Maryša je právě zvrtná, horečná, útiskem zcitlivělá a k padoucnici rozdrážděná. Ona nechce od muže ani odejít — a on by zavraždil jejího hochu, kterého miluje! Že ji by ubil, odpustila by mu snad, ale jejího hochu — nikdy. A *teď teprve* se mstí, a sice zcela důsledně jak bývá u takových povah, stejně slepě, krutě, tvrdě a impulsivně jako dřív trpěla. Tato katastrofa, zdá se mi, má pevný psychopathologický hřebík a svor, silnou a jistou rukou vyměřenou konstrukci. Autoři ji jen z uměleckých důvodů ukryli — nemluvili o ní, jen objektivně a konkrétně ji realizovali, a proto, že nevyčnivala, tuším, a nemohl o ni nikdo klopýtnout, byli podezříváni z hazardnosti.

Nic není autorům cizejší než abstraktní schematičnost a absolutnost. Nerozdělili proto svoje osoby ani v bílé a černé, nýbrž jak život sám je složitý a promísený, světlo a stín, spád barev a jich tok — tak z něho a jím malovali svoje figury. Opakuju, že v tom je reformační

66 Maryša. V tom byla také i kárána kritikou. Ukázalo se to světle při figurě mlynáře Vávry, muže Maryšina. Autoři kreslili široce a liberálně. A kritika právě chtěla pekelníka, časa, lotra z galejí. Tento Vávra totiž jak je násilný, tuhý a surově egoistní, cítí také lidsky. A to je hřích a vada, podle kritiky. Že cítí výlučně *egoistně*, přehlédli karatelé úplně. Jsou to dva passy v dramate, v proměně čtvrtého jednání, kdy Vávra číhaje na Francka s nabitou ručnicí, žaluje si a stýská si v monologu na svoji rozervanou domácnost. A po druhé, v pátém jednání, kdy domlouvá se s Maryší o lepší život v rodině. Jak vidíte, jsou to docela *egoistní* city, které tu projevuje. Vidí, že je násilí marné, a proto obrací v citové pole. Po soucitu s Maryší u něho není stopy. Nikde prach *altruismu* u něho. Proto ta soustrast, kterou s ním cítili někteří kritikové, byla docela neethická a zvrhlá. Že tento tvrdý, surový člověk je přitom úlisný, pružný, ocelový, rozvážný, lstivý, jak se zdá, a citlivý pro vlastní nezdary, to již pomátlo kritiku, která jej chtěla mít z jednoho kamene, abstraktní zlo a abstraktní surovost, černého jako v sazích. A malheur ten přihodil se právě tomu křidlu kritiky, jež vydává se za realistickou! Ona hájila proti Mrštíkům požadavek ryze *idealistické* estetiky a dramatiky, požadavek francouzského *klasického* dramatu 17. věku, který na základě schematické, odtažitě, geometrické psychologie Descartovy formuloval veliký básník tragický *Petr Corneille* velice názorně takto: Divák nežádá, praví asi, aby v dramate vždycky zlo podlehlo a ctnost, dobro, právo zvítězilo. S dobrem lze sympatisovati, míní, i když podlehlo, a zlo lze nenávidět, i když zvítězilo. Ale co žádá divák je prý *jasnost kresby, určitost světa a stínu*. Nemají prý být barvy tak rozděleny, aby se mohl divák v sympatii své mást. Aby mohl zlo brát za dobro a dobro za zlo. — Tedy slovem: černí na jedné straně, bílí na druhé. Na jedné růžový pudr, na druhé saze. — To vytýkala v podstatě kritika pá-nům Mrštíkům. Co je s Vávrou? Je to dobrý člověk nebo lotr? Surovec, ano či nic? —

Co k tomu odpovědět? Nic, nežli že psychologie *moderního* diváka je jiná než psychologie diváka *sedmnáctého* věku. Onen ví a zná již, že duše lidská je po výtce složitá a měnná, že člověk t. zv. *zlý* není ab-

67 straktný jednotný vzorec, hranatý tvar měřický, nýbrž směs a chumel nejrůznějších proudů a sklonů duševních. Ví, co neví naše kritika, že všecko t. zv. *zlo* jako všecko t. zv. *dobro* je ryze *relativné*, poměrové, od skladu a vzájemné zapjatosti útvaru odvislé, *okolnostmi dané a podmíněné*. Moderní divák ví, co neví náš kritik: že *zcela průměrný, od normálu ne příliš ani snad odchýlený muž dovede utýrat ženu — která ho nemiluje*. A že ten, s nímž by byla šťastna, neliší se objektivně snad ani mnoho od toho, s kým se umučí. —

Bohatá práce pp. Mrštíků byla sehrána s patrnou radostnou vůlí herců. Že výsledek, konečný dojem nevypadl tak zcela *umělecky* ryze a čistě, nebylo vinou této dobré vůle. Hlavní těžiště, břemeno celé práce, figura Maryšina visela na silných bedrech pí *Benoniové-Dumkové*. A je pouze spravedливо vyznat, že ona jediná dovedla ji unést z celého našeho personálu. Ona jediná k ní měla nezbytný fond temperamentu i *objektivního* umění, podmínky k tomu varu celého dusného citového kvasu, který naposled slepě a osudně vystřeluje v impulzivní katastrofu. Mnoho síly a mnoho umění slilo se v její Maryši. — Vedle paní Benoniové tvořili nejlepší šarže pan *Mošna*, paní *Danzerová* a pan *Vojan*. První prohloubil a vysondoval úžasně bohatě a bezpečně starého Lizala, otce Maryšina. Paní Danzerová nabyla posledním časem v tvrdém, syčícím skoro tradování malých, hrubých, kalných a plazivých figur úžasně bezpečný relief, jak bylo vidět před nedávnem také na žebravé holčici z Hauptmannovy Haničky. A pan Vojan upozorňuje na sebe čím dále tím neodbytněji jako herec, kterému náhle pukají prsa a volní se hrdlo. — Zato docela pochybený byl Vávra p. *Slukova*. Pan Slukov, tento korektní a dutý rek cti a práva, profiloval Vávru zcela falešně a mylně a zavínil tak nepochopení nebo zmatené kolísání, jak rozuměti psychologickému konceptu autorů. Jiného takového falešného ponětí dostalo se staré babičce Maryšině, která je pouhý stín a dodoutnávající, lhostejně trpký a ne-tečně již do studeného vzduchu rozvanutý popel, ryze náladová a delikátní akvarela autorů.

Nejhůře bylo však s *režii*. Ukázal jsem, jaký pojmový význam má v umění pp. Mrštíků. Jak determinovaná, podrobně, sytě a pečlivě je

vypracována. Ale zde nebylo tentokrát ani ochoty, ani důmyslu, ani železné ruky kázně. Povrchní nedbalost nedovedla ani opatřit rekvisity, jež autoři předepsali.

*Meilhaca a Halévyho Frou-Frou  
a několik myšlenek na ni navázaných*

Podzimní období Národního divadla přineslo první svůj plod. Dojdeme ihned: shnilý plod odpudivého zápachu, celé čtvrtstoletí starý plod; ne zralý, vonný, teskně zamlžený dar našich stinných, jímavě studených domácích zahrad, nýbrž nezralou padavku porušeného rozvoje, uměle konservovanou, zcela prosáklou otravnými plísněmi. Frou-Frou přešla, kdy toto píšu, třikrát jeviště Národního divadla a přejde je několikrát ještě. Neboť — a to je příznačně žalostné svědectví zvrhlého vkusu — našemu obecenstvu, zdá se, zachutnala tato nečistá strava. Jemu začpěl příjemně a lechtavě zkažený zápach pačuli z budoirů konce druhého císařství, směs banální, sentimentální voňavky a miasmatického vzduchu pařížských společenských stok, a ono s lačnou smyslností pije ji svými nozdrami.

V nejrůznějších literárních dějinách a essayích nové franc. literatury opakuje se stereotypní fráze, že Meilhac a Halévy, tito pouliční vaudevillisté a fraškaři, stvořili rázem ve svoji Frou-Frou komedii společenskou, *mravoličnou*. Nic falešnějšího než tento soud. Položme otázku, *co* je společensky mravoličného, přírodně popisného ve Frou-Frou. Které prvky činí z ní demonstrováný typ mravoličného přírodopisu? Nic, než několik blátivých skvrn společenské zvrhlosti pohlavní, na níž se naráží pouze v rozhovorech vedlejší komparserie. Ty tři čtyři věty, z kterých dýše a čpí hniloba demimondového ovzduší, jsou jediná společenská barva, která ukazuje příznačně k době druhého císařství, k době hltavosti bezuzdně pusté smyslnosti, v níž utápěl caesarismus vlohu, sílu a práci, které se bál, která mu mohla býti nebezpečna. To je všecko. Rekyně sama Frou-Frou nemá nic podstatně typického, mravoličně demonstračního a popisně so-

ciálního. Je to naopak charakterové abstraktum, psychologická fikce dobrodružně skreslená, jediný výlučný sklon a pud duševní, jediná „vlastnost“: lehkomyšlnost. Pozorujte, jak široká je tato charakterisace. Lehkomyšlnost nevymezená, nemotivovaná, nepřipjatá k určitým vztahům a příčinám. Lehkomyšlnost *vůbec*. Pak mají ovšem autoři pohodlnou hru, volné pole pro všechny svoje kombinace. Frou-Frou může dělat nebo lépe a správně: autoři mohou dělat s Frou-Frou co chtějí, jak se jim líbí a jak potřebí, a všecko je v pořádku. Není pro ně závaznosti, logiky, vývoje. Není pro ně kritiky: Frou-Frou je jednou lehkomyšlné stvoření a může činit, co by nečinil nikdo. Eskamotáží otevřeli tak autoři dvěře dokořán a sami se k ní skoro přiznávají a odsuzují. Některá část kritiky ve Francii (i u nás četli jsme kdesi něco podobného) soudila, že Frou-Frou je nezodpovědná síla ženy, typ a spíše symbol ženy jako živelné, přírodní síly, jako rozkladného prvku společenského, konkretisace asketického dogmatu o zhoubném poslání ženy, pojetí fatalismu společenského. Ale to je hrubý, zásadný omyl. Za něco takového mohla býti pokládána Frou-Frou jen v době romantického citění. Balzac, Zola a jiní, kteří měli zrealisovati ve svých dílech toto deterministní pojetí společenské fysiky, postupují v malbě podobných typů zcela jinak, totiž vylučují úplně *veškeré citové pohnutí* a vměsování se tendenčního, ryze soucitového odhadu do objektivně vědecké (naladěním i methodou) svojí demonstrace. Potlačují naprosto všecken subjektivismus mravní, dojmovost a sentimentálnost. Oni popisují ji právě jako patholog nemoc, bez tendence, *bez pikantnosti*, bez každé citové idealisace. Kdyby Frou-Frou náležela do této třídy výtvorů methodou umělecké práce, psychologického ponětí, nebyla by sama první obětí svojí nezodpovědné lehkomyšlnosti, nebyla by tato lehkomyšlnost morálně očišťována tou banální souchotinářskou katharsí pátého aktu, která je parodií vši nejen ethiky, ale prostě důslednosti, která je efektem vypočteným na obecenstvo porotních síní. Autoři s Frou-Frou prostě spekulovali, z ní pro sebe těžili; Frou-Frou je nezodpovědná jen proto, aby byli sami nezodpovědnými. Kdyby Frou-Frou byla plodem prostředí, výrobkem kultury, živelní nebo společenskou silou, nač by ji vlekli

v pátém jednání k nohám zrazeného muže pro odpuštění? A nač by pak před obecenstvem jako o veliké parádě vojenské umírala očistěna „tímto odpuštěním“? Frou-Frou je na počátku hry milé, těkavé stvoření, hravá dívka, která mohla zcela šťastně žít a zemřít, kdyby byla nepadla do rukou svým autorům, kteří ji na podívanou obecenstvu nutí k činům, které by tomu těkavému, švitořivému ptáčku, tomu drobounkému mozečku ani ve snu nenapadly. A oni vykořistí právě ten drobounký mozeček, který ji vsadili do hlavy, k dramatickému výdělkářství. Spekuluji na její slabou činnost poznávací a nastraží na ni *omyl*, do kterého se lapí jako do sítě. Omyl, který by každý, jen trochu větší rozum, docela průměrný jinak, a vrozená vloha rozlišovací určitě rozpoznala a na kterém by byla jistě neklopýtla ani malá těkavá Frou-Frou — kdyby jí byli autoři nestlačili *pod normal*, pod přirozenost, kdyby jí byli nezmražili jako žebráci mrzačí děti, aby pak na ně mohli žebrat. Ano, pp. Meilhac a Halévy učinili z ubohé Frou-Frou pouhý mechanismus, čiročirou loutku, kterou lámou, jak chtějí. Ubohá žena! Co všecko z ní neudělali již: anděly, netvory, hračky, které se převlékají a mluví — jen *člověka* ne. Kdyby nic jiného, již to klade Ibsena nade všechny ostatní dramatiky, že v „Noře“ emancipoval ženu konečně na člověka. — Nastrojí tedy na Frou-Frou léčku, takovou zcela ničemnou, dobře vypočtenou „náhodu“: ubohá Frou-Frou myslí, že muž její se od ní odvrátil a miluje její sestru, *musí* tak myslet — ačkoliv divák z obecenstva ví, že to není pravda. Lapnou tedy nezkušenou Frou-Frou na tento klam a pak jí již nepustí z rukou, dokud ji neusmýkají, dokud nevypustí pod jich péstí svou malou poděšenou dušičku — při plné scéně, v pátém jednání. A aby „morálce“ bylo docela učiněno zadost (jak zní kupecká fráze), musí ubohá Frou-Frou jít konec konců za všecko odprosit ještě svého muže! Zač a proč jsem sice nedovedl prozkoumat, ale nakonec mi napadlo, že snad proto, aby mohla „zemřít očistěna“ (jak zní druhá kupecká fráze). Oni autoři nejsou zlí lidé a chtěli dopřát ubohé Frou-Frou alespoň počestný občanský pohřeb se slušnou, stavu přiměřenou pompou a s věncem od manžela. Proto ji nutí k tomuto veřejnému pokání. Ne-li proto, aby mohla se Frou-Frou okázat ve zcela nových

černých módních šatech. Jiné příčiny není. Frou-Frou je obětí omylu, a tu, jak známo, i trestní zákon osvobozuje. Ale ne autoři Meilhac a Halévy. Frou-Frou ze zoufalství a ze vzdoru nad domyslnou nevěrou svého manžela ujede se svým milencem do Benátek, kdež jí manžel milence zabije. A za to ještě jej odprosí v pátém aktě. Není nad takovou básnickou spravedlností! Či není tento muž mravní nula? On, který svoji ženu zkazí opičí láskou k loutce, který ji miluje nedůstojnou láskou z potřeby smyslnosti, jako předmět rozkoše a luxu? On, jednou tak starý jako Frou-Frou, který se uchází o tuto těkavou veselou dívku, ke které jej neváže ani styk myšlenkový ani citový, kterou zná povrchně z několika promluvených společenských frází, které je docela lhostejný a skoro neznámý a jejíž těkavé veselé gracie, sladkého neuvědomění vykořisťuje, aby si ji osvojil a spoutal pro celý život, k níž žene jej jen pobouřená smyslnost? Je mravní ten muž, který uchází se o ruku svoji nevěsty s hazardní nejistotou loterní sázky? Který se před rozhodnou odpovědí třese strachem, aby mu neušlo to tučné sousto, které si vyhlédl? Který pak v manželství hlásá „vážený životní názor“ svoji ženě jen potud, pokud ji potřebuje za chůvu svého dítěte a dohlážitelku ve své domácnosti? A který, když je později těchto starostí náhodou zbaven, odpuzuje s bezzájmovou lhostejností sobce svoji ženu do prázdné pěny tupého povrchního společenského života, z níž sama chce vyplavat na břeh? Ano, to je ten vážný, důstojný, melancholický a tragicky podbarvený pan Sartorys! Sobec, smyslník, slaboch pod důstojně neseným a tučně živým tělem. Poznáváte, že celá ta jeho důstojná a vznešená vážnost je pouze prkenná těžkopádnost zevnějšku.

A to je tedy Frou-Frou: komedie hazardního a nezodpovědného klamu, kterému se kdysi z nedostatku pravého slova říkalo nedorozuměním „psychologie“, dvou frivolních spisovatelů-spekulantů, kteří přišli vykořistit bolestné, krvavé záhady, otázky a rány naše, jimiž trpíme, kteří je přišli lstivě strhnout do bláta pikantnosti a polit je pak nejlacnější voňavkou předměstského sentimentalismu, kteří tak urobili tu směs zvrhlého citění, falešného pozorování a bezmozkového lžifilosofování, jež tak chutná širokému, smetenému obecenstvu, po-

něvadž lichotí všem jeho nečistým pudům a neřestem i předsudkům, poněvadž vyhovuje stejně surovosti jeho citu jako slabosti jeho mozku. Ty záhadné otázky lidstva, ty všecky rány naší doby: svoboda a odvislost mravní, právo ženy, právo nitra, citu, jedince proti vnější, průměrné normě, spravedlnost společnosti, spravedlnost poměru mezi mužem a ženou — ta celá bolestná, krví a slzami nasycená, ve vysokých teskných náhrobních travách vypjatá půda, na níž žijeme, dědičné naše pole, celý náš úděl, lán života, smutný a svatý náš hřbitov utrpení — to všecko není těmto spisovatelům než rozryté smetiště, v kterém slídí po pikantnostech. Frou-Frou je dílo zvrhlé, které zhoubně působí v obecnstvo. Mate a zatemňuje mravní princip, o který má být hra opřena a na němž jako na zákonné stavbě má spočívat, mísí surové a pouličně smyslné s mělkou citlivostí a nevypracovaností nitra, jež popírá a od něhož se odvrací k vnější konvenčnosti. Upírá i citový i ideový život svým osobám nadobro. Svým lechtavým a čpicím ovzduším banální sensačnosti, falešně a nedůsledně pojatou bezodpovědností, tím celým bengálovým lžiromantickým osvětlením, které kazí úplně čistotu perspektivy, může „Frou-Frou“ velice zhoubně působiti na široké, naivní, přímé obecnstvo, které nerozlišuje a nepoznává, že Frou-Frou je karikatura, lež a eskamotáž.

První plod,<sup>1</sup> který nám podzimní repertoire přinesl, byl tedy shnilý a cizího původu. Klade se otázka: jak bude dále? A Jobovy zprávy slyšíme z divadelní kanceláře: *žádná nová práce českého domácího autora není připravena, nečeká provozování*. To je tedy literární a umělecký bankrot. K tomu není potřebí gloss. Víme, že nelze domácí, silné a čisté umění vydupat, ale také není užitečné je *zadupávat*, jak se skoro děje v Národním divadle. Domácí produkce je tu stále odstavena, odstrčena, pohazována. Pro umění dělá Národní divadlo málo, pro domácí umění skoro nic. Máme dvě, tři výraznější

1 - Přehlížím tu a úmyslně přecházím mlčením domácí práci v Národním divadle před Frou-Frou sehranou, frašku p. Ruthovu Prvního klienta, proto, že stejně jako ostatní jeho spisovatelská činnost nenáleží naprosto do umění, nýbrž mezi pouhou řemeslnou výrobu, jako ku př. mydlářství nebo pekařství. Více se o ní nedá říci.

dramatické hlavy a k těm musí se správa chovat jinak, než se chová. Je-li málo nabídek a mnoho poptávky, stoupá přirozeně cena zboží. *Honorářová otázka* by měla být nejprve upravena. Jsou to staré stesky. Tři sta zlatých honoráře za celovečerní kus stačilo snad, když se psaly hry čistě dikční a verbalistní, z nouze klížená dramatická lešení, pozlacené jarmareční boudy, které se mohly sbit narychlo přes několik nocí. Dnes, kdy žádáme vniterně zdůvodněnou stavbu, hromadné národní a moderní drama, na němž musí pracovat básník rok nebo i déle, bez přestávky a do neúnavy, dnes a za takových požadavků je honorář Národního divadla žebrácký groš. A po druhé: kusy našich nových básníků *nesmí liti v divadelním archivu*; těch několik solidních, vonných, šfavných her, které od nich máme, musí alespoň dvakrát třikrát za rok přejít jevištěm, vynořit se a vyplavat nad ostatní více méně obchodní a sensační repertoire, rozsvítit a zahořet jako skutečný lidový hodnotný majetek v společenském našem tělese. Ryze kuriosní vetešnické zboží naší předbřeznové a romantické literatury, jež zachytilo se na repertoiru, přissálo se s houževnatostí bezmyšlenkové tradice a dusí jako prach naše plíce, překulhá několikrát za rok po vyspravených berlích jeviště, prosipá se a prochraptí se po několik večerů — co zatím životný a typický *Svobodův Rozklad*, který by obecnstvo uvitalo s větší radostí a k neskonale většímu užitku pro skutečnou výchovu myšlenkovou i uměleckou, rozpadá se v nějakém vlhkém ztuhlém koutě, mezi rozklíženými literárními antikvariemi.

Zatím bude se hrát nejméně osmkrát až desetkrát „Frou-Frou“, tento mravně a sociálně zvrhlý, umělecky nicotný módní artikl pařížského průmyslu. A v jaké době se hraje! V době, kdy jdeme od jedné politické a lidské potupy ke druhé, kdy žijeme jako národ dobu ponížení a rozvrácení do prachu. A do jakého soumráčeného a jako krví zjištěného vzduchu lije se ta zkažená voňavka! V domě, uvnitř tuhých hradebních zdí, v lechtavém vzduchu, v rudém, plápolavém odlesku nějak duševně zbarvených světél rozčiluje se k chorobnému podráždění i k chorobné sentimentalitě obmezená, bezcitná buržoasie touto pikantní a sentimentální karikaturou, parodií všeho opravdového, vážného a bolestného, zatím co venku v zimní studené noci šumí



teskný oblak poplašených křídel a útočících, zkrvácených pěstí, všech bolestných přikrývaných ran, otázek a pochyb, které bubnují pruty ušlehaných rukou basový, zdusený koncert utištěných a vyděděných na zavřeném, železem pobité okenice společnosti.

Největší vliv na sestavování repertoaru má prý, jak jsme četli, pí *Benoniová-Dumková*. Tento při nejmenším podivný a nelogický princip měl snad sem tam dobrý důsledek: viděli jsme snad jednu dvě umělecké hry, které bychom jinak nebyli spatřili. Ale kdyby měl jako důsledný a stálý činitel ovládat ustavení repertoaru, bylo by to stejně žalostné jako zhoubné. V konkrétním případě (neboť pí Benoniové „děkujeme“ za těch zmařených osm, deset večerů, po které bude tato hra kazit lidi) je to očividné. Paní Benoniová projevuje v poslední době nenasytný, zdá se, hlad po velikých úlohách. Tak jí přišla také chuť na „Frou-Frou“, která omamuje herečky právě svojí vněšností, pompésností a dekoračností, poněvadž tu jsou skoro úplně bez kontroly psychologického podkladu básníka, neslouží mu, ale *volně hrají na jeho účet*. Divák může jim věnovat celou mysl a pozornost, s kterou neví bez toho, co počít, a která by jinak docela zahálela. Ony dají volně rozvinouti se celé svojí technice, naučené a nacvičené hbitosti, tělocvičné obratnosti. Není to ovšem pak umění, nýbrž pouhá *virtuosnost, žonglérství*. A takovou virtuosní úlohou po výtce je Frou-Frou. Žádá na svojí představitelce brilantnost posunovou a mluвовou, celé škály odstínů a polosvětél. To všecko neovládá však právě paní Benoniová s náležitou hladkostí, s tou nedbalou nonchalancí rozených virtuosů, s tou šumivou jich pěnou. Bylo pozorovat přílišnou vypočetnost a důležitou pointovanost v celém výkonu. Scházel také jednotný vzduch, scelený rám pro její hru. Nebylo v ní *jednotné intonace*, základního tónu, který zněl roztržen mezi lehkou světelností Pailleronovy Myšky (na počátku) a jímavou chudobou Hauptmannovy Haničky (pátý akt). — Obětovanou i obětovnou sestru Frou-Frou, Luisu, sehrála s obvyklou uměleckou diskretností pí *Kvapilová-Kubešová*. Šablony Brigarda, otce, Sartoryse, manžela, a Valrèasa, milence Frou-Frou, stříhli dle osvědčených vzorů a ustálené tradice pp. *Šmaha, Seifert a Vojan*.

Ještě poznámku k poměru, jakým se dělí o repertoar obě přední dramatické umělkyně, paní Benoniová a paní Kvapilová. Poměr ten je totiž, myslím, málo odlišený, dosti pomísený a nevyhráňený k patrné škodě, se zřejmým zanedbáváním poslední. A přece může se skoro matematicky rozdělit repertoar ve dvě půle a každou z nich podělit jedna herečka. Paní Benoniová je patrně více vnější, pathetičtější, objektivnější a odstíněnější i reliefnější. Paní Kvapilová vládne zase výlučněji na opačném pólu: gracií, čistotou inspirace, tlumeným a šedějším, niternějším a diskretnějším tónem, pastelovými barvami. Vzpomínám jen jejich domácích, svěžích, při vnější šedi tak vniterně bohatých a prohloubených dívek ve hrách p. Svobodových, kde je skutečně nenahraditelná.

#### *Stroupežnického cyklus*

Stroupežnický je zjev přechodní. V dějinách naší nové literatury vykáže mu kritika místo spojovacího středního členu, připínajícího mostu mezi oběma terény: romantismem a realismem. Stojí na hranicích, na pomezí obou. Oba světy míchají se, kříží, matou se v něm. Dílo jeho stojí v křížovém ohni obou, je splachováno a lámáno dvojím odporujícím si proudem, odpovídá na ozvěny obou v zkažené, smyté, steklé akustice. Je spisovatel po výtce roztržený, zlomený, zrůdný. Není veliký duch organický, původní tvůrce, silný, bojovný plastik, umělec-rek, který přišel roztrhat mlhy a vyzpívat z nich světy a slunce. Stroupežnický nesestavil z barevných kamínků, oblázků a skel vnějších dojmů, pocitů a poznání jednotnou, ve vzduchu ostře profilovanou architekturu jednotného stylu, jednotné abstraktní ideové marky, jednoho určitého důsledného rázu — *světový názor svůj*, jak se říká — výkladovou a kritickou bilanci celého světového a životního chaosu, svedenou na jednotný poměrový základ. Jeho dílo je malé, nesouvislé, z hlíny stavěné, různě přerušované a nastavované, podle různých opuštěných a znovu zas navázaných plánů pojaté. Je celé odvislé od vnějších náhod. Dvě metody se v něm potírají: malá,

suchá, trpělivá kresba rozlité všednosti a čpavé nepatrnosti, hned idylicky ukonejšená a radostně uspaná („Naši furianti“), hned moralistně a satiricky podrážděná a pamfletová („Vojtěch Žák, výtečník“), a dutý, falešný, studený rétorismus, prázdná a hluchá pompésnost velikých, ale načisto nejasných snah („Velký sen“), šlechtých, ale naprosto bezobsažných a nicotných figur, kterých se hemží vždy několik i v jeho barevných, pestrých a mstivých hrách (v „Hrobčickém“ farář, snoubenka mladého Hrobčického i sám mladý Hrobčický, ve „Vojtěchu Žákovi“ žena Žáková Markéta i Václav Mošovský). Při čtení nebo pozorování jeho děl vidíte a odlišujete neobyčejně jasně a příkře tento dvojí roztržený a jako na hraně tvrdě zlomený ráz jeho díla: přirozený drobný živý puls malých, šedivých a čpících figur a mrtvý pathos, dutou a hluchou dekoračností, nehmotnou a neživou tupost bezobsažných loutek, které chtějí vykonat nějaké veliké činy, jež samy neznají, které deklamují o nějakých nesmírných vášních, ideálech a snahách, které by nedovedly nikomu vyložit a popsat, a přitom rozčileně a prázdně pobíhají nebo olověně statuují a panákují bez každého činu a podniku. (Jaroslav ve „Velkém snu“, který pojal nějaký nesmírný a blíže naprosto nedeterminovaný politický plán o usamostatnění Čech a vyrvání jich z vlivu západního, tuším i kulturního, a přitom a před tím již snad dvacet let je rozhodán docela školáckou láskou k Anežce Přemyslovně, kterou jí projeví teprve v poslední hodině před smrtí!) Dynamika života unikala Stroupežnickému naprosto. Nedovedl malovat sílu, boj, napětí velikých snah a vášní. Jeho hry jsou prosty těžkých ideových mozků, prosty velikých, silných vášní, prosty živelných, pevných, hluboce slehlých a těžkých citů. Stroupežnický neobjal život, nepoznal jeho sílu, tok, rozvoj, slávu. Neznal podstatné, organické, konstitutivní prvky a složky světa. *Láska*, toto jádro života, jeho pramen a podmínka, jeho teplo a hybnost unikla Stroupežnickému docela. Všude, kde se jí jen mimochodem dotýká, kreslí ji bez vlastního poznání a pochopení, dle doslechu, podle zdání, podle romanticko-sentimentální patrony. Žádná hra jeho nespočívá na tomto základním problému, sociálním po výtce. Ve „Velkém snu“ není motorem dění, je jen

dekoračním a sentimentálním přílepkem, úžasně chudým, falešným a šablonovitě prázdným. V novele „Synové grafitového rytíře“, kde má stejně podružné postavení, je tomu taktéž: sláma několika prázdných, konvenčních frází. Všude vidíte, že toto pojetí lásky je u Stroupežnického přetvářka, pouhý dějový nebo sentimentální trik, epizoda a koncese. Ve svých humoreskách, kde ji karikuje s tupou fraškovitostí nebo poťouchlou pitvorností, je, cítíte, upřímný. Význam, smysl, dosah její uniká mu vždycky. Kde jí potřebuje do děje, jako ve „Furiantech“, okresluje ji prostě z kalendářů. Velikých vášní vůbec nezná. Mohutné zápasné napětí dvou nesmírných srážejících se proudů dějinných a kulturních ve „Velkém snu“ odbývá několika hádkami a rvačkami, křiklounstvem a klením, několika „dramatickými výstupy“ jako při pouličních nebo hospodských excesech. Tato hra ukazuje nejlépe svojí prázdnou, horečnou a mlhavou bezobsažností neschopnost Stroupežnického pojmouti a představití veliké, silné lidi, ovládané mocnou vůlí a mocnými představami, dravé, silným mechanismem psychickým proti sobě rozehnané zápasníky, kteří se sráží z motivů ideových a plánových. Zápasný boj života, hybnost rozvojových proudů, které se mísí a matou ve vírech, v křečovitých chumličích, vlastní plánové pojetí života — to všecko nevstouplo mu nikdy na mysl. I tam, kde chtěl podati charakterové pojetí života, jako ve „Velkém snu“, a kde si je zjednodušil na dvě protilehlé a zápasné strany a k tomu jen — politické, kde tedy otázky vlastně psychologické vyloučil — i v tomto nejprostším a nejprimitivnějším konceptu boje, který se vede zcela hmotně, makavě, po vojensku pod dvěma různými prapory — i tu nestačil naprosto svým uměním a podal pouhou romantickou karikaturu rytířského světa, výpravnou, rozvířenou, vojenskou, dekorační hru. I druhý pól života, druhý chemický jeho zákon, zákon odpuzení, boje, zápasu — rub a převratná komplementární hodnota lásky — uniknul mu bez pochopení a ocenění. I jej zvrhuje a karikuje jako lásku. Ve „Furiantech“, v „Hrobčickém“ a zčásti i ve „Vojtěchu Žákovi“. V prvých dvou hrách postavil proti sobě vždy dva poťouchlé, výstřední, barokní, až k zblbnutí tvrdohlavé a jako berany neústupné, jinak zcela prázdné a bezobsažné staré lidi.

kteří se kočkují, rvou, škádlí, cuchají a tahají v masopustní náladě, k nemalému plaisiru obecenstva pro nic za nic po celé tři nebo čtyři akty, aby se nakonec nějakým autorovým trikem smířili. Žádného skutečného, hodnotného, ať ideového nebo hmotného zájmu a významu tato kočkovitost nemá. Nemá ani rozumného objektivního motivu a příčiny. Dva sedláci škádlí se mezi sebou z rivality o primát v nějaké Lhotě. Sedlák a šlechtic, oba staré dohořelé trosky, trouchnivící větve poražené od dávné doby, jsou animováni, rozhořčeni a rozlíceni na sebe k vzteklé úpornosti z podnětů dnes ilusorních a zapomenutých, pro kulturní a právní instituce doby feudální a patrimoniální, kterým již třicet let nebo déle jsou odzvoněna hrana. Tyto celkem nepatrné a malicherné protivy a odboje jsou přičištěny a vyhánány jen jednostranností, bezobsažností, psychologickou barokností osob, jež je vedou. V nich celý charakter je tak vypjat v jeden hrot, vysunut v útočný výpad, že se již láme v karikaturu. Z týchž důvodů stojí „Vojtěch Žák“ na samé hranici pamfletu, satiry a moralisující epistolky, neobyčejně hubené a záporné. Zlo se tam zvrhuje v špinavost a celkem v humoristickou a fraškovitou karikaturu (redaktor Liboslav Vendelín Štětka-Davelský) bez jakéhokoli zvláštního ideového dosahu, boj v podvod, klam a zahálku, sanguinický ilusionismus a pathetický idealismus („Vojtěch Žák“) v zločinnost. Obyčejný karbaník zahubí a zničí prostou vychytralostí neobyčejně tupého, opilého a blbě důvěřivého sedláka. A apotheosu odnáší si z kusu starosvětská idylčnost a pasivní lethargičnost. Žákovy schopnosti kritické a poznávací jsou stlačeny na minimum: kde všichni vidí a mají jistotu, je on ještě poražen slepotou. V této své tuposti, bezobsažnosti a nicotnosti není také daleko od karikatury. Je každým způsobem nesmírně zjednodušen, v jednu hranu stlačen a uzpůsoben pro pedagogickou demonstraci, aby pohodlně a hmatavě mohl sloužit za „odstrašující příklad“. Celá hra stává se tím silně satirickou a příkladně alegorickou. Vyšší a hlubší kritičtější polemičnost, satiričnost i alegoričnost vyznačuje také poslední nejcénnější, nejideovější i nejpsychologičtější práce Stroupežnického, drama „Na Valdštejnské šachtě“. Práce ta je v přímé, genetické, kritické souvislosti s ostatní-

mi, nejzajímavější uzel, v kterém je svinuta podstata a plán celé literární i lidské bytosti Stroupežnického. Má společný, posud všude zjištěný znak prací Stroupežnického: *zápornost a pasivnost*. Běží tu po prvé u Stroupežnického o cíl ideový, o ideovou kritiku. Ale proto drama není kladné a demonstrační, nýbrž spíše pouze hloubavé a polemické. Profesor Stefanides podniká veliký cíl, sní veliký sen. Chce založit doly v podkrkonošské krajině, ne pro svůj zisk, ale z filantropismu, pro povznesení lidu. Je to abstraktní ideolog, optimista a blouznivec, člověk vychovaný citem a citovými abstrakcemi, ne idealista, jak se v kuse falešně a nepřesně etiketuje, nýbrž ilusionista a romantik. Tento sedmdesátiletý stařec je naivní a čistý jako dítě: velikodušný fantasta, nepraktický, nekritický, nevědomý až k hlupáctví a prostoduché tuposti. Ale všimněte si: jeho šlechetnost, velikodušnost, „idealismus“ jeho je čistě negativní; on nezná reality, je ilusionista, přenáší se přes ni, prožije odvrácený od ní, nepoznav jí, celý život. Je zámožný a jen tím, tímto ryze materiálním předpokladem byla podmíněna jeho idealistická slepota, jeho přezíravý, nevědomý, fantastický a halucinovaný ilusionismus. Tento člověk žije ve svých utopiích, pokud se mu daří, pohodlně. Náhodou však zabředne do tísně, do tlaku a útisku faktů, skutečnosti. Peníze jeho, kapitál vložený do dolů, je vyčerpán, a to ve chvíli pro celý podnik kritické. Došla žila kovu, již sledovali. Je možno, že najdou co nejdříve jinou a podnik je pak výnosný, vítězný. Je možno také však, že není již kovu v tomto okrese, a pak byl vložený kapitál ztracen úplně a nadobro. Peníze profesorovy došly. Realita po prvé v životě sevěla jej a chytila v kleště polypích ramen. Tento člověk, rétor a filantrop dosud, idealistický krasořečník, po prvé v životě se rozhoduje pro čin, fakt, skutečnost. A padne. Jeho optimistická ilusivná snivost zvrhne se v zločinnost. Tento člověk, jak vyrostl bez tuhé kázně faktů a reality, zvrhuje se z abstraktního „idealisty“, optimisty a filantropa v zloděje, podvodníka a lháře. Zhoubnost t. zv. idealismu (jak jmenují obyčejně v životě tuto disposici mravní), t. j. snivosti a ilusivnosti, vychovatelská bezcennost její, je tu demonstrována se znamenitou psychologickou silou. Autor ukázal, jaké zvrhlé prvky

chová v sobě snivost, jak snadno láme se v zločince člověk-ideolog, který nezná reality, který ji přehlíží, t. j. přetvořuje si ji po své vlastní chuti a vkusu. Je tu určitě ukázáno, jak egoistní je tento abstraktní idealismus, tato snivá ilusivnost tím, že tento abstraktní dobrodinec člověka en masse, tento ideolog jeho metafysických i hmotných práv a určení stane se v určitém, blízkém, jedinečném případě škůdcem bližního, určitého, determinovaného dohazovače Dlabala, jehož chce, zamlčev rozhodné a směrodatné faktum, podvést, a svoji příbuzné, které vezme peníze, aby je vhodil do nejisté hry, vsadil do loterie pochybného podniku. Je to vyšší a bezpečné umění charakterovosti, jak tento přechod a zvrát, tato doplňující se psychologická funkce t. zv. idealismu mravního je postižena. Stefanides z dramatu „Na Valdštejnské šachtě“ je bratrem Žáka Výtečníka. Oba jsou vznětliví, ilusivní, do sebe zabraní, překypěním mohutné citovosti a snadné, pohodlné, mlžné představitivosti odplavení, v její vodách utopení; oba jsou egoisté do sebe jen obrácení, sebe jen znající, v sobě utonulí. Tito abstraktní filantropové, tito bojovníci za veliké cíle, tito pokrokoví reformátoři jsou oklamáné děti, chtivé, lačné, rozkošnické a poživavé, smyslné děti, které běží za dýmem svých zakouřených, opilých hlav, které milují sebe i ve svých falešných, hluchých, převrácených obrazech, optických klamech, šiléných, bludných a ztroskotaných snech, barevných mlhách a těžkých, mdlých, prázdných parách. Jsou opilí sami sebou, zmámení sebou, vydráždění sebou, bez kázně vyrostlí, realitou nevychovaní egoisté, šilenci, kteří nejprve zničí rodinu, příbuzné, lidi, k nimž mají povinnosti a závazky, a nakonec sebe. Realita, tvrdé hrany a pevné zdi její je ubijí při prvních krocích. Idealismus, ilusivní snivost, touha velikých cílů je sama v sobě nebezpečná a zhoubná. Opíjí, omamuje, znemravňuje individua, která jsou jím postižena. Činí z nich sobce a ničemy. Když pak je chytí realita, polije je lijákem ledových krup a serve, sešlehá, rozdupe ve svých nárazech a útocích — vystřízlivělí a ztupělí poznávají pak podvodnou hru. Tak Stefanides, tento idealistický filosof a parádní řečník sebeurčení, svobody vůle, síly svědomí, mravní neodvislosti a zodpovědnosti, dochází po těžké katastrofě k pustému determi-

nismu a spíše ještě fatalismu, k pochopení, že byl chycen do léčky, oklamán vlastními přeludy jako objektivnou realitou. Poznává, že člověk nemá nic než sebe, plod vnějších slepých podmínek. V tomto prvním tuhém nárazu reality chápe lichost všech ideálních regulativů. On, „jenž prožil celý svůj život věrně v ušlechtilém duchu nauky křesťanské“, jak o něm praví jedna figura kusu, přichází nakonec k přiznání, k přesvědčení, „že všechny víry a nauky jsou opravdu jen něčím naučeným, jen přijatým návykem a nikoliv vlastní podstatou duševního života člověka“ (str. 134). Jinde (str. 137) mluví o „nutné a přirozené logice skutků“, jimiž pracujeme každý k determinovanému cíli.

Jsme na opačném pólu, na druhém zvrtném bodu díla Stroupežnického. Je to pendant k „Velkému snu“. Logická, pevná, souvislá čára dialektická vede od tohoto historického, pathetického a strojného dramatu k „Žákovi“ a „Valdštejnské šachtě“, k těmto moralistickým, skoro alegorickým, kritickým, hořkým, zjízveným, mstivým, satirisujícím a karikujícím skoro dramatům — epištolám, dramatům — úvahám a pojednáním. Je patrné, jak toto celé dílo ve svém postupu a logickém rodovém seřetězení a rozvinutí je důvěrné, živé, připjaté, příznačné „osobě a životu“, osudu Stroupežnického. Ve „Velkém snu“ a v jiných historických nebo romantických pracích hnal se on sám za velikými cíli, útočil bezmocně a marně na vysoké, nedobytné, kamenné, v mramorových zrcadlech bíle vypjaté, z pěny vynořené Akropole ideálního, bojovného, plastického a formového umění. I on snil svůj veliký sen. Chtěl malovat veliké snahy, silné vášně, nesmírné dráhy myšlenek, pouštět na obloze rozsvícená, tančící, bílá slunce. Byl nespokojený hloubavec, velikodušný filantrop a sociální reformátor, ku př. v „Synech grafitového rytíře“. Tam utloukal se také o záhadu dědičného fatalismu. I on byl ilusionista, sentimentalista a romantik, patheticky opojený dýmem a mlhou svého nitra. I on bral větrné mlýny za hrady. Ale nevedlo se mu. Brzy poznal realitu, tvrdé, kamenité cesty, rány, studené sprchy, výprask a výsměch. Klopýtal, poznával a prohlédal zvolna.

Je veliká škoda pro kritika, že nemáme věcně psaného podrobného

životopisu Stroupežnického. Je to nutný psychologický klíč, podpora a důkaz této kritické teorie. Zatím víme zcela určitě, že jeho život byl krutý, utištěný, pošlapaný, vysmíváný a ubíjený. Nešťastnou náhodou zmrzačil se v mládí při sebevražedném pokusu groteskním způsobem. Později jako pisář v expeditu obce pražské byl dlouhou řadu let tím společenským oslem, o kterém mluví kdesi Balzac, „po jehož hřbetě spouští se všechna špína“ — člověkem, který sloužil za terč vtípům písařských, ze všech koutů smetených existencí, tím ubohým šaškovitým tvorem, kterého zotročuje skoro každá širší společnost pro svoje nečisté choutky, školákem, kterému smí každý starší a silnější soudruh napráskat z nudy nebo rozmrzelosti, kdykoli se mu líbí. A jako dramaturg zažil konečně všechn rozvířený, nečistý, špinavý boj v naší literární louži, škorpivé intriky a dočasnost svého kolísavého postavení, jež se mohlo snadno převrhnout. Je jisto, že měl mnoho nepřátel, mnoho půtek a srážek. (Nerozhoduji tu, či vinou, ani nemám na mysli kárat kritické boje, které směřovaly proti způsobu, jakým spravoval svůj dramaturgický úřad. Zjišťuji jen objektivně fakt jeho neklidného, štvaného a svárlivého života.) A tento člověk zhořknul nakonec úplně. Dráždivého, zcitlivělého, sarkastického, stále na útok připraveného a pohotového — tak líčí jej v poslední době jeho života. A on přestával věřit všemu velikému, silnému, vítěznému, slavnému. Přestal věřit lásce a všem jiným velikým vášním, kterých, zdá se, nikdy nepoznal, po kterých snad toužil a které nepřišly. Nebyl duch ideový, badavý, odloučený od svých zkušeností, odpoutaný od nich. Odvracel se nejprve od života, od současnosti, od přítomnosti do minulosti. Studoval historické kultury podrobně a s láskou a prosytil a napojil jich ovzduším některé drobné fraškovité svoje hry, jako „Paní mincmistrovou“ a „Zvíkovského raráška“, které nemají umělecké ceny skoro žádné. Jsou to obyčejné, dost těžce a ztuhla kombinované příběhy malých intrik, místy konvenčně sentimentální a pathetické, bez jakékoli psychologie, bez výrazné a nové kresby charakterové, oblečené do roucha z konce šestnáctého věku. Duše zůstaly současné, hrubě a konvenčně zachycené a položené. O historickou psychologii, o nějakou minulou a

zemřelou již formu lidského citění, nějaký zhaslý již odstín nebo ráz a barvu určitého citu se tu vůbec nepokusil. Jemu stačilo vystižení pouhé hmotné kultury: krojů a nábytků. Z duchové chytá pouze jazykovou dikci, a když později vrací se do přítomnosti, nestará se nic o její plán, podstatu, zájem, bolesti a problémy, o její ideovou kostru, myšlenkové aspirace. Odvrátil se úplně od všeho velikolepého, záhadného, sporného a nejistého, od všeho, co musí se dobyt dedukcí, od každého ideového a zákonného výkladu pestrého hustého mraku života, barevného víru, který se žene kolem nás. Nestará se nic o ideové, zákonné, organické v životě. Nefilosofuje o něm nijak. Jeho příčiny, výklad, kritika, odboj a odpor proti němu nebo souhlas s ním — to všecko je mu cizí a daleké. Nechápe nic z toho. Je tím všim unaven, nasycen, znechucen. A tento romantický hloubavec, umělec z počátku vskutku idealistický, t. j. zaujatý výkladem a rozvojem, ideovým zdůvodněním, typickým a abstraktním pojetím životního zmatku, jeho hutných a vlhkých záhad — stává se tak *realistickým genristou* „Našich furiantů“. Odvrátil se od všech ideových, rozumových, myšlenkových i citových a uměleckých bojů, záhad, sporů, od celé bolavé, záhadné, veliké úžasnosti a plnosti života, opustil těžké problémy, veliké vášně, všecky sny, snahy a napětí, celé a veliké lidi, všecky umělecké a stylové tradice — a zašel do malého obmezeného, pitvorného zátiší, mezi skřečkovité, umaštěné a začazené postavy, zavřel se do jich pülloketního obzoru, do malého, blízkou zdí obehnaného dvorku, brouzдал se jich uzounkými kolejnicemi, koupal se s nimi v malé louži, v chudém, blátivém vesnickém rybníčku jich nepatrných stojatých zájmů. Začal hledět na svět jich očima. Ty veliké zápasy, bojovná a sporná napětí myšlenková nebo citová, ty veliké, vypjaté šlechtné nebo zlé, krásně a sceleně srostlé duše — celý minulý svět svůj, který jej od sebe odrazil neústupnou nedobytností, kamennou silou, jakou se vymykal jeho útokům, jeho snahám o pochopení, vystižení, dobytí a objetí — to všecko objevilo se mu teď jako klam, iluze, podvod. Zde viděl otisk a obdobu toho všeho a pronikal ji v celé malicherné nepatrnosti a pomíjející lichosti. Bylo to asi veliké dostiučinění pro toto zhořklé a odbojné, sarkasticky poštvané

svědomí. A proto si zamiloval tyto křečkovité, tupě řezané, potměšilé a kousavé figurky, zamiloval si, jak a pokud vůbec mohl a dovedl tento ustydlý a rozdrážděně rozvrácený člověk něco milovat. Přejal celý jich urputný, k půdě přissátý „čtvrtvřtelový“ obzor, nízkou myšlenkovou i plochou citovou klenbu. Učil se tu po prvé v životě i v umění chápat, vnímat, poznávat. A proto vnímal, chápal, poznával, cítil a myslil tu docela jako jeho figury. Stejně drobně, empiricky, trhaně, ale lačně, pevně a krátce. Poznával po prvé empiricky skutečnosti, prakticky t. zv. reálně. Vzdal se všech konstrukcí, hypotés, domyslů, všeho zevšeobecňování, vši typičnosti. Neodvozoval žádných zákonů, nepojímal žádných příčin, žádný rozvoj, žádnou ideu. Nestavěl žádný scelený útvar, nehledal metodu jeho příčinného výkladu. Cítil pouze radost. Radost, jakou musí poznat dlouho hladovící člověk, který se dostane k soustu, dlouho bloudící, jenž se dostane konečně pod střechu. Radost přirozeně prostou a samouúčelnou. To jsou jeho „Furianti“. Je to *genre*, který nemá stylu, tradice, formy umělecké. Není tu stopy po kompozici, umělecké, dynamické, poměrové architektuře. A to přirozeně, poněvadž tento člověk stál odvrácen od vši ideovosti, od všeho zákonného, typického a ideového. Nevykládal nijak jevovou hru, nýbrž ji jen chtivě, trhaně a nesouvisle *pozoroval*, pil lačnými, krátkozrakými, dlouho hladovými očima. Odtud jsou Furianti řada špatně zaokrouhlených, namáhavě, těžce a chatrně k sobě sešitých scén.

„Furianti“ jsou východištěm celého druhého směru a proudu v Stroupežnického tvorbě. V nich *po prvé konkrétně, t. j. skutečně a umělecky* (třeba tak obmezeně, jak jsem naznačil) *poznal a tvořil*. Bod, půda, kde se mohl zachytit, předpoklad každé skutečné umělecké existence, byl šťastně odkryt a nalezen. A Stroupežnický se na něm zachytil a dosti pevně držel ještě v Hrobčickém. Ale jednou na pevných nohách začal trpět brzy zase starou nemocí, hloubavostí, útočností, bojovností. Přišly zase na něho veliké sny. A Stroupežnický nespokojen s reprodukčním genrem vrhá se znovu v uměleckou abstraktnost a ideologičnost. Nespokojen s jevy, s pouhým *jak*, pátrá, hloubá, vyšetřuje, kritizuje příčiny, zákony, ideje — *proč*. Ale postup

jeho je nyní právě opačný, právě protilehlý starému romantickému období jeho tvorby. Kdežto tehdy stavěl se pozitivně k činnosti, rozvoji, touze, velkým plánům, ideální snivosti a exaltovanosti, k celému velikolepému, bojovnému, horečnému postupu života — chová se nyní kriticky, skepticky, odmítavě. Vyhledává případy, na nichž může demonstrovat rozvoj zvrhlý, falešnou a nebezpečnou snivost, povahy zkažené, rozhlodané, otrávené přemírou citovosti a životnosti, sežehnuté ideovými fantastickými horečkami, opojené a halucinované idealistickými přeludy. V první periodě svého života věří a snaží se vystihnouti hybnost, bojovnost, toužné napětí, silné cíle a pyšně vržené přímky vysokých drah. Zde věří v t. zv. ideály. V nové tvorbě své již je kritizuje a popírá. V *Žáku* i ve *Valdštejnské šachtě* ukazuje, jaký nebezpečný prvek leží ve vši snivosti. Studuje tu idealismus již skoro jako chorobu a vykládá si jej již skoro pathologicky. Z absolutnosti prvního hlediště jeho nezbylo skoro nic. Pozorujeme nyní zřetelně pokusy dušeslovného přírodopisu, snahy vysledovati vznik a rozvoj těchto citů, svěsti je v motivy a podmínky vnější, pevné, determinované. Pro dynamismus života (a ten právě, kladně mluveno, je složen v t. zv. idealismu, t. j. v mohutné, silné, vypjaté touze, duševním sklonu, vhodné podmínce a předchozím podnětu k hybnosti skutečné, reálné) ztrácí smysl. V „Žákovi“ vítězí, přesně mluveno, ztrnulá nehybnost, pasivná obmezenost. Ve „Valdštejnské šachtě“ proti ilusivnému mythologovi, verbalistovi, abstraktnímu filantropovi a konkrétnímu nepoctivci, „idealistovi starého rázu“, prof. Stefanidesovi, staví určitého deterministu, střízlivého počtáře, člověka faktů a cifer, který ani nesní, ani nedeklamuje, ani nepřetéká citem v rozpravách — ale přitom je stejně poctivý a mravný jako rozumový — realistu inženýra Pateru. Ve hře této je všude abstraktní horečnost a ideologičnost přistihována, lapána a ničena fakty, rozborným poznáním, objektivnou realitou. Stroupežnický, který ještě v „Synech grafitového rytíře“ (datovaných 1880) platonicky a abstraktně horoval o humanitním řešení sociální otázky, dává tu vystupovat nevděčným dělníkům, kteří hanebně se zachovávají ke svému dobrodinci-podnikateli. V dramate tomto — nedaleko od

Ibsena — ukazuje, jak vylhaný je t. zv. idealistický názor světový, jaký klam leží v tom, myslí-li lidé, že jsou vedeni svobodným sebeurčením i ideovým nebo citovým, jaké dekorační, na vnějšek pouze nalepené hadry jsou všechna ta t. zv. idealistická přesvědčení. Ukazuje idealismus jako egoismus, chorobu a predisposici k mravnímu poklesnutí, k pádu při prvních těžších krisích reality. „Na Valdštejnské šachtě“ je asi filosofickým odkazem Stroupežnického, v mnohém klíčem k jeho literárnímu i lidskému životu. Je nejideovější a nejkategoričtější z jeho dramat. Není daleko také od Cervantesova Dona Quijota, od položeného tam typu ilusionisty po výtce. V konci svém kriticky rozhoduje spor idealismu a realismu neutrálně a odsuzuje oboje; přílišný idealista a ilusionista Stefanides, který tápal slepě po fantomech svého mozku a potácel se po hlase podivného snu a horečné touhy, jde dobrou cestou, ale dojde cíle svého daleko později než čekal, takže dříve zahyne v šílenství; krátkozraký Patera, který lpí jen na faktech a jen na realitě, jehož naděje nejde nikdy před jistotou, zahubí Stefanida právě touto zdlouhavou pedantičností pevné, nekolísavé bezpečnosti, dokonalé očividnosti. Ačkoliv udeřil již na kovovou žílu a může doufat v zdar, přece váhá a čeká, pokud se nedopracuje hotové, makavé jistoty a touto váhavostí, tímto mlčením svým zahubí podnikatele Stefanidesa. Kdyby mu byl sdělil pouze svoje naděje, byl by jej zachránil. Ale v tom je pozitivnost Paterova, že nepočítá s nadějí, nýbrž s pouhou evidentní dokázanou jistotou. Tato oboustranná výstřednost a jednostrannost je konečným kladem dramatu. Ovšem hořkým a pustým ve svém neutrálním mysticismu.

Stroupežnický byl přechodním členem v naší literatuře, spojovacím členem dvou útvarů: romantického, ideologického abstraktismu a realistického ideového pozitivismu. Přejít idealismu v romantismus děje se vždy genrem. Každý, kdo sleduje přerod ten v literárních dějinách, zjišťuje tento zákon. Staré veliké organické stavby, staré ideové a myšlenkové výklady jevové reality se opouštějí, ale nestaví se hned nové. Dříve miluje se realita prostě náhodně, jako šťastný nálezný, drobně, experimentálně, jednostranně v dokumentované a trhané drobnomalbě, sama pro sebe, beze všech jiných důsledků

a tendencí, uměleckých i racionálních. Starý umělecký styl, metoda nejen formální, ale i psychická, způsob vidění a nazírání světa se opouští, ale nestvoří hned nový. Přejít je genre. Volný, rozplynulý, bez typičnosti, zákonnosti a ideovosti, nahodilý, podrobný, únavný a prostě materiální a reprodukční, kreslí pro zábavu a radost umělce malou všední nepatrnost, odsunutou, zapomenutou, přezíranou drobnost a zlomkovitost. Není to žádné vlastně umělecké a tvůrčí nazírání světa, je to pouhé vidění, zálibná hra, šťastné zapomenutí, náhodný objev. Může být světlý, graciosní, proniknutý duší básníka, která se na tyto zlomkovité předměty vylila a tyto ostré suché vněmy, šedou jich únavnost prozářila a zavlhčila, jako je tomu u *Nerudy*, v jeho prosaických genrech, které značí přechod romantických útvarů *románových* k novým, rozvojovým, společenským, realistickým. Nejčastěji bývá však genre šedě únavný, nudně podrobný a suše popisný, jak vidíme u potomstva Nerudova, málo talentovaného, málo básnického, sensitivního a citově hybného, předem u krušně řemeslného *Ignáta Herrmanna*. V českém dramatu je tímto středním členem *Stroupežnický*. Není bez sentimentálnosti ani karikatury (které prvky ostatně genre skoro pojmově přináší), ale vidí jasně, ostře, se zábavnou radostí a lačností, s humorem, který není bez filosofického a hlubšího psychologického zabarvení jako rub jeho ztroskotané romantiky. Teprve po genu začíná se nazírat realita zase typicky, zákonně, ideově, ovšem jiným směrem a způsobem než romantickým či t. zv. idealistickým. Nevidí se již realita pro realitu, fakta pro fakta, pro detail, pro pouhé samoučelné zjištění, pozorování a holé okreslení, nýbrž pro celkovou jistou příčinnost, zapjatost útvarovou, poměrovou a methodovou, pro typičnost, zákonnost, citovost a ideovost, seřetězenou organičnost. Ideje přicházejí zase k platnosti jako konstruktivní prvek umělecký. Ale tuto kladnou stavbu, tento vývojový realismus ideový, celkový a organický předchází realismus *satirický*, odbojný, kritický, polemický, moralisující, který napadá staré ideové sloupy, rozrušuje je a odplavuje, aby zjednal místa novým, budoucím. Sem se dají vřadit poslední hry Stroupežnického, hry úzce tendenční, traktátové epistolary, myšlenkově i umělecky nejzajímavější z jeho celého díla.

Jak z rozboru patrné, nebyl Stroupežnický ani organický umělec-*idealista* ani *realista*. Byl genrista, satirik, hloubavec, humorista, pamfletář, moralista. Bytost sporná, neklidná, bolestná, zrazená. Umění jeho z počátku romantické a pathetické nebo fraškovitě přepjaté a prázdně karikující (Pan Měsíček, obchodník) přešlo později v drobné, obmezené, ostré a reprodukční s nádechem sentimentality a nakonec hloubavé, rvavé, podemilající a kriticky leptavé, sestupující k samým záhadám lidského určení, k temným jeho bodům a uzlům, mystickému fatalismu Valdštejnské šachty.

Cyklus Stroupežnického v Národním divadle na konci října sehraný skládal se z těchto šesti kusů: Měsíčka obchodníka, Paní mimistrové, Zvíkovského raráška, Zkažené krve, Sirotčích peněz a Václava Hrobčického. Výběr to nejvýše nekritický. Tak pojata v cyklus bezvýznamná hrubozrná fraška „Měsíček“ a vypuštěny cenné a zralé a pro Stroupežnického velice charakteristické práce poslední: *Vojtěch Žák* a *Valdštejnská šachta*. Abstinenci k první práci diktovalo správně politické šosáctví, k druhé tisíckrát horší šosáctví estetické a literární. Vojtěchem Žákem cítila se zasažena, jak známo, mladočeská strana; některé jednotlivé momenty ve hře tomu snad více méně nasvědčují, ale jádro kusu je jinak hluboké než pouhý politický pamflet. Je to základem svým pamflet *ideový*, polemika filosofická a ethická. Ostatně svědčí to jen o shnilém svědomí mladočeské strany, když se bojí očistného a obrodného smíchu uměleckého díla. Před třemi lety, kdy byl vytištěn *Vojtěch Žák*, ukazováno k Štětkov-Davelskému jako typu mnohého *venkovského* žurnalisty mladočeského — dnes by se zdál, tuším, nápadně blízký mnohému *pražskému* representantovi tohoto výtečného řemesla. Strana, která pěstuje zvlčilý a surový *chechtot* idiotů, vodnaté, posunkové, rozjívěné škleby patologických lidí, jich pořouchlou, barokně chromou gymnastiku vtipovou v p. Tůmových „Šípech“ — bojí se (při vší jednostrannosti) *básnického a ideového smíchu* Stroupežnického. To je charakteristické. Vzpomeňte si na Gercenovo slovo „o pokryteckých

oltářích a nemravných dvorech“. I ty milují šašky a cirkusové clowny a paňáce, ale bojí se širokého, soudného, citového smíchu svobodného člověka. — Na „Valdštejnské šachtě“ lpi horší ještě kletba — kletba *uměleckého novoldářství*, hřích, který se v Čechách neodpouští. Dílo anathematizováno jednou jako *ibsenovské* a tím zahrabáno — alespoň pro dnešní správu Národního divadla. A pak i ono čerpalo mnoho z bezprostředné skutečnosti našeho veřejného života, je napojeno soudobým zjitřeným a rozprášeným vzduchem, kulturními zápasy idealistů a realistů, jež vtiskují pečeť naší době. Od Ibsena lze vskutku pozorovati u Stroupežnického v posledním díle jistou bezprostřednější myšlenkovou odvislost, na počátku a ve středu dramatu, v jeho kritice idealismu. Ale organická tato odvislost není. Je vnější a celkem nahodilá. Ukázal jsem právě ve svém rozboru, jak plánovitě a v jaké logické a vývojové čáře souvisí „Valdštejnská šachta“ s celým ostatním dílem Stroupežnického.

Z celého cyklu byla v „Národním divadle“ novinkou pouze jednoaktovka „*Zkažená krev*“. Stojí na základě dědičnosti, která znepokojovala Stroupežnického již v době, kdy nebyla tak populární jako dnes: novela „Synové grafitového rytiře“, jinak umělecky bezvýznamná, z r. 1880 stojí již na tragickém jejím podkladě. Tam je to pouhá *fysická choroba* (epilepsie), jejíž dědičnost zhubí štěstí dvou lidí, zde *mravní*. Běží o děvče, pocházející ze zločinné rodiny, ze „zlodějského plemene“. Posud všeobecně se o ní myslí, že sama jediná nepodlehla nákaze prostředí, ani není zatížena rodově. Nemožné by to nebylo, naopak i pravděpodobné: psychologové i fyziologové připouštějí přece vedle principu rodové dědičnosti i princip individuální variace, který jedince odtrhuje od bezprostředné, nejbližší a nejtěsnější sepjatosti. Ale Stroupežnický buď neznal, buď nepřipustil tuto druhou alternativu. Děvče skutečně krade také, jenže posud nebylo přistiženo. Mínění o její poctivosti je klamné, ale všeobecné. Věří mu i nějaký slušnější mladý člověk, který si chce děvče vzít za ženu — přes špatnou pověst rodiny. Ale příznivec toho člověka, farář, který je má oddat, odkryje a zjistí, že děvče skutečně trpí „dědičnou chorobou“. Přízná se mu jednak sama, jednak lapí ji in flagranti. Rozumí



se, že ji pak ženich odkopne — bezcitně a naprosto neethicky, jak by mohl a měl rozpoznat první pan farář. Neboť, jsou-li předpoklady hry správné, je-li děvče skutečně dědičně zatíženo, je prostě nemocné, ale ne vinné a zločinné. Hřích předpokládá svobodu rozhodnutí, volnost sebeurčení — to musí vědět nejprve kněz, kterému děvče ze široka líčí, jaké zmatené, nepřekonatelné představy, dojmy a pocity je přímo ženou a jako pevným provazem táhnou a vlekou ke zločinu. Stroupežnický tu v lehké, klouzavé, dramatické anekdotě dotýká se nejtěžších problémů současné kriminální psychologie a psychiatrie. Poznamenávám jen, že vědecké thematické předpoklady jeho, celá osnova a plán hry je falešný a pochybený. Soudobá psychiatrie neuznává t. zv. kleptomanií za samostatný typ a pevnou formu porušení duševního, který by vylučoval zodpovědnost a přičitatelnost zločinnou. Musí býti provázena jinými, nervově patologickými příznaky, aby se mohl připustit fatalismus t. zv. pudu. Mravní dědičnost nemůže se v tomto případě nikdy projevit. Zlodějství v takovém případě může se jen vykládat sugestivností výchovy, vlivem ústředí. Tím ovšem jsem neotřásl nijak deterministickým problémem hry, ale konkrétní jeho formulace je objektivně, thematicky, naprosto falešná. Novou stupňovanou nedůsledností je však veliký monolog děvčete, v kterém racionální a logickou úvahou, prostě dialekticky třídí a dělí motivy, má-li se rozhodnout pro krádež či nic. Kdybychom připustili předpoklady autorovy (po naší korektuře), pak právě nemohlo by se děvče v dlouhém, dialekticky a logicky tak jasném, propracovaném a učleněném dialogu rozhodovat. Pak by na ni musil „pud“ její vpadnout náhle a prudce, jako zachvacuje padoucnice v zmateném oslepení, osudném vytřeštění zornic hypnotisovaných vydrážděným leskem předmětu, jež uzme. Stroupežnický již tím, že dal práci své podtitul „psychologický obrázek“, ukázal, jak nevníkl do celé záhady, kterou chtěl ilustrovat.

Po stránce herecké i režijní věnována byla cyklu Stroupežnického slušná péče a u mladších herců i jistá svěží horlivost. Podal také po herecké stránce nejeden zajímavý materiál k srovnávacímu studiu kritickému. V některých hrách totiž (historických) obsazeny byly

hlavní úlohy reprezentanty staré herecké školy deklamačního pathosu, p. Kolárem a pí Sklenářovou-Malou. Četli jsme kdysi tolik hymnů o obou hereckých silách, ale ne — v ten večer jsme jim nerozuměli. Nejen nesdileli — ale vůbec nerozuměli. Byla nám nepochopitelná ta sugestivná síla a její vliv, jakým kdysi mohli ovládat a skutečně ovládali oba tito herci svoji dobu. Podivná, trapná a melancholická bolest, ta lítost uprechlého a nenávratného, mne pohnula, když jsem slyšel tolik duté falše, tolik pompésní prázdnoty, tolik lživé a prázdne intonace. Nejsem nespravedlivý k stáři. Víím, že vyplnili plně své poslání. Neběží mi zde také o ně jako o *jedince*, ale jako představitele určitého směru, pouhý jeho výraz a orgán. Víím, že by bylo nespravedливо měřit únavou a úpadkem stáří jejich uměleckou hodnotu, která náleží minulosti, kde nejsem kompetentní. Ale pro *směr umění*, pro jeho vlastní *ráz a metodu* byla tato vystoupení zajímavá. Jeho *kostra*, řekl bych, theoretická kostra vystoupila pod opadlými svaly životní síly, ohně a temperamentu, celého toho výlučného majetku *jednotlivcovy*. Tam, kde všechny osobní zásluhy a přednosti nebo prostě časová obliba, dočasná koketnost vkusu chybí — tam lze dobře soudit o principiálních otázkách, o samých zásadách a základech theoretického útvaru, o škole, tradici a směru. Všecko světlo individuální, které mohlo oslepit a přenést úskokem přes nedostatky věcné a methodické, pohaslo. A zbyly jen stíny, nedostatky, vady směru a metody. Obecenstvo tleskalo sice mnoho, ale byla to jen ta setrvačnost zvyku, ta ironie těžkopádné lenosti všech mas a hmot, která působí, že se ještě pohybují a koulí, když ruka, která jim dala popud, která je vrhla v dráhu, již dávno zlomená a umdlená padla a zvadla. I ten potlesk byl historický, opozděný, snad před mnoha lety již dluhovaný. A bolet jen a jitřit žalostnou lítost čistého ostrého poznání, jež studilo tou zvláštní dalekou a suchou průhledností podzimu.

## F. A. Šubrtů Drama čtyř chudých stěn

P. Šubrtovo „Drama čtyř chudých stěn“ má osou otázku dělnickou. Dělník Vojtěch — dovidáme se hned v 1. jednání — snil vřdycky o něčem velikém, neobyčejném: být vůdcem, generálem, padnout na bojišti, dojit slávy, slovem, vyniknout nějak. Přirozeně dle jeho prudké, nezladěné představitosti pojímá toto vyniknutí v konvenční obraznosti nejsilnější a nejrozlitější asociací: válečnou, vojenskou. Sny, které se mu nesplnily. Je havířem s malou mzdou, malým bytem, stěží protlouká se životem. Má dvě děti, třetí vzal z příbuzenstva za vlastní. Měkký člověk, s mohutnou, ale harmonickou posud citovostí, pořádný, dobrý dělník. Přímý, poctivý člověk. Národně uvědomělý. Ukáže se hned v celém podkladu svoji povahy. *Vnější fakta*, zkušební desky povah, kupí se již a hromadí v novém zvratu, v jiném ustrojení. Vyskytly se náhle neshody mezi dělnictvem a správou dolů. Intrikami darebného a podle osvědčených vzorů docela z černého sukna stříženeho, ďábelského človíčka, podsprávcího Merfajta, který je v kuse Arimanem, zástupcem principu zla (není to persifláž: v kuse p. Šubrtově povahově a pojmově vládne samé fatum, náhoda a předurčení), vypuzen dobrý, lidumilný dosavadní ředitel a místo něho ustanoven cizí, neznámý horníkům, neznalý jich povah, potřeb a citů, pouhý nástroj v rukou černého Merfajta. Merfajt, který kromě toho, že je vůbec bídák, má na dělnictvo svrchu, protože mu kdysi kdysi zkazili nějaké zálety, vystrčí brzy dravčí drápy. Začne utiskovat dělníky. O dvě věci běží. První: sníží mzdu o značnou kvotu (poměr ten se na škodu určitě v dramatu nestanoví, praví se jen: „budeš mít o třicet krejcarů denně méně“ — ale dle všeho je značný). Druhé. Chce dáti

zavřít českou soukromou školu dělnickou, již se s krušným úsilím domohli a na níž si dávají záležeti z kolika důvodů: jsou uvědoměli ve své většině a pak prosadili ji tak trochu proti zaměstnavateli, proti společnosti. Je jim poněkud i třídní výsadou, hmotným důkazem mravní a rozumové neodvislosti a sebeurčení. Chce nemravným nátlakem, hrozbou, že odejme neposlušným chleba, vypudit děti dělnické z české školy a vehnati je do německé, společnosti vydržované. Sluší jen ještě připomenout, že škola ta není snad původně určena odnárodnění českých dětí, poněvadž kus p. Šubrtův hraje v kraji národně smíšeném a mezi dělníky nalézají se také někteří Němci. Pro jejich děti je tedy škola ta účelná. Je tedy, jak vidět, situace v dramatu p. Šubrtově *složitá*: rozdělená mezi spor ryze sociální, spor čistě žaludkový, spor o mzdu — spor, který leží podkladem svým v daleko širším zákoně *fysickém*, mechanicky společenském (alespoň potud, jak tu je položen), a mezi otázkou *mravního sebeurčení*, mezi otázkou rázu (nelze to zapřít) více aristokratického, individuálního, otázkou národnostní. Ona není v posledním důsledku nic než právo neodvislosti mravní, právo na šetření jistého rozumového, mravního, citového charakteru (podmínky jeho, soubor jich je právě národnost). Většina dělníků odolá hrozbám Merfajtovým. Mezi nimi ovšem v první řadě Vojtěch, o jehož získání Merfajt zvláště usiluje, poněvadž sugestivně působí jako povýšenější a silnější individualita na ostatní soudruhy, stává se přirozeným během středem vzpoury, bodem, kolem něhož se ostatní sdružují, předákem. Správa vypoví neposlušné z práce a bytů. Vyžene je do zimy a hladu. Na místo jich najímá dělníky jiné, třeba nedovedné a zvrhlé (jak podrobněji demonstrovuje p. autor na jednom exempláři v dramatu). Není ostatně o pracovní síly nouze: v krajině je bída, v okolí propustily jiné doly část svých havířů. Je patrné, že správa prosadí svou. Vypršela rozhodná doba. Poslední den, kdy se musí odbojníci vystěhovat z továrnických bytů. Mezi nimi ovšem v první řadě nešťastný Vojtěch. Nešťastný ještě jinak, poněvadž přihnalo se — trochu vypočtenou, stupňovanou a efektní *náhodou* — nové neštěstí na jeho hlavu. Roznemohlo se mu na smrt právě v této kritické době dítě. Je to, jak vidět, muž trpce

zkoušený autorovou rukou, která promyšleně stupňuje a hromadí nehody, aby zabezpečila pro každý případ citovou almužnu diváků svému svěřenci. Na kraj zoufalství dohnání dělníci vrhnou se vtom proti utlačovatelům. Propuká krise. Stávka. Násilný útok. Ale Istivý Merfajt postaral se již napřed, aby ho zmařil a podlomil. Avisoval vojsko. Je za humny a přichází v nejlepší čas, aby pohodlně ulilo vzpouru, zabilo několik a zjímalo ostatní odpůrce. Vojtěch, který se dostane do vřavy vlastně již po kritickém okamžiku, kdy je všecko ztraceno, seběhne mezi lid jen proto, aby se dal zastřelit. *Věděl* vlastně, než vběhl mezi dělníky, že vojsko je za vsí, slyšel jeho zvuk — a přece běžel přímo do záhuby. Proč? Jako oběť daného slova, čestné záruky, že nezradí své druhy. Jako oběť rozčilení, rozruchu nervového, celého vykypění jeho utopického duševního dna, snivého a reformačního, rozlitého podkladu svojí bytosti. Je to záchvat, křeč, závrať, která ho vžene s fatalistickým impulsem rovně do zkázy. Sama jeho žena, která je pevnější a určitější vůlí než on, která jej vlastně žene a podporuje v odporu, zadržuje jej, nechce jej pustit do rozkypělého davu. Ale on se nedá udržet. Je oběť zvláštním způsobem pojaté povinnosti, jisté delikátnosti mravní, která příliš úzkostlivě, heroicky, sebeobětovně vykládá si daný slib. A po druhé oběť rozčilení, oběť okamžitého stržení, záchvatu a křeče, kterou se přihlásí ke slovu starý, neurčitý, kolisavý, nevypracovaný, utlačený základ jeho bytosti, jeho touha po velkém činu, ctižádostivost — horečná, velká a osudná. Tak, nemýlím se asi, představoval si a konstruoval figuru svoji p. autor. (S jakou oprávněností, hned rozeberu.) Vojtěch seběhne mezi lid, postaví se v první jeho řady, velí mu a je zastřelen. V posledním aktu nezbývá nic, než aby zemřel. V horečce uvolňuje, projevuje se jeho poslední charakteristická dispoice, která přivedla jeho smrt. V blouznění stále vrací se mu sny ctižádosti, touha velikého činu, neobyčejného něčeho a nadprůměrného.

Takový je rozvrh dramatu p. Šubrtova. Drama není, jak z těchto demonstračních poznámek patrně, naprosto sociální, nýbrž *intimní, jedinečné a výjimečné*. Je při něm náhodné a vedlejší, že Vojtěch je dělník a padl při nepokojích stávkových. Mohl stejně tak dobře

zhynouti při každém jiném podniku, dobrodružném a ctižádostivém, krvavém či nekrvavém. Vojtěchova smrt je výsledkem okamžitého impulsu člověka snivého a utopického, vyhrnutím se a překypěním jeho skrytých, nevypracovaných, snad dědičně podložených snah, směrů a sil. Je to drama bezvědomého, mlžného, romaneskního *fatalismu*. To je jeden jeho prvek. Druhá příčina katastrofy vězí v mravní subtilnosti, v rytířském úzkostlivém smyslu pro čest, pro dostání slibu a danému slovu. Drama vniterné, drama *povinnosti a obětovnosti*. To jest druhý prvek p. Šubrtovy hry. Oba tyto prvky — velice disparátní a nespojitě — dávají amalgam „Dramatu čtyř chudých stěn“. Spojení obou těchto motivů dramatických je vnější, náhodné a vedlejší. Nelze je dosti pojmouti vcelku. Druhý ruší první. Momentem druhým — momentem *svobody* mravní, svobody citu, rozhodnutí a vůle — je rozrušen a rozhlodán moment první — moment odvislosti od daných, hotových dispoicí, od jich impulsivního stržení překypěním a protržením zadržujících hrází, moment fatalismu a nucené odvislosti. Zdá se, že p. autor sám tak cítil při tvorbě bezděčně a neuvědoměle. Druhý moment kritický — moment katastrofy přivoděné povinností, závazkem sebeobětovnosti — je jen připojen, nalepen vnějškem, nepropracován a nezdůvodněn psychologicky. — Tempo, takt, rytmus dramatického toku je dán výlučně momentem prvním. Hned na počátku dramatu uvažují mnoho osoby p. Šubrtova dramatu o osudnosti života, mlhavé, neurčité odvislosti, nutnosti jeho předurčení. Zejména jeden soudruh Vojtěchův, prorocký stařec, který mluví v sentencích a parabolách, meditativně a hloubavě udáváje mollové naladění dramatu, glossuje a napovídá jako částečný zástupce a náhradce antického chóru filosofický text básnického nápěvu. V posledním aktu pak mladý kaplan přejímá jeho úlohu v obzírném přehledu, ethickém i kritickém odhadu ideové a citové výslednice dosavadních předvedených dějů vykládá smrt Vojtěchovu vágně mlhavým a neurčitě tajuplným kredem: *chtěl's být něčím velikým, chtěl's vyniknout, ubožáku — a osud tě vzal za slovo. Fatalismus jest filosofické, ideové ovzduší p. Šubrtova „Dramatu čtyř chudých stěn“.*

Drama p. Šubrtovo, jak jsem naznačil, není sociální, není hromad-

né, typické a zákonné. Otázku sociální vsunul p. autor jako pouhé dekorační pozadí, jako materiál, z něhož se mu zlíbilo vypracovati, uhnísti půdu, divadlo pro svoje figury, vnější a obklopující ovzduší ideové a společenské. Jeho horník Vojtěch je *rek* stejně individuální, stejně bravurní, stejně výjimečný a romaneskní jako kterýkoli *dobrodruh*, jako každý jedinec, atom, pozorovaný bez spojitosti s organickou sítí zapjatého útvaru, seřaděného a sloučeného ústrojí, podřizující a vykládající formule sociální. Vliv náhody, její kombinace — fatalisticky, t. j. čistě hypoteticky a mytický předpokladaný — určuje a utváří všechno dění dramatu. Jak je přivoděna katastrofa, jak krize, jak navázán uzel hry? *Náhodou* — tím malicherným a nepatrně zadržlým uzlem, že intrikou nějakého jednotlivce padne starý lidumilný ředitel a je dosazen nový, neznámý a utlačující. *Touto cestou* dostává se sociální otázka do hry p. Šubrtovy. Nebýt této zcela jedinečné, privátní a náhodné aféry, nebylo by dramatu, nebylo by krize, nebylo by sociálního rozvratu v dramatech. Jak viděti je sama sociální otázka p. Šubrtovi (jak z ní alespoň jako z materiálu stavěl drama) otázkou privátní, soukromou, jedinečnou a výjimečnou. Něčím, co je přelétavé a co se řeší od případu k případu! Zákonné znázornění, demonstrace logismu a typického tu není. Jeho dělník Vojtěch není demonstrací zákonného a typického, atomem v celku, hnaným mechanismem, obrovským, spjatým a spojeným řetězem, vlnivým nárazem útvarů — je to snivec, utopista, jedinec — bez spojení a bez sevření v celkovost, pod spojující linie *masy*. Je to *rek*, *dobrodruh* starého dramatu, metafysického, jedinečného, oběť sil a řádů neznámých autoru, jím neanalysovaných — neurčených a nedemonstrováných — oběť „osudu“ — postavený *proti* řádům a silám, ne *pod* ně, ne v jich vliv, působení, *determinaci*. Tento český dělník vzdor všemu zdánlivě realistickému aparátu dramatu je přece tvor mytologický. Je to filosofický koncept Promethea, jeho odlesk, jeho potomek, jeho snad degenerovaný potomek, ale přece potomek. Snad jeho parodie, ale přece se zachovanou stopou otištěného vzoru.

*Fatalistické* je drama p. Šubrtovo a ne *deterministické*. Přál bych si vši silou upozorniti na tento pojmový a základní rozdíl. *Fatalismus* je

*všeobecná*, mytická *víra*, *nedovozený* předpoklad nutného, jednou provždy neznámo čím, neznámo jak předurčeného sledu v postupu jistých dějů, jistých faktů. Fatalismus je filosofický *romantismus*. V dramatech p. Šubrtově odpovídá mu i romantismus charakterový i romantismus ethiky, sociologie i umění — všech bodů, na nichž vzepnul jako na sloupech peristyl svojí práce. *Determinismus* naproti tomu není žádná *víra* všeobecná a mlhavá, nýbrž *logická*, *badatelská* metoda příčinného a následného, jednotně a neměnně sepnutého výkladu jevového divadla. *Determinismus* je poznávání, zdůvodňování. *Determinismus* je prostředek poznání a jeho předpoklad. Naproti tomu fatalismus je všeobecný nezdůvodněný soud, víra, mythus. Mlhavý, všeobecný, v detailech, *podrobnostech nezdůvodněný*, *nedemonstrováný*, nedokázaný princip nutně zpředu vyměřeného, k jistému určitému cíli, jednou provždy stanovenému, směřujícího rozvoje. Fatalismus nevidí nic než neměnnou vytknutost dráhy, lépe *cíle*, k němuž spěje rozvoj. Změňte příčiny — následek, cíl, výslednice se tím nezmění, bude táž, jaká by byla před změnou příčin, původně stanovená, provždy postavená. Fatalista nemá vědomí příčinnosti a určenosti, vzájemného v rozvoji, možnosti změny jeho směru, nemá vůbec představu zapjaté příčinnosti, neuvědomuje si rozvoj v jeho složitosti, v bohatství možných a odlišených jeho proudů, směrů a prvků. Fatalista je fantasta, daleký každé činnosti poznávací a analytické. Jemu neplatí analýza, on ji pojmově vylučuje a přehlíží. Je mu cizí, nezná ji. *Determinista* naproti tomu je podstatně analysta, člověk poznávající, zkoumající a vyšetřující vztah v každém možném bodu rozvoje, určující a zapínající rozvoj ten jen v jednotnou methodickou formuli poznávací. Poměr mezi *determinismem* a *fatalismem* je tedy rozhodně vylučující se, nepřátelský. *Determinismus* ničí *víru* a zakládá *poznání* (je jen jedním způsobem jeho). *Fatalismus* naopak ničí poznání, vědu a zakládá *víru* (po případě předpokládá ji).

Drama p. Šubrtovo je fatalistické. Není naprosto rozvojové, zákonné, analytické, poznávací. Kalné vlny nesou ve tmách neurčitelným tokem, mezi dalekými nepoznatelnými břehy jeho dějovou i organickou stavbu. Jest to drama jedince, jeho osudného určení

v přehledu rychle proběhnuté, bleskově prolétlé dráhy, z prázdna vytrysklé, v prázdno zvrácené. Není tu jednotky podrobené zákonům, jednotky demonstrující zákony vesmírové, společenské nebo psychologické. Jest jen jednotka, hra větru a vody, jednotka oběť osudu, jednotka list nebo útržek papíru nesený neznámo odkud, neznámo kam (ovšem s nutným předurčením, jak se dá pohodlně a snadno, poněvadž vůbec nedokazatelně tvrdit), jednotka *hra náhody*. Chvilkové divadlo, vyvřelé a za chvíli zaniklé bubliny.

V kritice *obsahové*, materiálně nutno vytknouti tutěž romantickou neurčitost, náhodnost a fatalismus (náhodnost není než rubem, zkušebním kamenem fatalismu: náhoda není nic než nevědomost a neurčitelnost, uniknutí z poznávacího oboru vůbec) dějového předmětu dramatu p. Šubrtova. Dělnickou otázku, naznačil jsem již, nepojímá tu p. Šubrt jako *zákonnou*, jako světodějný, rozvojový projev, jako důsledek a nutný účín celé řady předpokladů objektivních, zaujímajících v sobě stejně dění vesmírová, mechaniku společenskou, jako útvary historické, kulturní i ethické — nýbrž jako pouhou soukromou, náhodnou, čistě místně a individuálně zbarvenou srážku, pouhý boj dvou stran, dvou soků — boj — napětí totožné s každým jiným — o nic jinak určitější a výraznější. Dělník Vojtěch není obětí tragiky zákona kulturního nebo společenského jako tomu jest na př. v Hauptmannových „*Tkalcích*“ — nýbrž zcela jedinečné, výjimečné svojí dispozice: *ctižádostí*. Dělnické drama p. Šubrtovo jest — řekl bych skoro — feudální. Fatalistní, dobrodružné a výjimečné.

Otázka sociální, pokud — čistě vnějším způsobem, jak patrně — jako thema dějové je vpředena v drama, je podobně pojata nevyjasněně, čistě předmětně s lhotejností, neurčitostí čistě vnějšího a pomocného prostředku motivačního. Spor mezi společností a dělnictvem vypukne o dvojí podstatně různý předmět: o mzdu a svobodu národnostní. První otázku čistě společenskou a poměr její k druhé, k otázce podstatně ethické, měl p. autor analysovat, vyjasnit. Bylo to vděčné thema, hodné ideového propracování. Zajímavé i akutní, jak známo u nás. Převod otázky sociální v ethickou: pojetí národní svobody jako svobody sebeurčení, výhradního práva k podkladu charakterovosti,

výklad druhého momentu jako důsledku, jako vyvinutého a ve stopách prvního momentu vysledovaného závěru (pojimal-li je tak p. autor), stál za výklad. Zatím nechal však p. Šubrt oba momenty nespojené, disparátní, vedle sebe čistě vnějším a nahodilým způsobem položené, jak se sice vůli autorovou setkaly, ale organicky nespojily, nesloučily. Nic nestanovil o tomto thematu, nic ani z názorů jednajících osob o něm nepověděl. O rozvoji otázek těch v dramatu není ovšem ani slova. Jsou náhodou a ryze vnější motivací sporu, který proniká, zdá se, jedině proto, aby podle fatalistického předpokladu odnesl ve vyvřelém svém toku připravenou a předurčenou oběť — reka ctižádosti a utopické fabulace.

Ještě poznámku. Jako mluvčího, vykladatele a rozumového i mravního podporovatele odporu dělnického uvedl p. Šubrt na jeviště — mladého kaplana. Je těžko vysvětliti si tuto bizarnost. Kdyby byl pracoval p. Šubrt drama typické a organické, byl by si tu uvalil novou překážku v cestu. Poměr církve k otázce společenské, znělo by její rubrum. Tak zv. křesťanský socialismus žádal by za stylisaci. Ale něco podobného neleželo v intencích p. Šubrtových. Jako je celé drama čistě výjimečné a místní, stejně tak i figura kaplanova. Nutno posuzovati jej zase jako zarputilý projev ideového konstruktéra dramatu p. Šubrtova — *Náhody*. Jeho kaplan je sentimentální filantrop, který v mezích zákona a pořádku — sympatisuje jako člověk měkkého srdce s hladovými ubožáky. Nadto stojí také jako utopista a mudroslovný verbalista ve službách fatalismu p. autorova, jež glossuje a demonstuje nad mrtvolou horníka — reka. A týmž fatem asi byl vyvolen k vyjmutí a ocenění „národního“ jádra dělnického odporu, významu odehrávaných dějů pro „národ“. Pronáší se o tom k žurnalistickému referentu, kterého přilákaly krvavé scény v přestrojení na místo stávkvy, v banálních a jalových frázích, které nemají smyslu, poněvadž nemají ideového podkladu, poněvadž nestojí na živé a sporné otázce, do níž by drama jako do kleští bylo chyceno a sevřeno, a která by se měla jím v určitém směru ztypisovat, zdemonstrovat, vyjasnit. Dává referentovi za příklad v *národní práci* tohoto mrtvého havíře, který nemluvil mnoho „jako vy tam v Praze“, ale bojoval, nastavil život,

padnul s prostřelenýma prsoma. To je každým způsobem dobrá lekce. Ale slovo o národní práci zní tu, bohužel, frázovitě, hluše, bez pravdivého přízvuku. Známe příliš dobře poměry naše i způsob, jakým největší část novinářstva — úřední národní novinářstvo — hledí na sociální otázku. To v ní nevidí zrovna *národní* práci katexochen. Liší tu naopak v nesprávné a zvrhlé ideologii přísně národní práci a společenskou. První je mu prázdný a dekorativní fantom, druhá kacířský a zavržení hodný projev obmezeného materiálního egoismu kastovního, který kazí a hatí „ideální“ cíl první. Zde mělo být osvětleno a demonstrováno zase, jakož vůbec pojmy *sociálního* a *národního*, nadhozené v dramatu v kolika palčivých bodech, položeny jsou vedle sebe nespojitě a nevyjasněně, minuty bez každého výkladného pokusu, ať již tak či onak podniknutého.

### R. Jesenské V žití proudech

Je-li zásluhou hry p. Šubrtovy dění *vnější*, pohyb a tok, let a kypění jedinečného, napjatého a vedlejšího — nemá ani té ceny a přednosti hra slečny Jesenské. Nejen že v ní není žádného rozvoje psychologického nebo společenského, vnitřního a zákonného, jí schází i všecken pohyb *vnějšího*, aktuálnost a napjatost každé, jakékoli i *vnější* a hmotné cílovosti. Její hra je dialogisovaná a scénovaná anekdota (z psychologického hledišť) — nic víc. Jedná se o *sebeobětovnost* mladé učitelky.

Pochází z chudé rodiny. Otec zemřel, matka musí se starati o houf nezaopatřených dětí. Nez mohla by tento krvavý úkol sama bez pomoci svojí zdárné dcery učitelky, která živi alespoň z polovice ze svého služného celou rodinu, bratry i sestry. Do tohoto výborného děvčete zamiluje se vášnivě její kolega ze školy, mladý učitel Skála. Děvče ho miluje stejně vroucně. Tedy se vzít. Ale v tom je právě katastrofa. Děvče se nemůže provdat, nechce, poněvadž by jinak zahubilo svojí rodinu, která potřebuje služného učitelčina. A bude to dlouho trvat, snad řadu let, než se zbaví této povinnosti, než nebude potřebi její

podpory v rodině. Do té doby nutno odložití sňatek. Ale milenec její je nedočkavý, vášnivý, krví a smysly opilý člověk. Chce ženu jako hladový jidlo. A nechce za nic na světě čekat. Bez vědomí Zděňčina dojde k její matce, aby ji zbavila té nepřirozené povinnosti, která ji olupuje o právo lásky potřebné ženě jako vzduch. Matka svoluje, ale Zděňka nepřipustí. Obětuje se své povinnosti. Jde tak daleko, že vidí vadu i v minulém, že lituje, že kdy na Skálu pohleděla, k němu cit pojala. Ani to neměla prý. Povinnosti prý měla žít. Matce popře prostě, že Skálu miluje. Domýšlí prý se jen něčeho. A s milencem svým se rozejde. I jdou odtud každý jinou cestou: ona cestou sebeobětování a on rovně k jiné ženě, kterou si vezme ze vzdoru i z potřeby hladové smyslnosti.

Psychologického rozvoje ve hře slečny Jesenské není. Hned zpředu stejně vykrojena je situace jako na konci. Ani kolísání, ani rozvoje v obětovné dispozici Zděňčině není. Stojí pevně, ocelově určitá. Jak jí nabyla, jak pojala a došla k tomuto názoru o povinnosti, ani slova o tom dramate. Zděňka je hrdinská, sebeobětovná dívka. Přinesla si vlastnosti ty patrně tak již na svět. Jako jsou v starých dramatech vždycky sluhové uctíví a králové velební, stejnou rozvrhovou geometrii je Zděňka sl. Jesenské sebeobětovná. A v této sebeobětovnosti je neúprosná. „Důsledný charakter“, jak vidět. Ani váhání, ani jednoho zakolísání, ani chvilka slabosti. Od začátku do konce je Zděňka stejná. Jen Skálovi se pozdě, nebo hned ne dosti určitě vyslovila. Ale sama v nitru stále je táž. Stejnou chvályhodnou určitost a jednou provždy hotovou pevnost vykazuje Skála — miluje Zděňku pro její tělo, a poněvadž je nemůže dostat — jde rovně tam, kde je dostane. Všecko je jasné a průhledné pak v dramate sl. Jesenské. Žádný rozvoj, žádná movitace, žádná demonstrace. „Tak to je,“ řekne slečna kategoricky a je dobře. Jaké pak „proč“ a jaké pak „kterak“? Aby ve svém dramate pokusila se o něco, čemu by se mohlo říci psychologie obětovnosti, ani jí nenapadlo. A také je dobře.

Hra sl. Jesenské je položena do prostředí obecných škol našich. Klade se otázka, jak je prostředí to vystiženo? V dramate první a třetí akt hraji ve škole. Ve sborovně v pause scházejí se učitelé

a učitelky, jedí, píší matriky a milují se. To je všecko. Vedle Zděnky, do níž je zamilován ještě druhý kolega učitel, „nihilista“, intrikán i malomocný nesmělec zároveň, je tu jiná učitelka, Božena Mráčková, která se brzy vdá — zase za svého kolegu učitele. Pendant a kontrast k nešťastné Zděnce. Jeden z učitelů vykládá sice o významu učitelstva pro národní život, ale není to nic víc, než co se čte denně v novinách. Okřikne jej ostatně hned úřední ředitel — poměr jeho k učitelstvu vystižen tak dosti určitě a typicky.

Způsob charakterové faktury — ethologie — sl. Jesenské v dramatě je mdlý a falešný, umělecky prázdný a nescelený. Chce být realistic-kou a je jen banální. Nedovede chytit vzduch kolem osoby, její ráz, hlavu a vtištěnou marku. Chytí se proto vedlejšího, strakatého a křiklavého, hadrovitého látání figur. Platí to zejména o pokusu zasáhnout ústrojí rodiny Zděnčiny, její ovzduší, přehled a galerii hlav v ní, rozběhlých snah a směrů. Zde je všecko smyté a neodlišené. Kreslí několik studentů v hrubých skvrnách falešně nanesených nesceleně a rozstříkale bez jediné reliefní linie. V tomto dosti objemném exkursu vyzdvihla slečna jediný nejistý poznatek: že jeden je vážný a smutný a druhý lehkomyšlný a tlachavý. Tyto rozklížené figury jsou nehybné a těžké jako v panoptiku. Neživé a drze nahé bez toku barvy a souladu pohybu.

Na drama „V žití proudech“ napředla se debata emancipační. Jakým právem, je nesnadno pochopit. Nemá styku přece s ženskou otázkou. Je to prostě drama obětovnosti a mohl být jeho rekem stejně muž jako žena!

Běží tu jen o poměr lásky — sňatku, ne o poměr sexuální vůbec. A pak emancipace nemá přece za účel osvobodit ženu od věčného zákona, jemuž vedle smrti podléhá celý vesmír; od lásky. Něco takového byla by ubohá a prázdná zvrácenost. Proto nerozumím, jak přenaivní feuilletony sl. Jesenské v Nár. listech mohly být autorkou mířeny proti emancipaci ženské a jak zase obrádky emancipace mohly je pojímat jako skutečný a vážný útok na snahy emancipační.

Emancipace nemůže nikdy ženu postavit mimo řád přírody, mimo

zákon lásky, ona může mít pouze snahu zbavit ženu utrpení a bolesti, jež jí zákon ten přináší. A v tom smyslu není otázka ženská jen otázkou sociální, nýbrž dříve a před tím ethickou a kulturní. Nerozebírá ji jen Stuart Mill, ale více a hlouběji a dříve Dostojevský a Tolstoj (Kreutzerova sonata, Bratři Karamazovi).

## Josef Merhaut: Had a jiné povídky

Po prvních „Povídkách“ p. Merhautových neurčuje bližší, nedoplňuje, neopravuje nová jeho kniha v ničem podstatném jeho literární podobiznu. Ano, první jeho práce měly svěžejší, čistší, novější náběhy umělecké, *jednollivé* vznícenější partie, mladší a rozsvícenější jednotlivé strany než druhý jeho svazek. Podtrhuji slovo *jednollivé*. Nebylo uměleckého celku, ani psychologického typu, ani jisté cílové podložené čáry sociologického útvaru pod těmito prvními povídkami p. Merhautovými. Vedle některých fabulujících a dějově vnějších konstruktivních předsudků vadila hlavně jistá sentimentálně idylisující a povrchní a falešně moralistní tendenčnost, která rozbila, pohltila a odplavila v těchto pracích některá výrazně založená čísla, zejm. *Mladé město*. Zde útvary sociální, nová tvořící se prostředí a pozadí krystalisující se a rozháraný útvar duše jedinečné i paralelismus, souběžnost duše společenské a hromadné, vzájemnost jich pout a vlivů byla nanesená, podmalována určitě, výbojně a šťastně. Mladý rolník zkažený městem a podléhající jeho jedovaté vočkované nákaze mravní v záchvatech padoucnice a křečí zvrhlé zpustlosti, v záchvatech horečky, která jej přepadá, zapálí jako vich slámy, opije svými sazemi, dýmem a kouřem osudné, bezvědomé, chorobné brutalnosti, která rozšlehá jako lehké, prázdné, vzdušné látky jeho charakterový, klidný, složený, ve vrstvách pravidelnosti srovnaný útvar a vezme a nese jej zlomeného se zapálenýma očima, s pěnou na rtech a jako jehlami rozbodaným mozkiem do kalných neřestí velkého města — tento kleslý, degenerovaný člověk je vyléčen zcela šablonovitě, nemotivovaně láskou svoji příbuzné, mladého čistého venkov-

ského děvčete. Silný a výrazný rozběh je tu zdusen a umačkán romaneskní a moralisující idyličností, která není dána a vržena v rozvojové útočnosti, nýbrž zcela všeobecně a hotově jako vítězný fakt, hotový bod, náhlé přelomení a přetnutí. Není tu nikde pokus o podání toho boje, rozvratu, bolesti a uvědomění, sebevlády, která je podmínkou uzdravení se, která musí vyplynout z *nitra* podmětu, vzepětím a vzpružením sil, zachycením a vztýčením se jich, vykypěním a vyšvihnutím se vědomé a útočné volnosti a hybnosti. Celý obrat a převrat je eskamotován pouze povrchně a dějově. Děvče dožene uprchlíka, který ujíždí k městu, od stanice ke stanici vyjasní se citové pohnutky, které vedou děvče, muž pochopí její lásku a je spasen. Na nejbližší stanici oba vystoupí, a autorem objednaná letní noc, úplněk a jiná lyrická komparserie a režie šťastně dovrší dílo spásy a zdraví na degenerovaném pološilenci a maniakovi. Pathologická analýsa uvázla v blátě nejkonvenčnější vesnické romantiky, falešné idyličnosti a sociologických lží o mravní čistotě venkova. Šablony umělecké i psychologické ohrožují p. Merhauta v každé skoro práci, za každým krokem. Hubí smělost a nepoddajnost jeho názorů uměleckých i životních, rozboří a odplaví původní pevné plány, jak se dají tušit alespoň podle zárodků a podložených, nevyčerpaných a později opuštěných linií; zlomí práce v půli nebo na konci v sentimentalismus a falešný pathos levného soucitu, zaviňují povrchnost analýsy, nedbalost plastické a útočné figurace a formace umělecké a na druhé straně podmiňují jeho povídkářskou plynulost, vyprávěcí snadnost a fabulující hladkost. Pan Merhaut dovede *vykrojit* situaci, vyříznout její siluetu psychologickou, stříhnout její umělecký profil, ale nedovede ji *rozvést* v pohybu rozvoje, v řetězech odlišovaného a postupného dění procesného, v umělecké i dynamické formulaci. On dění procesné, jeho rozvoj — obtížný, složitý, sporný, temný a jen analýsou v tuhosti lomu a skladu prvků vystižitelný — podává v subjektivním *vypravovatelském*, pohodlně zkratkovém a neumělecky rychlém a resumujícím tónu, slovem *referátem* a ne *realisací* uměleckého plánu a psychologického, rozvojového konceptu. On je *vypravovatel*, *fabulista*, *povídkář fableor* ve vlastním, genrově věrném a typickém smyslu



slova. Méně umělec, dynamik, duch útočný, rozvojově složitý a typický a zákonně plastický, formulační, tvůrčí. Jeho vloha vede jej přímo k *povídce* v orthodoxním genrovém pojetí, ke konceptu a podání *situace* a ne *procesu*. On je scelený, vyrovnaný, organický a úměrný právě v *malých* skizzách, v situačních, vypjatých, výjimečně utvářených a zadrhnutých uzlech, skupinách a formách dějových, které postřehuje a podává vzrušeně, určitě, vykrojeně, dramaticky pevně a fixovaně, *úhrnně* a *staticky* slovem. On vládne *statikou* uměleckou, ale ne *dynamikou*. Tu nahraňuje plánovitou a dějovou fabulací, vypravováním, resumováním, *referátem*. Nedovede podat *rozvoj* situace, *tok* její, proměnu a odlišení prvků, tuhý lom a příznačnost bolestného, násilného volného a těžkého přerodu hromadných seskupených dění, dispoic, útvarů. Proto byla hrubým nepochopením vloh p. Merhautových kritika jeho prvních „Povídek“ v „Národních listech“, která viděla v něm zárodek romanopisce sociologického a hromadně typického, mališe třídného a rozvojového a předpisovala mu v tomto směru program a dráhu pracovní, stejně jako vyvrcholením tohoto neporozumění bylo tvrzení nejbližší „Nivy“, že práce tato široká, masivná, veliká a rozlehlá — rozvojová a elementární — zde již je, že je to p. Merhautův *Had*. Dnes, kdy pročítám a analysuju *Hada*, vzpomínám si s ironickým trhnutím rtů na tuto „kritickou“ donquijotiadu, na tuto samým základem zvrhlou nechápavost a nevnímavost umělecké a psychologické struktury autorovy. *Had* p. Merhautův je čistou, genrově věrnou a důslednou *povídkou*, jak básník sám správně etiketuje. Sociologický a kulturní podklad, námět procesů mravně kulturních jest jen kulisovým pozadím, prkny a jevištěm, na němž hrají individuální hráči, individuální snahy a pudy, city a chtění, vehnané a spleteně spředené ve zvláštní situační uzle a zádrhy, v peripetie a zvraty vnější a dějové, autorem vypracované, sestrojené a vypravované. Autor zachytil a podtrhnul určitě *prvou základnou* dispoicí dívky, jejíž příběh chce vypravovat, dispoicí, kterou pak *dějově* a *ilustračně* rozprává, osnuje v povídce: ukazuje její romantičnost, její touhu po městě, po vyniknutí, její utopistickou snivost, rozpor a odpor k rodnému okolí, venkovskému prostředí, nesrovnalou

polotvárnost a mentální degeneraci dobrodružné měkké a trpné fabulace. Děvčeti se chce města. V něm vidí materiální, hmatavě zhuštění svých utopistických, nevykvašených, znepokojivých a mučících snů, pudů, stesků a chtění, v něm vidí reálnou odluku, možnost realizační, půdu a zem svých snů. Půjde sloužit do města, ač je dost zámožná, ač může žít klidně, bez nebezpečí, srovnale a snesitelně na vsi. Je to utopismus dobrodružnosti, rozehnaný neklid a napjatá bolest nesouhlasu mezi společenskými předpoklady a realizacemi a duševními *individuálními* nadprůměrnými ilusivními jejími potřebami a chorobami. Odejde skutečně do města, kde padne do rukou prvnímu surovému, smyslnému a vypočítavě materiálnímu svůdci, lokaji „Johannovi“, „hadu“, který ji omámí, podvede, zužije, vysysaje, odhodí a pak ještě přímo vžene do smrti tím, že zničí možnost jejího obrození a společenské očisty, jakou jí podává věrná, utlačená, bázlivá, nemá a dlouho přehlížená láska ubohého hrbatého, postrkovaného, ale mravného, rozumného a vytrvalého človíčka. To všecko je hladce, podrobně a svěže *vyprávěno*, ale není *analysováno*; není formulováno pod dojmem a snahou iluse rozvojového, elementárního a typicky zákonného. Nikde není vystižení *boje* a zlomeného, zápasem rozvráceného *odporu*, který musil předcházet klesání a pád Karoliny. Psychologická analyza Karoliny je vůbec neobyčejně chudá. Není v ní rozvoje. Duševní introspekce její je nejúhrnnější a nejpovrchnější. Autor neodhaluje nitro než v několika úhrnných slovech a kalkulech, v resumé obojakém a neurčitém. Stejně tak druhý základní a rozvratný bod v rozvojovém toku, v plánu psychologické typosace — bod, kde se láme a obrací linie struktury dějové a proudové — její odvrácení od svůdce „hada“ a přilnutí k ubohému, hrbatému, posud jí lhostejnému, cizímu, jen zájmem soucitu uvědoměnému studentovi — je naprosto nevyjasněn, nevystižen a neformován psychologicky — v duševním organismu a ustrojení Karolinině. Pan Merhaut klouže přes takovéto zvraty a lomy, zpustošené a rozervané strže a prohlubně psychologických útvarů hladce, pohodlně a nedbale jako skutečný, lehký a bezstarostný vypravovatel, povídkář, fabulista. Přenesse se přes bolavé a rozhlodané, nejobtížnější procesy

slova. Méně umělec, dynamik, duch útočný, rozvojově složitý a typický a zákonně plastický, formulační, tvůrčí. Jeho vloha vede jej přímo k *povídce* v orthodoxním genrovém pojetí, ke konceptu a podání *situace* a ne *procesu*. On je scelený, vyrovnaný, organický a úměrný právě v *malých* skizzách, v situačních, vypjatých, výjimečně utvářených a zadržnutých uzlech, skupinách a formách dějových, které postřehuje a podává vzruseň, určitě, vykrojeně, dramaticky pevně a fixovaně, *úhrnně* a *staticky* slovem. On vládne *statikou* uměleckou, ale ne *dynamikou*. Tu nahraňuje plánovitou a dějovou fabulací, vypravováním, resumováním, *referátem*. Nedovede podat *rozvoj* situace, *tok* její, proměnu a odlišení prvků, tuhý lom a příznačnost bolestného, násilně volného a těžkého přerodu hromadných seskupených dění, *disposic*, útvarů. Proto byla hrubým nepochopením vloh p. Merhautových kritika jeho prvních „Povídek“ v „Národních listech“, která viděla v něm zárodek romanopisce sociologického a hromadně typického, malíře třídného a rozvojového a předpisovala mu v tomto směru program a dráhu pracovní, stejně jako vyvrcholením tohoto neporozumění bylo tvrzení nejbližší „Nivy“, že práce tato široká, masivná, veliká a rozlehlá — rozvojová a elementární — zde již je, že je to p. Merhautův *Had*. Dnes, kdy pročítám a analysuju *Hada*, vzpomínám si s ironickým trhnutím rtů na tuto „kritickou“ donquijotiadu, na tuto samým základem zvrhlou nechápavost a nevnímavost umělecké a psychologické struktury autorovy. *Had* p. Merhautův je čistou, genrově věrnou a důslednou *povídkou*, jak básník sám správně etiketuje. Sociologický a kulturní podklad, námět procesů mravně kulturních jest jen kulisovým pozadím, prkny a jevištěm, na němž hrají individuální hráči, individuální snahy a pudy, city a chtění, vehnané a spleteně spředené ve zvláštní situační uzle a zádrhy, v peripetie a zvraty vnější a dějové, autorem vypracované, sestrojené a vypravované. Autor zachytil a podtrhnul určitě *prvou základnou* disposici dívky, jejíž příběh chce vypravovat, disposici, kterou pak *dějově* a *ilustračně* rozprává, osnuje v povídce: ukazuje její romantičnost, její touhu po městě, po vyniknutí, její utopistickou snivost, rozpor a odpor k rodnému okolí, venkovskému prostředí, nesrovnalou

polotvárnost a mentální degeneraci dobrodružné měkké a trpné fabulace. Děvčeti se chce města. V něm vidí materielné, hmatavé zhuštění svých utopistických, nevykvašených, znepokojivých a mučících snů, pudů, stesků a chtění, v něm vidí reálnou odluku, možnost realizační, půdu a zem svých snů. Půjde sloužit do města, ač je dost zámožná, ač může žít klidně, bez nebezpečí, srovnale a snesitelně na vsi. Je to utopismus dobrodružnosti, rozehnaný neklid a napjatá bolest nesouhlasu mezi společenskými předpoklady a realizacemi a duševními *individuálními* nadprůměrnými ilusivními jejími potřebami a chorobami. Odejde skutečně do města, kde padne do rukou prvnímu surovému, smyslnému a vypočítavě materielnému svůdci, lokaji „Johannovi“, „hadu“, který ji omámí, podvede, zužije, vyssaje, odhodí a pak ještě přímo vžene do smrti tím, že zničí možnost jejího obrození a společenské očisty, jakou jí podává věrná, utlačená, bázlivá, němá a dlouho přehlížená láska ubohého hrbatého, postrkovaného, ale mravného, rozumného a vytrvalého človička. To všecko je hladce, podrobně a svěže *vyprávěno*, ale není *analysováno*; není formulováno pod dojmem a snahou iluse rozvojového, elementárního a typicky zákonného. Nikde není vystižení *boje* a zlomeného, zápasem rozvráceného *odporu*, který musil předcházet klesání a pád Karoliny. Psychologická analýsa Karoliny je vůbec neobyčejně chudá. Není v ní rozvoje. Duševní introspekce její je neúhrnnější a nejpovrchnější. Autor neodhaluje nitro než v několika úhrnných slovech a kalkulech, v resumé obojakém a neurčitém. Stejně tak druhý základní a rozvratný bod v rozvojovém toku, v plánu psychologické typosace — bod, kde se láme a obrací linie struktury dějové a proudové — její odvrácení od svůdce „hada“ a přilnutí k ubohému, hrbatému, posud jí lhostejnému, cizímu, jen zájmem soucitu uvědoměnému studentovi — je naprosto nevyjasněn, nevystižen a neformován psychologicky — v duševním organismu a ustrojení Karolinině. Pan Merhaut klouže přes takovéto zvraty a lomy, zpustošené a rozervané strže a prohlubně psychologických útvarů hladce, pohodlně a nedbale jako skutečný, lehký a bezstarostný vypravovatel, povídkář, fabulista. Přenesse se přes bolavé a rozhodané, nejobtížnější procesy

s povrchností čistě vnější a dějově konstatující. Zejména celá motivace sebevraždy Karolininy ve svojí nehotovosti a nepropracovanosti niterné, nic nevystihujícím studem a odporem před příznáním — ukazuje tuto povrchně skizzující ruku a mělce fabulující a kombinující obrazivost p. Merhautovu. Dnes, kdy čtu z nejmladší generace tak dokonalé a bezpečné práce čistého a jediného niterného nazírání psychologického, jaké podává ten zázračný básník-umělec paní *Růžena Svobodová v Ztroskotánu* (Světlozor 1894) nebo *Na písčité půdě* (Niva 1894), že mi vyvolávají vždy v mysli Flaubertovu větu: hleděl do nitra svých reků jako Faust do hrudi přírody — cítím tím bolestněji a odporněji povrchnost a bezstarostnou netečnost falešného fabulismu a verbalismu takových povídkových psychologů à la p. Merhaut v přítomném passu. Ani po sociologické straně není *Had* typický útvar. Naopak, celý rozpor mezi podstatně sociálním, hromadně typickým *námětem* a individuálním, fabulujícím, povídkově jedinečným, poutavým a výjimečným *výrazem*, charakterovým formalismem je v tomto díle projeven a sehnán k polotvarné neurčitosti, rozlomené a nescelené zručnosti. *Příběh* p. Merhautem v *Hadu* vypravovaný je příliš jedinečný, povídkový a dobrodružný, aby připouštěl generalisace, zevšeobecňující typosaci, nebo aby podával a naznačoval cesty k sociální enquete, k studiu jistých kulturně ethických postupů a útvarů. *Had* není slovem *román*, útvar umění sociálního, „studie mravů“, „práce fysiky společenské“ — jak po *Quételetovi* formuje cíl naturalistického umění epického *Zola* — nýbrž starý esthetický, vymezený a pravověrný *genre povídkový*. Nečiním z toho p. Merhautovi výtky. Konstatuji pouze a určuji jeho umělecké plemeno, jeho duševní předpoklady a mentální útvary, které právě tu a tu (a ne jinou) uměleckou metodu, cestu, formuli, způsob našly a v ní a jí se projeví. Nemyslím, že individualismus a charakterismus formální a esthetický rodový a genrový — vzdor stále rozlivanějším a hromadnějším vlivům, vlohám a potřebám pořad sociálnějším a sociálnějším doby — vyhyne, vymře, bezstopě zapadne přikrytý novými náplavy, novými vrstvami naneseného písku a nachytaných trav jako opuštěné řečiště staré a již nestačící pojmuti zmnožené proudy vod nových

potřeb. Naopak. Při stále rostoucí diferenciaci uměleckých povah a vloh bude vždy dosti konservativních, formalistních a virtuosních mozků, které budou pracovat starými hotovými typy, přejatými schematy, tradicí kulturní i sociální, vyplňující staré nádoby *novým individuálním* uměleckým obsahem, zvláštními květinami, oleji a vůněmi, ryze personelními znaky uměleckými, určitými psychologickými fakturami. Rozvoj moderní povídky — ať jmenuji jen E. A. Poea, Guy de Maupassanta, Dickense, Villierse de l'Isle Adam, Garšina, Ottu Ludwiga, Sudermanna — nasvědčuje této úzkostlivé, do posledních detailů v rozkošnické hře pohodlně, klidně a radostně vypracovávané individualitě psychologické i umělecké marky. *Stylisace* psychologická nastupuje přirozeně tam, kde není její široké, záplavné *expansé*. V malém rámu povídky, v její přejaté a pohodlně lesklé, duhami a sluncem snadné a graciesní fabulace hrající ploše je možno a nutno právě toto formově příznačné, charakterové specialisování, tato podrobná *stylistická* i *psychologická apartnost*. Krystalisaci její čekáme právě od p. Merhauta. Jednotlivé situačně vypjaté a ostře vykrojené a nadzdvížené, dramatickým tempem a — co více platí — uměleckou svěžestí nesené strany jeho poloskizz, polopovídek a poloobrazů — i tak jak jsou, bohužel, sraženy zase rychle a příkře celou řadou jiných prostředních, mdlých, kleslých, plochých a hluchých — napovídají možnost takového uměleckého rozvoje.

Únor 1894

Přítomná kniha lyriky a drobnější epiky p. Táborského zdá se mi *příznačná* některým procesům, jimiž procházejí jiné, světové literatury a nyní i česká v poslední době rozvoje. První znak poesii p. Táborského je touha a snaha *organického*, přirozeného, nedělaného, primitivního. On je nepřítel umělého a řemeslného, stylisovaného v poesii. On nenávidí vzněty odvozené, city znásobněné, sepjaté, složité. Nerafinuje na svých pocitech, citech, vněmech, názorech. Naopak, myslím, že je podstatně redukuje, svádí na hrubé, základní, všeobecné. Je *primitiv*, je *simplista*. Po čem touží, jsou vzněty lidové, široké, přístupné, elementární, živelné. Ty hledá v poesii, jak sám se přiznává. „Homéra chce slyšet zpívat.“ Oddech vášnivý, široký, plnoplicí — takovou pojímá a chce mít poesii. Druhý další a přirozený důsledek této dispozice je nenávisť *kultury*, *společnosti*, *soudobosti*, která tento abstraktní, odvozený život citový i umělecký podmiňuje. Pan Táborský, čteme v jeho verších, nenávidí městský, složitý, mnohotvárný život. Jemu se zdá lživý, povrchní, nepoutavý — všecko svědčí jen tomu, že není mu úměrný, že je mu odlehlý, cizí, nepoddajný — že nedovede z něho umělecky i psychologicky kořistit. Prchá z města na venek. Miluje jeho organičnost, naturelnost, primitivnost. Kreslí suchým uhlem některé jeho výrazné scény. Opíjí se jeho vzduchem, jeho životem, jeho lidovou poesii, kterou napodobí. V tomto směru lze ráz duševního a uměleckého naladění přítomné knihy p. Táborského označit jako *naturalistický* ve smyslu Rousseauově nebo prvních romantiků německých neb anglických. On je *protispolečenský*, *protikulturní*. „*Kulturmiide*“. Nenávidí složité útvary, složitou psychologii, podmínku a výrobek kultury, společnosti, doby

— neznámo, jestli nedostatkem či odporem nitra či důsledkem přesyčení, odporem vyčerpání a strávení. Nedovede vnímat, zachycovat, odlišovat, harmonisovat složitost — odtud touha nedělitelného, celistvého, primitivního. To touží znázornit, umělecky fixovat, formovat. A proto hledá předměty, obrazy, dojmy, které tuto organickou celost, plnokrevnou sytost, prudkou nehoráznost, průhlednou a měkce bílou lahodu budí, dráždí, vyvolávají, podávají, rodí. Proto utíká básník všemu měkkému, složitému, konvenčně opakovanému (dle jeho soudu). Vydá-li se na cestu, nebude jej lákat Itálie, Španěly, Jih, země konvenčně básnické a literárně vyčerpané — ale tvrdý, tmavý, mlžný, ostrý Sever, tuhý, silný a organický. Pan Táborský má skutečně v představitosti něco primitivně silného a barevného, když vyvolává z par, mlh a vln Baltického moře figury ze starých nordických legend nebo slovanských mythů. Zachytí tu často a šťastně polobarbarský, polodětský užaslý tón primitivní mythické představitosti — její nehoráznou chaotičnost a teplou naivnost.

Důsledky těchto psychologických předpokladů zhušťují se v určitý umělecký, formalistní znak poesie p. Táborského, který se dá vystihnout spíše záporným než kladným termínem — to, co bych nazval odporem k formovosti, k *pitoresknosti* umělecké a malířské, k básnické frázi a malbě, k *verbalismu*. Poesie p. Táborského chce být primitivní, svěží, teplá a scelená jako poesie dob organických, poesie lidová, mythická, stará poesie epická. Nechuť k barvitosti i malebnosti verše, k plastickému a asociálnímu reliefu jeho, k stylisované symboličnosti je všude patrná. Pan Táborský sní poesii prostou a vznícenou, poesii napojenou citem a ne asociací, působící ne vyslovením a skladem slov, formou, ale utajenou vroucností jako zvláštním druhem přízvuku, spádu a tónu hlasového — sní poesii vnitřní sympatie citové. Kdyby byl důsledný, došel by k *hudebnímu* pojetí verše, k jednotě hudby a poesie, jaká se nám jeví jako historický fakt v prvních stadiích rozvoje a k jaké dnes docházejí někteří *dekadenti*, kteří přesyčení verbalismem, stránkou deskriptivní, popisnou, malířskou a plastickou v poesii, vracejí se k lidové písni, k její *neformálnosti*, k neurčitým, volným zákonům, příliš individuálním a kolísavým, které se musejí

v každém *jednotlivém* případě *zvláště*, v souhlase s tou kterou *konkretnou* náladou *specielně* hledat, vytušit, uhádnout. Celý moderní odpor „protiformový“ směřuje správně jen proti typům, šablonám, proti formátům a formulářům v poesii. Žádá s individualitou obsahu i individuálnost formy. Není správně a logicky mluveno protiformový, naopak je nejvýše formový, hyperformový. Ta a ta idea, cit, předmět, sujet — dá se vyjádřit, vyslovit stejně — jedinečně, integrálně jen v té a té formě. Jako žádá moderní snaha od básníka individuálnost látky, stejně i formy. Je to důsledek obsahové, látkové, psychologické esthetiky. Zavrhuje určité vypracované „formy“ (správně: typy, schemata, formáty), jako orthodoxní *sonet*, jako orthodoxní určitě a stejnoměrně rytmovaný *alexandrin*, poněvadž *nestačí* dosti k vystižení *odlišeného*, určitého naladění. Jsou to právě typy formové, jež odporují individualitě obsahové, látkové, náladové, psychologicky charakterovému *já* básníkovu, jeho nejjřídší, nejprchavější, nejchoulostivější vůni, barvě, optickému lomu. Takový určitý *historický* útvar formální — na př. sonet, tercina a dále a šíře vůbec určitý rytmický tvar veršový — soudí tato revoluční snaha, tak živá dnes v cizině a propukující i u nás — byl *kdysi* *individuální* — spontánní, výlučně konkrétní majetek určitého básníka-vynálezce pro určitou látku, předmět, náladu. Nebyl tam typem, ale *karakterem formovým*. Fakt, že byl přejat potomstvem básníka vynálezce, dá se přirozeně vysvětlit jen blízkostí, podobností, napodobeností jeho *sujetů*, předmětů, látek, *obsahu*. Epigoni vyčerpávali nebo rozváděli kruh látek a námětů, na něž udeřil originál, těžili dál z kovových žil a ložisk, jež odkryl — pro ně měla umělecká metoda, technická faktura, formální postup mistrův zdůvodněnost uměleckou, zdůvodněnost umělecké úměrnosti, nejlepšího a nejplnějšího vystižení osvědčeného vynálezce. A naopak: schema formové v postupu časovém bylo to, jež bránilo tuze rozšíření obzorů látkových, předmětových, myšlenkových. Ono spínalo a tvořilo jednotnost, řetěz a linii *školy básnické*. Byla to žárlivá hranice duševního kraje. Dnes, kdy vyznačuje celý soudobý umělecký proud odlišenost, *usamostatnění*, roztržení pouta objektivního, sociálního, *organisace, individualisace* — kdy padají

jedna po druhé svíravé meze a čáry hraničné — s výbojně rozehnanou lačností individua, jež nemá jiné snahy než projevit se samo v celé šíři a složitosti a uvědomit se samo v nejvyšší expansi svého rozsahu, objemu i podstaty — z nitra nalézt sobě zákony bytí a trvání — dnes padají i ploty školy, tradice, konvencí, typičnosti, formulovosti. *Formulovosti* ano — ale ne *formy*, která jest a zůstane postulát a podmínka umění, sám základ jeho. Forma právě v nové snaze spěje ke kultu a rozvoji tím, že se osvobozuje od tradic a typů a zůstává vynalézavě jedinečností umělcově. Možno, že *nové* typy a nová schemata krystalisují se již, tuhnou a svírají v tomto zdánlivě mlhavém chaosu individualismu — a *amorfismu* — nové typy a nová schemata, osnovy nových organizací, nových podřadění, seřetězení a upětí, nových tradic a nových škol konečně, které se vnutí a uloží budoucím generacím jako *historické*, zkušenosti krve, boje a smrti ospravedlněné, oprávněné — a posvěcené!

Vyložený problém ukazuje však právě protiklad a odpor, jaký leží ve snaze p. Táboorského. Nové formy, nové individualismy světa formálního jsou oprávněny a mohou být dány jen novými individualismy *obsahovými, myšlenkovými, ideovými* — novými objevy psychologickými a látkovými. Revoluce (i evoluce) vždy jen *ex post* se ospravedlňuje — silou potřeby. Tak zní železný zákon síly. V tom je právě ironická klausule vši reformy: ona škodí *malým a slabým*, které první pohlítí, rozbije a zamačká. Všecko *nové*, neobsazené, nezpracované, nedobyté a nepodmaněné je nebezpečné epigonům, kolonistům nových krajů a zemí. Nově zrocený kůň — nově chycená, z prerie chaosu vyrvaná myšlenka, idea, cit, objev — snese a dá se ovládat jen krotitelem. Běda každému druhému, slabochu, napodobiteli nebo smělému, odvážlivému utopistovi, který by chtěl krotit a sedlat *takové* oře a neznámými, neosvědčenými, nepopsanými a neškolenými rytmy honit je neznámými, nepopsanými, nevyzkoušenými, na mapách nevymezenými a bezejmennými planinami! Zlomil by brzy vaz. — Naproti tomu všecko *staré, dobyté, zrocené* — staré tradice, školy, formality, typy — prospívají a pomáhají slabým povolnou oddaností a vyčerpávanou měkkostí. Stará „forma“ *myslí*

i za básníka: — tak je napojena obsahem, ideami, uměleckými i psychologickými látkami, obraty a obrazy přisátými již do její tekoucí krve a napjatého masového obalu. Forma jako pouto látkové, jako útvar organismu, jako typ je tu sama obsahovost, jedna její strana. Dlouho drží a poutá proměny látkové — proměny, které se projevují, pracují, vyrážejí z nitra na venek: jako obruče svírá stará forma, scelený typ výrazový, každé propukávající hnutí vnitřního kvasu a erupce.

Pan Táborský jde opačnou, pochybenou a umělecky malomocnou cestou: on napodobí staré formy — primitivní, organický, niterně sugestivní tón lidové písně nebo Goethovy nebo Heínovy poesie — a myslí, že takovouto cestou naplní, odkryje, dobude nový obsah — stvoří nové umění *organické*. Pravda je však, že místo umění nového, organického, obsahového a psychologického podává jen mechanické, schematisované, virtuosní — *napodobené*. Postupuje po mém soudu cestou zvrácenou. Asi tak jako kdyby někdo chtěje se na př. zamyslet — nejprve před zrcadlem ustrojil si zamýšlenou nebo zadumanou a hloubavou tvář, fysiognomii. Analogie je zcela přesná, tuším. Projev, výraz, účín předcházeli by motiv, pohnutku, příčinu, následek předpoklad. Důsledek byl by zaměňován za příčinu. Je vnitřní odpor v methodě p. Táborského. On tedy také skutečně jen napodobí lidovou, organickou poesii — ale netvoří novou, živou, úměrnou útvarům soudobé sociologie myšlenkové, citové i kulturní. On i obsahově, niterně je roven napodobeným vzorům, sestupuje k jejich myšlenkové a citové látce, naplní životní i kulturní. On nevzal a nezpracoval některé formové prvky, nevykořistil organičnost a konkrétnost umění lidového pro nové útvary látkové. Jako všechny návraty k minulým t. zv. „přirozeným“ stadiím rozvoje, k stadiím zpětným a historickým — nemá pozitivního významu. On jest jen *negativní*, t. j. příznačný. Ukazuje a zajímavě demonstruje moderní soudobé snahy po vybavení se z pout historického typismu a formalismu v charakterový individualismus úměrný soudobému rozvoji látkovému, organickému, sociálnímu. Neboť právě přeměny tohoto světa životního, nové nazírání světové a společenské snahy ty vykládají a motivují.

Březen 1894

Posavadní dílo p. Macharovo — předem jeho plánovitá lyrická trilogie: *Confiteor*, *Bez názvu* a *Třetí kniha lyriky* — dala by se, myslím, nejlépe charakterisovati tak: básník je tu *psychologem romantismu*. V knihách těch byly dány první základy analytické poesie české. Rozběhlý a překypělý cit kontrolován tu po prvé suchým rozumem, přistihován při celé řadě pošetilostí a škodlivých zbytečností — a odtud stálý rozpor, bolest poznání, vědomí bezcílnosti celé hry, hořko její prázdnoty. Zvědavost, poznání a zklamání — tento průběh Schopenhauerova kyvadla z touhy k nudě — je přirozeně psychologická dráha, kterou probíhá tu autor. Básník prohlíží zblízka kouzelnou mlžnou a z nitra vykypělou hru, bolestné napětí životního citu, jeho vzletavou tíseň — drobnými, nasazenými skly rozkládá její postup, příčinu, bezcílnost a klam, chytá ji v nitích ilusivního, odkrývá v lstivé a podvodné léčce. Zejména cit lásky, cit touhy a rozkoše byl to, jež napjal p. Machar v uvedených knihách na desku pitevního stolu, pod nůž analýsy. Klam a rodová iluze, léčka nastrosená přírodou, aby chytila do oka jedince, a konečný podklad všeho: nepřátelství, zápas, boj mezi milenci — boj šťastný silnějším a lstivějším — tak dá se v nejhrubší kostře zahrnout analytická theorie p. Macharova, věrná v průběhu, výsledku a celkovém naladění tedy známému učení pesimistů, jasně vytknutému zejména Schopenhauerem. Rozpor citění, čistě bezvědomého unesení vodami života, čistě instinktivního s rozumovou reflexí, s pevným bodem fixace objektivné a reálné — to je problém těchto knih, to jest jejich roztekla, přes všechna skoro jejich čísla rozestřená, krvavá a zhořklá atmosféra.

Pan Machar cítil a vyslovil, že všechna jasná průzračnost, všechna předvidavost rozumová nakonec nic nepomáhá — že konec konců vši analýsy — theorie pesimismu (která je pro něj theorie exaktnosti) dovede nás snad *poučit* o příčinách a ustrojení zla a bolesti, ale nedovede nás jich *uchránit* a vyvarovat — naopak, že život jich žádá pojmově jako nutnou daň a cenu, za kterou (a jen za ni) je na prodej. Bolestné napětí, roztržení mezi oba póly, třštění se o obě stěny — vědomí, jasnost, bystrost, prorocká určitost mozková — ale přece naprosto neužitečná a tragicky zbytečná,<sup>1</sup> poněvadž život jest unesení bezprostředního a citového, jeho zavraždění a jeho obklopující odplavující tok vzájemné zapjaté nutnosti a podrobené odvislosti od směrů neznámého, nedosažitelného, neupravitelného — to je vcelku moralistní výslednice lyrické trilogie p. Macharovy.

Spekulativně není nová, o tom není pochyby — ale uvedení její do poesie p. Macharem, převod její jeho individualitou, jeho temperamentem, jeho vervou, jeho charakterovým ustrojením — je osobně odlišný a určitý. Charakterem, jeho ustrojením, subjektivními podmínkami vnímání, zrcadlení, reprodukce liší se p. Machar od básníků, jejichž spekulativná nebo moralistní výslednice neleží zrovna daleko od jeho (jako na př. *Musseta*) nebo s ní skoro spadá v jedno (*Heineho* na př., *Lermontova*, někde i — po stránce sociální — *Nekrasova*). Podmínky rozvoje i předpoklady charakteru, jeho kostra, vedle postavení společenského byly jiné a vrhly tónové odlišení, určité a jinak zakalené zbarvení posledního, citového a náladového dojmu na dílo p. Macharovo, odrazily se v určitou vyhráňenost *druhovou*. *Rodová* příbuznost, příbuznost plemene, duševní krve, příbuznost základního konstitutivního, organického však trvá a projevuje se určitě. Svedením a vyloučením prvků ryze osobních a lze říci *vnějších* v díle p. Macharově lze se dobratí prostší filosofické formule, která objímá dílo p. Macharovo a určuje jeho *plemenný ráz*, jeho psychologický typ

1 - Všechny její užitek je prostě zvrhlý a zvrácený: rozum je dobrý jen k tomu, aby zjistil bezcíllost citu — tohoto „idealistického“ prvku — kterou však nemůže odvrátit, zamezit, opravit. Působí tedy jen rozkladně a zvrátně.

v přírodopise ducha a umění. Opakuju, že neběží tu naprosto o více méně policejné zbarvené vyšetřování a slídění po nějaké slabosti napodobení nebo podlehnutí cizímu vzoru (jak se říká), kterýž úkol rád provždy bych vyloučil z práce kritikovy, poněvadž spočívá na názoru obmezené kombinace domyslův a sporných domněnek. V umění skutečném, *živelném* řekl bych — a jen to má pro kritiku zájem, užitek a cenu — nedá se vůbec dobře mluvit o napodobení — činnosti úmyslné a strojené — v umění takovém dají se jen konstatovati podobnosti typické, podobnosti duševního plemene, příbuznost lidské a umělecké krve, představitosti, citovosti, ideovosti.

Konečný výtěžek analýsy díla p. Macharova ukazuje k tomuto podloženému základnímu faktu — k faktu příznačnému, určujícímu a osvětlujícímu v rozvíhavých nitích důsledků práci a talent p. Macharův —: p. Machar je básník podstatně analytický, t. j. básník činnosti drobné, malých a určitých poznámek rozumových a citových, zadržlých a význačných přímých bodů a znaků duševních, básník ostrý, suchý, jasný a čistý — básník *slov obsahových* a ne tónových a figurových. Podrobnější vystopování materiální stavby jeho básní — rozbor a výklad způsobu, jakým p. Machar užívá slova — jak staví z něho a jím — tímto nástrojem obrazu, představitosti, citovosti i ideace — z jeho kamene, z jeho materiálu, jeho prostředkem styl, budovu, fakturu svoji — podepírá a ilustruje toto tvrzení určitě a přesvědčivě. Z psychologického výkladu, z bližšího vyšetření vnější stavby básnické, z rozboru její faktury, její techniky, jejího stylu dá se nejlépe a nejpřesněji — jak ukazuje *Taine* souběžným způsobem ve svojí *Intelligence* — určití a stanoviti povahu, způsob, vlastní znaky umění, k němuž je slovo vnějším, materiálním prostředkem, cestou, látkou.

V té příčině první, co lze konstatovat v básních p. Macharových, je *nedostatek slov obrazných, tónových a všeobecných*, nedostatek tropů a figur, nedostatek idealizačního pojmání řeči. Slovo platí předně svou tvůrčí silou, dynamikou všeobecné, rozlité a sugestivně neurčité představitosti a ideovosti.<sup>1</sup> Toto prvotné užití slova jest a bylo dosud

1 - Taine, De l'intelligence I, 7 a j.

z velké většiny vlastní poesii. Básník užitím slov všeobecných a neurčitých — mlhavých, šerých, barevných a hudebních samou hmotou svoji — bez určitého obsahu a smyslu, s představivostí podstatně neurčitou a nejasnou budil citovost, rozpínal skryté a pracující mentální síly, neformovaný základ čtenářova mozku. Všecko, co víme dnes o mechanice pocitů libosti a příjemnosti, nasvědčuje, že takovýmto způsobem je nutno vyložit oblību básnického *verbalismu*. Slova všeobecná a neurčitá, obrazné idealisující jich užití — všecko málo obsahové a málo představivé — napíná mechanismus mozkový, působí nesouvislým otřesem, bodavým vysunutím a rozlitím záplavné citovosti. Obrazy daleké, rozlité a šeré budí city, které se tu navazují, připínají, sdružují, podkládají pod představy, které nesou a jimž pomáhají jako napjatým blanovitým bublinám nad kalnými, těžkými nezrcadlivými vodami. Tento tlak snahy po určitosti, tento napjatý zápas, toto expansivné zvlnění otřesů a chvějů působí teplo a pohyb duševní, činnost a vzrůst její, uvědomění a prohloubení její bytosti, základů, obsahu — slovem: zvýšení jejího života, reflexivní uvědomění její plnosti a síly — a tím právě dojem i vněm příjemného, pocit libosti a rozkoše.

Zcela jiná je psychologická funkce slova jako prostředku rozumové, analytické, poznávací, obmezující a určující činnosti — slova popisného, určujícího, obsahového. Neboť slovo vedle idealisace tónové, obrazné a citové je prostředkem poznání, určení, zjištění — prostředkem determinace — prostředkem ovšem obtížným, nejistým a nesnadným, ale čím dále tím více nutným, vítězným a srozumitelným díky určité fixaci, pochopení a uvyknutí určitým, pevným výkladům jeho znakovosti.

Slovo je v tomto druhém případě prostředkem analytického vědeckého poznání. Užívá-li tímto způsobem slova básník, jest obsahový, předmětný a poznávající, jest analytik a *psycholog*, jako v prvním případě byl *mytholog*. Poetičnost, příčina vznětu, její motiv přenáší se tu do obsahu, do inspirující reality. Přenáší se z vlastní sugestivnosti a dojmovosti do *obsahovosti*, poesii dostává se zájmové motivace, přesně mluveno, v pracích pojmově jí cizích, pojmově s ní nesouvis-

lých: v poznání, v pochopení, ve vystižení, v objektivním a znakovém převodu logickým a racionálním — ne v pobouření a prožití citovém, v prochvění a proběhnutí horečkou citového stažení dechového a dojmové bouře, v prožití jistých citů a dojmův, napodobující klavírové hře tónové. Poesie stává se v tomto druhém případě v podstatě racionální, didaktická, moralistní a sociologická. *Obsah* sám nese v sobě klíče dojmovosti básnické. Básník bude vybírat, rovnati a upravovat zde *obsah* jako v prvním případě *výraz*. Předměty prázdné a bezobsažné podněcovaly básníka *mythologa* pravidlem k výlevům verbalistním, a to zcela přirozeně, poněvadž samy sebou šeré a duté propůjčovaly se nejlépe k metamorfosující magické hře nekonečných verbálních obměn, přestav a zvrátů. U básníka-mythologa je všecko hra citového — lehce a benevolentně buzeného zájmu — zájmu rozlitého v tvůrči a chaotické radosti po všech formách jevového světa, zájmu, který je sám sobě cílem, zájmu silného a bezprostředně vlněného a houpaného na temných vodách chaotické, v sebe splynulé, ze sebe nevystouplé, v sobě neodlišené noci — teplé a stíny nestvořeného, tušením budoucích forem živé a vlašné noci. Jinak básník-*psycholog*. Jeho nezajímá cit *vůbec*, jeho zajímá cit *určitý*, vybraný, cit konkrétný, řekl bych: kulturní. On *vybír* předměty *svoji* citovostí. Jemu je poetičnost kriteriem hodnoty předmětové. Ne všechny předměty, ne všechny dojmy, ne všechny city budí v něm básnický vznět. Je to jeho *niterný* individuální, charakterový zájem, jenž jej vede a řídí v tomto výběru. Poesie přestává tu býti vlastností a stává se *procesem*. Příznačnost, výběr, třídění — znakovost *slovem*, sepjatost, vysledovatelnost — to, čemu se říká kriterion objektivné a formální — tu nastupuje. Poesie stává se tak psychologickou, rozvojovou, kulturní, sociologickou. *Hodnota* niterná, hodnota *podmětu* tvořícího, jeho výraz vnímající a tvořící přichází k platnosti. Poesie stává se vědomou, úmyslnou, volní — osobní a realistní *slovem*. Stává se určitou a analytickou, ale tím vychází právě z oboru vlastní poetičnosti a sugestivnosti a dovede se tam udržeti jen za *cenu ilusivnosti* psychologické, za cenu zvláštního zjemněného nebo jednostranného pojednávání, jednostranného a vypjatého profilování, *subjektisování* a *ideali-*



sování látky. Určitě ukazuje na tento fakt *Hennequin* v konečné analýze velikých psychologických autorů *Heineho* a *Baudelaira*. *Hennequin* ukazuje na kontradikci, na pojmový a organický spor, jaký je mezi poesíí a realitou, analýsmem a sugestivností, vykládá veliké básníky analytické, veliké psychology-lyriky jen zvláštní a obtížnou umělostí, křečovitým napětím lsti a maskujícího mechanismu představivého, jehož užívají. „... Lze se pak ptáti, jak je možno, aby byli velcí básníci jako *Heine*, jako také *Baudelaire*, kteří dají do svých veršů, co mohli odkrýti jen analysou duší svých a duší svých současníků, jak mohou býti velcí básníci psychologové. Je to tím, že skutečně tito básníci jsou na samé krajní mezi poetičnosti. Drží se v ní, jeden a největší<sup>1</sup> jen tím, že přepíná tajemné, satanické, děsné a hrůzné duševních rysů, jež objevuje, jen tím, že zdržuje se skoro jich popisu a tak je zveličuje a dává celou váhou dopadati jich chmurnému a velikolepému děsu — druhý, *Jindřich Heine*, jen tím, že zkracuje ještě více vypravování svých poloobrazných utrpení zklamání milence a že je zveličuje nárazem ironie skoro šílené, jíž se jim posmívá. Ale to jsou umělosti a ty nezabrání, že básníci tohoto sklonu v kusech, kde jsou zvláště psychologickými analysty, přestávají psáti poesie. Nikdo nebude váhati a nepostaví jejich verše tohoto způsobu, verše ještě *Byronovy* a *Mussetovy* poetiky, ne-li literárně — pod veliké lyrické výlevy *Shelleyho*, *Victora Huga*, *Lamartina*, *Tennysona* a jiných mistrů skutečně poesie, neosobní a ideální.“

1 - Mínen *Baudelaire*.

## L. Ariosto: Zuřivý Roland

Chaotické a životem i uměním překypující epos *Ariostovo* v 46 zpěvích, epos, které do nebe vynesli již nejvýraznější vrstevníci *Ariostovi*, *Macchiavelli* a *Torquato Tasso*, leží před českým čtenářem zásluhou p. *Jaroslava Vrchlického*. Ano: 46 zpěvů, 4.654 slok, 37.234 veršů — „to není maličkost“, jak praví p. překladatel v předmluvě, kde načrtává dějiny svého překladu, „ani když, jak mně se dělo, jsem často bez škrtnutí sloku po sloce z originálu česky transkriboval“.<sup>1</sup> Pan překladatel vypisuje pak, jak byl po roce (r. 1882) odveden od *Ariosta* k *Torquatu Tassovi* a jak zase dokončiv a vydav „*Osvobozený Jerusalems*“, vrátil se k této obrovské, promíchané, složité a teplé epeji italské renesance s pevným úmyslem k *Božské komedii Dantově* a k *Tassovu Jerusalemu* připojití třetí epeji a předvésti tak čtenáři českému slavnou italskou trojici v úplnosti.<sup>2</sup> Dnes jest úmysl činem a hotovým skutkem. A krásným uměleckým skutkem. Myslím, že překlad *Ariostův* náleží k nejsytějším a nejcelejším uměleckým pracím p. *Vrchlického*. Pojal a objal jazykově, stylicky, formově i náladově celého *Ariosta*, roztopil a přelil jej v pecích a hutích vlastního ducha a horkou masu skul a zformoval v dílo rovnocenné, *typické a hodnotné* originálu. Pan *Vrchlický* dal českému písemnictví překlady, které hledají sobě rovných: jmenuju jen *Danta* (epika i lyrika), *Torquata Tassa*, *Leopardiho*, *Michel Angela Buonarrotiho*, *Victora Huga*, *Leconta de Lisle*, *Carducciho*. To jsou všecko práce nejpodrob-

1 - Předmluva p. překladatele I.

2 - Předmluva p. překladatele II.

nějšiho proniknutí, prolnutí a napojení vzduchem, krví, typem a stylem autora do poslední cévy a — úměrná, šťastná, bezpečná reprodukce — vykrojený profil a vyražená mince — ve vyleptaných tuhých liniích sevřená výrazná hlava. Všecky tyto překlady jsou stejně dílem *kritika* jako *básníka*. Kdo je čte, cítí a hmatá skoro analytickou sílu, kritickou jistotu a hotovost pana Vrchlického jako podloženou pod uměním překladatele, pod uměním velikého plastika a formátora, pod tuhou železnou rukou, která hněte cizí obrazy, asociace, postřehy a koncepty jako měkkou, povolnou a snadnou hlinu. Ariostův „Roland“ náleží do řady jmenovaných prací. Mezi ty překlady, které chytají a poutají autora — ne mechanickou doslovností a spolehlivostí — ale *uměleckou vyšší stylovou* věrností nálady, rázu, pregnance. Málokde našel p. Vrchlický tak shodnou a vděčnou půdu svojí vloze jako právě v Ariostovi, v tom Ariostovi, který byl po výtce duch formalistní, typosující a plastický, který miloval kypící tok života, rozlitou hybnost krve a šňav ne pro ni samu, ale pro dynamický a plastický ideál svého umění; který ironicky hleděl na dobrodružné peripetie lásek, toulek a bitek, jež maloval v takovém teplém a barevném mraku syté plnosti, ve verších přesných, pevných, pružných, zpěvných a nesmírně rozmanitých, z nichž nejeden desetkrát i patnáctkrát přelil a přepracoval — když již posledních dvacet let svého života zvolna stydnuv v chudokrevnosti a vysílení, v únavě po prudkých skocích fantazie, citu, hněvu, touhy a klamu. Ale tu jsem již u Ariosta, básníka, umělce a člověka, kterému chci věnovat několik gloss, připínaje je na stručnou, ale výraznou a jemnou podobiznu, jakou podal pan překladatel v předmluvě, vyňatou z Ottova Slovníku naučného.

„Orlando furioso“ jest veliký pomník jazyka, veršovnictví, dějinného rozvoje a literárního vyvrcholení určitého genru, poslední poloorganický, polokritický a reflektivný jeho plod, poslední rytířský román. „Orlando furioso“ není dílo osamocené, dílo iniciativné a původní. On jest členem řetězu, vyvršením genru. V něm genre přezrálý

drobí se sám v sobě, láme se ve svých osách, vypadá ze svého schematu. *Kritika, reflexe, kombinace, aranžovanost* a psychologický předpoklad jejich: *sebevláda a nadvláda autora nad lálkou, ironická reserva* vystupují a projevují se. Ony nahrazují spontánnost, viru, cit a naivnost. Ariosto píše rytířský román, ale sám mu nevěří. On kombinuje a aranžuje dobrodružství, která vyhrabal hotová již sestrojená a vybájená z mrtvých knih. Nic nehledal *v látce*, již celou přejal, sestavil, upravil ke svému plánu a svojí potřebě v pestré předivo střídavých dějů, které přetíná, svazuje a rozuzluje, veden jediným svrchovaným zákonem, zajímavostí a změny. Jak známo, je Zuřivý Roland dějově těsně připjat k Bojardovu *Zamilovanému Rolandu*. Ale tím není vyčerpán látkový původ, dějová odvislost jeho.<sup>1</sup> Předky jeho a kmotry jeho jsou ještě dobrým právem *Pulciho Morgante maggiore* (hlavně zajímavá psychologickým srovnáním své fraškovité hrubozrné komičnosti a posměchu s vybroušenou a zdrželivou ironií Ariostovou), stejně jako *Giron le Courtois, Tristan, Lancelot du Lac, romány kruhu Artušova*. Obsah jeho, dějový podklad, tón, barva, vzduch „Rolanda“ jsou tedy lidové, národní, romanticky moderní. Jinak je s formou, dikcí, výrazem, stylem. Těm učí se Ariosto u klasikův. Jaká to nespojená neorganičnost, kritická rozhodnost, reflektivní rafinovanost! Tento básník, který chce vyzpívat křesťanský středověký národní svět, učí se formě, výrazu, technice u Řeků a Latiniků! Dříve než se stane „nejnárodnějším italským básníkem“, jak tvrdí a zjišťuje dnes celá řada kritiků od de Sanctise k Settembrinimu, dříve než napíše Rolanda, jehož „hlavní těžiště je v eminentně národním duchu italském“<sup>2</sup> — ková latinské básně a studuje celou mrtvou antickou literaturu. Zná ji dokonale. Tak dokonale, že při psaní „Rolanda“ ještě zpívá mu v temných komorách mozku, hrne se mu sama sebou do péra a stéká do jeho oktáv. Překládá v něm nebo parafrázuje celé verše z Aeneidy, Metamorfos, Thebaidy, Argonautik. Zajímavý příspěvek tedy také k otázce původnosti. A přece je to

1 - Srv. Pio Rajna: *Genealogia dell'Orlando Furioso* (Nuova Antologia, 1875)

2 - Předmluva p. překladatele VI.

všecko, i tyto parafráze, i tyto volné překlady, čistě ariostovské, utopené v jeho citění, představování a obrazení. Z autora, kterého napodobí, chytí jen kostru; obal masa, svalů a krve je čistě jeho. To, tuším, má na mysli kritik *Pasquale Villari*, když poněkud hyperbolicky, ale jinak pronikavě, praví: hleděl napodobit Virgila, ale našel Homéra. Překonává toho, koho napodobí — tolik jest jisto. Překonává jej tím, že jej stravuje, asimiluje si, utápí v methodičnosti svého umění.

„Jedno zvláště dlužno vytknouti: jest to poměr, v jakém jest Ariosto vůči vlastní skladbě. On jí není ovládán, nýbrž sám stojí skoro ironicky nad ní, v nejednom ohledu podoben jsa nesmrtelnému tvůrci Dona Quijota. Odtud jeho humor i ironie.“<sup>1</sup> Snažil jsem se v předešlé glosse nastínit criticismus a reflektivnou rozvahu a sebevládu Ariostovu v „Rolandu“ jako sám konstitutivný znak jeho genia. Ale ona ležela stejně ve vnějších, dějinných, společenských poměrech. „Byla to doba přechodu“ — jak zní oblíbená fráze, povrchní a prázdná proto, že není a nebylo doby, která by nebyla dobou přechodu. Je třeba tedy „přechod“ ten blíže určit a vystihnout. Staré tvary byly dovršeny. Lámaly se a drobily, ale nebylo nových hotových, které by zaujaly jejich místo. Byla to doba *individualismu* po výtce, doba renesance. Scházely popudy, orgány i funkce, sklony i ideály *hromadné*. „Přechod“ v rozvoji organickém, pauzu v jeho koncertě vyplňuje individuum — hned titánsky (z počátku) a brzy potom (jako vždy ve vystřízlivění) ironicky a kriticky nalažené. Ariosto byl takový jedinec, ale složený z obou pólů: i titanického a chaoticky objímavého, bojovného a plastického i kritického, studeného a satirického. Renesančního člověka právě vyznačuje překlenutí a harmonisace těchto protiv. Jeho nerozlomily a nerozdrobily jako moderního slabého nesjednoceného, rozděleného se vším a nejvíce se sebou samým. Tak Ariosto, který objímá ve svém „Rolandu“ spletený, zmocněný, v kolik proudů rozběhlý život, který — soudili byste — miluje jej nesmírnou sympatií teplé barevné

1 - Předmluva p. překladatele V.

vnitrosti, šfavnaté a prudké chaotičnosti, koupe se v něm a opijí se v něm — stojí k němu naopak vlastně cize, kriticky a ironicky, jak již z komposice usuzuje bystře p. Vrchlický, ukazuje, jak „právě tato zdánlivá rozkouskovanost látky jest *dobře a skoro s rafinerií vypočtená* přednost umělecká.“<sup>1</sup> Ariosto netone ve svojí látce, není nesen dynamickým proudem jejím, nevystihuje a nemaluje život pro život, malebnost, pitoresknost, teplo a hybnost, bohatou plavost a zkříženou rozvířenost jeho. Nerozbila mu látka uměleckou úměrnost, středovost a komposici, nýbrž on sám v umělecké plánovitosti a vypočítavosti promíslil, odlišil, vystupňoval a roztřídil látku. Jeho chaos není organický, ale sestrojený, kriticky vypočtený. On jím vládne, prochází jím, vidí v jeho mlhách; roztíná, rozhrnuje, zhušťuje a zase spouští je jako opony, které otevírají pohledy na divadlo. To množství scén, dějův a episod drží on ve svých rukách, určuje jejich kaleidoskopický tanec, řídí jejich nitě a dráty jako režisér, který počítá s obecenstvem, se čtenářem, zná jeho chutě, potřeby, slabosti — slovem: *celou jeho psychologii*. A to je zase v Ariostovi zvláštní moment ryze moderní příchuti. *Starost o čtenáře* — ne, té neznala věru stará epika, epika organická, národní, t. j. hromadná! Ariosto má vědomí tohoto vztahu velice živé a vyvinuté. Odtud reflexe, duchaplné a vtipné výroky, filosofické, praktické a časové sentence, přímé apostrofy čtenáře a neustálý ohled na něj, na jeho vnímavost, na jeho únavu při ustrojení komposičním, rozvrhu látkovém. Končí zpěv proto, že se bojí rozvláčnosti a nudy čtenářovy. Omlouvá se dámám pro nezdvorný nějaký výrok svojí figury o ženách. Atd. Ariosto má vědomí odvislosti od obecnstva, péče o ně a skoro strachu před ním. *Chce* být pestrý, střídavý, poutavý. Ano, ten ryze moderní upír každého dnešního autora, *strach, že nudí* — ten rozepjal již nad básníkem „Zuřivého Rolandu“ řasy svých tmavých smutečních křídel. Nad Homérem ještě nevisí. Ten, třikrát blažený, ho ještě neznal.

1 - Předmluva p. překladatele VI.

Těmito body — touto členitostí a složitostí jejich skladu — stojí Ariosto právě u brány toho, co se nepřesně a nevýrazně jmenuje, ale co se dost určitě cítí jako modernost. „Zuřivý Roland“ je zároveň tedy chaotický, organický, rozvojový i kritický, skeptický, symbolický, ironický, fabulovaný a ustrojený. On je dovršení jisté kultury společenské a jisté tradice literární, ale zároveň již jejich rozklad, zvrát a — kritické, reflektivné zúčtování. *De Sanctis* ukázal, že v „Zuřivém Rolandu“ je v zárodku skryt Cervantesův Don Quijote — kritika, výsměch, rozklad, typ vypjatý v karikaturu, charakter přehnaný v schema a komicky demonstrační model a preparát. Roland není pouhý dobrodruh, hybná a bojovná vzpruha dějových peripetií, jak bylo v genu rytířského románu. *On jest vypracován psychologicky*. Toto umění charakterové, psychologické — správněji ethologické — je veliká novota, vlastní umělecký objev Ariostův. Na ně jest nutno ukázat jako na jeho Nový svět. Kdo uváží vnější, ryze dějový aparát básně, čistě spontánní a naivní organické ústředí, jehož malbu si obral Ariosto za svůj úkol, kdo si představí jeho figury, lidi scelené a jednotné, u nichž přechod z nitra, podnětu a motivu v čin jest bleskový a ne uvědoměle živočišný: — užasne nad bohatou jeho psychologickou paletou, uměním proniknutí a odstínění, uměním plastiky, modelace a formace. On má ve své básni již škály a stupnice charakterové. Figury svoje, které jsou na první pohled všechny stejného tvaru a rázu — rytíři, kteří bojují a milují — on je již třídí, charakterově nadzdvihuje a odlišuje, profiluje a někdy i karikuje. Roland, Ruggier, Astolf, Ferragu, Sakripant, Rodomont, Medor — to všecko jest již galerie podobizen a hlav a více — vypnutých generalisovaných typův. U Rolanda je toto umění psychologického vnitřního vystižení každým způsobem nejjímavější, směle pronikající a hluboko ryjící v krisi celé básně: v zešilení bohatýrově. On, Roland, rek bez vady a bázně, sama poctivost, věrnost, čest, síla a úspěch, rozum a důvtip — muž, ve kterém se symbolisuje všecka krása a sláva lidského rodu, květ svého plemene — on nepřemožený nikým hyne směšně a tragicky, v blátě a tmách — pro ženu, pro tu Angelicu, která je v básni ženou po výtce, bytostí rodovou, Evou, prázdnou,

rozkošnickou a nezodpovědnou. Žena jako *zhoubný živel* — toto pojetí, které ovládne celé písemnictví novověké — žena, pramen zla, bídy, bolesti, snížení a tragiky — žena klam a podvod přírody — léčka smrti — která láme veliké cíle a pyšné dráhy stejně jako šlape a vyssává přímá srdce, tuhá těla a těžké mozky — vjíždí osudně krásná a zrádná obloukem Ariostovy básně do moderní poesie. U Ariosta zaujímá žena již obrovské, nevídané před tím a nepoměrné místo a důležitost. U něho jest žena již *emancipována*. Jeho pojetí ženy a lásky liší se diametrálně od středověkého. Jiný ráz doby — renesanční realismus proti gotickému spiritualismu — jinak nazírá ženu, vykazuje jí jiné místo. Hradby gotického spiritualismu, který život poutal a vázal, padly, a on kupí a rozlévá se, množí se a opíjí sám sebou. Žena tím dochází k jiné platnosti než v gotickém, křesťanském, asketickém ideálu. Středověk znal kult ženy jen jako abstraktní mystický problém a dogma. Neplatil ostatně ženě, ale panně. *Sociálně* byla žena *poddána* muži, majetek jeho, který se zavíral a střežil jako každé jiné výlučné vlastnictví jedinečné — tedy v společenském organismu rovna skoro nule. V renesanci žena nabývá této hodnoty *společenské*. Pojetí lásky jest u Ariosta jiné než u velikých básníků středověku, zejména Danta. Ariostovo pojetí lásky je konkrétné a výlučně skoro smyslové; Dantovo spiritualistní, meditativné, niterné. U Ariosta jest žena zjev *právě živelný a přírodní*. Charakterová kresba žen v „Zuřivém Rolandu“ soupeří mnohde jistotou, rozmanitostí a podrobností s moderními analytickými romány realistickými. Umění to jest plnější a sytější ještě než u mužských hlav. Ariosto znal ženy a studoval je v celé klaviatuře odstínění rodových. V tom bodě lze jej přímo klásti za předchůdce Goetha a ještě více Balzaca. Byrona, který znal v podstatě jen jeden typ ženy, nechává daleko za sebou. Od čisté ke zvrhlé, od nenávistné k nyjící, od rozmarne ke zdráhavé zná všechny a miluje všechny. Toto umění odstínův, umění skladby a sloučení prvků je každým trhnutím štetce a vhozením barevné skvrny zralé, celé a povýšené. Angelica Doralice, Lydia, Marfisa, Olympia jsou dokresleny tímto uměním sceleným a jednotným s virtuosní bezpečností. Jak viděti, vede tedy

od Ariosta kolik cest přímo k umění modernímu a realistnímu. Pan překladatel ukázal<sup>1</sup> nit, kterou je navázán Orlando k Byronovým eposům. Myslím, že jsem zde alespoň zhruba nastínil souvislost, první kroky, směrovou linii, která vede od Rolanda k modernímu románu psychologickému, realistickému, rozbornému a charakterovému. A více, že i misantropická, pesimisticky kalná koncepce většiny těchto románů snad pouze v zárodku, ale přece pojmově a stěžejně — pojetím ženy jako zjevu živelného a zhoubného — emancipací její z individuální soukromnosti v činitele společenského a životního — je dána, lépe napovězena a svinuta v básni Ariostově. Roland patří každým způsobem k velikým a složitým typům světové literatury. Jest jedním z uzlů, paprskových středů, v kterém sbíhají a z něhož se rozcházejí různé cesty myšlenkového i citového nazírání. Je barvami podložený, z různých látek stmelový, v kolika směrech výrazný a vypuklý. Stává se sám v sobě symbolický, tak je typický a nakupený, z vývojových vrstev a proudů kulturních a dějinných snešený a otištěný. Platí o něm totéž, co o hněvivém konceptu Cervantesovy figury Dona Quijota, co o všech hluboce probádaných, složitých, kritických a reflektivně satirických zobrazeních vloh, schopností, znaků, nedostatků, rozvojových proudů a charakterových poznání lidského ducha, cíle a určení: — lidé se jim smějí, aby se jich nemusili bát. Přechází povrchem a plovou lehce a rychle, aby raději dříve se dostali k druhému břehu. Rychle, aby nezbyl čas k utonutí.

Rozebral jsem některé složky Ariostovy velebásně. Je viděti, jak hutná, složitá a podrobná jest při vši zdánlivé i skutečné grácii, lehkosti, rozkypění a pěnivém přelítí. Šíře její divil se již *Voltaire*, který ji pozoroval čistě vnějškem. Tři různé náměty probíhají báseň, mísí se a splétají v nekonečných, bujných, plazivých sítích. Zápas světa křesťanského s moslemským, válka Karla Velikého se Saracény — láska Ruggiera a Bradamanty — láska Rolandova k An-

1 - Předmluva V. a VI.

gelice a jeho šílenství — jsou ty tři stěžně, základní plachty, spoutané a promítané mezi sebou celým drobným lanovím, rozšlehané a promíchané bouřemi autorových rozmarů, které určují dějovou dráhu Šíleného Rolanda. Epopeje náboženská, politická, plemenná — její bojovný a zmitaný chaos — ladní se, čistí se, usíná a průhlední někdy v měkkých kapalných barvách rodinného a intimního eposu. Makrokosmos i mikrokosmos mísí se, přelivají a srážejí v Rolandovi. Život plemenný a dějinný — zápas dvou ras, dvou světů není intensivnější než rozmary, bouře, hoře, mdloby a horečky nitra a srdce.

Pojetí lásky v Ariostovi je dnešnímu čtenáři odlehle. Jsme daleko bližší dnes ideálu lásky spiritualistické. Moderní člověk nezná tu kyprou prudkost, živočišnou naivnost a plnokrevnou spontánnost rekův Ariostových. Ten plný tok života, zpěv slunce, vína a krve, snadného veselí a bezodpovědného projevu všeho citění. Láska u Ariosta je prostě *aventurou krve*. Ona prudce a rychle vyžene, mísí se jako úponky břechanů a vín v neodlišené směsi, kypí, padá a vadne zcela živelně, odvislá a podmíněná vnějškem. Mnoho z mravní nálady doby přešlo do tohoto konceptu Ariostova. Představuje vedle Aretina a Macchiavelliho nejtypičtější renesančního člověka, vykypělého, prudkého, útočného, hladové a lačné zvíře silné, plnoplecí, plavé a jiskrné. Ne bez činnosti rozumové, důvtipu, vkusu, chuti, spekulace, jemnosti čidel, — ale všechno to srovnalé, v rovnováze držené, ne na úkor krve a funkcí živočišných jako dnes u moderního člověka vyvinuté a živené. Tento renesanční člověk — individualita v sobě zavřená, harmonická, silná, egoistní a klidná, která věděla, že žije pro svoji rozkoš, která si tuto rozkoš ze života nedala zkalit jako ubohý její dnešní potomek, zvrhlý diletant, analysou, pochybami, skepsí, disputacemi a neklidem svědomí, — tento renesanční člověk, povýšený typ, rozkošník silný, plnokrevný a rekovný, který se nedal rozvrátit ani zločiny, které spáchal, — který měl silné, pružné ocelové svaly a ještě ocelovější a odbojnější svědomí, — ten vyspělý a dokonalý typ člověka-živočiha žije v básni Ariostově. Koncept jeho lásky je konceptem lásky Ariostovy. Ale typ ten je již mrtvý pro nás. On je nám dnes tvor předhistorický, předpotopní,

vymřelý. Je málo, kdo mu mohou dnes rozumět. Moderní člověk je rozlomený, bázlivý, přecitlivělý, rozvrácený, nad svým nitrem neustále skloněný, k němu obrácený a jeho se dotazující, neustále meditující, věčně nerozhodnutý, každou radost sám dobrovolně si kalící, který chce, čeho se nedovede odvážit. Nitro jeho neustálým rozbíráním, zpytováním, přebíráním a přeliváním je nesmírně kolísavé, podrobné a splynulé v přítmi, které jde rozložit jen bodavými, silnými drobnohlednými skly. Zodpovědnost, subtilnost svědomí, kasuistika jeho: to všecko přispělo k vypracování naprosto opačného ideálu lásky — niterné, meditativné, plné rozporů, bolesti a otázek, stále pochybné, bázlivé, s sebou nejisté, v sobě nescelené, na sta křížích rozpjaté. Ideálu vcelku asketického v srovnání s renesančním. Úspěch *Dantovy Vity Nuovy* a *Canzoniera* a *platoniků renesance*, jedné části *Shelleyho*, *Leopardiho*, *Rossettiho*, *Poea*, *symbolistů* a *praerafaelistů*, přes *Huysmanse* a *Roda* až po *Tolstého Kreutzerovu sonatu* a *Dostojevského Bratry Karamazovy* ukazuje to zřejmě. Milostná dobrodružství Ariostova, která měla ve své době psychologickou cenu, jako mají ještě dnes literární, ztratila ji dnes naprosto. Dnes klesají pro vnímavost největší části moderního čtenářstva na pouhou obscennost a lascivnost. Modernímu člověku unikl právě smysl, naivní nepředpojatost, organizační podmíněná přirozenost nazírání pro tyto projevy lásky živelné a živočišné. Není ho ovšem proč litovat. Naopak. Stav tento je důsledkem rozvoje orgánů jemnějších a vyšších, důsledkem rozvoje rozumového i citového, horoucnější niternosti a zodpovědnosti, zvýšeného a stupňovaného vědomí, centralisovaného svědomitostí.

Tyto analytické poznámky nemají však za účel hájit vyškrtané vydání překladu p. Vrchlického. Jest jisté, že Ariosto není četba moralistní a moralisující (nemluvim tu o mravnosti v umění — tato otázka leží jinde a musí se naprosto jinak formulovat, řešit) — ale na druhé straně je zase jisto, že vydání českého „Rolanda“ ve „Sborníku světové poesie“ není školský text, nýbrž kniha literárního a vědeckého studia. A podmínka je tu právě celost a přesnost textu. Potud souhlasím s výčitkami, které byly činěny hlavně v těchto

listech překladu „Šíleného Rolanda“. Ale byly obráceny na nepravou adresu. Vinu nese, jak dovedl v předmluvě<sup>1</sup> p. Vrchlický, čtvrtá třída Akademie a ne p. překladatel. „Slavná IV. třída České akademie, která stojí v čele Sborníku našeho a týž řídí, usnesla se, aby choulostivá místa v básni byla vynechána. Nezbyvalo mi než podrobiti se, chtěl-li jsem vůbec překladu pomoci na světlo.“ A dále: „Já přeložil báseň celou, ale nejsem jejím vydavatelem, a nemohl jsem v poměrech naznačených jednat jinak.“ Tyto argumenty přesvědčují úplně. Slabší jsou po mém soudu ty, jimiž hájí p. Vrchlický rozhodnutí IV. třídy, zejména tento: „Znalec ví, že podobné výstřelky spadaly beztoho na vrub vkusu doby a že pravá podstata básně Ariostovy bez nich ničeho netratí.“ Snažil jsem se dokázat výše, že „výstřelky“ ty jsou naopak konstitutivním znakem doby, typickým ovzduším mravního naladění, kulturního zbarvení. A sám p. Vrchlický ve své podobizně Ariostově ukazuje těsnou připjatost Rolanda k prostředí, době, mravům a společnosti.

Těžiště básně klade p. překladatel v předmluvě (VI) do jejího „eminentně národního ducha italského.“ Přidrzuje se tím názoru všech moderních kritikův italských. „Je to jednak v lehkém nadšazování a zveličování, jednak v lehkosti a grácii protkané místy ironií, v bohatství báchorkovitého povídání i ve zpěvnosti a lahodě formální, zkrátka ve všem, co jest hlavním jádrem ryziho národního ducha italského. V tomto směru stojí Ariosto vysoko nad Tassem a lze jej, jak de Sanctis právem dí, považovati vedle Macchiavelliho a Aretina za nejlepší zosobnění ducha italského v době renesančního rozkvětu jeho.“ V tomto bodu — národnosti díla Ariostova — chtěl bych přesnější, určitější fixaci a stylisaci. Jisto je, že Ariostova báseň celá je nasáklá sluncem renesance, vzduchem doby, záplavou závratného, sytého opojení zpěvu, tepla a krve. Ale vedle tohoto znaku, který přejala z prostředí, má jiné, které jsem nastínil v přede-

1 - Předmluva VIII a IX.

šlých poznámkách, které se nedají svést na vlivy vnější a které musejí se pokládat za výraz nitra a vlastní individuality Ariostovy. On zrcadlil ducha italského svojí doby v jedné jeho větvi, v jednom jeho rozvojovém stadiu. Nevím, proč by měli být Dante nebo Tasso méně národní, že byli více individuální než kolektivní. Myslím, že novější sociologie musí odvracet od takového schematického a uzavřeného pojmání národního typu, který se zde kreslí jako determinovaný tvar geometrický. Uvedené znaky, soudím také, nevystihují italský národní ráz. Zajisté nejsou všichni Italové sanguiničtí a satiričtí fabulisté a verbalisté. — Naopak, přehlížíme-li dějinný rozvoj jejich umění, vidíme, že mnoho z jejich velikých (ba právě největších) geniů nese stigmata opačná a protilehlá těm, jež jsou zde vypočítávána a jež jsou pokládána za ustavující prvky italského typu. Dante, Tasso, Buonarroti, Foscolo, Leopardi — ti všichni vypadli by z rámce národního. Poučné je v té příčině sledovati dějiny významu, vlivu, obdivu a ocenění velebásně Ariostovy na půdě italské. V šestnáctém věku, sotva vyšla, sklízí nejvyšší pochvalu vrstevníků. Macchiavelli, Trissino, Bernardo Tasso i Torquato Tasso náležejí k obdivovatelům bezmezným. Důkaz nejen toho, jak vyjadřovala ústředí časové a kulturní, *nýbrž i šířky a složitosti její*, když dovedla sloučit ve společném obdivu duše a charaktery tak disparátní a skoro protichodné jako jsou Macchiavelli a Torquato Tasso. V sedmnáctém věku obrátí se však vítr úplně. Obdiv tuhé v ledové upjatosti a nepochopení. Doba je jiná. Jiné mravně kulturní proudy určují směr. Klasickému přísnému věku odpovídá daleko více přísnější, čistší, bolestnější, průhlednější, vážnější, uměrnější a melancholičtější básník Osvobozeného Jerusalema než chaotický, kyprý, rozlitý, hned hravý, hned bodavý i lehký příliš, i složitý příliš a tísňivý příliš Ariosto. Přejde sedmnácté století, a v osmnáctém znova se zamíchají karty a Ariostova zůstane po druhé na vrchu, nebo alespoň blíže vrchu a má větší pravděpodobnost výhry. Nová změna duševní, mravní, kulturní, vkusové atmosféry. Nové funkce hledají staré orgány, ty, které by jim odpovídaly, sloužily, vyjadřovaly je, alespoň znakově a virtuelně, ne-li dokumentárně a konkrétně.

Zájem pro Ariosta stoupá. Nalezne i slušné pochopení u souvěkých kritiků: kousavého a vrtošivého Giuseppa Barettiliho<sup>1</sup>, i rozšafného Augusta Contiho.<sup>2</sup> Plnou spravedlnost dá mu ovšem teprve věk devatenáctý — věk historického relativismu, který „všecko pochopí“ tím spíše, že nemá vlastní individuality a charakteru, který by tomu překážel. Od Cesara Cantù (Esampi e giudizi della letteratura italiana, 1860) až po Giosué Carducciho vypočítá p. Vrchlický řadu životopisců, historiků a kritických portrétistů Ariosta na VII. straně svojí předmluvy. Jedno je z tohoto historického přehledu tuším patrné: že národní charakter není pojem statický, nýbrž dynamický a že daleko spíše než určitá kostra rasy rozhoduje při přijetí a chutnání díla pružnější, pohyblivější a zároveň obecnější, kosmopolitičtější ovzduší mravně kulturní a kulturně ideové.

Ariosto patří k největším umělcům, t. j. formalistům a technikům světovým. Jeho básnický styl je neobyčejně čistý, plný a sytý a přitom lehký, graciesní, pěnivý a šumící. Všecko se čte snadno, prchavě, v lehkém mraku opojení a tepla. Dobře charakterisuje jeho veršovou fakturu p. Vrchlický načrtáváje postup svůj, metodu svoji, jakou se bral při překladu Šíleného Rolanda, mluvě o jeho „takřka improvisátorském tenoru, kde vše se jen jen má perlití.“<sup>3</sup> Roland je, jak známo, psán v ottavě rimě, kteroužto formu původu lidového přejal Ariosto z Bojardova Zamilovaného Rolanda zavrhnuv původní terciny. Již Bojardo napsal některé pohyblivé a harmonické pasáže touto formou. Ariosto předstihl však Bojarda k neuvěření. To, co činí jeho formální umění tak vzácným, je zvláštní splynutost barvy a pohybu, koloritu a obsahového podkladu v jeho básni. A té mohl dosáhnouti jen za cenu nesmírné *rozmanitosti*, bohatosti a složitosti, jakou musil uvést do této celkem jednotvárné strofy. U něho je v oktávě samý pohyb, odstín, tok a relief. Jeho oktáva je sama

1 - Frusta letteraria VIII, 1764.

2 - Fantasmii poetici, 2. sv.

3 - Předmluva VII.

změna, jedna a táž mince s nejrůznějšími obrazy a hlavami. Neustálým střídáním slovníku i efektů zvukových, assonanci i rýmu vyhýbá se vši jednotvárnosti. Tohoto svrchovaného umění pohybu, toku a změny — tohoto dynamického ideálu při statické, pevné sevřenosti a neměnnosti typu formového — dosáhl Ariosto za velkou cenu křečovitě napjaté práce. Roland jej stál — a to je zase jeden zvláště moderní rys — nejen mnoho krve, ale i mnoho potu. Pracoval na něm od r. 1503 do 1532 opravuje, doplňuje, přepisuje, znova a znova tavě kov obsahu a přelívá jej v nové a nové formy. Jsou verše, které přepracoval i patnáctkrát. Ještě poslední léta života ve Ferrare nepřeje mu Roland oddechu. Tento chudokrevný, hubený, tmavý, holohlavý muž, který již vyžil život v jeho radostném vykypění i jeho pokoření, žluči a útisku, nevyžil ještě svoje umění. Ono přežilo jeho život, jeho hybnou a útočnou prudkost, přímou udýchanost a horečnost. Ono přežilo jeho krev. Poslední léta překopává svoji zahradu se stejnou svědomitostí maniaka, s jakou přepisuje svého Rolanda. Napsal strofy, které jsou samý tok, pohyb, lehkost a hudba. Ale za jak těžkou cenu napsal ty nejlehčí verše! A pak nezapomeňte, že měl pevnost a určitou reliefnost jazyka, které se naučil v galejní škole, v olověné komoře latinské poesie. Dobrá a časová lekce pro ty, kteří soudí, že hudebnost verše jest odměna — nedbalosti a vágní rozplizlosti.

Pan Vrchlický postihl tento básnický ráz Ariosta ve svém překladu v celém dosahu. Jeho překlad má všechny podstatné znaky originálu. Vystihuje jej sceleně, náladově, věrně ve smyslu vyšším než slovném — věrně uměleckou methodičností. Svůj postup překladatelský vysvětluje v předmluvě na str. VII.: „Při překládání „Zuřivého Rolanda“ počínal jsem si celkem jako při Tassovi s tím pouze rozdílem, že máje na zřeteli lehkost a grácii originálu a *chtěje ji vystihnouti*, byl jsem méně pedantický k doslovnému znění textu a dle potřeby dovolil si leckterou inverzi neb jinou formu výrazu, na kterou bych se na př. při Dantovi neb Goethově Faustu, kde na každém takřka slově záleží, sotva byl odvážil.“ Stanoviště to je také jedině správné a umělecké. Běží o celkové naladění, zabarvení,

vzduch a ráz dila v první řadě. Ostatně ani věrnost a slovnost originálu neutrpěla v překladu p. Vrchlického. Zejména hlavnímu a nejobtížnějšímu požadavku Ariostova technického umění: rozmanitosti, pohyblivosti, měnnosti — lehkému a světlému toku jeho slohu — dostal p. Vrchlický svým celým, bezpečným a silným uměním. Jeho oktáva — při totožnosti a jednotě vnějších kontur — zavírá celou klaviaturu odstínů, typů, zbarvení náladových i charakterových. Jako ukázkou vybral jsem skoro nahodile dvě strofy, každou na opačném pólu, bas i soprán klavíru, a kladu je sem vedle originálu, abych dovedl, co jsem právě formoval.

Zpěv 43, sloka 18 (portrétová miniatura dívčí v ztlumených barvách, v intimním a šedém světle rodinné genrové poesie):

*Mrav sličný zvyšoval jen její vnadu,  
že přát si víc již nelze pomýšleti,  
a šila, tkala, pletla nad Palladu,  
to div, jak jehla její rukou letí;  
zjev rajskej, na němž všecko ve souladu.  
Hrát uměla vše a líbezně pěti  
a v umění všem tak se vycvičila,  
že skoro jak otec moudrá byla.*

A originál:

*Ella era bella e costumata tanto,  
Che più desiderar non si potea,  
Di bei trapunti o di ricami, quanto  
Mai ne sapevo Pallade, sapea,  
Vedila andare, odine il suono e'l canto,  
Celeste e non mortal cosa pareo;  
Et in modo all'arti liberali attese,  
Che quanto il padre o poco men n'intese.*

A zpěv 45, sloka 72 (plavá, dusná a blýskavá malba obrazová, pohnutá vypuklina z bitky Bradamanty s Ruggierem):



změna, jedna a táž mince s nejrůznějšími obrazy a hlavami. Neustálým střídáním slovníku i efektů zvukových, assonancí i rýmu vyhýbá se vši jednotvárnosti. Tohoto svrchovaného umění pohybu, toku a změny — tohoto dynamického ideálu při statice, pevné sevřenosti a neměnnosti typu formového — dosáhl Ariosto za velkou cenu křečovitě napjaté práce. Roland jej stál — a to je zase jeden zvláště moderní rys — nejen mnoho krve, ale i mnoho potu. Pracoval na něm od r. 1503 do 1532 opravuje, doplňuje, přepisuje, znova a znova tavě kov obsahu a přelívá jej v nové a nové formy. Jsou verše, které přepracoval i patnáctkrát. Ještě poslední léta života ve Ferrare nepřeje mu Roland oddechu. Tento chudokrevný, hubený, tmavý, holohlavý muž, který již vyžil život v jeho radostném vykypění i jeho pokoření, žluči a útisku, nevyžil ještě svoje umění. Ono přežilo jeho život, jeho hybnou a útočnou prudkost, přímou udýchanost a horečnost. Ono přežilo jeho krev. Poslední léta překopává svoji zahradu se stejnou svědomitostí maniaka, s jakou přepisuje svého Rolanda. Napsal strofy, které jsou samý tok, pohyb, lehkost a hudba. Ale za jak těžkou cenu napsal ty nejlehčí verše! A pak nezapomeňte, že měl pevnost a určitou reliefnost jazyka, které se naučil v galejní škole, v olověné komoře latinské poesie. Dobrá a časová lekce pro ty, kteří soudí, že hudebnost verše jest odměna — nedbalosti a vágní rozplizlosti.

Pan Vrchlický postihl tento básnický ráz Ariosta ve svém překladu v celém dosahu. Jeho překlad má všechny podstatné znaky originálu. Vystihuje jej sceleně, náladově, věrně ve smyslu vyšším než slovném — věrně uměleckou methodičností. Svůj postup překladatelský vysvětluje v předmluvě na str. VII.: „Při překládání „Zuřivého Rolanda“ počínal jsem si celkem jako při Tassovi s tím pouze rozdílem, že máje na zřeteli lehkost a grácii originálu a *chtěje ji vystihnouti*, byl jsem méně pedantický k doslovnému znění textu a dle potřeby dovolil si leckterou inversi neb jinou formu výrazu, na kterou bych se na př. při Dantovi neb Goethově Faustu, kde na každém takřka slově záleží, sotva byl odvážil.“ Stanoviště to je také jedině správné a umělecké. Běží o celkové naladění, zbarvení,

vzduch a ráz díla v první řadě. Ostatně ani věrnost a slovnost originálu neutrpěla v překladu p. Vrchlického. Zejména hlavnímu a nejobtížnějšímu požadavku Ariostova technického umění: rozmanitosti, pohyblivosti, měnnosti — lehkému a světlému toku jeho slohu — dostal p. Vrchlický svým celým, bezpečným a silným uměním. Jeho oktáva — při totožnosti a jednotě vnějších kontur — zavírá celou klaviaturu odstínů, typů, zbarvení náladových i charakterových. Jako ukázkou vybral jsem skoro nahodile dvě strofy, každou na opačném pólu, bas i soprán klavíru, a kladu je sem vedle originálu, abych dovedl, co jsem právě formoval.

Zpěv 43, sloka 18 (portrétová miniatura dívčí v ztlumených barvách, v intimním a šedém světle rodinné genrové poesie):

*Mrav sličný zvyšoval jen její vnadu,  
že přát si víc již nelze pomýšleti,  
a šila, tkala, pletla nad Palladu,  
to div, jak její rukou leli;  
zjev rajskej, na němž všecko ve souladu.  
Hrát uměla vše a líbezně pěti  
a v umění všem tak se vycvičila,  
že skoro jak otec moudrá byla.*

A originál:

*Ella era bella e costumata tanto,  
Che più desiderar non si potea,  
Di bei trapunti o di ricami, quanto  
Mai ne sapesse Pallade, sapea,  
Vedita andare, odine il suono e'l canto,  
Celeste e non mortal cosa pareo;  
Et in modo all'arti liberali attese,  
Che quanto il padre o poco men n'intese.*

A zpěv 45, sloka 72 (plavá, dusná a blýskavá malba obrazová, pohnutá vypuklina z bitky Bradamanty s Ruggierem):

*Jak strašný vítr silném po zahřmění  
se náhle vznese, moře v hlubinách  
vzdme, rázem zpění v jednom okamžení,  
až k nebi zvedá země hustý prach,  
že prchá stádo, pastýř v udivení,  
je ženou kroupy, lijavec a strach:  
tak dívka troubu slyšíc, mečem svítí,  
na Ruggiera útokem se řítí.*

#### A originál:

*Qual talor, dopo il tuono, orrido vento  
Subito segue, che sozzopra volve  
L'ondoso mare, e leva in un momento  
Da terra fin al ciel l'oscura polve:  
Fuggon le fiere, e col pastor l'armento,  
L'aria in grandine e in pioggia si risolve:  
Udito il segno le donzella, tale  
Stringe la spade, e'l suo Ruggiero assale.*

V červnu 1894

#### Rozhledy sociální, politické a literární

V p. Pelclových „Rozhledech“ roste nám pěkná, výrazná revue. „Rozhledy“ vycházejí letos třetí rok. Můžeme dosvědčit, že letos jsme s nimi nejspokojenější. Je vidět plnou, sytou a šťastnou organizaci na každém čísle. Těžiště vždy hlouběji — a všim právem — spadá do otázek kulturních, společenských, uměleckých a etických, které se podbarvují a prolínají u moderního myslícího člověka stále vroucněji a neodlišeněji. Politika, která se u nás provozovala do nedávna skoro výlučně a dnes posud v největší převaze jako „umění pro umění“, strategické pře a šachové nebo dámové hry, — nabývá tak životní mízy, šťávy a masitosti obsahové a věcné. Je radost čísti některý převahou politický článek „Rozhledů“. Jak jinak a nezvykle dosud českému oku se to čte. To není prázdná pustá dialektika, dutý rétorický bezobsažný pathos, jak jsme je znali i v revuálních článkách na př. „Osvětových“ — nebyly-li náhodou pouhou životopisnou nebo kronikářsky dějepisnou skizzou. Politika pojímá se v „Rozhledech“ pod hledištem podstatně sociologickým. Pojetí to moderní, kritické a správné. Jen tak lze zařiznout do živých otázek, které nás bolí a kterými trpíme. Vyložit, odkud vznikají, oč jsou opřeny, jakými děrami a uzly probíhají. Tak je politika skutečně funkcí životní, funkcí biologie společenské, jejího organismu. *O život* chtějí býti opřeny právě ve všem „Rozhledy“. Ony nelíší a neklasifikují v lživém byzantinismu do zděděných schemat a formulí — tyto dialektické hračky přenechávají rády čiperné a zahálčivé důvtipnosti různých našich Zákrejsů; — ony neodrážejí život — ony jej prohlubují, vyjasňují a tím jej tvoří, působí, hoří a rozpalují — žijí jej propagačně, množivě a tvořivě. Tuto podstatně činnou metodu lze sledovat a uvědomiti si na každé straně — ať je věnována tomu či onomu temat; — *niterně methodicky* je zachována všude tato jednota života, toku, pohybu a tepla. Pod tímto zorným úhlem splývá právě politika s uměním — pod tímto hledištem *čistě moderní kritiky* — kritiky kladné a životně obsahové — která je sama život, jeho překypující tepla rozlévající se šťáva. Kritika „Rozhledů“ je takováto látková, životní náplň a sytost šťáv sama. Ona je právě v tomto bodě příznačně, tuším, moderní. Ona nepopisuje, nedeterminuje, netřídí a neřadí — ona boří staré a tvoří nové — ona trhá a odplavuje staré přikopy a ploty, odnáší staré zdi a ohrady a rozsvěcuje protrženými děrami čisté, nové, sluncem

nápojené obzory. Životnost, obsahová plnost této kritiky je druhý spojující bod, ústřední svaz „Rozhledů“. O něj jako most visí opřeny: jednotná stavba, jednotný útvar. Ještě slovo k politické barvě „Rozhledů“ — jak alespoň jsou etiketovány v našem opentném a distinkcemi jako armáda odlišeném publicistickém táboře. „Rozhledy“ mají barvu strany „pokrokové“. Slovo zní, pravda, málo určitě, sytá a pregnantně — je vyvětralé příliš — neurčitě smytá a splynulá je tato vlna — ale zboží, které veze, je jadrné, tučné, zralé a vonné. Z povšechného podání metody, jakou si vedou, vysvitlo to, doufám, již určitě. Neběží jim o nic než o moderní, životní a živelné *obsahové* pojmání, prohloubení, vyjasnění a propagování všech bolavých otázek. Jsou v podstatě kritické a synthetické. O jednotné, vážné a vroucí pojetí a vyjasnění života právě běží. Nazírají jej sceleně, sociologicky a hromadně, bez falešného okrojování a dětinského popírání široce, objímavě a přístupně.

Nechci zde podle odborů třídít a vypočítávat jednotlivé studie, úvahy a články. Jen v hrubých nitích a jen nejdůležitější z nich registruji sem tam s chudou glossou. „*Sociální účinky práva římského*“ (od p. dra Hl.) charakterisují individuální egoismus římsko-právního systému, jak nám dnes po studiích Iheringových je patrný. Pečlivě demonstruje a dovozuje p. dr. *Choc korporativní povahu samosprávné obce*. Životní, mízovitá a skutečně reálná jest úvaha *O úkolech lidové strany na Moravě*. Dějinnou i ideovou strukturu pokrokové strany podává p. dr. M. v *Listu z nejnovější historie vnitřního našeho života politického*. Z kulturně filosofických studií zvláště p. F. V. *Krejčího V době obratu*, obírající se posledními proudy etickými, náboženskými a idealistickými, maluje fysiognomií doby a společnosti neobyčejně jistě a hotově, jako p. *Vašálko v Herbertu Spenceru a anarchismu* dovedl pěkně individualistický ráz tohoto filosofa a spekulativně osvětlil tak i anarchismus. Snad podrobnější analýsa filosofických otců jeho Bakunina, Stirnera a Nietzscheho nedá na sebe dlouho čekat. Literární studii silně kulturně a sociálně podbarvenou napsal p. *Váňa: Satirik Jonathan Swift*. — Kritika umělecká a vědecká má v listě stálo rubriku. Přinesla práce každým coulem dokonalé, jako na př. p. *Krejčího* rozbor Mrštíkovy „*Santy Lucie*“. Moderní metoda pozitivní kritiky projevuje se tu všude plně a šťastně. Jsme konečně jednou hony cesty daleko od kritiky filologicky hndopišské nebo estheticky dialektisující a distinkující dle genrových kriterií. Kritika takto nazíraná, pojímaná a prováděná jako zde je skutečně umělecké a spekulativní dílo, obtížné a nesnadné, které předpokládá stejně mnoho vzdělání jako talentu a vrozené vlohy, psychologické introspekce i umělecké a tvůrčí sly a zkušenosti. Stálý divadelní referát vede p. F. X. *Šalda*. Napsal zejména obšírné rozbor domácích prací, Svobodova „*Útoku zisku*“ a Šimáčkova „*Jiného vzduchu*“. V nich postupuje analýsou sociologickou a podává útvary kritiky hromadně a organické. Jiný oddíl „*Rozhledů*“ nadepsaný *Z duševního ruchu za hranicemi* sleduje soudobé kulturní proudy ciziny. Z Anglie charakterisuje p. *Váňa* procištěně lidový křesťanský a niterně vroucí ráz poesie *Wordsworthovy*; z Německa podal miniaturní obraz

p. *Krejčí*, o francouzských etických, novokřesťanských a symbolických hnutích s malou prohloubeností a znalostí píše p. T., italský přehled opatřil p. *ju*. Zejména o *symbolismu* napsal p. T. několik kritických naivností a jinde neznalostí, které se dají těžko vyložit a odpustit. Ovšem názor jeho o „*dekadenci*“ je směšně pohodlný. Vidí v ní „*nemoc*“ — dokonce „*národní*“, nám Čechům nebezpečnou nemoc — jak píše v jedné kronice — chorobu — snad asi jako tyfus — nebo (abychom zůstali ve sféře psychologické) spleen? V těchto listech (v p. *Šaldově* studii o Boreckého „*Rose mystice*“, čís. 1. a 2., 1894<sup>1</sup>) bylo již vyloženo, co bezmyšlenkovitě frázovitosti kryje se v této vulgární a nepřesné metafoře. Co je dekadence? *Světový názor kulturní a historický*, — názor, který po stránce filosofické má analogii třeba v pesimismu, po stránce umělecké třeba v realismu a po stránce kulturní třeba v primitivismu — nic víc, nic míň. *A ten jest oprávněn jako každý jiný*, poněvadž odpovídá jistým jevům a faktům života, které jsou realita. Lze jej kritisovat, — ale popírat ho prostě a vykřikovat jej za zhoubný pro náš rozvoj, pro národní naši organizaci, jak činí p. T. v uvedené kronice, je nemyslivé a žalostné. Dekadenti jsou lidé, kteří v opaku k ustálenému a povrchně anthropomorfisujícímu názoru vidí v tak zv. úpadku, t. j. v porušené a rozvolněnější již organizaci společenské právě vrchol kultury a umění, projevy podstatně individuální a vybrané. Sami pak přejali některé prvky z tohoto stylu kulturního a uměleckého — tedy ze stylu t. zv. dekadentního — který však sami pokládají naopak za *renesanční* — užívajíce slova dekadence jako běžného terminu vlastně *ironicky* a *na ruby!* Jim t. zv. dekadence — t. j. stav, jinými takto obyčejně zneuznávaný a odsuzovaný — je *vrcholem* kultury — a obnova jeho ne — novou dekadenci, nýbrž renesancí. Dekadence jest, opakují, světový názor a jako takový v naší organizaci národní stejně oprávněný jako třeba realismus nebo pesimismus. Vykládá-li jej někdo za národní nebezpečí, nevzal si poučení z posledních dob, kdy vykřikovali u nás — není tomu dávno — pesimismus nebo skepticismus nebo realismus za národní nebezpečství. Stojí na témže stanovisku, které zaujmají odpůrcové „*Rozhledů*“, a je ve vnitřním odporu s jejich snahou, methodou a cílem. Pojímat organismus národní na jedné straně tak tuze kolektivně a na druhé tak cukrově křehce (bázeň, že by jej mohl filosofický nebo jiný názor rozbit!) — je směšná antinomie. Pojímat „*dekadentního*“ filosofa nebo umělce také za — dekadentního *člověka*, je zcela prostě absurdní. Prospěch národního organismu žádá jen jedno — *celé opravdové lidi* — ať jsou distinkcemi spekulativními cokoli: idealisté, realisté, symbolisté, pesimisté, skeptikové, mystikové či novokřesťané — vše jedno. Ba, naopak, přímo lze říci, že dokonalý organismus, odlišený organismus (a dokonalost je právě v stále rostoucí odlišenosti) společenský tyto spekulativní rozdíly *přímo žádá a předpokládá!* Jako z umění nelze vylučovat na př. fantastiku nebo sugesci a sen — poněvadž jsou to psychologické *reality* —, stejně a analogicky je tomu v organizaci společenské, národní, stánné.

1 - [Viz Kritické projevy 1, str. 406—421.]

Pro sociologa jen jedno je při dekadenci význačné: že je to filosofie *aristokratická*, filosofie či umění *individualistní*. A tu jsme u vlastního smyslu dekadence: ona jest jedním *pólem* života jako komunismus, demokratismus je pólem druhým. Žádný není sám život celý — nýbrž jen jeho mez. Mezi oběma bije a žije se život. *Jedinečnost*, *individualismus* je na straně jedné, *hromadnost*, *typičnost* na straně druhé. Život z obou je složen, oběma je zbarven. Mezi námi někteří — a k nim i náleží pisatel těchto poznámek — více k individuální filosofii směřují, jiní více k hromadné. *Ale proto obojí stejně jsme nitrem jednotní a spojení — obojí jsme společnější, sociální: i jedineční a karakterní („aristokraté“) i hromadní a typičtí („demokraté“)*. Ibsen, *tento básník sociální po výtce, je zarputilý individualista, „anarchista“, „aristokrat“*. *Ale proto naprosto není nelidový, — naopak, vzpomeňte, co chce pastor Rosmer na Rosmersholmu, tento aristokrat, šlechtic a individualista po výtce — symbol a zástupce samého básníka: s hradu sestoupit a do kraje jít, mezi lid jít a všechny učit a povznášet a ze všech — šlechtice, individua, karaktery, jedince a bohy zformovat!* Vzpomeňte i, co praví Renan v předmluvě k „Filosofickým rozpravám“: *Lze milovat lid s filosofií aristokratickou a lze jej nenávidět s filosofií demokratickou*. V tom jest jádro otázky. Pan T., doufám, nebude již nyní pokládat dekadenty za zhoubu a nebezpečí národní organisace, jako nepokládá, tuším, naše idealisty, optimisty a idylisty z „Osvěty“ nebo „Národních listů“ za její prospěch a výhodu! V té věci přáli bychom si tedy filosofičtější, prohloubenější, myslivější i důslednější pojmání a souzení. Jen tak dostojí „Rozhledy“ svému úkolu — stvoření moderního myšlení a citění u nás.

Rozhledy politické, sociální, hospodářské, finanční, zdravotní, školské i kulturní („kronika“ z naší doby) — drobnější a aktuální — všechno bystré, přehledné, účelné, silné a svěže většinou psané — naleznete v každém čísle. A nad to ještě *beletrii* — a zajímavou beletrii soudě po prvních pěti číslech! Pan Pelcl postupuje tu zase svým zvláštním od jiných listů odlišným způsobem. Ty starají se především o *hojnost materiálu*, který předkládají čtenáři — obmezují se jeho spotřebou, stravitelností, vkusem — běží jim o to, aby byly plné jesle a žlaby. Pan Pelcl počítá naopak na *labužníky* literární, na čtenáře myslivé, které chce poučit o moderních methodách a cestách uměleckých, které chce informovat. Beletristické ukázky právě jsou v „Rozhledech“ takto programové, názorné a účelné. Udávají čtenáři tón mladého našeho umění, zasvěcují ho do jeho snah, jsou *experimentální* pro umění i obecnstvo. Všecko psychologické naše poznání poměru mezi autorem a obecnstvem právě zdůvodňuje tuto experimentálnost. Ona je nutná k vyvinutí vzájemnosti, k navození popudů a vnímání, k zachycení sugestivních vlivů a navázání nití, které se musejí mezi oběma stranami spřísti. Těmito malými, drobnými, výraznými ukázkami navazuje se tento styk, namlává se obecnstvo, dráždí, nítí, podpaluje jeho zvědavý zájem. Všecka sugestivnost preludií, napětí a očekávání otevřených předstíní a pootvěřených vchodů, lázeň mléčného polosvětla tekoucího skleněnými stropy a prýšticího z polokleslých portiér — je tu zužita ve výbornou vychovatelskou

účelnost. Nebyly ovšem všechny ty ukázky dokonalé, scelené, harmonické, úměrné, umělecké. Někde snad byla jen umělecká předsň a maskovaný pouze, dekorativně nadhozený a ilusivně klamající portál — k vlastním uměleckým sálům — které neexistují. Nechci kritisoval v detailech. Pp. *Svoboda* a *Sova* podali verše, pp. *Karásek*, *Karel Červinka* a pí *Růžena Svobodová* prózu. Poslední je celá, zhuštěná, rozzpívána, krásná a světlá hlava umělecká. Její *Smutek života* je práce magnetickými duševními proudy k vzletnutí napojená, vzdušná přelívaným hudebním světlem vnitřního nazírání psychologického, vzbouřená v citové resonanci jemných suchých desek houslových — v rozšířených vlnách zákona hromadného z nitra jedince jako z bodnuté rány vyplývá. V pí *Svobodové* přihlásil se o slovo hotový, výrazný, vysoký umělec, čistý a svůj. A víc než umělec — veliký básník. Pí *Svobodová* neposkytla veřejnosti trapného divadla tápání ve tmách, hledání, obtížného vspívání a zdokonalování se. Ona nepíše a nepsala napodobené experimenty, falešné, hubené, udýchané a křečovité vyhané originality, *pohodlné „studie“* (!?) podvědomé a nervosně patologické podrážděnosti pocitové — pohodlné a snadné proto, že *všecka kontrola, všecka optika* je tu naprosto vyloučena — ty „studie“ bez obrazů a bez poesie stejně jako bez ideí a psychologie — bez formy i bez stylu, poněvadž *styl* nedělá ještě bizarní a chaoticky neodlišený, neodstíněný nakupený, bez výběru a třídění ze všech koutů jako smetí smetený *slovník* — všechno to, co charakterisuje tak žalostně jednu část hnutí, které poctivá samo sebe jako výlučně „moderní“ nebo dokonce — jaké nepochopení! — jako symbolické. Pí *Svobodová* přišla hotová a celá. Letos uveřejnila práce, které dovolují a vyzývají přímo tento soud — práce organické, zákonné a scelené jako *Ztroskotáno* (Světozor), *Na písčité půdě* (Niva) a *Roznesené pavučiny* (Vesna). To jsou průhledné, vzácné, horské hlatě čisté v zákonném typickém lomu, v dešti světla a blýskání jisker. První, co upozorní na sebe v jejích pracích, je zvláštní, nový, reliefní a citově podzdvížený způsob, jakým vidí fysický svět, místa a osoby, jakým pozoruje a jakým je vyvolává. Je neobyčejně prudký, pohnutý a ořesený jako u některých polorealistických, polocitových (humoristických nebo melancholických) povídkářů a malířů pérem nebo rydlem, Dickensa nebo Gogola. Není týž, je jiný, rýze svůj — jen pro psychologický typ, pro vytvoření kritéria tak určuju, pro ilusi názoru a vyvolání. Ona nepozoruje suše, ale vzníceně s komentářem citu, s jeho podloženým zájmem. Ona vyvolává melancholický národ stínových figur malých českých měst s podivnou složenou vrstvou hnutí a rozkladu, s tmavým a blátivě vlhkým zápachem zvrhlosti, surovosti a směšnosti, určených, analysovaných a hybných jako rozkladavé svalové preparáty. Ony žijí zvláštním životem uměleckým v jejích pracích. Ke zvláštnímu uměleckému účelu. Totiž pro *humor* ve filosofickém básnickém smyslu slova. Co je humor? Náзор světový, básnická kritika světového řádu. A právě tak pojímá jej pí *Svobodová*. Touto cestou postupuje. Velikou čistotou vzepjatou hořící duši, mučené srdce nebo trpící rozum obklopí všednostmi, nepatrností, hloupostí, surovostí, bizarními a lhostejnými pošetilostmi. Tam,

kde se láme duše, kde umírá nebo trpí, — vyběhne takový směšný prázdný dutý stín a zahoupá se na tragickém napjatém provaze krise. Nazval bych postup ten humorem *lhostejnosti*. Je to kritika tragičnosti. Prázdná, necitelná lhostejnost zvyšuje a stupňuje tragické a kritisuje společenský, světový, vesmírový řád. Jiný postup jejího humoru je *melancholický* (jako typ bych uvedl „Roznesené pavučiny“). Tu žijí směšné a ubohé figury, barokní a bizarní jako zapomenuté a opuštěné zbytky zhaslé, dohořelé, beznadějně uplynulé minulosti, jako její zapomenuté, odplynulými, dávno jinde přelitými vodami vyvržené hniřící trosky. Krása, velikost a smutek minulosti, zápasu a touhy, všechno vážné, těžké a slavné života je kritikou vysmáno v takové bolestné křeči opadlých vod, opadlého poznání — zbývající ošklivosti, nudy a baroknosti. Hořko života, jeho toku a přehající stínovosti — kritika bolesti, nicoty a prachu — její vydrážděná jako mrak po všem rozlitá melancholie marnosti a ilusí — to je filosofický podklad humoru pí Svobodové, poměr barokního a pítorského malebného k citovému, tragickému a zákonnému lyrismu, k jeho niternému toku a rytmu nesoucímú lodovou stavbu celé práce. Z jevového drobného, bizarního a vnějšího, mezi ním a pod ním žije duše, nitro, srdce. Iluze životnosti je tak neúplnější, sociologie života nejsytější v pracích pí Svobodové. Zvolna odlišuje a odstíňuje se v tomto toku a převratu síť zákonného a niterného, zvolna, ale neústupně a stále pevněji psychologickou introspekci, která nemá co do čistoty u nás soka — zrcadlením a vyzářováním — vzlétá očistěným, mocným, pružně kovovým letem celá práce k ideovému a myšlenkovému. Je to stoupání, obzírání, skladnost. Malé vedlejší síly svádějí se v ústřední a vyšší. Všednost, malichernost, směšnost nebo surovost, bolest, útlak, utrpení svádí se v zákony psychologické, ethické, očisťují se v tragickém a velikém. Život sám je souzen ze sebe. Odhalován ve spekulativně svojí podstatě. Z těch malých, drobných lidí dostane se básnířka ke konci vysoko v lyrismus zákonného postupem samého života, postupem odkrytí podkladů, *prohloubením nitra, vyžitím* i utrpení i násilnosti samým procesem a rozvojem. Psychologické prohloubení je tu úžasné. Postřehnutí nitra do posledních sítin a rozvětvení. Tok a pohyb, světlo a zpěv, záměna plynulosti a tepla, citu a vůle, síly a lásky tvoří a skládá tu čistotu rytmu a vzdálenou průhlednost přesně měřící, všechno třídící a všechno odhadující perspektivy. Je to *svět hodnot*. Svět stvořený. Svět nový, umělecký. Dílo myslitele, básnířka, tvůrce. Z prvků reality cestou citění, roztavením a napojením zákonů vlastní duše, rozsvícením a provanutím tvořivého dechu, potopením do živých vod *vniterného, ryze a výlučně vniterného* — vzniká toto dílo. Teplý dech vyzářeného nitra visí a stojí jako světlý oblak kolem hlav autorčiných, koupe je a halí v magnetické živé, zjitřené, parami olejů napojené ovzduší scelené nálady. Plovou v ní, žijí z ní, pijí z ní život. Mléčná, parnatá, kouzelně měkká, rozprchle rozcitlivělá, čistá, hudební, slavně těžká, slzami napojená a proniknutím podstaty jako pohlčená a uspalá je tato scelující — slavně těžká a vážná a těžce meditativná — nálada, tento vzdušný, steskem napojený, nehybně jako lehký vzduch stojatě nesený smutečný závoj rozestřený oblak.

A širá nekonečná, do kosmu problémy svými promítnutá, život od člověka ku hvězdě objímající, nesoucí a zrcadlící jest ideová kompozice, světelný tok rozzpívaných, spuštěných vod představivosti, citovosti, reflektivnosti i ideovosti těchto prací.

Březen, 1894

## Polemika s Jaroslavem Vrchlickým

Ve svých glossách „k současným literárním bojům“, k nimž dala podnět v první řadě kritická studie p. J. S. Machara v „Naší době“, postavil se pan Vrchlický souborně na kolika stranách k různým projevům a snahám mladých našich proudů. Zde nechci se zanášet celým článkem p. Vrchlického. Snad brzy také hromadně a souborně vyslovím se o jeho tematě a tím i o jeho soudech. Ale jeden odstavec článku p. Vrchlického byl věnován přímo „jistá částí naší kritiky divadelní“. Tato „jistá část“ není sice v odstavci p. Vrchlického nikterak *jistá*, t. j. vymezená, determinovaná a jednotná — ale poněvadž různé znaky dávají soudit, že zde stojím v první řadě za terč *já*, chci již zde zvednout rukavici, již mi hodil p. Vrchlický.

V krátkém odstavci složeno je mnoho žalob. Nejsou logicky a přímo formulovány, ale jen po straně, ve formě úštěpku a pokrčení ramen nadhozeny, jinde pro efekt dialekticky vyšermovány do vzduchu. Rozeberme je a odpovíme k nim po řadě.

Předně těžce nese pan Vrchlický despekt, jaký projevuje prý ta „jistá část“ kritiky k historickému genu, a to beletrii i na divadle. Jak je něco historické, již tím prý (*eo ipso*) ze zásady je to nicotné této kritice. Má prý jen smysl pro naturalismus — rozumí se společensky moderní (nové nordické a německé drama), o naturalismu historickém neví prý ani, že existuje. (Flaubertova Salambo ku př.) Příčinu této jednostranné omezenosti hledá p. Vrchlický *v nedostatku smyslu pro poezii těchto kritických mrzáků*. Odpovídám na tyto obžaloby za sebe. Nevím a je mi lhostejno, jak kdo z jiných mladých o těchto tematech soudí. Moderní proudy naše nejsou uniformovaná armáda. Vytryskly z různých pramenů, berou se různými cestami. Solidárností duchů, o které p. Vrchlický mluví ve svém článku, nemohu rozumět jinak, než poctivě ochotností a otevřeností po poznání pravdy. Ale ta rozumí se sama sebou u každého myslícího člověka, jemuž jde vážně se všim, o čem mluví a píše. Vyslovím se přesně a s plností a hotovostí, poněvadž pevně vím, že ne nenávist mladého ke starému, jak soudí p. Vrchlický, nýbrž úmyslné nepochopení, přezíravá a bezdůvodná podrážděnost starých, která nám *podsunuje názory a soudy, jakých jsme nikdy neměli a nikde neřekli*, která si nedá ani práci, aby zjistila a logicky si uvědomila naše domnělé hříchy — je vinna všemi dnešními bolestmi. Není dobré

vůle u starších ani přečíst si a prozkoumat, co ten který člověk napsal — stačí, že vůbec pohnul nějakou otázkou, o níž ostatní se mlčky shodli, kterou mlčelivým srozuměním prohlásili za rozřešenou — t. j. nedotknutelnou. A tak máme dnes plno ran a bolestí přikrytých a maskovaných. Dotkněte se jich, a všichni se vzbouří. „Ale to jsme taky věděli,“ pak volají, když jim dokážete, že zde byla maska, přílepek, záplata — „ale nebylo na čase“ — nebo „vám to nepatřilo“ atd. (Bohužel, pro tuto jesuistickou kasuistiku pravdy nemáme žádný smysl. A to je, jak již p. Machar dobře řekl, spojovací tmel celé naší moderny, ať již se pak třídí a třídí, jak chce jinak. To je naše solidarita, ne osob, která je ubohá stádnost lidí se stejnými zájmy a prospěchy, nýbrž *ideje*.) A ihned sypou se na ubohého opovázlivce anathemata. Ano, to umí starší výborně. Ale vyšetřovat, zdůvodnit a vyjasnit otázku a spor — to ne. Ale přece, co by lépe slušelo této starší generaci, než aby si dala trochu práce a prozkoumala názory a požadavky mladých a pak, jsou-li falešné, rozumovými důvody jim to dokázala, aby přesvědčila mládež, že bloudí. Ale ne. Pro to není tam smyslu. A jak také? Snížit se tak a debatovat vůbec s těmi mladými! Nač bychom také seděli na Olympu, než abychom mohli přezírat, ignorovat a — metat blesky, kdy je třeba. Tak je to každým způsobem pohodlnější. Když jsme přišli před dvěma třemi roky s prvními kritikami, trpělivými, podrobnými a svědomitými, kde jsme, jak nejlépe mohli, rozumově vykládali, proč ten který názor nebo soud literární nemůžeme přijmout za svůj, tak jak všeobecně a nezdůvodněně platí a běhá ulic — víte, jak se chovala vaše strana? Víte, co pro mne měl tehdy „Lumír“? Nadávky. To byla ryze česká metoda. Já podrobně a v dlouhých analytických studiích ukazoval a zdůvodňoval, proč nemohu přijmout pp. Klášterského a Škampu za „dobré básně“. Nikdo mně moje rozbor a deduce z nich nevyvrátil. A přece dnes p. Vrchlický píše dále „dobří básníci“ pp. Klášterský a Škampa a nařká, že jsou „ubíjení“. To je autoritářství. To je ta solidarita a to je ta tradice, které obmezují poznání, rozbor, pravdu, bádání. To je ta solidarita a to je ta tradice, pro kterou nebudeme mít nikdy pochopení ani omluvy. Pan Vrchlický mluví o nás moderních kritikách jako kritikách strany, t. j. lidech, kteří hubí všechno, co nepochází ze strany, a velebí všechno, co má spolkovou marku! Ale to je křivda, kterou tu rozhodně odmítám. Či neví p. Vrchlický, jaké peprné věty řekl p. *Krejčí* p. Karáskovi a literátům mu příbuzným v těchto listech i jinde? Neví pan Vrchlický, že já loni v době nejtuzší řeče pana Karáška s „Lumírem“ vyslovil se *proti* umělecké metodě jeho i některých jemu blízkých v „Literárních listech“ (v referátu o p. Škampově knize „Doma i venku“?) Neví p. Vrchlický, co jsem soudil o myšlence téhož pána o revoluci pro revoluci, o novém pro nové? Prosím, aby si to přečetl v „Rozhledech“ 1894, 12. číslo, str. 684 a n.<sup>2</sup> A tak příkře jsem se stavěl k lidem,

1 - [Viz Kritické projevy 1, str. 378-381]

2 - [Viz zde na str. 50. a n.]

kteřím cením *jako umělce* více než deset nebo dvacet pasivních epigonů staré školy, poněvadž oni něco hledají, chtějí, pracují, kdežto tito jsou živi z hotového a nashromážděného tuku, ze starých vymožeností, které jen překládají, kombinují a rozřezávají. — Pan Vrchlický křivdí těžce naší kritice, dělá-li z ní kritiku strannou. Naše kritika nestojí ve službě žádného programu, ani žádného literárního dogmatu. Ona vždycky a vědomě přenášela se přes distinkce škol a proudů. Nebyla esteticky dogmatická, vždy chtěla být a byla psychologická, příznačná, historická. Byla cílem sama sobě, disciplínou samostatnou a svéúčelnou.

Proto mi křivdí dále p. Vrchlický, myslí-li, že jsem fanatikem *Hauptmanna* anebo dokonce *Sudermanna*. Prosím, aby si přečetl jen studii moji o „Haniče“ v těchto listech<sup>1</sup>, a pozná všechny námitky a restriky, které jsem při té příležitosti formoval. Nejsem zelotou nordického a německého a vůbec žádného směru a proudu. Chápu je, vykládám je, zdůvodňuji je, ale to je právě kritická činnost a povinnost. Vyloužit genesi těchto nechápaných forem, uřetězit je a vymezit jim místo v rozvoji typů uměleckých, to pokládám si za zásluhu. Jak soudím o Stroupežnickém, jak *skromné* místo vykazují jeho „Furiantům“ proti proudu té „jisté strany“, jak o poměru historického idealismu a genrového realismu v jeho díle, o tom všem může se dočíst p. Vrchlický nyní v Rozhledech.<sup>2</sup> Doufám, že pozná pak, že nelze jen tak zholat zevšeobecňovat a typosovat všechny mladé snahy a směry, jak činil snad posud, že pozná při nejmenším logickou nedůvodnost takového počínání. Že nelze házet všechny mladé kritiky do jednoho pytle zatracení a rozhořčení a přičítat bez skrupulí výroky jednoho z nich (kterého, v konkrétním případě ani neznám) druhému.

A nyní k nejdůležitějšímu bodu celého odstavce, ke sporu o *cenu historismu* v umění. Zde je zase starý náfek. Pan Vrchlický imputuje mi názor, který jsem nikdy neměl a nikdy nenapsal. Nikdy jsem neodsuzoval historické dílo jen proto, že je historické. Flaubertovu *Salambo* i *Pokušení sv. Antonína* i mytické básně *Leconta de Lisle* cením vysoko jako ryze umělecká díla. A stejně i historické hry Ibsenovy. Víím, že jsou meze, kde historické s naturalistickým se stýká. Že, přesně mluveno, každé dílo je historické, poněvadž city, poznatky, vněmy jeho — zkrátka celý obsahový materiál jeho — je *uplynulý již, minulý*. Každé dílo je zároveň i historické i naturalistické, a lze přesně mluvit jen relativně o historičtějších nebo naturalističtějších dílech. Tak zv. historické romány jsou tedy vlastně jen „historičtější“ než tak zv. naturalistické. To jest: podklad obsahový, logický, *objektivní*, na němž stojí, je řidší, nedostupnější, vzdálenější. Minulost tím, že je daleká, jeví se nám vždy velebná, melancholická, grandiosní. Všednost a malichernost dávno zmizela; co přetrvalo, je veliké. Perspektiva minulosti je tak vždycky idealistická. Tu malichernost, nudu, hořkost, kterou cítili zajisté také historičtí lidé ve svém ústředí, jako my ji cítíme v našem, necítí, nedovede cítit již nikdy moderní spisovatel nám

1 - [Viz zde na str. 31 a n.]

2 - [Viz zde na str. 75 a n.]

vrstevnický. V té příčině *objektivně* bude vždycky historické dílo úzké a roztržené. V té příčině byly také oprávněny všechny pochyby Sainte-Beuva o objektivně pravdivosti *Salambo* vzdor tomu, že byla stavěna na ryze technických detailech, jež Flaubert pracně snesl z muzeí a studoval na místě. Nálada díla nebyla historická, nýbrž byla to ta subjektivní ilusivnost, jakou na nás působí všechny daleké fidké doby, idealisované samy sebou, svou vzdáleností od nás. *Ale jádro sporu je jinde*, je právě v tomto *subjektivním, psychologickém momentu* *sámého básníka, sámého umělce*. Tak jako mi totiž nestačí, aby umělec objektivně otiskl a reprodukoval správně současnost, stejně tak nestačí k umění, aby objektivně správně a pravděpodobně kombinoval minulost. Na čem v umění záleží a jen záleží, je, aby bylo prožito a procítěno. Tolik přiznává mi zajisté také p. Vrchlický. Tedy na tom subjektivním prvku, který přetvořuje a přebarvuje objektivní faktický vědecký normál — na tom záleží. A proto jsou mi historická díla Flaubertova a *Leconta de Lisle* umělecká a bohatá — pro tento subjektivní, psychologicky příznačný, životopisný prvek. Proto totiž, že oba byli filosofičtí nihilisté, lidé znechucení, znudění a rozbodaní přítomností, šosáctvím a tupostí svojí doby, kteří nevěřili v ni, v pokrok — a odvrátili se od ní k minulosti s celou vášní svých pošlapaných, silných citů. Oni si zamilovali minulost a smrt jako jiní básníci současnost a život. Oni milovali je proti proudu doby, mimo naladění a vkus soudobého obecnstva. (Na tento moment upozorňuji zvláště, aby byl srovnán s českými poměry, s naší historickou povídkou a románem, které opačně byly plodem prostředí, obecnstva, časové nálady, jež se odvracela od přítomnosti, hořké, trpké, chudé, národně utištěné do slavnější minulosti — zjev příznačný všem národům, jímž nenáleží přítomnost, její hmotná, hospodářská, kypící realita.) Oni vyzpívali svou lásku v nádherných grandiosních mramorových hymnách, v plavém a zjitřeném stylu, plném slavných teskných a těžkých rytů, v mramorových náhrobcích, zevně hladkých a studených, do jichž nitra uložili vřelé krvavé své srdce. — Jen tímto psychologickým životopisným momentem, tím, že prožili svoji látku, jsou uvedeni mistři umělci a básníky. Stejně jako jim protilehlí naturalisté, aby byli umělci a básníky, musili procítit život v posledních síťích svých nervů. Neboť tento subjektivní tvůrčí prvek je podstatný v umění, v každém umění, historickém jako naturalistickém. A kdyby byli jinak sebe lépe uvedení mistři zkombinovali kulturní ovzduší svojí doby (i na základech studia materiální kultury), nikdy by nebyli umělci, básníci, nýbrž pouzí studení *virtuosové*. Ten moment je důležitý a jen ten. A jen na něm nám záleží. Nebo jako se obracíme proti pouhé virtuosní detailnosti v naturalismu, stejně tak v historismu. Každý historický dramatik nebo romanopisec, který neprocítal a neprožil svůj historismus, je pouhý machér a virtuos. Každý, kdo jí maluje studené a lhostejně, je pouhý řemeslník, pouhý krejčí, který šije historické kostymy a obléká do nich současné lidi. A to je ta výtka, kterou mám k celému našemu historickému směru literárnímu, že historičtí naši spisovatelé nejsou umělci a básníky, že historická tvorba jejich je bezobsažná, že není jim filosoficky a symbolicky hodnotná,

jako byla Flaubertovi. Že to jsou skutečně buď pouhé rozšlapané kroniky nebo obyčejné sentimentální a kombinované příběhy a fabule soudobé, nastrkané do historické garderoby. Že neudělali nic ve formě, ve stylu pro hudbu a barvu slova, což je právě zkušební kámen pro pravou historickou poesii. Že díla jich jsou nudná a šedá, kde mají hrát, hořet a svítit. Že v nejlepších případech napsali snad virtuosní genry kulturní, ale žádná umělecká díla, žádnou poesii. Snad jsou knihy jich užitečná četba: snad — tu otázku zde nechci pitvat a rozhodovat. Mají ještě svůj význam v literatuře, ale proto ještě nepatří do umění. To jsou dva disparátní pojmy, které se musí přesně odlišovat. Chtět srovnávat naše historické povídkáře s Flaubertem — je naprostý kritický blud. To jsou dva tvary, mezi nimiž není mostu a pojítka. Propast, která nemá dna, leží mezi nimi. Jsou to nejvyslovenější protivy. (V tento soud svůj nezahrnuji historická dramata Josefa Jiřího Kolára, která jsem nestudoval posud kriticky a i jinak z dávna dosti špatně znám.)

Proti výtce, že nemám smyslu pro poesii, nebudu se hájit. Po tom, co jsem napsal právě o problému historičnosti, je to také zbytečné. Jak poesii pojmám, je tam zcela určitě již vidět. Abych více vyložil, řeknu jen, že ji neobyčejně přesně liším od *rétorismu* (ať veršem, ať prózou), který tak nenávidím, jako poesii miluji. Po tom je snad všecko již zřejmé.



### *Pailleronovi Komedianti*

#### *Polemický exkurs literární za ně vsunutý*

V únoru 1894 měla Pailleronova nová komedie svoji premiéru v Comédie française, v listopadu v Praze. Kritika francouzská rozešla se v prvním případě daleko více s obecnstvem francouzským než v druhém případě kritika česká se svým čtenářstvem a diváctvem. Francouzští kritikové — a to nejen levice reformní a analytická, nýbrž i konservativnější živly à la Jules Lemaître — zjistili naprostou neuměleckost této práce a hluboký úpadek autora Světa nudy a Myšky. Obecnstvo francouzské nemělo však pochopení pro bezpečné vývody kritiků a plnilo domy při Komediantech. U nás sešlo se diváctvo s denní kritikou jako obyčejně dost blízko — fakt, který charakterisuje již skoro naši novinářskou kritiku: nejde před obecnstvem, nestojí nad ním, nevede je, ale naopak: obecnstvo vleče kritiku a kritika není než ozvěnou jeho pocitů. Obecnstvu i kritice líbili se Komedianti tak „prostředně“ nějak. Obecnstvo všemu nerozumělo, lokální barva a šlehy a vtipy, které předpokládají znalost poměrů, unikaly, smích propuknul kolikrát na nepravém místě, ale to nezkazilo dobrý humor a nikomu ani nezabránilo cenění hry. Řeklo se sice, že to není takové jako Svět nudy nebo Myška, ale že je to ještě pořád zcela úctyhodné.

Komedianti jsou složeni ze dvou živlů velice si blízkých, které se vyskytují nejčastěji vedle sebe u jedněch autorů a mají též základ psychologický i estetický: z fraškovité *karikatury* a sentimentální *plačtivosti a melodramatičnosti*. Oba tyto živly tvořily již dříve jádro Pailleronovo, ale byly obratněji maskovány, nevyčnivaly tak naze jako dnes. Přikrývala je charakterovější psychologie, která nebyla

často nic než jemnější fabulace, než lstivá hypotéza, kterou bylo přijmout se zavřenýma očima — ale nicméně bylo viděti tuto delikátnější snahu autorovu (hlavně v Myšce) a ona působila, že rozlil se alespoň místy nad hrou světelný tok jisté básnické inspirace, že za-  
hořel lehký prach bledého slunce, mdlého nádechu básnické gracie. Byla to z dobré polovice iluze uměle a ne dost poctivě a umělecky vyvolaná, ale dalo se jí při dobré vůli, v příjemném pohnutí snadného vznětu podlehnout. V obou předešlých hrách, třeba měly v sobě již silnou část karikatury, byly přece některé figury tradovány s větší šífkou, s liberálnější probádaností, s otevřenější plností, že mohly platit tak obě hry alespoň částečně za *komedie mravoličné*.

Zcela jinak je tomu v Komediantech: tam poslední slabé zdi karakterního se vybornily v *karikaturu*, poslední zdánlivé citové teplo vyvětralo a odvanulo ve falešných líjácích slzí, pathetické sentimentálnosti a strojené melodramatičnosti! Celá hra je rozpuřena: první půle je karikaturní vaudeville, druhá sentimentální melodram. V první chtěl autor napsat mstivý a jizlivý pamflet dnešního veřejného světa pařížského, předem mladšího. Je známo, jaký rychlý horečný puls bije v dnešní francouzské metropoli. Je známo také, jak umělci spojují se tam v cercle, v kroužky, kluby theoretické i praktické literatury, jak z kruhů těch vyšly v poslední době různé reformy umělecké, manifesty dekadence a symbolismu. Je známo, že stejně je tomu v malířství, kde místo někdejších hromadných výstav pořádá několik oddělených každý směr, každá tradice, ano i každý skoro větší umělec. Není pochyby také, že tato drobná sdružení mají mnoho stínu; hlavní vina jejich je, že ubíjí individualitu, její přímou a hoto-  
vou plnost. Každý příslušník kruhu stává se solidárním, ztotožňuje se s nějakým abstraktním programem a dříve ovšem ještě s určitými osobami, rafinuje a přebrušuje v úmyslných a hledaných bizarnostech (obyčejně ryze náhodných, hmotných a technických) vydanou parole. Pravda je však, že v tom není dnešní francouzská generace výjimkou. Kdo zná její rozvoj umělecký i politický, zná působnost *salonů* od sedmnáctého věku až po dnešní dobu. Dnešní útvar literární asociace, umělecký cercle, škola je jen jiný vzorec; věc, jádro zůstaly stejné.

Jisto je, že velicí umělci vždycky se svěrací uniformě školy vyhýbali. Pracovali a stáli osamoceni. O přímou umění a individuality jim šlo. Pailleron uvedl na scénu takovýto umělecký cerkl mladých. První by vás zajímalo, jaké mají estetické, ideové kredo. Ale o tom není ve hře ani slova. Jsou to lidé nejrůznějších tendencí, které spojuje jedna snaha: *úspěch* za každou cenu. Nic jiného pro ně není. Zásluha jim neplatí nic — všechno je úspěch. K vůli úspěchu učiní, co chcete: dnes píše naturalisticky a zítra mysticky, dnes maluje plein air, zítra clair-obscur. Jsou to zcela sprostí a tupí spekulanti, umění je jim prostředkem k úspěchu a škandál, exces, pohoršení jedinou cestou k němu. Pracují k úspěchu zcela povrchnímu, zcela efemernímu; chtějí upozorňovat na sebe za každou cenu. Jak Paillreon karikuje, je tu očividné. Je všeobecně známo, že v takovýchto kroužcích běží především o směr, barvu, tendenci v umění, že tu běží především o *program*, na kterém se lpí s houževnatostí přímo scholastickou. Vystupuje se snad vtíravě, ale vystupuje se vždy za jedním praporovým heslem. Snad běží o osoby, ale ty jsou vždycky kryty *věci*. Hlouček lidí, které by spojovala jen a jen snaha úspěchu (a nic jiného) a které by se k tomu sobě navzájem přiznávaly s otevřeným cynismem — je barokní karikatura, především již v *mladém* světě uměleckém. Tendence Pailleronova je jasná: zstudit mladé snahy. A prostředek pohodlný: imputovat špatnost. Proto vpálil Lemaître právem Pailleronově hře toto galejní znamení: je to *vaudeville*, který by se rád dal pokládati za komedii mravoličnou — a nazývá způsob jeho, jakým adresuje svá pozorování do známých táborů, přímo *nevybraným a necudným* („une adresse . . . qui ne choisit vraiment pas assez et qui n'est pas exempte d'une sorte d'impudeur“). Připomínáme to našim literárním šosákům, kteří tleskali Pailleronovým výpadům, aby se také přihlásili o tuto málo čestnou distinkci, kterou jim přiřknul ne advokát francouzských reformátorů, nýbrž čestný spisovatel, pouhý čestný, slušný člověk.

Všichni ti členové „Jablíčka“ jsou pouhé barokní pitvorné loutky, bizarní a posunkové stíny: spisovatel, který spekuluje s necudností (Larvejol), malíř, který maluje „blátem“, jak sám praví, zakladatel sekty apartistů (Caracel), módní lékař, který užívá žen, aby mu urov-

naly cestu jeho kariéry (Saint Marin), malý žurnalista, typ Provenčala, frázista nejhrubšího zrna, který ovládá všechny lidi nejhanebnějšími nitěmi zřístnosti a ješitnosti a přivede to tak až k poslanceckému mandátu (Pegomas) — všechny tyto figury nemají nic v sobě kromě znetvořené linie svojí mravní kostry, kromě pitvorného mravního hrbu. Vedle těchto mladých šplhavců jsou podáni jeden dva staří: předem tupý a stupidní estetik de Laversée a kandidát Akademie, který se stane skutečně jejím členem, ač nemá jiné zásluhy než dosti pochybné jméno svého strýce, a starý umělec Morton, který pochlebuj za kousek reklamy mládeži, ač jí pohrdá a po straně se jí posmívá. A zase tu charakteristika žádá. Všecko pouhá zlomená kostra, karikatura jednočára, hrubá, bez hloubky a reality pozorovatelské, snadná, ležící rána na dlani.

Vedle této veřejné karikatury, souběžně s ní vine se druhé pásmo *karikatury intimní, citové*. Je to velmi spletená, plačtivá, romantická a románová historie střihu skoro dumasovského. V nečistém a prázdném Jabličku, v tomto pařeníšti drzosti a cynismu, v divokém a plánném trní vyrostl jediný štěp: naprosto ctnostný, mravný, vážný, nadaný, zdravý a neporušený sochař Petr Cardevent. Ostatní jsou podvodníci, on jediný umělec talentu i práce. Autorovi nestačil jen jako účinný pendant k neřesti druhých; autor, který v něm stvořil jediného slušného člověka ve své hře, určil mu mnohem těžší úkol. Věděl, proč jej tak střihnul: potřeboval jej za ženicha. A za nevěstu vyhlédl mu nešťastnou, ubohou, osudem těžce zkoušenou dívku Valentinu, která jí hořký chléb sirotčí v domě Pegomasů, kterou zradil kdysi kdesi nějaký ničema, kterou kompromituje Saint-Martin a kterou vyženou z domu, která pak uteče se ke Cardeventovi, kdež se setká podivnou náhodou se svým neznámým otcem, kritikem a příznivcem mladého sochaře, Grigneuxem . . . atd. atd., až nakonec po mnohých útrapách dostane svého drahého Petra a ten ji. Je to zcela romaneskní, kombinovaná, dobrodružná, prázdná a hluchá, jak náleží vodnatou a falešnou sentimentálností zabarvená legie náhod, nehod, shod a dohod, které působí nejvýš trapně na diváka. Jí se pohřbil Pailleron *jako umělec* úplně a naprosto; zbývala-li k němu před tím kapka sympatie

u koho, je nyní nadobro ztracena. Psychologické a umělecké ceny není v celé hře za ment. Autor, který strožil osidla na jiné, lapil se do nich sám. Chtěl karikovat jiné a zkarikoval sama sebe. Jako nerozumí síle, rozumu, snaze a karikuje ji v pitvornou šplhavost, stejně nerozumí nitru, citu, duši, kterou karikuje v sentimentálnost a melodramatičnost. Lidi svoje rozdělil si na dvě ohrady, na pravici a na levici; na levici dal zlé, které vidí buď jako blbce nebo jako podvodníky, na pravici dobré, které slátal ze syrobu a přebarvil do pronásledované ctnosti nebo vznešeného odřikání. Je viděti, jak organicky souvisí spolu oba živly, karikatura i melodram, oba proudy, které shledala ostatní kritika velmi disparátními. První je hřích autorův, druhý jeho trest, prostý důsledek prvního, výsměch a výprask nečisté, neumělecké, nenávislné jeho snahy, Kainovo znamení, které si sám vypálil na čelo.

Komedianti jsou povrchní fraška, která přežene před zrakem diváka roj pestrých much, mrak nejasných pitvorných figurek, nemajících jiného profilu leč ten, který jim vtiskne po své libovůli herec, jenž zde má úplně volnou ruku. Figurky jsou fixovány pouze zevnějškem, šatem, držením těla, účesem, posunem. Jsou to pouhé barevné stíny, bez nitra a bez života. Herci hráli se šťastnou pohodou na svou pěst. Jejich těkavé vervě, některým šťastným baroknostem, které objevili, děkuje hra za svůj úspěch. V první řadě jmenuju p. *Sedláčka*, který svoje figury konstruuje sám ze sebe s jistou malířskou, hmotnou, drasticky cynickou a vtíravou podrobností v suché, úsečné bezpečnosti a vzácné scelenosti. Vedle něho bystře a elegantně profiloval p. *Vojan* šplhavého suchého sobce, „který vydělává si svou kariéru láskou“, jak zní Stendhalovo typické slovo. I všechny ostatní úlohy mužské, obsazené zejména pp. *Seifertem*, *Slukovem*, *Šmahou*, *Bittnerem*, třeba většiny herců právě pohodlně nepřilehaly, byly provedeny se snadnou a pružnou lehkostí. P. *Mošna* stvořil zidovského dohazovače s uměleckou mírou, p. *Šamberk* tupohlavého kandidáta Akademie. Z dám pí *Kvapilová* překvapila jiskřivou hravostí na počátku komedie, pí *Sklenářová* idealisovala a zjednodušila tak i přepjala prostou dobrotu a obmezenou horlivost mateřskou. Režie p. Šmahova — nemálo obtížná — byla v celku šťastna.

Autor Komediantů vyslovil nedávno v Akademii své názory o mladém hnutí francouzského umění. Neřekl skoro nic jiného, než co je obsaženo v Komediantech. Mladé snahy jsou mu výstřední za každou cenu, aby zjednaly autorům jméno. Všecko vykládá si oproti starému. Starší byli prý prostí, jasní, veselí; mladí prý proto jsou složití, nihilisté a symbolisté; koketují se sociologií i psychologií; mají formu složitou, aby maskovali nedostatek jádra. Starší byli národní, proto prý mladí jsou kosmopolity; kazí se v cizině; slunnou jasnou Francii zaplavují prý nordickými a slovanskými mlhami. To byl tenor p. Pailleronův. Není nový v ničem. To všecko, jak sami víme, vyčetli mladím již jiní, snad v jiné, zdvořilejší formě — a na to všecko odpověděli již dříve a velice určitě a správně mladí. Nezmiňovali bychom se o tom, kdyby z tohoto náhodného intermezza nebyl vytloukán v Čechách v dnešních bojích s námi kapitál. Je to žalostné, vidět takový způsob polemiky — za cizím štítem — v Národních listech. Poměry prý jsou tak blízké! Páni se důkladně mýlí! Jen ignoranti francouzských poměrů mohou tak tvrdit. Již ten fakt, že francouzská mladá generace, která chce reformovat, musí kráčet přes takovou *minulost literární*, přes taková jména jako *Balzac, Flaubert, Stendhal, Taine, Zola* a j. — kterým u nás nemáme obdobných, činí postavení naše naprosto nesrovnatelné s postavením mladé generace francouzské. A jiný moment: *u nás není koterit mezi mladšími, kruhů a škol*. Ty jsou vlastní právě našim odpůrcům, starší generaci. Zmladších stojí každý osamoceně a odlišeně od druhých, se svou pýchou a se svou snahou.

Argumenty p. Pailleronovy jsou ostatně naprosto chromé. Mluví o tom, jako by fraškovitost, hravá jiskrnost a veselá snadná mělkost byly znakem francouzského národního umění. Pouhý nejběžnější přehled dějin literárních jen devatenáctého věku poučí jej o pravém opaku. *Chateaubriand, Victor Hugo, Balzac, Stendhal, Flaubert, Taine, Vigny* — ti všichni byli temní, chaotičtí, mlhaví, těžcí, symbolističtí, hloubaví. Ti všichni nenáleželi by do národního umění francouzského. Dobře. Pak je ale otázka, kdo by tam náležel. Pan Pailleron uvedl již jednoho. Je to — fraškář Labiche. V tom se tedy resumuje genius

francouzský pro p. Paillerona! Snad by k Labicheovi postavil laskavě ještě sebe. Jsou velice žertovné tyto názory. Labiche byl vtipný a bystrý šprýmař, veselý, šumivý vaudevillista — a nic víc. Napsal mělké věci, pro něž nemají dnes a dávno neměli lepší z Francouzů smyslu a pochopení. Polemika s takovými soudy je těžká. Ve Francii smějí se ostatně již pronášet jen v Akademii. A z jakých lidí rekrutuje se často tento sbor, ukázal sám Pailleron v Komediantech na figure p. de Laversée. Je škoda, že zapomíná sám na vlastní objevy.

Mladí francouzští kritikové ukázali dávno, jaký drzý podvod a klam tropí se tam s národním duchem a jak špatně a zvrhle mu rozumí ti, kdo nejčastěji jej mají v ústech. Jsou-li kde a v čem obdobné poměry u nás, je to v *tomto bodě*, jak můžeme kdykoli a komukoli dokázat.

#### *Jiráskův Otec*

Na počátku prosince m. r. přešla jevištěm Národního divadla nová hra p. Jiráskova *Otec*. Práce je označena na ceduli estetickou nálepkou „drama“. Jedna část kritiky (p. Kuffner v Národních listech) pokládala *Otce* přímo za nejmodernější drama, za tvrdošíjný důsledek moderní, společenské, experimentální formule umělecké. Já zde soudím jinak, právě opačně: *Otec* je mi vnitřně nesrostlý a pochybený útvar, dramatický blud, ne nový, ale *starý*, ležící sto let a více za námi. Je mi velice blízký melodramatu Diderotovu a jeho bliženců v druhé polovici osmnáctého věku. Nemá také daleko k romantické tragedii osudové německého *Sturmu a Drangu*. Mnohému, kdo zná počestné a střízlivé tradice p. Jiráskovy prosy, jeho zlatou střední cestu, které se tak houževnatě drží v celé své tvorbě, jeho nenávisť ke každé vervě, ke každé odvaze, k novému originálnímu pojmání života nebo umění — čtou se hořejší soudy těžko, se skepsí a překvapují snad jako úmyslná paradoxnost, vyumělkovaná bizarnost kritická. A přece platí doslova, jak dokážu. Pan Jirásek, estetický konzervativce ve svých románech a povídkách, který přísahal na ušlapanou uměleckou silnici, který

svědomitě vyplňuje různé epické genry — vybočuje skutečně v Otcí s divokou extravagancí do nebezpečných skal a lesů naturalistického romantismu. Pan Jirásek je v Otcí skutečně revolucionářem. Nevím, jak se to přihodilo, ale je tomu již tak. Snad ani p. Jirásek o tom nevěděl a snad stojíme nad živelným faktem, nad bezděčnou vzpourou lidské přírody, dlouho sepjaté pod těžké všední jho, dlouho zapřažené do jednotvárné krásy a řízené jednotvárnou, černou, věčně volně a vlekle visící opratí. Ale fakt je tu a musíme jej konstatovat, třeba nás překvapoval. Ovšem náhodová výjimka, která nám z nevyzpytatelného rozmaru poskytuje toto opravdu vzácné divadlo, nemohla přemoci úplně pravidlo, zákon, přirozenost p. Jiráskovu, jeho konservativnou, rozumnou starobylost. A tak stalo se, co se v daných podmínkách musilo stát: p. Jirásek v Otcí je sice revolucionářem, ale zároveň starým, velmi starým revolucionářem. Sto let (volně počítáno) starým revolucionářem. Ke cti jeho jako člena Akademie budiž konstatováno, že se nedovedl ani v revoluci zapřít. Když již musil revoltovat — revoltoval antikvovaně. Podnikám klidnou profesorskou úlohu, vykládám anatomický útvar p. Jiráskova „Otec“.

Tragickým rekem p. Jiráskova dramatu je čtvrtláník Divíšek, otec tří dětí: jedné dcery a dvou synů. Špatný, nejhorší otec, vyložme hned, poněvadž jedná proti první a základní zásadě každé pedagogiky: té, že všechno, co podnikáme se svým dítětem, se svým svěřencem, vychovancem, musí míti za cíl blaho dítěte, svěřence, vychovance. Že dítě nesmí býti nám prostředkem k nějakému vnějšímu cíli, který leží mimo ně, mimo jeho blaho. Proti tomuto prvnímu požadavku každé pedagogiky, který ozřejmil nový filosofický realismus, hřeší naprosto a úplně Divíšek. Obětuje blaho, osobní, individuální štěstí svých dětí *vnějšmu* cíli, podivnému cíli, který si — neznámo jak — vzal do hlavy. Chce totiž napětím všech sil svých, výlučným soustředěním jich domoci se sousedního statku, majetku Kopeckého, který kdysi náležel jeho rodu. Této rodové pýše obětuje všechno: všechny svoje požitky i všechno štěstí svých dětí. Divíšek je starý známý, dnes v naší literatuře do posledního svalů vypracovaný typ *rodového* sedláka, přissátého ke svojí půdě, skoupého a lačného, který celý se

upíná k nemovitosti svojí, jemuž běží o nedílnou dědickou poslušnost určitého celku půdy. Bytost úplně typická, rodová, konservativní — prosta smyslu pro svobodu sebeurčení jedinečného, již celý duševní charakterový mechanismus je dán průhledně jedním napjatým lanem: funkcí rodovou. Nejdokonalejšího představitele této společenské funkce, této síly fysiky společenské, podal p. Svoboda ve svém Doušovi z „Rozkladu“. V Divíškoví však jest sociální demonstrační síla onoho rozrušena i individuálním zabarvením, jímž z něho pan Jirásek učinil výstřední, chorobné, duševně tupé, romanticky zkarikované individuum. Pan Jirásek zabarvil Divíška svého dvakráte: jednou jako romantického mstitele rodového, který nese na bedrech svých tajemné poslání, který chce vrátit rodu svému statek, jenž mu kdysi dávno náležel a o nějž byl kdysi, jaksi (neznámo jak) Kopeckými připraven, a po druhé jeho *bigotností*, prvkem, jež naprosto přehlédla, tuším, kritika, ač má v dramatu p. Jiráskově důležitost ústřední, základnou, pojmovou, jak hned osvětlím. Tyto dva rysy charakterové podstatně spolu těsně souvisejí, jak je sdostatek známo ze starých romantických melodramů: rek, který má jakési tajemné, veliké, od starých, dávno mrtvých pradědů uložené poslání, který má provést nějakou tajemnou mstu, je přirozeně pověřivý, pokládá se za nástroj jakéhosi tajemného určení, připisuje si přirozeně osudnou důležitost a závažnost. Divíšek p. Jiráskův je takový romantický osudový spiklenec, taková romantická karikatura. Tento člověk, který má tajemné veliké poslání: dostat do svých rukou statek souseda Kopeckého a spojit tak obě usedlosti v celek, kde by dál nedílně seděl po něm jeho rod, jako seděl kdysi před ním — je zamlklý, urputný, tajemný, pověřivý, bigotní — je svařen podle starého, osvědčeného romantického receptu. Není náhodné, že v druhém aktu, kdy dosáhl konečně po celém věku lopoty, bídy, odřikání a pokoření svého cíle, kdy nenáviděný odpůrce byl vyhnán ze statku, kdy po prvé večer vstupuje do dobytého nepřátelského statku, první, co učiní, je, že hluboko se pokloní před obrazem Bohorodice a rozžhne olejové světlo před ním. Není náhodné, že dceru i syna zasvětil Bohu, že ji odvedl proti vůli její násilím do kláštera, jeho proti chuti jeho sepjal do

kleriky — je v tom zachycena jeho chorobná pověrečná bigotnost lidí duševně jednostranných, výlučných monomanů. Divíšek je člověk nenormální, patologický, to jest příliš úzký a nevyložený; autor ani nenapověděl nám nic z vlivů, které tak utvořily jeho povahu. Divíška celého musíme přijmout se zavřenýma očima. Autor vynese ho z kulis hotového a neměnného, sestrojeného jednou provždy jako sochu. A jen tím stává se, že vidíme jej jako úzce z černého papíru vystřiženou siluetu, jako osudového romantického spiklence.

Tomuto člověku brání v poslání jeho vlastní syn, alumnus Jan. Zamiluje se totiž jako pravý Montek-Divíšek do Julie Kapuletovy, do Anny Kopecké, dcery opovředného nepřítele svého otce. Ale ustupuje hned v pause mezi prvním a druhým aktem od lásky svojí, povoluje otci, který jej zavírá do semináře jen za slib, že ušetří rodičů milované dívky. Starý Divíšek, jako všickni romantičtí svárlivci, je podvodný a věrolomný. Nezdrží slova daného synu a přivede starého Kopeckého bez slitování na žebráckou hůl. Jan doví se o tom, až když zkáza je dovršena; přijíždí z Hradce, přichází ke Kopeckým právě, když tito se stěhují ze statku, a zaslibuje se Anně. Mění vůbec úmysly a směry svoje, jako hybná korouhvička, do které vane vítr autorovy potřeby. Tento Jan je nejšmutnější figura dramatu — naprosto prázdná, plochá a hluchá duše, bez pevného rázu a určité charakterové kostry. Je to bledý idylický milenec, vystřižený z kalendáře. Je to měkká, povolná houba, již autor smačkne, jak chce, a již ucpe, kdykoliv potřebuje, průlom, kterým nabírá se voda do jeho dramatické lodičky. V dramatu p. Jiráskově nečiní nic, než že odvolává a mění svá rozhodnutí: řekne *ano* jen proto, aby mohl říci po něm *ne*. Mění své úmysly, jak potřebuje autor pro směr a spád svého dramatu. Je to pohodlné kormidlo, bezvolný soumar v jeho rukách. Soudil jsem, že na svém rozhodnutí v druhém akte setrvá, ale mýlil jsem se. Nevěděl jsem, že ho autor potřebuje ještě ke katastrofě a že jím podle toho zatočí. Stane se totiž něco, co změní zase jeho rozhodnutí, jeho úmysl domoci se jakéhos takéhos postavení a ožení se s Annou Kopeckou. Toto „něco“ je právě *krise* dramatu, jeho krvavá rána. V tomto bodě je právě revolučnost p. Jiráskova. Stane se, co nemohl nikdo předvídati.

Druhý syn Divíškův, obmezený, tupý, surový chasník Bobeš, vyvolený dědic svého otce, serve se v osudný večer s mladým Kopeckým, bratrem Anniným, a je od něho v křížku náhodou zabit. Tím je situace vypletena z běžících dějových nití. Vyjasní se všecko v tuhé hotovosti, v pevném zakrojení nože, kterým sklátil Bobše.

Starý Divíšek je připraven o dědice, jak jej pojímá podle svého názoru, totiž o lopotné zvíře, které by zachovalo a rozmnožilo nabytý statek a odevzdalo jej jinému takovému tažnému těžkému zvířeti, svému synu. Jeho rodový cíl je rozdrčen, jeho rodový sen je zasažen bleskem z čisté oblohy, když již ho dosáhl, kdy po něm vztáhnul již lačnou křečovitou ruku.

Nyní zbývá mu jen jediný mužský potomek, alumnus Jan, který by mohl uskutečnit jeho rodový sen. Je pravda, že není vhodným materiálem k takovému cíli, že není z toho těsta jako byl Bobeš, že je v podstatě své prvek jedinečný. Ale starý slevil by nyní mnoho ze své zarputilé tvrdošijnosti. Ta, zdá se, je nyní zlomena v té nevypočítatelné tajemné katastrofě, rozlámaná a zvětralá pod tímto hromovým úderem. Vyvřely v něm, tušíme, nyní ryze lidské srdečné city otecké, běží mu nyní jen o syna, zdá se. Ale ten odvrátí se nyní od zlomeného zarputilce. Jemu navzdory vstupuje do semináře. Otec je bez dětí. On, který žil jen pro sen rodový, ztrouchniví v studené němé sirobě. Výstřední výlučnost jeho je ochromena výlučností druhou, právě protilehlou. Zcela pravidelná geometrie viny a trestu, zvážená na lékárnických váhách. Jan změnil znova (po třetí) svůj úmysl a tato změna dovršuje katastrofu. Je neúprosný, poněvadž podle autorova záměru musí být neúprosný.

Jak viděti, je středem, kritickým bodem hry p. Jiráskovy katastrofa druhého aktu, náhlá, náhodná, nečekaná a nepravděpodobná smrt Bobšova. V jeho smrti leží trest pro Divíška. Do Bobše složil všecku svoji naději a lásku. V Bobši je potrestán za ni.

Jaká je smrt Bobšova? Zcela náhodná a nepravděpodobná, opakuji. Stejně nepatrnou pravděpodobností mohl Bobše usmrtit blesk, rozdrtit vyvrácený strom, mohl se na něho sesunout strop nebo mohl podlehnout epidemii.

Smrt Bobšova je náhodná. Náhoda? Co je to náhoda, ptáte se. Pojem naprosto nefilosofický. Otevřete filosofy a čtete. *Náhody* není, vykládají vám. Náhoda je klam, je naše nevědomost a neznalost. Všecko děje se zákonně, příčinně, nutně. Ten však, kdo *nezná* zapjatosti příčinné, nutného sledu podmínek a účinků, mluví o náhodě. Je to prázdné slovo, kterým maskuje svoji nevědomost. „V přírodě není nic nahodilého, nýbrž všecko je nutností božské přirozenosti určeno, aby *určitým způsobem* existovalo a působilo“, čte se v I. knize, 29. větě Spinozovy Ethiky.

Jak viděti, je sám pojem náhody úplně falešný a nereálný. Je to *subjektivní omyl*, blud a klam, je to něco čistě záporného — t. j. pouhá nevyjasněnost, nevysvětlenost postupu, cest a stezek, kterými jde, vine se a stéká pramen jevů, jich sledu a souvislosti.

Z těchto důvodů nelze pojem náhody připustiti jako rozhodující střed dramatické stavby a její klenutí. Neboť v uměleckém díle jako v každé stavbě, žádáme stále nutněji a urputněji určitou pevnost a logickou souvislost jednotnosti. V dramatu právě běží o to, abychom poznali a vysledovali ten řetěz příčin a účínů, tu zapjatou řadu jevů — postup, jakým z prvního činu, z počátečního *a* dochází se nutností logického rozvoje k poslednímu faktu *n*, které je pak filosofickou a mravní kritikou prvního, počátečního *a*, tragického činu dramatické figury. Mezi prvním a posledním členem musí býti zcela zřejmá, světelná, nepřetržitá souvislost příčiny a účínu. Musíme viděti a slyšeti tu celou řadu faktů, která osudně a nutně vyplývají z prvního a vedou nepřetržitou, železnou důsledností k poslednímu. Jak první čin, první faktum zrodí druhé a to třetí atd. — tento postup železné logiky — tato ozubená kola, která jsou vpletena jedno do druhého — tato příčinná rodová spojitost členů je právě dramatická logika. V ní běží o to, ukázati, jak v prvním činu je skryt, obsažen čin poslední, katastrofa, ukázati čin poslední, konečné rozhodné faktum jako přímý a nutný důsledek prvního. Neboť jedině pevnou zřejmostí a správností této řady je dána dramatická kritika, ethické ocenění rozhodného kroku rekova. Kde této logické řady není, tam není dramatu — poněvadž schází každá perspektiva, každá reflexe a kritika ideová

Slovem: pojmovou a přirozenou podmínkou dramatu je nám určitost a zapjatá souvislost faktů (determinace). Od ní však právě dobře a přesně se musí odlišovat osudnost, fatalismus. V osudnosti je obsažen již pojem náhody. Cosi se stalo osudně, znamená jen: stalo se to nutně, poněvadž tak se musilo stát, poněvadž prozřetelnost tak ustanovila, rozhodla, předurčila — ale bližšího nic nevím, postupu, jak se tak stalo, neznám. A v tom jest zásadný rozdíl mezi determinismem (určitostí) a fatalismem (osudností). Fatalismus je pouhá, nahá víra, determinismus je věda. Fatalista bez důkazu věří v předurčenou nutnost dějů. Determinista tento nutný, vnitřně zapjatý sled dějů zjišťuje, dokazuje na hotových konkrétných hromadách jevů, jež se řadí po logických zákonech v příčinu a účín. Fatalismus nic nedokazuje, nic nekritisuje; on je pouhá víra a nesnese kritiky. Visí celý ve vzduchu, nemá vůbec podkladu faktů a cifer. Je to nejkrajnější mysticismus, který všecku rozumovost a priori vylučuje. Determinismus naproti tomu sama rozumovost, sama kritika, samo poznání, zkoumání a přesvědčování. Mezi determinismem a fatalismem, jak patrné, je rozdíl zásadní, a směšovati oboje je nelogická nesoudnost. Fatalismus objevuje se na počátku dějin lidských, v malé kultuře rozumové, kdy badavost a kritičnost není rozvinuta, na nižších stupních civilisace. Je číře citový, lenivý a hluchý. Rozvojovým postupem, vzrůstem rozumovosti, pozorování a kritického šetření ustupuje vědě, determinismu. Fatalismus cítí zapjatost a souvislost všech jevů, všech faktů, ale nemůže jí dokázati, přijímá ji slepě jako tajemnou záhadu. Determinismus teprve ukazuje a na určitých, hmotných případech zpytuje a dokazuje nutnou příčinnou souvislost jevů. Rozvoj rozumový je celý dán touto drahou a nejen rozumový, i mravní a estetický. To, co z počátku tušíte a nejasně dohadujete jako zapjaté a souvislé, nakonec jako takové zjišťujete a nazíráte. Rozvoj dramatu ukazuje také tuto cestu. Mnohé staré řecké tragedie vězí ještě větší menší částí ve fatalismu. Dnes je nám však fatalismus na jevišti naprosto nesnesitelný, neuspokojuje nás, dráždí a dusí svou tupou pohodlností a snadností. V moderní době vyskytuje se sem tam (v krajním romantismu a krajním naturalismu) jako zvláštní umělecké

poblouzení, které obyčejně rychle zmizí a přivede se samo ad absurdum. Žádáme dnes všude více, určitěji a naléhavěji souvislost logické nutnosti, důkaz a hmatavou jistotu toho zapjatého řetězu příčinného. Fatalismus sneseme dnes pouze jako psychologický, jako látku dramatu, ale ne jako jeho formu, ne princip jeho kompozice. Chutnám ku př. výborně poesii fatalismu u Maeterlincka, kde se mi fatalismus podává pouze náladově jako psychologický fakt, objektivně a zkušebně v podobě strachu, bázně, předtuch a zděšení — ale je mi nesnesitelně odporný v dramatech p. Jiráskově, kde má býti ideovým důkazem, kde je podstatou stavby dramatické, celou jeho formou, vlastní spekulativnou záhadou. Pan Jirásek dopouští se téhož bludu jako kdysi krajní naturalista Diderot a krajní němečtí romantikové t. zv. Schicksalstragedie. Aby ukázal falešné stanovisko, pochybenou snahu svého Divíška, jeho otcovskou vinu a hřích — použije k tomu náhodné rvačky, v které zabijí mu Bobše. Nemusil být ani tak vyběravým — stejnou cenu logickou a důkazovou měla by Bobšova smrt v posteli na tyfus ku př. Nebo ještě radikálnější cesta, aby úmysly a snahy Divíškovy byly obráceny v prach a popel: — mohl zemřít sám dříve, než dosáhne statku Kopeckých, raněn mrtvicí. Není třeba karikovat, aby bylo patrné, že autor nemá nejmenšího smyslu pro dramatickou logiku. Neboť každému diváku běží o to, vědět, jak pochybená snaha Divíšková sama sebou se na něm pomstí. Jak tím, že bludný úmysl svůj pojal a prováděl — sám první stal se jeho obětí. Takové je tu thema dramatické logiky. A na ně není žádnou odpovědí smrt Bobšova ve rvačce. Je to pouhé mrzuté neštěstí, mrzutá náhoda, která nesouvisí nijak příčinně a logicky se špatným otectvím Divíškovým. A účinek této katastrofy je jen čistě napínavý, hmotně rozrušující. S hlediska dramatické logiky je roven nule, je naprosto lhostejný. Pan Jirásek nedokázal, co chtěl a měl dokazovat: totiž že Divíšek je špatný otec a jaké smutné následky vede za sebou toto špatné otectví pro rodinu a hlavně pro něj sama. Chtěli jsme vidět, jak otravuje a rozrušuje tato chorobná zvrhlá snaha děti a jak nakonec tyto přirozenou důsledností reakce odemstívají se otcí; chtěli jsme kritiku snahy Divíškovy viděti zcela hmotně v příčinné důslednosti, v zhoubě, které podlehe na-

konec sám; chtěli jsme viděti, jak tento tvrdošijný tupec nakonec prohlédá pod ranami, bolestmi, klamem, kterou mu přinese důslednost jeho snahy, logika cesty, kterou sám chtěl a kterou sám šel.

Otcí p. Jiráskovu schází všechna kompozice, všechna dramatická logika, všechna myšlenková hodnota. Nepřesvědčuje jasně vedeným důkazem logické nutnosti, logikou činů, nýbrž ohromuje, zastrahuje, rozrušuje pouhou slepou náhodou. Je to hra myšlenkově pustá a prázdná. Nemůžeme v ní býti vzrušeni kritickou účastí psychologickou, poněvadž necítíme nikde hybné pracující teplo rozboru a důkazu. Je to *melodram* slovem, který budí buď tupý úžas nebo mlhavou sentimentálnost jako překvapující nevypočitatelnost náhody vůbec. Jsme sklíčení a zklamáni po smrti Bobšově stejně, jako kdyby bylo zahřmělo a blesk zabil Bobše nebo Divíška nebo zapálil statek. Nedokazuje to nic. Důkaz, postup, vývoj si p. Jirásek vůbec škrtnul. Zdá se, že bude dokazovat, chystá se k tomu, vidíte přípravy, a nakonec vezme houbu a smaže všechno. Takové zklamání působí trapně a odporně.

Jedno lze namítati, co bylo, tuším, všemi přehlédnuto. Vypouštíme z počtu totiž *povahu Divíškovu*. Je to, jak známo, člověk tajemný, pověřivý, bigotní, jak se zdá. Lze tedy namítnouti: tomuto pověřivému člověku je smrt Bobšova hotovým, skutečným důkazem, že bloudil ve svých snahách. On, který zavěsuje lampu před svatý obraz a blahorečí bohu za zkázu svého nepřítele, netuší, že vedle v komoře leží umírající syn. Nebude vidět v této náhodné smrti prst boží? Není ona tomuto fatalistovi a mystikovi zřejmým, nevývratným důkazem a trestem? Proti tomu je nutno ukázati, že Divíšek není dosti rozhodně a prohloubeně kreslen jako fatalista a mystik; psychologicky je vůbec nevyjasněn, nanejvýš povrchně, plaše, mělce a rozplizle ve stínu narýsován. Ale i kdyby tomu tak bylo, je hra stále roztržena, beztvářá, zvrhlá a prázdná, poněvadž pan Jirásek postavil jiné thema, než na jaké odpovídá: thema jedná o důsledcích zvláště zvrhle pochopeného otectví a ne o nepřičetnosti fatalisty. Je jasně viděti, že



p. Jirásek nepochopil naprosto dramatickou logiku, příčinnou závislost a objektivnost dramatického důkazu: — místo důkazu objektivního, místo logiky faktů a činů podává logiku — tupého šilence, totiž jeho neobjektivní víru, lépe jeho pověru. Ta by měla být dramatickým důkazem. Místo řetězu logického určení — subjektivní mátohy, halucinované představy monomana. To je skutečně postup všech tragiků osudovosti: místo řetězové řady skutečností, místo objektivního, konkrétního sledu logické nutnosti podávají překvapující, nepravděpodobné, nevyzpytné náhody, které jsou důkazem jen pro horečný nebo ztuhlý, tupý mozek jich nepřičetných, pod průměr chápání a usuzování stlačených reků. Takový je také Divíšek p. Jiráskův. Je to v sazích kreslený surový divoch, nevyzpytovaný hloubavec, tajemný a šíleně tvrdošijný podivín, o jehož duševním ustrojení ničeho nevíme, které nám není ničím odkryto a odhaleno. Chápeme pak také úplně, proč neodvážil se pan Jirásek na demonstrační hru logického rozvoje, na objektivnou určitost skutečnosti a proč odevzdal se fatalismu, jeho subjektivním dýmům a mlhám, které nepřipouštějí, ba přímo vylučují všecku kontrolu, všechnu kritiku a poznání. Vidíme to v naprosté neschopnosti k psychologickému rozboru a rozvoji, která nás přímo zaráží i ve všech ostatních figurách „Otce“.

Starý Kopecký i jeho žena, Václav i Anna Kopeckých, Jan Divíšek — ti všichni kreslení jsou úžasně mdle, prázdně, bez reliefu i barvy. O duševním ustrojení jich ani prostě o temperamentu nemáme názoru. Bobeš Divíšek a venkovský kořenář a zpěvák-předřikač Křivda jsou jediné chycení vnějškem jako zajímavější, pestřeji sláтанé loutky. Pánové *Sedláček* a *Mošna* mohli jim tak vtisknouti výraznější minci než ostatní herci svým kalendářovým tuhým odlikám.

Ještě poznámku o druhém aktě „Otce“. Mhavé, šeré, smutečnými stíny zalité thema fanatismu nese samo v sobě sílu jisté sugestivné náládovosti, dušemalebné a podmračné poesie. Tak se stalo, že p. Jirásek, tento tak prosaický prosatér, napsal druhý akt, který má jistou vyvolací sílu ve svém konci, kdy v kmitavém dešti olejového kahanu, rozžehnutého před bohorodicí, v široké záplavě měsíčního světla, jež venku stojí jako zelenavá louže, sbíhá se zvolna poděšená ves k mrtvole

Bobšově a starý Křivda, rozhořčený a malicherně zlostný, že posílají pro lékaře, odchází skřehotaje jako sýček táhlý pohřební žal m nad teplým ještě tělem. Zdálo se mi, že tu p. Jirásek přestoupil do školy k Maeterlinckovi. I ostatek potvrdil mi, že pan Jirásek „podivně zabřídá“, jak zní slovníkový termín naší starší musejníkové kritiky. Na neštěstí je sugestivná síla této scény ve vás ihned zdušena, když si uvědomíte liché a falešné motory její, a působí pak odporne jako dekorační klam a násilný světelný efekt, který přichází nejlépe vhod dramatikům, kteří mají v hlavě tmou.

Celkem mne p. Jiráskův „Otec“ překvapil. Vyložil jsem již nahoře, jak. Čekal jsem každým způsobem plod správnější, korektnější, akademický a viděl jsem lichý a zvrhlý revoluční náběh — třeba ke stu let starý náběh — ale přece jen revoluční. „Otec“ byl by dnes zajímavý, i kdyby jej napsal kdokoliv. Že napsal jej p. Jirásek, uvádí v úžas.

### *Klicperův Žižkův meč*

Galvanisovaná fraška Klicperova vzbudila v divadle většinou zcela jiný než prostý živelný zájem, naivní a otevřený smích. Obecenstvu je příliš prostá, zastaralá a překonaná, cítí dobře ve své většině čistě historický a antikvární zájem a směje se proto z jakési literárně dějepisické šetrnosti a znalosti, s její převahou a shovívavým pochopením. Upřímně a opravdově smály se snad jen děti tělem nebo citem. Jiní usmívali se mírně a labužnický mdle potěšením historického diletantního znatele starých mincí nebo obrazů. Ta staromódní vegetariánská, málo kořeněná kuchyně nemůže také vážně soutěžit s pařížskými pikantními omáčkami, jaké předkládá občas obecenstvu naše správa a jež pak znamenají deset vyprodaných domů jako *Carréova* a *Bichonova* „*Reduta*“.

Klicperova fraška, krotká, naivní, mírně, upřímně, slušně a snadně veselá, je milá svým archaistickým rázem jako starý rodinný porcelán s těžkými hlinkovitými květy a jako starý bílý venkovský nábytek

plný ještě slunečné záře a kmínové vůně. Je milá svojí světlou přítulnou otevřeností a svým čtveráckým, poctivě a důkladně buzeným veselím. Byla pěkně, stylově, řekl bych, sehrána pp. *Řadou, Vojanem, Mošnou, Pštrossem*, který byl výborný Ivan, česky věrné domácí zvíře, *Šamberkem* a sl. *Vlčkovou*, která s pravou staromódní svěžestí i zdržlivostí zároveň říkala v kvítkových šatech svojí Marii.

### Augierova Paní Caverletová

„Paní Caverletová“ je z posledních a nejslabších her Augierových. Hrána byla po prvé tuším r. 1876. Je to praktická cílová tendenční hra, skoro právnická úvaha. Dobrá, milá, čestná žena provdala se za zpustlého ničemu, Morsona, od něhož se musí odloučit po několika letech. Poněvadž z manželství jsou dvě děti, nemůže se po právu francouzském provdat po druhé, nýbrž musí žítí svobodně odloučena od svého zpustlého muže. Zamiluje se sice do šlechtného mladého muže Caverleta, ale nepovolila by jeho prosbám, kdyby jí nebylo třeba jeho hmotné pomoci pro děti. Žijí šťastně ve vzorném svazku, v Ženevě tuším, celou řadu let a vychovávají svědomitě děti Morsonovy. Před vnějškem žijí jako manželé po právu — obecně vážení. Ale vážnost tuto hned ztrácí, jakmile vyloží pravý svůj poměr. Počestný otec jeden ihned odvolá žádost za ruku mladé Jenny Morsonové, o níž se ucházel pro svého syna. Mravně je to všecko v pořádku, jste šlechtní lidé, vy i paní Morsonová — ale *veřejné mínění, konvence?* Dcera není pak již, jak se říká, z dobré rodiny — tak argumentuje farizejský bavlnkář. K dovršení bídy objeví se náhle na jevišti ničemný Morson, který nyní, kdy jeho rozloučená žena zdědila nějaký veliký kapitál, chce, aby buď vrátila se k němu, buď zřekla se Caverleta, jinak hrozí jí odejmutím dětí. Milenci chtějí se rozejít, když vtom nebezpečí zmizí. Mladý snoubenec Jennin má šťastný nápad odbýti dotěrného ničemu nějakým půlmilionem; ten za to přijme švýcarské občanství a tím je neškodný. Jenny dostane svého človíčka.

Hra ukazuje, jakým bídným a nedostatečným opatřením jsou

zákony a všecko tak zv. právo — stejně bídným, hluchým a konvenčním jako společnost, která je hotovila. Ta společnost, kterou představuje ve hře bohatý obchodník, kterému je „shoking“ čistý a krásný život dvou šlechtných lidí a — nebylo by naprosto „shoking“ bídné, ubohé, mukyplné manželství dobré ženy s ničemným zhýralcem. To, co je ve Švýcařích právem, slyšíme ve hře, není ve Francii. Pěkné právo, sdělují si svojí kritiku dva mladíci ve hře.

Jak viděti, náleží „Paní Caverletová“ k těm u Augiera řídkým hrám *protispolečenským*, kde *kritisuje* společenské instituce, daná a hotová zřízení, a dává za pravdu *jedinci* proti společnosti, proti její nespravedlivé, kruté tyranii. Hry ty jsou, opakuji, u Augiera v nepatrné menšině a náleží ke slabším. Augier pravidelně naopak *maluje* společnost, kreslí soudobé mravy lidí průměrných, všedních, tuctových, kteří žijí ve společnosti, zbožňují ji, vyhovují jí a odrážejí ji. Je pravidlem mravoličný básník společenský, konservativní přírodopisec lidských typů. Zde výjimečně kreslil *individua* proti společnosti postavená a s ní bojující. Úspěch jeho je však nepatrný. Augier není povolán psycholog individua vzepřeného proti konvenci, mravu, společnosti. Pole to bylo vyhrazeno jinak hluboké, smělé, hloubavé duši — Ibsenovi. Srovnáme-li „Paní Caverletovou“ s Ibsenovými protispolečenskými hrami — vidíme celou její plochost a prázdnotu. Augier chtěl malovat jedince opřené proti konvenci — ale nedovedl než obětovat je konvenci. Místo na *pole vnitřního zápasu, na pole svědomí* — jak činí všude Ibsen — přenesl spor na čistě vnější půdu hmotné a dějové zápletky. Rekové Augierovi jako praví Francouzi nedovedou odpírat mravu a společnosti. Schází jim k tomu vnitřní život, pýcha samoty, ta největší oběť odříkání. Nemají tu krásnou, silnou, po pravdě žíznicí duši Nory (ani ty jiné apoštolsky bezohledné duše Ibsenovy), té Nory, která je dříve člověkem než ženou a matkou a dříve duší než člověkem. Proto řeší také Augier svoje protispolečenské a protikonvenční drama tak uboze — půlmilionem franků! To je nejsmutnější řešení problému protispolečenského, jaké si lze představit. To je žalostná kapitulace, to je zlomený mravní vaz. Tak dovede řešiti společenskou nesnázi, nesprávnost a křivdu jen Fran-

couz, Francouz lepší společnosti, autor bohatého měšťanstva. Podplacením! Nedivíme se pak, že útlejší mravní svědomí, žízeň po spravedlnosti a touha *vybojovat* ji, jimiž je proniknuto mladé dnešní pokolení francouzské, které se nezamyká nijak před bolavými společenskými otázkami, odvrací je od Augiera a vede k Ibsenovi, nehledě ani k tomu, že tento jako myslitel i básník stojí vysoko nad oním.

„Paní Caverletová“ je psychologicky slabá, daleko slabší než jiné, prostě mravoličné komedie Augierovy. Charaktery jsou ploché, mdlé, nevýrazné. Caverlet a pí Morsonová jsou příliš abstraktně ctnostní a šlechtní, starý Morson rafinovaně preparovaný v cynismu a zvrhlosti. Bílý pár hráli p. Slukov a pí Sklenářová, černý protějšek p. Bittner.

#### *Vrchlického Svědek a Závěť lukavického pána*

O nových dvou pracích, jimiž se přihlásil na jeviště po tříleté pauze p. Vrchlický, nemohu nic více říci, než že jsou to zdramatisované anekdoty. O psychologii, pravděpodobnost a jiné takové lapalie se tu p. Vrchlický nestaral.

#### *Davisovy Katakomby*

Veselohra „Katakomby“, poslední novinka Nár. divadla, je podepsaná *Davisem* jako autorem. Davis je pseudonym vídeňského, asi čtyřicetiletého dramatika a novelisty *Davida*, umělecky zatím docela prostředního a bezvýznamného spisovatele. V banální a hluché německé řemeslné produkci veseloherní stojí Katakomby o půl hlavy výše než ostatní brak a odtud tolik hluku.

Katakomby nejsou plod realistické formule. Zanedbávají první příkaz realismu: studium prostředí, určitého fyzického i lidského okolí. „Děj hraje za našich časů v norské residenci“, čteme na ceduši

— ale toto Norsko je jen klam, útočiště z nouze, poněvadž je již jednou zvykem — s hlediska německého veseloherního řemeslníka velmi nerozumným zvykem — že kus musí někde hrát. Katakomby jsou universální komedie všelidská. Lidé, kteří v ní vystupují, patří všem národům a všem zemím. Barvy místní nemají žádné ve své otřené byrokratické šedi. Jsou universální, jako je universální stát, moderní stát, jemuž slouží. A universální jsou také psychické motory, jež jimi hýbají: šplhačství a protekcionářství.

V Katakombách (tak říkají registratuře nějaké státní budovy) jsou vězněni dva různorodí lidé: jeden starý, zkyslý a zhrublý oficiál Bohrmann, druhý hloupě sentimentální, mladičkový doktor Mayrek. První již resignoval na možnost vyvážnouti za živa z katakomb. Druhý nezkušený věří, že se pílí odtud vyseká. První zhořklý hrubec se šlechtnou duší — známá fasona — druhý naivní horlivec. Oba dva proti všemu očekávání vyvážnou z plesnivého brlohu řadou náhodných kombinací, jež jsou rozprádaný po čtyři akty, mdle a ošuněle zejména ve dvou posledních. Mayreka vysvobodí ze žaláře jistá Ruska, mladá, nepřičetná, naprosto zkarikovaná a pitvorně nesnesitelná milionářka, která přijela z Ukrajiny rovně do té „norské residence“, aby zde lapila nějakého hodnostáře s řády na prsou. Ovšem ne hned v prvním aktě, nýbrž až na konci čtvrtého. Nejprve jej pohaní a vydá posměchu, pak se na něho zlobí, poněvadž se nedal odkopnout, jak myslila, pak spolu zápasí o přízeň baronky Oestergardové, chotí ministrovy, pak — nu, je ještě mnoho bodů v „rozvoji“ citů Nasti Vorověvovy k Mayrekovi, ale bylo by je zde zbytečno vypočítávat, poněvadž jsou psychologicky docela bezcenné a libovolné. Tato Nasfa je vůbec typ, který se začíná hustěji objevovat v nových západních literaturách. Rusky, divošky, rozmarné až k nepřičetnosti, studené, hravé, nevypočitatelně smíšené. Začíná vypuzovat již tu legendární Američanku ze sedmdesátých a osmdesátých let. Je to také úspěch ruské literatury. Karikatura těch obdivuhodných ruských ženských podobizen, jež podali Turgeněv a Tolstoj a v nichž malovali po prvé ženu široce, bohatě, měnně, v celé živelné prehavosti citů a v celé jich nepostižitelné plynnosti a hudebnosti. A z těchto špatně

pochopených, v hrubé karikatury sestřihaných typů robí pak západní spisovatelé své „exotické“, „výjimečné“ (jak říkají) ženy, které staví pak jako zlaté bažanty vedle ostatních šedivě zaprášených a krotce obmezených slepic domácího chovu. Takovou tupou, bezduchou karikaturou, drzou v pusté sprostotě nepochopené kopie, je Náša p. Davidova.

Druhý žalařovanec, oficiál Bohrmann, vyvázne z katakomb originelnějším způsobem — svým přirozeným hrubstvím, svou prostodušnou neurvalostí a bezohlednou přímostí, spojenou s výtečnou teorií i praxí ve skatu. Tato figura je nejšťastnější z celé veselohry. Není nové toto spojení poctivosti a hrubosti — ale v detailech je dobře vytěženo a zužito.

K těmto dvěma hlavním nitím dějovým navazuje se několik vedlejších, celkem nudných a jak náleží opotřebovaných. K nim patří protekcionářská manie citově stále vznětlivé pí ministrové a její vyléčení, dohodnutí se dvou napjatých a zdánlivě chladných, v nitru však vroucích a šlechtných mladých lidiček (barona Rudinga a Ireny baronesy Nielsenové), radikální kura ztročilého ředitele katakomb Sikerta — a nevyhnutelný t. zv. komický prvek německé veselohry — vážným obdobná dobrodružství sluhy Blimma. Všecko úhrnem stará, dobře známá a znechucená, místy — hlavně v milostných scénách — hubená a hladová kuchyně. Ženy kresleny jsou vůbec v práci Davisově neobyčejně chudě a mdle. Kde nekarikuje, tam spí.

Katakomby byly celkem svěže sehrány. Výrazného nemohli ovšem ani herci mnoho podat. V hlavní úloze Bohrmanna sklídl mnoho potlesku p. Sedláček, který plně kořistil z jediného tučného záhonu v kuse. Nepříčetnou Nasfu Vorověvovou místy příliš nepřičetně hrála pí Benoniová-Dumková. Paní Benoniová karikovala více než autor. Svádí ji snad k tomu její temperament. Proto má třeba uzdy, zvláště sjiždí-li takovým svahelem jako zde. Jinak se snadno zvrhuje v hašteřivost.

### *Malou poznámku k repertoíru*

Je ubohý, hubený, týden od týdne bídňější. Jsou to hubená léta egyptská, která vystoupila teď z Nilu. Kromě Jiráskova Otce neměla tato saisona české novinky. I cizí je bídňý. Z německé literatury — Davis. A Hauptmann? A Holz? Nic. Hauptmannovi „Osamělí lidé“ měli se již dávno hrát, jak jsme slyšeli. A zatím jsou znova odloženi. Potřebovali bychom uměleckého vinohradského divadla, aby bylo ostruhou lenivému kolosu u Vltavy. Když p. Ladecký ohlašoval na Vinohradech Hauptmannovy „Osamělé lidi“ — zarděli se přece páni v kanceláři a poopičili se hned po p. Ladeckém. Škoda, že ne nadlouho. Vinohradský ústav umělecký se rozpadnul a tak není se třeba bát — ani stydět.

### *Cyklus Kolárův*

Cyklus Kolárův přinesl, tuším, celé mladé literární generaci studené zklamání a vystřízlivění. Pro nás znamená dnes Kolárův cyklus o jednu *legendu* méně. Zase o ilusi chudší, zase jedna legenda překonána a uložena do historické garderoby — takový byl konečný výslední dojem, kritická bilance po posledním pádu opony. Kolára mladá generace neznala. Zato tím více ho ctíla. Kolem Kolára, který nemá živých a teplých styků s mladou literaturou, kolem Kolára, který přichází přímo z první polovice století a ční do naší průhledné, světlé doby jako předhistorická stavba, stará troska pohaslé doby, polobohém, polorek, utvořila se záhy legenda. Je to pravidelný zjev u všech lidí, kteří vyrostli z minulé periody do přítomné a nesrostli s touto, kteří nežijí v souladné asimilaci se svým prostředím, kteří ve své době ztělesňují a představují dobu starou, kteří z ní přerostli a vrostli do nové, trčí do ní cize, osamoceně a neseptatě.

Prvky této legendy, která obestřela Kolára, byly hlavně dvojí: jedny vlastenecké, starovlastenecké, druhé umělecké. Četli jsme a slyšeli všichni již jako hoši, že se Kolár bil v Pešti s nějakým uher-

ským magnátem. Celé dílo jeho je patheticou apotheosou vlastenecké myšlenky: ilustrací pohnutých stran naší kroniky. Vlastenecká láska, tento cit naprosto bezobsažný a nevymezený, pouhé deklamační thema a rétorické cvičení je v jeho hrách základní notou. Všecko je variací na ctnost žen a vlasteneckost mužů; všude politické turnaje, prázdný šerm do hlediště, dramatisovaná lekce z tendenčně a pustě sestřižených dějin. S tímto táborovým a dekoračním vlastenectvím, které bylo kostymováno v kroji z třicetileté vojny, s rapírem a ostruhami, spojovala se v naší legendě o Kolárovi zvláštní představa uměleckého poloboha, titansky naladěného a zachmuřeného, necelého a rozlomeného genia. Nevím, jak se tato představa zatrousila do našeho mozku a jak v něm vyrostla, ale vím, že byla vlastní dobré polovici mladších literátů. Kolár překládal ze Shakespeara a Goetha a nám zdálo se, že je jim tak trochu vnitřně příbuzen. Viděli jsme ho jako stolovníka u veliké tabule, jako soudruha v hostině těchto básníků. Učitelé, čítanky, články, které jsme četli — všude vypravovali o něm jako o člověku geniálně rozpoloženém, s mohutnými, cynickými, neurvalými, tvrdými šlehy a vzlety křídel. Pamatuji se na frázi z Riegrova Naučného slovníka, která se vracela stereotypně v každé úvaze o Kolárovi, která byla pointou a konečným odhadem, závěrečným soudem o něm: — dílo jeho je neurvalé, pomatené a temné, ale je proryto geniálními blesky. Takový je asi její smysl, a všecka kritika o Kolárovi byla jen variací této fráze. Rostli jsme pod touto legendou. Četl jsem před deseti, dvanácti lety jeho práce a soud ten zdál se mi tehdy případný. Archaistická baroknost jejich, místy cynická nehoráznost a šaškovská pitvornost (která se mi tehdy zdála být světorvavým humorem), vysoko šlehající čadivý plamen slavnatého pathosu, nadprůměrná dutost vášní — to všecko i s tím temnem — svědčilo pro správnost této pompésní a bezobsažné parole.

Později četli jsme o Kolárovi v Lumíru, později slyšeli o něm soudy p. Vrchlického. A všecko to bylo stejné: stále totéž temno a tytéž prorývající je blesky geniality. Legenda stála nad námi stále a dýchala studeným mrazem a stínem zakletého pohádkového snu. Nechtěl jsem si ji dlouho rozrazit, roztříštit, rozsvítit. Rostl jsem v ní a byla mi milá

slabostí a mdlobou upomínky. Obyčejně se soudí, že mladí lidé jsou obrazoborní se zvláštní podrážděnou a samolibou vášní, ale není tomu tak, je to psychologický blud. Naopak, jsou rádi ilusionisty, rádi klamáni a podváděni. Víím, že mnohý z mladých odložil více legend, rozfoukal více malovaných mlh, ale Kolára se bál každý. Zúčtovat si ho, bál se každý. Byla to legenda, zakletá mdloba, která visela těžce a ospale jako teplá vůně v dusné neprovětrané komoře mozku. Bylo tak obtížno setřást tu mdlobu, tu něžnou slabost, ten pohádkový, bledý, podmračný sen. A staří věřili pevně v legendu. Ještě v polemice proti Macharovi a Moderně (Hlas národa, 4. listopadu 1894) mluvil p. Vrchlický o Kolárovi jako nedobytné tvrzi historického dramatu. Dnes konečně rozplynula se legenda. Národní divadlo rozrazilo ji svým cyklem. Studený vítr zasyčel a zasvistil, roztrhnul závoje ilusí a krajina, chudá, střizlivá, pravdivá v denním světle leží před námi. Legenda, která nám kreslila Kolára jako našeho Hebbela, je mrtva a provždy. Kolár titan a roztržený genius, duch zápasící a hledající v umění nové, strmé, příkré, kamenné stezky, nahlodaný, široký, grotesknost a tragičnost mísící a život plně chytající romantik — to všecko je mrtvo. Zbyl nám jen Kolár, *pracovník*, pilný řemeslník, který hověl vkusu svého obecenstva, který psal tendenčně, příležitostně pro arény, něco jako dramatický politik a agitátor. Jak jsme daleko od verse o Kolárovi, polobohu a poloreku, o Kolárovi polobohémovi a pologeniovi! Z té pardalí dekorace vyklubal se zcela průměrný a pracovitý literát, který má sice všelijaké nezpůsoby geniálních, jako hrubé cynismy a brutalismy, shakespearovské nebo domněle shakespearovské filosofování v sarkastickém, hloubavě chaotickém humoru — ale přitom je zcela slušný, normální a dobrý občan, nezávadný šosák mravní i umělecký. Při vši barokní nehoráznosti a dunivé nabubřelosti, při všem bramarbářství ve *slovesh* je tento autor v psychologii i ethice naivní, bíle přeslazený, falešně sentimentální a dřevěný jako nikdo z umělečtějších jeho vrstevníků. Jak se dostal Kolár k revoluční úloze, jak mu mohla býti kdy i v *jeho době*, zřetelem na *soudobost jeho* přisuzována, je mi číře nejasné a nevysvětlitelné. V době jeho mládí a mužnosti, v době vládnoucího romantismu,

který po prvé uvedl historický smysl, studium lokální barvy, historické kultury a historického vzduchu do umění a často tak sytě, pestře a hustě to všecko realizoval — neměl tento spisovatel pochopení pro nic takového. Jeho historické hry nemají z dějin než jména; zachycení ovzduší historického, lokální barvy, v čem se tak dobře znali romantikové, vystižení zvláštního malebného pitoreskního reliefu doby — to všecko unikalo mu naprosto. Nejvíce vlohy měl, jak bylo již správně poznamenáno, pro *barokní frašku, groteskní pseudogeniálně zbarvený genre*, který čpí bohémským, pořouchlým a málo delikátním rozpustilstvím, masopustní náladou umělecké nekázně, kterou známe tak dobře z nesčíslných analogických plodů německých a francouzských.

#### *Pohostinské hry slečny M. Pospíšilové*

Pohostinským hrám slečny Pospíšilovy předcházela a provázela je řada debat politických, národních, ethických. Měla být slečna Pospíšilova připuštěna ke hrám na Národním divadle? Ona, která odešla do ciziny, hrála německy v Berlíně a Vídni a zapřela se jako Češka nějaké deputaci vídeňských Čechů? A odpovídalo se z četných stran kategorickým: nikdy. O slečně mluvilo se jako renegátce, která porušila národní kázeň; ohrožuje prý zhoubným svým příkladem národní disciplinu. Proto prý je na místě *exemplární, příkladný* trest. Jsme malý, zápasící národ. Může prý nás udržet jen přísná, tuhá kázeň; kdo odběhne, odstřelte ho. Na umění nám nezáleží, ale na povaze. Umění beztoho je vždycky prvkem rozkladu, symptomem přezrávání. Tak šla v podstatě argumentace nepřátelská slečně.

Jak se k ní postavit?

Pravím zpríma, že jí nesdílím. Pokládám ji za nespravedlivou. Chci ukázat v širší analýse, proč a jak.

Předně je nespravedlivá *výlučnost*, s jakou se vrhlo národní a mravní puritánství na sl. Pospíšilovou. Fakt je známý, že odchází od nás klidně celá řada herců i zpěváků do ciziny a po případě se zase klidně vrací. Odbude se to nějakým obligátně ubohým vtípem v některém

našem humoristickém listě a je vyrovnáno. Proč tedy ta důležitost, která se náhle přikládá sl. Pospíšilové? Příklad je *typický*, řekne nám druhá strana. Slečna Pospíšilova v krajní a vypjaté linii právě ten proces znázorňuje. Slečna Pospíšilova stojí v první řadě, je osobou prvního plánu. Proto bude mít trest *exemplární, příkladný* účinek. Na to odpovídám prostě tak: není mravně trestat někoho proto, že je zjevem typickým, ohledem na druhé, pro ně, pro společnost, na příkladnou odstrašenou. To jsou všecko momenty, které *přístupují* k činu bez vědomí jedince. Jedinec může být trestán jen pro sebe, jen za sebe. Jen to je mravné. Pokládat ho za demonstrační preparát pro společnost, za materiál k odstrašování — to je snad společensky důvtipné, ale po mém soudu nikdy mravné. Zlu se má odpirat, praví *Macaulay* v *essayi* o Byronovi, kterou doporučuji našim *Ca-tonům* k laskavému povšimnutí, ale *stejněměrně, stále a klidně*. Ne ukvapeně, ve výbuších. Takové výbuchy svědčí mnoho o mstivosti, ale málo o spravedlnosti. Jaký jsme to podivný národ, my — Čechové (sledují a uzpůsobují myšlenky *Macaulayovy*)! Deset let vidíme zlo a špatnost a trpíme je mlčky. Náhle jednoho dne z nějaké zvláštní náhody zachvátí nás horečka počestnosti. Národnost se musí hájit, mravnost a charakternost národní atd. Horečka námi lomcuje. Vrhne se na nějakého jedince, na oběť, která nám náhodou padne do rukou a která není o nic horší než jiní, kdož unikli bez trestu, a trestáme — trestáme *příkladně*. Deset let jsme v lenivé indiferenci spali a nyní se mstíme za to na oběti. Taková je psychologie každého příkladného trestu. A když vylijeme všecku svou žluč, když jak náleží poházíme kamením svou oběť, našemu svědomí se ulehčilo. Mravní rozhořčení se vylilo. A nyní spíme dál, klidně, s vědomím vykonané povinnosti dalších deset let. Není nad *exemplární tresty*! Jsou *pohodlné* — ale k ideálu spravedlnosti mají dále než ze země na slunce.

To, co učinila slečna Pospíšilova, učinila by v daných poměrech každá jiná herečka, kterákoli její kolegyně. *Musila učinit každá herečka*, opakuju po nejbedlivější rozvaze. A zde jsem u základního středového bodu celé otázky. *Neznáme psychologie herečky, neznáme psychologie jeviště* a měříme a soudíme absolutními, abstraktními pravidly.

Pak se nedoměříme ovšem nikdy. Herci mají zvláštní osud u nás; současně je přeceňují i podceňují. Jsou kritikové, kteří věnují skoro stejně místa rozboru dramatu a rozboru hereckých výkonů. Se subtilností, která hraničí na sebeklam, analyzuje se herecký výkon a nechápe se, že není to nic než *popis*, vyvolání subjektivního dojmu, kterému neleží za základ žádný text, žádná hotová pevná půda. Nechápe se, že nic není klamnější, jak řekl již Kean, než srovnávat dva herecké výkony. Dojem odvislý od nesčetných podmínek vnějších utvářil se po druhé jinak následkem toho, že byly podmínky jiné, změněné. Nerozumí se podstatě hereckého umění. Nechápe se, že herectví není nic, než *nervovost, temperamentnost uvedená v systém*. Umění horečné, prchavé, poděšené a plaché je herectví. Herec nemá než svůj *temperament*, to je jeho alfa a omega. Jeho plamen hoří a třese se v horečce jeho tělem, rytmuje jeho řeč, šlehá jeho nervy, prolíná z něho do hlediště, zapaluje a chytá v něm. Herec není duch kontemplativní, racionální; zdá-li se jeho výkon logický a důsledný, je to právě *zdánlivé*, ilusí nabyté a docelené; všecko našel pudem, logikou temperamentu a nebylo by hrubšího omylu, než chtít vykládati jeho šťastný nálezný jako systém rozumových poznatků. Herec žije v horečce; o herečce platí to dvakrát. Ovzduší jeviště je napojeno zvláštním hysterickým fluidem, nervosní, spěšnou, hltavou a chtivou lačností. Je to přirozené: herec nemá než tu chvíli, kterou žije na jevišti, jen tu minutu, kterou tu urve. Proto platí mu: užij dne. Odtud ten horečný, udýchaný spěch, ta nervosní upachtěnost. Temperament, jeho plamen chvíli hoří a pak zhasne.

Ze všeho je, tuším, jasno, že herec má svoji *zvláštní* psychologii, svoji *zvláštní* etiku, a part, kterou nelze nahražovat jinou „občanskou“. Žádat od herce mravní pevnost, charakterovou rozhodnost, heroickou příkladnost je prostě naivní. Tyto květiny nerostou v této půdě. Nemůžete žádat od třešně pomeranče. Charakter je vázán do značné míry na své prostředí, milieu. Čítankové vzory ctnosti nenaleznete v žádném hereckém životopise. Co dělá herce hercem, je právě ten těkavý plamen temperamentu, ten zapálený nervosní oheň. Ale ten je právě povolný větrům, ten nedá se řídit a vést podle logické

šňůry! Herečka, která je herečkou skutečně krví a srdcem, *musí* hrát. To je živelný projev její, jediná půda, kde se může projevit, zachytit, zahřet. Slečna Pospíšilova byla vyloučena pro nějaký disciplinární přestupek z Národního divadla. Co měla činit? Kde měla hrát, když máme jediné české jeviště?

„Triumfy, které slaví v Berlíně, pyšné engagement, jež se jí nabízí z Vídně, dokazují, čeho je schopna žena, která se pro divadlo narodila, která se nedala zastrašit, hrát musila — žena, která je pro jeviště odsouzena, která se narodila vlastně na něm a s něho nesejde do smrti . . . Jaký v tom je vlastenecký hřích, když na našem divadle ani zadarmo hrát nesměla a dvěře německého divadla se jí rozlétly dokořán! Od těch by se byla odvrátila žena sentimentálním šovinismem nadšená a snad každá jiná žena vůbec, ale herečka vešla do nich. Teď je pozdě volat ji zpět. Ale tenkrát, dokud byla ještě tu, dokud ji obecenstvo mělo před sebou, pro ni do divadla chodilo a na ni se těšilo, tenkrát mělo obecenstvo dokázat, proč chodí do divadla, tenkrát mělo svým rozhodným: *já to chci!* náš talent zachránit pro nás . . . Dříve se má umění ocenit, a pak se má posuzovat aneb odsuzovat člověk. U nás se to dělá naopak. Tak naše divadlo ztratilo ženu ducha, šílené energie a velkého nadšení pro umění, herečku, jež od baletních punčošek začala a v nádherných toaletách Fedory nám zmizela — od té doby, co odešla, každá druhá efektnější hra stala se nemožnou.“ Tak psal v České revui<sup>1</sup> r. 1889 p. V. Mrštík. Nevím, jaký je dnes jeho názor. Mně byl tehdy mluven z duše a je i dnes.

Žádat heroismus charakterový od herečky je prostě nesmyslné. Je také zvláštní *zvrhlost*, nerozdělenost, nerozříděnost funkcí, jich pomatenost v této divadelní otázce. Žádejte si národní charakter a jeho důslednou pevnost od klidných normálních občanů, od *politiků, učenců, literátů*, od lidí, kteří sedí ve svých pokojích u psacího stolu, od lidí kontemplativních, hloubavých, myslivých. Zde měj postulat váš celou příkrou bezohlednost. Zde je to místné. Ale nežádejte toho od herečky, od nervosní, ušlehané, horečkou zmítané ženy! A dokonce

pokrytecké je již takové jednání, když známe všichni, jaké hříchy mají v tom směru na svědomí uvedené veličiny a jak mlčky se příkrývají.

Máme na divadlo vůbec falešný názor. Staráme se o ně víc než o parlament. Celý český svět točí se kolem divadla. Ne kolem umění, ale kolem jeho *personalit*. Divadlo je společenské naší smetaně paře-nišťem pikanterií a širokým našim vrstvám politickou arénou. Jaké ubohé poměry! Jaká nezdravá zvrhlost a pomísenost funkcí! Jak přeceňují široké kruhy divadlo, když se na něm dají provokovat. Vážných vnitřních otázek uměleckých, vědeckých, politických nevšímá si nikdo. A dnes došli jsme tak daleko, že budeme provozovat již i politiku na divadle. To je důsledek celého politického našeho úpadku, žalostné svědectví politické *hysterie*, která by dráždila k smíchu, kdyby nebyla tak žalostná. Politicky vychovaný, sebevědomý národ nemohl by se tak ponížít, aby přijímal rukavici, která se mu hodí na takovém poli. Když se v Paříži před několika roky demonstrovalo proti Wagnerovi, nazvali to záhy sami oposiční politikové francouzští dětinstvím a malomocí.

Zdravý, silný, sebevědomý národ chodí do divadla pro *uměleckou svou radost*. V herečce nevidí nic jiného než co skutečně je: oživenou krásnou sochou, která s gracií v harmonickém a křehkém toku chodí, nebo v masivních a prudkých pózách zápasí, dnes bouří a zítra sladce žvatlá.

Slečna Pospíšilova nebyla a není horší — po stránce charakterové — jiných našich hereček. Víím, kdyby jim byly v *té situaci* učiněny ty nabídky, že by je přijala každá. Chválit smysl pro povinnost pí Skle-nářové, která neměla nikdy příležitosti hřešit, je pohodlné a snadné. To je ta ctnost bez zkoušky, která nemá ani té ceny, jako spáchaný hřích.

A pak, ještě jedno uvažte: jaká je ta česká logika zvláštní, tak do-cela svoje, žádné na světě podobná. Co bylo jádrem, *prvou příčinou* té dnešní národní aféry? Řekl jsem již: disciplinární přestupek slečnin. A ze *soukromého* sporu mezi p. ředitelem a slečnou stala se národní krize! Čím? Nu, tím, že národ vzal soukromou při páně ředitelovu za svou a podepřel jeho ohroženou autoritu ředitelskou — svou, slepou,

národní, od které není odvolání. Ano, stáli jsme všichni na straně trestající metly, na straně porušeného disciplinárního řádu. Malé účinky, velké následky. Jaký jsme my Čechové přec jen kaprálský národ! A jaká tu myšlenková logika! Jak významná!

Slečna se nedala umačkat. Pracovala, projevila se, uplatnila se. Dnes se vrací silná a pohled na toto vítězství musí býti a měl by býti milý každému, zvláště z mladé generace, která chce také vyrůst a také překonat. Mladá generace mohla by být tuším poučena, jak snadno stává se člověk v Čechách kacířem a zrádcem. Stačí být vyšší o půl hlavy a mít pýchu a temperament svého já — a visíte hned na některé národní šibenici. V slečně Pospíšilové prorazilo naše herectví po první úzký domácí dvoreček. Ten zjev můžeme jen vítat. Roste nám zatím *moderní české drama* a to potřebuje veliké herečky, veliké představitelky. Pro toto nové mladé umění vítám sl. Pospíšilovu. Nové naše drama stojí v předšíní. *Ať mu slečna podá ruku a směr její s námi bude celý*. Nevím, jestli nám dosud škodila, ale tolik se mi zdá, že nám může mnoho prospět.

Naše herectví je v úpadku. Fakt ten nelze si zapírat. Staré tradice, byly-li jaké, dávno setlely a se rozpadly, nových moderních nemáme. Nemohu zde rozhodovat posud, stvoří-li je slečna. Ale po Frou-Frou mohu říci, že elektrisuje svoje herecké okolí a udává tempo, rytmus, náladu hře, že zvedá ostatní herce. Můžeme doufat, že herci začnou tvořit, pracovat a myslet. V kom něco je, nedá se utlačit, a kdo bude utlačen, jeho vina. Tíseň a zápasné napětí jsou nejlepší školou. Dnes vidíme již také, že nezadusí sl. Pospíšilova všechny své kolegyně. Vidíme, že při všem svém skutečném, opravdovém umění — a právě pro ně — je jednostranná, t. j. *karakter, individualita umělecká*. Slečna má sice velice širokou uměleckou klaviaturu, ale proto zůstanou z ní přece, tuším, vyloučeny povahy hloubavé, citové, intimní. Slečna představuje výborně vypjatou vůli a vášeň, svalové figury mravní i fysické, šumivou pěnu rozmaru a nudy. Silný vzduch naturalismu, jaký z ní číší v mnohých scénách hraných na ostří nože, kdy slova vám syčí kolem rtů jako slina, je zdravý a plodný stejně pro hlediště jako pro jeviště.



A slečna Pospíšilova jako umělkyně? Jak *vysoká*? Kolik metrů? Kolik centimetrů pod Duseovou nebo Bernhardtovou?

Na ty otázky neodpovídám. Je, soudím, *skutečná* umělkyně, ne pouhý virtuos, jak ji chtěli kdesi malovat. A skuteční umělci se neměří. Její Magda v Domově působila na mne nejhlubším dojmem, který jsem si posud odnášel z divadla, ač jsem viděl obě výše jmenované dramatické heroiny. Kus se rozevřel a prohloubil opravdovostí a niterností, tím bolestným, podloženým, zjitřeným textem života.

Vyskytly se také pochybnosti, prospěje-li slečna modernímu, *uměleckému* a předem našemu repertoiru. Nebude-li hráti jen virtuosně efektní úlohy na účet básníka. Myslím, že po Sudermannovi jsou ty pochybnosti nezdůvodněny. Slečna nepotřebuje virtuosně psaných partitur. Soudím, že dovede tvořit vážně a opravdově, v malém vnějším rámci, se silným prohloubením nitra. Slečna vnáší do našeho divadla světový vzduch, jež chce také žiznivě pít naše nové umění: malovat moderního člověka široce, volně, bez předsudků a konvencí, v plném rozvoji jeho sil. Zde se se slečnou setká, doufám, naše mladá moderní generace. A k oboustrannému prospěchu.<sup>1</sup>

### Cykly výstavní

Současně a souběžně s Národopisnou výstavou pořádá Národní divadlo svoji: jakýsi přehled dosavadní naší produkce dramatické, jakýsi inventář našeho dramatického majetku. Nesoudím, že by doopravdu ji k tomu vedly nějaké *redné a pozitivní* snahy ethnografické, že by viděla skutečně v kusech divadelních živý průvodní text k mrtvým a mlčelivým musejním skříním výstavním. Celý nápad není nic než koketní efemera ethnografické horečky, která třese českým tělem. V seznamech her, které mají býti předvedeny ve dvou cyklech, jednom věnovaném historickému našemu rozvoji, a druhém, jenž má malovat „život našeho lidu“, nepostřehnul jsem alespoň ani

1 - [O Pospíšilové viz dále zde na str. 188 a na str. 254.]

stopy po nějaké ideji, po nějakém vůdčím principu, který by ospravedlnil tento názor a dával tušiti, že běží skutečně o konstrukci nějakého *českého typu psychologického* z naší dramatické literatury. Celá myšlenka není nic než to, co podává se samo sebou, přímo na dlani: sehráti za čtenější venkovské návštěvy nějaký kus českého repertoiru.

Historický cyklus má být tedy jakýmsi názorným kursem našich dějin, dramaticky ilustrovaným díly nejrůznějších směrů a nejrůznějších hodnot. Kdyby opravdu běželo o nějakou ideu, nebyla by ani nová, ani šťastná. Ale, opakuju: rozumím výstavní t. zv. ethnografické horečky a nechci ji zde nijak léčit studenou kurou.

### Psychologický medailon p. J. Zeyera

Cyklus t. zv. historický začal sám velmi žertovně, totiž *velmi nehistoricky — mythem*. Kde začínají dějiny? ptal se asi leckdo, když viděl jako první číslo historického cyklu p. Zeyerův „Libušin hněv“. *Všude jinde*, jak známo, tam, „*kde přestávají báje*“, u nás ale ne. Stůněme nejen na národní historismus, ale ještě více na *národní mytologii*. V těch její mlhách koupáme se rádi, se zvláštním národním dostiučiněním. Kdybychom si mohli prodloužití svou historii o několik století — jak bychom byli šťastni. A kdybychom do té mlhy před ní mohli postavit celý Olymp bohů, polobohů a bohatýrů — jaké teprve štěstí. Jak by se to pak pěkně fabulovalo, jak měkce snilo v tom sladkém soumraku, který by se vlnil a hustil každou chvíli v nějaký důvěrný, oživený, legendární stín!

Seděl jsem na „Libušině hněvu“ a díval se na jeho mlhavé obrazy. Mlha, sladká mlha, teplá, soumravná mlha. Vlnila se, srážela, rozstupovala a splývala, stalý kruh, stalý tok, stalý stín. Jeden stín honil druhý a člověk seděl a hleděl na jeviště jako do ohně, odkud se zvedají mraky kouře, takové husté a pružné, a letí vysoko a mění tvar — teď hlava, teď ruka — tak to bylo, jako když ve snění člověk sedí a hledí do ohně a do dýmu.

Jen jednu chvíli, kdy jsem se zahleděl hloub do té mlhy a kdy mne

unavil stejný, pravidelný její tanec, počal jsem přist jinou figuru než ty, které se plazily na jevišti: figuru básníka, který tu mlhu seskupil a nyní pod svým prutem honil a hustil v šeptající stíny. Figuru p. Zeyera.

Zde je ta vlnivá figura, medailon rozmarného okamžiku.

P. Zeyer nemiluje přítomnost, odvrátil se od ní do *minulosti*, a ani ne do minulosti — to není přesné — ale do mlhy, do něčeho, co je bez času a bez místa, mimo ně — *ke snu*. Je, tuším, sběratel, kulturní historik, archeolog vkusem a rozmarem. Ale proto nezbudoval trpělivou, dlouhou a obtížnou práci ze střepů, z kostí mrtvol, starého nábytku a starých staveb, z musejních hrobů nějakou studenou, vzdušnou a ztuhlou architekturu jako Flaubert v Salambô — ne — k tomu je třeba mnoho smyslu *exaktního, mnoho smyslu pro fakta a data, slovem pro realitu* a také mnoho *syntetického, rozpjatého konstruktivního ducha*, bojovného a útočného, který má mohutné válečné plíce, plné horkého dechu, který provane i hroby a oživí i kostry. Pan Zeyer je naopak slabý, sladký a roztoužený. A tak odvrátil se ne k minulosti, ale ke snu. Šel za minulost, prošel ji celou a zastavil se u *báje*. A tak stvořil nám naši báji, jak mu jeho ctitelé ryjí pamětní nápisy do medailonu. Napsal „Vyšehrad“ a „Příchod Čechův“ — veliké básně rapsodické — ne umělecká díla, ale *improvisace*.

Snad tím urážím vládnoucí soud literární, který podepisuje snad i mnohý z mladých — ale opakuju: ne umělecká díla, pouhé *improvisace*. Pan Zeyer, mám-li být upřímný, není mi velký *umělec* — prosím za prominutí, že bořím konvenci — ale není mi. Flaubert se v takových skrupulosních otázekách vyznal a ten pověděl, co je umělec a co dělá umělce. Je to *forma*. Umělec je bojovný, silný člověk, který *přemáhá látku*. A přemáhá ji tím, že ji *utváří* po svém, po svém plánu, po svém cíli. Ale u p. Zeyera je tomu pravý opak: p. Zeyer v uvedených básních je *překonáván, přemáhán látkou*. Jsou to básně skoro *bez tvaré, amorfní*. Básník vytržen patří do ohně a do kouře. A ten se vlní a hustí se v tvary, které tekou, v stíny, které hovoří a vrou. A jdou stíny a lákají básníka a *on je honí a on je chytá*. Běhají před ním, on za nimi; unikají mu, lákají ho, zavádějí jej. *Je to improvisace, není to silné, bojovné, klidné, plastické umění.*

Pan Zeyer — a to je psychologicky zajímavé — *nenalézá skoro*, jak se sám přiznává, *nic*. Nejprve nehledá a nenalézá žádných *námětů*. Znáte jeho předmluvy, kde vykládá genesi svých prací.<sup>1</sup> Znáte jeho „Karolinskou epejei“. A všude stejně: „bloudil jsem v snění kdysi kdesi a *čel*“ . . . jednou středověkého novelistu, po druhé epos starofrancouzské nebo bretonské, po třetí východní pohádku . . . atd. Ale vždy konec konců jen *parafráze*. Neboť jako p. Zeyer *nic* nehledá v námětech, tak také *nic* nehledá v *psychologii*. Kdo zná jeho práce, ví, jak hrubá je a primitivná. Je to konec konců *vždycky jen emoční malba — vášně nebo touhy*, a to — přes všecku květnatou deklamaci a idealistickou dekoraci — *ryze kreovní, smyslové, živočišné, živelné*.

A tak tedy: p. Zeyer je *přemáhán látkou* jako všichni exaltovaní snivci. A proto je jeho dílo úhrnem tak *smyslné, výlučně smyslové* a povrchové a tak málo chtěné, volné a ideové. V dramatech, které maloval, ať divadelních, ať knižních, ať ve formě dramatické, epické nebo románové, *krise*, rozuzlení neleží nikdy ve *vniterném, psychologickém postupu* — ale vždy jen a jen v *situaci, okolnostech*. Jeho milenci hynou jen proto, že — jim brání, že je roztrhli, že se ztratili sobě. Že může láska zaniknout vniterně, psychologickým děním, postupem v duších obou lidí — bez vnějšího působení fyzického — to p. Zeyerovi ani nenapadlo. Tak také v dramatech jeho nenajdete žádný *problém tragičnosti*, žádné určité typické vypracování světového názoru, určité ponětí člověka a jeho určení, *problému viny a trestu*. I jeho dramata jsou — *chvilkové improvisace*, a poněvadž *chvilkové*, proto každé jinak *improvisované*. Proto také p. Zeyer nestvořil nám naši *mythologii*, poněvadž ta předpokládá vědomí určitého řešení života, není než *primitivní lidová filosofie a etika*, není než určitý *názor světový, typický, vypracovaný*. Pan Zeyer zalidnil snad mrtvý Vyšehrad mrtvými stíny — ale *mythologie je víc*. *Mythologie se nedá stvořit ex post*, ona se dá jen interpretovat — *pro přítomnost*. Jaký je tu rozdíl třeba mezi p. Zeyerem a Wagnerem! Tento chtěl si zodpo-

1 - Třeba z „Letopisů lásky“.

vědit mythologii německou záhady nejen svého nitra — ale celé sou-  
dobosti — chtěl v mythologii najít odpovědi pro činy přítomnosti  
a budoucnosti, a to proto, poněvadž v ní viděl skutečné filosofické  
symboly, svinuté a v jádru již naznačené záhady národní psychy.  
Onen stvořil mythologii naši jen čistě dekoračně, jako *thema snů*, jako  
*rozkošnickou a diletantní fata morganu*, jako labužnickou koupelnu  
vlastní obraznosti. A opakuju zase: látka přemohla jej.

Pan Zeyer je plemenem, po matce tuším, Žid. Nevíme, jaké psy-  
chologické předpoklady pro jeho dílo jsou tím dány, ale tolik je jisto,  
že faktem tím je podmíněn základní ráz jeho díla. Žid může nás do-  
jmout, pověděl již *Wagner*, jen když nařiká nad svým zoufalstvím  
a svou marností. Ráz elegického, ráz uplynulého a nenávratného, od-  
vrácení se od přítomnosti k minulosti a ke snu, byl by tím stanoven pro  
dnešní tvůrčí Židovstvo. Nevíme mnoho o psychologii Židovstva, ale  
z národního jeho básnictví plyne jasně *zvýšená smyslnost*, prudkost  
a mohutnost afektová, nedostatek ideové jasnosti a členitosti. Pan  
Zeyer při vši snivosti (nebo spíše: *pro ni*) je temperament smyslný.  
Thema jeho je láska silných obřích reků a sladkých, nyjících, omdlé-  
vajících žen. A touto plemennou smyslností postihl právě ve svých  
básních mythologických mnohý *psychologický rys primitivního člověka*,  
jeho otevřenou vnímavost k přírodě, jeho nazírání na román živlů,  
prvků a látek, *jeho poněti kosmogonická*. V jeho díle — vedle květnaté  
prázdnoty — vyskytnou se sem tam verše neobyčejné intuice, teplého  
zavhlčení pro důvěrné a podstatné procesy všeho života. Ale verše ty  
jsou právě šťastné a nečekané nálezy, důsledek plemenného ustrojení  
čidelného.

Toto plemenné, smyslové, povrchové ustrojení je příčinou, že p.  
Zeyer náleží k těm spisovatelům, pro něž podle slova *Gautierova*  
*„fysický svět existuje“*. Ano, od *Gautiera* učil se p. Zeyer mnoho  
a snadno. Byl tu předpoklad téhož smyslného ustrojení. Odtud fakt,  
že p. Zeyer vládne barevným a sytým slovem zvláště v próze, že  
chytá dobře barvu, *pestrou, hořící, výskající barvu*, takže touto stra-  
nou svého díla vzbudil sympatie a úctu i u generace mladší a nejmlad-  
ší. „Jeden Zeyer se stylem je mi milejší než deset českých naturalistů

bez stylu“, napsal p. V. *Mrštík* asi před sedmi lety. Je tomu tak:  
že v próze Zeyerově sem tam odstavec, který na dobu, kdy byl psán,  
je pozoruhodný určitostí slovesného reliefu a lesklého kovového ohně  
barevného. Jeho smyslovost vyzdvihla často i stíny a mlhy jeho figur  
v záplavný požár barev. Ale je nutno uznat pramen této slovesné  
exaltovanosti: verbalismus čirého utopismu, ilusivnost prudkého  
opojení a utonutí v parách a dýmech vlastní krve. Styl, skutečný  
styl, t. j. ideový rytmus a vlna citová, — skrytá, podložená, sugestiv-  
ná dynamika obrazů a ideí — to není.

P. Zeyer je malý, sladký, roztoužený, utonulý a přemožený látkou.  
Odvracen do minulosti, ale ne do té, která může být budoucností.  
A z toho plyne to, co většina správně cítí, ale nedovede formulovat, to,  
co se halí v tu planou a prázdnu frázi: „že není dramatik“ — ale „že  
je básník“. Ne, to je nedorozumění: je ilusionista a *improvisátor*,  
*improvisátor* předem — oběť *své chvíle a otrok své nálady* — není z těch,  
kteří komandují poesii. Je, zdá se mi, příliš živočišně a plemenně  
Židem, než aby mohl být dramatikem tvůrcem, duchem bojovným,  
„přehodnocovatelem hodnot“. Dramatik je duch *ideový a myšlenkový*  
v první řadě, dobrodruh a rek v poli ducha, který se spouští podle  
slov *Hebbelových* na „povážlivé a nejpovážlivější“, na skutečné  
krise světového a kulturního rozvoje. Drama, které jím opravdu chce  
být, je vždycky *bojovné* — soud nad starými útvary a počátek, formu-  
lace nových. Jen kde je *problém*, kde je *záhada* — jen tam je drama.  
Formulace problému je právě přemožení beztvaré látky — je právě  
myšlenkový a umělecký čin. Tím však není mdlá, rozkošnická lázeň  
teplých stínů a par — zde *látka* přemohla autora, který není dosti  
umělcem.

### Štolbovo drama *Peníze*

P. Štolbovy „*Peníze*“ jsou banální a žalostný produkt, který by  
neměl být v Národním divadle dnes možný. Nečekal jsem sice nikdy  
ničeho od pana Štolby pro *umění* — ale věřil jsem, že má alespoň

jistou společenskou slušnost a bystrost, že pochopí malou hodnotu své práce a nebude jí dnes snižovat pracně pozvednutou úroveň vkusu našeho obecnstva. Nestalo se však tak, i je nutno říci přímo a rozhodně, že „Peníze“ znamenají naprosté *umělecké fiasko* p. Štolbovo každému, kdo ví, co je to umělecká práce a co se může a dnes *must* po umělci žádat. Pan Štolba, který začal dramatickou svou kariéru fraškami čistě německého stříhu, končí ji banálními melodramaty bez každé psychologie, bez každé nálady, bez každé citovosti a dojmovosti. Uprostřed této dráhy leží jedna, dvě slušnější polokomedie, polofrašky z maloměstského života, které přes uměleckou nicotnost a barokní karikaturnost mají ve své době a rozvoji našeho realistickeho dramatu jistý, třeba skrovný význam jako pokusy o *mravolichnou malbu naší soudobé maloměstské společnosti*. Pokusy ty jsou, opakují, hubené a duseny každou chvíli fraškovitou karikaturností nebo situační aranžovaností — ale budiž! Přiznáváme jim spravedlivě význam historický v našem rozvoji dramatickém, pro jednu chvíli jako přechodnému provisoriu! Ale již „Závěť“ p. Štolbova dusila nás odporem své prázdné aranžované mechaniky, svým sklonem ke krvavému soudnímu románu. Kromě prvního aktu je již Závěť naprosto bezcenný melodram bez každé psychologie a poesie. „Peníze“ jsou na té cestě konečný úpadek. Hlouběji jít nelze. A zde má kritika přímo *povinnost* říci svoje: *dost* a ne obcházet neupřímně horkou kaši, koketovat s „technikou“ a „konvencí“ a podobnými bezduchými pojmy, jakéž žalostné divadlo poskytla nám valná část našich ubohých referentů.

### *Ještě sl. Pospíšilova*

Družstvo „Národního divadla“ vydalo nedávno úřední zprávu, kterou je skoncována zatím otázka sl. Pospíšilovy; sl. Pospíšilova, dovidáme se tam, k vlastní žádosti prý propuštěna byla z nějakého mlhavého punktačního závazku, jímž byla prý nějak napolo již přijata do členstva Nár. divadla. Toto úřední sdělení vyvolalo všude

nepříjemný dojem *falšováním faktů*, jak bylo dokazováno v kolika listech. Slečna prý de facto již podepsala smlouvu a pak ji jednostranně o své vůli zrušila. Nevíme, jak věci se mají, a zejména nejdůležitější bod, *proč* slečna Pospíšilova zrušila smlouvu, o kterou přece stála a již se domáhala, není nám vyjasněn. Konečný fakt tedy je, že slečna *nebude* hrát na Národním divadle.

My vycházíme z celé aféry, na niž jsme neměli ani prášku zájmu osobního, zcela čisti. Stanovisko naše je jasné. Myslili jsme, že slečně záleží na opravdové vážné práci u nás a pro nás, a poněvadž jsme viděli, že slečna převyšuje o hlavu v herectví naše nynější síly, soudili jsme, že může mít šťastný vliv na naše jeviště. Soudili jsme, že každý jedinec a zvláště ten, který bojoval o sebe a svůj projev, je příliš drahá síla v kapitále národním, než aby mohl být bez dalšího z něho škrtán. Soudili jsme, že i když jedinec ten chybil, nestačí nám ani jemu neplodné a studené pokání pro nenapravitelnou minulost, marné výčitky a nesmiřitelné, liché zavržení — nýbrž že, lze-li co vůbec napravit, může se to stát jen navázaným vzájemným stykem, oddanou, účinnou prací a vážnou opravdovou snahou. Tyto ideje, kterým sloužíme, jsme pak nijak nekompromitovali, poněvadž po našem nelze kompromitovat nikdy ideu tím, že ji *vždy, všude, důsledně a logicky* vykládám a užívám, nýbrž něčím právě opácným: *oportuním útekem od ní, uhnutím od přímé čáry z důvodů vedlejších a politických, ze zjištění, prospěchářství, zbabělosti nebo každé jiné konvence*.

### *Ruthovi Syčáci*

*P. Ruthovi Syčáci* vypadají naprosto z literatury a náleží pouze *kulturnímu dějepisci, sociálnímu patologovi* jako „lidský dokument“, jako symptom společenské a mravní zpustlosti t. zv. lepších kruhů pražských, které tleskají takovému sláтанému elaborátu, jako je tato bezduchá a zběsilá fraška. Jakou citovou surovost předpokládá tato hra u obecnstva, jemuž se dovede líbit! To ubohé ovzduší, jež může v citovém a rozumovém člověku vzbudit jen mučivý pocit studu za

společnost a kulturu, k níž náleží — to ubohé ovzduší je tu humo-ristickou pastvou pražské společenské elity. Ale nedivte se, proč t. zv. společnost naše, již vyznačuje, že nemá ani ponětí o tom, co společnost ukládá a ustavuje, co je umělecký vkus, společenská tradice, salonní duch a citová kultura, je lákána tajemnou náklonností k takovému literárním stokám. Tito parvenus rozpominají se na svoji minulost, která je tak blízká, tak blízká té čpavé atmosféře tam na jevišti a zapomínají na to, čemu se pracně naučili po svém zbohatnutí, dekoru, které si pracně a nejistě vštěpovali v předsiních šlechtických bytů a odkoukali od livrejí.

Ruthova fraška staví Národní divadlo a šíře český či pražský vkus do nejmizernějšího světla, staví jej hluboko i pod vídeňský, který jak známo kulhá daleko za opravdu ušlechtlejším vkusem evropským. Taková hra není ani ve Vídni možná dnes, než jako t. zv. lokální fraška v předměstské aréně, pro obecnostv nejnižších tříd a nejbídnějšího vzdělání. A v Praze hraje se na Národním divadle večer, před t. zv. elitním obecnstvem. A kritika denních listů, která nevycho- vává obecnstvom, ale slepě pluje s ním a obráží pouze jeho dojmy, píše vážně a opravdově o této slátanině z odpadků posledních t. zv. humoristických listů, jako o vážné umělecké práci! Ale co se tomu divíme? Není tomu dávno a „Lumír“ sám, tehdy ještě směrodatný a výlučný areopag ve věcech umění a vkusu, tisknul v čele listu od p. Rutha drama a vnucoval jej tak literatuře a umění jako seriousního umělce, jeho, který stejně v prvních jako v posledních kusech byl jen nemotorný a hrubý řemeslník, horší než Ohnet, špatný jeho epigon. Není tomu dávno a „Lumír“ sám hájil v žalostné a stydné nekritič- nosti tohoto výrobce proti dramaturgovi Stroupežnickému, když mu uzavřel — a nejplnějším právem — vstup do Národního divadla.

### *Philippiho Dobrodinci lidstva*

O málo lepším, umělecky stejně bezcenným bylo sensační drama Philippiho „Dobrodinci lidstva“, které falešně strojí se do moderního

kostymu a hraje si na problémovou psychologickou hru, kdežto ve skutečnosti a opravdu je to jen mašinerie vypočtená na druhou galerii. Vrže a skřípe to, až projíždí mráz každým, kdo má trochu umělecké duše a uměleckého svědomí. A ta výborná denní kritika zase! Jak rozšafně to rozmlouvala tomu milému obecnstvom, aby se mu nena- sadił do jeho tupé lebky brouk skepse a reflexe a aby — bůh chraň — nechtěl snad ptát se po mravním svědomí, hledat je v sobě a v životě a žádat ho snad dokonce po jiných. Jen to ne — jen ne žádnou mravní zpraženost a vrtošivost. My máme svou zásadní otázku a nejdříve musíme rozřešit tu. O mravní, společenské, kulturní, duchové záhady se starat nemá smyslu. Ty nám neutekou. A ostatně: nač se namáhat? — Můžeme je dostat rozřešeny, jak bylo vtipně řečeno, po případě odjinud, z druhé ruky.

Ubohý p. Philippi však za to za všecko nemůže. On je opravdu dobrý a z gruntu duše počestný a užitečný tvor, který nemyslił na nic leda na honorář, který chtěl touto snahou vydělat.

### *Šimáčkův Jiný vzduch*

Jevištěm přešel také v poslední době p. Šimáčkův „Jiný vzduch“ v novém zpracování, které škrtlo příliš sensační a hrubý konec a nahra- dilo jej versí klidnější a ušlechtlejší. Jinak však umělecké a psycho- logické stavby, ideové konstrukce se p. autor netknul a o té trváme zcela klidně zase na tom, co jsme napsali do předloňských Rozhledů (1894, str. 280 a n.<sup>1</sup>). These vlivu prostředí a sugestivního vychova- telského vlivu novým prostředím pojata je tu ryze mechanicky a jed- nostranně, bez demonstrace psychologické, kterou si položil p. autor — do meziaktí, za spuštěnou oponu. Jinak uznáváme však rádi umě- leckou vážnost a šťastnou ruku miniaturisty, která chytá v ostrých úlomcích, pečlivě kresbě detailové naladění a mravy určitých vrstev.

1 - [Viz zde na str. 15.]

### Výstavní cyklus

Výstavní cykly zklamaly úplně a naprosto. Nepodaly *typického genetického obrazu* o českém dramatu, nevytkly stadia jeho rozvoje, nepodtrhly hry, které z pouhého *divadla* dovedly se vznést v *umění a poesii*. Byla to pouhá nevhodná nekritická snůška více méně špatně obehnaného repertoiru, smeteného ze všech koutů divadelního archivu. Nejlepší a nejbohatší hry naše (*Stroupežnického Vojtěch Žák a Valdštejnská šachta, Svobodův Rozklad*) nepřešly vůbec jeviště, zato zbůhdarma mobilisovány byly pouhé diletantské hračky jako Pinkasovy nebo dutá tragedie Vlčkova Milada a podobné pathetické nebo sentimentální odvary.

### Dančenkův Šťastný člověk

A nová saisona otevírá se stejně nešťastně tentokráte ruským dramatem *Dančenkovým Šťastný člověk*. Šťastný člověk je práce veskrze banální, konvenční v kresbě charakterové, bez opravdové dušemalebné jemnosti, bez každé myšlenky umělecké i filosofické. Po ruských dramatech, jež se hromadněji nám představila před 6—7 roky a jimiž vtrhoval k nám tehdy realismus, po těch vonných šťavnatých a sytých hrách je Dančenkův Šťastný člověk vyvětralý suchý flakón. Je to zkarikovaný francouzský *vaudeville*, pustého a nečistého dramatu. Šťastným člověkem je totiž malíř Bogučarov, šťastným proto, že je mnoho milován ženami, že sám mnoho miluje — totiž ryze živočišně, smyslně miluje, poněvadž po *citu, duši a svědomí* není u tohoto bujného vypaseného zvířete ani stopy. V prvním aktě odpuzuje od sebe tento člověk beze vší příčiny, jen tak, že již jej přešla láska, Nastasju Matvějevnu Lebedinskou, ženu generála, která se mu obětovala, a zamiluje se do mladé sentimentální a velikodušné optimistky, nezkušené básničky Jaseněvy. A to všechno zcela snadno a pohodlně, s přirozeným lenošným nonchalantním klidem jako něco, co se rozumí samo sebou. Přestal milovat jednu, začal druhou. Jedna láska odešla,

druhá přišla. Mladá dívka chce být jeho ženou, nedává se odstrašit jeho minulostí, chce mu obětovat všechno, i své zdraví, věří v dobré lidské jádro; chce mu pomoci i jako umělci, věří, že láskou svou vzpruží i jeho umění, které klesá, a Bogučarov sám také pro své umění žádá od ní této oběti. Ale dříve je nutno rozloučit starý manželský svazek, neboť Bogučarov má ženu, která od něho odešla, když záletničil na cestách. Běží o to pohnout ji k rozvodu. Bogučarov sám k ní jede, aby od ní dostal svolení. Ale zatím v rozmluvě ukáže se, že Jevdokija Alexandrovna jej miluje posud a Bogučarov sveden temperamentem své ženy — odvrátí se od Jaseněvy a přimkne k Jevdokiji Alexandrovně. Smiří se spolu a Bogučarov žije dále klidně, spokojeně, požitkářsky, nezakalen ani stínem svědomí a zodpovědnosti. To je psychologická stavba hry, co je mimo to, je buď epizoda nebo dějový aparát. Celá práce není než podobizna tohoto surového zvířecího samce, který nedá se ničím rušit z trávení, nedá se ničím vytrhovat z požívavosti svých chtíčů. Žije klidně a vesele bez hlotu svědomí, bez krisí citu a duše. *Nezodpovědná živelní síla*, více nic. Na konci dává sice autor probouzeti se v něm něco jako duši a přesvědčení o vážnosti a zodpovědnosti života, postaví jej tváří v tvář smrti (zrazená Nastasja Matvějevna podnikne na něj vražedný útok) — ale obratu tomu nedá se věřit jako přirozenému, opravdovému a trvalému. Je to pouhý nepříjemný výstup, který jej na chvíli snad zkrotí jako výprask školáka, ale který se sebe jistě co nejdříve střese. Svědomí, vnitro a duše nedá se do nikoho vpravovat revolverem ani bičem. To jsou dané vlastnosti duše, její jemnost a něha, které lze jistě více či méně vypěstovat, ale nelze vočkovat čtyřicetiletému muži za jednu dvě minuty.

Látka a obsah *Šťastného člověka* stačila by snad na více méně kuriosní *novelku*, ale na drama rozhodně nestačí. Nestačí předem proto, že není tu žádného *problému svědomí, zodpovědnosti, rozhodnutí mravního*, bez něhož nemůže být dramatu. Je to pouhá primitivní a hrubá *deskriptivná, popisná* psychologie zakrnělého, podprůměrného zvířecího člověka, jenž stojí — tak, jak jej autor položil — mimo dramatickou mravní zodpovědnost, je prostě mravní mrzák, mravně

indiferentní zrůda, živočich a ne člověk. Proto autor, který chtěl napsat drama, napsal vlastně jen *zkarikovaný vaudeville*, nejasný, nevykvašený genre mezi *fraškou a melodramatem*, kde není ani umělecké ani logické ani mravní *perspektivy*, kde není hodnotného rozřídění světla a stínů. Proto tato látka tak po výtce tragická — zahubení dobré a čisté duše bezduchou, surovou hmotou — je tradována *nečistým surovým* tónem, na nějž jsme zvykli snad u francouzských, správněji pařížských fraškářů, který nás však bolestně a trapně překvapuje v literatuře ruské, která dala světu tolik těžkých apoštol-sky opravdových a ryzích duší básnických. Tento nedostatek mravního vědomí, mravního dosahu činů působí nevýslovně odporně ve hře Dančenkově. Je nadevše trapný ten šprýmovný, lehkovážný názor starých rodičů Jevdokije Alexandrovny, Tulpanových na zvířecost Bogučarovu, je trapná i ta smyslná láska Jevdokije k tomuto zvrhlému muži — je trapný ten celý nedostatek mravní perspektivy a členitosti, to široké vbíhání hrubě komických episod do tragického toku hlavního děje, to celé mísení komiky a tragiky — zcela nahodilá a vnější, bez každého *vnitřního ideového básnického* důvodu.

*Zkarikovaný vaudeville*, karikatura po výtce, to je náš konečný soud.

Hráno bylo také zcela po vaudevillu šablonovitě, jak se již hrává v Národním divadle.

### *Osamělé duše od Gerharta Hauptmanna*

Ke konci listopadu dočkalo se konečně premiéry v Národním divadle Hauptmannovo drama „*Osamělé duše*“, které slibovala již v minulé saisoně několikrát divadelní správa, po každé však odložila, poněvadž, jak jsme slyšeli, zákulisní diplomacie nějak selhávala a dámy nemohly se dohodnouti o party.

„*Osamělé duše*“ jsou kus vážné umělecké práce, jaká je na Národním divadle rara avis; není to *pouhé divadlo*, ta zvláštní specialita výroby řemeslné, jež má svou marku a svůj trh jako jiné zboží prů-

myslné, je to *literatura, poesie na divadle*, a to je významná událost v našem divadelním životě, který z největší části vypadá ze soudu literárního kritika a může býti jen polem *kulturního historika*, který sbírá doklady k *mravům soudobé společnosti*, který chce zachytit mravní naladění, ovzduší společenské. Největší část repertoaru Národního divadla spadá jen pod toto druhé hlediště a jen z něho má zájem a význam.

„*Osamělé duše*“ jsou výjimkou a zásluha jejich je právě v tom, že otevírají divadlo literatuře a poesii, že lámou rozhodně s tím, čemu a parte debiliore říkalo se a říká dosud dramatické *umění* a co není vpravdě nic více než *umělost*, hbitost, zručnost, vtip.

„*Osamělými dušemi*“ vniká k nám kus cizího hlubokého nebe, vbíhá kus vonné umělecké zahrady, kterou znali naši lidé většinou jen z doslechu. Mladé německé hnutí, jak se krystalisovalo a zvolna tmelilo hlavně v posledním desetiletí z různých vlivů cizích (francouzského naturalismu, proudů nordických i ruských) i domácích (Gottfried Keller, Otto Ludwig, Hebbel), dle různého terénu různě, ale v hlavních výsledních liniích přece příbuzně, ohlašuje se po prvé vážně tímto Hauptmannovým dramatem u nás. Jeho *Hanička* přešla sice před nějakým časem jevištěm Národního divadla, ale poesie její a význam utonuly v pozlátkové záti výpravné féerie, v kterou ji až s přílišnou horlivostí mechanických aparátů oblékla režie. „*Osamělá duše*“ pokládá sám autor jich, jak známo, za nejlepší hru svou a soud ten je správný, hra je opravdu nejvnitřnější a nejopravdovější z jeho díla, má nejvíce uměleckého, protože citového posvěcení. Nám zdá se však, že je na ten čas i nejtypičtější, nejcelejší ukázkou celé dramatické Moderny německé, že vystihuje nejlépe to, v čem stvořila nejlepší díla dosud: *náladovou dušemalebnou popisnost*. V tomto poli, zdá se nám, napsala německá Moderna v próze, dramati i poesii (Detlev von Liliencron) dosud svá nejlepší čísla. Německá Moderna, třeba vystupovala s aspiracemi filosofickými a sociálními a programy ideovými — de facto ve svých nejlepších dílech zůstala *ryze uměleckou, intimně uměleckou*, někde, řeknu to, až příliš *úzce uměleckou, virtuosně skoro dušemalebnou a náladovou*. Starší předchůdcové její, Bleibtreu, Conradi

a s nimi celý kruh seskupený kolem mnichovské „Gesellschaft“, byl daleko filosoficky *tendenčnější* ve svých pracích, pracoval vědomě o nějakém novém (materialistickém) názoru světovém a chtěl jej ve svých dílech propagovat — byl polemický, pamfletový, účelový, výbojný ve svých dílech, která, jak dnes již obecněji se uznává, nestojí umělecky vysoko, jsou plochá, všední, rozlomená, fragmentární, chaotická a romantická předem, romantická romantismem revolucionářů vcelku mělkých, ale zato tím úpornějších, nejnepěšších, pestře kostymovaných a divadelně nalíčených, klamajících jiné a oklamaných předem sebou samými. Naproti nim stojí kruh seskupený kolem berlínské „Freie Bühne“, kruh umělecky nejzralejší a nejšťastnější, který sice v theorii a kritice často hlásal ideovou tendenci, ale v nejlepších svých dílech zůstal hlavně *objektivně realistický*, nazíraje všechno *se zálibnou umělecky klidnou, kontemplativní plností a sytostí*, chytaje *naladění, vzduch rozlitý po předmětech*, pocitové a citové postřehy v tom jemném sugestivním pavuči vlivu a styků s podrobnou přesnou láskou do posledních odstínů a zvlnění duševních. Kruh těchto umělců, za jichž představitele lze mít zcela dobře *Gerharta Hauptmanna*, nebyl daleko staršího realismu francouzského, kontemplativního realismu Flaubertova v písemnictví a školy fontainebleauské v malířství. Dnes vstupuje německá Moderna do fáze třetí: do období tendence ideové, do tvorby dialektické a thesové, jak vidíme na divadle ku př. na *Ottovi Erichu Hartlebenovi*. Je to vliv filosofie nietzschovské a stirnerovské, která hledá si bojovného výrazu i v literatuře. Odtud zase převládá thesovitost, dialektický šerm a pointovanost, sestrojovaný symbolismus postav, schematičnost a odtažitost, jak je viděti v dramate právě na *Hartlebenovi*; odtud zase stoupající vliv *Hebbelův*, jako dosud největší působení *Kellerovo a Ludwigovo* v mladší tvorbu; odtud zase třídění světů a stínů, pevný odhad, pevné odvážení mravních hodnot a cen jednotlivých prvků a figur v dramate, tvoření určité jednotné perspektivy, sestředování v určitý typ slovesný, v určitou *formu* slovesnou, blízkou namnoze starému dramatu, k nimž se obrací tito nejmladší umělci. Hauptmann není básník ideový, básník abstrakce a symbolismu, dialektik určité tendence.

Není duch bojovný, je *duch kontemplativní*. *Kontemplativní realista* ponořený a zahloubaný do divadla, jež vyvolává, tak jej lze nejlépe charakterisovati. Ve většině jeho her naleznete sice dva názory světové postavené proti sobě, dva hromadné útvary, dvě různé myšlenkové nebo mravní posice zápasí snad i spolu (jako v „*Osamělých duších*“), ale básník nerozhoduje se ani pro jeden ani proti druhému, miluje lidi představující oba stejně klidně, teple a pečlivě, o zápas jich a hodnotu myšlenkovou mu vlastně při nich neběží — pouze o ty dojmy, o ten nervový a citový život jich, jak je vyvolán tímto zápasem, jak se v něm zračí a maluje. Krise útvarů hromadných, rodin a názorů světových nezajímají jej samy o sobě, jen ten *popisný, dušemalebný, náladový jich výtěžek*.

V „*Osamělých duších*“ postavil proti sobě dva názory světové, přesněji dvě *kultury citové*: starý svět rodičů starosvětských, prostých, nehloubavých, žijících po tradici starého řádu, poddaných vrchnosti duchovní jako světské, obřadně církevnických, jichž názor na svět a život je naprosto *pevný, hotový, ucelený*, v němž každý čin má svůj jediný nezměnitelný odhad mravní, hrubý snad, falešný snad, ale nezměnitelný a určitý, a svět nový, nehotový ve všem, hloubavý, který chce novému odhadu mravnímu, ale nedovede jej pevně formovat a hlavní — nedovede jej realizovat, zpečetit svým životem, celostí života a povahy. Autoru neběží však nijak o to, který názor je správný, který tábor má pravdu a pokud ji má, on stejně sympaticky, plně, teple maluje staré, šosácké, prostoduché a obmezené rodiče jako revolucionářské, udýchané, předrážděné, chabé děti nemocné vůlí, podryté v pevnosti povahy a jistotě citu a přesvědčení. Jemu šlo předem v tomto zápase o umělecké, vřidné, kontemplativné hody pozorování, o labužnickou malbu náladovou, o stálé sledování toho hutného toku proměn pocitových a citových, jimiž procházejí všechny osoby zapletené do tohoto zápasného napětí. On chce hlavně *pochopiti, vystihnouti, objati celý ten plný vířivý tok a tož vystihnouti citově malebně, sytě plným laskavým očima*. O sám *postup, o sám proces tohoto rozvoje, tohoto dění mu běží, ne o jeho cíle a konce*. Že ve hře jsou utopeny také jisté problémy mravní, společenské, hygienické, k tomu obrací



pozornost až v druhé řadě, neformuje jich nijak, zůstává *diváků samému*, aby si vybral z těch hotových daných faktů jich theoretickou logickou kostru, aby sám si učinil závěry, vyňal důsledky.

Mladý biolog Jan Vockerat jest jedním z těch řídkých lidí, kteří v duchu i vpravdě se starým názorem světovým, se starou kulturou duchovou a mravní zlomili, kteří vyšli ze starého světa a chtějí přejít do nového, je předchůdcem této nové říše mravní, jak žije jich porůznu roztroušeno mezi lidmi staré říše, starého světa několik; vyskytují se podle autora tito předchůdci nové kultury mravní roztroušeně, sporadicky, jednotlivě, osamocené posud ve starém tradičním okolí, které jim nerozumí, které jich nechápe; odtud jméno, jaké jim dává Anna Mahrová, „osamocené duše“; Vockerat je z nich i Anna Mahrová je z nich.

Tato „osamocená duše“, tento mladý Vockerat je člověk utištěný a nervosně rozdrážděný svým okolím; tento člověk je dále, zdá se, hluboce nemocen vůlí, nestálý, nepevný, nerozhodný, kolísavý. Drama Hauptmannovo otevírá se právě takovou krizí, kde podlehl jeho vůle, činem, jenž neshoduje se s jeho přesvědčením: křtem dítěte jeho, k němuž svolil on, rozhodný nevěrec, po vůli rodičům, ženě, okolí — kompromisem a ústupkem konvencí. V kruhu svých soudruhů je pokládán za ústupkáře, opovrhují jím proto, jak vykládá druh jeho, malíř Braun. To by nebylo ovšem ještě rozhodné, poněvadž Vockerat sám odklonil se duší od této hřmotící, frázovitě revolučnosti, kterou nazírá správně jako šosáctví (v rozmluvě s Mahrovou) — ale průběhem hry ukazuje se tato jeho nerozhodnost a nepevnost vůle, rozmarná těkavost a kolísavost stále určitěji.

Vockerat pozná totiž studentku Annu Mahrovou, také osamocenou duši, člověka nové říše mravní, která jinak než literně a církevnicky, po vnějším předpisu cení a váží činy a city, která místo hmotné a pevné morálky vnější skládá ji v individuální volný odhad svědomí, duši mu spřízněnou, která dovede chápat jeho snahy, podporovat jej v jeho vědecké a rozumové práci, kterou roste duchově, jako péčí své ženy, prostoduché a obmezeně milující Katuše prospívá tělesně. Poměr mezi ním a Mahrovou je *duchové manželství*: výměna

myšlenek, podpora pochopení, víry, příbuznosti duševní. Mahrová není naprosto nic svůdná a koketní, není to *žena, je to duch*. Člověk nové říše mravní právě jako Vockerat sní o vyšším ideovějším poměru muže k ženě než je dnešní smyslné tělesné pouto; a tak nazírají také oba svůj vzájemný styk. Jinak rozumí mu ovšem okolí, které v něm nevidí nic víc než zcela obyčejnou adventuru, nezákonný poměr. Pobyt Mahrové u Vockeratů rozrušuje celou rodinu; Katuše vidí v ní sokyni, která vyniká nad ní širokým duševním obzorem, která může dáti muži, co nemůže nikdy ona při nejlepší vůli a snaze: pochopení, podporu duchovou, pomoc vzrůstu duchovému. Mahrová podrobuje si a získává i Katuši jako *duch*; Katuše uznává správnost její názorů o dnešním postavení ženy ve společnosti, v otázce emancipační; jen její pobouřená instinktivní citovost větrí v ní nepřítele, který ji olupuje o lásku mužovu. Neodporuje však, nenaříká si hlasitě, jakož celá je ubohá, pasivní, umlčená, zašlapaná duše, vědomá si své prostoty a bezcennosti; hyne jen a vadne.

Svazek obou „osamělých duší“ rozetne matka Vockeratova, která hned od počátku s nedůvěrou hleděla na „emancipovanou“ Mahrovou, na kterou nazírá nyní jako na rafinovanou záletnici; nemůže ani pojmut myšlenku, že by mezi synem jejím a jí byla výměna duchová, život myšlenkový; sama neměla nikdy takových potřeb, proto jich nedovede pochopiti ani u druhých; prostý, jednoduchý, hrubý život její, celý složený z několika málo jen, zato však jasných a určitých prvků, nedovede nikdy pojmut širokou, odlišenou, v jemných splývavých sítích bohatě rozvětvenou korunu duševního stromu synova; v jeho chování vidí prostě hřích, mravní kleslost a pád, pokušení smyslu, jež pojímá jako trest za nevěru synovu, důsledek jeho nevíry (dogmatické a formální) a jemuž odpírá spíše z důvodů konvence, *mravu* než skutečné *mravnosti* (rodina jich byla posud *čestná*, syn nesmí jim způsobit tu *hanbu* atd.).

Zatím také styk Mahrové a Jana Vockerata prošel rozvojem a vstupuje ve fázi *intimnější*, *citovou* spíše než ideovou. Jednu chvíli hrozí skutečně, že by přešel v poměr citový; Anna Mahrová nedopustí však tomu, silnou rukou zadrží rozjetý vůz ve vysoké pyšné vzdu-

chové čáře ideovosti, nedovolí mu sjeti do kolejí citovosti. Zřiká se blízkosti Vockeratovy, života s ním, duchového styku, ač přitom sama v nitru se láme hořem; žádá od něho obět *pro ideu*, pro ten čistý názor o budoucí duchové formě styku mezi mužem a ženou, který nelze dnes realizovat ještě, poněvadž nejsou tu podmínky k tomu; dnes nelze *žítí* ještě tu budoucí říši, tu budoucí kulturu mravní ryze duchovou a na zjemnělém, všezodpovědném svědomí jedincovu ryze *vniterně* založenou; dnes by to znamenalo ještě pohoršovati chudé duchem, zabíjeti prostá, naivně a živočišně milující srdce; nelze žítí ještě třetí říši, říši ducha svatého, lze jen *upravovati* stezky jeho příští; Anna Mahrová žádá po Vockeratovi odřeknutí se štěstí osobního a práci neosobní, ve prospěch lidského rodu, budoucnosti; ten duchový poměr sami založit a žítí nemohou, ať jen pracují tedy k tomu, aby alespoň *budoucí pokolení* jej mohlo žít, aby alespoň jednou v budoucnosti byl možný. Anna Mahrová odjíždí z rodiny Vockeratovy a provždy. I v ní odehrál se psychologický proces od doby, kdy vstoupila do této rodiny. Sama žila mimo rodinu a neznala žen jiných mimo snad své družky; proto stála z počátku chladně k obmezené prostotě Katušině; ale jak se s ní děle stýkala, podmanilo si ji *čistě lidské jádro* Katušino, její prostá vroucnost a obmezená horlivost, její pasivná zlomenost a věrná psí oddanost; a stejně bylo tomu s matkou Vockeratovou, s její starosvětskou srdečností, odhodlanou prostoduchostí a pevnou hotovostí; žila v rodině po prvé a citové živočišné teplo její, všecky ty primitivní, prosté, jednoduché a hrubé, leč právě proto silné a živelné city ji pronikly, prohřály, zvlhčily; *poznala* tyto dvě ženy, bytosti prosté, trpné, právě rodové a rodinné, pochopila je a tím již si je zamilovala a nemůže chovati se k nim nepřátelsky. Odchází od Vockeratů ze soucitu k těmto ženám, které si ji podmanily hoto-  
vou opravdovostí svou, odchází jako *duch*, jako vítěz, s povýšeným klidem, jaký dává rozhodnutý, vybojovaný boj.

Mladý Vockerat však hyne po jejím odjezdu sebevraždou. —

Tento námět, tato logická jeho kostra není, jak viděti, ve své konstrukci nejjasnější. Středová ideová figura hry, mladý Vockerat, je v kolika směrech ne dosti vyjasněný, ne dosti určitý; jeho duše je

nade vše složitý, psychologický alambik, jehož jednotlivé prvky nejsou dosti zváženy. Z toho plyne však právě ta neurčitost konklusí, jež si může divák ze hry vyjmouti.

Není dost jisto, jaký je *zákonný*, *typický* obsah hry. Není vyjasněno, proč hyne Vockerat. Je to slaboch, člověk kolísavý, zlomené vůle, který nedovede projevit vnitřní ve vnějším, realizovat je. Ale odkud ta slabost? Jsou znaky, které ukazují k tomu, že je to *Vockeratova osobní* vlastnost (neumí spravovat své jmění, je marnotratně štědrý, jeho skrupule a nejistota, jak se zachovati v kroužku přátel a srovnati se životem, i sama potřeba pochopení jeho vědecké práce někým z rodinného kruhu, z okolí ukazuje na slabost), že by v *každých okolnostech*, jak je nemocný vůlí, mravně bezesvalý, trpěl, trpěl, i kdyby nebyl člověk jiné kultury mravní, jiného názoru světového, budoucí říše duchové, kdyby nebyl „osamělou duší“. Osamělé duše jsou slabé, každý je ubíjí a hubí, vykládá Anna Mahrova, a mnohým bude se opravdu zdát, že to by mohlo býti ideovou pointou hry: že totiž starý názor světový, stará kultura mravní, jednoduchá, prostá, hrubá, určitá, na vnějším neměnném slovním výkladu založená, *zcela kladná, literární, církevní* je lepší než nová, volná, duchově vniterná, poněvadž na tyto vnější *hmotné* přehradý a skříně, zcela pevné, hotové, určité může se opřít jako o zeď každý slabší člověk, roztržený, neurčitý, nepevný, nerozhodný, jenž jinak neustále se kolísá a láme, stále bádá v sobě, přemítá, ale ničeho určitého, pevného se nedobádá, a to, čeho dobyl, nedovede se pevně ani přidržet, poněvadž nejistota a kolísavost citová podmiňuje kolísavost vůle; že lidem slabým, kteří nedovedou *žít* své přesvědčení, kteří nedovedou vnitřní svět uskutečnit rovnocenně a hodnotně, kteří nedovedou ve vnější svět zasáhnout silně a v útisku jeho náhod zbudovat palác svého snu a své víry, je potřebí vnější *hmotné tradice*, určité *sankce* a určité *závaznosti* zcela jasně a zřetelně formulované. Ale konkluse tato, opakuju, neplyne nijak sama sebou jasně ze hry, není tu vypracována, vypreparována; naopak jsou ve hře prvky, které ji zatemňují a kalí, tak na př. choroba vůle, měkká roztrženost a rozmarnost, roztěkanost Jana Vockerata zdá se býti v něm *ústřední, daná* a ne pouze získaná

situaci dramatickou, a naopak zase Anna Mahrová, jejíž ústrojí mravní je daleko harmoničtější, tužší, pevnější než Janovo, vyjde z krise i přes svoji duševní osamělost, přes nový ráz mravní, k němuž se zná, vcelku neporušena.

Hauptmannovi, jak patrně, nešlo o žádnou *thesovou ideovost*, o *žádné rozhodnutí*, *logickou tendenčnost*, *typičnost*. Drama jeho není dialektickým procesem dvou útvarů myšlenkových, nýbrž psychologickou, dušemalebnou, náladovou *básní*, *zálibnou*, *kontemplativnou malbou* objímající, chápající a poeticky zužitkující tento spor dvou názorů světových, dvou kultur. Jako myšlenková konstrukce není drama jeho jasné, určité, přesně formované, dává místa různým závěrům. Ale to všecko nebylo úmyslem spisovatelovým; jemu šlo jen o to, *náladově*, *dušemalebně*, *básnický* vytěžit ten rozvoj, tu hutnost, plnou sytost proměn psychických, jimiž procházejí jeho osoby, vystihnout celou tu rozvířenou báseň duševních polostínů a polosvětů, která zpívá a vře v této srážce dvou názorů a kultur. Autor *netřídil* a *neklasifikoval* tento tok světů a stínů, tuto hru nervovou a citovou, figury žijí jí v celé složité hutnosti, v celém udýchaném spěchu, do něhož jsou ponořeny a chyceny; autorovi šlo patrně o postižení tohoto plného života, života předem nervového, pocitového a citového a ne tak o *ideové myšlenkové jeho složky*; ty, jak jsme viděli u nejdůležitější figury hry, Jana Vockerata, nejsou utříděny a vyjasněny. Celou důležitou otázkou po *obsahu* toho myšlenkového styku mezi Janem Vockeratem a Annou Mahrovou přešel autor naprosto; ani světový názor Vockeratův, ani Anny Mahrové není nijak vymezen. Jan Vockerat je biolog sice, starosvětským, obřadně církevním rodičům je sice „nevěřcem“, na stěnách jeho pokoje visí sice Darwin a Häckel — ale to všecko nestačí přece k vyjasnění jeho myšlenkového života, k stanovení jeho světového názoru, který (dohadujeme se tak jen z poznámek Braunových) byl asi metafysický materialismus. Jaká je ta nová říše duchová, ta nová kultura, kterou chtějí obě „osamělé duše“, Jan a Anna, není nám právě objektivně logicky demonstrováno; nevíme ani, jak Anna představuje si, že by se měla realizovati, po jakých cestách mělo by se k ní dojít.

A více ještě: Jan Vockerat, zdá se mi, není ani správně konstruován, konec jeho totiž — sebevražda — nezdá se mi *dosti pravděpodobnou*, *nesouhlasí*, zdá se mi, právě s tím, co autor o něm pověděl dříve, s tou kolísavou roztěkaností a rozmarností, s tou chorobnou vůlí, s tím mravním diletantismem. Zdá se mi, že jen silné, hotové pevné povahy *volně a vědomě* umírají, jen lidé mohutného živelného vášnivého citění, rozhodných, pevných, těžce slehlých citů. Naopak lidé hloubaví a kolísaví, rozmarní a rozptýlení, diletanti mravní jsou předem a výlučně *egoisty*, nemohou se odhodlat a rozhodnout pro nic, ani pro život, ani pro smrt, potácejíce se mezi obojím, dávají se vléci životem, na němž konec konců přece až úzkostně lpějí. Tak je malovali také až posud všickni velcí básníci, jež jich typy postavili a vztýčili ve svých dílech. Shakespearův Hamlet zemře *náhodou*; Turgeněvův Bazarov v „Otcích a dětech“ a Rudin také. Rudin zejména neměl síly ukončit život bídny, utištěný a ponížený, dal se jím raději smýkat, než by jej byl sám volně opustil. V „Novině“ Turgeněvově zastřeli se sice nihilista Neždanov, ale zase ne z vnitřního podnětu a tlaku, nýbrž *náhodnou shodou okolností*, sevřeným jich tlakem, vehnán jimi do úzkých; má býti totiž zatčen a vezen do Petrohradu před soud pro velezrádu. Zdá se mi tedy, že u psychologické struktury, jakou postavil Hauptman pod jménem Jana Vockerata, je volná, chtěná, rozhodná sebevražda dosti málo pravděpodobná a že k ní byl veden básník divadelní konvencí, potřebou rozuzlení a zakrojení pátého aktu.

To všecko jen na doklad, jak konstruktivná, logická, ideová stránka hry Hauptmannovy je neurčitá, nejasná, zkalená, jak mu na ni nezáleželo, jak ji přešel a minul se zavřenýma očima. Všechno básnické umění za to je v *náladové popisnosti*, v *dušemalebné jemnosti* a *odstíněné plnosti*, s jakou je tradován celý ten hutný tok duševních stavů, jimiž procházejí osoby hrou, těch vlivů, jimiž na sebe vzájemně působí, těch jemných sugestivních proudů, jimiž se vzájemně pronikají a určují, těch šerých odstupňovaných, přechodných, odstíněných tónů, v něž se barví a splývají. Ta nevyslovenost situace, ty hádanovitě, nevyjasněné, nové a nevyzpytné vztahy, v jakých k sobě navzájem stojí Jan Vockerat, Anna Mahrová, Katuše, oblivají celou

hru zvláštním, šedým, podmračným kouzlem poesie. Všecko je jakoby opředeno jemným, hedvábným pavučním rozcitlivělých nití, sugestivních napjatých mostů, po nichž přebíhají duševní hnutí z jednoho do druhého. Vrcholem tohoto umění je třetí akt, kde v klesajícím soumraku, kdy hasnou a hynou vnější tvrdé tvary reality, vybíhají z duší city a sny a touhy neslyšně a měkce jako laně po povlácích mechu. V neurčitých obrysech, v splývavých odstínech, napověděných a vybledlých slovech, které málo tvrdí a všecko dávají jen utušit a uhádnout, je tu podána celá tajemnost a něha duševní blízkosti a duševního působení, celá to podstata duši, jež podmiňuje jich přibuznost a splynutí.

Drama Hauptmannovo, celé jemné a opředené šerem a něhou, oblité náladovým, vlažným, rozcitlivělým soumrakem, vyžaduje nejopatrnějších rukou hereckých, aby nebylo s něho setřeno to vlažné tékavé kouzlo, jež tvoří jeho půvab, ta náladová odstíněnost polostínů a polosvětél. Herci, jež je hrají, musí vládnouti uměním *odstínů, přechodů, tvořivou zahloubaností a vniterností, utonulou vroucností*. Představení na Národním divadle postrádalo toho všeho; byla to vcelku oloupaná kostra, s níž opršely svaly, barvy a plamen života, ztrnulý mechanismus, nahé lešení.

K tomu přistupuje jiná ještě okolnost obecného rázu: *veliká* divadla s *velikým hledištěm* nehodí se pro takovéto jemné, intimní náladové dušemalebné hry. Herec *musí* do jisté míry vždycky v takových divadlech přepínati rysy, hrubě nanášeti barvy, *forcirovati* slovem v poměru k prostoru, k vzdálenosti, aby i posledním, nejvzdálenějším řadám diváctva byl jasný a reliefní. Hrám takovým vyhoví nejlépe malé *jeviště intimní, jeviště zkušební*. Méně diváctva vždycky je prospěšnější než *více*; co víme o psychologii hromad, ukazuje, jak jednotlivce, vstoupí-li do hromady (a čím větší, tím hůře), ztrácí svůj soud, svou rozumovost, své názory, které měl doma mezi čtyřmi stěnami, a podléhá všem předsudkům a všem pošetilstem hromady, zvláštnímu jejimu průměru, který je tím nižší, čím četnější je hromada; jednotlivce utone snadno v takovéto široké hromadě, je zatlačen a zbázlivěn, redukován na průměrný normál.

Diváctvo musí se *připravovat, vychovávat* zvolna a vytrvale právě jako herectvo a k tomu slouží *malé* divadlo lépe než *velké*. Myslím, že u nás je dnes cítiti naléhavě již potřebu *intimního jeviště ryze uměleckého* a ne reprezentačního lokálu ani veřejného institutu, ani obchodního domu. Tak naprosté a úplně nezdary, jako nezdar Hauptmannových *Osamělých duší* měl by mladší literární kruhy pražské přímo strkat k pokusu o podobný podnik. Máme dnes Modernu, nemohla by se odvážit na něco podobného? Myslím, že by to nebylo tak riskantní a obtížné, jak se zdá. Dvě podmínky, a to hlavní, nebylo by snad tak nesnadno splnit: najít malý (snad i začazený) sál a opatřit — ne řemeslné herce hierarchy — ale *nadané, vzdělané, zapálené ochotníky*, kteří by sebe přinesli ne jako cíl, ale jako prostředek podniku, kteří by milovali docela *pocitivě a naivně* svého autora, tak docela po *starosvětsku*, nezvykle dnes *primitivně oddaně*. Pak bych se nebál ani jich *nemotornosti, hranatosti a těžkopádnosti* — neboť, co nás zabíjí, je hladká, prázdná maska, rutina a šablona.

## K otázce dekadence<sup>1</sup>

*Není smrti, a kdyby náhodou byla, byl by v ní pramen života*

Walt Whitman

Pod názvem „Nové proudy a dekadence“ přinesly Rozhledy dva články z per pp. Krejčího a Vorla. Oba jsou navázány na starší článek v loňských Literárních listech, v němž šetřena dekadence po stránce umělecké i společenské a speciální poměr politicko-společenské strany pokrokové k ní. Oba články v Rozhledech rozprávají toto thema: vyšetřují pojem dekadence, společenskou hodnotu a cenu její, ale třeba vycházely ze stejných analytických rozborů, ano i ze stejných společenských a mravních principů a ideálů — rozcházejí se v konečném výsledku diametrálně. Dle článku v Liter. listech je totiž dekadence nejprímější, nejbezprostřednější, nejradikálnější cesta a prostředek k altruistní socialisaci života — dekadence jeví se jako přechodní stadium v rozvoji lidském, jež nutně vede ke konečné společenskosti a družnosti — je po pojmu svém stavem přechodním, jenž sám sebou přirozeně se překonává, složitým pojmem uměle vystaveným na jehlách odporů, které dříve či později klesnou a povolí — je slovem *pouhým obrazem, pouhou metaforou* — žádnou logickou skutečnou entitou reálnou. Pan Krejčí naopak vidí v dekadenci stav sice umělý a nezdravý, nicméně však konečný a hotový, zhoubný prvek ničivého rozkladu společenského, který musí společnost sama ve svém zájmu překonávat a hubiti, třeba jednotky její, jednotliví

1 - Pan Krejčí uveřejňuje právě v „Naší době“ pěknou úvahu o dekadenci; článek můj psán jest dříve, než tato studie vyšla, a proto se jí nikde v textu nedotýkám. Jinak podotýkám jen, že p. Krejčí stojí v úvaze své na poli jiném než já; studie jeho je popisně demonstrační, moje snaží se uvědomiti si a vyjasniti spekulativnou záhadu dekadence v sociálně logice.

členové její jež žili pro bohatství intelektuálních rozkoší, jež jim přináší. Rozporem mezi společenskostí a jedinečností, hotovou propastí mezi nimi, která v každém z nás je více méně zachycena a širě či úže zeje, nesjednatelností obou pojmů „společenského (zdravého) rozvoje“ a „dekadence“ je pointována úvaha p. Krejčího. Společnost, každá společnost, každá strana její nesmí dáti vzniku dekadenci, nesmí ji podporovat. Ona smí ji jen *trpět* u jedinců jako soukromou chorobu či přednost a výsadu.

Já v přítomných poznámkách chci vyložití záhadu dekadence po svém. Ne apodikticky rozkrojití ji, nýbrž předem *formulovati* ji, snéstí důvody a podepřítí určitou versi jejího řešení. Leckde dovolám se vývodů toho či onoho článku, podle toho, které mi v určitém případě spíše odpovídají. Připomínám tu jen, že dekadenci rozumím skutečnou záhadu života, složitý, zadrhlý uzel otázek, které vždycky mučily lidstvo a které dnes postavily se před nás, obklopily a sevřely nás pod touto maskou, pod tímto závojem, s tímto zpěvným a jako světélkujícím, měkce a dráždivě melodickým termínem.

Co je to dekadence? Bylo odpověděno již po stopách Bourgeta a Nietzscheho, že je to stav výlučně vyvrcholené kultury *individuálně*. Po evoluční theorii rozvoj lidstva záleží v stále větší, ostřejší a širší *individuaci funkcí a orgánů*. Individuum usamostatňuje se v hromadě — to je formule rozvoje, pokroku všeho života podle rozvojové theorie. Usamostatnění to může dosáhnouti takového stupně, že z hromady vypadá *odstředivostí*, t. j. že se sestřeďuje samo kolem sebe, kolem svého středu: a tento moment nazývají právě dekadenci, úpadkem. A sice, jak jest viděti, úpadkem *vzhledem k minulosti*, vzhledem k *starému celku, z jeho hlediště*. Starý celek tím hyne, ztrácí. Minulost tím trpí. Ale jen *minulost*, jen *starý útvar*. To je právě důležité. Neboť tento moment, který nese škodu starému, prospívá novému, poněvadž ta někdejší část, která vypadla z někdejšího celku, ustavila se tím samým jako nový, samostatný celek, jako nový svět, nový život. Ono někdejší *individuum*, onen někdejší atom, který

vypadl z celku, společnosti — stal se sám *společností*, která žije složitě buď na místo staré nebo vedle ní. Neboť má-li se t. zv. jedinec, t. zv. část usamostatnit, má-li se jedinec na sebe sestředit — musí býti již složitý z více částí, které pak staví se k některé z nich v poměr odvislosti a samy k sobě v určitý poměr závislosti a vzájemnosti. Jinak nelze pojmovat odstředění, než s touto odpovídající mu funkcí *sestředění*. Je tedy to, co jeví se nám dekadencí, úpadkem vzhledem k starému — renesancí, znovuzrozením, vznikem vzhledem k novému, k novému orgánu života, který tu vzniknul. Život ničeho tím neztrácí. Je to pouhý přenos jeho, jeho pouhý hyb. Zisk a ztráta nutně si odpovídají, doplňují se, zaměňují se.

Pohled tento je poučný. Ukazuje očividně, jak poměrové, relativné, dohodné, proměnné a pružné jsou pojmy t. zv. celku a t. zv. částky, t. zv. hromady a společnosti a t. zv. jedince. Vidíme zřetelně, že to jsou pouhá nepevná, ohebná a ujednaná *kriteria myslí*, rozlišovací znaky, aby bylo možno dorozuměti se a vyznati se nějak v hustém, tekoucím, proměnném mraku reality. Vidíme, že to, čemu říkáme jedinec, je vlastně společností, organismem. *Sociolog* řekne *jedinec* — člověk, ale *biolog a psycholog* vidí v něm *společnost* — soubor funkcí, celek pro sebe, pevně omezený, hromadu. Říkáme společnost lidská, rodina, národ — ale ptá-li se kdo, co to je společnost taková — máchneme rukou do vzduchu a řekneme: já, ty, on, oni, ony — samá individua, jedinci. Záleží na tom plně uvědomiti si tuto relativnou nehotovost a odvolatelnou nesnadnost obou protilehlých pojmů. Záleží na tom, nečiniti z nich jinotajné abstrakce, bájeslovné entity. Je stále nutno si připomínat, že společnost je samé *já* (a nic jiného) — a na druhé straně, že já, moje já není jedno, nýbrž že i v tom jednom já je obsažena celá *společnost, mnohost, hromadnost* — že je, přesně mluveno, ve mně *více* já.

Nyní lze pochopiti záhadu dekadence. Individualismus, jedinečnost je skutečná a jediná její podstata. *Já odtrhuje se od společnosti, od hromady, od celku — ale jen proto, že je hromadou, společností, celkem samo*. T. zv. jedinec musí *přetlžít* hromadu, aby se mohl *odstřediti od ní* a ustřediti na sobě. Jinak nelze pojmovati a postihnouti po

pojmu rozvojové mechaniky tento akt *osamostatnění se*, který jen *vzhledem k minulosti* (a v tom je jádro všeho), vzhledem k překonanému starému útvaru, roztržené, roztržité staré hromadě, nazýváme úpadkem. T. zv. jedinec *musí přetlžít* t. zv. hromadu v dekadenci, opakuju. To je nutný požadavek pouhé ryzi mechaniky logičnosti. Jinak by nebylo možno skutečnost tuto vyložiti. *Musí přetlžiti*, to znamená: ta hromada, ta společnost, která je obsažena v t. zv. jedinci, jež vypadá ze společnosti staré, jež ji ruší a zakládá novou — musí býti silnější než hromada stará, než společnost stará.

Zde jsme na samém prahu metafysiky, chceme-li blíže popisně nějak a názorně pojmovati a v zákonech si zpodobiti tyto ryzi a samozřejmé požadavky logiky. Každé dění, každý rozvoj, celý rozvoj historický nelze vyložiti leč předpokladem dvou principů, dvou složek všeho pohybu: *individuace, jedinečnosti a typičnosti*, hromadnosti, komunističnosti. Jak vyrovnati spor mezi nimi, jak redukovat noeticky jedinečnost v hromadnost a opáčně — to je záhada, o níž rozbíjí se dialektika metafysiků po celá tisíciletí. Ten skutečný jev, který vidíme a pozorujeme kolem sebe, že z *hromady*, která se dá celá vyložiti, která celá je přikryta a obsažena jistými *zákony*, obecnými normami a formulami — bez porušení těchto obecných formulí a obecných zákonů — naopak jich působením a jich součinností — vznikne a povstane *jedinec, rek, bohatýr, genius*, takový Kristus ku př. — který se od hromady, jež jej zplodila, přece odlišuje, který ji pak zničí a promění, když se byl prve od ní odvrátil a od ní oddělil a místo ní založí ze sebe, svou činností hromadu jinou, novou — tento fakt poznáváme jako pouhý jev, ke kterému schází vysvětlení, příčinný, zjasňující klíč. Poměr jedince k hromadě, *zákona k „výjimce“* (jak zveme tento jev) — výklad tohoto jevu — znepokojoval již Platóna, církevního otce Augustina, scholastiky Dunsca Scota i Tomáše Akvinského až k nejnovějším filosofům dějepisným a společenským. Uspokojivého rozřešení nepodal z nich nikdo. Všichni postavili se na stranu *jednoho* jen z obou těchto principů a chtěli jím zahrnouti a jemu podřaditi druhý, ačkoliv je zcela zřejmé, že *oba působí současně a záměnně*. Jedni nedbali jedinečnosti, nedbali „výjimek“,

viděli v nich pouhý klam a zdání, potlačovali je ve prospěch zákonů, obecnosti, typičnosti. Druzí naopak vidí jen jednotlivce a neuznávají obecnosti a zákonnosti, pokládají je za pouhou dovolnou generalisaci, pouhé abstrahované zevšeobecnění jednotlivin. Každá nová zkušenost vyšetřená jednotlivina boří a ruší podle nich „zákon“, rozráží jeho slabou zeď, která se musí pružně uvolnit, aby každý nový jev mohla objati. Taková je záhada, která pod názvem dekadence stává se dnes zase před nás. Je stará, prastará, jak je vidět. Tato Sfinx zvykla již na lidskou krev a lebky nakupené kolem ní zbělely již sluncem, věčně stejným a lhostejným sluncem. Jindy více spekulativná, stává se dnes převahou *praktickou a mravní*, poněvadž nadešla doba, kdy přemítavé individuuum chce žít poznané, chce realizovat svoje nitro a po svém přetvářet vnější hmotu.

„Jsme všichni více méně dekadenti,“ napsal pronikavě p. Krejčí. Mezi jedinečností a hromadností, mezi dvěma těmito póly, kladem a záporem, bije a žije se život. To je krvavé jeho pole, zápasné jeho bojiště. Znásobněně bojuje všude život, sráží se a láme se. Jedinečnost a hromadnost nejsou než dva krajní vysunuté body této zápasné vlny. Ony jsou typy její, formule její. V nich je vysloven život, *jich převratnou záměnností a doplňující se vzájemností*. O sebe bojuje individuuum stejně jako o hromadu. A boj hromadný je boj právě individuální.

V tomto vlnivém chaotickém toku převládá jednou dvíh a po druhé klad, jednou záporný a po druhé kladný pól, jednou hromadnost a po druhé jedinečnost. V dějinách jsou to odpovídající si pevnosti, zdi, které odrážejí mezi sebou celý život, kolébající a houpající jeho celý pohyb, ustavující jej i realizující jej. A dějinné divadlo je právě divadlo hromadného přílivu a odlivu k těmto tajemným nezbadaným břehům. Po odlivu příliv a po přílivu odliv — taková je dějinná houpačka. Houpačka každého života. Dnes žijeme příliv k individualismu, odraženou vlnu nedávné hromadnosti. A to je naše záhada dekadence.

Jádro dekadence je skutečně v *individualismu*. Ale individualismus tento oba [spisovatelé výše uvedeni], zdá se mi, směšují s *egoismem*, alespoň neliší dost přesně individualismus od egoismu. Soudím tak proto také, že oba kladou individualismus jako protivu *altruismu*, mezi nimiž vidí nesrovnatelný spor. Oba staví proti úpadkovému individuálnímu křídlu literárnímu a kulturnímu altruistní, hromadné a myslí, že druhé je představováno Rusy, Východem, jako první Západem, předem Francií. V dekadentovi vidí oba spisovatelé předem *sobce*, člověka smyslného, rozkošnického a požívavého, který sám sobě je cílem a jemuž všecko ostatní je prostředkem.

Proti tomuto ztotožňování *individualismu a sobectví* je nutno, tuším, každému dekadentovi nejprve se ohraditi se vším důrazem. Je možno, že mnozí dekadenti byli sobci, a jsou sobci, v umění rozkošničtí diletanti a eklektikové, kteří pěstují v umění jen hmotnou stránku, ryze napínavou slohovou bravuru techniky. Ale *pojmově a myšlenkově* nijak s individualismem nesouvisí rozkošnický, bezcitný egoismus. Úpadek toho rázu, úpadek egoistní byl by skutečnou chorobou a skutečným mrzáctvím, nedostatkem mravního a duchového života vůbec. Lidé ti byli by pouhé smyslové a nervové mechanismy, automati hromadící rozkoš jako stroj hromadí sílu — lidé zastavující lakomě život — na krátkou chvíli, nežli se stroj rozláme. Takovému sobectví nebylo by vinou a hříchem dekadence, nýbrž prostě vinou — člověčenství. Tito lidé byli by stejnými mrzáky, i kdyby vyznávali třeba hromadnost a typismus. S nimi se zde nezabýváme.

*Filosofové a myslitelé individualismu byli však všichni altruisté právě jako filosofové hromadnosti a typičnosti*. Rozdíl mezi morálkou aristokratickou, jedinečnou a hromadnou, lidovou, „stádnou“ — je v prostředcích, ale nikdy v cíli. Každý opravdový myslitel, každý etik je altruista, *neboť již tím, že myslí, je cílový a společenský*. Není aristokratičtější mravovědy, než je Spinozova, a co čteme v knize IV., 37. poučce jeho Ethiky? „Dobro, jehož si žádá každý, kdož jde za ctností, pro sebe, *přeje také ostatním lidem*, a to tím více, čím lépe zná boha.“ A co chce pastor Rosmer v Ibsenově „Rosmersholmu“, tento aristokrat po výtce? — *Mezi lid sestoupit, všechny lidi šlechtit, vše-*

chny učiniti šlechtici duchem. Aristokratické individualistní ethiky stejně jako hromadné a stádné jsou altruistní. Dobře pověděl *Renan*, tento duševní otec dnešní dekadence francouzské, v předmluvě k „Filosofickým rozhovorům“ (str. XVI), bráně se proti výtkám mravní lhostejnosti: „Dobrota není odvislá od žádné theorie. *Můžete milovati lid s filosofii aristokratickou*, a nemilovati ho, stavíce přitom na odiv demokratické zásady.“ Podobnými kladnými přiznáními filosofů individualistů mohli bychom naplniti kolik stran. Lze zcela snadno dokázati, že mravověda aristokratická je altruistní právě tak, jako mravověda lidová a hromadná. Aristokraté chtějí *povznést* k sobě hromadu; ale aby to bylo možno, musí býti sami *nejprve typy*, vzory dokonalosti a musí se *na ně vychovati* tvrdou, krutou, bolestnou školou nadlidské kázně, silnou a těžce napjatou, svalovitě mohutnou vůlí. Naproti tomu etikové hromadnosti sestupující v pokoře k lidu a připodobující se mu, jsou vlastně individualisty, kteří vypracovávají, vyhraňují a očisťují *touto cestou* svoje já. Všichni hromadní a lidoví etikové docházejí k individualismu. Jasně bylo ukázáno v těchto listech loni, jak odříkavý kolektivismus *Tolstého*, jeho „nebraň zlému“ je kladný a individuální, jak je činný, revoluční a bojovný.

Vidíme znova *záměnnost, poměrovost, převratnost* a zásadnou jednotnost v individualismu a hromadnosti. Nelze ztotožňovati, tuším, individualismus (jedinečnost) s egoismem (sobectvím). A protivou individualismu není altruismus. Individualismus a altruismus nijak se nevyklučují. *Jedinečnost i hromadnost jsou v podstatě altruistní a v podstatě společenské*. Zde netkví kořen záhady, a spor stává se tu bezpředmětný. Všichni umělci (i hromadní etikové jako Dostojevský) jsou individualisty, *musí* býti nutně individualisty organizací svojí, t. j. lidé výchovy *odborné* — a to znamená právě již jedinečné a jednostranné, chorobné. V tomto smyslu, ve smyslu technickém — i ruská literatura, jednotliví literáti její, nejvyšší právě jsou individualisty — či, libo-li, dekadenty. Rozvoj umění právě předpokládá nejvyšší odlišenost individua. Ať umění *tendence* jedinečné či hromadné — pravé, skutečné umění je vždy výběravé a výlučné. Klade se tu ovšem další otázka, že pak umění samo jako takové je chorobné a

zhoubné. Nejen pro tvůrce básníka, umělce, nýbrž i pro diváky čtenáře, obecnost, poněvadž vnímavost a smysl pro dílo *předpokládá* tytéž základní vlastnosti, tytéž duševní znaky, jakými je vytvořeno. Duše básníka a duše čtenáře musí býti nutně do značné míry stejnotvaré, obdobné. Otázka ta leží zde stranou našeho šetření dekadence, poněvadž anathema stihlo by tu umění *jako takové*, ať společenskou látkovou tendencí je již individuální a aristokratické či hromadné. Zde otázka v poslední příčině svádí se na nebezpečnost rozvoje vůbec, na spory o jeho prospěšnost a podmínky její. — Jen tolik jsme zde, tuším, zjistili, že dekadence jako taková není rozkošnický smyslový egoismus, nýbrž i v podstatě společenský, účelový, altruistní útvar.

Všechny námitky odpůrců dekadence sbíhají se nakonec, vrcholí a zahrnují jedním odsuzujícím termínem: *nemoci, choroby*. Dekadentní umění, dekadentní kultura posuzují se jako stáří, choroba, nemoc živoucího organismu nějakého, člověka ku př. Je *obdobná* prý těmto stavům; odpovídá jim.

Jak viděti, je nutno filosoficky ozřejmiti si pojem nemoci, choroby, úpadku, chceme-li porozuměti této kritice, rozhodnouti o její reálné hodnotě. Jaký je to ten pojem: nemoc a choroba, jakou má myšlenkovou *poznatkovou hodnotu*? Co to je nemoc, co to je choroba? Jak si ji definujeme?

Kritika tohoto pojmu nemoci je v každé kritice theorie dekadentní ústřední osou, je středovým problémem. Kolem filosofického vyjasnění, odhadu a zhodnocení tohoto pojmu točí se každá rozprava, každý rozbor dekadence. Neboť je patrné, že pouhým holým odsouzením slovy a hesly, jako: nemoc, choroba atd. nic není *poznáno, vyšetřeno, kladně a obsahově zjištěno* a pověděno o dekadenci.

Vím zajisté, co je nemoc u člověka: ne sice, co je nemoc *vůbec*, pojem nemoci, ale vím, co je ta která *určitá* nemoc, třeba tyf. Lékař sestavuje u lože *určitého nemocného* v průběhu jistého procesu, jistého dění, které působí ty a ty změny látky organické, pozorování určitých



znaků; znaky ty sestavuje v hromadný, historickým postupem seřazený logický typ, výpočet: a *výpočetem* tímto je právě dán jeho pojem nemoci, *určité* nemoci. Nemoc, jak viděti, není tedy nic než poznaček ryze *popisný a empirický*. To znamená: logický typ nemoci podroben je *historickým* změnám látky *popisované*. Není dvou *stejných* nemocí u dvou *různých* individuí. Nemoc — soubor změn, kterými projde určitý organismus za určitou dobu — není v podstatě nic než *děti, proces, postup* určitého směru: *změna poměrů souvislosti a odvislosti v určité společnosti, v určité hromadě*, zde v hromadě lidského těla. Změny ty jsou právě změny látky a jsou dány tedy a podmíněny touto látkou. Proto nemoc u A není rovna nemoci u B. *Ano je možno, že to, co u A je nemocí, není ještě nemocí u B a je již smrtí u C* — t. j. dejte projíti těm určitým determinovaným změnám, jimiž prochází A, nějakému jinému, třetímu B nebo C a po každé konečný soud o *individu*, jeho hodnotný rozvojový odhad, jeho kritickou bilanci vyslovíte jinak v těch známých typických větech: stůně — nestůně ještě — je zdrav atd. Nemoc slovem je pojem čistě relativní, odhadný, pružný a povolný. Neobsahuje nic *kladného*, je čistě *záporný* (ne — moc, t. j. protiva, opak zdraví). Mezi t. zv. zdravím a t. zv. nemocí není pevné meze. V každém *jednotlivém* případě musí býti zkoumáno a pak dohadováno se o to či ono kritérium. Ano, stav té hromady, té společnosti funkcí a orgánů, kterou pro úsporu času a za účelem zjednodušení a přehlednosti nepřesně a cum grano salis si označujeme jako individuum X, Y — může býti *současně* chorobou a zdravím, je-li pozorován a ceněn s různých hledišť, nazírán dvěma různými ceniteli, kteří jinak *odhadli si* teleologický, *účeloslovný, rozvojový plán*, z něhož pak cení to které stadium, ten který moment nebo soubor těch kterých stadií a momentů, jimiž „individuum“ X Y prochází.

Z těchto úvah plyne jasně, jak pružný, povolný, záporný a sporný je pojem nemoci, choroby a příbuzných termínů. Nic kladného, nic obsahového nepovídají. Nejsou to pojmy *zákonné*, nejsou to věty vyslovující příčinné vztahy poměrové v určité pevné zapjatosti.

A to mluvím stále o nemoci určitého *hmotného* determinovaného

těla, o těle jako synthesi pevných a známých vztahů fyzických, chemických, biologických atd.

Kritikové dekadence *přenášejí* však tento již sám sebou sporný a pružný pojem *analogii, obdobou* na písemnictví nebo kulturu. Předpokladem jejich je tu: že literatura, jazyk, kultura, společnost jsou právě tak organismem jako tělo živočišné. Je tedy soud: úpadek, choroba, nemoc písemnictví nebo společnosti — pouhou *metaforou, obrazem*, který předpokládá, že nazírám na společnost právě jako na jedince, na člověka; že vidím život společnosti právě tak jako život jedince — tu známou trilogii všech školních literárních dějin: dobu začátků, dobu dětství — dobu vrcholu, zlatý věk, mužný věk vyspělosti — úpadek, stařecké mizení a klesání sil, „dekadenci“. Schema lze rozváděti třeba na pět nebo sedm členů, mohou se vsunout různé přechodné stupně, jako „stříbrný“ věk (po zlatém) — věc zůstává přitom stejná: společnost pokládá se tu za organismus, za živočišné tělo. Tato hypotéza (a ničím jiným není tento předpoklad), která společnost anthropomorfuje, přijímá se nebo přijímala se do nedávna jako podklad filosofie evoluční a stavěla se na jejím základě, na její dialektické kostře budova nauk sociologických, tedy i literárních dějin. Literatura pokládá se tu prostě za funkci organismu jako kterýkoli jiný jev společenský, za zrcadlo soudobých mravů.

Názor tento otřásán je však stále určitěji moderním bádáním. Nebylo lze stanoviti posud *žádných pevných zákonných poměrových vztahů* mezi soudobou kulturou a soudobým rázem literatury. Jsou naopak častý zjev v literárních dějinách (ano, zjev ty jsou skoro pravidlem), že je citelný a bolestný rozpor mezi *soudobým mravem*, mezi soudobou kulturou a *rázem soudobé literatury*. Nemám místa, abych mohl uváděti doklady, ale zjev ten je každému známý, kdo přečetl některé nové složitější a pečlivější literární dějiny. — Poznáváme dále také stále více,<sup>1</sup> že společnost, kulturu, písemnictví, literaturu nelze vykládati zákony tělového organismu, že není funkcí

1 - Srovnej sociologické práce G. Tardovy.

živočišnou, ale funkci *mozkovou*, že je funkci *individua*. Tvůrce, objevitel, nálezcce v umění je vždycky jedinec, genius, člověk vybraný a povýšený, který není prostě holým součtem hromady, její plodem, její výronem, její funkcí — nýbrž naopak, který užívá hromady za svoji látku, svůj materiál, jež hnete v tvar a typ, jemuž *hromada je funkcí jeho orgánu*, jemuž hromada je prostředím, přenosnou vlnou sdělující život, rozlévající, šířící, množící jej.

Tímto je otřeseno silně toto biologické, živočišné nazírání literatury jako společenské funkce. Přes úsilné šetření nedovede nikdo ověřiti tuto hypotézu na konkrétním předmětu, na určité stavbě literárních dějin; poměr mezi společností a literaturou nebyl nijak *zákonně* demonstrován a formován — nebyl vysloven ve formě *logického typu*. Zůstal pouhou hypotézou, proti které stále rozhodněji staví se určitá pozorovaná fakta. Opačný soud právě, že literatura tvoří a ukládá mravy, dá se lépe sledovati, ověřiti, podepřiti.

Jisto je, že každé nové literární hnutí, nový proud jeho, určitý nový typ naráží na *odpor* soudobého mravu, společnosti, hromady. Každé literární hnutí (i to, jež dnes překonáno, jeví se nám jako ryze konservativní) bylo *na počátku* svém, kdy se *zrodilo*, kdy po prve vběhlo bílé, pružné, opilé sluncem do měkkého písku arény, *revoluční*. Dnes víme zcela určitě, jak revolučním byl ve svých počátcích *klasicismus*, jak *romantismus*, jak *realismus* a *naturalismus*. Dnes víme také zcela určitě, že kdekoliv se vyskytá zápas mezi novým a starým proudem, hned formuluje se otázka choroby a nemoci, a jeden směr pohazuje jím jako blátem druhý. V boji mezi klasiky a romantiky spílají první druhým: vy chorobní, vy výstřední, vy nezdraví — a druzí prvními stejně: vy bezmocní, vy starci, vy sešli věkem, vy choří. Každá strana vyčítá druhé a jen druhé nemoc a reklamuje pro sebe a jen pro sebe zdraví, mládí, sílu. Přišel realismus s naturalismem a hra se opakovala doslova jen se změněnými úlohami mezi ním a odumírajícím romantismem. Dnes prožíváme něco podobného. Novému směru vyčítá se škodlivost pro budoucí rozvoj. Chtěli by jej snad někteří připouštět jako soukromou záležitost individua, ale nechtějí s ním nic mít jako útvar hromadným a společenským. Zase staví se proti sobě: spole-

čenskost, hromadnost — a jedinečnost, individualismus tak apodikticky, tak přísně a příkře skrojeně, tak absolutně neslučitelně. A zase pokládá se individualismus za „chorobu“, za nebezpečí pro celek. A zase individualismus věří v sebe jako v „zdraví“, jako v „sílu“, jako v „obrodu“ — jako v jedinou realitu. A zase přehlíží se úplně, že myšlenka, cit, vněm, postřeh, který dobyl individuum, *jedno jediné* individuum, dobyl vlastně již společnost a hromadu, poněvadž to, co z pohodlí a nepřesně etiketujeme „jedinec“ — je již hromada! Že myšlenka, cit, každý jiný prvek života, který jednou zahořel v kterémkoli mozku, který v něm vyploval jako hvězda na nebi — již nikdy nepohasne, nikdy neutone. Že nemůže být vlny, aby nebyla rozvedena a objata jinou. Že nemůže být nic ztraceno z hybu, tepla, světla. A zase staví se proti sobě tak absolutně nemoc a zdraví a neuvažuje se relativná směnnost obou pojmů, nepostižitelná vzájemnost směsi!

*Sainte-Beuve* položil kdysi otázku, jež byla své doby tak palčiva: kdo je romantik, kdo je klasik, čím se liší? *Qu'est-ce qu'un classique?* nadepsal jednu svou pondělní kritickou rozpravu. A odpovídá: shodneme se všichni zajisté v tom, že *klasik* je člověk zdravý a *romantik* člověk nemocný. Shodneme se — v tom se mýlil a poznal brzy, jak naprosto a cele — nejzřejměji na sklonu života, kdy proud naturalismu zatopil literární zahrady romantismu a Parnasu.

Dnes literární historikové a kritikové musí souditi jasněji, filosofičtěji, obsažněji. Slova „literární nemoc“, pokud nemá *positivně stanoveny, klasifikovány* příznaky nemoci jako *popisného* typu logického a ne jen popisného i *zákonného* — nebude užívati; je to prázdné slovo, které nekarakterisuje, které jen popírá. Nebude také *individualismus* v umění pokládati za chorobu — nýbrž podstatný a pojmově nutný požadavek *každého* společenského rozvoje. Nebude dekadenci souditi jako jednostrannost a tedy chorobu. Jednostrannost — ale což nebylo každé umění jednostranné? Klasicismus jako romantismus? Pokládáme sice první za podstatně rozumové, druhé za podstatně citové — ale ani to není přesné — *tuto* charakteristiku dala jim *teprve* naše dějinná perspektiva. Vpravdě každé *nové* umění — svěží, prudké, vřelé — je *poctivé*, nervové v první řadě. Chce se

zachytiti na životě, přissáti ke hmotě, půdě, realitě. Lačně lapá teplými vonnými šfavnatými rty po vlašné pohodě, po teplé lázni jarního vzduchu.

Moderní kritik vystoupí, tuším, na obzíravější vyšší věž, na klidnější kontemplativnější hráz, s které nízko u nohou uvidí rozeštěno nepřehledné divadlo rozvojových proudů a vlnění. A s tohoto obzíravějšího hlediště pochopí, co všecko záporného, nehotového a prchavého obsahuje takový pojem jako „nemoc“ nebo „choroba“. Uvidí také, že právě v těchto pojmech je pramen života, jeho ostruha a vzpruha, jeho hybný motor. — *Z nemoci vycházejí lidé zdravější než byli před ní*, je známý poznatek, který vyslovuje každá primitivní filosofie lidová. Proto ani dekadence není nic *kladného*, je to pouhý obraz, *přirovnání, metafora* pro bojovnou seč, tíseň, zkoušku života. Slovu dekadence musí rozuměti filosof na ruby, ironicky. Tím ji překonává, poněvadž poznává.

Tolik o dekadenci jako úpadku *absolutním*, o nemoci *methodické* a *zásadné*. Těm, kdo tak soudí, je dekadence chorobná *forma* umění; prostředky svými, methodou svou je tu umění nemocné.

Je však ještě jiný výměr dekadence a jiné její pojímání. Pojímání dekadence jako umění *látkou* nemocného, pojímání, které vidí v dekadenci umění, příliš chorobně zcitlivělé umění, které *miluje* nemoc, utrpení, bídu těla i duše se zvláští a výlučnou zálibou a *tak* ohrožuje společnost — přílišností svého altruismu. Tito kritikové — pravý opak předchozích — pozorují i v dnešním dekadentním umění vášnivě tóny altruismu, soucítění s duševní i tělesnou bídou lidskou. Úpadkové hnutí francouzské ku př. jeví se jim jako reakce proti objektivnímu, plastickému, stoickému Parnasu; proti němu žádají dekadenti bolestné, nervové, hudební proniknutí společenského utrpení. Verš dekadentů, nesmírně jemný a nervově zcitlivělý, chvěje se jako pavuči nitě při nejslabším dotyku větru emočního. Verše tyto, zdá se jim, ssají skoro přímo ze vzduchu všecku zvlhlou bolest, všechno zjitření, všechn neklid. Verše Baudelairovy, které někteří odsuzují

jako pouhý předmět virtuosní a indiferentní umělecké zvědavosti, jako plod rafinovaného diletantismu, povýšeného nad dobro i zlo, který všude hledá jen látku pro uměleckou formaci — jeho „Fleurs du mal“ jsou jim (a do značné míry právem) *altruistní* v duševědném smyslu slova. Mravní i tělesní bída skutečně zvlhčila je celé. Snad ztuhla mnohde v ledové, průhledné a bezbarvé křišťály — ale v slzách byly všechny tyto básně smočeny. Je to kniha lidského mučení, kniha *reálného*, hmotného utrpení; na něm stojí a o ně je opřen filosofický, *spekulativný* problém zla a bíd — proto je tak živý a hlodavý. Kniha je plna živých ran. Všichni utopenci života, všichni ztroskotaní a vyhnání, mrzáci, žebráci, vinníci — celý ten dlouhý průvod utrpení a bíd vleče se tu jako žalostný pohaslý pohřeb s mlhavým, hudebním, zastřeným nářkem magických hlubokých rytmů.

*Dekadence*, soudí tito kritikové, obrátila se výlučně k *nemoci a utrpení*, z nichž čerpá svoje náměty, svoji látku, jež skoro výlučně maluje. Nemoci zjednala přístup do umění, zjednala ji domovské právo v uměleckém městě, z něhož byla kdysi vypuzována, jehož brány byly před ní zavřeny. *Klasický idealismus* odvracel se od nemoci, utrpení, bíd duševní i mravní; on žárlivě střežil svou světelnou, dobře, klidně a studeně učeněnou harmonii, souladnost forem a linií; on nedovoloval, aby byla rozdírána a rozrušována bodavými, živými, reálnými, drásajícími, vyborcenými výkřiky bolesti a utrpení, živými, krvavými ranami. Zcela jinak dekadence. Tím, že látku pro své umění našla v nemocnici a na hřbitově lidstva, v temných sklepeních bíd tělesné a mravní, tím, že sestoupila mezi vyvržené, do šachet a studní, jimž vyhýbalo se dosud umění, od nichž se odvracelo a před jichž morovým dechem rádo zastřelo svou tvář — tím stalo se v podstatě uměním *sdílným, altruistním, společenským* po výtce. Neboť utrpení, bolest, nemoc — vypsány třeba neúčastně, reliefně, objektivně, ve formě nádherné a pompesní — prosakují v duši čtenáře, rozvlhčí ji a podrobí si ji *připodobením*.

V tomto posledním bodě je zahrnuta celá otázka t. zv. mravnosti, společenskosti v umění. Dílo umělecké, aby mohlo býti pojato,

pochopeno, zažito divákem, čtenářem, obecenstvem, *předpokládá* psychologickou konformnost, *duševní stejnotvarost* umělce, který dílo umělecké stvořil, s divákem, který je vnímá a požívá. Každé pochopení a porozumění jeví se nám psychologicky jako *napodobení*. Čtenář, který vnímá a chutná tu kterou knihu, *napodobí, opakuje* ty duševní procesy, jimiž prošel autor, když obrazy, city, ideje knihy pojímal, utvářel, obrazil. Čtenář prožívá znova to, co prožil autor, když knihu tvořil. Mozek svůj vtiskuje do týchž tvarů a vzorců, do jakých první vtisknul jej autor, jehož knihu pročítá a chutná. Autor, který napojil a nasýtil mozek svůj, celou mysl svou slzami, krví, bolestí, který vyplnil jejími rozestřenyými stíny, jejími vytřeštěnými a křečovitými horečkami všechny komory své duše — ten autor je nebezpečný čtenáři svému právě tím, že čtenář musí jej napodobit, musí se s ním uzavřít do kostnice děsu a hrůzy. Tyto šeré, sugestivné, podmračné náladové duševní stavy jsou právě prolínavé, snadno přenosné a sdílné, *nakažlivé, epidemické*. Pronikají všude jako vůně, vssají se do duše každým pórem, prolnou ji jako kapka esence krajkové tkanivo, zachytí se v páře těkavého zvlhnutí, v olejném, měkkém, rozlitém soumraku soucítění a zaplavujícího připodobení.

Tito kritikové dekadence mají mnoho pravdy. Sugescie je právě prvek po výtce vychovatelský. Sugescie je vliv formujícího okolí, jež zaplavuje stále jako přílivy vod, jako kruhová zeď nitro, individuum, charakter, který ční jako malý, pevný, suchý bod — dnes větší, zítra menší — do této povodně, do jejího hučícího příboje.

Nesmírným vypěstěním citlivosti, sdílností číře skoro nervovou a pocitovou, tímto magnetickým polospánkem, který jako těžký olověný dešť lehá na víčka čtenáře, tou svadlou depresivnou mdlobou, tím celým podmaňujícím, poutajícím a lámajícím vlivem, který je rozlit v těžkém, sytém vzduchu a hltavě lehá a pije se ke skráním, tiskne je v závrata a uspává v dráždivé opojení. Z dekadentní literatury vanou příliš těžké, tmavé vůně, příliš dusný vzduch dýchají krvavé, hltavě vykypělé její koruny. V nich omdlévají a vypařují se právě nejvzácnější síly duše vnímajícího, duše čtoucího obecenstva: *individualismus, charakter, síla odporu a odboje* proti vnějšimu,

jasnost vniterného vědomí, určitá, pevná, tuhá, svalová vypjatost *vůle*. Tyto stromy duševní potřebují ku svému vzrůstu podnebí chladného a tvrdého, lijáku krup a sněhových vichřic, studeného horského pásma. Jsou to jedle a duby, které nejmohutnější v kamenné síle a tuhé, přísné své kráse rostou mezi sněhy, v mlčelivém, němém, řídkém etheru. Nelze si je myslet přesazeny do skleníků, do vlažné jejich lázně, do lichotného a mdlého jako ztlumeného a zjemnělého jejich ovzduší. V nich by zhynuly a zvadly.

A tak tedy s tohoto hlediště souzeno, jeví se nám dekadentní umění skutečně jako nebezpečné a svůdné. Ovšem z důvodu právě opačného, než jaký se obyčejně uvádí: ne že dekadence je úpadkem *uměleckým*, ne že je nemocným, slabým, kleslým uměním — nýbrž opačně: že je *příliš uměním*, příliš silně a výlučně uměním. Ne proto, že je uměním individualistním, naopak, že je uměním *altruistním*, až příliš altruistním, až otravující a zeslabující altruismem.

Ovšem je spravedливо poznamenati, že takovým je *každé nové* umění v počátcích svých, kdy je *příliš mladé, silné a svěží*, příliš dobývavé, útočné a naléhavé, příliš vyzývavé, svůdné a vonné, příliš napojené krví a šťávami a tak příliš ještě smísené s kypícím vesmírovým životem, se zemí a látkou, z níž teprve nedávno vzniklo a od níž teprve nedávno se oddělilo, že silné sympatie příbuzenské vrou a vyvolávají se nejslabšími dotyky, nejjemnějším hedvábným dechem — ihned, v lačném chtivém prolnutí. *Každé mladé* umění zdá se býti moralistům svojí doby *nebezpečné, nemravné* právě tou zvláštní sugestivnou silou, tou vlažnou, teplou živočišností, měkkou šfavnatostí, tou vůní mládí, která z něho dýchá a hned opíjí, tou rychle bleskově buzenou sympatií, kterou láká k sobě jako mladá žena. Každé mladé umění je v první době své, v počátcích svých *právě nervové, sympatické, sugestivné, sdílné a omamné, vonné a záplavné*. Je to život, hmotná, sytá jeho plnost, která z něho dýše a teple voní.

Kdo zná kulturní a literární dějiny, může tento fakt všude důsledně sledovati a plně ověřiti. Jsou knihy, které *nám* zdají se dnes nudné, prázdné a suché, naprosto hrubé a střízlivé a jež byly pokládány v době, kdy vyšly, za zhoubné a nebezpečné, nemravné a byly

hubeny a potírány podle toho s katedry i kazatelny. Dnes nedovedeme naprosto pochopiti, jak bylo něco takového možno. Dnes, kdy sugestivná mladá nová síla jich již naprosto pominula, kdy díla ta zestárla a seschla, nedovedeme se vmysliti v dobu jejich mládí, v dobu svěží novosti, kdy dýchala životem a voněla krví. A přece tomu bylo tak. Ale s mládím, svěžestí, uměleckou silou a sugestivností vyvanula z nich i t. zv. nemravnost, nebezpečnost, zhoubnost a jak znějí podobné moralistní termíny. Byl to právě život, jeho síla, krása, opojení a láska, které z nich uplynuly.

Dílo zestárlo a vystydlo. Sugestivná náladovost a ilusivnost jeho pominula. Dnes je pouhým číslem v bibliografickém katalogu, pouhou kapitolou v literárních dějinách. Dnes demonstruje se ve školní síni, poněvadž právě zbyla z něho jen kostra, svaly a pleť dávno oprchaly a vyhořely. Dnes je pouhým květem v herbáři, demonstračním vzorem. A nikomu nenapadá ani a málokdo dovede si představit a vyvolat v mysli tento mrtvý květ jako živý v lese, zajiněný a opojný, lehce vydechnutý jako prut kadidla. Málokdo ví, že opíjel láskou a životem a že se třásl a houpal na jedné vlně, která běžela od jeho rozehvěného stvolu až k rozjiskřené hvězdě. Dnes jsou nám Racine, Corneille a j. a j. klasičové mravní, poněvadž jsou dávno mrtví. Nebyli však takovými mravokárcům své doby.

Sugestivnost a ilusivnost jsou právě vztahy mezi individuem novým, tvůrčím, jedinečným a hromadou, společností. Síla individua, síla jeho vlivu, podmaňující, živelná síla všeho nového a svěžího, teplá vůně mladého života, to — všechno bojovné, slavné, silné a „zdravé“ — je hromadnosti, minulosti, všemu dávnému a hotovému pravý opak: nemoc, choroba, nebezpečí, nemravnost atd. Až přijdou nová individua, noví umělci, nové umění — naváží se jiné sugesce, jiné iluse reality — rozlije se nový život. A hra se opakuje od začátku.

Nyní je však staré již zdravé, mravné atd. Poněvadž je mrtvé.

## Z nové české belletrie

### *Rais: Zapadlí vlastenci*

Soudil jsem po názvu nové knihy p. Raisovy na širokou, po ideovém a hodnotném plánu rozvrženou fresku kulturní. *Zapadlí vlastenci!* Spisovatel chce tedy, soudil jsem, osvitit všechny ty tajemné chodby, ty jemné skryté stezky, jimiž se prolulo v lidové masy teplé zvlnění života, vlhká, šťastná jeho plnost — „probuzení“, jak zní naše úsloví. Usuzoval jsem na pokus o román hromadný a rozvojový, na rozložitý román lidový, kde by byla podána sugestivná a obrodná pelová síla myšlenek a ideí, působení jich v masu, celý ten záhadný a tajemný proces realizace slova v tělo, myšlenky a snu v čin a skutek. Čekal jsem román mocně rozšuměného Jara, román vysokých větrných plání, silných jarních dešťů vonících úrodou budoucího léta. Život vyrazující v širokém rozlehlém nalití, v teplé pukající zeleni, v měkkých a vlnitých parách jarního slunce. Objem knihy opravňoval také tuto naději na široké a rytmické vystižení rozvojového toku. Zklamal jsem se.

P. Raisovi *Zapadlí vlastenci* jsou zpola *idylický genre*, zpola *sentimentální melodram*.

Není to román, jak mu rozumí moderní umění, nýbrž pouhá dojemná a bledá *povídka*, tu hůře, tam lépe vypravovaný *příběh*, tklivá historie mravního učitelského mládence Čermáka, osudem všelijak těžce a žalostně zkoušeného, který r. 1842 stržen byv se studií gymnasijských v Jičíně zlobou náhody, následkem úmrtí dědečka svého, oddá se učitelství a pomocníci na škole pozdětinské několik let — až nakonec dostane za odměnu svého naprosto spořádaného a dokonalého života nějakou slušnou školu a k ní jako ve všech

povídkách — ženu, Albinku, neť pozdětinského faráře P. Stehlika, výborného vlastence a ze základu dobrého (jako každý v knize) člověka, s kterou se dlouho vroucně, ale jinak docela způsobně a počestně miloval.

Povídka p. Raisova je zcela způsobný plod svojí formy. Má předně svého reka, Čermáka, a to, jak náleží a patří, náležitě dojemného reka. Jaký ubohý, ostýchavý, plachý, ctnostný a příčinlivý je to mladík! Hany a poskvrny na něm nenajde nejpršnější moralista. Chodí brzy spat, časně vstává, modlí se pak, umyje se pak, snídá pak včas a obědvá pak včas, všecko ve svůj čas. A jak krásně hraje varhany a zpívá národní písně! Nedivte se pak, že mu svědčí. Že má růžové tváře a jasné oči, že jsou s ním jeho představení spokojeni, že se do něho zamiluje mladá dívka i nějaká nesmírně až baladicky vášnivá a démonická mlynářka-vdova (Žalačka), která v něm vidí jak náleží tučné sousto, potravu pro oheň své vášně, ale že on miluje onu první cudnou a rozumnou dívku, kterou také nakonec dostane. Ale p. autor nejen že nanesl na mladého Čermáka samé růžově nadýchané a načechrané světlo kladných předností a zásluh, on mu dříve ještě koupil celou přízeň čtenáře úplatkem velmi málo přímým a umělecky poctivým. Učinil totiž ke všemu z Čermáka ještě *oběť společenské viny, oběť osudu, člověka bez viny trpícího*. Čermák je nemanželské dítě nějakého patrimoniálního úředníka a mladé učitelské dcerky, která hořem záhy zemře. Opuštěný, chudý, ubohý, nemanželský, otcem zapřený sirotek — kdo může zkombinovat silnější útok na čtenářův soucit a benevolentní nesoudnost? Tento Čermák je snad nejmelo-dramatičtější a nejsentimentálnější figura, jakou znám. Syrob a slzy, z těchto dvou živlů zhnětl jej p. autor. Nejen hodný, ctnostný a bezúhonný mladík, k tomu ke všemu ještě nešťastný trpitel.

A stejně *hodní lidé* jsou ostatní figury p. Raisovy. Jsou to lidé, kteří kuřeti neublíží. Samí počestní, měkčí dobráci. V první řadě farář pozdětinský P. Stehlik, který založí štěstí a domácnost Čermákovu. Pak učitel Čížek, jeho žena, kuchařka farská, dva literáci, kostelník, muzikant Adam Hejnů a j. Všichni tito lidé jsou *duševně stejní*, totiž bezvýrazní, mdlí a nicotní. Žádný z těchto lidí nemá

*vášně*, mohutného intensivního životního rytmu. Žádný z nich nemá ani jiné *jemnější duševní síly*: zvláštní veliké myšlenky, silné snahy životní, bojovného napětí a útočného rozběhu.

A zde jsem u kardinální vady celé tvorby p. Raisovy. Shrnuju ji v této větě: *p. Rais má ve svých pracích pravdu zevnějšku, ale nemá pravdu nitra, nemá pravdu duševní, psychologickou*. Všimněte si všech jeho figur. Jakmile vystoupí taková figura na jeviště, první co učiní p. Rais, je, že ji popíše po jejím oděvu, kroji, tváři, posunech, hlasu — po jejím těle, hmotném, hmatavém *zevnějšku*. Pan Rais v šedivé střízlivé prose detailuje mnohdy v dosti dlouhém odstavci každou skvrnu na kabátě, každou vrásku na lici. Je v tom metoda důsledně prováděná. A osoby jeho skutečně určitě a reliefně žijí jako těla. Je viděti hned, že p. Rais zná důvěrně tyto kornaté hlavy, tyto hranaté, těžce řezané figurky, že chytá je do posledního zašknutí v tváři, do každého podivného typického úslovi, do každé malé vnější manýry. Pan Rais kreslí je všechny stejně v snadných, nápadných, vnějších skvrnách. Ale duševně neznáme jich vůbec; duševním životem se v pracích p. Raisových vůbec nežije. Tak ku př., co víme o jedné z předních figur p. Raisových, o nejideovější postavě Vlastenců, jich ztělesněném vzoru a typu, faráři Stehlikovi? Po zevnějšku ho známe, jako kdyby stál hmotně ze dřeva řezán a obarven před námi. Ale psychologie jeho, duševní jeho život? Víme, že miluje vlast a vlastence, zpěv, zvláště národní, že má v pokoji mnoho ptačích klecí, mnoho svazků Musejníka, že kupuje české knihy a dává je číst svým známým, že není oblíben u svých představených, že je chudý, skromný a mírný, že odpouští a zapomíná křivd, a pak ještě několik drobných o sobě bezvýrazných rysů, které jen pan Rais groteskní komikou zcela lacině vyzdvihuje: tak, že jí nade vše rád vepřovou pečení, které říká „ambrosie“, a že každého, koho má rád, křtí Františkem. Ale myšlenkový, citový, volní život tohoto vlastence je nám docela ukryt. Miluje vlast, kupuje Musejník a zpívá české písně — to je celý duševní svět Stehlikův. A všech ostatních vlastenců.

Všichni ti lidé jsou vlastenci *dekoračním detailem nějakým*. Učitel Čížek ku př. tím, že svoje úly křtí jmény vynikajících českých spiso-

vatelů: Šafaříkem, Tylem atd. Všichni jsou vlastenci především — zpěvem. To je velmi charakteristické. Jsou to všecko dobří, slabí, pasivní lidé, kteří nic nemyslí a nic nežijí, nikoho nenenávidí, nikomu neškodí, počestně do úpadu pracují, vrchnost světskou i duchovně ctí — a večer nebo v neděli po lopotě česky čtou a zpívají. Jejich češtví projevuje se nejvýše ještě jistým humoristickým názorem na panské úřady nebo šplhavé soudruhy.

Ale veliké myšlenky, veliké mocné citění? Styk s lidem, působení v lid — a o ten tu běželo v první řadě — zvláštní názor životní a mravní, veliké kvasící snahy? Nic takového. Čekal jsem, že bude malováno, jak byla vnášena semena uvědomění v lid, jakým citovým a myšlenkovým větrem provanuli jej křisitelé, jaká plodná jarní mračna vylila svoji vláhu do jeho úhorů. Ale nic z toho nenašel jsem v knize. Je v ní jen velmi tklivá a velmi falešná intimní idyla starého romantického stříhu. Rámcem jejím je český učitelský a kněžský svět v létech padesátých, ale nevystižen nijak typicky v myšlenkovém svém snažení, zachycen jen mělkým, pestrým a konvenčním detailem, nazírán neobyčejně sentimentálně a pasivně. Celou knihou vane *chorobný archaeologický sentimentalismus*. Tak hned rozuzlení fabule Zapadlých vlastenců je typickým dokladem tohoto prázdného národního sentimentalismu: rek knihy, Čermák, překonává *českou národní písní* cizí šlechtickou společnost, zvítězí nad nějakým Němcem, zachrání a zvelebí čest jména českého a založí si také postavení a budoucnost. A nejen to: té české národní hymně přídělil p. Rais ještě větší, vznešenější úkon: ona je totiž popravním nástrojem v rukou poetické Spravedlnosti. Čermák vraždí touto písní svého nemanželského otce, padoucha, jenž svedl a opustil jeho matku. Jak uslyší Čermáka, raní jej mrtvice a brzy potom mrzce dokoná.

Jaká *mythologie*, jaká kombinovaná a aranžovaná sentimentálnost, jaká nejpapná byzantinská apotheosa ctnosti a práva! Zpěv a hudba nemá darmo vyhrazeno v knize p. Raisově hned od počátku tolik místa. On je tu ethickým zápasným prostředkem našim. On vyhrává vítězství zapadlých vlastenců. Ano, to je ta kollárovská sentimentální archaeologie, to jsou ti staří slovanští guslaři, kteří dojmají

a překonávají zvuky svých, nevím jak pojmenovaných, houslí náčelníky cizích krutých barbarských hord. V p. Raisových Vlastencích je roztroušen *celý ethický systém* český, celý náš světový názor, jeden z nejkomičtějších, které se kdy vyskytly v dějinách. V těch úlech, na které Čížek maluje jména Dobrovských a Šafaříků a vedle nich hned Tylů, a v těch hudebních produkcích, které podmaňují a káci nepřátele — v tom je tak typická česká psychologie. Stále věříme, že stačí zazpívat a skály se rozpuknou. Zpívat, mnoho zpívat národní písně — to je skutečně jediný myšlenkový apel Zapadlých vlastenců.

Pan Rais není umělec, který formuje život, který ho množí a stupňuje. Jeho figury jsou jen pohybující se automati. Duševního života v nich není. Všichni jsou si duševně podobní, stejní, rovní. Proto není mezi nimi *zápasu, napětí, boje*. Nemají silných vášní, prudkých protilehlých sklonů, které by je vehnaly v konflikty. Všichni: dobří, hodní, ctnostní — a prázdní, předem prázdní, bez krve i bez mozku. Pan Rais nerozumí síle, napětí, slávě života. Neumí malovat ani lásku, ani nenávisť. Láska Albiny a Čermáka je starosvětská pastýřská selanka. Jedinou vášnivou, živou ženu, kterou ve své práci pojal (Žalákovou), a to ještě v siluetě, skreslil docela, jak přiznaly i nejnadšenější kritiky: učinil z ní vytřeštěný stín, baladické upírové strašidlo. V knize páně Raisově není vůbec *zla, síly a vášně*. *Zla*, které již Goethe nazval ostruhou a vlastním hybem života, p. Rais načisto nezná. Zná nejvýše potměšilé podiviny nebo tvrdohlavé obmezence (otec Albinin), kteří bez příčiny náhle se zatvrdí a bez příčiny náhle, když potřebuje autor rozuzlení, povolí.

To všecko projevuje se již samou *formou* prací p. Raisových. Mdlá, střízlivá, nevýrazná, bez plamenů barev a vlhka vůni teče v rozdrobené ploché šedi. Není ani plastická, ani malebná, ani hudební. Nevýrazná, nevšímavá k zpívajícímu rytmu života, k jeho tekoucí slávě, nesdílející pulsu jeho krve, nemnožící a nešířící života v jeho záplavném opojení. Výraz suše popisný, střízlivě referentský, setřený a zvadlý. Pan Rais není *umělec, t. j. tvůrce*, který vyvolává nový svět, odkrývá novou, nevidanou posud jeho tvář, rozsvěcí pod novým teplejším sluncem silný názor, zmocněnou hru jevů, rozkvetlou

zahradu nových forem. Není ten bojovný, silný, útočný duch, který přehodnocuje, přetvořuje daný svět látkový. Je starý, pravověrný *genrista*, idylický melodramatik, sentimentální figurkář.

Dnes je nám známo, jak realismus vplazi se do umění vždycky a všude nejprve *genrem*, jak zachycuje se nejprve na pravdě vnějšku, detailu figurovém, v pouhém ryzím výpočtu popisném. *Nitro osob* zůstává tu nejprve neodkryto, nepoznáno. Vnější pravda předchází vnitřní. Holé konstatování pozorovatelské je lehké a snadné řemeslo. Na něm uváznu p. Rais. Jako umělec, tvůrce, myslitel je naprosto nicotný. Má přechodný význam první zachycené posice, která dnes již v našem novém písemnictví jinými, jinak silnými zjevy dávno je překonána. Je-li dnes jistými vrstvami literárními p. Rais tak vysoko ceněn, je to žalostný zjev buď *reakcionářství* nebo *nevyspělosti*. Na tom nezmění nic ani nesoudný feuilleton Sv. Čecha, jež palcovými písmenami tisknou nakladatelé na obálky, aby — zotročoval soudnost a prozíravost čtenáře. Také otročí thema a příznačné, snad příznačnější než mnohé klasicky zveršované.

#### Šimáček: *Duše továrny*]

P. Šimáčkova novela *Duše továrny* staršího data je jen vedlejším odštěpkem jeho románové a dramatické tvorby, přes to však je, soudím, dosti typická pro jeho spisovatelskou metodu a směr. Potkáváme se v ní s něčím, co je sám střed, ústřední ponětí jeho umělecké tvorby: s *malbou prostředí*, toho vlivu, jakým působí v určitého daného jedince jeho *okolí*, společnost, v níž žije a pracuje, jeho stav, zaměstnání, dílo, řemeslo, práce. Je známo, že p. Šimáček je právě a předem šetřitelem a zkoumatelem tohoto společenského vlivu, všechno obklopujícího ovzduší, všude rozestřené, určitě zabarveného a jedince určitě prolínajícího mravně-společenského naladění. V tom je plnokrevným žákem a stoupencem pozitivního realismu či naturalismu francouzského, předem Zoly, že maluje individuum pod niveľujícím tlakem *určité hromady společenské*, určitého prostředí, že indi-

viduum pojímá jako výraz vnějších daných podmínek a vlivů, jich součin a výslednici. Člověk jako *typ*, jako odraz a průměr určité hromady, jako předmět vydaný rušivému a měnivému působení vnějších a uložených sil, člověk *pasivní*, *otírající se*, *přízpůsobující se* hromadě, jejímu vlivu, *poddaný jí a pohlcený jí* — takové bylo umělecké ponětí p. Šimáčkovo zcela patrné hned od prvních jeho pokusů. *Typ* je plodem moderní průmyslové kultury, která stírá charakterovost jedinečnou a vtiskuje všem stejnotvarou pečeť hromadnosti. Odtud je, že ti, kdož studují vliv prostředí, nejraději utíkají se do moderních průmyslových útvarů, do mechanismů továrních a obchodních, do těch složitých celků, jež pohlcují jedince, zotročují a připodobují si jej jako pouhou buňku v ústrojí, jako pouhou funkci svého účelného organismu. Je známo, jak Zola právě v malbě takovýchto moderních průmyslových nebo hospodářských vlivů nejlépe realizoval své ponětí o jedinci jako plodu a oběti okolí a prostředí. V nejlepších dílech jeho nežije jedinec sám na svou pěst, nýbrž je pohlcován nějakým sociálním střediskem: skladištěm obchodním, kořalnou, divadlem, nádražím, městem nebo organizací nějakou, řemeslem nějakým: uměním, sedláctvím, bursovní speculací, vojáctvím. Rekem není tu jedinec, nýbrž *organisace společenská, její určitý útvar*, který ztělesňuje v sobě právě všechny vlivy, jimiž působí v jedince, který žije v něm, pod ním, pod jeho silným, neustálým tlakem, pod rozestřenou sítí jeho vlivů, v jeho určitém prolínavém vzduchu. Odtud to *grandiosní ožívování hmoty* v pracích Zolových: jeho dílny, stroje, kanceláře, domy, města, parky mají duše, žijí a dýchají, hýbají se, milují a nenávidí ve svých lidech, ve svých obyvatelích, které pohltily a zotročily jako organismus buňku, kteří nežijí leč jako společenské funkce. Tajemná souvislost, fatalistická příbuznost vládne v jeho dílech a poji hmotu s člověkem, který není než jejím výrazem, jejím zjemnělým životem, jejím dočasným orgánem, pomíjivou vlnou jejího rozběhlého proudu. Ponětí toho přechází často v *symbolický mysticismus*, v legendární naladění orientálních staveb. Toto zatopení a pohlcení jedince hromadností je vskutku *mythologickým ponětím*, neboť nahrazuje tak a zastupuje všechen výklad a šetření mnohotvárných, jemných a



nesmírně měnných, tajemných a podrobných jevů *psychologických*.

Pan Šimáček po příkladě Zolově realizoval ve svých pracích totéž hromadné ústřední ponětí. Nejčastějším jeho prostředím je *továrna, cukrovar*, moderní průmyslové středisko, které proniká všecko jednotným vlivem přesné mechanické pravidelnosti, které pohlcuje jednotlivce, dělníka nebo úředníka, v zapjatý běh svých strojů, kol a pák, které rozestírá po všech zvláštní ovzduší duševní a mravní, tvoří určitý *mrav*, typický způsob myšlení, souzení, cenění svých příslušníků, které si přizpůsobuje nejen jich činnost tělesnou a rozumovou, nýbrž i jich citový a představový svět. Jednotlivec podrobený a připodobený středisku hromadnému, jedinec jako typ a plod ústředí, to je nejširší formule pro dílo p. Šimáčkovy.

V přítomné práci dostoupilo toto ponětí k hotovému baladickému mysticismu. Mladé děvče, dcerka železničního hlídače, utiskovaná v bídné své rodině, pracuje v továrně, v cukrovaru, kterou si zamiluje, čím více ji odpuzuje studený, nečistý domov. Odcizí se tím rodině, odroste z ní. Továrna je jí matkou, rodinou, vším. V továrně je pro ni soustředěn celý život; ona sama je jen částí tohoto života továrního, mimo továrnu není pro ni života. Srostla s ní docela. Jeden z továrních dělníků ji svedl a po něm milovala mnoho jiných dělníků, byla skoro obecná všem mužům z továrny. Vázaná k továrně celým svým životem, všemi vzpomínkami a city *anthropomorfsuje* si ji snadno, *oživuje* si ji v dýchající tělo, v teplou bytost, která má plné vědomí svého života, svých potřeb a práv, kterou nelze oklamat, která se mstí, když jí bylo ukřivděno. Stane se slovem zosobněním hromadného, odborného *ústředního smyslu*, vědomé odvislosti od společenského střediska. Zatím stárne zvolna a odkvétá. V poslední chvíli podaří se jí chytit muže, jenž si ji vezme za ženu: rozvázného a těžkého Táboráka. Dochází dále do továrny, až povije dítě. Nyní je celý posavadní tok jejího života zvrácen a rozrušen: musí zůstat doma, ošetřovat dítě. Toto odloučení od továrny je katastrofou. Ona srostla s továrnou, nemůže bez ní žít. Je vržena mimo své ústředí, je rostlina, přesazená ze své půdy do jiné. Továrna láká ji k sobě, v noci prožihá ji tělo mrazem milostné touhy, vášnivých a svůdných představ. Továrna

stává se jejím milencem, pro něhož utíká svému muži, pro nějž ji tento bije. Poněvadž nesmí veřejně, navštěvuje ji tajně. V noci v horečce rozběhne se k továrně, vidí ji velebnou, silnou, rozpracovanou v udýchaném běhu jako živou bytost, jako silného, nepřemožitelného muže, a překvapena při nedovolené milostné schůzce svým mužem, hyne v nějakém reservoaru. — Továrna si ji vzala; zabila ji raději sama, než by ji vydala pěti jejího muže.

Jak viděti, je novela p. Šimáčkovy důslednou a silnou rukou postavená *apotheosa ústředí*, jeho těžkého tajemného osudného vlivu na jedince, jeho vášnivého tlaku, jeho živného vzduchu, který se časem stává nutnou a nevyhnutelnou podmínkou růstu a trvání jedince. Aby životní význam a důležitost továrního ústředí pro svoji rekyni zdůvodnil, aby ospravedlnil tento fatalistický, tajemný, porobný vliv, založil a důsledně vedl autor hned od počátku figuru Barčinu jako *predisponovanou* k této bezvolné odvislosti (nelaskavý domov, hospodářská potřeba, vášnivý smyslový temperament Barčiny, její i citová sepnutost s továrnou). Přesto je však duševní vnitřní život lidí v novele p. Šimáčkovy hrubý, prostý, přímočarý. Je to psychologie prostě *mechanická* — přirozený ovšem důsledek celého toho uměleckého ponětí a směru. Jedinec platí tu právě jako složka fyzická, jako součinný sil, jako *průměrný typ* (a ne jedinečný, odlišný *karakter*). Pan Šimáček nezůstává jako p. Rais při povrchu *jedince*, při dlouhé pravdě *vnějšť*. V jeho práci je skutečný vnitřní, vášnivý život, tep krve a srdce. Ale jedinec není tu vykládán — kromě vlivů a podmínek vnějších — i svou strukturou jedinečnou, sobě vlastní, *bojem a zápasem* mezi proudy vnitřními a vnějšími, charakterovým jádrem a leptavými vlivy ústředí. Pan Šimáček *nevykládá* jedince — on jej jen *opisuje* jinými jedinci, celou jich hromadou — t. j. právě ústředím. Není to psychologický výklad, je to pouhá *parafráze*, pouhé opsání otázky.

Forma novely zdá se mi zvláště přiléhavá a vtíravá v krátkých, úsečných, dramaticky bystrých větách šedých jako předměty, jež popisuje, určitých a přehledných, jako tovární mechanismus, jako jednotvárný, stejně a vytrvale se lijící déšť pomalého, ale vítězného a silného vlivu.

*J. Arbes: Poslední dnové lidstva*

Nová práce p. Arbesova, romaneto „Poslední dnové lidstva“, zachovává vcelku zákonný a typický tvar autorovy tvorby. Není snad nejvýraznější, nejjistší jeho krystalisací — ale i tak dá se z něho odvodit základní organický modus autorův, dají se z něho vysledovat osnovné a základné kroky autorova literárního charakteru. Pokusím se zde o to ve vši stručnosti rozložití v základní složky díla autorova, které mnozí nazírají nesprávně, tuším, jako spletenou, bizarní a chaotickou fantastiku.

Základní rys díla Arbesova, který hned padne do očí každému vzdělanému čtenáři, jest jeho *logičnost, racionálnost, myšlenková typičnost, snaha po nich*. Autor, zdá se, staví si všude thesi dokázat, že život a svět, jejich případy a útvary, i když zdají se nám temnými, bezcilnými, neučleněnými, mlžnými, úryvkovitými — jsou vždycky zcela pevně sepjaté v příčinný nexus, jsou zcela logickými, matematickými formulami, jsou racionelní, t. j. pevně a důsledně učeněné, rozumem pochopitelné. Všecka ta „podivnost“, „nevysvětlitelnost“, „temnost“, „nepochopitelnost“, „bizarnost“, „hrůznost“, „výjimečnost“ jich atd. neleží v nich, není jim podstatná a pojmová — je to jen nedostatek a vada našeho nazírání, rozumování. Nechápejme jich logického sledu, poněvadž jsme přešli některé jeho členy, poněvadž nám zůstaly ukryty některé vlivy, poněvadž jsme si přesně nesúčtovali a nevystihli předpoklady. Jeho romaneta všude sledují tento cíl a pracují touto logickou methodou: staví případy, události, útvary t. zv. abnormální, nepochopitelné, temné, bizarní, aby pak průběhem práce odkryly jich logickou nutnou souvislost a příčinnost, aby ukázaly, že případy ty neměly nic výjimečného — nýbrž byly a jsou *naprosto zákonné*. Autor vždycky prací svou, tuším, glossuje ten princip vši racionální a deterministní filosofie, všeho bádání reálného a vědeckého, ty věty ze Spinozovy Ethiky; *že není náhody, že vládne všude nutnost, zákonnost a zapjatá příčinnost, že není výjimek, přesně mluveno* — to všecko že jen nedostatečnost našeho poznání, vada našeho rozumu, který nedovede některé jevy uřetězit v jich

dialektickém, podmíněném a nutném rozvoji. A tak v pracích Arbesových vždycky vyjasňují se, zdůvodňují a vykládají se zjevy a příběhy překvapující, nesouvislé, nevysvětlitelné na prvý pohled. Autor nahromadil na počátek tmu a šero jen proto, aby mohl ukázat, že ta tma a to šero není nic absolutního a kladného, nýbrž pojem čistě záporný, aby pak je rozsvítil, vyložil, dal pochopiti z vlivů a příčin, jimiž byla podmíněna. Odtud ráz těch t. zv. fantastických a bizarních prací Arbesových, cíl jich i methodičnost jich jsou čistě logické, racionální, dialektické. Vždy these nějaká je postavena, kterou je nutno formovat, vždy rovnice o několika neznámých, kterou je nutno řešit.

Odtud plyne další prvek umění Arbesova: je *kombinační, počtářské, dialektické*. Arbes patří k rodině umělců, matematiků a mechaniků, k rodině, z níž jsou mimo jiné *E. A. Poe* i *Dostojevský, Zola* i *Strindberg*. Umělci tito podle názoru starší estetiky vypadali již vlastně z umění, poněvadž nepodávali holé a ryzí své vněmy a city, nýbrž pátrali spíše po jich podmínkách, utvářeli dialekticky jich příčinnost, rozebírali ji a členili ryze rozumově a logicky, strojili účiny a výsledky jich na vnímavost a citovost čtenáře — a tak vcelku nereprodukovali živěji a zmnoženěji objektivný daný svět formový — nýbrž přetvářeli jej po svém, nazírajíce jej vcelku jasněji, ideověji, vyloženěji, slovem *tendenčněji*. A stará klasická estetika odmítala právě (z nejasnosti pojmu) všecku *tendenčnost* žádajíc po umělci pouhou zmocněnější a živější reprodukci, bezzájmovou, harmonickou, klidnou představu daného objektivního světa. Tito umělci, kteří nazírali svět pod svým zorným úhlem, pod svým příliš vtíravým a mocným temperamentem, byli z umění vylučováni; byli *typíky, symbolisty, raisonéry, dialektiky, moralisty* — ale ne klidnými, harmonickými umělci-plastiky, umělci-formisty, umělci-ilusionisty. Nová estetika, která analysovala dušeslovně zálibu a která není tak dialektikou pojmu „krásna“ jako spíše psychologii a nejnověji i historii pocitu záliby — tato nová estetika odkryla brzy omyl a neporozumění staršího, t. zv. idealistického směru a ukázala, jak daleko širší a obsažnější jsou pocity a soudy záliby než se domníval směr starší. Ukázáno tak, že tuto zálibu budí každý krásný zcelený děj třeba ryze mechanický, každý úkon a každá

funkce číře účelová, tendenční a užitečná právě vědomím této užitečnosti a účelnosti — že v přesné a plné demonstraci vědecké — v opravdové a vážné vášni moralistní je eo ipso již mohutný prvek estetické záliby — že není tato záliba upjata k pouhé bezzájmové harmonii ryze hmotných tvarů a poměrů.<sup>1</sup> Z druhé strany empiričtější sledování tvůrčího procesu, výpovědi umělců a tvůrců samých, na něž starší směr pohlížel bezdůvodně s patra a na nichž právem směr novější staví, ukázaly a objevily *subjektivní vědomý prvek umělce-tvůrce*, přetvářející a pozměňující objektivní daný svět v určitém směru — v určité *tendenci* — po určitém typu, který je konec konců příznačným celému jeho ustrojení. Tím rozšířilo se znamenitě právo příslušenství do obce umění, staré valy uměleckého města byly prolomeny, brány zbourány, celníci i jich celní řád valně obmezen a ztížen. V tomto boji — který se obyčejně zahrnuje výrazem: boj proti umění t. zv. ryzímu a samoučelnému, proti l'art pour l'art a jinými nepřesnými a pomatenými termíny nebo o málo jasněji: bojem o socialisaci umění, o realismus a životnost jeho atd. — stál přirozeně, samými pojmovými základy svého umění Arbes v táboře pokrokovém, opravném, moderním. Cílem jeho umění nebyla formová plastická, objektivně nezájmová, klidná a indiferentně daleká *krása*, nýbrž *cílová tendenčnost, logická bojovnost, ideová cílovost a typičnost rozumová a moralistní užitečnost a společenskost*.

Opakuji: Arbes je předem *racionalista*, člověk rozumující, počítající, řešící. Je rozumový analytik, jehož patrony jsou Spinoza a Hegel. Ve všech procesech života nevidí než *logický, dialektický úkon*, nic než řadu členů, které můžeme pojmut určitě a jasně, které můžeme — kdyby nám byly známy všechny příčiny — vyslovit ve formě přímo matematické, t. j. přesně a naprosto vědecké, změřené a zvážené. Arbesovi vnější svět je výrazem určité ideje, dá se svěsti konec konců v určitý rozumový pomysl. Celé dění, každý proces, každý řetěz jeví se tak zapjat spolu a navzájem pevně a nehybně. Arbes je *krajní deter-*

1 - Srovnej v té příčině předem *M. J. Guyau, Problèmes de l'esthétique contemporaine* (budou vydány v Kritické knihovně).

*minista* právě zase po vzoru Spinozy a Hegela; determinismus je a zůstane světovým názorem, metafysickou hypothesou po výtce vědeckou. Arbesovi právě všecko, co je, je *nutné již tím a proto, že to je*: celá řada nekonečných členů minulých podmiňuje člen přítomný, dává jej jako svůj výsledek a nutká jej jako svůj součet. Všecko je dáno, hotovo, určito, předurčeno, svinuto; život jen předpoklady ty rozvine, podmínky a skryté síly důsledně odhalí; člověk sám vůlí svou nic nemůže; je plodem a obětí tohoto rozvoje, důsledkem tisíce vlivů a příčin, které jej hnětou a utvářejí jako ruce dělníka měkkou povolnou hlinu; člověk není než plodem svého plemene, svého živočišného základu, daného a zděděného, svého okolí, krajiny, společnosti, výchovy, kultury, rozlitého ovzduší duševních proudů a mravních nálad. Člověk je podmíněn vším tím, nesvobodný a nemohoucí; svoboda vůle je ilusí, ilusí sice nutnou a přirozenou, ale proto nicméně ilusí; člověk je *determinován vnějším světem* a celý život jeho není než přízpůsobení se tomuto vnějšímu světu. Nemám zde pretensí kritizovat tento světový názor; vylupuji jej jen a zjišťuji jej jen jako všude patrnou ideovou kostru, plánovou stavbu v jeho díle. Jak patrné je to — *materialistický evolucionismus a determinismus*, dnes obecně známý již a běžný již i doma, jehož předchůdce jsou právě *Spinoza a Hegel* jako representanty *Darwin, H. Spencer a Taine*. „Svět není hromada bytostí, ale bytost jediná. Není příběhu, který by nevělekl za sebou a před sebou nekonečný a nerozepjatelný řetěz, který se prodlužuje až k oběma koncům Času. Není těla, které by nesouviselo s nekonečnou a nezničitelnou sférou, jež se rozestírá až k pomezím Prostoru. Všecky bytosti a všecky změny navzájem se předpokládají a nelze přetrhnutí nitě, aby nebyla pomatena celá síť. Takže celý vesmír je živoucí individuum, který trvá sebou, rozvíjí se ze sebe a projevuje svými sepjatými a viditelnými tvary rodivý a neviditelný zákon, jenž jej drží. Od prostornosti k životu, od života k pocitu, od pocitu k myšlence řadí se pořad mohutností, z nichž prvá vyvolává druhou, druhá nutká první, spojené mezi sebou jako květ, plod a semeno rostliny, různé stavy, jež zjevují tutéž sílu, postupná slova, jež vyjadřují touž ideu. Je to jediné zvíře, jehož případy jsou funkce a jehož

bytosti jsou údy.“ Citoval jsem toto charakteristické nazírání evolucionisty a deterministy na svět, aby čtenář pochopil, jak tento evolucionismus a determinismus je v podstatě *společenský*, vede *přímo nutně*, pojmově od jedince ke *společnosti*, od části k *celku*.

Na díle Arbesově vidíme tento úkaz také zcela organicky a důsledně. Názor, že člověk není sám ze sebe a o sobě, že je podmíněn a dán vnějším světem, předem společností, jejíž je pouhou funkcí, názor ten vede od jedince přímo ke studium *okolí, prostředí, společnosti, národa*. Je dnes také obecně známo, jak realismus a naturalismus stojí na filosofickém podkladě theorie evoluční a deterministní, je znám ku př. poměr naturalistické školy francouzské, předem Zoly k Tainovi. Dílo umělecké chce tu býti více než pouhým harmonickým celkem, kouskem v sobě uzavřeným a sladěným — ono činí vyšší nároky, chce býti příznačné svojí společností a době, chce býti seřaděno v její rozvoj, připjato v její organismus, chce *působiti a podmiňovati* jako samo bylo způsobeno a podmíněno. Takovým způsobem dochází se k pojetí díla uměleckého jako činitele společenského, k pojetí umění jako funkce sociální: Arbes došel k tomuto pojetí také přirozeně a důsledně ze samé základní osnovné vlastnosti svého umění, a to v době, kdy tento názor světový a společenský u nás nebyl nijak běžný, naopak sotva prokmital v několika hlubších hlavách. Bodem tímto jest Arbes předchůdcem našeho moderního hnutí realistického. Je z prvních, kteří jsou vedeni k pečlivému studiu fyziologického podkladu, dědičné plemenné odvislosti svých reků, k určité a hodnotné malbě vlivů prostředí, krajiny a místa, kde reko roste a žije, i společnosti a hlavně a předem výchovy (je známo, jaké postuláty staví v tom směru Arbes, jaké reformní snahy projevuje ve svých pracích, jakou opravdovou racionálností obmyslí některé své sympatické myslivé učitele a vychovatele). A tak stojíme u druhé skupiny prací Arbesových, u jeho *společenských studií a románů*, u prací malujících i člověka jako společenský výraz a společenskou funkci, střízlivě a široce vypisujících hromadnost, všednost a obecnost, u studií místopisných a pedagogických, demokratických a skoro statistických, u polosociálních, poloethických traktátů a epištol

i lekcí ze základů psychologie a politiky... Přejichod mezi nimi a pochmurnými a bizarními, zvědavost a rozumovost napínajícími a podněcujícími, fantastickými a chaotickými (jak se obyčejně v profesorských kritikách křtí) romanety není nijak násilný a abruptní; vyložil jsem zde, jak oběma těmito křídly tvorby Arbesovy je vlastní jeden a týž psychologický podklad: *racionelná logičnost a deterministická tendenčnost*.

Světový názor Arbesův a hlavně citové důsledky, mravní naladění z něho plynoucí, temperament autorův ličí se posud obecně jako zachmuřený, ponurý, *posupný pesimismus nebo misanthropie*. A přece není nic falešnějšího: pravý opak je správný. Arbes jako racionalista a evolucionista naopak je *klidný a vyrovnaný*, všecko přijímající, všecko vykládající, nad ničím nepobouřený duch, spíše *optimista* než *pesimista*. Je známo, že nauka Spinozova, Hegelova i moderních filosofů rozvojových přivádí důsledně optimismus. Všecko je nutno, všecko je dobré, všecko je zdůvodněné; není vad, není chyb objektivně: jen naše necelé a jednostranné nazírání, jen náš lichý, pobouřený, rozumem neosvícený cit, vašeň kalící rozum je příčinou, že špatně, necele vidíme. Takové jsou, jak známo, úvahy tohoto směru. Svět konec konců přivádí k výrazu rozumovou ideu a proto je nutno jej přijat, smířit se s ním, pochopit ho. „... svět je jeden, řád zákonů jím vládne a tento řád má harmonii rozumu. Odtud jaké krásné divadlo! Smutek a hnus byly jen falešná hlediska ducha starajícího se příliš o část a zapominajícího vzítí v počet celek. Všecko je teď dobré a všecko je krásné.“<sup>1</sup> Nekritisuji zde tento názor, opakuju znovu, pouze vykládám. A tak je také v díle Arbesově: ač je tu člověk nazírán jako podmíněný, slabý, trpící, nemohoucí, bezvinný, jako plod a oběť příčin a jevů mimo něho položených a daných, přece v nich vládne *klid a shovívavé resignující jasno*, nutné k rozhlédavým, vykládajícím, chápaním, uřetěžujícím úvahám a šetřením autorovým. To je prostý důsledek jeho základního a osudného *racionalismu*, jeho *logičnosti*, která chce předem vyšetřit, pochopit, poznat. Z toho plyne také, že

1 - Taine, Nouveaux Essais, I. c.

Arbesovy osoby jsou rozloženy a konstruovány po tomto principu, že racionalismus, určitá jasnovidnost, pevný rozum všecko si účtující, počtářská dedukční schopnost určují strukturu osob prvního plánu. Jsou to vesměs lidé snah reformních, lidé *opravdářství a osvětářství*, bojující proti předsudkům a nerozumnostem společenským, uspišující pokrok a rozvoj. Slovem: hlavní osoby jeho charakterisovány jsou právě tou podstatnou disposicí autorovou, která je právě *liberální optimismus a racionalismus*.

Toto podstatné ustrojení Arbesova ducha odráží se příznačně již ve formě jeho prací. Arbes nevidí vnějšího světa v hořících barvách, nevystihuje tajemné podvědomé stavy, nechytá magickým slovem záhady a kouzlo proměnného, věčně a stále jinak paprskujícího a průhledného zrcadla citového — je střízlivý, jasný, logický, šedý racionalista, kterému jde jen o větu klidnou, členěnou, srozumitelnou, přesnou. Chybí mu — a to je právě příznačné — načisto *obrazy*, ten v podstatě a právě umělecký tvůrčí prvek.

Dnes jde naše písemnictví již jiným směrem a neseno je jiným nazíráním a pojímáním světové a umělecké záhady. Útvar, jehož předchůdcem, a to předem theoretickým a myšlenkovým, byl Arbes, je již překonáván — to však nemůže být důvodem, abychom v genetické studii nevytkli prvky, které Arbes vnesl v naše písemnictví, nestudovali jeho pojetí světové a umělecké, neuznali práci jeho v národním kapitále.

### *Nová česká próza: Jiří Karásek, Stojaté vody*

Druhá knížka prózy p. Karáskovy, třetí sbírka jeho vůbec (první byla román „Bezcestí“, druhá svazek veršů „Zazděná okna“) neznačí v našem písemnictví po mém nejpevnějším názoru naprosto žádný pokrok, jak se v některých také-moderních listech mínilo, nýbrž *naprostý a zásadní úpadek*. Směr, kterým by chtělo toto t. zv. dekadentní křídlo vléci literaturu naši a kterým skutečně dává se dnes již, jak vidíme z těch některých také-moderních listů, řada mladých lidí,

je, tuším, opravdu a prostě: *zploštění, ochuzení a zmanýrisování písemnictví a umění*. To je těžké a ostré slovo, které tu píšu, a píšu je po nejobdivnější úvaze, po důkladném studiu ukázek, jež nám toto křídlo literární dosud podalo. Píšu je proto, poněvadž po mém soudu znamenají práce ty *zásadní a pojmové* nepochopení ideí, jež jsem tak skoro první v Čechách otevřeně a s plným důrazem hlásal a jež jsou mi drahé. Neprospělo by také děle z falešně pochopené tolerance, která je de facto lhostejností nebo neupřímnou a lstivou politikou, mlčet ke všem těmto otázkám a tak nepřímou s nimi souhlasit a legitimovat je. Otázky ty mají opravdu dosah vážný: běží tu o *nejmladší dorůstající generaci*, která nekriticky přijímá všecko, co má na sobě šarlatově tištěnou nálepku „modernosti“. Běží tu o to, že to opravdu vážné a těžké jádro myšlenkové, jež se balí v ten úhrnný a jinak docela náhodný název „modernosti“, se zjevuje takovými dusí a kompromituje. To všecko jsou důvody, jež mne vedou, abych neprokřtě zaujal své místo bez ohledu vpravo vlevo k tomuto nejmladšímu směru. Nečím tak ponejprv. Výtka, že bych s ním sám byl kdy koketoval, nepadá na mne naprosto. Já totiž to, co zde nyní širě vykládám *in nuce a stejně rozhodně* pověděl již v létě roku 1893,<sup>1</sup> v době, kdy po prvé veřejně debatováno bylo o plodech české t. zv. dekadence — ovšem způsobem ryze českým: surovým posměchem a nadávkami v „Lumíru“ — nic neohlížeje se na to, že by oportunní, politické a do jisté míry i z citového hlediště spravedlivé bylo zastati se napadených.

Kniha p. Karáskova je v mnohém směru typická všemu tomu, co posud tato *česká dekadence* stvořila. Pan Karásek sám, jak vidím z novějších jeho prací, nešel za tento způsob a nepřekonal ho a stejně nepřekonávají jej zásadně a pojmově jiní z družiny seskupené kolem „Moderní revue“ a jiných listů otevřených této frakci. Proto hlavně těch zásadních a pojmových znaků a záhad, jež kniha podává, si zde všimnu.

První, co po stránce ryze formové (stylové) při knize p. Karáskově

1 - Lit. Listy 1893, referát o Škamponě knize „Doma i venku“. [Viz Kritické projevy I, str. 378-381]

napadá, je jeho *neurčitost a bezobsažnost*, s jakou postřehuje a zachycuje své vněmy, uvědomuje si duševní dění. Pan Karásek, pozoruje-li ku př. věc nějakou, vněm nějaký z ní, barvu či zvuk, a chce-li ji vystihnouti, neučiní tak *jedním* slovem, ale *několika* slovy *stejného obsahu a významu*, které jsou všechny pojmově synonyma. Chce-li říci pan Karásek ku př., že svítilna mdle hořela, *parafrazuje* tento naprosto primitivní a obecný poznatek touto barokní emfaticností: „slabě, nemocně a zvadle roztékaly se slabé svity rozsvícených candelabrů — zbytečných a marných v té své bezmocnosti a jako poslední a konečné vyčerpanosti“! (8) Pan Karásek je z těch spisovatelů, kteří nedovedou prostě říci, že voda teče, pták zpívá a slunce svítí. Z toho plyne pro čtenáře jen poněkud kritického nejtrapnější vědomí, které naprosto ruší sám základ uměleckého vnímání: uměleckou *ilusi*. Čtu-li, jak autor poznatek nejprimitivnější a nejsamozřejmější *nezachycuje*, ale *opisuje šesti osmi slovy stejného významu a smyslu* — cítím, že člověk ten nenazírá dobře, t. j. určitě, nýbrž tápe nejistě, nepostřehuje jasně sám, nýbrž pracně, těžce a pochybně loví a skládá své vněmy z paměti rozumově nakupené a získané. Tím je ale *umělecká iluze, suggestivná síla styku* mezi čtenářem, který vnímá, a autorem, jenž vyvolává, naprosto nemožná. *Umělec jinak poznává než vědec; vědec opisuje, umělec vyvolává*. To pan Karásek sám nesčetněkrát ve svých kritikách (i jiní soudruzi jeho) po jiných opakoval, ale neuvědomil si naprosto smysl a dosah tohoto axiomatu každé práce umělecké. Pan Karásek, který tolik a tak urputně bojoval proti *rétorismu* p. Vrchlického a jiných, je de facto nejrétoričtější autor český, jež znám; je řečník a ne básník. Vyvolání, sugesce je *poznání* a poznání je právě *naprostá určitost a pevnost*, a proto, chce-li básník sugerovat (a to je podstatný znak umění, jak pojímá a hlásá je kruh p. Karáskův), nemá *tápati ve slovech*, nesmí *kupiti* pro jeden vněm a jednu představu deset výrazů stejného smyslu, nýbrž vystihnouti musí věc *jedním, rozhodným, konečným výrazem*. Buďto se podaří tím *jedním*, dlouho a obezřetně voleným z hledaných slovem věc „zachytit“, sugerovat, vznítit v čtenáři *ilusi reality, skutečnosti, smyslovosti* nebo ne — ale nikdy se to nemůže podařit nakupením synonym. Tím se předmět

*opisuje*, tak se o předmětu mluví a řeční — ale tak se nevyvolává. Čtenář hned poznává, že autor sám jasně nepostřehuje a nevidí, že tápá a kolísá, a proto v něm nevyvolá se zase nic — než zmatek, nejistota, mlžná melancholie nejvýše — ale nikdy ne určité, rozsvícené, bleskové poznání, to, čemu říkají symbolické „intuice“. Proto Flaubert zcela právem přikazoval umělci vystihnouti vněm a představu vždy jen *jediným slovem* (verbe unique), které dlouho a pečlivě hledal a volil a do něhož sestředil celé své obsahové, reálné poznání a pozorování předmětu. Jedno slovo jen může vyvolat a sugerovat; sugesce je akt hotový, rozkazovací; je to příkaz autoru a ten musí být určitý a stručný. Je to sestředěná převaha a vůle autorova; je to poznané a odhalené jádro předmětu.

Poznání umělecké musí býti totiž právě tak *obsažné* jako poznání vědecké. Umělec musí vědět a znát právě tak rozhodně (ba ještě rozhodněji a pevněji) jako vědec. A zde jsme u samého jádra, u samého základního nedostatku celého toho českého dekadentismu: *je to umění naprosto bezobsažné, bez vši typičnosti, určité plnosti, hutnosti, plastičnosti — formovosti slovem. Naturalisté a realisté starého rázu poznávají alespoň, třeba nedostatečně; symbolisté naši však nepoznávají vůbec*. A přece je to největší kontradikce, jakou si lze myslit: symbolismus bez myšlenek a ideí. Symbolismus právě nad pouhou krásu ryze hmotnou a souladnou staví její asociace ideové, její výraznost, tendenčnost, myšlenkovost. Symbolismus právě vychází již skoro z umění a zasáhá ve filosofii, filosofuje, básní obrazem, sochou.

Symbolismus či dekadence protivou k pouhopouhému ryze počtovému a vnějšímu poznávání naturalismu utíká se k poznání vniternému, hodnotnému, duševnímu. Hledí ne jako naturalismus život do umění jen přejímat, jen svádět, *napodobit* pouze život, vnější, daný objektivný svět — on chce život *stupňovat*, život sám *množit* v umění, t. j. více života a lepšího života (hlubšího, duchovějšího) svěst do umění než je rozlito a utopeno v objektivném, vnějším světě. Symbolismus a celé moderní umění chce právě *obsažností* jít za naturalismus, za pouhý realismus ve smyslu pozitivismu, chce nejen život přejímat, ale *hustit jej, stupňovat, množit, žít v díle*. Ne malovat chudý, bez-

obsažný, kleslý, malý život, ale plně a sestředěně život plný a sestředěný, život v poslední příčině lepší *jakosti*, hlubší v celistvosti a výraznější cílovosti.

To všechno však leží naší dekadence daleko. Obmezuje se stále jen na nejprimitivnější život smyslů a nervů, na pouhé pathologické afekty, které pracně a těžce kopíruje, namáhavě opisuje a skládá.

Analysujme po této obsahové stránce p. Karáskovy „Stojaté vody“. Jaká úžasná obsahová chudoba a pustota! Celá prácička není než noční procházka nějakého uměleckého raté (kteří jsou od Zolova „Díla“ tak hotovou figurou jako čerti a kominíci na dětském trhu), umělce bezmocného, který nedovede nic tvořit, ale zato hloubat a *raisonovat*, který nemá moci a dovednosti, ale zato vůli a plány. Ale p. Karáskův dekadent ani *neraisонуje* ani nepřemítá (nepokládám totiž za myšlenku pointu knihy, že celé umění jako celý život je běh za něčím, co stále uniká, že „život je marnost nad marnost“), jen *vnímá, chorobně*, jako dítě nebo pološilenec vnímá barevné skvrny, jež špatně lokalizuje a jichž asociaci zkušeností si ještě neopravil. Celá práce není nic jiného než chaos kuriosních postřehů, v nichž není metody. Jsou to bizarně a neobvykle kupené apercepce, o nichž naprosto nic jiného nemůžeme povědět, než že nejsou pravidelné. Tak, jak tento člověk nazírá, nazírá se snad v horečce. Umění toto je každým způsobem velmi pohodlné, poněvadž právě mu schází všechna *organičnost a typičnost* a tím již stojí *z dosahu kontroly* čtenářovy. Smysly a vnímavost bezejmenného reka p. Karáskova jsou opravdu hluboce rozrušeny. To je všechno, co si o něm dovedeme pomyslit a jak si ho dovedeme sčítovat na konci knížky. Více z ní nikdo nemá. Kritický člověk pochopí jen ještě, že bezejmenný rek páně Karáskův náleží lékařům, ale ne umělcům. Když již klinické studie, tedy, prosím, alespoň *studie*, ale ne, co podává p. Karásek: nestvůrné fantasmie a falešné halucinace!

A *psychologie* knihy, resp. reka p. Karáskova? Není žádná, *naprosto žádná*. Zde v tvorbě a ustrojení charakteru, kde leží střed a tíže umělecké práce románové, p. Karásek se o nic ani nepokusil. Jeho rek, jak jsem řekl, chodí ulicemi, falešně vnímá a přitom

lká nad vlastní lenivostí, obecně řečeno, či psychologicky mluveno, nad přílišnými schopnostmi reflexivními, které zničily v něm naivní tvůrčí spontánnost. Jak stará je tato figura rozlomeného člověka v literatuře! Jak hluboko až do romantismu zpět bychom musili sáhnout, abychom vylovili její kořeny! A jak bohatě, sytě, z kolika stran byla již malována v literatuře: od Turgeněvových zázračně plných a přejemně odlišených figur ruských nihilistů v „Otcích a dětech“, „Rudinu“ a „Novině“ až po Bourgetovy diletanty a dekadenty z profesí! Od Gončarova „Oblomova“ a „Staré historie“ až po Zolovo „Dílo“! A jaká ubohá a pustá pouhá siluetakopie je tento anonymus p. Karáskův. Psychologie je v něm asi tolik jako v každém monologu divadelním, v každém sólovém výstupu, jenž je zpovědí obecnostem do tváře. Neboť tam, kde charakterovost se teprve může projevit, totiž v nárazu vnějšího na vnitřní, *k dění, procesu, rozvoji*, tam p. Karásek ve své knize vůbec nedochází — před tímto opravdovým zápasným polem se zastavuje. A to je také významné pro českou dekadenci: maluje mlhy, rozlité, barevná snění, melancholické kalné vzpomínky — ale dále nejde. To je ovšem velmi pohodlné, nejpohodlnější řemeslo, pouhá bezobsažná zvukomalba, pouhé kombinace šerých a smutečních slov. Chce vystihnout vnitřní život a neuvědomuje si, že život je *rozvoj, tíseň, zápas vnitřního s vnějším*, neustálý ruch a teplý hyb, projev vnitřního ve vnější, splývání a prolínání obou a že ten plný, složitý zápasný chumel musí zachycovat *typicky a organicky, konstruktivně* umění. Chce *vystihnout* život, t. j. podat *hodnotu, smysl, ideu* jeho a zatím nedovede nic než pracně, udýchaně a falešně opisovat pouhopouhé jeho nervové *jevny*. To všechno, co posud dekadentní kruh český provedl — i kdyby to bylo (jako že není) umělecky a básnicky harmonické — mohlo by být nejvýše dekorací románové stavby, ale o stavbu samu, o zvláštní styl a konstrukci její posud nikdo ani nezavadil. Kolem těchto právě obtížných, složitých a ústředních otázek uměleckých chodí se zamhouřenýma očima.

Příčina je v tom, že dekadenci schází všechna *životnost* a to jest *organičnost, seřaděnost celková*, plánovost, která podřaduje detaily

celkům. Dekadence česká je životně chudá a bezobsažná; je to *virtuosita*, a to barokní a lehká *virtuosita*, snadná *manýra*, něco ryze lethargického a trpného jako pustý hašišový sen. Umění je naopak *zápas a práce*, teplý, plný, sytý styk vnitra s vnějškem. Umění je právě jev *společenský a hromadný*, neboť podkladem jeho je *sdtlnost, sugestivnost*, iluze styku a přenosnosti. Proto umění tím je cennější, čím je *obsažnější a životnější*. Čím více života, t. j. čím *lepší* život vyvolává a budí, tím je hodnotnější. Čím více života v něm je zavřeno, tím je *suggestivnější*. A proto o toto *stupňování* života jde v umění. Lidé, kteří citují velmi rádi a s chutí Nietzscheho, nechápou, že nemnozí se život malbou a sugescí mdloby, nemoci, rozvratu, chaosu. „Není ohyzdnější věci než degenerující člověk,“ řekl Nietzsche, a to bude, tuším, hrobní nápis všech „Stojatých vod“.

Umění je a platí svou *formovostí, členitostí, organičností*. Jí sepjato je umění příznačně se životem. A tuto formovost hubí s naprostým nepochopením naše dekadence. Formou je právě umění uměním, jím překonává se látka; forma je činný, bojovný princip umělecký. Formou, a to jest organisací navazuje se jen umělecká iluze. *Amorfnost, beztvárost*, v jakou stále hlouběji upadá toto křídlo literární, je právě důsledkem neorganičnosti, netypičnosti a ryzí jen virtuosity jejich. Virtuosity tu je však zase konec konců jen pohodlnost. Pan Karásek řekne mi, že nezavrhuje formu, že hledá jen formu *širší*. Ale v tom je právě blud: vím, že každá disonance pozorována s *dostatečné výškou*, vnímána z *dostatečné* dálky je nakonec harmonií, že i poruchy jsou prvkem širší harmonie. Ano, ale běží tu o *člověka vnímajícího*, aby *ten* tuto harmonii, tento typ a tvar našel a postřehl a to ovšem není možno, není-li *typ ten a tvar ten* dán a vložen do díla. Kde přestává *vnímání*, kde přestává *kontrola*, přestává i umění, poněvadž ono je styk poznání a pochopení. Proto tvar musí být pevný, určitý, světelný, tak aby linii a typ odvozoval si čtenář; obrysy, které by vystupovaly ze vzdálenosti desíti mil, nejsou mi nic platny. Neboť v tom smyslu je pak harmonické, rytmické *všecko*, celé dění, celý život, poněvadž je postupný v čase a tedy vlnovitě typický a pravidelný. V tom smysle je ovšem sebe „volnější“ verš rytmický a harmonický

— ale bez *vědomí a poznání* autora — a o to poznání autorovo (počtové a docela určité a výrazné, tedy *úzké, soustředěné*) právě běží. Jinak spadá dílo literární v *amorfnost, beztvárost, mlhu a chaos*, v nedostatek všeho smyslu a typu, v nedostatek vši organisace a naprostý anarchismus.

Česká dekadence svým základním nepochopením podstaty umělecké, svým falešným individualismem, který je tu jen tvůrčí nemožnost, nedostatek síly porobující a dobývací si obecnost, tone v něm a také utone.



## Maryan Zdziechowski: Karel Hynek Mácha a byronism český

Literárně dějepisná a kritická studie mladého polského badatele p. Maryana Zdziechowského, již přeložil a vlastním nákladem vydal známý kritik p. Voborník, je opravdová a přes různé nedostatky, k nimž hned ukážu, v leckterém směru bohatá a zajímavá práce moderní kritické metody, moderní literárně dějepisné teorie, která v posledním čase i k nám úsilně vniká a v několika mladších kritických hlavách nalezá jasného pochopení a šťastného využití. Pan Zdziechowski je opravdová moderní duše. Stár 34 roky má za sebou, jak ukazuje p. Voborník v životopisném náčrtu, již pěkný kus svého rozvoje myšlenky a svědomí. Z počátku oddán pozitivnímu determinismu kritickému přikloňuje se nyní — jako tak mnohý předchůdce a mistr jeho, psychologický a samoučelný analytik západní *Bourget* nebo *Rod*, ani *Taine* nevyjímaje — k mravnímu idealismu, účelnému cenění a společenskému odhadu jevů, jež dříve s neúčastnou a objektivnou pozorovatelskou bystrostí pouze sledoval a rozkládal po rozvojových pravidlech. Žák Tainův a Brandesův byl z počátku deterministou mechanické psychologie jedinečné i hromadné a viděl v literárních dějinách pouze problém pro činnost objektivně analytickou a demonstrační; v literárním dějepise, jak mu rozumí tento filosofický směr, běží o to, sváděti složité jevy v jednodušší, prostší, obecnější a dopátrati se tak konečně několika faktů, jež přijímáme jako příčiny prvotné, za něž nelze analýsou proniknouti, ku př. rasa, prostředí, moment z vnějších předpokladů (*facteurs collectifs* v terminologii Tainově) nebo vládnoucí vlna z vnitřních, jedinečných. (*Taine*, předmluva k Dějinám angl. písemnictví.) Hlavní dílo p. Zdziechow-

ského *Byron i jeho wiek, studia porównawczo-literackie*, jehož I. díl *Europa Zachodnia* (str. X, 447) vyšel loni v Krakově, je budováno hlavně methodou Brandesovou: p. Zdziechowski jako Brandes postupuje více *popisně a historicky* než demonstračně po způsobu Tainově, který chtěl míti v díle o literárních dějinách řešení určitého problému *fysiky společenské*. V díle tomto lze již určitě postřehnouti, že spisovatel vymanil se ze samoučelné analýsy a že všude oceňuje *mravně*, energii vůle a vědomím individuálně hodnoty toho kterého básníka (jako příklad: vysoký odhad stoického a v sebe uzavřeného Alfreda de Vigny a podcenění slabého, pokoseného Musseta). Takové je již samo jeho pojetí byronismu, v němž vidí v první řadě *individualismus*, ne však sobecky pasivní a malomocný egoismus; je to odboj povýšeného, ale osamoceného, utištěného a rozhořčeného jedince nad hromadnou zlobou a křivdou; podstatou jeho při vši negaci a při všem odboji je „horoucí žízeň po pravdě a spravedlnosti“. Je to tedy individualismus bojovný a zapálený, individualismus *společenský*, bodec a ostruha života, jeho vzpruha.

Toto kriterium byronismu — které nacházíme ostatně v podstatě již v Tainově Historii anglické literatury V., kde Byron je malován jako výstřelek atavistické energie, bojovné staré královské krve, jenž tragickou náhodou zabloudí do nepřiléhajícího prostředí pozdní pokrytecké společnosti — je podloženo již za základ studie, kterou přeložil p. Voborník.

Je rozdělena ve dvě části (kromě úvodu a konečného resumé), první věnována je *Máchovi*, druhá jeho potomstvu: *Sabinovi*, *V. Bol. Nebeskému*, *J. V. Fričovi*, *Rud. Mayerovi*, *Pflegru Moravskému a Hálkovi*. První část propracována je daleko důkladněji po stránce psychologické i literární než druhá. Na ni můžeme nejlépe poznati a prozkoumati kritickou theorii p. Zdziechowského.

Essay o Máchovi rozdělen je na dvě kapitoly; v první charakterisuje nejprve obecně význam Máchův v jeho době (překvapení a bouři, jaké způsobil Máj jeho v staré idylické vlastenecké společnosti literární) a ráz jeho byronismu; byronismus ten  *má zvláštní samostatný ráz* — v podstatě nebyronovský — totiž *fatalistického pesimismu*.

Mácha jeví se ve svých plodech jako beznadějný a ztrnulý zoufalec. Tento fakt hledí si nyní p. Zdziechowski ozřejmiti a vyložiti a sice podle prvního příkazu moderní kritické theorie studiem *života básníkovy*; dílo umělecké jest právě jeho výrazem. „Pisemnictví nemohu oddělit od *organisace člověka*; mohu chutnati nějaké dílo, ale je mi těžko posuzovati je bez *znalosti člověka*; a tak bych řekl: jaký strom, taký plod,“ napsal již Sainte-Beuve vykládaje<sup>1</sup> svoji kritickou metodu. Str. 7.—12. věnoval tedy p. Zdziechowski vypsání života Máchova. Popisuje nejprve *prostředí*, v němž básník žil, a to: a) hmotné — byt jeho, chudý, malý, temný, soumravný, b) společenské, *kruh přátel*, v němž se Mácha pohyboval, tedy to, co Sainte-Beuve<sup>2</sup> nazývá skupinou, kroužkem (*groupe*) — jeho exaltovanost vlasteneckou (Josef Pokorný) — a když tento Máchovi nedostačoval, nový kruh přátelský, který vyznačuje exaltovanost citová a mravní (kontemplativní mystik Frank, pesimista Beneš). Poté všimá si vlivů literárních, jež na něho působily: nakrátko Novalis a Z. Werner, kteří nehověli jeho povaze, pak Walter Scott a nakonec rozhodného a trvalého působení Byronova, jež pozná Mácha prostřednictvím polským. Byrona pochopil však Mácha jen čistě zevně, ne psychologicky, ale z vlivu jeho již se nevyzval, ač chtěl. Mácha odvrácen od společnosti je lákán individualismem Byronových figur: přirozeně, jeť sám osamocným individualistou z příčin jednak daných (vrozená blouznivost), jednak společenských, jako jsou krušný, bídný život a nad jiné zkušenosti v lásce, v níž Mácha vždy a všude trpí. Je *misogyn*, stává ženu pod muže, pohrdá jí, ale přece je k ní lákán a nedovede se od ní osvoboditi — dispoice nám dnes nad jiné známá — nedostatek vůle a snad malomoc smyslnosti. V druhé části analysuje p. Zdziechowski literárně psychologicky Máchu. „Hlavní ráz duševní povahy Máchovy“ je *prý vášnivá touha po ideálu bez vtrhy v ideály*, neboť Mácha je strážlivý a prozíravý pozorovatel politý sprchou bolestného života. Již jeho Prvotiny ukazují celou jeho dispoici beznadějného zoufalství.

1 - Nouveaux lundis III., 13. a n.

2 - Tamže.

Zde již také poměr jeho k přírodě je hotový; . . . „častěji než nad mocí a krásou přírody zastavuje se Mácha nad její *bezcitností k utrpení lidskému*“ (str. 14) — idea, kterou Leopardi i Vigny propracovali v skutečný metafysický problém. V Máchovi jsou dva disparátní živly: vedle blouznivosti přesnost myšlení, analytičnost (M. studuje matematiku, filosofii, je umělec formistní, tvořící zvolna a těžce, strážlivý detailista). Schází mu však *psychologické nazírání člověka*, nedovedl tvořiti karaktery.

Tento přehledný vzorec ověřuje pak a zesiluje p. Zdziechowski analysou jednotlivých děl Máchových: *Marinky* (str. 17), která vyniká realistickou malbou ústředí a chce z šeré české prosy tvořiti byronovské figury; *Obrazů z mého života* (18 a 19), *Cikánů* (20—22) a *Máje* (22—27), v nichž fatalistický pesimismus jeho je nejtypičtější. Všude ústředním ideovým ponětím je *strach před smrtí*, a sice strach *nerozumný*, poněvadž básník životem pohrdá a jej proklíná. Člověk je věčně nešťastný; živý je pouhým míčem vášní svých, kterým podléhá bez své viny; ale i smrt je zlo a Mácha horečně se vine k životu — jen aby uniknul smrti. Pesimismus Máchůvje podle Zdziechowského nejčernější a nejchabější, neschopný opatřiti si léku proti svým bolestem. „Starodávný buddhismus indijský i současný pesimismus básníků, jakým byl Vigny a Leopardi, vypadá vedle tohoto Máchova názoru jako výraz naděje a štěstí“ (str. 20). Světový názor Máchův je Zdziechowskému nepropracovaný a dětsky malomocný. Společenskému významu individualismu, rozsáhlému sociálnímu ideálu Byronovu Mácha neporozuměl. „V člověku viděl jen bezbrannou oběť svých náruživostí a tak buď patřil ustrnut na propast mezi ideálem a skutečností nebo žalně kvítil“ (str. 29).

Takový je psychologický obraz Máchy u p. Zdziechowského.

Předně je *málo analytický a málo demonstrační*. „Vášnivá touha po ideálu“, kterou označuje p. Zdziechowski za „hlavní rys povahy Máchovy“, nevykládá nám psychologicky mnoho, ani ten „rozpor mezi ideálem a skutečností“. To jsou pohodlné fráze, kterými lze vysvětlit každé utrpení a každou bolest; nejsou nic jiného než *pouhé konstatační této bolesti*. Taine, jehož metody zde p. Zdziechowski následuje,

radí, aby kritik vyšetřil nejprve ve spisovateli „vládnoucí schopnost“ (faculté maîtresse), ale šetření to musí se dít psychologickým aparátem, skutečnou psychologickou analysou; bylo třeba vyšetřiti smyslnost, pocitovost, obrazivost, rozumnost, vůli Máchovu v termínech kladných a nespokojovati se pouhou frazeologií. Zatím nejdůležitější části básnickovy povahy — jeho citovosti a smyslnosti — p. Zdziechowski vůbec nešetřil; bylo by pak patrné, jak celý ten „idealism bez víry v ideály“ je živá smyslnost a pocitovost spojená se střízlivou analytičností. Pak byla by také pochopena a sjednána jeho bázeň před smrtí i odpor k životu; není to po prvé, kdy vyskytují se v dějinách poesie: Shakespearovi, Pascalovi je již cit ten vlastní a je právě podstatou pesimismu. Leopardi, jehož celé dílo je hymnou na smrt, prchá přece z Neapole před epidemií cholery, úzkostlivěji než kdo jiný, a dobře hájí jej Rod<sup>1</sup>, že pocit bázně je tu zcela pudový a živočišně lidský. — Případ Máchův je nám dnes, tuším, jasný jako choroba vůle, jako přemíra vnitřního kontemplativního života nad spontánní energií životnou. Z té příčiny také, tuším, p. Zdziechowski neprávem klade přílišný důraz na vnější životní poměry Máchovy; pesimisty nečiní život, k pesimismu jsou předurčeni lidé vnitřní organisací svojí — to lze dnes již pokládati za hotovou pravdu duševní. A tomuto vnitřnímu životu mělo býti popřáno více rozboru; měl býti odhalen ve svém ustrojení.<sup>2</sup> Pan Zdziechowski dobře sice určil literární ráz Máchův, ale psychologické příčiny jeho nejsou vystiženy v přehledném demonstračním vzorci; psychologická podobizna Máchova je mělká, plochá a nejasná — Arbesův obraz *Karel Hynek Mácha* je v mnohé příčině plastičtější a průhlednější. Toto psychologické podobiznářství je v první řadě *uměním*, žádá bohatosti odstínů a přechodů, analytické jemnosti, jak již pověděl Sainte-Beuve: „I kdyby věda o duších byla organisována, jak jen může se doufati,

1 - Giacomo Leopardi, Paříž 1888.

2 - K tomu ovšem podklad obecných, historických dokladů byl by velmi vítán. Jak se dovídám, dostal se prý p. Jak. Arbesovi do rukou důležitý deník Máchův; ten by ovšem byl k takovéto duševně práci nejcennějším materiálem.

zůstala by přece vždy tak jemná a pohyblivá, že by byla jen pro toho, kdo má přirozenou vlohú a talent pozorovatelský. Zůstala by vždy uměním, jež žádá obratného umělce.“ (Nouveaux lundis, III., Chateaubriand.)

*Sociologický* rozbor Máchův je nejzdařilejší v práci p. Zdziechowského, ačkoliv i jemu schází seřetěžená argumentace. Máchův Máj přijat byl výkřiky úžasu a odporu. Sainte-Beuve poznamenal již, že v literatuře nenávidí se lidé proto, že jsou *plemenně* si odporní, že náleží k jiné rase duchů, a nepřátelství taková jsou pro poznání spisovatele velmi důležitá. Zde, tuším, mohl p. Zdziechowski reliefně vykrojit Máchu, kdyby byl vedle něho postavil ty Tyly a Tomičky, kteří pudově se vztýčili před Máchou jako býložravci před dravcem. Jinak je však dobře malován tento úžas odporu v archeologickém starovlastenectví českém z roku 1836: „Byl to však věru podivný výtvar dle tehdejších názorů českých. Bez *obvyklého haraburdí starožitnického*, neodvolává se pranic na *staroslovanskou minulosť, blahé paměti, ale dávno zašlou*, bez touhy utonouti v *širém moři slovanském*, jež prý již brzy zatopí Evropu, bez sladkých snů o milostném vrkání Kosciuskově s Kateřinou II., kdesi na onom světě v kraji lethejském, jak to je u poctivého Kollára — jevil Máj naopak od začátku do konce zřejmé působení Jeho Satanské Milosti, Byrona, básníka, „přesyceného (jak napsal jistý recensent Máchův) rozkošemi života, s duší rozdvojenou, bez víry a naděje“ . . . (str. 6.) Sociologický význam Máchův v české literatuře vidí správně p. Zdziechowski v *novém směru*, jež dal české poesii: poesie odvrátila se od starožitnictví a historismu Kollárova, od národnosti falešně pochopené jako pouhé *látkové výlučnosti* a vešla na dráhy moderního myšlení a citění, kde předmětem jejím měl býti *člověk a celý člověk*. Pan Zdziechowski dobře postihnul, jak panslavismus je příznakem choroby a mdloby národní, jaký malomocný a zoufalý je to pocit, který si přeje utonutí v cizí individualitě, a jak přirozeně vyskytá se v době agonie národní. Mácha je tím předchůdcem moderní poesie, že formoval otázku *národnosti literatury* jinak a hlouběji než dotud. Uvedl *filosofický problém* do poesie; „zabaviv se odvěčnou záhadou o poměru mezi světem ide-

álu a skutečností, usiloval, byť neumělou ještě rukou, vysvoboditi poesii domácí z dusného ovzduší starožitnicko-panslavistických fantasií a uvéstí na prostranné dráhy *všelidské*“ (str. 28). V úvodě pak pěkně ukazuje p. Zdziechowski, jak *právě tímto* humanismem, tímto *vniterním, opravdovým, absolutním* snažením navazuje se přerušená tradice historická, slučuje se modernost s nejlepší dobou naší minulosti, s reformními, všelidskými, filosofickými i sociálními snahami XV.—XVII. věku. Máchou je definitivně řešena naše otázka národnosti v literatuře; pochopeno, že národnost v poesii není dána *látkou*; pochopeno, že báseň není národní poesii proto, že rýmuje nějakou část naší kroniky; že národnost umění je v *citovém a myšlenkovém jeho typu*, v tom, jak si uvědomuje a řeší všelidské, *čistě lidské záhady a otázky*.

Druhé části studie p. Zdziechowského jen stručně se dotkneme. Sabina je v poesii svých spíše německý romantik než byronovec; básně jeho jsou prostředkujícím článkem mezi Máchou a Václavem Bolemiřem Nebeským, který pesimismus Máchův mírní vyrozumovanou filosofickou resignací. Přijmout život — to je myšlenka jeho Protichůdců (1844). J. V. Frič pochopil prý Byrona nejlépe, jeho společenské poslání, ale umělecky nedovedl myšlenky svoje formovati; žil svoji poesii. R. Mayer mírní také pesimismus svůj vědomím společenskosti; náladou duševní je blízek Lenauovi. Důležit je také básní „V poledne“ s námětem sociálním; je tak mostem mezi Máchovou Marinkou a společenskými romány *Gust. Pflagra Moravského*, kterýžto byronista ze samého středu svého byronismu (uvažuje totiž o poměru mezi individuem a společností, okolím, prostředím) došel k pokusům o román společensky realistický. Takovým způsobem souvisí *český realismus*, malba hromadných bytostí, malba mravů společenských, s *českým romantismem, byronismem*. Od Máchy přes Pflagra jde cesta k Nerudovi. Pan Zdziechowski, aby tento problém ozřejmil, vykládá, jak byronovec Puškin napsal společenský mravolichný veršový román Oněgina a jak tento Oněgin proměňuje se pak v hrdinech Lermontových (Pečorin), Gogolových, Hercenových, Turgeněvových atd. Argumentace jeho je správná, avšak nedokázána a nedemonstrována psy-

chologicky. Individualismus sám sebou, vyčerpaností svou vede k studiu hromadnosti, k studiu prostředí. Jak přechod ten in concreto se děje (genrem) a jak se musí psychologicky vyložití, formuloval jsem ve své studii o Stroupežnickém v těchto listech (č. 2. a 3.).<sup>1</sup> Na Nerudovi stejně dala by se theorie tato ověřiti výsledováním proměn jeho od první byronistické a heinovské lyriky k posledním realistickým a lokálním genrům.

Posledním z byronistů českých p. Zdziechowským studovaných je Vítězslav Hálek, jehož autor velmi kriticky charakterisuje jako *naivního idealistu*, jehož idealismus má příčinu v jeho — neschopnosti postřehnouti zla. Proto oblivá idealismem všecko, i co je špatné. Jeho cyklus „V přírodě“ trpí nesmírně tímto neustálým hyperidealismem, který nevidí nikde zápasu a boje, ale všude lad a idylu. Polský kritik nedsílí naprosto kadidlo p. Ferd. Schulze na konci XI. dílu Sebraných spisů. Tento ilusivný optimismus, jenž je vadou organickou, způsobil, že Hálek poesie byronovské vůbec nepochopil. V epice Byrona bídne paroduje. To jsou tvrdé soudy, tvrdší tuším, než pronesl p. Machar v Naší době. Řekl je však cizinec, a proto je zdvořile kvitovali v „Národních listech“ skoro současně, kdy popravovali p. Machara. Dobře naznačuje p. Zdziechowski, v čem záleží humanismus a kosmopolitismus Hálkův, ale psychologicky zase nám to nevyjasnil. Já soudím o věci tak: Hálek nemaje smyslu pro zlo, neměl ani smyslu pro *realitu a charakterističnost* (zlo hraje v umění podstatně úlohu charakterisační). Odtud ten blahovlnný optimistický humanismus, apoštolství lásky a smilování, citů rodinných i přírodních — celý aparát Hugův z „Podzimních listů“. Zajímavo je, že i stař Hálkova „O české poesii v poměru k poesii vůbec“ (1859) v podstatných bodech přilehá až doslova k Hugovu úvodnímu slovu z této knihy. Touto cestou pak pochopí se, jak od Hála vede cesta k Vrchlickému a Zeyeru, což sice p. Zdziechowski naznačuje, ale nedovozuje. Optimistický a ilusorní humanitarismus (ne humanismus) je dán tak tímto nekritickým a naivním idealismem.

1 - [Viz zde na str. 75 a n.]

*Kritické poznámky k referátu o hrách sl. Pospíšilovy*

Článek můj z posledních Rozhledů o pohostinských hrách sl. Pospíšilovy<sup>1</sup> vzbudil odpor a nepochopení, jemuž dal výraz v první řadě Čas z 15. června a po něm Niva. Otázkou tou zabývá se také poslední Naše doba — ale ze stanoviska zásadně různého od stanoviska Času. Proberu zde námitky a výtky, které mně a mému nazírání byly čí-  
něny, bod za bodem.

1. Základní vadný předpoklad mého článku je podle „Času“ i „Nivy“ ten, že nesprávně prý pokládám sl. Pospíšilovu za *typ* hereček, odcházejících do ciziny. Já napsal totiž (str. 483)<sup>2</sup>: „*Příklad je typický*, řekne nám druhá strana. Slečna Pospíšilova v *krajní a vypjaté linii* právě ten proces znázorňuje. Slečna P. stojí v první řadě, je osobou prvního plánu. Proto bude mít trest *exemplární, příkladný* účinek.“ Na to Čas: „Případ slečny P. *není typický* a také nikdo nikde takový nesmysl netvrdil.“

Odpovídám Času: tvrzení takové není nesmyslné a bylo učiněno, bylo zásadním, ústředním ponětím odporu, jež zvedl proti slečně p. Kuffner v „Národních Listech“. Čtěte, prosím, třeba jen první referát jeho o hrách sl. P. z 20. dubna: p. Kuffner klade tu podle sebe názory a důvody obou sporných stran. „A kde že zůstává spravedlnost (píše doslova), když jiní se také provinili a přece se procházejí mezi námi a kotouče kadidla dýchají?“ (Námitka strany pro P.) A důvod odpůrců: „Pravda, *není to srovnalé*. Leč taková je všechna světská

1 - [Viz zde na str. 176 a n.]

2 - [Viz zde na str. 177.]

spravedlnost, *nedokonalá*. Devět a devadesáte vinníků proklouzne bez trestu a teprve stého stihne osud. Snad byl nápadnější, snad se odvážil více a snad případ svůj učinil křiklavějším.“ A v dalším i předchozím hájí trest pro *kázeň* národní, pro společnost, která by *příkladem* sl. Pospíšilovy mohla být rozrušována.

Vidí tedy „Čas“, že tvrzeno tak bylo, a to zcela jasně a logicky. P. Kuffner má totéž stanovisko ještě ve feuilletonu z 5. května. Zase rozprava dvou straníků, A *pro* a B *contra* slečna P. A: „Mám mluvit upřímně? Jsem přesvědčen, že slečna je tak dobrá vlastenka jako kterákoli z našich žen veřejné pocty požívajících atd.“ A B nakonec: „... Věřím vám a jsem o upřímnosti vašeho stanoviska přesvědčen. *Ale v našem případě pohřtchu málo záleží, o čem my dva spolu a ještě sto jiných stejně smýšlejících přátel jsme přesvědčeni. Ale na tom zato velice záleží, kterak těch tisíc a tisíc účastníků na věc se dívá, kteří dnes o věci mají zájem.*“

Jak viděti, hájeno tu všude stanovisko, že slečna P. má být trestána *ne za sebe, ne pro sebe, ale vzhledem k hromadě a z názoru hromady, pro její užitek a pro její výchovu*: jednak proto, aby jiní jednotlivci nebyli sváděni příkladem jejím k odboji a odpadnutí, jednak aby byl živěn cit odporu a trestu, který ke slečně pocítila hromada, poněvadž cit ten je prý prospěšný v naší situaci národní a musíme ho tužit a silít u hromad.

To byl tedy názor odsuzující sl. P. — názor to, jak každý vidí, trestu *typického, hromadného, příkladného* v nejmistší krystalisaci.

P. Herbenovi v „Času“ a p. Roháčkovi v „Nivě“, kteří to popírají, je patrně pojem *typu* nejasný. Vysvětlíme si jej tedy. Kdo je *typ*? Zajisté *jedinec, který v nejkrajnějším, nejvyvinutějším, nedokonalejším* způsobu soustřeďuje na sobě znaky, jež vyskytují se nedokonaleji, setřeněji u jiných jedinců téhož rodu. Řeknu-li, že sl. Pospíšilova je *typ* hereček našich odcházejících do ciziny, neznamená to, že všechny herečky chovají se doslova totožně jako sl. Pospíšilova. Ne, ona *zašla dále* než ony, a *právě proto* je *typem* v tomto směru. Řekl jsem to zcela jasně hned po prvé: „Sl. P.“, napsal jsem, „*v krajní a vypjaté linii* proces ten znázorňuje“. Stejně p. Kuffner píše: „snad byl nápadnější, snad

se odvážil více a snad případ svůj učinil křiklavějším“. Já také nepsal o typičnosti případu slečny P., nýbrž příkladu. To není byzantinismus pouhého slova. Typem, rozumím-li jím průměr a normál (jak, nepřesně myslíce, činí pp. Herben a Roháček), není nikdo, tím se teprve stane v budoucnosti někdo. Zašel-li někdo dále než druzí, je zatím jen jedincem; ale brzy příkladem jeho povzbuzení, dostihnou ho jini jedinci a on pak je již normou, pravidlem. Nikdo není typem, každý stane se teprve typem. A aby se nestala sl. P. typem, t. j. normálem, aby nepůsobila příkladně — tomu zabránití měl trest — tedy trest příkladný, typický, hromadný.

2. Jak je viděti, byla tedy skutečně slečna Pospíšilova s jedné strany nazírána jako typ a trestána jako typ (t. j. proto, aby se jí nestala), tedy příkladně, a to zcela logicky a důsledně přes nesoudnost p. Herbenovu, který mluví o nesmyslnosti takového počínání. Počínání to skutečně není nesmyslné (ale ovšem je nespravedlivé a nesprávné) a p. Herben vskutku na něm i stojí. Já proto plným právem citoval Macaulaye proti trestům příkladným a typickým. Hlediště moje je totiž *individualismus*, který nedovoluje, aby jedinec byl trestán pro hromadu, aby jí sloužil za demonstrační preparát. Jedince může společnost stíhat a trestat jen tehdy, když ohrožuje *jiného jedince*, jiného (kteréhokoli) *konkretního* jedince. Já totiž věřím, že sl. Pospíšilova nepoškodila národ a že *ho vůbec nemůže žádný jedinec poškodit*. Národ je soubor jedinců a jen jedinci mezi sebou se mohou poškozovati. Ten, kdo poškozuje jiné jedince, mne, tebe, B, C, D . . . atd., poškozuje národ. Ale jen tím, že škodí určitým jedincům, jako složkám národa. A ovšem nejvíce poškozují se národ, když jedinci hubí a poškozují samy sebe, když nevyrostou a nevykvetou, ale povadnou a nepřinesou užitek, jež by jinak přinést mohli. O národu mám *vyšší, dokonalejší a čistší představu* než moji pp. odpůrcové, kteří asi pokládají mé stanovisko za nenárodní. — Řeknou: ale slečna hrála na Schulverein. Na to odpovídám: myslíte, že by tehdy při oné slavnosti Schulverein nepřišel ke svým penězům bez sl. P.? Nehrála by ona, hrála by jiná. A nepřicházejí podpory Schulverein z Německa, z toho Německa, kde hrají jiné dokonalejší naše herečky? Nepodpo-

rujeme my všichni Schulverein svým hospodářským úpadkem, tím, že postupujeme půdu Němcům skoro bez boje?

3. Není naprosto pravda, jak píše „Čas“, že individualistní moji teorii dá se ospravedlniti všecko na světě! My hájíme sice jedince, který se vzepře hromadě a bojuje proti ní, protože toto napětí síly a vůle je podstatně mravné — ale právo to dáváme mu jen v *nejkrajnějších případech sebezachování*. Soudíme, že *tam, kde jedinec ve své existenci je ohrožován, je vada v hromadě, že ona je nezdravá a že jedinec odporem svým je pramenem kritiky, ohledávání, šetření vady a chyby, a tak původem nápravy a zvýšeného života v hromadě*.

Každý jedinec chce se projevit a tím více chce se projevit, čím lepší je. Herec (proti jiným kastám, jak hned doložím) má projev svůj velmi obmezen a ztenčen, může se projevit jen na jevišti. A je-li mu projev ten zamezován, je ohrožován ve své existenci. V případě sl. Pospíšilovy, kde není druhého jeviště českého, nastává pak konflikt mezi národností, češtvím a lidským individualismem. A zde poslední jako užší a konkrétnější zvítězí nad širším a abstraktnějším. V případě tom platí nám: *absolvo. Ale neplatilo by, kdyby bylo druhého českého jeviště a slečna je pomínula a přešla rovně do ciziny*.

Individualismus v takovém případě je nám mravný, poněvadž předpokládá *zápas, boj, sílu a vůli*, poněvadž je bojovným a tvrdým vypětím se, plným odříkání a námahy. Slečnu Pospíšilovu, která vyšla z naší hromady a přešla do jiné, stálo to *mnoho práce, mnoho boje, mnoho energie* a pro ně je nám *mravnější* než kdyby se byla poddala, zůstala doma a v resignující a zároveň pohodlné a lenivé pokoře žila jako soukromnice.

My tedy, jak patrně, nehájíme slečnu se stanoviska Nietzscheho, jeho „nadčlověka“, jak bylo nám připisováno, tuším, v Zlaté Praze. To znamená, neznamená Nietzscheho. U něho *každý* odpor jedince proti hromadě je správný a ospravedlněný, poněvadž ústředním ponětím jeho je *vůle k moci*, poněvadž celá jeho filosofie je v podstatě estetická apologie pudů a sil, *každého* rozkypění a rozšíření života. Stanovisko naše bylo daleko *užší a příkřejší*. Je to *klasický individualismus* Johna Stuarta Milla, z něhož ospravedlňujeme slečnu, ten individualismus,

kteřý dovoluje nejen volnost mínění a řeči, ale i *volnost jednání*, pokud tím volnost jiných členů hromady není rušena a omezořována, téhož Milla, z něhož překládal v I. ročníku na obranu „Čas“ 2. kap. essaye „O svobodě“, jehož překlad vydalo pokrokové studentstvo a který byl základním principem v rozvoji pokrokové strany, jak nám jasně ukazují první tři ročníky „Časopisu českého studentstva“. A tento Mill vidí hlavní nebezpečí doby v pasivním přizpůsobování se hromadnosti a pokládá *dnes* každý odpor, i z pouhého rozmaru podniknutý, za cenný a úctyhodný. „V těchto okolnostech nutno, aby výminečná individua byla povzbuzována k činnosti různici se od činnosti obyčejné, místo aby byla zadržována . . . V tomto věku pouhý příklad nepodřizení se, pouhé odepření skloniti koleno před zvykem jest již samo v sobě zásluhou. Právě že tyranství mínění jest takové, že činí výstřednost chybou, jest žádoucnou, aby hojně lidí bylo výstředních, aby se tak porazilo tyranství. Výstřednost vždy byla hojná, kdykoliv a kdekoliv síla charakteru byla hojná: a množství výstřednosti ve společnosti obyčejně bylo úměrno ku množství geniálnosti, duševní síly a mravní odvahy ve společnosti. Že nyní jen tak málo lidí odvažuje se býti výstředními, vyznačuje směr, v němž je hlavní nebezpečí doby.“<sup>1</sup>

4. Jiná výtka „Času“: upravuju prý si fakta, poněvadž „nejdůležitější věc, že totiž hrála sl. P. na Schulverein, zamlčuju.“ Nuže, opravdu přešel jsem tento fakt, a to ze dvou důvodů: předně není mi „nejdůležitější věcí“ jako „Času“ a po druhé není správný. — Že slečna hrála na Schulverein, je mi *důsledkem* celého jejího rozhodnutí. Slečna, která se odvrátila od nás, prováděla odpor svůj do krajnosti, s vehemencí a brutálností, které jistě nezasluhují apologie, ale které nejsou také středem sporu. Jsou pouhým důsledkem temperamentového podráždění plynoucího z útisku — podráždění jistě neethického, ale psychologicky pochopitelného. Pan Herben uvádí za vzor šlechtnost pí Bittnerové, která vypuzena odtud nemstí se nijak, ale i v cizině cítí česky. Příklad ten je jistě světlý, a jak uznávám, hoden všeho

1 - „O Svobodě“ (Vzděl. bibliotéky sv. 5), str. 104.

uznání. Kladu pí Bittnerovou i jako herečku vysoko, uznávám plně její jemné, ostře individuální výkony v ruských hrách, v Noře i jinde, a vím, že jí bylo ukřivděno jako málokomu — přesto však nemohu připustit paralelu mezi ní a sl. Pospíšilovou z *psychologických důvodů*. Pí Bittnerová vypuzena byla totiž odtud tuším v 37. roce, sl. Pospíšilova v 23. Každý poznává, že odpor umělkyně, jež je podrážděna v prvním svém rozběhu, bude jinak rozhořčený a urputný než umělkyně, která již vrcholu své dráhy dostoupila (nehledě ani k různosti temperamentů). Po druhé: fakt sám nepojímá se takovým, jakým vskutku jest. Hráti k nějakému dobročinnému, veřejnému, národnímu účelu je herečce prostě *etiketní povinností*, které nelze tak snadno odřici. Herec právě je bytost nad jiné společenská, která sloužívá za exotickou dekoraci každému shromáždění. Stává se často, že herec neví ani, ve prospěch kterého spolku vystupuje. Odvezou jej výboři, on oddeklamuje a jede zase domů. *A tento případ byl alespoň u sl. Pospíšilovy, jak po našich informacích se zaručila v družstvu, když jí případ ten vytýkán. Tvrdila slečna naprosto rozhodně, že neví o faktu tom, že vědomě na Schulverein nehrála. Není to nepravděpodobné, a proto, pokud nebude dokázán opak, musíme slečně věřit. K tomu připojuju i jiné faktum, které omlouvá slečnu znamenitě a nasvědčuje, že to byly asi opravdu vniterné motivy a citové krise, které jí vedly do vlasti: každý rok skoro podáván byl v družstvu Nár. divadla návrh, aby slečna byla povolána zpět; návrh ten podával vždycky některý člen, ale vždy z podnětu slečnina.*

„Čas“ popírá také mé tvrzení, že příčinou dnešního rozrušení a celé té bolavé otázky je *soukromý* spor slečnin s p. ředitelem. Po mých informacích, opakuju, je tomu tak a také všeobecně se tak věří. Nebyly to žádné otázky principiální, byl to konflikt osobní. Popírat tu prostě nestačí. Zde musí Čas *vypracet a dokazovat*.

5. Nalezl prý jsem pro herce zvláštní psychologii a zvláštní etiku, která prý je vyjímá ze všech občanských i lidských povinností; po mém prý bychom nemohli žádat od herce, aby platil dluhy, plnil sliby právní i mravní atd.

Tyto komické a nesmyslné důsledky dobývá pracně a nesprávně

p. Herben z mého názoru. Ohražuju se zde rozhodně proti jeho pochybené interpretaci.

Je pravda, že nalezám *zvláštní psychologii* pro herce jako pro každou třídu lidí a nejen to, i *pro každého člověka zvlášť*. Nesčíslněkrát bylo již v listech moderny opakováno, že *není žádných abstraktních lidí, že jen tak, konkrétností můžeme býtí spravedliví k životu*. A najednou přichází p. Herben se svým anathema. Jistě, velmi žertovný a důsledný pán.

Opakuju, že herec má ve společnosti *zvláštní, jiné* místo než jiný třídník a že proto pro něho jinak se formuje otázka národní.

Kdo myslí a analyzuje, vidí to jasně.

Každý jedinec chce se projevit, a čím lepší jedinec, tím více a úsilněji. Ale *podmínky projevu* jsou jiné pro každou třídu lidí a *nejtěžší* pro herce. Uvažte jen, jak snadno se dovede projevit literát, malíř, sochař, vědec, novinář. Stačí k tomu talent a papír nebo plátno nebo hlína. Ale herec projevuje se *jen na jevišti*. Literát nebo jiný umělec může žít zavřen ve svém pokojíku, tvořit cenná díla a klást je do skladiště: je-li v nich něco, neztratí se, žijí; i když on zemře; naleznou je lidé, ocení je. Ale herec? Chvilu, které neuchvátí na jevišti, je pro věky ztracena. Literát, vědec, umělec nepotřebuje společnosti, nepotřebuje veřejnosti, styku s hromadou; herec naopak nežije bez hromady, ona je jeho vzduchem, ji dýchá. Odtud ta nervosní upachtěnost, ta hltavá lačnost, hráti a hráti. Odtud intriky, boje na nůž, které se vedou mezi herci o úlohy. A odtud ten fakt, že herec *nemůže státi charakterově* v stejné úrovni s člověkem klidným, kontemplativním, který má *daleko širší kruh svého projevu* než herec. Jsou i jiné momenty v psychologii herce, které nepůsobí příznivě na vývoj charakteru (stálý a bezprostředný styk s obecnstvem, snaha, dobýti si jeho přízně, honba popularity, okamžitost a bezprostřednost úspěchu v nejprimitivnější formě, čirě smyslné, totiž v holém, němém absolutním potlesku a j.), ale přední je, že zápas o projev je tu ztížen do bezohledné urputnosti. Je to lačný boj o život, který trvá minutu a hasne po minutě — tím krutější, že ten život herecký je tak krátký a prchavý. To neznamená sice, že herce osvobodíme od všech závazků společen-

ských a lidských, ale že *pochopíme, jak tyto povinnosti jistě podlehnou tam, kde srazí se nepřátelsky se zápasem o projev jeho života*. Herec, aby mohl hrát — rozumím herce, který je jím celým svým životním podkladem — dovede lámat dosti snadno a bez dlouhého boje jiné závazky a povinnosti. Zcela přirozeně: bojuje o sebe, o svoje bytí. V tom směru jej chápeme a omlouváme. *Ale ne tam, kde neběží o tento projev na jevišti, o toto bytí, o tuto otázku sebezachování a sebeprojevení* — tedy mimo jeviště, v životě klidném a nezápasném jako občana a člověka. *Pokud má zabezpečeno projevení sebe na jevišti* — potud je nám člověkem jako každý jiný a spadá pod celý rigor obecnosti. Výjimku připouštíme jen tam, kde je ohrožován v tomto projevu, kde běží o to: *nesměl hrát, nemoci hrát*. Tedy, abychom ustříhli p. Herbenovi jeho nepoctivou komičnost: na herce má jistě právo soudce i veřejné mínění, musí platit dluhy, dostávat jiným povinnostem lidským, občanským a rodinným (ač, jak známo, obyčejně jim nedostává nejvzorněji). Netvoříme z herce privilegovanou *třidu*, nýbrž připouštíme pouze, že *jednotlivý herec*, když octne se v situaci, kde běží mu o *bytí jako herci*, odvrhuje širší a vzdálenější povinnosti — *pro sebezachování*. Netvrdíme, že herec nemůže mít charakteru — my tvrdíme jen, že má charakter *herecký*. Soudíme, že hazardnost a rozmarnost jeho projevu o jeho bytí nemůže býtí bez vlivu na jeho utváření psychologické. A v tom jsou s námi zajedno jistě všichni, kdo hlouběji nahlédli do těchto kruhů. Naivní úžas p. Herbenův a jeho velmi mravné a patheticky vypočtené zaklínání se na tom nic nezmění. Je to faktum psychologické. Herec je blízký leckde hazardní rozmarnosti *loteristy a hráče*. A jsou-li tyto zjevy p. Herbenovi mravní a charakterní jako jiné — sit. Já se s ním o to přít nebudu. Konstatuju jen, že starý předsudek proti herecům, který je klade stranou, mimo společnost, je psychologicky podepřen a zdůvodněn (tim ovšem ho ještě nijak nehájím v té formě, v jaké se projevoval).

Já tedy, opakuju, nestvořil *zvláštní kastovní* etiku pro herce, já jen psychologicky vysledoval, že herec má *nejtěžší* podmínky projevu a proto nejslepější boj o něj a že, *běží-li mu o bytí a sebezachování*, není (jako žádný člověk) zjevem ethickým, nýbrž stojí v tom případě *mimo*



*ethiku, mimo dobro i zlo*, a tak se musí také nazírat. Proto otázka sl. Pospíšilovy není mi otázkou národní a ethickou, je mi otázkou psychologie herecké. Neboť to každému musí býti zřejmo, že fakt projevu a sebezachování individua je podstatným a pojmovým předpokladem života hromady. A že nikdy nemohou v takovém případě platit slova: „odstřelte ho“ — slova, kterým vůbec nerozumíme a nejméně již v ústech „Času“, který si hraje na altruistu, tolstojevce a koketuje s jeho ethikou. Jedinec je kapitál obecnosti, hodnotný majetek národní, ať chce, či nechce. A z kapitálu toho nemůže být nic utraceno a zmařeno a nejméně již dekretem — jiných jedinců.

6. Dále: nepochopil prý jsem vůbec aféru sl. Pospíšilovy — její sociální význam. Zde p. Herben nepoctivě a bezstoudně falšuje. Mně nešlo stejně jako ostatním o *odborný herecký referát*, nýbrž o filosofickou záhadu: jedinec proti hromadnosti, o kus speciálně české psychologie. Já stejně (což p. Herben nepoctivě zamlčuje) odsoudil společenskou naši smetanu, která viděla ve věci jen personální pikantérii, já se obrátil proti přečeňování herců, já však dále ještě obrátil se proti *přečeňování divadla širokými masami*, které vidí v divadle politickou arénu a snižují tak význam politiky. A to všecko, ne že bych měl nižší pojem národa, než p. Herben, nýbrž jen proto, že mám jej *vyšší, čistší, vítěznější*. Poněvadž nevidím a nemohu vidět nikdy užitek hromadnosti v *ničeni* individuí, jich zápasné a silné energie, a poněvadž vím, že za velikými starostmi o obecnost, národnost, mravnost atd. skrývají se často zcela soukromé přičinky. O národ, vlast atd. není se třeba mnoho starat. Ty jsou silnější, než aby byly ohroženy některým jedincem, a nejméně tím, který bojoval o svůj projev.

To, čeho se dopustil však proti mně p. Herben, je manévr přímo jesuitský. Zamlčel a zfalšoval mé nazírání v *podstatě společenské*, vyběhnul na náměstí a zrádčuje mne a pokrokovou stranu, bije se přitom na plechový krunýř svých vlasteneckých a mravných prsou, až to duní po čtyřech sloupcích Času. Hle, jak jsou nemravní ti pokrokováři! Oni také již leží u nohou dámy, která má skvělé úbory, oni také, právě jako ten Hlas národa. Teď vím tedy, co byla má essay. —

Cour dámě, která má skvělé úbory! Ale to je tak bídné, že na to ani neodpovídám.

7. Ano, to je zase česká logika — ta p. Herbenova. Protože stál „Hlas národa“ za slečnou Pospíšilovou, *protože* při její pohostinských hrách zasáhla policie — *proto* již ji máme zatratit jako jedince — to stačí, aby se nemělo o ní již uvažovat a soudit. Velmi mravný názor, skutečně tolstojevský. Ty jsi můj nepřítel, poněvadž — tě pochválil můj nepřítel! Výborná a velmi spravedlivá zásada. My ovšem soudíme jinak: názor p. Herbenův a všech, kdo jej sdílejí, je hanebný, fanatický oportunistus, který nepočítá a nesoudí věci tím, čím jsou *samy o sobě*, ale — dle jich konstelace, dle jich seskupení a náhodného postavení. Nemusím snad přísahat, že i já nesouhlasil se zjevem, které *provázely* vystoupení sl. Pospíšilovy — ale to není mi důvodem, abych nenáviděl jedince, o němž nevím, přičinil-li se o ně, či *přijal-li je prostě* (a je zcela zřejmo, že jedinec ohrožovaný přijímá každou pomoc a podporu). O zjevech těch soudím doslova a právě tak, jak napsal p. T. v kronice Rozhledů č. 7. *Mezi mou úvahou a jeho feuilletonem není žádného rozporu*, četl jsem jeho feuilleton jako rukopis, a ač jsem měl též názor, jaký jsem napsal o čísle později (a ač jej i p. redaktor Rozhledů znal), nenamítal jsem ničeho proti němu. Oba články nijak se nevyklučují, já naopak s článkem p. T. počítal a proto nedotýkal jsem se již obšírněji oněch symptomů společenské naší pathologie.

A další oportunistus (který opakuje i Niva): redakce neměla prý krýti moje názory svou autoritou, redakce Rozhledů jako listu pokrokařského.

To je zase žalostná logika, která bolestně překvapuje u naší Moderny, která tolik napsala se již o vývoji stran a nezávislosti jedinečného soudu ve straně, o nutnosti debat a šetření i v otázkách zásadních. To je zase tak žalostně nemoderní názor až stydno. Nechápe se, že žádný poctivý a propracovaný, logicky vyjasněný a podepřený názor nemůže škodit straně, naopak *vždycky a nutně jí* prospívá, poněvadž vhání novou krev do ní, budí její větší a hlubší životnost! Nechápe se, že strana žije jen prací a otevřenou opravdo-

vosti a myslivosti jedinců, že přestává život tam, kde nastává pokrytecká uniformovanost, šeptavá zamlklost a pasivní poddajnost kterékoli tyranie?

Jaké žalostné soudy, jaké ubohé soudy! Bijeme se pro volnost projevu a — sami jej budeme obmezovat? Jaký nectný oportunismus, jaké šosácké šetření vnějšího dekora, jaká slabá neživotnost a mdloba, která se třese před — logikou a otevřeností. V pokrokové straně nemá však a nemůže mít tato zbabělá uniformovanost a cechovost místa. Pokroková strana zřejmě psala si *vývoj svůj z individua* do svého programu, individualismus ve straně a přes stranu byl jejím principiálním punktem. Tak hned v II. roč. Časop. čes. stud. str. 164.: „Předně buďte vždy kritiky. Každou věc nejdříve uvažte, uvažte vždy důvody pro i kontra znějící a pak po svém soudu, dle svého úsudku, bez ohlížení se na jakékoliv autority a jakékoliv zájmy jednejte.“ V roč. III. str. 111. plaiduje se pro rozvoj strany z nových živlů a nových individuí takto: „Program strany není nic pevného. I ten se bude měnit tím více, čím více strana bude růsti. Noví lidé přinesou do ní nové myšlenky, nové názory, nová přání. Jest v zájmu strany, která nechce zprkeněti, její rozšiřování. Přestává sice býti původní stranou, ale kardinální punkty jejího programu mohou trvati.“

Dále hlasy kárající naprosto nepochopily úkolu Rozhledů jako moderní revue. Rozhledy nejsou zajisté orgánem strany jako katechismus, obsahující axiomata, nýbrž jako zápasné a obrodné pole nové setby a nových žní, jako plíce, které zásobují tělo novým vzduchem, jenž se pak v těle asimiluje dle potřeby jednotlivých orgánů. Revue má za účel sporné otázky formulovati, šetřiti a řešiti — ale nebude vydávati dekrety a závazné příkazy. Revue má v první řadě myšlenky ventilovati, problémy klásti a vyjasňovati, a ovšem činnost ta není vázána žádnou konformitou jinou než konformitou poctivosti a rozumových důkazů. V těchto mezích může připouštěti i různé formulace otázek a různé návrhy k jich řešení. Jen touto cestou dosáhne se řešení nejlepšího, poněvadž názor nejlepší, nejlepší a nejpevněji podepřený, přetrvává a přemůže názory a řešení slabší a pochybené. Tohoto úkolu v podstatě moderního vědomy si byly

Rozhledy již od prvých počátků svých, vyložily jej již ve svém I. ročníku a také v praxi skutečně jej prováděly. (Viz různé ankety, na př. o seskupení a zastoupení zájmovém.) Věrný tomuto principu popřejou Rozhledy místa i v této otázce různým názorům a soudům, ale ovšem logicky formovaným a rozumovými důvody opřeným.

8. Jiné námitky činěny mému soudu ryze odbornému, tedy hereckému a uměleckému. Přecenil prý jsem sl.č. Pospíšilovu jako herečku, píše Čas a dokládá se soudem p. Krejčího, píše Niva a dokládá se soudem p. Kuffnera; stejně vyzněla také výtka Naší doby, která nezaujala nijak falešně a nekriticky politické stanovisko p. Herbenovo v Čase. Napsal jsem již v předešlém čísle Rozhledů, jak těžko je se přit o herecké výkony, kde není podloženého pevného textu, kterým by se dalo argumentovat. Já pověděl svůj dojem, výsledek to mých dispozic, znalostí a zkušeností. Jiní pověděl také své. *Nivě* však připomínám, že nevede si poctivě, když konfrontuje můj soud, založený na Frou-Frou, Domově a Messalině, se soudem p. Kuffnerovým — o Blaženě. Vždyť je známo, že p. Kuffner také psal o jmenovaných třech hrách se silným uznáním i umělecké bytosti sl.č. Pospíšilovy! Pokud se týče kritiky p. Krejčího v Čes. novinách z 1. června, vyznávám, že mne překvapila, poněvadž figuru Magdy pojímám jinak, než p. Krejčí. Nevidím v ní totiž v sobě klidný a urovaný zjev, „jeden z nejvyšších vrcholů lidských Alp“, nýbrž ženu, podléhající instinktivně ovzduší staré, domovské morálky, ženu, která žije v prvé řadě citovým a nervovým životem a ne rozumovou teorií. Tak, jak charakterisoval Magdu p. Krejčí, dá se snad myslit jednu chvíli sám Nietzsche, ale jen jednu chvíli, neboť, jak nám ukazuje leckterá báseň z posledního jeho období, tížila i jeho samota alpských vrcholů, řídký, studený vzduch povýšené samoty. P. Krejčí soudil také, že sl. Pospíš. přecházela zběžně přes nejdůležitější momenty, vyjadřující její zvláštní ethický svět (předem asi tedy, že k vzrůstu třeba je víry), jiným kritikům naopak vyrážela je příliš. To všecko píšu jen proto, abych dokázal, jak dvoječná je to zbraň, dovolávati se cizích soudův autoritativních. Moderní stanovisko je naopak, přijímati každý soud jako vypracovaný typický majetek určité individuality, jako zajíma-

vý odraz emočních uměleckých paprskův od individuálně a typicky broušených zrcadel jednotlivých typických duší. Postavme se na toto všeobjímající, všechápající a vševysvětlující stanovisko a nepřeme se o školácké distinkce v tak jemných a pružných věcech, jako jsou tyto.

## Těžká kniha

- ... hledejme příčiny nezdaru především v sobě (LXII).
- ... neztrácejte se v historickém denním empirismu, ale pohlížeti na svět a život sub specie aeterni (XIV).
- ... pochopit, že doba nová po nás žádá ne méně, ba více než žádaly doby starší a že se těm požadavkům v nesnadné světové konkurenci nijak nelze vyhnouti (XXII).
- My všichni potřebujeme pro život a smrt více než sborník myšlenek spjatých v jedno papírem a obálkou — pro život a smrt člověk potřebuje přesvědčení celé, pevné, nezdolné (37).
- Velká hesla zevšeďňují . . . Vlastenectví, jak se hlásá, nedává teď pro život těch pevných pravidel, na kterých bychom žili a umírali (132).
- Naši buditelé chtěli ven z malosti, chtěli nám dát obzor světový (143).
- ... ale mnohem více překážel i jim šovinism nepráce a nevědomosti vlastního tábora (XXIII).

T. G. Masaryk, Naše nynější krise

### 1

V jádru a opravdu mohutně vzrušila mne nová kniha prof. Masaryka,<sup>1</sup> druhý člen jeho cyklických rozprav, které chtějí sčítovati si položení českého člověka, české duše dnešní ve světovém dějství, které chtějí vyšetřit směr naší cesty, význam našeho bytí, hodnotu naší mravní v proměnné škále světového a duševního rozvoje, na jeho nesmírných rozvířených vlnách. Politická brožura, řekne obecný hlas, a přece docela nepolitická právě po tom obecném mínění o politice. Politická brožura, programová kniha a ona jedná právě a nejvíc o těch posledních věcech člověka, o tom království, které není z tohoto světa! Politická kniha a co v ní všechno je! Filosofie dějin, kritika literární a umělecká, reformní theorie právní a sociologická

1 - „Naše nynější krise. Pád strany staročeské a počátkové směrů nových.“ Napsal T. G. Masaryk. LXIV + 152 in 16°. V Praze. Nákladem „Času“ 1895.

a předem porážka, rozhodná porážka té politiky v starém a běžném smyslu slova, té zlé a špinavé věci, lstivé a malicherné, liché a zlostné, odborné až do sportu a prázdné až do otravy — té politiky, která je přežitkem diplomatických lstí a intrik starého režimu, rokokového absolutismu — té politiky číře kombinační, počtářské a záludné jako je šachová hra. Mnoho obsahuje ta politická kniha, ale konec konců vrcholí to všecko v jednom — podává a obsahuje tu převzácnou věc: *určitý světový názor* a to je zase *určitý mravní názor*. Kniha má právě ten účel: vést průřez celým našim životem, sčítovat si celou minulost, smysl a výtěžek její, a domoci se tak, dopátrati se tak pravidla pro budoucnost, směru a regulativu další práce. Tedy najít a podat to, čemu se říkává *český typ*, po čem toužíme a co nás znepokojuje, alespoň několik z nás mladých. My, kteří známe poněkud cizí světy a vidíme jejich krystalisaci, jejich hodnotnou a názornou typičnost, kteří vidíme ty úlohy, které hrají v širokém a tajemném dramatu a poznáváme neb dohadujeme se psychologické a mravní jich vzpruhy — my a podobní nám musí trpět — *nečeskostí naší*. Snad se to bude zdát mnohým mělce myslícím paradoxní právě z mých úst, ale přesto zůstane pravdou, že všechny myšlenky mé točily se hned od dávna kolem záhady „národnosti“ a „českosti“, jak se říkalo, a že jsem dosah té záhady jako právě ústřední vždycky chápal, že nakonec tu vždy šlo *o mne, o smysl mého já, mého bytí, o podklad vědomí a svědomí, o život a žití jeho*, a to jest právě: o poměr můj k *okolí, vnějšku, společnosti*. A vím, že stejně tak bylo tomu u těch několika ostatních, které mám na mysli. A vím a tvrdím, že právě v těch, kterým důvtipná a šlechetná žurnalistická chasa vpalovala káranécké znamení „nečeskosti“, „nedomáckosti“, „nevlasteneckosti“, „nenárodnosti“ nebo stejně liché a pusté „modernosti“, „nihilismu“, „kosmopolitismu“ atd., tato žízeň, tato touha byla nejpálčivější. To všecko byli lidé, kteří právě životnou a podstatnou důležitost českého typu pochopili, kteří poznali, že tu jde o sám základ, na němž lze se vypořádat se životem a se smrtí, kterým nebyl český typ dekorační nebo kramářský hasroš, s kterým jde koketovat a šantročit, neživá maska, která se archeologickou fantastikou konstruuje do mrtvého musea — nýbrž

*duch a předem zase duch a tož duch života*. A proto nemohli přijmout, co se jim podávalo za soi-disant český typ, tu strakatou, neživou loutku, sešitou z nejrůznorodějších hadříků a odstřížků, toho národního fetiše patentovaně liberální konstrukce — proto se odvraceli do ciziny, poněvadž tam byl *život* a doma otrava, nevědomost a smrt.

Nerozumělo se posud obecně skoro tomu národnímu typu — byla to pouhá fráze, heslo, nálepka. Stále se myslilo, že se dá ten národní typ nalézt nějak *hmotně*, nějak jako ukrytý poklad. Nalezne se *jednou šťastnou náhodou* a bude pak dobře — dobře na věky. Vystaví se mu chrám, zjedná se mu kněží, objedná se i kadidlo a on sám vystaví se na oltář. A zazní zvony a lid pohne se do chrámu, poklekne a — bude spasen. Dost, více nebude třeba. A tak hledal se ten poklad tak čistě hmotně a dobrodružně jako v pohádce — hledal se tím *historickým empirismem*, tím čiročírým, úmorným a pustým, jen slovním přerýváním naší minulosti, tou celou historickou maškarádou našeho života. A hledali mnozí a našli mnozí: ten přílbu, ten meč, ten kopí, ten knihu a postavili všem těm rezavým troskám a shnilým hmotám chrámy — samé t. zv. národní typy. A tak bylo brzy mnoho tak zv. národních typů — mnoho národních svatých — kterým nestačily naše kalendáře — mnoho svatých o mnoha chrámech a mnoha kněžích a ještě více svátcích. Pěkně po pořádku: dnes slaven scholastický bohoslovec Hus, zítra voltairiánský indiferentista Jungmann, ve středu jesuita Balbín, ve čtvrtek vniterný, v ráj srdce potopený Komenský, v pátek rozptýlený Tyl, v sobotu hluboký Mácha. Pravidlem ovšem kalendář nevystačil a tak potkávali se v jedny dny a v jedny chvíle ve fetišských svatyních slovní a jen slovní úcty duše nejodlehlejší mezi sebou, ale ne — ne tak — ne duše — jen *kostymy* . . .

Měli jsme *historickou garderobu*, ale žádný — český typ. A tento stav chorobné těkavosti ode všeho ke všemu, tento stav lichého antikvaření a lhostejné přesycenosti, tento stav „touhy“ oddati se, ale přitom *nemoci* oddati se *celý a doopravdy*,<sup>1</sup> tento stav chabosti a mdloby citové a důsledně zlomené vůle, tento stav kolotání a nekli-

1 - Iv. Serg. Turgeněv, Rudin

du, kde, jak ostře psychologicky vystihuje prof. Masaryk, *nadšení* zvrhuje se v pouhou *rozčilenost, ryze smyslovou a nervosní rozlěkanost*, tuto chorobu a rozvrácenost duševního ustrojení, kterou do posledních základů pitvá *Turgeněv* v těch nejkrásnějších a nejsmutnějších knihách, jako jsou *Rudin a Novina* — tento stav, kterému se obecně říká „nihilismus“ a odborně vědecky *diletantismus* (a také *eklektismus*) — tento stav byl nám a je nám stále typický. Dá se ta žalostná bída, kterou cítily a cítí nejlepší české duše, vyslovit v hořkém paradoxu, který není paradoxem, ale doslovnou pravdou:

*český charakter je — nemít charakteru,*

*český typ je — být netypickým.*

Význam knihy prof. Masaryka je právě v konstatování a důkazu tohoto faktu a v pokusu a návodu, jak *získati*, jak *dobýti* tohoto *českého typu*, jak poznati, nalézt a na nalezeném základě sestrojiti, vytvořiti, *duši českého člověka*. Prof. Masaryk správně ukazuje, že je to v poslední příčině rozřešiti si otázku svého života, t. j. *připjati sebe*, své *já* (přítomnost a budoucnost, *novost*) ke společnosti, k okolí, rodu, národu (k *minulosti*, dějinám, ke všemu danému, konservativnímu, *starému*), sladiti a překlenouti ty dva světy. Že český typ znamená *poznání sebe sama*, že jej nelze nalézt, oprášit a uložit do skříně jako hotový hmotný předmět, *nýbrž že jej pořád a znovu každý z nás ze sebe musí tvořit, stále a znovu tvořit* . . . Žít život znamená předem obrátiti se k sobě, utéci se *ve vnitřní život*, jen v něm a jen z něho že se dá řešit tento úkol. Nechte kolotání a víření a matení světa vnějšího a hmotného, utecte z jeho labyrintu a sestupte „*do ráje srdce*“, v něm je *in nuce*, *virtuelně* svinuto všechno, co rozestřeno, pomateno a zkaleno jevově, *fenomenálně* doráží a bije na vaše smysly! Sestupte *do sebe*, *do ráje srdce!* Jen to je vaše, opravdu vaše, a jen z toho bodu rozřešíte si český typ.

Významná slova, která zní cize skoro (bohužel) *dnešnímu* českému ruchu. A přece — jak jsem naznačil narážkou na Komenského — jsou tak *česká*, libo-li vám, tak historicky česká! Významná slova, slova opravdu *nového* směru a proudu. A to proto, že zvláště v poslední době, nejen my mladí, ale více ještě staří (a jich dědictvím) pluli jsme

zvláštním změleným a zploštěným *materialismem evolučním*. Čtete si jen kritické články posledních let. Které že slovo se vám nejvíce, nejčastěji vrací? — *Ústředí, okolí, přizpůsobení se ústředí a okolí!* Ano, ta slova! A co znamenají: poddati se vnějšku, hmotnému světu, zřici se svého nitra, jeho odporu, jeho středu citového, volního, charakterového. Ano, pasivní materialismus a netečný lenivý determinismus zaplavovaly a pohlcovaly nás skoro celé. I v krásném písemnictví bylo tak. Upozorňuju jen na nejoblíbenější naše hry divadelní poslední doby, třeba na „*Jiný vzduch*“ Šimáčkův. Byla to hotová modloslužba a zbožnění prostředí, okolí, „*milieu*“ . . . vnějšího hmotného světa. Člověk, nitro, duše, to všechno začínalo býti nazíráno jen jako *výslednice*, jako *plod okolí, vnějška, jeho tlaku*. Přehlíželo se, že podstatou člověka je to činné, hořící, zapálené jádro . . . ten bod jemu vlastní . . . duše, nitro, charakter. Že bez něho nelze vyložit život, ono že je jeho podstatným a pojmovým předpokladem. „ . . . Každý zajisté jsme zčásti plodem okolí, společnosti, doby, *vnějšního* vlivu, jednotvárně a určitě typického, který nás obklopuje, na nás naléhá, nás svírá, poutá a tísni jako zdi vod z vnějšku do vnitra se hrnoucí a zaplavující náš byt . . . Vedle toho však nalézáme matematický bod, sílu a schopnost *odporu*, prvek našeho bytí, který nemůžeme svést na vliv vnější, podstatné jádro bytí — slovem *karakter* . . . Nebylo by možno bez *předpokladu tohoto individuálního prvku*, temného, *z nitra ve vnějšího* *expansivního jádra* vyložití žádné dění, žádný rozvoj, žádný postup.“ Tak psal jsem ve studii o „*Jiném vzduchu*“, vytýkáje podstatně t. zv. moderní thesi a odpíraje jí.<sup>1</sup>

A tímto bodem, v něm právě kniha Masarykova je *reformní*. V něm je středisko a těžiště její. To je filosofický a ethický její motiv. Odtud svádí politiku v *nitro*, odtud *vnější* instituty neznamenaají mnoho, ale předem a předem zase ta *duše, ty její potřeby a tužby*, které ty vnější útvary vyvolaly, podmiňují a drží a bez nichž ty vnější útvary nemohou býti přeměněny. Odtud *člověčenství a zase člověčenství, duše a nitro a zase duše a nitro* stále se mi vrací s plným důrazem.

<sup>1</sup> - Rozhledy, 1894, č. 5., 283. [Viz zde na str. 15 a n.]

A dále: tímto ústředním bodem svým je kniha Masarykova právě světová jako právě česká (i historicky). *Je právě světová*: t. j. navazuje se a učeňuje se v řetěze mohutného světového proudu, silného příboje duchových snah a tužeb, který právě nyní v typické vlně nese se světem a zachvacuje kdekerou opravdovou duši. Proud ten různě přezdívaný — *sociálně ethický* je, tuším, název poměrně nejvěcnější a nejvíce obsahový — a podle zemí a jich kulturně historického terénu a jiných podmínek časových a místních různě zabarvený je mohutnou reakcí proti *positivnímu naturalismu*, proti *optimistickému, materialistickému determinismu*, lhostejně klidnému a s tvrdým srdcem lehce a snadno uspokojeným, proti *liberalismu hospodářskému*, proti tomu bezcitnému „laissez faire, laissez aller“, slovem proti každé pasivitě a malátné netečnosti a kleslé lenivosti ducha a srdce, proti pohodlnému labužnictví sofistek a kličkovaných dialektik, proti všemu požívavému šosáctví ať rozumu, ať hmoty — proti skeptickému rozkošnictví a hračkování — proti vši neopravdovosti, nerozhodnosti, bezkarakterovosti — proti mdlobě a kleslosti srdce a ducha, který se spokojuje nakonec klidně tím cynickým optimismem: *všecko, co je, je nutné, jak to je, a proto je dobré*. Proti této lhostejnosti, která sluje *liberalismus*, proti této zmalátnělosti, která sluje *diletantismus*, proti této povrchnosti, která sluje *eklektismus* — proti všem těmto důsledkům materialistického determinismu a evolucionismu — zvedá se bojovně nové toto hnutí, jež se rozletělo již Evropou, od východu po západ. Nechci a nemohu zde studovat tento směr, ani nechci vyčítat jména jeho stoupců<sup>1</sup> v Německu, Francii a Anglii. Stačí upozornit, že ruští básníci Tolstoj a Dostojevský — a snad nepřímou, ale proto neméně mohutně i Turgeněv — jsou pramenem, z něhož ideje ty nejmohutněji vyvřely.

Knihy Masarykova praví:

„Naše otázka, otázka česká, je buď otázkou světovou anebo otázkou není“ (LXIV).

1 - Srovn. v té příčině Rodovy „Mravní názory naší doby“ (Krit. knih. č. 2) a studie p. Krejčího v Rozhledech i Naší době.

„A tu nám chtít dávat vysvědčení vlasteneckého očkování lidí, kteří vůbec nic neznají a kteří právě ani těch našich buditelů a velikých mužů neznají? A to máme klidně snášet? Ne! Vari nevědomci a vlastenečtí fariseové!“ (145).

„Náprava českému životu nebude z vídeňského parlamentu — napravit se musí vnitřní náš život a to značí, že napravit se musíme já, ty, my všichni“ (133).

„Světovými nejsme, těkáme-li světem, ale když jsme v sobě zpracovali, co svět nám podává“ (146).

To všecko má ten smysl: Česká otázka sama, ten fakt sám, že jste dnešními Čechy, nečiní vás ještě velikými a hodnými pozornosti. *Vy sami ze sebe*, hodnotou svou si jí musíte pozornost *vymoci*.<sup>1</sup> *Vy* nesete českou otázku, ne ona vás. *Vy* z ní musíte učinit otázku všelidskou, otázku, která musí stát jako problém vážného dosahu před *každým* člověkem. *Vy* musíte tak vypracovat sebe, takovou úlohu, tak těžkou a plnou úlohu musíte vzít na svá bedra v evropském a světovém duchovém dramatu, abyste k úloze té — k věcné a ethické její podstatě — obrátili zraky všech. Musíte povýšit otázku českou na světovou — *nalézt v ní čistě lidské její jádro*. Tím jste stvořili pak — český typ, tím jste uvedli do světového dramatu duchového jednu novou sílu, jednu novou vzpruhu. *Vy* v zápasu světovém musíte zvolit svůj pól, *vy* nesmíte nerozhodně a pasivně přijímat nárazy cizích světových proudů, nesmíte v diletantismu a eklekticismu dát se houpati a kolíbatí jimi v pohodlné a netečné mdlobě labužnické požívavosti — *vy* musíte rozhodnout mezi nimi, *přijmout* jeden a ten *typicky*, t. j. ze sebe a sebou, celým směrem a způsobem, jež vám podává smysl naší minulosti, *vypracovat, ten typicky vykrystalovat*. A ta práce na světovém poli, ten právě vám vlastní způsob té práce, ta hodnota a ta práce, již jste přispěli k rozřešení té lidsky světové záhady — to je pak národní kapitál, ne mrtvý, ale stále tekoucí — stále rostoucí a stupňující se, každým stále a stále a každým z národa řešená *typičnost jeho*.

Je třeba se rozhodnout! Je třeba volit! Je třeba přidržet se dobrého a odmítnout špatné! A proto pryč s nejistotou, s kolísáním, se shovív-

1 - V tomto listě letos již v čís. 3. v článku Sympathie Evropy také p. Ant. Hajn obšírněji o tomto tematě byl promluvil.

R.[edakce]

vavostí, s netečností. *Pryč s tím živým liberalismem*, který chce vedle sebe trpět nejrůznější nesrovnatelné myšlenky; pryč s tím *kompromisním liberalismem*, který je vlastně nevira a skepticismus, lhotejná nerozhodnost a necelost, otrava rozumu i svědomí; pryč s tím *diletantismem*, z něhož se dopijete jen drámotné otravy, s tou labužnickou filosofií buržoasních salonů, s tím *diletantismem*, který není, tuším, nic než historický empirismus, jež definují jeho virtuosové *Bourget* a *Lemaître* jako velice důmyslnou a rozkošnickou disposici ducha, v které se s láskou uchylujeme k nejrůznějším formám životním, chápeme všechny, ale *žádné z nich se neoddáváme*,<sup>1</sup> jako dar obraznosti, která s láskou a přesností antikvářskou vžije se do nejrůznějších dob, do nejrůznějších kulturních a morálních názorů, ale — *v žádné z nich se neuzavře*.<sup>2</sup> Pryč s tím luxusem, který není konec konců nic než labužnické mlsání nejrůznějších stylů, sběratelská manie antikvářská, honba po stylově věrných předmětech — konec konců historická garderoba — museum nejrůznějších krojů a střihů. To všechno nedá ani jeden — styl *nový*. A o ten běží — o tento nový styl — o tento *nový ráz*, jednotný, s celou duší, s celou touhou a potřebou její souladný, *z ní vypučelý a z nitra ve vnějšek důsledně a jednotně promítnutý* způsob života, způsob, jak a proč žít i umírat. Tedy o to běží: *novou kulturu mravní* stvořit — takový nový styl života nalézt dnes, kdy ty staré veliké zemřely a nového není — kdy lidé vyšší antikvaří se starými, snášejí je do vitrin museí, přerovnávají a oprašují, oni, kteří by měli pojmout a stvořit styl nový, a kdy široký lid žije bez stylu, v ploché neradostné a nekrásné pusté všednosti.

„Ne — tu neběží o nesnášenlivost, tu běží o více, tu běží o duši, o celou duši, o celý život, domnělá snášenlivost té duše nespasí, toho života nevyplní“ (36).

„Neodsuzujeme všeho diletantismu; ale diletantismem nikdy a nikde nepoložíš se základ k živoucí filosofii“ (37).

„Jak materialism je obmezený, tak obmezený je realism ve smyslu pozitivismu, žádajícího pouhé konstatování faktů“ (39).

1 - *Bourget*, Essais de Psychologie contemporaine, 59 a n.

2 - *Lemaître*, Contemporains III (studie o Bourgetovi).

„Moderní člověk náš nesmí se bát konstatovati, jakou cenu na tržišti života má učení to a ono, dílo to a ono! *Jak mám žít* — toť hlavní otázka životní, kterou každý pořád a pořád si dává, skrytě snad a netroufale, ale určitě a jasně dostí a k otázce té poctivý člověk dá poctivě odpověď, plnou, určitou, jasnou!“ (40).

„Určitost a důslednost není neomylnictví“ (41).

A tak běží o to celkem: postavit si vlastní dům ze svého a podle potřeb duše, pro ni, a ne nocovati každý den v domě jiném. A proto kniha Masarykova je kniha *bojovná, rozhorlená, útočná*; něco apoštolského je v ní; vyšla kázat a slovo její je proto mečem a ohněm. Její věty jsou na pohled šedé, stručné, ale jsou napojeny zvláštní silou duševní při této zdánlivě šedi a povrchové nerozvířenosti! Krátké stručné věty bez velkých póz a bez kostymů řečnických tropů a figur — ale osvětlují duše a rozteskní, beze vší sentimentality rozteskní. Mistry ironie, ne právě salonní třeba — ne ironie slov — ale myšlenek, někde až krutá a nešetrná v logické účinnosti. Ale i tak je dobře; nechceme právě slovních, salonních šermů, jsme tolik syti tím akrobatstvím. Ta opravdová rozhorlenost nachází slova útočná a jiskřivá jako ocel. Kniha nepřišla se smlouvat, nepřišla se dohodovat; tato politická kniha je nepolitická. Chce stvořit českého člověka — opravdového a skutečného člověka — tělo i duši, předem duši. *Živého* člověka chce zhníst a zformovat jako sochař hněte a formuje mrtvou, netečnou, lenivou hmotu. Proto je urputná a apoštolsky bezohledná. Proto není nijak liberální, ne, přiznává se k tomu: je *konservativní*, je *reakční*, *zpátečnická*. Tato slova, opovržená posud u většiny, zvedá, omývá, píše si je na štít. Slova ta ovšem sama nic neznamenají, leč právě opačný směr a proud než byl proud vládnoucí. Zvláštní politická kniha! *Stranu* politickou přišla vyhubit a místo ní zakládá *směr, proud, snad i vyznání a církev*.

## 2

Jak *ustrojuje* prof. Masaryk tento český typ, jak staví a formuje tohoto svého českého člověka? Jak jej pojímá, jakým jej chce mít?

Předem mluveno názorně: zdravého, silného, pevného duchem i tělem. *Pevného a určitého* rozumově i citově — to je ten stále opakovaný, stále se vracející refrén.

Je to bod zvláště a předně důležitý pro pokrok a rozvoj našeho mladého hnutí, které dusí shovívavá lhostejnost a snášlivá prázdnota. *Ty činí pak z „mladosti“, „pokroku“, „moderny“ atd. stejně prázdná a pustá hesla jako jiná*, bludný, očarovaný kruh, v němž bychom se uhonili nervosně a pustě do kola, do zmámení a do uspání. T. zv. Moderna psala si posud a píše liberalismus za zásadu; „hleďte všichni nové svou cestou, však se sejdeme.“ Je to pochopitelné a dosud snad to bylo nutné, poněvadž toto negativní sudidlo odlišilo dva základní proudy. Ale nelze si zapírat, že další lpění na této *pohodlné, čistě vnější, slovní a prázdné distinkci „Moderny“* by zabilo všechen náš rozvoj. Moderna, novost atd. nesmí se stát *slovy a nálepkami*, jichž se kupuje za krejcar půl tuctu a jimiž lze polepít v minutě půl tuctu nejbídnějších a nejprázdnějších střepů. *Obsažností a náplní živých vod* musí se nám stát tato slova a to znamená, musí přestat být slovy a stát se *pojmy, přesvědčením, vypracovaným, ostře a bojovně vyhráňeným obsahem*. Jinak dojdeme k tomu, co již je pozorovat na jedné části mladé literatury: že slova ta stanou se záhubna svoji pustotou, že opijí svoji prázdnou sugestivností, rozčílí v nervosní shon — ale nenasytí, nezkonejší, neutiší, nezakotví jich. Dnes již právě ta modernost stala se některým lidem *talismanem, zaklínací formulkou, kouzelným říkadlem a frází* právě tak jako starým to „vlastenectví“, ta „národnost“, „samosvojnost“, ta „českost“. Dnes stejně již bijí se mladí lidé v prsa a zaklínají se moderností a mladostí právě jako ti starší farizejci a zákoníci — stejně žalostný pohled a žalostnější ještě, když uvážíte, jak rychle se otírá a všední každé veliké heslo — ano heslo a jen heslo — a to u pustých, všedních, heslových lidí! Hesla, strany, programy — jaké to hnusné, zlé, znásilňovací, vražedné nástroje myšlenek a citů! Jak rychle pustne a hyne v nich duše a srdce! A tak, co bylo včera ještě nitrem, ztajenou, v duši rozlitou vůní, vykřikuje se dnes na náměstí, lepí se na rohy, tiskne se na strakaté obálky! *Modernost zvrhuje se v módnost.*

„Vzniká shon po novém a novém, vzniká nervosní novotářství, myšlenku věcerejší ubíjí myšlenka dnešní, ne proto, že by byla správnější, ale že je nová. *Módnost* stává se jediným kouzlem (nelze ani říci: regulativem), rodí se duchovní gurmanderie, hledající, co dává den, ba minuta.

Tato filosofie à la minute eo ipso je extrakt povrchnosti, *diletantismus* ve zlém a nejhorším slova smysle“ (XXXV).

„Vlast může se obejít bez každého z nás, ale nikdo z nás nemůže se obejít bez vlasti. Běda tomu, kdo to myslí. Dvakrát běda tomu, kdo se vskutku bez ní obchází! Kosmopolitism — je nesmysl, kosmopolita je nula, méně než nula. V nenárodnosti není ani umění, ani pravdy, ani života, není ničeho“ (Turgeněv, cit. 146).

Toto lapání po novém pro nové, tato horečka roztékanosti, nedostatek každé organisovanosti, každé tvarovosti, které vidíme již zcela jasně v mladé literatuře, ten kolotoč frází a slov, ustálených formulí a ceremonií, to obřadné augurství se svou bezmyšlenkovou liturgií a svým mechanickým ritem — to všecko dá se vymýt jen *prací*, jen obsahovým vyplněním prázdných slov, jen pevným vypracováním sebe, *vymezením a vyhráňením* toho hesla modernosti. Ne pohodlná snášlivost — ale určitá pevnost a bojovná plnost! Ne šero a přitímní diletantismu — ale plné, jasné májové slunce, světlo, které určitě vykrojuje tvar a pevně vymezuje hranu — boj v tomto plném poledním světle! A toto jasné vymezení svého obsahu, stanovení a zúčtování podstaty a principů, ta logická snaha rozvinout je plně do všech důsledků — to a jen to je ten boj, který je „otcem věcí“ a sama organisace v jádře svém. Jen tak lze překonat módnost, která je pustá frázovitost pozérů, která frivolně znesvěcuje nejtěžší a nejvzácnější v životě, která vykřikuje to, co se jen dá cítit, která nazírá život, umění a svět nakonec — sub specie gigrlete a commis-voyageura . . .

Silného a čistého chce mít prof. Masaryk českého člověka. A proto u něho otázka *emancipace ženy* má snad první místo. I otázku tu nazírá prof. Masaryk jinak, než je běžno, a to zase správně a důsledně k celému svému pojímání života a světa. Neběží mu zase tak o právní a společenské instituce jako o nitro, o duchový mravní názor člověka. Ukazuje, že pokud člověk v jádře svém, ve svém způsobu myslit a cítit nebude jiný, nelze pohnouti institucemi vnějšími. A změnil-li se



v nitru svém, ony samy odpadnou a zvětrají. Masaryk mluví o ženě s hlubokou něhou a vážnou opravdovostí, bez každého příděchu povrchní moudrosti a koketnosti, tím způsobem opravdu vzácným v debatách o tomto tematě. S emancipací ženy jde mu doopravdy. Svět musí býti sestromen na základech rovnosti a spravedlnosti, osvobození musí se dostat všem poddaným a utištěným — a prof. Masaryk vystihuje, jak právě v útisku ženy je pramen zla, bídy, útisku celého světa. Žena je muži předem a nutně poddána v lásce — zde je střed otázky, její základ a zde musí být žena nejprve osvobozena od surového rozkošnického egoismu vládce-muže. Tedy emancipace ženy znamená *emancipaci muže* a surového egoismu poživavého vladaře.

Život sám musí se stát duchovější a čistší a tedy také první činitel, který mnoho působí ve společnost, více, daleko více než tato v něj: *přeměnitel*. Prof. Masaryk postihuje přímou souvislost mezi dobrodružností a poživavostí *smyslů* a dobrodružností a poživavostí *ducha a rozumu* — eklekticismus a diletantismus pramení právě v poživavosti *smyslů* a obraznosti. „Nečistost — toť zkáza naší společnosti, toť zkáza moderní literatury. Pařížský román, pařížské drama, pařížská literatura, pařížské umění tohoto genu, toť projev žití nečistého.“ (35.) Stejně vyslovili se všichni opravdoví duchové o tomto „pařížském umění“. Cituju Francouze *Renana*: „Profanace lásky, s kterou se setkáváme v povrchní literatuře pařížské, je *hanbou naší doby*. To je ten hřích proti Duchu Svatému, který nebude odpuštěn nikdy podle evangelia. Svatá hostie vrhá se do kalu, zneuznává se veliká síla lásky jako vychovatelky lidského rodu . . . Není části života, která by ukládala více závaznosti ani která by byla podrobena složitějším pravidlům.“ Více v tom směru vykládati bylo by zbytečno.

Obrátíme-li se pak k odborné dušeslovné analýze, vidíme, že prof. Masaryk sestromuje český typ, českou duši *harmonicky* předem. *Rozum* bude státi u člověka Masarykova nejvýše, on určovati bude *cit*, k němuž se napne pevné určité *citění* a tedy také silná *vůle*. Prof. Masaryk *není mystikem*, nezatrácuje intelektualismus, rozumovost, racionálnost, neodvrací se od vědy, jak se dosti často vyskytá právě v těchto nových *reakcích* proudech novospiritualistických, novo-

křesťanských či jak jinak slovou. On rozum, myšlenku, ideu klade nejvýše a tož práci klidnou, přesnou, vědeckou, trpělivou. Nevidí v rozumovosti pramen zla a bídy jako většina moderních reakcionářův ethických, nezatrácuje kultury, neopakuje s nimi: blažení chudí duchem. Ale ovšem na druhé straně nechce u českého člověka té ryzí, chladné, odborné rozumovosti, která by vysušila citovost, která by učinila z člověka automat, té rozumovosti rýze *empirické*. Ta právě vedla by konec konců k té neurčité kolísavosti a k té rozptýlené necelosti a pohodlnosti — k tomu *diletantismu a eklektismu*, proti němuž kniha Masarykova tak rozhodně se staví. A tak tedy: v soulad uvéstí rozumovost s citovostí a vůlí — o to běží prof. Masarykovi — to je podstatným punktem stavby a ustrojení jeho českého člověka. Rozum nesmí býti *ryze analytický*, o pouhopouhá drobná fakta se zajímající, je hromadící — on musí býti také *synthetický*, musí fakta členiti, tříditi, skládati ve vyšší ideové, hmotné pomysly. Citovost musí býti určitá a pevná, nesmí se zvrhnouti v rozkošnickou dobrodružnost a roztěkanost smyslně nervovou — jen tato pevná, na určitý bod pevně jako páka opřená citovost může nésti svalovou a nekolísavou vůlí, jež může dosahovati těch cílů a těch prostředků, jak odhadl a vyměřil rozum. A tak prof. Masaryk staví se rozhodně proti tomu, co zove „romantikou revoluční“, totiž proti názoru, že by *cit* především, *nadšení* především mělo řídit naše konání, že by *v citu*, *v nadšení samém* dala se nalézt *methoda životní*, v něm že by mohlo býti dáno řešení záhad životních: obrací se rozhodně zejména proti *mysticismu Mickiewiczovu*, který chtěl řídit život po směru vnitřního plápolajícího ohně, po směru zažehnutého exaltovaného citu. Jemu Mickiewicz zaměnil „čisté nadšení se smyslným rozčilením“ (77), jemu „rozčilení a citová hysterie není tím nadšením“ (78), kterého žádá jako nesoucí podklad rozumovosti. Cit, jehož prof. Masaryk žádá, opravdový cit, není roztěkaný, je *pevný, zakotvený, určitý*; nekolotá a nevíří, nýbrž složený a slehlý je nedobytnou tvrzí, nedobytným hradem klidu a pokoje, kam se musí uchýlovat stále a o nějž se musí stále opírat člověk, jenž chce bojovat ve vnějším. Všecko se točí a kolotá, rozum i vůle jsou hybné, cit je však středem a osou,

podkladem toho celého hybu . . . Silný a pravý cit je vůbec ten, o němž se nemluví, který není uvědomován a nazírán objektivně a účelně. Jaký pak by to byl cit, s kterým bych *počítal* jako s důvtipně broušeným fleuretem! Není v tom již kontradikce? Není cit hluboko v *podvědomí* ukrytá, podstatná, člověka nesoucí vzpruha? Není cit právě ukryt ve tmě? Není to vůně, již je nutno uzamykati pevně ve flakonu, neotvírat ji každému vanoucímu větru, poněvadž by jinak zvětrala a zkusla?

Myslím, že je tomu tak; naše dnešní znalost duše lidské podporuje také toto nazírání prof. Masaryka; dnes *víme* i t. zv. vědecky, že cit opravdu je hluboko ve tmách podvědomí jako v hloubi černé země zapuštěný kořen, nehybný a pevný kořen duševního stromu.

A na tento problém o poměru mezi citem a rozumem navazuje prof. Masaryk další: *revoluce či reformace*? Rozumí se samo sebou, že důsledně přidržuje se *jen a jen reformace*, pomalého, volného rozvoje úsilnou, vědomou, volní prací. Násilí plodí násilí a proto není ho rozumno užívat. My musíme zasazovati se o revoluci *nenásilnou*, t. j. o *revoluci mravů, názorů, ducha*, ne o revoluci hmotnou a vnější. „Naši buditelé, jedním slovem, *zrevolucionovali ducha svých netečných bratří* — to je moderní výraz pro „buzení“ a „křesení“. *O to jim šlo — to je vedlo a pudilo ku práci buditelské, křsitelské*“ (144). A právě týtž musí být i úkol náš. To znamená: navázat na ně, pokračovat v jich obrodních činnostech. Ne vlastenčit, ne straničit, ale jako člověk vážně a cele rozřešit záhadu svého nitra, bytí a života, a protože český člověk — tož samo sebou se rozumí — že jen česky. „Pak přestane u nás ta modloslužba slova a litery, ubíjící ducha. Pro samé vlastenčení naši vlastenčící dozorcové vychovávají prázdné hlavy.“ (147.) *Vzdělání a mravnost* — to jsou podmínky českosti, mimo ně nemůže být položena a řešena. *O ducha* běží přitom a zase o ducha, a ne o hmotu, ne o chytrost, lest, důvtip — o tento svět . . . Proto český typ nerozřeší se mechanicky *stranami*, česká duše se nezorganizuje, nesestrojí jimi a z nich. Místo strany chce mít prof. Masaryk *proud, směr, vyznání*. Vykládá, jak nepřeje si, aby realismus byl stranou politickou (114), vytýká pokrokářům výlučnost a přečeňování politiky

odborné a řemeslné (115) v neprospěch a na škodu práce vnitřní, osvětlné, duchové. Běží stále o to: opravdový duchový všestranný plamen podnítit, duševní činnost naši vyvolat, dáti jí pevný, vědomý, volní směr . . . „zrevolucionovati ducha svých netečných spolubratří“.

Názory tyto, pokud se obracejí proti revoluci, stojí vesměs na *psychologickém rozboru duše revolucionářovy*; psychologie ta je jim podložena a psychologie ta je skutečně výtěžkem moderního duševněvědného bádání, ať historického a vědeckého, ať prostě literárního.<sup>1</sup> Moderní bádání vidí skutečně v dispozici revoluční chorobu, kterou svádí — konec konců — v *egoismus* revolucionáře. Revolucionář je ilusionista, člověk snilkující, který se opíjí svými sny jako slabý řečník svými slovy. Do těchto svých snů je pak slepě zamilován, má smysl jen pro ty své vidiny, jen pro ty fantomy své obraznosti — je *fanatický egoista* zamilovaný do sebe sama, který nepřipouští platnost *objektivního světa*, tvrdých, hotových, daných faktů. Revolucionář je tu nazírán jako ilusionista, jako snivec, odvrácený od poznání, od pochopení a pojetí objektivního daného světa, utonulý celý v sobě — člověk horečný, oddaný svým snům a odvrácený od nepohodlné, střízlivé, krušné, černé, pomalé práce. Tento názor má i prof. Masaryk.

### 3

Problém *revoluce či reformace* je znova a zase týtž středový osnovný kámen, totéž ústřední ideové těžiště knihy Masarykovy. *Revolučnost* je právě zase ten mravní a politický *romantismus*, táž nevědomost i nesvědomitá fantastika, týtž dobrodružný, egoistní, povrchový a pohodlný *diletantismus* rozumový i mravní, proti němuž kniha Masarykova vychází do zásadného boje. Prof. Masaryk správně a přesně analyzuje revolučnost po *psychologické* stránce jako *egoismus*,

<sup>1</sup> - Srovn. předem historické práce Tainovy o revoluci franc. (Les origines de la France contemporaine.)

jako *sobeckost* fanatického snivce, zamilovaného chorobně a výlučně do svých ilusí a vidin, jako chorobné a výlučně utkvění na vlastním já, odpoutaném od vši obecnosti, objektivnosti, společenskosti. Revolucionář opravdu je sobec, který nemá smyslu pro svět vnější a objektivný, pro společnost a hromadnost, která pracně a těžce generacemi a generacemi, věky a věky, pomalu těžkou bezejmennou prací namáhavě a volně dovinula se dnešního stadia svého rozvoje, ježž chce rázem, silou *pouhé své nálady, ryzího svého temperamentu* překonat a překotit. Je egoistní tak výlučně jako tvrdošijné, rozmarné dítě a je právě tak *nevědomý*, zásadně odpirající každému *poučení dějin*, které právě nejsou nic než pomalý, krušně a černě pomalý rozvoj prací, a zase rozvoj prací zákonem, řádem; je naprosto odtržený od každého *pochopení a vystižení! rozumového a logického*, jen do sebe obrácený a v sebe uzavřený. Nemá poznání času, jeho významu, jeho nutnosti v každém trvalém díle; nechápe, že každé dílo, má-li déle stát a déle trvat, nemá-li tak rychle zaniknout jako vzniklo, potřebuje nutně vedle člověka za dělníka a tvůrce — *i čas*, t. j. dlouhou pomalou práci generací a věků. Revolucionář je právě *romantický dobrodruh* a to znamená právě: snivec, člověk *pohodlný a lenivý*, který, jak vytýká prof. Masaryk, štítí se krušné, *pomalé a neustálé práce* a věří v zázračné, okamžikové úspěchy a převraty. A tím tedy revolučnost, analyzuje prof. Masaryk sociologicky, je *romantická fantastika*, falešný a škodlivý *přežitek* minulých *individualistních* a *aristokratických* útvarů společenských, který odpirá zásadně a pojmově politice opravdu *lidové, moderní, pokrokové*, který zásadně a pojmově pokrok, opravdový pokrok prací a rozvojem kazí a zastavuje. Věřit v revoluci znamená dnes nevěřit *ve vědu* a zavrňovat ji úplně a naprosto, poněvadž věda právě nás poučuje v tomto pomalém a krušném rozvoji, o jeho zákonné nutnosti; věda pojmově a základně odmítá subjektivní mysticismus, sobeckou, ilusivnou fantastiku, pobouřenou a tvrdošijnou citlivost; věda právě učí nás *pozorovat objektivný daný svět*, vidět jej v celé nekonečné šíři a složitosti *odstínů a přechodů*, v celé *volné, pomalé, nekonečně podrobné a nekonečně jemné a zdlouhavé škále rozvojové*; věda právě ukazuje na to nutně

působení času, o němž jsem výše mluvil . . . a tak právě člověk vědecky myslící nemůže býti revolucionářem jako nemůže býti revolucionářem, převratníkem nikdo, kdo neuzavřel se do sebe, kdo nesložil se a neoddal se své utkvělé ilusi, nikdo, pro něhož existuje ještě vedle já i *ty*, bližní, objektivný svět — kdo slovem ještě má oči, aby viděl, kdo ještě . . . *pozoruje* a není slep.

„Člověk moderně vzdělaný poznává, že společnost se vyvíjí  *krokem, ne skokem*, a proto stojí ve všech oborech, tedy i v politice, o stálou *práci reformační*. Je tedy proti všeliké *revoluci*, proti revoluci zdola i shora. Revoluční taktika je taktika zastaralá, je šosáctvím. Realistické a konkrétní pojmání společnosti a státu vylučuje politický romantism; realism a revoluce (násilná) jsou naproste protivy. Kdo věří v revoluci, neběře života doopravdy. Ví, že revoluce je dnes přežitkem starého režimu — politika demokratická a lidová revoluce nepřipouští. Svět stál a stojí na práci, ne na náladě, svět udržuje se jen prací, a to prací drobnou, prací stálou. Ani v geologii katastrof není a nebylo, co se dříve mělo za ojedinelé, úryvkovité katastrofy, poznáváme teď za výsledek nesčetných vlivů malých a menších. Tak i ve společnosti a historii převraty veliké, bijící do očí lidí nepozorujících a nepochopujících, jsou *jen sumací a výsledkem stálých vlivů a malých příčin*. Dnes poznáváme, že zejména revoluce posledního století byly výsledkem a pokračováním předchozího pochybeného vývoje, poznáváme, že revoluce je symptomem a další příčinou nezdravoty a proto voláme po práci a opět po práci soustavné, promyšlené, stálé, vytrvalé. Politika lidová je *stálou a nepřetržitou reformací* — politika lidová je nadšením pro práci a prací.“ (XLIX a L.)

Slovem: žádný, kdo poznal *vědu*, kdo postihnul jen sám základ a smysl její, nemůže býti revolucionářem, neboť věda právě je odpůrcem egoistního iluzionismu, sobecké fantastiky, ona právě je *práce, pozorování, rozum* . . . a kdo pochopil ta slova, popřel tím již a překonal naprosto a neodvolatelně fantastický egoismus, romantickou dobrodružnost a lenošnost revoluce. A tak také ta mládež, která se často a ráda zaklíná hesly filosofie *evoluční, vývojové* — nemůže, běře-li věc vážně a neohání-li se slovy těmi jen z módy a koketnosti, jen planě a právě slovně — nemůže, uvědomila-li si jich smysl, vyslovovat jedním dechem vedle toho slovo: revoluce. Jsou to protivy naproste a nesjednatelné.

A tak tedy: revolučnost je ve *světě politickém* právě to, co nedo-

vzdělanost, polovzdělanost, nevzdělanost — slovem *eklektismus* a *diletantismus* — jeho roztěkaná neuvědomělost a povrchová nehotovost — ve světě *rozumovém a mravním*. Obojí jsou totéž a mají jeden a týž kořen: nehotovost a necelost rozumovou a duševní. A tak tedy zcela důsledně a logickou nutností prof. Masaryk, který bojuje právem proti eklektismu a diletantismu rozumovému a mravnímu, útočí na *revolučnost politickou a násilnou* . . . neboť ta revolučnost politická není nic než „šovinism nepráce a nevzdělanosti“, není nic než *diletantismus, nedovzdělanost politická* — a ovšem nehotovost a povrchnost *lidská*.

V tom je právě veliký a hluboký dosah přítomné knihy Masarykovy.

Jedná se o to, má-li zůstat v našem národním životě při staré chorobě, jako bylo posud, či má-li nastat snaha o obrat a nápravu, o nový, zdravý, skutečný a opravdový *rozvoj* — *reformu*. Běží o to, má-li i v Čechách — jako všude u každého vzdělaného národa na celém světě — politika býti dílem vzdělání, poznání, pozorování, slovem *vědy* — dlouhé, odborné, trpělivé a těžké práce — *pevnou a určitou funkcí sociální*, vymezeným polem sociální práce — či má-li zůstat, čím je posud: dílem náhody, pařeníštěm fantastiky a lenošné zvrhlosti, rejdištěm dobrodruhů a diletantů. To je také jeden z vážných důsledků knihy Masarykovy, speciálněji užitý základní a ústřední její problém. Všude, na celém světě, politika, jak právě se stávala demokratickou, t. j. opravdu lidovou, pokrokovou, reformní, vývojovou, přecházela z dobrodružné *pikantnosti a obratnosti, ze salonního sportu a krasořečnické tlachavosti* — v oblast *vědy a práce*. Právě jak přestávala být frásovitou žvatlavostí, deklamačním turnajem a revolučním pózovitým panáčkovaním — právě tak stávala se *prací, životem, vědou, vzděláním* — ne odborným, malicherným, hračkovitým sportem — ale prací objímající celou společnost — přestala býti, přesně mluveno, „politikou“ (v starém smysle slova = obratnosti, lsti, chytráctví, záludnosti, podvodu a znásilnění) a stala se *filosofií dějin a společnosti, národním hospodářstvím, psychologii ethnickou a lidovou, statistikou, demografií,*

*sociologií, slovem — poznáním a výchovou lidovou*. Byla-li stará politika dobrodružstvím, sportem, adventurou, náladou, vtípem a náhodou, je nová *prací a vědou*. A o nic menšího tedy neběží v knize Masarykově než právě o to, chceme-li zůstat i my v zastaralém zpátečnickém nazírání světovém, společenském, politickém, či chceme-li je překonat vývojem, *reformou, prací rozumovou, vědomou, cílovou, volní*.

U nás je situace v tom směru, nelze si toho zapírat, právě žalostná. Lidé, kteří mají na starosti vedení a výchovu obecnosti, jsou *nezpůsobilí samozvanci* bez opravdového nadání i vzdělání, jehož nade všecko a více než kde jinde je třeba v tomto poli, jež je tu i složitější i obtížnější než kdekoli jinde. Naše *novinářstvo*, naše *publicistika* je hluboko pod novinářstvím a publicistikou jiných národů, nerozumí a nedostačuje naprosto svým úkolům. Malichernost, neznalost, zaslíbenost a nepráce jich je možna právě jen tou politickou a celou národní krizí, kterou prožíváme, tou *lenošnou, hazardní a pustou dispozicí mysli*, jaká se dostavuje v naladění buď *revoluce* nebo *resignace*. (Oba pojmy jsou sobě velmi blízký, bližší než se komu zdá na prvý pohled; oba jsou mravní a rozumová hazardnost, koketnost a hravost, duševní „*va banque*“.) Jinde všude novinářství a publicistika je *pevnou sociální funkcí, je určitým úkojem sociální potřeby, určitou, ulříděnou, soustavnou prací* — je to vychovatelná obecnosti a hromadnosti — u nás nic z toho; naše novinářstvo a naše publicistika zatemňuje jen obecnost, strojí nejbyzantínštější logiku, logiku à part „českou a národní“ — logiku, která je právě rubem logiky obecné, světové, všude platné — mate, klame, podezřívá a hanobí nepohodlné jedince — ale *nic nepracuje k společenskému, mravnímu, politickému vzdělání obecnosti*. Ano, celý *raison d'être* této nezdravé a škodné žurnalistiky je právě naše krize, právě náš *diletantismus mravní a rozumový, choroba ducha i srdce*. A tato žurnalistika to dobře ví a znamenitě udržuje a množí tuto disposici, která je nutná jí k životu. Tato žurnalistika hlásá právě diletantismus a revolučnost v politice a veřejném životě, tato žurnalistika je systematicky pěstuje, tato žurnalistika tupí a hanobí *každou odbornou, těžkou,*

*vývojovou, reformní práci* ve jménu . . . té „národnosti“ a té „českosti“ a té „samosvojnosti“ atd. Jaký byzantinismus, jaký diletantismus a jaká zvrhlá revolučnost je v celé té žurnalistice! Ta žurnalistika, která pobíjela vědeckou práci a pravdu, práci odbornou, trpělivou a vývojovou ve sporech rukopisných, ve sporu Králově o Jungmanna, ve sporu o Hálek a j. nevědomostí a vlasteneckými zařikadly, ta žurnalistika je úpadek a diletantismus sám, je sám byzantinismus a sama revolučnost — a ta žurnalistika zná se i k tomu zcela naivně, volajíc proti *odborníkům* a hlásajíc v politice *nevědomost, nepráci, nevzdělanost* (rozuměj v českém a národním slovníku: to jistě „nadšení“ a tu jistou „karakternost“) . . . Ano, taková je ta národní a slovanská logika à part, tak až byzantinsky logická, že člověk vzdělaný, vědecký (t. j. pracující odborně) je již tím národně podezřelý a národně nezpůsobitý, a nevzdělanec a nepracující již tím národním charakterem! Jaký diletantismus, jemuž horšího neměla ani latinská ani byzantinská dekadence!

Proto vším právem prof. Masaryk volá proti *revolučnosti* — jež je naprostým popřením vědy, práce, vývoje, lidovosti a reformnosti — jež je jen politickým zpátečnictvím, přežitkem aristokratického a individualistního XVIII. věku — slovem: *diletantismem a nevzděláním politickým*, chorobou hromadné národní rozumovosti a citovosti. Proto volá stále a znova *po vzdělání politickém* a t. j. po práci stálé, vědecké, literární, kulturní, odborné, *po vývoji* neustálou a neustávající práci, *po nekrvavé duchové revoluci života, mravů, názorů mravních a světových*.

„Řekl jsem také a opakuji: revoluce, revoluce násilná je šosáctví. Revoluční taktika je nemoderní, zastaralá, zpátečnická, tak jak jiné názory a počínání doby starší je zastaralé . . . Politická revoluce byla aristokratický sport, dělali ji vždy velicí páni, z dlouhé chvíle se bili jako z dlouhé chvíle pili a mlkovali — nerozumné a nevzdělané masy lidu jim robotily, dávaly jim své dcery a ženy a stavěly jim i barikády, jatky . . . Dnes však chceme žít, a proto ten, komu život má vážný a důležitý obsah, ten nedá se za nic pro nic učinit neškodným. Nám dnes, jak *Ibsen* hlásá, *běží o zrevolucionování duchů, to je smysl všeho moderního hnutí filosofického, literárního, uměleckého a tudíž konec konců i politiky skutečně moderní a pokrokové*“ (57).

Kde v tom všem už *Havlíček* byl, a my dnes po půlstoleté zkušenosti měli bychom si libovat v staré a zastaralé romantice? Žel, že právě ta strana, která se hlásívá k *Havlíčkovu*, tak se zvrhla, a že pod jejím mrtvým zastaralým vedením dospívající generace je bez věcného, čestného, moderního vzdělání politického. Naše svobodomyšlné orgány staly se namnoze pelechy zpátečnické fantastiky, pod jejímiž prapory politická, sociální a kulturní svoboda trpí (70).

. . . „tvrdím jen, že *primum necessarium* je vzdělání a mravnost“ (97).

Důsledně také s tímto vývojovým a vědeckým názíráním obrací se prof. Masaryk proti *prečeňování státu*, jehož se právě dopouštějí zcela přirozeně nejspíše revolučně (i resignovaně) naladění duchové. Jako *moderní sociolog-vědec* bojuje prof. Masaryk proti *metafysicko-revoluční iluzi* o všemohoucnosti státní a krásně ukazuje, jaká pohodlná iluze je to, domnívat se, že k našemu štěstí je třeba jen „českého státu“ — toho právnický scholastického pojmu *personae moralis seu mysticae*. Prof. Masaryk napovídá, jak dnes již v moderním proudění a vlnobití duchovém — ten těžký, středověký — scholastický krunýř státu těžce se nese — jak i velicí a silní národové mnoho sil spotřebují a zužijí na licho jen tím, že krunýř ten nésti *musí* — jak dnešní kultura pozvolna již opouští a stranou nechává ten stát, který byl kdysi předním a hlavním činitelem a prostředníkem kulturním, jak proudění namnoze již jiné, pohodlnější a účinnější cesty si našlo, jak dnes *obchází* se jím již do značné míry ten starý ctihodný institut . . . a jak snad i dříve či později nadejde doba, kdy stát těžkopádností svou ani již nebude moci plniti toho poslání kulturního, kdy moderní rozvoj duchový — revoluce mravů a názorů — půjde mimo něj, přes něj a tím proti němu, jak snad jednou, dříve či později, bude stát cize trčeti do moderního vlnobití a života jako stará předhistorická stavba, dávno opuštěná a nezpůsobitá k obývání, jako archeologická a historická zvláštnost, jako stará, opuštěná, těžká, železná pevnost — stavba, z níž dávno život vystěhoval se do lehkých moderních domů a vil . . . Dnes každým způsobem cítí již živě moderní člověk v mnohých případech kulturní nedostatečnost, nepříhodnost, nepohyblivost státu a cení vedle něho stejně vysoko, ne-li výše, jiné kulturní činitele. Není v tom něco tragicky ironického, že my dnes na sklonu XIX. věku

tak houževnatě a scholasticky bojujeme o tuto instituci, kterou někteří moderní myslitelé, politikové a sociologové počínají zčásti cítiti jako uzrávající již a tížící přežitek jiného staršího útvaru sociálně kulturního? Než buď jak buď, každým způsobem je plně správný názor prof. Masaryka, že stát většinou pojmáme *absolutně a byzantsky* a že naše státoprávní úsilí nemá a nemůže mít významu a účelu v *sobě samu*, že je to slovem zase materialistická modloslužba hmoty a pohodlí, myslíme-li, že rozvoj náš a zdar náš je zabezpečen feudálně-absolutistickou institucí historickou.

„Dnes sociologie, státověda a konečně i politika sama na význam státu se dívá docela jinak, nežli se dívala za dob absolutistických. Stručně řečeno — nám moderně myslícím je jedním z kulturních činitelů společenských a nikoli nejvyšším; proto člověk moderně, a v tomto případě správně myslící nevidí ve státu fetišu, nevidí v něm zosobněné všemohoucnosti. Moderní člověk vidí v náboženství, vzdělání, v umění, literatuře, průmyslu, vidí slovem v celé organisaci národa hybatele pokroku a regulátory národního osudu a proto se nemůže rozehrát ani pro stát, pouze jednoho činitele, ani proti němu tak, jak toho schopni jsou ti, kdo po starém a zastaralém způsobu sobě ten spletitý organism společenský nedovedou analyzovat a určitěji a uclánkovane představit (96).

Nepodceňuji státu a jeho moci, avšak stojím podle svého přesvědčení především o *politiku vnitřní*“ (l. c.).

Nevěřím ve všemohoucnost státní, a tudíž nevěřím ani ve všemohoucnost státu českého. Měli jsme stát svůj a ztratili jsme ho, protože jsme se zpronevěřili pravdě a svobodě, stát neudrží nás a nespasí, my udržeti bychom musili jej. V pouhém státním právu spása naše není“ (97).

„... moc a násilí ztrácí i v zahraniční politice své žezlo a vliv mají literatura a vzdělanost, obchod atd. a vliv větší a pronikavější než jej mívalo cizí vojsko a než jej mít může vláda ta nebo ona“ (LXI).

„Ne mnoho státu, tudíž ne mnoho politiky, je heslo politiky moderní, politiky pokrokové, politiky světové“ (LXII).

Jak viděti, je v Masarykově systému společenském a politickém *věda* ústředním a základním ponětím, jedním ze sloupů, na nichž spočívá stavba. A tož, kdo řekl věda, řekl: *skutečnost, práce, trpělivá, těžká, stálá a stálá práce* a to právě je: *vývoj, usilovný, vědomý a chtěný vývoj, stále pokračující, nikdy neukončený, hybný jako dech života*,

*neustálá reforma slovem*. Jeden den učí den druhý, život stále a znovu ze sebe se vykupuje a očisťuje — ten ethický smysl zahrnut je v tomto slově: *věda, vzdělání*, na něž takový důraz klade stále a stále prof. Masaryk.

Vedle vědy je však v díle Masarykově druhá základní idea, osnovný kámen celé stavby: *humanita, lidství, člověctví*. Ta slova také všude stále se vrací a doplňují se slovy hořejšími. Oba tyto pojmy v soustavě Masarykově úzce a důvěrně spolu souvisí, jedenkaždý vykládá a doplňuje druhý, není neshody a rozporu mezi nimi.

Věda a lidství ustavují právě myšlenkovou stavbu Masarykovu, jeho názor světový, a v poměru, v něž oba ty pojmy prof. Masaryk postavil, leží právě myšlenková původnost a hodnotnost jeho knihy v dnešním filosofickém a kulturním proudění evropském.

Humanita prof. Masaryka je učení Kristovo: *milovati budeš bližního svého jako sebe samého*. To je jemu také odkaz a smysl našich dějin, hybná páka našeho probuzení. Humanita ta pak není pouze *příkazem ethickým*, ona je i praktickým, *rozumovým*, výhodným, jedině výhodným a rozumovým způsobem, jak žít, volně, dobře a plně žít jako národ.

Ethika prof. Masaryka, jak viděti, je tedy *rodová, idealistická*; prof. Masarykovi každé dobro musí býti dobrem *obecným, rodovým*; suma štěstí, cena a hodnota života *všem lidem* musí býti zvýšena; svět, *celý svět* musí býti ustrojen na základech *práva a spravedlnosti*.

Staví se tedy prof. Masaryk výslovně proti každé nauce, jež chce *šťěstí* obmezovat na *určitý, obmezený počet privilegovaných*, proti všemu *individualismu a aristokratismu*.

„Odmítám anarchism ve všech filosofických formách, ať se tedy podává jako *nadčlovectví*, nebo umělecký a filosofický *aristokratism, bohemství, titanism* atd.“ (XLVI.)

Proto důsledně chce *emancipaci ženy*, proto politiku chce *socialisovati*, učiniti *lidovou, lid vrátiti sobě*; proto národnost, pokud by byla pojmána *záporně* (boj proti jiným, nenávisť jiných) nízko cení a nahrazuje ji *humanitou, lidstvím, člověctvím*; proto důsledně pojem národnosti *konkretisuje*; proto jemu národ není abstraktní fantom, právnická osoba, nýbrž plnost života: *já, ty, on . . .*

Prof. Masaryk humanismus, řekl jsem, *podpírá vědou, rozumem* a zde je právě originelní bod soustavy jeho, kterým odlišuje se tak velice výrazně ve velikém duchovém proudění evropském, *reakčním* zvaném, v tomto t. zv. *novoidealistickém směru*.

Velikou většinou totiž tito t. zv. *novoidealisté a reakcionáři* jsou *kvietistickými mystiky*, t. j. v rozumu, v činnosti, v práci a vývoji samém vidí obyčejně počátek zla, nevěří ve vývoj a reformu, nevěří vůbec v činnost a hyb; v nich samých již je jim skryt pramen zla. Opovrhují vědou, poznáním, rozumem, vzděláním, nejsou *právě racionalisty*, *nýbrž mystiky*; hlásají dobro, ale dobro to je, zdá se mi, *ryze trpné*; kážou naprosté *odřikání se, obětování se*, setření svého *já*, zničení celého činného a bojovného jádra individuálního, pokošení se a utonutí v hromadnosti. Mně zdá se, že toto křídlo novoidealistické, které se leckdy dovolává (myslím v celku nesprávně) i Tolstého i Dostojevského, je jen zvláštní odrudou *pesimismu*, který vede konec konců k úplnému vyhlazení vůle a charakteru a končí nirvánou. Mně zdá se také, že takováto morálka je velmi blízka právě tomu rozkošnickému diletantismu, je právě takovým beztvarým diletantismem hnaným do posledních důsledků — z *mnohotvarosti* diletantismu vede, tuším, přímo cesta v *beztvarost* nirvánismu — a zdá se mi také, že právě tento pasivní a odřikavý kolektivismus je konec konců velmi *egoistický*, že je to *ethika přemožených*, kteří touží po *klidu a dřimotě*, kteří, slovem, z nutnosti činí ctnost . . .

Buď jak buď, ethika prof. Masaryka liší se *naprosto, úplně a zásadně* od tohoto křídla novoidealistické reakce. Prof. Masaryk není mystikem, je *racionalista*. Jemu věda, rozum, skutečnost, vývoj, reforma nejsou pramenem zla a utrpení, naopak *prostředky a cesty dobra a spásy*; on věří v rozum, vědu, reformu a tož právě v hyb, činnost, práci. Ideál jeho není *resignace, klid*, pokošení se, utonutí v lživé beztvarosti a bezživotnosti — naopak: ethika prof. Masaryka je ethika *zapálené, vroucí, stále činnosti, stále práce, stálého zápasu, stále krystalisace, stálého a stupňovaného, množeného života a tož života lepšího, věčnějšího, duchovějšího*.

Nic nebylo by falešnějšího, než vykládati humanismus prof. Masa-

ryka jako *pasivitu, nečinný klid*, pouhé snění a rozjímavou meditaci, subtilní destilaci přejemných distinkcí — slovem: *mravní vrtošivost a úzkostlivost*. Ne: „humanita není sentimentálnost“, praví významně sám prof. Masaryk, a já rozumím: humanita není mravní úzkostlivost, vrtošivost, bázlivá pasivita a nerozhodnost — humanita je jen *mravní opravdovost a vážná svědomitost*.

A tak prof. Masaryk nijak nehlásá *pasivitu, nečinnost, resignaci mravní*, naopak hlásá *mravní opravdovost, plnost, hybnost*, a je-li vám libo, i *zápasnost*. Pokud život totiž za podklad svůj má hyb, „boj“ — potud Masaryk právě hyb ten, činnost tu, „boj“ ten doporučuje. Ne o ten „boj“ je spor, ale o *způsob toho „boje“*. Profesor Masaryk právě nízký, zastaralý, nemravný způsob toho „boje“, *násilí* naprosto a úplně zavrhuje, a to právem: násilím kazí se rozvoj a pokrok, kazí se život lepší, opravdovější, hodnotnější, zmnoženější. Ano, žít chci sám — ale to neznamená: mařit a hubit život bližního. Žít chceme i jako národ — ale to neznamená: nenávisť a boj s národem druhým. Slovem: *život*, jemuž staré doby rozuměly po výtce *negativně*, jako projevu ve *vnějšek*, jako *hmotnému a prostornému rozliti se*, jako boji, útisku, vyhubení života cizího — život ten pojímá Masaryk *kladně, plně a duchově*, t. j. právě moderně, správně, lidsky. To primitivní nazírání, že hodnota a cena věci leží jen v jejím *objemu*, jen v hmotné ploše, kterou objímá, a že tedy co nejvíce plochy jest třeba obejmouti, aby byl člověk *hodnotný* — to dětské barbarství je tu zplna překonáno. *Plnost vnitřní, plnost kladná, plnost duchová* — to je opravdu stupňovaný, zmnožený život. A ne život rozlitý po hmotě — ten právě je zřídly, ochuzený, bídný a krátkého trvání.

A tak tedy dobře rozuměno, systém Masarykův nehlásá pasivnost a resignaci, naopak: hyb, činnost, „boj“ — neboť *ten „boj“*, *to právě je ta pomalá, stálá, vytrvalá, nekonečná práce, reforma, vývoj*. Prof. Masaryk nepopírá života, on naopak množí jej, stupňuje; nepopírá hybnosti a činnosti — on ji jen očistuje, zdokonaluje, svádí ve vyšší, čistší, hlubší dráhy, v nichž jinak může se rozvinout celá hodnota a podstata naše, celý náš kapitál duchový i fysický, než v ubohé a žalostné nějaké — rvačce pouliční.

Profesor Masaryk hlásá *úsilí duchové a kulturní, práci*, poněvadž ta je dnes sociální ekvivalent toho někdejšího „boje“, jemuž kdysi rozuměli *slovně* a my dnes již jen *obrazně a metaforicky*. „Boj“, t. j. hybnost a činnost dnes *jest* a bude *stále a i více* jí bude, než bylo toho „boje“ starého — ale bude stále kladnější, plnější, užitečnější a prospěšnější všem. Bude to slovem *práce* a ne boj, *spravedlnost* a ne násilí, *dobro kladné a plné* a ne záporné zlo. A tak tedy: *násilí*, všeho násilí *naprosto a úplně se musíme vzdát*. Násilí plodí násilí a překáží práci, pokroku, reformě. Ne revoluci (= násilí), ale reformu (= práci)!

„Násilí může plodit jen násilí. Násilníkům v Paříži nešlo o svobodu nic, siť by jí nebyli pochováni v césarismu — svoboda byla dobyta revolucí smýšlení, která se generacemi a generacemi připravovala. Podobně u nás násilí a revoluce zašlapala svobodu reformační. Svoboda jen svobodou se utužuje, ne železem a krví“ (57).

„Nikoliv! Humanitní ideál je buď *praktický* anebo ne — není-li, nestojí za nic. Ethika a tudíž i politika musí se hodit pro nás lidi anebo se vůbec nehodí; já alespoň žádné taktiky pro anděle nevymýšlím a vymýšlet nechci. A proto tvrdím, že humanitní taktika všude a tudíž i v politice hodí se na nás lidi velmi dobře a tak, že *jest i praktická, t. j. užitečná a výhodná*“ (60).

Chceme žít a *budeme žít* svůj život a *stále víc a více*, t. j. *lepší, hodnotnější, duchovější život*, ale nebudeme ničít, nenávidět život cizí, naopak: pochopíme, obejmeme, postihneme *duchovým* (vědeckým) *poznáním a sympatií* i jej a tak zmnožíme a vystupňujeme i život svůj. Toto *duchové*, rozumové myšlenkové *objektí a vystižení* nastupuje a nastoupilo již dnes na místo starého objektí *hmotného a násilného*, na místo *hmotného, prostorného* rozliti se. A tedy: ne „boj“ hmotný, ale duchový, osvětňný, t. j. přesně mluveno: zápas kladný, duchový, jenž stupňuje, t. j. *zušlechťuje život* — ale ne *boj, ne boj hmotný* a nejméně již — *bitkyl*

„Jen hrubý politický materialism dovede pojímat stát a společnost podle theorie násilí — násilí je víra v hmotu. Ale nový člověk věří v ducha a chce mítí netoliko svobodu těla, ale i ducha. Především ducha — volný duch je všecek volný. A proto jen zpátečnictví politického a filosofického romantismu, vzniknuvšího v době absolutistické, revoluční a reakční nedovede náležitě pochopit a ocenit *revoluční násilí moderní*, nepochopuje námahy, velikosti a oběti tohoto boje duchovního,

nepocituje toto mučednictví duchů a ve své neuvědomělosti a nevzdělanosti cení jen to haraburdí rezavých mečů, trouchnivých cepů, vlajících praporů, hmotných a citelných odměn a trestů — — — slovem, hmotu a hmotu!“ (70.)

„Nevěřte, že ta revoluce duchů není tak zajímavá, napínavá, tragická — naopak to drama života duchovního má zajímavější, napínavější, tragičtější peripetie nežli boje na bojištích . . .“ (70.)

Napsal jsem, že ethická soustava prof. Masaryka *nestlá, neobětuje nijak individuelní já, individuelní lidský rozum a lidskou vůli*, naopak *zušlechťuje ji a prohlašuje ji*. Zde je po mém názoru zase jeden ze zkušebních kamenů soustavy Masarykovy, zase původní znak, který ji odlišuje v dnešním t. zv. novoidealistickém nebo novokřesťanském proudění, které právě rádo individuum obětuje hromadnosti a obecnosti, které žádá si jeho setření, pokoření, splynutí a utonutí pod pozitivnou konservativnou obecností. Prof. Masaryk nevyslovuje se sice přímo o tomto (po mém názoru) důležitém bodu, ale z důsledků a předpokladů jeho soustavy můžeme si přece učiniti v tom směru dosti určité závěry. Uznáváje totiž vědu, rozvoj, práci, rozum a na druhé straně humanismus (učení Kristovo), uznává tím již *individuum, individuálnost* jako oprávněného činitele společenského.

Rozumím tak totiž (a tuším dobře) Kristovu příkazu „milovati budeš bližního svého jako sebe samého“: *sebeláska*, t. j. určitost, vědomí, životnost, prohloubenost svého *já* je tu *přímou a nejprve* přikázána a položena jako *míra* („jako“) lásky mojí k bližnímu. Přikázání to nemělo by smyslu jinak, kdyby nebylo sebelásky. Sebeláska je tu *oprávněnou silou duševní*, bez ní nemohlo by býti a nemohlo by trvati individuum. Sebeláska, pokud je základem, středem, podmínkou života, je oprávněna; ona je právě předpokladem humanismu; a jak by se děl vývoj, reforma společnosti, než právě *vývojem, reformou jedinců*, prohlubováním a zušlechťováním individuí? Mluvíti o vývoji, prohloubení, zmocněním, zušlechťeném životě *společnosti* a žádati pro tento život obětování, snížení, pokoření, utonutí, setření *já individuálního* — není to nesjednatelná skrytá kontradikce? Což neskládá se právě společnost z jedinců, není ta společnost: *já, ty, on* a nevychází počín a hyb společenský právě z toho matematického



bodů jedince, vnitra, svědomí — středu a hořícího, zapáleného jádra individuálního?

Ano, tento individualismus je samou podmínkou a samým základem života. *Individualismus ano — ale egoismus nikdy!* Na rozdíl těchto dvou pojmů znova<sup>1</sup> tu upozorňuji. Já, které by zůstalo omezeno *na sebe*, uzavřeno v *sobě*, propadá nutně smrti. Plamen chce hořet, duše chce se projevit a musí se projevit. V *egoismu není života, egoismus je klid a smrt*. Nemůže hořet plamen ve vzduchoprázdné prostotě, potřebuje *okolí, ústředí*, na ně se musí přenést, s nimi se musí sdělit a spojit, je musí zanítit.

Proto jednotlivec, který chce žít stupňovaně, duchově prohloubeně, zmnoženě *právě tímto životem, touhou po něm* přirozeně a důsledně je veden k *lásce bližního, k humanismu*. Neboť čím hlouběji sebe nazírá, čím vniterněji, myšlenkověji, sestředěněji a opravdověji žije, tím a *právě tím* připodobuje se životu jiných, cítí se s ním jednotným, splývá s ním, objímá jej, ztotožňuje se s ním.

Proto právě, tuším, nelze být po myšlence prof. Masaryka dobrým, humánním, lidským bez *práce, bez rozumu, bez vědy, bez rozvoje*, a naopak věda, t. j. poznávání, pozorování, vývoj, práce, reforma sama k tomu přirozeně a důsledně vede.

Neběží o to tedy, opakuju znova: *zničit já, zeslabit je, seřít je* — ne, právě naopak: v národě každém i našem, ve společnosti každé musíme právě ta *jednotlivá já* prohlubovat, zapálit v činnost, hyb, práci, zápasnost, probudit v nich život zmnožený a stupňovaný — a tím a právě tím probouzíme, živíme, silíme společnost. Společnost není po správném názoru prof. Masaryka nic, než právě soubor těch jedinců.

1 - *Rozhledy* 1895, č. 7., str. 388 [viz zde na str. 211] : „Proti tomuto ztotožňování *individualismu a sobectví* je nutno, tuším, každému dekadentovi nejprve se ohradit se vším důrazem. Je možno, že mnozí dekadenti byli sobci a jsou sobci, v umění rozkošníci diletanty a eklektiky, kteří pěstují jen hmotnou stránku umění, ryze napínavou slohovou bravuru techniky. Ale *pojmově a myšlenkově* nijak s individualismem nesouvisí rozkošnický, bezcitný egoismus. Úpadek egoistů byl by skutečnou chorobou a skutečným mrzáctvím, nedostatkem mravního a duchového života vůbec.“ (K otázce dekadence.)

Neboť jedinec, čím zmnoženěji a stupňovaněji žije, *tím i společenštěji, humánněji, obecněji, věcněji, duchovněji žije, musí žít*. Život individuální s obecným, hromadným, společenským právě se tu stýká, splývá, ztotožňuje, jeden pojem nelze si mysliti bez druhého, oba sebou navzájem jsou dány a podmíněny. Zde jedinec je právě živým, stále plynným, stále tekutým kapitálem národním, cifrou jeho sumy, činitelem jeho součtu, hybným jeho koeficientem. Individuu právě bezpodmínečně a nutně je třeba společenskosti, obecnosti, hromadnosti a čím vyšší, opravdovější, niternější individuum, tím větší ta touha úkoje, ta touha po užití a spotřebě v hromadnosti. *Ne, aby hromadu ovládalo a pro sebe zužívalo, přemáhalo a dusilo v ní život — nýbrž naopak: aby v ní množilo a stupňovalo plamen, život, práci, rozvoj — aby se ztotožnilo s ní a tak v ní žilo tou duchovou sympatií, tím rozumovým principem reformním a rozvojovým — proto potřebuje jedinec, individuum hromady, obecnosti, národnosti*. Jedinec, duch, nitro, svědomí, žije-li opravdově a čím opravdověji žije, stýká se hned s obecností a hromadností: ta obecnost, hromadnost a tož *humánnost* je sám život, zmnožený, čistší, duchovější — reforma, vývoj.

*Dobro* podle prof. Masaryka těsně se stýká a splývá s *rozumem a vědou*; prof. Masaryk není mystik, jemuž dobro začíná tam, kde končí rozum, skutečnost, pozorování a rozvoj a začíná temno, šero, sen, obětování se a utonutí v beztvarosti. Život, činnost, hyb, práce neodpírá nijak pojmově *dobru, duchovosti, mravnosti*, naopak důsledně a přímo k nim *vede*.

Proto také prof. Masaryk nestírá a neobětuje nijak *jedince, individuum*; on jen toto individuum chce *zúšlechtit, prohloubit* a tož tím již *rozšířit a povýšit humánnost a altruismem* v obecnost, lidovost, rozvojovost, pokrokovost. Slovem: individualismus sám sebou přechází v humánnost, altruismus, opravdový duchový život. Individuum právě sílí a roste, rozvíjí se a prohlubuje ve všech svých vlohách a schopnostech. Jak pracuje na obecnosti, t. j. jak humánně a duchově žije. *Humánnost* nestírá osobní jádro, lidské *já*, ona je naopak *rozvíjí, stupňuje, množí* — právě tak jako *rozum, věda, práce*,

*rozvoj* nehubi nijak, neodporují nijak mravnosti, citovosti, duchovosti — naopak, dobře a správně pojaty, jen je stupňují a množí.

Proto prof. Masaryk důsledně uznává *sebelásku* za oprávněnu jako sám základ a kořen života (ve vyloženém smyslu slov Kristových: miluj bližního svého jako *sebe samého*), jako *předpoklad humanismu* (láska k bližnímu: miluj *bližního svého* . . .). Proto v případě, kdyby šlo o *samo bytí a nebytí naše* (ale jen v tom nejkrajnějším případě), tedy o vyplnění a zničení nás hrubou fysickou mocí, dovoluje obranu, ale jen *obranu* (ne *útok!*), i *hmotnou* (ale jen tehdy, nestačí-li duchová!).

„Humanitní ideál po mém soudu dovoluje, abychom se železem *bránili*; ale jen *bránili!*“ (55.)

Proto také reforma prof. Masaryka *začíná u jedince a k jedinci se obrací*: je to slovem předem reforma vnitra, svědomí, ducha, kultury, názorů, mravů — reforma institucí vnějších, právně-společenských atd. bude jen *přírozeným, tichým, samozřejmým důsledkem* této reformy vnitřní, reformy svědomí. Proto také odvrací se od všech abstraktních konstrukcí dialektiky právnické a obrací se k *jedinci, k bližnímu, ku každému určitému já a ty*; proto volá: nestarejte se, kdo chcete reformovat, nic o vnější prázdné, obřadné korporativní politikaření a vlastenčení, *obraťte se předem k sobě a u sebe začněte: vypracujte, vychovejte, vzdělejte se těžkou tvrdou kázní na lidi, skutečné, lepší, duchovější, plnější lidi*. Tím právě a samo sebou již jste řešili svůj úkol hromadný, sociální, politický, národní; tím již jste rozmnožili duchový národní kapitál a budete ho množit a stupňovat stále víc a víc, poněvadž dobro, práce, hodnota, pravda jednou pojatá a zrozená nemůže již zahynout, žije již, podrobuje si a prolíná jiné, neboť ve světě ducha právě jako ve světě hmoty (a daleko více ještě ve světě ducha) všechno je hodnotné, všechno spolu souvisí a navzájem je podmíněno . . .

U nás národnost stala se pojmem čistě abstraktním, scholastickým, tak abstraktním, že se v něm nehledá určitého obsahu; „dobrý Čech“, „vlastenec“ atp. stali se entitami, nepomýšlí se, že „pouze Čech“ je filke, protože každý Čech eo

ipso je také otcem, dítětem, přítelem, úředníkem, advokátem, učitelem — zkrátka dobrý Čech je, kdo mravně a rozumně pracuje. „Ne každý, kdož mi říká: Pane, Pane, vejde do království nebeského, ale ten, kdož činí vůli otce mého, kterýž v nebesích jest“ (132).

„Národ — národ není abstraktum, jež si každý z přirozeného egoismu vytvořuje sub specie sui, ale *ty, on, já, my všichni* jsme národ a milovati ten národ značí milovati hned tebe, tebe, jehož znám, o němž vím, co tě tíží“ . . . (133.)

„*I já jsem stát, národ a lid, musí si dnes říci každý, kdo politicky myslí a co tedy žádá po státu, národu a lidu, plniž především sám*“ (LXII).

„*Revoluce skutečná* (t. j. za velké revoluce franc.) provedla se v názorech a mravech a jen *revoluce názorů a mravů je revolucí*, násilí však revoluci kazí a zdržuje. Násilná revoluce je vždy reakcí a nikdy neposloužila pravé svobodě.“ (55.)

„Co tedy chceme: Revoluci? Ano — musíme ‚zrevolucionovati ducha lidského.‘“ Násilí? Ne, ani literární (tedy na př. žádné literární uhlasování, žádné žurnalistické klamání a podezřívání atd.), ale proto přece s *Ibsenem* musíme „zabití — chorou pokryteckou společností i s jejím pojmem o státě“.

A nečtete, neslyšíte, nevidíte, jak násilnictvo celého světa se třese a ve své malomoci do boje proti myšlence marně a marně vysílá své vlastenci, svatoušské a „pořádkové“ pochopy? (69.)

A tak tedy běží o to celkem: dáti sobě *povznesenější, větší, prostornější, čistší zápasné pole*, čistší a slavnější zápasnou arénu, než tu malou tíseň ulice, tu kalnou vřavu a tíseň pouličního hluku, ten malicherný kolotoč zájmů a zájmečků, důsledků a důsledeků, v kterém bychom se uhonili do dřimoty, zemdlení a pusta. Běží o slavnější, větší, čistší cíl, o *světové zápasné pole* slovem. Na ně musíme přenést svou při, ne pro smrt jiným, ale pro život sobě. A pro to nekrvavé zápasné světové pole se musíme vychovávat, každý sebe nejprve. Pomalá, krušná, opravdová práce, *reforma názorů, ducha, společnosti*, sestavení a stvoření české společnosti, české kultury na základech spravedlnosti a rovnosti, stvoření společnosti *lepší*, tož společnosti vzdělanější, opravdovější, duchovější a vyšší — to znamená zhnísti českého člověka, řešiti si český typ, připraviti ho pro žehnání příštích věků, osobu hotovou a připravenou nésti na bedrách svých těžkou a výraznou úlohu v budoucím nekrvavém, duchovém dramatu všelidském. To je smysl Masarykova zrevolucionování ducha lidského, to je jeho příkaz: zrevolucionovati náš Kocourkov! —

Napsal jsem, že ústředním ponětím filosofickým, jež tvoří původnost soustavy Masarykovy, je *soulad a shoda mezi lidskostí* (humanitou, láskou k bližnímu) a *rozvojem dějinným*, smyslem a výtěžkem *vědy*, a tedy právě *vědy kladné, objektivné, reálné, přírodní*. Zkušenost dějinná, poznání vývoje lidského rodu, poznávání a pozorování vědecké prof. Masarykovi nijak neodporuje vysoké ethické lidskosti, nýbrž k ní přímo vede.

A zde odporuje prof. Masaryk velmi rozhodně, určitě a správně tomu falešnému polovzdělaneckému pojmání vývojové teorie, všem těm polovědeckým diletantům, těm šosáckým a obmezeným materialistům, kteří z holého a pouhého fakta, že v společnosti *vládnul* hmotný boj, útisk a násilí, usuzují, že *týž* boj a *totéž* násilí musí *vládnout i nyní i v budoucnosti* — a kteří nechápou, že právě takovým tvrzením sám princip vývojový a pokrokový popírají ve prospěch stability a dané hotovosti. Prof. Masaryk správně vystihuje a ukazuje, že vývojová teorie nijak neospravedlňuje, aby boj, násilí, útisk, krutost prvotních, primitivních dob přenášeny byly do doby dnešní, abychom na útisku, násilí, krvi lpěli i dnes, jen proto, že na nich *lpěli* předkové. Pravý opak je správným a důsledným z tohoto pomalého rozvojového, reformního nazírání vědeckého: dějiny a sociologie právě nám ukazují, jak *vědomou, cílovou, volní*, krušnou a neustálou *prací* a zase *prací* — přes boj, přes násilí hmotné a proti němu — člověk rostl a lidštěl, jak hlubší rozumovostí, myšlenkovostí, svědomostí jedinců i generací zvolna ovládal člověk stále víc a více vnější hmotný svět; jak rozum, idea, cit, mravnost pomalu, těžce a krušně byla získávána proti přírodě a přes přírodu, jak je teprve *včerejší* a *vrátká* ještě, jak však nicméně novým vývojovým úsilím roste a roste, sílí a sílí . . . Prof. Masaryk napovídá, že není jen vývoje *pasivního, slepých sil*, které nás *bezmocné nesou a vlekou*, nýbrž že vývoj je také plodem lidské *vůle*, lidského rozumu, úvahy, záměru, že stále více a více tento prvek, tato složka v něm *převažuje* složku prvou, osudnou, danou, přírodní; že právě *nitro jedincovo, duše jeho, prohloubená svědomost*, ideovost, myšlenkovost, pracovitost, to *horké a zapálené jádro charakterové* je činnou a podstatnou složkou rozvojo-

vou, jeho podmínkou a předpokladem . . . Slovem: moderní dobu vyznačuje stále vítěznější vliv *ducha* ve hmotu, stále určitější a vyslovenější působení *nitra, duše, rozumu, silné, určité, volné vůle ve svět vnější, hmotný a daný*, v jeho běh, směr, rozvinutí, chod . . . A věda sama, zkušenost a pozorování samo, usuzování a postřehování právě jsou těmi prostředky k *ethisování světa*, k produševnění hmoty, k jejímu oživení, zhodnocení, uvědomění; jimi právě i ethičnost vývoje si uvědomujeme i dále a znova ji zakládáme a šíříme . . .

„Já vím velmi dobře, jak se počíná a pořád o věci soudívá. Je dávno locus communis, že vývoj člověčenstva bez krve by byl nemožný, že společnost zbudována je krví a železem, ne láskou atd.

Připouštím, že o věci může být spor. Ale přece myslím, že ne těžko lze pochopit následující:

Že se prolévala a prolévá krev, to je fakt; ale o to běží, jestli pokrok k lepšímu byl učiněn tím, že se krev prolévala, a ne tím, že se prolévá *méně a méně*? Že se krev prolévá, je fakt; ale o to běží, jestli se má prolévat i dále?

Kdo o těchto otázkách počíná uvažovat, trvám, ne těžko pochopí, že vývoj k lepšímu nestal se tím proléváním krve, nýbrž *přes ně, proti němu*, že jsme se jedním slovem stali lidštějšími. A protože jsme lidskosti dávno ještě neučinili dost, je náš úkol učiniti jí konečně dost — vzdáti se násilí.“ (61.)

Tím, že rozvojová teorie vznik rozumu, volnosti, dobra, ctnosti, duchovosti *vykládá*, že nepokládá jich za vrozené duševní stavy, že nepokládá jich za absolutní metafysické entity — tím ještě nijak nepřestává je pokládati za znaky nejvyšších duší, nejvyšších společností a kultur — tím nijak jich nesnižuje, naopak, dobře rozuměno, právě *vysoko je odhaduje* tím, že ukazuje obtíže, námahu, práci, jež předcházely jich zrození!

Celou knihou Masarykovou duje hluboce větrným a bojovným dechem tento odpor proti falešnému, pohodlnému, lichému, krátkozrakému *materialismu*, proti lživě a nesprávně rozuměnému *evolucionismu*, proti trpnosti *determinismu a fatalismu*, proti tomu běžnému, snadno uspokojenému *indiferentismu* (jemuž se říká eufemisticky: *liberalismus*), slovem proti tomu celému morovému mravnímu ovzduší přítomné doby a chvíle, již nelze jinak vystihnouti než těmi podstatně

zápornými pojmy: *nezdravoty, choroby, přechodu, krise* — necelosti, roztržitosti, roztěkanosti — rozkošnického *diletantismu* a požívavého, smyslného *dekadentismu*.

Kniha přišla právě léčit celou tu bídu duše i těla, jež zahrnují ty barbarsky znějící cizí významy. Reaguje proti ní, chce budoucnost lepší a zdravější. *Je reakční a reformní zároveň.*

Shrnuju:

Tím vším člení a řetězí se kniha Masarykova — která je zároveň systémem Masarykovým — s krásnou výrazností a plnou typičností v soudobém světovém t. zv. novoidealistickém či reakčním proudění literárním a filosofickým, v tom bojovném šiku, který soustřeďuje nejopravdovější duše soudobé.

V přítomném článku šlo mi o to, rozebrati theoreticky její myšlenkové prvky a složky, nastíniti její ideové sestavení a stavbu a tak právě vytknouti a ukázati na její *původnost, neodvislost, samostatnost*, a co více mi platí, její *kladnost, plnost, určitost, celost* a tož *životnost* a lepší, duchovější, zmocněnější životnost v tom mohutném myšlenkovém příboji. Neobyčejně a vzácně *kladná a plná* je zejména tato kniha, daleko kladnější a plnější než většina z její družek a sester po inspiraci. Ty jsou většinou silny v *rozboru, analyse, kritice*, v postřehu vad, nedostatků, choroby a falešnosti současného světového názoru, soudobé mravní kultury — *synthesa* jich, konstruktivná jich část, jich reforma a náprava, léčebné předpisy a příkazy jich, nový kladný názor bývá často sporný, nescelený, vrátký, pochybený a vadný. V knize Masarykově analyza se *synthesa* drží si rovnováhu; část konstruktivná stejně je pevná, celá, jasná, určitá, správná, jako část rozborná a analytická podrobná, pronikavá, vtíravá, přesná a vystižná. Kniha ta je v jádře svém jednotná, celá a svoje — a tím právě již — po tom, co jsme pověděli a vyšetřili o této otázce — *česká, česká bez etiket* a vývěsných štítů — česká podstatou svou, duší svou a vůní svou.

Rozdíl mezi ní a sestrami jejími po inspiraci ve světových literaturách vytknul bych nejraději tak: ty většinou po typu, jak jsem jej

rozebral výše v této kapitole, jsou jen a jen *reakční*, kniha Masarykova je opravdu *reformní*. Ony jsou knihy mdloby, únavy a *resignace*, kniha Masarykova je pak kniha života, činnosti, hybu, práce, *reformy, a resignaci* zavrhuje právě a stejně jako *revoluci*.

Machar, tuším, to byl, jenž charakterisoval knihu a systém Masarykův jako českou *filosofii po výtce*. Podepisuju rád. Soud ten platí doslova a do puntíku. Zde chtěl jsem soud ten dovodit a podepřít analysou *literární a filosofickou*, srovnáním a rozhledem po soudobém proudění světovém. Zbývalo by ještě šetřiti a dokázati soud ten po stránce ryze *historické*, ukázati, jak kniha Masarykova překlenula náš dlouhý (delší, než se obvyčejně počítá) úpadek duchový, mravní, politický a navazuje na samu plnost a sám vrchol českých dějin, na samo jádro a smysl české kultury a tradice, na ethický humanismus a idealismus XV. a XVI. věku, a jak se shoduje v tom s ponětími, názory, tužbami nejlepších našich buditelů.

To zůstaveno buď péru jinému. —

*Jaroslav Vrchlický, Tři knihy vlaské lyriky; Arne Garborg, U maminky, román, přeložil H. Kosterka; Otto Erich Hartleben, Hana Jagertova, komedie, přel. Alois Tuček*

Z uvedených tři svazků „Vzdělávací bibliotéky“, jež leží přede mnou, nejméně cenná je anthologie p. Vrchlického, *Tři knihy vlaské lyriky*. Neupírám jí ceny odborné, jako sbírce dokladů a příkladů k dějinám novější poesie italské, jako příruční knize filologického nebo literárního semináře, ale naprosto postrádá té *vyšší psychologické hodnoty literární, kulturní, společensky mravní*, jaké musíme žádati od Vzdělávací bibliotéky, jež nám chce předváděti skutečná a opravdová veledila cizích literatur, piliře, na nichž spočívá nebo má spočinouti budova moderního umění a více: moderní kultury duchové. Kniha p. Vrchlického, opakuju, může míti svůj význam jako publikace *odborná*, ale proto nenáleží ještě nijak do plánu a rámce Vzdělávací bibliotéky. Pan Vrchlický sám pokládá knihu za doplněk „Poesie italské nové doby“ z r. 1886 a provází ji předmluvou, v níž neodepřel si šlehu po nejmladších generacích literárních.

Ke knize samé jen několik poznámek, poněvadž, opakuju, širší kritika byla by nutně odborně filologickým a literárním pojednáním. Rozdělena je na tři části. V první zastoupen je klasicismus, baroko a romantika italská, v druhé parnasismus, poesie více pozitivistická, realisticky archeologická a psychologická, v třetí opravdu málo výrazná tříšť posledních epigonů, většinou krátkodeché a bázlivé náběhy k něčemu, co není vystiženo, nebo odvar starších celejších útvarů. V celé první knize, opakuju, není skoro nic, co by si mohl čtenář odnést jako *myšlenkový odkaz*. To všecko, co se tu podává: ten ličený despekt k davům, ty tragické kothurny, ty velikášské rozběhy k titánství, které klopýtají obyčejně přes nejprázdnější smyslnost, to

zaklínání minulosti, ty deklamační pózy a ta velikost gest, jež zakrývají jen vnitřní suchost a zprahlost, ten celý akademický a mytologický aparát — jak je to dnes falešné a nesnesitelné, třeba pod tím stála jména *Alfieriho* nebo *Foscola* nebo *Manzoniho* a jiného básníka, jenž má v literárních dějinách vyhrazenou celou kapitolu a v rodném městě svém celé museum. Jste-li poctivci, nemůžete si pomoci a musíte si přiznati, že to není nic víc než filologický a literárně historický dokument. Jen jedna výjimka je tu, báseň venkoncem opravdová a hluboká, proslavený „Chrám sv. Ambrože“ italského satirika *Giuseppa Giustiho*. Je z nejlepší periody autorovy, kdy satira jeho se prohloubila citově a hluboce lidsky, kdy od útoků proti vnějším nepřátelům přešel k vniternějšímu šetření lidských a národních ran a bolestí. Tento jediný kus vyváží celou knihu hladkého a pustého rýmování. Giusti je zajímavý, hluboký duch a v jeho osudu je tolik poučného a moderního. Člověk nejvýše citlivý, opravdový a rozbolavělý v nitru svém (tento satirik miloval bezradostně a trpěl touto láskou svou celý život i fraškovitým rejem své doby) psal ten smích, který je bolestí, jak sám říkal. Člověk, který napsal proti tyranii nejzřavější a nejtrpčí posměch a přitom duch pomalého, klidného rozvoje, nepřítel všech revolucionářů ze řemesla, všech „podvodníků, zahálečů a renomistů“, jak jim říkal, kteří jej nakonec prokleli jako reakcionáře! Jaký poučný příklad jako živý, jako z našeho okolí vystřižený! „Sv. Ambrož“ je hluboká filosofická a politická kapitola, báseň jímající něhou a citem. Jak básník, který vstoupil do chrámu, kde nepřátelské rakouské vojsko hubící a pustošící jeho vlast je shromážděno u mše — z první nenávisti a hnusu k němu dojde až k soucitu a lásce s ním — až k lásce nepříteli a zhoube své vlasti — je kus krásné práce umělecké. A dnes pro nás i časová a moderní v nejlepším smyslu slova — skoro půl věku stará ilustrace té ideje *humanity*, o níž se my posud přeme.

V druhé knize mají lví podíl sicilský básník-eklektik *Cannizzaro*, jež p. Vrchlický rozhodně a radikálně přečnuje, a básník-filolog *Giosué Carducci*, autor „Ód barbarských“. I o tomto básníku opravujeme si soud. Vidíme, že není to ten reformátor italské poesie, jak se

jednu chvíli zdálo, že objev, který učinil, je opravdu příliš úzký, tak úzký, že již dávno z něho vyčerpal všecko, co dalo se vyčerpát, sám objevitel a že začíná dnes již dobývat mnoho šterku. Dnes vidíme již jasně manýrism této archeologické příliš i encyklopedické příliš poesie, tu dávku virtuosnosti a pikantnosti, kterou nahrazuje živelnost a silu citění, tu akademičnost, tak dalekou a nesouhlasnou dnes již s moderními snahami. Ovšem, je pravda, proud filosofický naší doby se obrátil radikálně od prvních ód Carducciových. Tehdy stál svět většinou ještě ve znamení *materialistického pohanského pantheismu*, jež hlásal Carducci, dnes uspokojuje toto pohodlné kredo málokoho. Jakou podivnou drahou prošel také tento Carducci! Dříve revolucionář a republikán opěvává nyní hasnoucí staré rody imperátorské! Ale to by nebylo nejhorší, píše i příležitostné verše dvorské. Je to, tuším, významnější, než se na prvý pohled zdá, a připomíná to analogicky konec liberalismu v politice. Symbolista a dekadent italský, *Gabriele d'Annunzio*, který prošel postupně všemi pracovními moderních duchů od Gautiera a Baudelaira až po Dostojevského a Tolstého, má tu ne dost výraznou, parnasistickou příliš ukázkou veršů asi deset let starých. Ostatně síla d'Annunziova je v analytickém a náládovém sensitivním románě posledních let, kde stvořil nejlepší, čím může se vykázat v tomto směru celý západ.

Poslední díl „z doby nejnovější“ nemá žádné pevné a určité reliefnosti. Největší ukázkou má tu mladá básnička *Ada Negri* z knihy „Fatalità“, poměrně také nejzajímavější. *Ada Negri* nemá v sobě nic dekadentního, mdlého, přesyceného, je to dítě lidu, básnička, která zápasí s chudobou a bojuje se starou, vyžilou, chorobnou rozpadávající se společností. Tato dívka napsala nejmužnější verše v moderní poesii italské, které dopadají mnohde jako suchý svist dutek ve svém rozhorlení; schází jim jen větší náládovost, sugestivnost, jsou příliš šedé, mnohde na sklonu k rétorismu.

Komedie mladého německého básníka *Otty Ericha Hartlebena* „Hana Jagertova“ je daleko zajímavější práce než p. Vrchlického

italská anthologie. Je to zajímavá práce přes to, že ji pokládám za falešnou a zkarikovanou.

„Hana Jagertova“ je komedie thesová, dialektická. These, kterou filosoficky chce řešit, je these *volné lásky*, šíře *individualismu mravního*. Hana, 27letá dívka bohatého rozumu a pevné povahy, byla do nedávna horlivou socialistkou, věřila v obecnost, v masu, jak říká, chtěla spasiti lidstvo, věřila v brzkou sociální revoluci. Přitom milovala — přesně mluveno: vážila si — soudruha a učitele svého, sazeče Thiema. Je jeho snoubenkou, má se stát jeho ženou, až vyjde Thieme z vězení. Ale zatím stane se s ní změna. Dívka ta je hloubavá, silného ducha a citu, silné individuality, proto dosti snadno odvrátí se od socialismu, jehož vnitřní odpory pochopí, přenesse se přes *stranu*, která je jí právě tak znásilňujícím prostředkem jako *vláda* a přijme stirnerovskonietschovský individualismus (egoismus), který jí hlásá továrník *Könitz*: přestane se znepokojoval o „bližní své“ a stará se jen o sebe; chce ze sebe vypěstovat volného člověka, člověka *ze sebe a pro sebe*, který sám je si normou, který nezná povinnosti k druhým, soucitu atd. Život přijímá jako radostný dar, chce ho využít a opít se jím. Současně s touto theoretickou proměnou šla u ní ruku v ruce proměna citová: Hana opustila starého vychovatele Thiema, přidržela se nového *Könitze*. Odmitnutý Thime, když to zví, zraní svého soupeře *Könitze* a prchne pak do ciziny; Hana žije nyní volně s *Könitzem*. Ale přeroste brzy i *Könitze*, překoná jej — ne sice filosoficky, ale citově. Necitila k němu pravou lásku, byla to jen oddanost žáčky k učiteli, jež způsobila, že žila s *Könitzem* jako žena. Pravá láska vzroste v ní k baronovi Vernierovi, mladému pánovi velmi neurčitého rázu, o němž nám autor nic nepověděl, než že je poslední ratolestí nějaké aristokratické rodiny, jež se datuje od křížáckých tažení, a moderní diletant umělecký. K tomuto diletantu-dekadentu pojme tedy lásku a velikodušný, *důsledný egoista* *Könitz* sám ji přivede do náručí Vernierova, obětuje se sám, aby „douchil svou žáčku“, aby z ní vyklepal poslední sentimentální nesmysl, kterému se říká: povinnost vděčnosti. Nic není než já, než individuum; nestarejte se než o sebe! Hana pochopí a žije ve volném svazku s mladým baronem. Toho

začíná však nějak tento laxní poměr mrzet, cítí, že je v něm on poddán Haně a ne ona jemu a proto naléhá na sňatek. Ale to je něco naprosto protivného Haně, jejímu individualismu. Nevím, jak by to dopadlo mezi baronem a Hanou, kdyby nenosila pod srdcem dítě, jemuž chce dát rodinu. Tak tedy svolí, vejde s baronem ve sňatek zcela právní a zákonný; poddá se hromadnosti, sleví se své pýchy a neodvislosti.

Taková je tedy these Hartlebenova: „nejsi nikomu nic dlužna — máš své zákony . . . v sobě“ (101). These neodvislosti, sebeurčení, volnosti je tu položena naprosto v *krajní radikalismus Stirnera a Nietzscheho*. To, co vykládá Könitz Haně na str. 67. a 68., je opsaný *Stirner*, jako to, co vykládá týž pán baronovi Vernierovi na str. 88. a 89., je opsaný Nietzsche.

O thesi Hartlebenově je velmi těžko, ano nemožno diskutovat, poněvadž jednak thesi zkarikoval sám koncem (bez *vnitřního, věcného* důvodu vstupuje Hana v manželství, pro kohosi třetího), jednak je kus jeho *čirě dialektický*, filosofická rozprava, která nesouvisí nijak a nemá za podklad nijak *psychologii* osob v kuse. Opravdu, osoby ty jsou jen nositeli myšlenek a teorií, ale ne hutné povahy. Nelze si přece mysliti člověka à la Könitz, který teorii Stirnerově obětuje svou lásku a přivede své milence nového milence do náručí, nelze si mysliti dívku à la Hanu, která jednu minutu rozejde se se svým manželem-milencem, který ji učinil vším, čím je, a druhou, hned potom, leží v náruči diletantu-baronovi. (Konec 2. aktu.) To všecko je *schematická dialektika*, ale ne *psychologie* a tedy také ne *ethika*.

Vím, že kus nechce být frivolní, přesto však mnoho lidí nevyčte z něho nic více než frivolnost. Jádro hry je jistě vážné, problém jedince je opravdu veliký problém a těžký, poměr sebelásky ku lásce k bližnímu také velmi opravdový — ale to všecko neřeší se ve hře! Jak mám přijmout konec kusu, jemuž odporuje celý postup děje? Jak věřit, že Hana, která se *klamala dvakráte*, domnívající se, že miluje, a de fakto nemilující, *neklame se nyní* po třetí v lásce své k baronu Vernierovi, jenž je nadto prázdnější a rozumově daleko níže stojí, jak lze alespoň tušit, než oba předchozí její milenci, Konrád Thieme a doktor Könitz? To jsou obtíže zásadní a ty nedají se odbýti jen dialektikou. To jsou

obtíže ohromného dosahu, ale p. Hartleben šel kolem nich, obešel je a minul je, neuvědomiv si ani, oč běží . . .

Hra celá, opakuju, je čirě dialektický šerm. Oddialektisovat jde ovšem všecko, ale *odžít a přežít*? Autor cituje *Hebbla* a opravdu on sám stojí docela pod jeho *heglovskou dialektikou a thematičností*. Ale šel daleko za něho ještě, přepjal a vyhnal ho v tu trapnou karikaturu z konce třetího aktu, kde dívka stojí mezi třemi muži, jimž všem náležela, jednomu po druhém, a přesvědčuje je přitom všecky o správnosti svého jednání . . .

*Garborgův* román „U maminky“ je zato cenná práce, jež byla hodna překladu. Garborg je v románě „U maminky“ převahou *naturalista*, zevrubně a pečlivě popisuje a vyčítá, nečině závěrů a nerozděluje hodnotně linie; přesto však cítíte v té svědomité, podrobné hutnosti a pečlivosti, v tom jevovém a objektivním vystihování všech podrobností zvláštní klidný a opravdový zrak autorův, který uvědomuje si bolestné procesy, jimiž procházejí jeho lidé. „U maminky“ je román stíraných ilusí a hasnoucího života, román mdloby, únavy a ubití životem, v němž všecko se kříží a ruší, v němž není kde zakotvit, v němž nelze se dohodnout, vyjít ze svého *já* a splynout s jiným — román hutný, složitý, šedý, kalný, střízlivý a studený jako život. Garborg nevykládá po *bourgetovsku*, podle tabulky, konstrukci, psychologické složky své figury, jich lešení a mechanismus, nýbrž figury samy v dotycích a nárazech s jinými figurami, v těch odrazech a útocích se kreslí a vyslovují samy čtenáři. Tim způsobem zachycuje Garborg výborně ilusi *toku a rozvoje životního*, jeho hutnosti a složitosti, jeho uzavřenosti a nevlídnosti. Je to román mdloby, resignace, setření; román napolo psychologický a charakterový, napolo mravolichný a kulturní.

K těmto charakteristikám uvedených děl chci připojit ještě několik obecnějších poznámek o „Vzdělávací bibliotéce“. Význam knihovny

té je jistě značný v rozvoji moderního nazírání u nás. Mnohé cenné dílo uvedla do naší literatury. Ale právě proto jsou také značné povinnosti redakce k tomuto sborníku, který chce přinášeti díla *vpravdě a opravdu moderní*. Bibliotéka vzdělavací chce býti, pokud vím, sice *eklektická*, ale ani to nevylučuje nijak povinnost zhotoviti si *pevný určitý plán*, podle něhož by knihovna byla vedena. Eklektismus chce vybíratí ze světového pokladu to nejlepší a tu ovšem musí být určité *zásady*, dle nichž se má vybíratí. Eklektismus není právě *synkretismus*, který bez metody hromadí všecko pod jednu obálku.

Myslím, že eklektismus Vzděl. bibliotéky nalezl by snadno své pravidlo, kdyby nám podával jen *díla prvního řádu, opravdové základy a sloupy*, na nichž spočívá moderní umění a kultura, a nesáhal také po dílech, jež poslední *moment* vynesl na povrch. Zde lze velmi snadno pobloudit a zaměnit pouhou módnost za modernost . . . Nám právě schází v dnešním kvasu kmen *pevných, směrodatných, opravdu moderních děl*, které vyvolaly hnutí a podmínily je. A na díla ta marně posud čekáme. Ve „Vzdělavací bibliotéce“ byl učiněn sem tam náběh, ale necele, roztržštěně, bez pevného, určitého vědomí směru a cíle. A tolik bohatství, kolik je ho ve světových literaturách!

Další důsledek této nepevnosti, neplánovitosti, je pak ten, že vsunou se do knihovny díla, jež po účelu jejím tam nenáleží, tak v tomto případě „Tři knihy vlaské lyriky“, které nijak nemohou v celku svém vytříbit a kriticky prohloubit mysl čtenářovu, jak nazírati na úkol a hodnotu poesie, které naopak dusí v něm vnímavost pro poesii moderní a uspávají ji v kalnou a pustou melancholičnost bez vší předmětnosti a reliefnosti.

Také by se nemohlo pak přihodit „Vzdělavací bibliotéce“, co se jí přihodilo právě nyní. „Vzdělavací bibliotéka“, jak známo, uveřejňuje v první řadě práce *nejmladší generace evropské*. Cení je tedy, jak patrně, vysoko a nepokládá je za žádný úpadek v duchovém rozvoji našem. Co však čtu v předmluvě p. Vrchlického ke „Třem knihám“? Doslova toto: „V díle druhém pak veškeré nové kusy Canizzara, Carducciho, Panzachiho, Rapisardiho a jiných svědčí o neumdlévajícím bohatství duševním starší generace, *proti které jest i zde nejnovější*

*jako všade slabší, roztržštěná a bezbarvá.*“ Jak se to srovnává s programem „Vzděl. bibliotéky“ tisknouti takové sumární odsouzení mladé generace, které přece „Vzděl. bibliotéka“ je de fakto věnována, nevím. Zdá se mi jen, to že není již pak *eklektismus*, ale nerozhodné koketování vpravo vlevo — mravní lhovost.

Ke konci ještě poznámku. Nevyhověla by „Vzdělavací bibliotéka“ lépe svému účelu (t. j. vzdělání), kdyby k dílům, jež uveřejňuje, přikládala *kritický doslov*, kde by vyložen byl význam a místo knihy, jež je překládána, v její domácí literatuře, umělecký, mravní, kulturní názor autorův? Takto spadne čtenáři do klína kniha, kterou — není-li náhodou odborně vzdělán — sotva si dovede učlenit a zúčtovat v světovém rozvoji umění a myšlenky.



## K překladu Baudelaira

### Kritická studie

Ducha jednoho z nejtajemnějších a nejsložitějších, jež kdy byli, *Charlesa Baudelaira*, v mnohém směru otce všeho nejvzácnějšího i nejzvrhlejšího, co žije i vadne na sklonu tohoto věku, pod teplým a tajemným přikrovem dusného, měkce a vláčně zavěšeného ovzduší, přecitlivělého a jako rozšeptaného napověděnou, zdá se, budoucnosti — *Baudelaira*, jehož dílo i život ztělesňuje v sobě problém dekadence — zprostředkovala v těchto dnech Česká akademie v překladu pp. Golla a Vrchlického našemu obecenstvu.<sup>1</sup> Byl to skutek, který měl dávno již nejvyšší spěch.

Nejmladší literární generaci naší dávno již není Baudelaire neznámý. Vliv jeho — ať šťastný a pochopený, ať nešťastný a nepochopený, na tom zatím nezáleží — zasáhl již dříve tuto generaci. I na ni padl již jako jinde měkký, tajemně světélkující stín jeho hedvábných netopýřích, od západu po východ rozestřených křídel.

Otázka dekadence probírá se dnes v Čechách horlivě kriticky i filosoficky, díky této nejmladší generaci, rozkládá se do posledních svých psychologických a sociálních složek, vystihuje se jako významný člen v hybu sociální logiky. Zato širšímu obecenstvu zůstává hnutí to dosud uzavřeno, hlavně nedostatkem názorných ukázek literárních, v první řadě tedy básní původce a zakladatele, *Baudelaira*. Vydat dokonalý, *výstižný, originálu hodnotný a rovnocenný* překlad *Baudelaira*, podat z něho výběr opravdu *charakteristický*,

1 - *Charles Baudelaire*: Výbor z „Květů zla“. Přeložili Jaroslav Goll a Jaroslav Vrchlický. Stran 81 v 16<sup>o</sup>. Sborníku Světové poesie České akademie č. 39.

který by snesl výrazné jeho linie v ostrý sevřený profil vleptaný v kolo literárního medailonu, glossovat jej svědomitou a *pronikavou studií literárně psychologickou* bylo by dnes opravdu záslužné podniknutí, odpovídající kulturnímu poslání Akademie, jež posud chatrně chápala a plnila.

Přítomná studie chce si zodpovědět, pokud opravdu 39. svazek Sborníku světové poesie, pokud „Výbor z Květů zla“ v překladu pánů Golla a Vrchlického těmto neprominutelným postulátům vyhovuje.

Zodpovědění této otázky předpokládá obšírnější rozbor literární osobnosti Baudelairovy, poněvadž, budiž to řečeno hned přímo, „úvodní slovo“, kritická podobizna, kterou p. Vrchlický položil v čelo knižky, je velmi obšírným výpisem životopisným, ale příliš stručným a povrchním rozbohem literárně psychologickým a kritickým.

Baudelaire je duch po výtce *složitý, paradozní, na ostří nože vyhnaný*. Protivy a rozpory, které jím zmítaly, setkaly se a vypnuly vždy v ostře švihnutou křivku, vlnivě rozběhlou a sepletenou s jinými v kouzelné arabesky a sladké pohádkové ornamenty, které hovoří tajemně jako stylisované fysiognomie lidských tváří v šerých hudebních nápovědích.

První takový rozstoupilý spor, který charakterisuje celého Baudelaira, podmiňuje, probíhá a odstiňuje všecku jeho tvorbu, je *současně a stejně mohutně vyvinutá vášnivost i rozumovost*. Je duch v nejvyšší míře a současně *analytický, deduktivní i impulsivní, pudový*. *Živelný* duch, který vzdává se úplně a bez výhrady vášni, který jde slepě a jako zakletý za kyvem kouzelného prstu, který je jí opojený do bezvědomí, ztrnulý pod jejím magnetickým porobným vlivem, uspaný její ohromnou horečnou hypnotickou zornicí, který ji prožívá do posledního nervu, bičováný jejími větry, sténající na jejich vlnách. Duch, který má krajní a v dnešní civilisaci výjimečný smysl pro tajemný podvědomý a šerý život hmoty, pro všecko napověděné a utušené jen, co

nelze logicky formovat, zavřít v poznání, pomysl a pojem, který rozumí se subtilností divocha „řeči květů a němých věcí“, duch otevřený všem vůním, zvukům, chvějům, hrúzám a tuchám přírody, neklidné zrcadlo, zachycující každé zčeření její nálady, každou vzduchovou brázdou po přelétlém mraku nebo ptáku. Duch, který pojímá a rozumí *všemu alogickému, právě živelnému, rozumově nezprostředkovanému, všemu neosvětlenému, šerému, podvědomému, právě náladovému*. A vedle toho hned a současně duch, který tyto šeré podvědomé, hasnoucí a nejasné stavy s tvrdošijností *naprostého a urputného theoretika a racionalisty* chce si rozložit v jich složky, sestavit v dialektický chod psychologický, zachytit konečným, jediným, krajně a do poslední tečky vypočteným slovem. Tento zápas mezi živelnou vášnivostí a tvrdošijnou, úpornou, vtíravou analyticitou ovládá celé jeho dílo. Zachycuje šeré soumravné, ryze hudební stavy duševní, subtilní v párech nadechnuté nálady, mlhy vznikající a hned hynoucí ve verších násilných, vypočtených a neomylných jako zaříkadlo.

Jeho estetika je ryze racionální, doktrinářská, vypočtená. Je krajní a nejdůslednější *umělec*, který učin, jenž chce vzbudit, vypočte do poslední součástky, změní a zváží v jeho prostředcích a cíli. Umění jeho je celé plodem jeho *vědomého volného rozumu*, složitostí a přesností i tu blízké *hudbě*. V době romantismu, kdy poesie pokládána byla za inspiraci, za vášeň, za výbuch nezkroceného temperamentu, který nakazí a strhne silou svou čtenáře, učinil z ní Baudelaire, podoběn v tom *Poeovi*, umění neobyčejně složité, studené a vypočtené, které přímo dobývá si čtenáře *sugesce*, vlivem kladným a příkazným jej porobuje, poutá, vhnání a vnutí do emoce, kterou mu uložil po svém záměru a úmyslu básník. Básník pracuje tu se studenou hlavou, počtově a volně, nestržený vznětem, nezasažen sám citem, který ukládá čtenáři.

Tento kontrast mezi obsahem a formou, mezi obsahem hutným, vášnivým, šerým, vonným, živelným, teplým a formou povýšenou, kříšťalovou, vypočtenou, jasnovídnou a dalekohledou — je první složitý, znepokojivý, paradoxní cit, jež pociťuje čtenář. Je to pocit

zvláštní hluboké a zmnožené iluse, pocit rafinované umělosti, rozkošné plnosti, vysoké aristokratičnosti a delikátnosti. Umělec stává se tu mágem, knížetem, kouzelníkem, který *slovem* váže i uvolňuje tajemný živý svět forem, světléklující teplý mrak živých tekoucích stínů, který má v rukou klíče jiného světa, prudšího, tajemnějšího a slavnějšího. Poesie tato svírá ostře a zmnoženě sraženou *silou právě této kontradikce*, sevřeným útokem právě těchto dvou sporných křídel a směrů. Dojem její je k závratí pyšný, určitý a konečný. Iluse hotovosti, celosti, jediného, neomylného ovládnutí života, iluse konečné bezpečnosti, jakou dává básník, o němž víte, že jeho srdce stojí na výši jeho hlavy — je tu úplná a naprostá. Poesie taková působí jako opojení jasnovídným snem, který ukazuje realitu světelnější, cílovější, vědomější než obyčejná perspektiva vzduchová.

Baudelaire je z největších *analytiků a psychologů*, kteří byli, ale ve verších jeho není nic ze suchosti a šedě poznání rozumového. Podkladem všech veršů jeho je *život*, který pozoroval krutě a neuprosně jako krajní *naturalista* do drobných ostrých řezavých *detailů*, jichž je jeho poesie plna a s nimiž počítá jako se stavebním materiálem. Ale není realista, nezůstává státi na těchto detailech, ani nestaví z nich po *objektivném* daném vzorci novou budovu. Jeho umění je smíšené z realismu i idealismu a překonává oba v mystický symbolismus. Detaily čerpané z reality sestavuje po své subjektivně metodě v *nové* ideové typy, v nové celky, jiné než ty, z nichž byly vzaty. Jeho svět mluví řečí skutečnosti, řečí realistickou, ale co vypravuje, není skutečnost, nýbrž *sen* — sen ostřejší než skutečnost, bolestnější i dusnější i určitější a naléhavější než skutečnost. Hruža jeho je hroznější než skutečná a rozkoš rozkošnější než skutečná.

Timto uměním sporným, složitým a kontradikčním, které množí ilusi a žene ji v poslední důsledky, vzbudil Baudelaire některé vzácné, *krajní* emoce, které vypadávají z průměrné obecnosti a všední obvyklosti, které leží buď *příliš vysoko* nebo *příliš nízko* na umělecké klaviatuře, než aby byly dostupny rukám obyčejných hráčů — polohy *vylučné a odlehle*, buď příliš basové nebo příliš sopránové, kam dosáhly jen jeho dlouhé stínové duchové ruce. Oba tyto krajní póly — i při-

lišný spiritualismus i přílišný materialismus — mísí a přemetá často s paradoxní hotovostí v dojmy nové, jinak odlišené, novým, příliš plavým a těžkým sluncem scelené, novým tajemným — příliš plavým a těžkým — akordem svázané.

Kývadlo, jež kývá z touhy k hnusu a nudě, šlo u něho tempem neobyčejně prudkým a přeskakovalo skoro všechny polohy střední. Člověk chorobné smyslnosti došel záhy v *mysticismus*, v ten stav zhnusení si hmoty, odpuzení se od ní, v ten stav *zmučeného spiritualismu*, do něhož se rovně a střemhlav vrhal po kalných bolestných orgiích. A nikdo nepodal jako on tu kalnou ssedlou příchuf života, ten sladce páchnoucí, bahnitě masitý tón jeho, ten hnilobný hluše světélkující rozklad, jak jej cítí mystik, v tak lítostně rozcitlivělých a v marnost sebezničení rozteskněných verších jako on. Poznal jako nikdo druhý člověka v jádře špatného a zkaženého, bezmocného, osudnou kořist ďáblovu, jemuž se nedovede vyrvat. Je z nejprozíravějších analytiků *bezmocné, zlomené, zviklané vůle*, básníkem srdcí sežehnutých současně horečkami snů a ilusí i rakovinami mravní nemohoucnosti. *Exaltace mystická, žízeň a hlad nových dojmů, bodavá touha opíjet se stále novými a novými, nebývalými, neopotřebovanými, nepoznanými pocity a rozkošemi* souvisí tak přímo a příčinně s jeho *analytickou skepti*, s jeho rychlou a snadnou prozíravostí všech věcí, které rychle jako sežehnutý horkým větrem vadly pod bodavým zkoumavým jeho zrakem, v němž hořel horký, suchý rozkladný jeho rozum.

Oběma stavy těmito, smyslovou i rozumovou žízni stále znova se vracějící, potřebou iluse i nemožností udržeti ji, je podmíněn jeho *pesimismus*, který, přesně vzato, je vlastně *nihilismus ilusionisty*, marný, bezvýsledný, udychaný, šílený běh dokola, běh za ilusemi, které jak byly dosaženy, hned shazovaly své kouzelné závoje a šklebily se suše ironicky jako známé všední, k smrti známé a k smrti všední a ohyzdné stařecky šedé a groteskní hračky, ohmatané, do kouta pohozené hračky od včerejška. *Nové* bylo záhadou a mučidlem Baudelairovým jako bylo mučidlem *Flaubertovým*. Jeho Sfinx byla ona z „Pokušení svatého Antonína“, která hledá stále nové opojnější

vůně, žhavější, vykypělejší květy, tajemnější a bodavější rozkoše, šeřejší a hlubší touhy.

Pesimismus Baudelairův je tak rázu *materialistického*. Hořkost jeho pramení z toho, že nesmírně jemnými, živými, bohatými, roztouženými a udýchanými smysly vnímá *nekonečný svět látky* v celé vonné a teplé síle, slávě a něze jeho, že vzbouřená obraznost jeho, bičovaná touhou, sní nekonečný život v této hmotě, stálé a věčné tonutí a hýření v ní, že chce oblékat se do všech tvarů, barev a vůní, které vnímá — že však na to nestačí, že rozkoš ze života má mez, kde se láme, že objektivný hmotný svět je nekonečný a nedá se obejmout a vssát obmezeným jedincem, že v tom krvavém zápase po rozkoši a vládě je vítězem on a ne roztoužený jedinec . . . Je to hořká mdloba, že jedinec, vědomí jeho, *duch* vnímající a požívající nestačí hmotě, nedovede si ji *vssát do sebe, pohltil a zničit*, že ona unaví, překoná, přesytí jej, ubije hnusem a nudou z požitků, a přitom zůstává sama stejně nádherná, věčná, lhostejná, svůdná a lákavá jako dřív. Je to ten pesimismus *Flaubertův* z konce „Pokušení sv. Antonína“, ta věčně bodavá touha obejmout celý nekonečný, nádherný, vyzývavý a přitom lhostejný, cizí a únavný svět forem, které vlní se a lákají v kouřícím se požáru barev a vůní jako duhové vily, obsáhnout jej, vyplnit a ukojit ho celý: plovat jako ryba, lítat jako pták, lézti jako plaz.

Základem tohoto materialistického ilusionismu, toho únavného opojení kouzlem hmotných jevů je přílišná smyslovost, veliká čirá konkrétnost rozvinutá na úkor *abstraktní ideovosti*. Baudelaire překonává látku látkou, hmotu hmotou, a proto nepřekoná ji nikdy. Baudelaire nedovede utéci se na vysokou věž ideí, na pyšnou baštu, odkud abstrakcí přehlíží, překonává, zhušťuje, zjednodušuje a objímá se tak snadno to rozlité moře hmoty, ten příliv jejího života, v jehož nekonečnosti jinak každý utone. Baudelaire překonává hmotu hmotou — *vínem, opiem, hašíšem* — opojením hmotným a chvilkovým, okamžitým stupňováním síly smyslné, schopnosti vnímati a vstřebati v sebe hmotný život, na okamžik alespoň zářivěji, slavněji, pestřeji viděti ten únavný, šedý, kalný a starý svět. Ale vítězství to je jen chvilkové

a zdánlivé: po expansi nastane tím hlubší *deprese*, trapná a žalostná mdloba nemohoucnosti zaplaví pak duši, popelcový šedý studený mrtvý den teče do sálu, kde zpívala a svítila v noci zimničným umělým leskem orgie. Po noci, která umělými pestrými lampami koupala v bohatém tajemném měkkém světle všechny věci, která tajemnými, hustými, měkkými a vláčnými stíny oblívala všechny předměty a halila jako do mlžných povlaků *snu* všechny tvrdé, střízlivé, ostré hrany *reality*, přichází den, vpadá do hodovního sálu kalné, šedé, střízlivé jitro, které jako déšť jehel pronikne všechny sladké páry a malované mlhy, rozptýlí a rozvěje je a dá vystoupiti vši realitě v celé její střízlivé, ohyzdné, únavné, zoufale nudné a pusté pravdě . . . Baudelaire hnal z tohoto materialistického pesimismu, z tohoto nihilismu iluze a opojení všechny důsledky do krajnosti, zachytil ve svých verších tu tupou mdlobu, to zoufalé vystřízlivění, tu hluchou šed, v jakou se slije nakonec požár barevných ohňostrojů, tu překonanou lichost a dusnou marnost, kdy roztrhnou a rozdělí se čarovné závoje, které oblily pijáku opia nebo jedlíku hašiše tupý, hluchý svět, jenž nyní na něho tak střízlivě a drze civí nezrcadlivýma, shaslýma, vyhořelýma očima z každé strany a plochy.

Tímto materialistickým pesimismem je dán také již a vystižen poměr Baudelairův k ženě, jeho pojetí lásky. Baudelairovi je žena totéž co *příroda*, totiž hmota, která musí býti překonána. Baudelaire nemiluje ženu *duchově*, nemiluje ani *určitou* ženu, on miluje *ženu vůbec*, *ženu-tělo*, ženu jako živelní jev, ženu jako přírodní hmotnou sílu. „Různé postavy žen objevují se v pozadí poesii Baudelairových, jedny zastřeny, druhé polonahy, ale nemůžeme jim dáti jména. Jsou to spíše typy než osoby. Představují *věcnou ženskost*, a láska, již jim básník vyslovuje, je *láska vůbec* a ne *láska určitá, jediná*, neboť jsme viděli, že po své theorii nepřipouštěl vášně jedinečné, shledává je, že je příliš hrubá, příliš běžná a příliš prudká.“<sup>1</sup> Žena je mu totéž co *příroda*, něco, co se musí překonat, zničit, vssát v sebe a pohltnit. Přírodu i nenáviděl i miloval zároveň a překonával v *umění*. Se ženou

1 - Théophile Gautier, předml. k „Fleurs du mal“, 35.

bylo totéž: potřeboval ji jako realitu a skutečnost, miloval ji jako realitu a bil se s ní a zápasil s ní jako s realitou. Miloval ji potud, pokud chtěl a musil chtít, aby přijala povolně a otrocky jako měkká hlína otisky jeho *já* a zachovala je, nesla a prostředkovala dále, pokud ji chtěl porobit, přizpůsobit sobě, utopit v sobě . . . ale nenáviděl jako nepřitele, pokud nemohl ji překonat, pokořit a obejmout, pokud žila mimo něj, přes něj a tak proti němu. Jeden z prvních v naší době postřehnul tak a vyslovil tu pesimistickou ideu, že základem lásky je nenávisť a boj pohlaví a že žena je hluboko pod mužem jako hmota pod tvůrčím formujícím duchem, že muž je aristokrat, jedinec, tvůrce, genius a žena plebejská, nízká, netečná a lenivá, nástroj přírody, nástroj obecné rodovosti, pašť naličená a nastražená přírodou k tomu, aby zničila genia. Toto thema, na které píše dnes *Strindberg* ku př. variace všech svých dramát a románů, vyslovil již Baudelaire cele, konečně do posledního reliéfu v několika krátkých básních, předem v tom prorocky těžkém XXVI. čísle „Květů zla“ („Tu mettrais l'univers entier . . .“).

Příroda, žena a *дав, obecnost, hromadnost, zákonnost, průměrnost* — to všecko jsou Baudelairovi synonyma. Jich vztah a souvislost vycítil s neomylnou jistotou a poměr jeho ke všem těm pomyslům je důsledně totožný. *Jedinec, aristokrat, individuuum* nenávidí jich, cítí k nim odpor, bojuje s nimi jako se vším, co s nimi souvisí: s *vědou*, která všecko svádí v obecnost, zákonnost a průměrnost, která utápí jedince v cifře, která ruší výjimečnost, s celým *duchem racionalistickým a demokratickým*, který i v dějinách vidí jen působení hromad, který jim chce dáti vládu, který jim chce podříditi jedince a genia, který *průmyslovými zařízeními* zlomil jedinečnou výjimečnost jeho síly, privilej jeho povýšenosti.

Odtud útěk Baudelairův z ohyzdné, hnusné soudobé kultury a civilizace evropské do *exotických dalekých krajin* — jeho exotický kosmopolitismus — odtud zhnusení si všeho racionalismu, k němuž opravdu nebyl ustrojen, a skok střemhlav do *mysticismu*. Mysticismus ten je *katolicky* zabarven, poněvadž Baudelaire, jak byl povaha v podstatě smyslná, musil býti lákán k tomuto náboženství po výtce

konkretnému a smyslovému, které daleko více než abstraktní racionalistní protestantismus počítá s člověkem, jak je, s jeho bolavým nemocným tělem, smysly i nervy. Odtud i jev, že Baudelaire z katolické církve přijal *dekoraci* své poesie, ty opravdu úžasně sugestivné obrazy plné chrámového šera a vůně a liturgické symboliky, jež rozřeďují do únavy a odporu dnes celá stáda jeho nohsledů, kteří jako všude, poněvadž nemohli zmocnit se ducha, zachytili se na vnějšku a vyssávají pouhý obal.

Ke skutečnému *opravdu křesťanskému* smýšlení došel Baudelaire až na sklonku života, kdy zdrcen těžkými ranami životními utekl se v klín pokory a pokání. Naladění to však nedošlo skoro již výrazu v jeho poesii až na skromné náběhy,<sup>1</sup> jež stav ten spíše utušují než zachycují v celém tom zvláštním něžném, bledém, bojácném kouzlu, v celé té plaché a sladké něze. Vytěžiti uměleckou rudu z této šachty bylo zústavěno potomku Baudelairovu *Pavlu Verlainovi*, jímž baudelairism vstoupil do druhého a konečného stadia svého rozvoje.

Baudelaire sám zůstal básníkem *vzpoury*, básníkem v bohatých těžkých, katolických, starým zlatem a starým kamením vyšitých dalmatikách, básníkem s bohatou, symbolů plnou katolickou liturgií, ale bez *opravdu křesťanského pokorného účelivého srdce*.

Je to básník individualista, básník aristokrat, *předchůdce Nietzscheho*, který před ním již položil a formuloval *problém dekadence*, který je právě *přetížním individua přes hromadu*, otázkou společenské nemoci a zdraví, zbavením se pout sociální účelnosti a užitečnosti, sestředěním se v sebe a ustředěním se na sebe a tak *překonáním dobra a zla*. Tuto metafysiku svou, tuto etiku *jenseits von Gut und Böse*, dle níž zlo je ryze relativná konvence, pouhá ostruha a prostředek dobra, železo do chabého těla, vyslovil Baudelaire v těch slavnostních *Litaních k satanu* (nepřeložených ve „Výboru“), jež až do geniálně zvrhlé formy jsou filosofickou parodií a ironií, nejtěžší a nejhlubší jistě v celé světové literatuře, nejtrpčím a nejcelejším jeho odkazem uměleckým i myslitelským.

1 - Viz předem „Cestu na Kytheru“.

Veliký duch povýšený, aristokratický a samotářský, odvrácený od průměru k výjimce, živý protest vši šablony, všeho *napodobení*, duch, jemuž *původnost* byla nade vše a přede vším, odpůrce každé kategorie a školy, Objevitel a Vynálezce, Kolumbus Nového Světa — to je Baudelaire.

Ale jaký je dnes osud tohoto samotáře, jedince a aristokrata? Toho nepřítel všeho napodobení, vši vulgarnosti a opakovanosti?

Celá stáda napodobitelů vrhají se po jeho stopách, vulgarisují, stírají a zevšedňují, co on našel, odhalují a vydávají tak bezděky posměchu širokých davů, co on v nesmírné a neomylné delikátnosti skryl v trojí závoj, co jen napověděl a dal utušit, nebo co odkryl jen na chvíli, v bleskové slávě a záři, v útočné neomylné směllosti genia, který zná mez, kde osudně vznešené zvrhuje se v směšné. Země, kterou objevil, byla právě *jen jeho země*, přeširoká pro něho, přeúzká však, aby přijala sebe menší hromadu kopistů. Umění jeho stojí na ostří nože. Lehce a vzdušně tančí tam, kde každý jiný nutně zraní se do krve. — Jedinečnost, výjimečnost, původnost, samota.

— A dnes: ve jménu toho všeho kopie, macha, regiment, šablona, průmysl.

Jaký tragický osud, veliký melancholický Samotáři, samojediný Samotáři!

„Výbor z Květů zla“, jež nám v překladě pp. Golla a Vrchlického podává Česká akademie, neuspokojuje mne nijak, ani jako výbor, ani jako překlad. Od výboru žádáme předem, aby byl *charakteristický*, aby podával *typické* ukázky rozhodné pro duševní podobiznu autorovu a aby opomíjel všecko slabší, rozptýlenější, vedlejší, co buď je epigonní nebo co vysloveno je jinde celeji a silněji nebo zůstalo pouhým náběhem. Po této stránce neuspokojuje mne nejprve Výbor pp. Golla a Vrchlického. Baudelaire byl jako všichni zčásti dítětem své doby, básníkem romantismu, epigonem *oficiálního romantismu hugovského*. Tato část tvorby jeho nezakládá však jeho význam a hodnotu literární, netvoří rysy jeho podobizny. Ale páni překladatelé právě

k této části básni přihlíželi. Dá se to ovšem pochopit již z toho důvodu, že básně tyto pravověrně romantické jsou *snazší* k překladu, kdežto Baudelaire opravdový má svůj zvláštní jazyk básnický, dikci vypočtenou do poslední tečky, určitou a pevnou a přitom zase jako hudba magickou a šerou, již je nade vše obtížno vystihnout. Z *nejkarakterističtějších* a pro Baudelaira přímo dokladových čísel chybí tu zejména: *La vie antérieure* (XII), *Parfum exotique* (XXIII), *La chevelure* (XXIV), vesměs vzácná čísla šerá, náladová a dušemalebná, pak číslo XXV (*Je l'adore à l'égal*), XXIII, XXVIII, XXXIII, *A une Madone* (LXVIII), básně veledůležité pro jeho zvláštní pojetí umělé a studené ženy a nenávistné, vypočítavé, analytické lásky; pak některé básně, které ukazují k bílému citovému a očištnému ohni, jenž v něm chvílemi hořel jako *Le Flambeau vivant* (XLIV), *Réversibilité* (XLV), *L'aube spirituelle* (XLVII) a přibuzné hymnické tóny k oslavě ženy (předem *Le beau navire*, LXIII). Z následujícího cyklu „Pařížských obrazů“ neradi postrádáme *L'amour du mensonge* (CXXII) a předem *Rêve parisien* (CXXVI), které malují jeho ideál protipřirodní a protipřirozený a náladové *Crepuscule du matin* (CXXVII). Z cyklu „Květy zla“ neměly by v žádném výběru scházet *Une martyre* (CXXXV), *Femmes damnées* (CXXXVI) a *Allégorie* (CXXXIX) jako z následující Vzpoury *Litanie k satanu*, vesměs čísla pro citový nebo filosofický život básníkův první důležitosti. Že se z posledního oddílu nepokusili páni překladatelé o znělku *Smrt milenců*, ten zázrak lyrické něhy, chápou zcela dobře.

A nyní k překladu. Opakuji, že mne neuspokojuje, poněvadž neskýtá — až na skrovné výjimky — to, co je nejdůležitější: *stavbu básníkovu, fakturu a dikci verše, zvláštní výraz, lesk a vůni, náladovou sugestivnou plnost básníka*. Každý, kdo zná originál, přizná mi, že překlad je proti němu ubohou suchou květinou v herbáři, bez lesku a vůně, a kromě toho drolivou a často přelámanou a špatně napjatou. Páni překladatelé hřeší tím, že nepochopili dikci Baudelairovu. Baudelaire není nic méně než *řečník*, než rétor, ale u pp. překladatelů

vypadá opravdu často Baudelaire jako mnohomluvný advokát, jenž vede líčení. Tím je ovšem všecko zvráceno na ruby.

Baudelairův verš je *vypočten* do posledního slova, v něm není veršů nebo částek dělaných jen pro vyplnění řádky, je autor, který nejméně *štrkuje*, jak říkám, t. j. který nejméně naprázdno vyplňuje a zasy-pává štrbiny. Jeho verš je *nejblíže hudbě* a má celou její matematickou pravidelnost a vypočtenou hotovost a neomylnost. Je sladěn a instrumentován až do barvy samohlásek. Je napojen magnetickou silou až k vzletnutí. A přitom „průhledný jako křišťál“, jak řekl sám o verši Poeově, „hluboký a mihotavý jako sen“. I jeho bizarní na první pohled obrazy jsou voleny a podmíněny psychologickou architekturou, vyleptány do posledního detailu jako určité, úmyslné a účelné funkce. Celek verše: kouzelný, fascinující, plavý a šerý současně, teplý a světélkující jako napověděná a v kolik směrů a o kolika perspektivách rozběhlá hádanka, kouzelný a omamný! A určitý, pánovitý, hotový jako zaklínadlo.

Překladatelé hřešili, jak jsem řekl, nepochopením dikce, rozbahněním jí falešným rétorismem. Četl jsem překlad a nerozuměl jsem mu leckde ani, takové rétorické temné uzly slov splekli do něho překladatelé. Teprve když jsem vzal do ruky originál, pochopil jsem temné místo, které je v originálu zcela jasné a prima vista srozumitelné. Jinde štrkovali a vsunovali do svého verše obrazy nebo slova svá, ale *naprosto cizí* duchu, náladě, dikci Baudelaira. Tím ovšem je všecken dojem setřen.

Doložím nyní báseň za básni tyto své výtky.

V prvním čísle „Předmluvě“, v 5. sloze setřel hned a dal vyblednouti docela p. Goll silnému původnímu obrazu, jenž vyvolává až groteskně dojem hnusu a nádavkem vsunul ještě prázdnou limonádu 2. verše téže sloky.

Následující (6. sloka) ukazuje toto rétorické rozbahnění velmi jasně. V originále čtu:

Serré, fourmillant, comme un million d'helminthes,  
Dans nos cerveaux ribote un peuple de Démons, \*

Et, quand nous respirons, la Mort dans nos poumons  
Descend, fleuve invisible, avec de sourdes plaintes,

což znamená po česku: v tísní víře, jak milion hlístů — v našich mozcích *hoduje* stádo démonů — a když dýcháme, Smrt do našich plicí — sestupuje, neviditelná řeka, dutě lkajíc.

A pan Goll:

A zástup Démonů jak v mraveništi hraje  
se hemže v mozku nám, *jenž dán jim na pospas*;  
proud Smrti, neviděn, *jenž plyne kolem nás*,  
— slyš hluchý její ston! — dech plicí stále ssaje.

Všimněte si proložených vět, jimiž p. překladatel doplňoval Baudelaira, jimiž štěrkoval svůj verš a zatloukal svůj rým. Jak je to prázdné, rétorické a cizí originálu, jak bezbarvé a banální! Všimněte si i, v čem změněn obraz a smysl Baudelairův, i jak mdlejší, rozbředlejší, méně reliefní, méně sytý je překlad originálu.

Následuje báseň „Vzhůru“ — tak totiž bezvýrazně a banálně překládá pan Goll Baudelairovo *Élévation* (povznesení se myslí, srdcem). A zase táž mnohomluvná banálnost:

Envole-toi bien loin de ces miasmes morbides,  
Va te purifier dans l'air supérieur . . .

Výš zemských výparů, *dech náказы kde vane*,  
se vzhůru povznášeš, *v tom zdroji noř se, myj . . .*

A ten poslední v šeru dechnutý verš:

le langage des fleurs et des choses muettes

tak těžce a šedě:

i němou mluvit věc a hovořiti květy.

Třetí číslo — Souzvuky — je zase pochybeno a nevystiženo již názvem: *Correspondances* a naprosto nepochopena je tato swedenborským mysticismem pantheistním dýšící báseň ve své pointě:

qui chantent les transports de l'esprit et des sens

má jiný smysl než:

v jich zpěvu duch i tělo jásající hýří.

Následují *Majáky*, bouřlivý liják varhan plného slavného dechu, dopadla v překladu p. *Vrchlického* šťastně stejně jako přísná, ponurá pohřební freska *Don Juan v pekle* a parnasistické vcelku sonety *Krásy a Ideál*. (Jen poslední verš 4. slohy Dona Juana je v originále stručnější, jak hodí se k lapidárnímu celku, a zbytečně změněn smysl 1. verše v 1. tercíně *Ideálu*:

Ce qu'il faut à ce *coeur profond* comme un abîme —

Co srdce moje žádá, *je(!)* propast hlubých stínů.)

Zato hned následující pro Baudelairovu filosofii veledůležitá *Hymna Kráse* je nezdařená.

V první sloce hned zamotáno je rétorické klubko, jemuž lze těžko rozuměti, cizí naprosto originálu, který je zcela průhledný:

Jdeš z hlubin oblohy, či z propasti dne vzházíš  
ó Kráso? V zraku *tvém zřím ráj i pekla pal*,  
*jm zločin ve zmatek se zásluhami (!) házíš . . .*

překládá pan Vrchlický nesprávně i nesrozumitelně.

Originál má:

Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme,  
O Beauté? Ton regard, infernal et divin,  
Verse confusément le bienfait et le crime . . .

což zní klasicky prostě: Tvůj pohled, pekelný i božský, zmateně lije dobrodiní i zločin. Celý tón básně je zase lapidární, úsečný, světelný vcelku, a proto podobný chaos slov, jaký tu snesl p. Vrchlický, kazí celkovou náladu.

V posledním verši 3. sloky slovo *směs*, vsunuté kvůli rýmu, působí také trapně, poněvadž originál má tu rozhodné a určité *tout*, ne náhodně, ale důsledně ve stylu celku.

Nejhůře je však přeložena sloka poslední, kde baudelairovská dikce a styl jsou docela setřeny a místo nich podává se nám rétorické brimborium neurčitěho původu.

Originál má:

De Satan ou de Dieu, qu' importe? Ange ou Siréne,  
Qu' importe, si tu rends — *Jée aux yeux de velours*,  
Rhythme, parfum, lueur, ô mon unique reine! —  
L'univers moins hideaux et les instants moins lourds?

A pan Vrchlický:

Ať Anděl, Siréna, Ďas, Bůh se v tobě sklání,  
co na tom, tebou-li, *tvým okem plným hvězd*,  
ó rytme, paprsku, ó vůně, má jen paní!  
svět méně ohydným, čas méně trapným jest?

P. Vrchlický vypustil tu pro Baudelairovu poesii svrchovaně charakteristický obraz: *vilo se sametovýmá očima* a nahradil ho prázdňou frází o hvězdách. A jak je členitý originál v prvním řádku a jak je konfusní překlad!

*Mrcha*, číslo, které plastikou hrůzy, hnusu i děsu, jež budí, vyrovná se nejslavnějším partiím Dantova „Pekla“, přeloženo p. Vrchlickým šťastně, až na 1. strofu, kde v posledním verši vypuštěno slovo *lit* pro celý obraz příznačně, stejně jako kalný, v studených mlhách nudy utonulý sonet *De Profundis clamavi*. Také *Upír* a *Ona celá* jsou slušně přeloženy, ač první báseň kletby a zlořečení pro vlastní slabost a bezmocnost je v originále místy delikátnější a tlumenější (poslední verš 1. sloky). *Zpověď* setřela originál hlavně ve 4. i poslední sloze. Ještě

více porušena je ta modravá ve stříbře tavená *Harmonie večera*. Čtěte jen v originále ten verš:

Valse mélancolique et langoureux vertige!

Všimněte si té omdlévající něhy a závratné sladkosti, jak je malována již *zvukově* ve verši těmi vanutými hrdelnicemi, těmi *l, r, g*, těmi dlouhými táhlými, zhluboka dechnutými zvuky!

A čtěte pak překlad, jak to slabě zachycuje:

To valčík smutný jest a touhou nyvý let.

Vyvanutá vůně a rozprchlý zvuk!

A jak je bezbarvý ten jiný verš:

jak srdce, *jemuž děs je prázdňá černá říše*,

který v originále *živá* přímo a doslova tmou:

un coeur tendre, qui *haie* le néant vaste et noir.

Přes všecku námahu nepodařilo se také p. Vrchlickému zachytit to hluboké, jako v duze po celé básni roztržité, vlašné a zpěvné kouzlo *Vyzvání na cestu*, plné rozhoupaných, dobrodružných lodí, té vůně, která oblivá jejich plachty a lana, koupaná v cizích dalekých západech.

*Chant d'automne a Moesta et Errabunda* přeložil pan Goll, jako vždycky velmi volně, nepřiléhavě a prkenně, nevyvoláváje přitom nijak kouzlo originálu. Tak:

J'écoute en frémissant chaque bûche qui tombe:  
*L'échafaud qu'on bâtit n'a pas d'écho plus sourd*

je u p. Golla:

A každý dřeva kus, jak zazní, děsí duši,  
jak šafot k popravě tam dole měl by stát,



a jiný verš dlouhý a hladicí jako magnetický proud:

J'aime de vos longs yeux la lumière *verdâtre*

je p. Gollovi:

Tvých očí *světlých*(!) svět byl jindy plný vnady.

V téže básni zkazil jiný verš plný vláčné něhy a hudby:

Amante ou *soeur*, soyez la *douceur éphémère*<sup>1</sup>  
d'un glorieux automne ou d'un soleil couchant —

Ať sestra, milenka, buď ty ta rozkoš krátká,  
den jasný v podletí a západ bez mračen!

V elegické, na flétnách hrané básni *Moesta et Errabunda* rozrušíi dokonce i po smyslu konec:

L'innocent paradis plein des plaisirs *furtifs*,  
Est-il déjà plus loin que l'Inde ou que la Chine?  
Peut-on le rappeler avec des cris plaintifs,  
Et l'animer encor d'une voix *argentine*,  
L'innocent paradis plein de plaisirs *furtifs*?

Těch *malých* (!) rozkoší ty ráji nevinný,  
náš nářek tesklivý tě marně vyzývá,  
tam dál než k Indii a dál než do Číny!  
*a hlas tvůj* (!!)  
stříbrný, *ten již se neozývá* (!!),  
těch *malých* (!) rozkoší ty ráji nevinný!

*Smutek lunny*, který je v originále zpíváná opálová mlha, má v překladě p. Vrchlického druhou sloku velmi nejapnou a nevkusnou:

Na měkké lavině se hebkých mráček zdvihá,  
*mrouc v dlouhých záchvatech, div že se nerozplyne.*

1 - Čtenáři všimni si v tomto verši dlouhých temných *é* a těžkých *r*!

Originál je sama gracie a delikátnost:

Sur le dos satiné des molles avalanches,  
Mourante, elle se livre aux longs pâmoisons.

*Kočky a Fantastická rytina* jsou přeloženy p. Gollem slušněji, zato *Spleeny* nás neuspokojují. Je to snad dost věrné, ale kde je to zvadlé parnaté kouzlo originálu?

V prvním *Spleenu* je zkažena úplně poslední sloka, kde záleží na každém slově, jež nelze beztretně přeložit nebo zaměnit jiným. Ten těžký morosní dech nudy a únavy, který jako tekuté olovo dusně a rudě visí na těchto verších, je úplně rozprášen.

Originál má:

Désormais tu n'est plus, ô matière vivante!  
Qu'un granit entouré d'une *vague épouvante*,  
Assoupi dans le fond d'un Sahara *brumeux*!  
Un vieux sphinx ignoré du monde *insoucieux*,  
Oublié sur la carte, et dont l'humeur *farouche*  
Ne chante qu'aux rayons du soleil, qui se couche.

Každé z podtržených slov je analytický poznatek dušemalebný, který je příliš důležitý pro vyvolání nálady, než aby mohl býti nahražován jiným, mdlou nějakou rétorickou floskulí p. Gollovou. Ale p. Goll setřel je všechny do jednoho bez milosti. Překlad podle toho také vypadá:

Teď, hmoto živoucí, co jsi než balvan žuly!  
K ní Hříza vine se a Tesknot k ní se tulí —  
kdes v lůně Sahary, kde těžkým spánkem spí.  
Toť starožitná sfinx; kdo o ní ještě ví?  
Svět na ni zapomněl; jen když se slunce kloní,  
se budí *neurle* (!) a *temnou písni zvoní* (!)

V druhém *Spleenu* poslední sloka nechytla tu energickou zoufalou hrůzu originálu. V *Examen de minuit* (O půlnoci) nepochopil p. pře-

kladatel (Goll) smysl poslední strofy, důležité věty: *pour noyer le vertige dans le délire*. Nemohl by pak překládat:

Jindy — hrdé lyry kněz  
hymnou zpítý, která zpívá atd.

Překlad, jak ho podal pan Goll, je naprosto nesrozumitelný, ač originál je zcela jasný: konečně, abych utopil závrať, mdlobu svou v šílenství, já, pyšný básník, který mám zpívat smutek věcí, jedl jsem bez hladu a pil bez žízně . . .

Naprosto pochybena je také *Hymna* v překladu p. Vrchlického. Hned 2. verš říká pravý opak originálu, je i gramaticky a logicky nesprávný.

A la très-chère, à la très-belle,  
Qui remplit mon coeur de clarté,  
A l'ange, à l'idole immortelle,  
Salut en immortalité!

Překlad:

Té nejdražší, té nejkrasší,  
již (!) jasem plá hrud' setmělá,<sup>1</sup>  
zdar nesmrtný zpěv přináší,  
té modle s tváří anděla (!)

A pak ty rétorické balvany, ty dusivé kotouče slov jako: „zdar nesmrtný zpěv přináší“, kde originál zpívá průhledným, světelným, jášavým tancem!

Nejasné jsou také poslední dva verše 3. sloky, kde slovo *oublié* je příliš důležitě i pro logiku, i pro básnickou náladu, než aby mohlo být jen tak zhořa vypuštěno.

1 - Místo: jež plní mé srdce jasem.

P. Gollova *Duma* (tak překládá pochybeně *Recueillement*, jež značí sebrání mysli, zbožné přemítání) nemá toho bolestného klidu a duchového ticha jako originál. *Večerní soumrak* z Pařížských obrazů je pak v nejdělkátějších svých partiích již úplně pokažen. Je to jedna z nejsugestivnějších dušemalebných nálad, plná analytických poznatků:

Voici le soir charmant, ami du criminel;  
Il vient comme un complice, à pas de loups; le ciel  
Se ferme lentement comme une grande alcôve . . .<sup>1</sup>

Toto náladové pavučí, tyto jemné mosty sugestivně rozrušil všecky p. Goll:

Když přítel zlosyna, když večer zavítá,  
se plíže jako vlk a jako bandita (!),  
tu nebe nad námi jak kopule (!) se sklene . . .

Jak falešné je tu ku př. „jako bandita“. Bandita je loupežník, který se vrhá útokem na svou oběť, *hřmotně* — tedy pravý opak toho, co chtěl říci básník, který mluví o plíživém, tichém, tajemném zjevení se. Stejně důležité a náladově barevné *alcôve* nedošlo povšimnutí p. Gollova. Stejně setřel charakteristicky náladový obraz pan Goll ve verších

Cependant des démons malsains dans l'atmosphère  
S'éveillent lourdement, comme des gens d'affaire

překládaje:

Než duchů nečistých tu chvíli k nám se vrací (!)  
a vzduchem víří dav; k své každý spěchá práci . . .

a ještě hůře o řádek dole, kde verše:

1 - Jde večer kouzelný, přítel zločince; přichází jako spoluvinník, kroky vlčími; nebe se zavírá pozvolna jak velká alkovna . . .

A travers les lieux que tourmente le vent  
La Prostitution s'allume dans les rues

překládá à la Šebastián Hněvkovský:

Když lampy v ulici se větrem zachvějí,  
tu Prostituce hned své počne závody.

Kajicná popelcová *Cesta na Kytheru* p. Vrchlického náleží k lepším číslům knihy, třeba jedno dvě subtilnější místa náládová nebyla tak prolínavě vystižena (3. strofa, poslední dva verše 14. strofy). Totéž platí o *Abelu a Kainu*.

Poslední číslo knihy, filosofický obzor její, *Cestu*, přeložil p. Goll. Je šedější než jiná, ale v jejím velebném smutečném tempu jaký je tu široký myšlenkový rytmus! A jak k neposnutí jsou tu všechna slova a obrazy, více ještě než jinde, poněvadž na každý napjata je ideová a citová perspektiva. Hudba je tu stlumenější, zastřenější, lze ji spíše tušit než hmotně sledovat — ale zde právě je zkušební kámen překladatele. A o toto bradlo ztroskotal se také překlad p. Gollův, který má jinak leckterý dobrý náběh. Hřeší však často barokní šroubovaností a udýchaným násilím, kde originál plyne volně a široce jako veletok. Originál má věty, které zhušťují a zprůhledňují přitom jako staré mudroslovné pravdy:

Ah! que le monde est grand à la clarté des lampes!  
Aux yeux du souvenir que le monde est petit!

To mělo se přeložit právě tím *přísllovečným* zakrojeným tónem originálu, což si však p. překladatel neuvědomil.

Nebo jinde:

Et nous allons, suivant le rythme de la lame,  
Berçant notre infini sur le fini des mers,

což přeložil p. překladatel, zatemniv původní jasnost i přesnou blízkost kontrastu (nezachovav ani téhož slova) takto:

co v nás je bez hranic, to spějem v rytmu vlny  
v klid mořem skolébat, jež meze má i hráz.

Na několika místech porušen je také smysl, tak I, strofa třetí:

----- et quelques-uns,  
Astrologues noyés dans les yeux d'une femme

překládá p. Goll:

----- ten s očí ženy utíká,  
v nichž jako astrolog své tona hvězdy (1) hledá,

a, II., strofa pátá:

Ce matelot ivrogne, inventeur d'Amériques  
Dont le mirage rend le gouffre plus amer?

Toť lodník opilý, jenž Ameriky vidí,  
jichž jata morgana tí v propast vede loď!

A tak opakuju soud svůj, nyní, doufám, až dost zdůvodněný a podepřený, že ani výbor ani překlady mne neuspokojují. Z překladatelů p. Vrchlický stojí výše než p. Goll a podal několik čísel, jak jsem již uvedl, dobrých a slušných. Velká většina výběru je však chatrná a výběr jako celek nedává českému člověku žádného obrazu ani o Baudelairu mysliteli, ani nevystihuje a nezachycuje *hodnotně básnický* jeho magickou porobnou vládu, jakou bez protestů a odvolání pouť každého, kdo je vnímavý pro poesii a vůbec umělecky založený.

Páni překladatelé, jsou-li upřimni sami k sobě, musí si přiznat, že se na Baudelairovi zatím ztroskotali a že — nehledě ke třem čtyřem číslům — čeká Baudelaire, má-li býti kdy vůbec do češtiny básnický hodnotně a rovnocenně přeložen, je-li vůbec možno tento úkol řešit, svého překladatele nebo celou jich řadu. Konstatovat tento nezdar a dokázat jej, je povinností kritika, ale nemůže proto ještě vinit překladatele nebo je kárat, je-li jinak patrné, že přistoupili k dílu s celou a vážnou snahou a náležitou pietou.

Bohužel, zdá se mi, nebylo však tomu tak v našem případě. Zdají se tomu nasvědčovat alespoň různá i *gramatická a logická nepochopení textu* docela primitivní, která ukazují na povrchní ledabylost, s jakou bylo překládáno, poněvadž jinak musela by býti na první pohled postřehnutá. Uvedl jsem již během této studie několik příkladů. Nejmarkantnější zůstaly mi však ještě v peře.

Tak p. Goll ku př. nepochopil, že podmětem v poslední sloce „Předmluvy“ je *nuda* (a ne snivý zrak) a přeložil zcela jasný franc. originál:

C'est l'Ennui! — L'oeil chargé d'un pleure involontaire,  
Il rêve d'échafauds en fumant son houka<sup>1</sup>

tímto zadrhlým uzlem, jenž se věru těžko rozplétá:

Toť Nuda! — *Bezděčnou zrak snivý slzou palře  
skrz dýmky kolouče, zří popraviště stát.*

V sonetu „Propast“ čtou se tyto verše:

Et mon esprit, toujours du vertige hanté,  
Jalouse du néant l'insensibilité,

jež v próze znamenají: a můj duch, stále trýzněný závratí, závidí prázdnu, že je bez citu — což p. Vrchlický zveršoval v tento ne-  
prostupný chaos:

A duch můj závratí vždy šťvaný víc a víc,  
závidí ubohý necitelnosti nic.

Rozuměj, kdo dovedeš!

1 - Slovní překlad: Toť Nuda! — V oku bezděčnou slzu sní ona o popravištích kouřic z dýmky. Exotické slovo *houka* má v originále význam i plného a nového rýmu, na nějž romantismus — viz známou theorii Th. Banvilla — právem kladl váhu. Překladatel minul se zavřenýma očima.

V jiném sonetu *Slepci* přehlédli dokonce singulár, jež vzal za plurál a následkem toho chybně vázal větu.

Originál:

Ils (les aveugles) traversent ainsi le noir illimité,  
Ce frère du silence éternel . . .

v próze: Procházejí tak (slepce) temnem bezmezným, tím bratrem věčného ticha, a v překladu p. Vrchlického:

Tak černem bezedným kol po tmě chodí kalné  
a bratři(!) věčného jsou ticha.

Zvláštní shoda: Baudelaire, který nenáviděl na nůž každé *oficiální* umění, nezdařil se ani v překladu a vydání našeho ctihodného institutu. Jest to pouhá náhoda či něco víc?

Každým způsobem zůstane pravdou, že jistí lidé mohou ctít jisté lidi nejlépe — z uctivé a mlčelivé dálky.

Odpověď p. M. A. Šimáčkovi

Nenávist je svatá. Emil Zola

Pan M. A. Šimáček adresoval mi ve Světozoru ze dne 4. ledna u příležitosti referátu o p. Klášterského „Violách“ několik apelů, jež chci zde rozebrat jeden po druhém — aby bylo konečně patrné, jak bojuje proti mně p. Šimáček a jiní, za něž mluví. Tedy bod za bodem:

1. Pan Klášterský vydal nový svazek lyriky *Noční violy*. Já před dvěma roky v Liter. listech (1893, str. 32. a n.)<sup>1</sup> kritisoval téhož autora „*Drobtý života*“ a přitom vyšetřil jsem dosavadní literární činnost p. Klášterského. Pan Klášterský byl mi malý, sentimentální genrista, drobný a uzounký virtuos, který svoje umění složil si a snesl z rozličných uměleckých dílen. Šlo mi o to, ohraditi se proti primátu, který byl přisuzován p. Klášterskému v mladé poesii naší jeho obchodními i literárními přáteli na úkor jiných, daleko větších talentů, šlo o to, ukázat, že jiní (zejm. pp. Svoboda i Sova) hledali a našli v novém našem umění, co p. Klášterský jen rozředoval a tím — popularisoval. To je výslednice mého článku. A co dnes p. Šimáček? „Bylo by poctivé od toho, kdo napsal *takurčitě a tak bez výhrady*, že Klášterský není umělec, aby aspoň po této knížce svůj výrok odvolal.“ Což jsem napsal, že p. Klášterský nenapíše nikdy uměleckou knihu? Jak možno moje soudy, které se týkaly minulosti, minulých knih p. Klášterského (které jsem měl tehdy před dvěma roky na stole), zevšeobecňovat i na budoucnost? Což jsem četl tehdy *Noční violy*? Zahrnul jsem je do svého soudu? Co mám tedy odvolávat? I kdyby „*Noční violy*“ p. Klášterského byly nejgeniálnější kniha na světě, *nemohu* nic odvolávat, poněvadž jsem o nich r. 1893 *nic neřekl*.

2. P. Šimáček napsal, že jsem odsoudil p. Klášterského tehdy „*tak určitě a tak bez výhrady*“ jako neumělce. Ale, p. Šimáčku, vy *klamete obecnost*, které můj článek nevidělo. Otevřte si jen ty Liter. listy a čtěte na str. 33. dole a 34. nahoře:<sup>2</sup> „*Neupírám, že vedle těchto čísel, která jsem zde analysoval, najdou se v knize<sup>3</sup> kusy čistší a umělečtější, básně citové a vyrovnané — v případech, kde tato snaha a vlohy srovnávající a analogisující našla šťastný terén, kde harmonie reality a snu, předmětu a interpretace měla shodu přirozenou a objektivnou. Takových čísel harmonických a melodických,*

1 - [Viz Kritické projevy 1, str. 217—222.]

2 - [Viz Kritické projevy 1, str. 220 a n.]

3 - Totiž v „*Drobtých života*“.



posunul „napravo“. Literatura není politika, p. Šimáčku. Já stál vždycky sám — sám pro sebe, sám za sebe. Nenapadá mi spojovat se s někým. Panu Šimáčkovi „zdálo se“ — jak sám píše, že by někteří z nás rádi něco „zakřidovali“, „že ustupují a chtějí se přimknout k někdějším svým odpůrcům.“ *Prosím kategoricky p. Šimáčka, aby pro mou osobu všech takových laskavých domněnek se jednou provždy vzdal.* Odmítám jeho hypotézy jednou provždy. Já neodvolávám ze svého díla ani čárky. Celé jak je, jak rostlo a stojí, je držím! Tak bylo nutné, tak je dobré a bez úhony. Ustupovat, křidovat a stydět se — to náleží mým slechetným odpůrcům, v první řadě p. Šimáčkovi.

6. Pan Šimáček cituje mezi jiným i příkrý soud jednoho z obou jmenovaných pánů o díle p. Jiráskově. Aby bylo úplně jasno, povím svůj soud o něm. Dotyčný pán vytýká dílu p. Jiráskovu, že nedbá ústředí, jeho věrnosti. S tím ovšem nesouhlasím. *Hmotné, materiálně kulturní* ústředí je vystiženo a odlišeno zvláště v posledních pracích p. Jiráskových určitě. Pan Jirásek je mi bez odporu svědomitý a silný, pracovitý literál. Ale nemohu ho uznat za velkého historického umělce a básníka, jakým ho chtějí mluvit jeho stoupenci. *Psychologická stránka* jeho díla mi v tom brání, jak jsem dovedl a dokázal v letošních *Rozhledech*, č. 2., str. 106. a n.<sup>1</sup>

7. Pan Šimáček mluví ve svém pamfletu o *spojenectví* mém s realisty, s Naší dobou, časem a p. Macharem. Pan Šimáček je tak zapleten v koteriích, že dnes ani nevěří, že mohou být na světě lidé, kteří se *shodnou* pouhou *ryzí ideou, totožností myšlení* — a ne na základě vzájemného kontraktu se závdavkem, s pevně vyměřeným oboustranným prospěchem. Je to žalostný mravní názor, právě názor takového stádného člověka, člověka z literární louže. Pan Šimáček měří všechno sebou samým. Ale za to jednou provždy uctivě děkuju. Já se nespojil s nikým. Mně se nikdo nenabízel, ani já se nikomu nenabízel. V „*Rozhledech*“ (v čís. 2.)<sup>2</sup> jsem v odpovědi p. Vrchlickému vyslovil, že p. Machar po mém soudě měl pravdu. Já nemám ve zvyku zapírat pravdu. To je všechno. Nebylo žádného omlouvání, žádných listů, žádných rozhovorů. (To je odpověď také jistému venkovskému časopisu, který, jak jsem doslechl, mluvil o alianci mojí s p. Herbenem. Je to čirá lež. Poměr můj k p. Herbenovi je stejný, jaký byl před aférou Macharovou. Nezapomněl jsem nikterak na cechový, nechápavý, obmezený a nečestný leckdy odpor jeho proti symbolismu a mladé naší kritice.) Co soudí ku p. Machar o mém díle, je mi lhostejno. *Byl jsem sám a zůstal jsem sám. Se svou prací. A tu přijímám klidně a radostně v nutném a logickém jejím vývinu.* Nemám v ní co odvolávat, co opravovat. Je vypracovaný můj myšlenkový typ. Je to moje myšlenka. Nic víc, nic méně. A o ni se oprám. Klidně a pevně. Víím, že se s ní počítá a bude počítat.

8. P. Šimáček píše také něco o mých nečistých rukách, jimiž se nepošpíní žádný muž, literární své cti dbalý. Tomu se směju široce a vesele. Vida, p. Šimáček chce

1 - [Viz zde na str. 146 a n.]

2 - [Viz zde na str. 144 a n.]

rozhodovat o mojí literární cti! Povedený chlapík! Usvědčil jsem jej teď z falšování a kroucení a nemusil bych s ním dál ani mluvit. Ale řeknu mu přece ještě slovo. Pan Šimáček, má-li trochu uměleckého svědomí v těle, ví, co soudit o člověku, který kazí cizí rukopisy, ryje a orá v nich, ničí jich individuální výraznost, jich původní styl. Panu Šimáčkovi, který zná jistě dobře Zolu (soudím tak z jeho románů, kde jej dovede dle potřeby dobře vyssát a rozšlapat), není třeba snad vykládat názor Zolův o takovém uměleckém penězokazectví. Nuže, prosím p. Šimáčka, aby se rozpomněl na *svou redakční praxi*. Aby si vzpomněl, jak vykořisťuje té náhody, že tři čtyři nejlepší naši mladí umělci musí tisknout ve Světozoru. A ten člověk chce mně vykládat o literární cti! Milý příteli, před vámi ruce do kapes, hluboko do kapes!

9. Chcete nás poučovat také o rozdílů mezi kritikou a polemikou a vytýkáte, že mícháme obojí dohromady. Nechte toho, byla by to nevěčná práce. Nemáte smyslu pro cíle moderní kritiky a mluvíte o něčem, čemu nerozumíte. Vy myslíte, že kritik nemá svou personalitu. Vy myslíte, že když vy jako „umělec“ ve svých šedivých, ospalých, kožených románech se bez ní obejdete — tím spíše že jí může postrádat kritik. Rozumím vám a docela soustrastně vás lituju. Je to zanedbané vychování. Z těch „kritik“, které jste tiskl a tisknete ve Světozoru, se ovšem nemůžete poučit o individualitě kritické. Ale je to tak již na světě, věřte mi, že taková t. zv. *polemika*, když jí píše hotový člověk, víc *vyloží a vyjasní záhad* než taková t. zv. *kritika pp.* Vykoukala nebo Klášterského nebo Pešky, či jak se jmenují ti vaši „kritikové“.

Nemám co odvolávat. Kdybych dnes měl projít svou dráhou znovu, šel bych zase tudy, kudy jsem šel, a jen tudy. Byl to čistý boj a dobré dílo ve své nutnosti. Dnes je to citit. Je mnoho lidí, kteří mně spílají a přitom mne vykrádají. Nazírání, soudy, expresi, nerv — to všechno odkoukávají. Srovnejte, jak se psalo o literatuře před třemi čtyřmi roky a jak teď. A uvidíte, co je v tom mého vlivu a mého majetku, mého a jednoho, dvou mých přátel, p. Krejčího ku př.

Opakuju: všechno platí, jak leží. Kde jsem udeřil dřívě, udeřil bych i dnes. Každá rána byla dobrá, spravedlivá. Bylo-li kde nenávisť v mojí práci, byla jen zdánlivá, byl to silný rub lásky. Jak pověděl již krásně Zola: „Nenávisť je svatá. Je rozhořčením srdcí silných a mohutných, bojovným pohrdáním těch, jež hněte prostředností a hlupáctvím. Nenávidět znamená milovati, znamená cítiti svoji duši vtelou a slechetnou, znamená žítí opovržením věcí hnusných a blbých. Tím jsem s Vámi ve veřejnosti domluvil.“

Osobou svou jsem Vám vždy a všude k službám.

Praha, 18. ledna 1895.

### Prohlášení na adresu p. M. A. Šimáčkovi

Pan Šimáček vyzývá mne ve 14. čísle Světozora, abych vyložil a dokázal osmý bod svoji odpovědi ze 4. čísla Rozhledů.<sup>1</sup>

Vyhovuji mu zde.

Napsal jsem, že p. Šimáček vykořisťuje málo čestně náhody, že tři čtyři naši nejlepší mladí umělci musí tisknouti ve Světozoru. Věta ta má ten smysl: Světozor je jediný náš veliký list, který je otevřen modernímu uměleckému proudění. Je známo obecně, že Zlatá Praha i Lumír se před ním vcelku uzavírají. Naši mladí básníci jsou tedy odkázáni na Světozor, musí v něm tisknouti prostě tlakem okolností, poměrů: nemají druhého velikého listu. To je příčina, proč ve Světozoru naleznete některé nejlepší a největší práce mladého nového našeho umění. Ale této náhody vykořisťuje p. Šimáček tak, že kazí jich původní expresi, jich styl, zvláštní jich vůni a umělecký, hluboce původní a nejpůvodnější vzduch. V uměleckém díle záleží na každém slově a právě na něm. Umělec, skutečný umělec je nový objevitel, nový tvůrce světa. Objeví novou tvář toho šedého a únavného života, nové barvy a nové vůně. *Nové postřehnutí světa* — to jest jeho dílo. V nové, nezvyklé snad slovo, v nový zvláštní obraz, v novou, nepravidelnou snad, ale přiléhavou vazbu zachytí poznání starého světa. Ti, kdož filosofovali o umění, ukázali, jak právě na takovém novém přídavném jméně nebo novém slovese záleží: v nich jsou podány nové vztahy světa, v nich je nový relief a nový odstín, v nich složeno je nové poznání, nový svět. Dílo je tím umělečtější, čím novější a pevnější jsou tyto vztahy, čím důslednější a jednodušší je toto nové nazírání a nové postřehování. Právě umělecké dílo je to, kde všechno spolu souvisí, vespolek je zapjato jako důsledné promítnutí jedné a téže nové perspektivy, jednoho nového rozhledného bodu. Právě umělecké dílo žije v každé poslední tečce, v každé poslední čárce. Flaubert, tento typ umělce, říkal, že nesmí mu nikdo přesunout ani tečku ve slově. A v boji, který vedl Zola s t. zv. idealistickými romanopisci, seskupenými kolem Revue de Deux Mondes, byl nejsilnější jeho argument — neucta a nešetnost redakce zmíněné konservativní revue ke stylu, k výrazu, k formě prací, jež otiskovala. Citlivé, poctivé umělecké svědomí nesnese změň takových — umělecké svědomí redaktora, má-li jaké, jich nebude ani žádat. Všichni velicí umělci svádějí

1 - [Viz zde na str. 338 n.]

hotové řeže s redakcí o změnu každé čárky, o vypuštění každého slova. A to právem. To je přirozený důsledek té umělecké poctivosti, té slepé oddanosti umění, pro niž jsou dnes kanonizováni.

Jak se však chová v té příčině p. Šimáček?

Pánové Mrštík, Svoboda i Sova stěžovali si na redakční jeho praxi. Tito nejopravdovější a nejpoctivější naši umělci byli, jak mi řekli, překvapeni často zvláštní uměleckou neofobií p. Šimáčkovou. Najednou, pravili, píchá ho do očí nový, zvláštní, svrchovaně jemný obraz, jehož vědomě, účelně a přiléhavě užili, jež našli a stvořili, a žádá, aby byl vypuštěn nebo nahrazen jiným. Pan Šimáček bojí se umění nového — neboť, jak jsem slyšel a jak níže na příkladech ukážu, neběží přitom o žádné skrupule morálky, které by ohrožovaly Světozor jako rodinný list — ne, jsou to většinou čistě umělecké otázky, otázky výraznosti, osobnosti stylové. Pan Šimáček nemá prostě uměleckého svědomí, uměleckého pojetí a pochopení. Tak z „Pohádky máje“ p. V. Mrštíka byly vypuštěny z podnětu p. Šimáčkova celé věty. Snad se dějí tyto změny se svolením autorů — je možno. Ale v tom právě jeví se neumělecký duch a málo útlé svědomí umělecké p. Šimáčkovo, že umělce k takovým kompromisům nutí. Nutí právě tou okolností, že není listu, kde by své práce mohli tisknouti.

Je možno, že p. Šimáček má svolení od některých autorů, měniti něco v rukopise. Ale znám případ, kdy p. Šimáček neslýchaným způsobem zkomolil — a to slovo je ještě slabé — báseň bez svolení autorova. Je to báseň p. Ant. Sovy (Ilje Georgova) ve Světozoru 1888, str. 307. „*Zimní večery*“. Básník maluje tu svůj znuděný, zhofklý, prázdňý život v zimě a čeká osvobození od příchodu jara, od nové lásky *rozmarň, tvrdé, bezcitné* — poněvadž pravidelnou, teplou, citovou je přesylen. Podle toho zněly poslední verše, jak vyšly z ruky autorovy:

*neb hezká bruneta mne může okouzlit,  
jež rozmar měla by a zoubky perleťové,  
a vlas jak černá noc a zcela žádný cit.*

A co vytiskl p. Šimáček ve Světozoru? Přebánil sám bez svolení autora poslední řádek takto:

*a vlas jak černá noc a v oku jitra svit.*

„Zcela žádný cit“ se mu, nevím proč, nezamlouvalo — proto jej nahradil touto otřelou plochostí a všedností. Ze tím celou báseň zničil, že řekl *pravý opak toho*, k čemu směřoval básník („zcela žádný cit“ byl pointou básně), že pak báseň je roztržená — na to všechno pan Šimáček se neohlížel. A této hrubé změny, která zasahuje celé ústrojí básně, dopustil se pan Šimáček *bez svolení a vědomí autora*, neboť po vytištění básně žádal mne, abych jej u p. Sovy omluvil, že si nevyžádal jeho svolení. To je žalostný příklad p. Šimáčkovy redakční praxe. Když dopustí se podobné



nejapnosti p. prof. Truhlář ve školské anthologii, je — zcela právem — veřejně kárán. Když spáchá něco podobného censura v despotii, je terčem příslovečného výsměchu. A zde zcela tiše hřeší takovým způsobem pán, který se pokládá za předního koryfeu realismu, toho realismu, jemuž náleželi umělci jako Flaubert, toho realismu, jenž první vytknul s takovou plností a určitostí svézákonnost, determinovanou určitostí a neměnnou pevností uměleckého díla — p. Šimáček, který píše dnes o sobě: „jsme pro volnost umění i uměleckých a literárních názorů v nejširším toho pojmu významu.“ (Světozor 1895, 95.)

Představte si mladého člověka, který v umění hledá a chce hledat a který přinese svoje práce do takovéto redakce. Je patrné, jakým směrem, jakou depresí se na něho působí. *Setřít individuálnost, zdusit ji, kde je v zárodku, sepnout ji pod konvenčnost a pohodlné šablony* — v tom směru se tu pracuje. A k umělecké zbabělosti vede tato cesta. Každému, kdo hledá, otloukají se práce tak dlouho, až přestane hledat, až zemdlí. Konvence vás zadusí a nakonec si vás asimiluje — to je poslední slovo celého procesu, jak označil Maupassant. Dnes toneme všude v umělecké i lidské zbabělosti. Proti ní zvedl jsem svůj hlas. Pan Šimáček vychrtil na mne řadu surovostí. *Já mu odpověděl zde důkazem.* Ví, že mám na své straně všechny opravdové umělce, všechny, kterým jde o poctivé, výrazné, skutečné umění.

S ostatní odpovědí p. Šimáčkovou se zde nebudu obírat. Pan Šimáček tone zde v hrubých bludech a předsudcích. Myslí ku př., že kritika deterministní je *sobecká* — ale p. Šimáček neliší mezi *jedinečností* (individuálností) a *sobečtím* (egoismem). Jen tak, že neuvědomil si rozdíl mezi těma dvěma pojmy, mohl napsat svoje anathema. Kritika deterministní předpokládá naopak *mnoho lásky k předmětu, více než ta pohodlná, lhostejná kritika, kterou hájí p. Šimáček* a kterou nevím opravdu jak nazvat — než krotkou, nevýraznou a vlažnou. Pan Šimáček nerozumí dále gramaticky mojí větě: „Pan Klášterský není *vůbec* umělec“. Neví, že „*vůbec*“ znamená tolik, jako vcelku, povahou svou, rázem svým. Že se mu podařila časem jemnější, sensitivnější, zladěnější čísla — plyne z toho samo sebou. Pan Šimáček tvrdí stále ještě, že jsem p. Klášterského odsoudil *paušálně*. Prosim, aby četl Lit. listy 1893, str. 33, 1. sloupec<sup>1</sup>, kde rozebírám náměty p. Klášterského *jeden po druhém*, kde vyšetřuji a pítvám jeho umělecké prostředky i metodu na určitých konkrétních předpokladech. — Pan Šimáček dále nemůže srovnat, že kritik může býti současně i *výrazný, charakterní, individuální i objektivní*. Neví, že objektivnost není než pravdomilovnost, vlastnost čistě lidská a charakterní. Že býti objektivním znamená, jak pověděl filosof — *řici o všem svoji myšlenku a celou svoji myšlenku*. Že, viní-li nějakého kritika z neobjektivnosti<sup>1</sup>, uráží jej *čistě lidsky* — jako člověka, který jinak

1 - [Viz Kritické projevy 1, str. 217]

myslí a jinak píše, jako vědomého lháře. Pan Šimáček upírá kritikovi všecko právo osobnosti a jedinečnosti, individuality, charakteru. Podle toho by pak byla jedna objektivnost jen na světě — totiž *bezcharakternost a bezvýraznost*. A to je skutečně poslední cíl jeho rozborů: kritika ať je bezvýrazná, mdlá, vlažná, lhostejná. Pak bude objektivní, myslí si p. Šimáček. Ale mýlí se: nic patrně neví o filosofech, kteří dokazují, že právě objektivnost jistoty leží naopak ve vypracování, vypěstování individuality, určitosti charakterové atd. Ale přestávám. Kdo myslí, poznal vadnost všech jeho námitek.

19. února 1895.

### M. A. Šimáčkovi a J. V. Sládkovi

Pan Šimáček, začínaje spor v referátě o Klášterského „Violách“, prohlásil mne za literárně nečestného, jemuž neměl prý p. Machar podávat ruky. Vrátil jsem urážku p. Šimáčkovi a doložil ji: p. Šimáček, řekl jsem, není kompetentní rozhodovat v otázkách literární cti, poněvadž má za sebou velmi špinavou redakční praxi. Pan Šimáček žádal na mne bližší výklad a důkaz toho tvrzení a postavil tři otázky (Světozor 167):

1. Kterak vykořisťoval té náhody, že mladí umělci musí tisknout ve Světozoru;
2. Pro koho, pro sebe-li, či pro jiného;
3. Kteří to jsou ti umělci, již by musili ve Světozoru tisknout.

Odpověděl jsem na ně v minulých Rozhledech<sup>1</sup>, ne cifru za cifrou, ale logickou řadou, z níž si je p. Šimáček snadno sestaví:

ad 1. Vykořisťování záleží v tom, pravím tam, že p. Šimáček žádá změnu uměleckého výrazu a stylu dotyčných prací.

ad 2. Pro koho to činí? Pro svůj list, pro obecnost, aby se neurazilo v známé lenosti mas novým a překvapujícím a neodběhl.

ad 3. Jmenoval jsem pp. Svobodu, Mrštíka a Sovu, s nimiž jsem hovořil o těchto věcech a kteří nesli nelibě opravy, k nimž je p. Šimáček nutil. Nutil, poněvadž je postavil před alternativu: buď se podrobíte změně nebo vám práci neotisknu. A ptám se znova: co má učinit člověk, který má tisknout ve Světozoru ročníkový román jako p. Mrštík Pohádku máje, když p. Šimáček žádá na něm vypuštění nebo změnu několika vět? Bude státi na svém a nepovolí. Ale pak mu vrátí jeho román, on ztratí rok, snad dva, než mu jej vezmou jinde. A je otázka, přijmou-li mu jej jinde. Objemem vyrovná se Světozoru jen Zlatá Praha. Jinde již pro objem listu je věc více než pochybná. Co tiskli tito umělci v Květech a Lumíru, byly práce menšího rozsahu. Tlak okolností, bídné hmotné poměry, touha projevu a styku s čtenářstvem, kterého je umělci třeba jako plícím vzduchu — ty všechny poměry, které zná p. Šimáček stejně dobře jako já a po kterých se s uměle nechápavým úžasem vyptává — způsobí, že se poddá se vzdorem v duši, s odporným žlučovitým pocitem urážky a pokopení, s přikrytou ranou, která hlodá a otravuje.

1 - [Viz zde v předcházejícím článku]

To byl smysl mojí odpovědi: jasný, určitý, čistý.

Pan Šimáček mu jistě dobře rozuměl. Ale hraje nechápavého kvůli mystifikaci obecnstva.

Chytá se slova „vykořisťovat“. Je prý to nepoctivé slovo. — Ne, p. Šimáčku, to slovo drží pevně, jako hřebík ve zdi. Zatluču vám jej však ještě pevněji do lebky, libo-li. Zvedněte tedy hlavu a dávejte pozor! Víte, co je to: využítka náhodu? Kýváte. Nuže, zrovna to je: vykořisťoval náhodu. Drží teď již hřebík ve zdi, totiž v hlavě?

A jakou „kořist“ si tak získáte? Velmi smutnou. Vím, čím vám zaplatí každý soudný umělec: náležitým opovržením. Přečtěte si jen odpověď p. Sovovu v 11. čísle Nivy, kde mluví, že změny, jež vám povolil, „byly ho nedůstojny“, kde koncese, jež jste od něho žádal, nazývá „zbytečnými“, a odvrhuje povolnost svou se vzrůstem uměleckého sebevědomí, kde konečně vrhá zasloužené světlo na vaši ubohou redakční praxi, která by chtěla ustanovovat umělci i volbu látky, na žalostný váš „program“, v kterém běží ne o myšlenky — ale o abonenty. Přečtěte si i vysvědčení, které vám vydává v našem listě i p. Mrštík!

Běželo mi o to, ukázat, co tím umění i umělci, karakternost a individualita obou — ztrácl! Jsem rád, že otázka, kterou jsem vyvolal, objevila se jako důležitá otázka literární. Že umělci z vlastního podnětu, bez mého vědomí a vyzvání přihlásili se, pp. Sova a Mrštík, a ilustrovali ji tak markantně. Že ukázali ji jako otevřenou přikrytou ranu, již nikdo nechtěl vyšetřit a na jejíž zhojení nikdo nepomýšlel.

Jsem rád, že otázka redaktorská, otázka vydavatelská a podklad její: výrazná volnost, svědomitost a sebevědomá jedinečnost umělce stala se předmětem úvah, které se budou, doufejme, prohlubovat a které nezmizí již z novinářské veřejnosti.

Co je těch několik surových, lživých urážek, které na mne vylil počestný p. redaktor Světozora, za takovou cenu?

Pan Šimáček ve Světozoru z 8. března ještě pochyboval, že pp. Mrštík, Svoboda, Sova si stěžovali na jeho praxi redaktorskou. Dnes předkládám mu zde důkazy písemné, vlastnoruční tvrzení dotyčných pánů: prohlášení p. Svobodovo i obšírný výklad a doklady p. Mrštíkovy; v podstatě potvrdil také totéž p. Sova, třeba malicherně se zarážel o slovo „stěžovat si“. Slovo snad nepřilehá, ale věc je správná pod ním. Vím, že nestěžovali si mi dotyční básníci jako si stěžuje dítě učiteli nebo podřízený představenému. Chtěl jsem říci prostě, že v hovorech svých mluvili o malé redakční delikátnosti p. Šimáčkově a nesli ji s nelibostí; projevovala-li se sarkastickým posměchem či jinak, je při věci vedlejší.

Pan Šimáček přiznává se ostatně stále otevřeně k tomu, že umělecké ohledy v jeho redakčním programu podléhají ohledům — obchodním. Tak ve „Světozoru“

z 8. března píše, že má pro změny svoje „důvody (11) v závazném svém zřeteli na několikéř censury a různost kruhů širokého obecenstva“. Několikerá censural Myslím, že úpíme dosti pod jednou, úřední.

Napsal jsem, že je mi lhostejno, podniká-li p. Šimáček opravy se svolením spisovatelů nebo bez nich. *Spisovatelé* — a to dokazují svědectví všech tří pánů — *podrobují se jim s nelibostí a odporem a nesou je tedy jen z nutnosti, z tlaku okolností.* Neumělecká duše p. Šimáčkova, opakuju, jeví se v tom, že od spisovatelů žádá těch oprav, že nemá úcty k uměleckému dlu, k jeho zvláštní, původní výraznosti. Je to cechový, lineárový člověk. Nalezne-li kde nové slovo, výrazný odstín barevný nebo důrazný, nemá žádné jiné snahy, než ho setřít.

Uvedl jsem však v posledních „Rozhledech“ určitý případ, kdy p. Šimáček *bez svolení autorova* zkomolil báseň. Běží o poslední řádek p. Sovových „Zimních večerů“ (Světozor 1888, str. 307). Pan Šim. přiznává se k činu, ale vykrukuje jej se stejnou drzostí *jako uměleckým nepochopením.* Tvrdí, že „zcela žádný cit“ je logicky nemožné v básni, že předpokládá, že se p. Sova přepsal(!), a tedy že korigoval báseň po svém domyslu, jemuž prý dal za pravdu ostatně sám p. Sova, když tisknul v knížce (která, mimochodem podotýkám tu závažnou okolnost: vyšla u p. Šimáčka) „Realistické sloky“: *vřelý, prostý cit.* Tak prý sám p. Sova přivedl mne ad absurdum. Jsem prý hloupý kritik a blamoval prý jsem se v celé věci nesmrtelně.

Poněvadž p. Sova v poslední „Nivě“ „nemůže se upamatovat“, jak to vlastně s těmi „Zimními večery“ bylo, pomohu zde jeho paměti a vyložím tajemný proces, kterým nejprve bezcitná a rozmariná p. Sovova brunetka stala se citovější než všecky Schillerovy blondýny nebo p. Sládkovy dortové milenky v národních krojích, vypůjčených z matičných slavností. Dostala prostě strach z pp. redaktorů a kritiků, pomyslíla si, že by to bylo „shocking“ a — polepšila se. Ve strachu zapomněla jen na něco, čemu se říká logika a důslednost konceptu.

Fakt je ten, že v původní verši autorově zněly poslední tři verše:

*neb hezká bruneta mne může okouzlit,  
jež rozmar měla by a zoubky perleťové  
a vlas jak černá noc a zcela žádný cit*

a že jsou nejen zcela srozumitelné, ale daleko jednotnější, logičtější a celejší, než verše druhá, „vřelý, prostý cit“. Pan Sova učinil tu pěkný objev, originálně náladově dokreslil psychologické pocity nudy. „Moje naděje a touhy byly v těchto dlouhých, jednotvárných dnech nudy *podivně kruté a zloštné*“, píše Stendhal ve svém Deníku

(1804); „chtělo se mi ženy, která by mne vydráždila svou *chladnou neležností* z mojí ztuhlosti (léthargie).“ Stendhal, kterému se Taine, Bourget, Brandes a j. a j. poklonili jako největšímu psychologu, bude snad pp. Šimáčkoví a Sládkovi přihloupným fantastou — ale mně je svědkem rozhodným. Jisto je a psychologové dobře vědí, jak zloštně a podrážděně bývá zabarven citový život v depresi mdloby a nudy. A mně, když jsem četl báseň p. Sovovu před tím, než byla poslána p. Šimáčkoví, vtiskly se přímo do paměti poslední verše. P. Šimáček soudil však jinak: jemu bylo kuriosní, že tak lze cítit; on myslel, že nudící se člověk sní o ženě jinak, nějak idylicky vzrušeně. A odtud jeho konvenční banální „oprava“. Pan Sova zpáčil se později sám, nevím proč, ale druhá verše jeho je nešťastná (nejen umělecky všední a prázdná): nelze přece říci jedním dechem o děvčeti, že má *rozmar a vřelý, prostý cit.* Jednotnost posledního pojetí je tím také porušena: logická řada vede zcela jasně tak: bruneta — rozmar — černý vlas — žádný cit.

Přenechávám s největším klidem všem psychologům, aby rozhodli tuto při. Každému, kdo zná se v otázkách uměleckých, kdo zná zejména duševní život mladého umělce — nejisté tápavé hledání, znepokojenou úzkost poctivé umělecké duše — je tu všecko jasno. Pan Sova, tehdy snad 22letý básník, nemůže tu nic ztratit z naší úcty jako umělec. Ale vina všecka padá na hlavu takového redaktora, jako je p. Šimáček. Věděl jsem o změně, již provedl p. Sova ve sbírce a *vzhledem k ní*, užívaje jí jako určitého demonstračního předmětu, jako typického dokladu pro psychologii uměleckého zviklání a zastrašení, psal jsem v posl. Rozhledech o žalostných důsledcích, k nimž vede takováto praxe. *Mladí lidé zastrašují se, zrazují se, podlínají se ve svém vzletu k novému.*

☞ Pan Šimáček nerozumí pořád ještě mému soudu o p. Klášterském. Je to komické, jak tento trpaslík plete se stále na bojišti. Odbudu to zcela krátce: p. Klášterský, řekl jsem a opakuji znova, není umělec; přesto *podarilo* se mu několik lepších čísel, několik šťastných drobných kombinací po cizích vzorech. Je tu teď všecko jasné? Či nechápou pp. Šimáček a Sládek, jak *vědomě nově, volně a důsledně* tvoří umělec. A jak z drobtů, z náhodných náleží cizích mincí, z vtípu, píle a šťastné shody žije kopista?

P. Šimáčkoví příběhl ku pomoci p. Sládek v Lumíru z 10. března. Chtěl parodovat, jak dovedl a uměl, význam a vážnost pře. A to je zajímavý fakt. Pro uměleckou původnost má dnes Lumír posměch; nechápe ani, oč běží. Sešel skutečně až stařecky. Když byl v mužných letech, bral podobné věci *velmi vážně*, jak nám dosvědčuje str. 454 Lumíru z r. 1887. Tam totiž dočte se čtenář, že p. ředitel Bartoš vytiskl báseň „Ptáky“ p. Jarosl. Vrchlického *v čítance pro 2. třídu gymnasiální* změniv v ní dvě slova: azur v „blankyt“ a „smaragd“ v „zeleň“ a vypustiv některé verše.

A dočte se tam následující charakteristiky jednání p. ředitelova (jež mimochodem já sám pokládám za omluvitelné a vysvětlitelné): p. Vrchlický mluví tam „o herostratské práci slovního pedagoga, bezohledném, zaslepeném amputování“ a nakonec „nemůže se zbavit evangelické paraboly o penězoměncích a svatokupcích v chrámu, na které povstal Kristus s důtkami a karabáčem.“ A to šlo, prosím, o báseň, která *beze změny*, jak vyšla z *péra básníkova*, byla vytištěna v „Dojmech a rozmarech“ a kterou upravil p. Bartoš — pro ubohé sekundány. Věru, tenkrát byl Lumír daleko radikálnější než dnes nejkrajnější výstřelky Moderny. Ovšem bylo to — před osmi roky.

Pan Sládek pochopí teď snadno, kdo je tím lvem s hoblinovou hřívou a nestačí-li tak daleko jeho vtip, tož aspoň tolik, že kdo chce pročesávat lvům hřívu — musí mít sám nejprve čisté nehty.

Pan Šimáček chlubí se v posledním Světozoru gratulacemi, jichž se mu dostalo od četných přátel i od vzdálenějších literátů, od nichž „to neočekával“, po vítězné krucιάdě proti „levému křídlu Moderny“, jak vtipně píše „Naše doba“ (ono to není hloupé vnášet i do literatury politiku a konstruovat si divokou levici, aby člověk mohl hrát solidní elementy středu nebo pravice).

Slyšel jsem kohosi, kdo charakterisoval celé přítomné tažení Šimáčkovo „maturní práci pro Akademii“.

Jak vidět, není k ní mnoho potřebí: nějaká ta surovost, nějaká ta lež, nějaké to hlupství a — mnoho papíru, nějakých dvacet sloupců Světozora petitem.

21. března 1895.

## Otázka redaktorská

*Kritické myšlenky k aféře Šimáček-Šalda*

Spor můj s p. Šimáčkem přesunul se konečně do povýšenější arény *myšlenek a zásad*. Je-li kdo tomu rád, jsem to já. Naděje, již jsem vyslovil v minulých „Rozhledech“, že *otázka redaktorská* a podklad její: *právo umělecké individuality* stane se konečně snad přece předmětem úvah a šetření, vyplnila se alespoň částečně článkem „Času“ z 13. dubna. Před ním listy, jež se sporem zabývaly, nepochopily naprosto jeho zásadný dosah a těžily z něho pouze pikantním klepařením. Píšu: naděje má vyplnila se *částečně*. Neboť „Čas“, ač tvrdí, že v zásadní části otázky se mnou úplně souhlasí, se *mýlí*: „Čas“ nepochopil, oč jsem v *Rozhledech* bojoval, co jsem *tvrdil a hájil*, a v *zásadní otázce, totiž v poměru redaktora k umělecké individualitě, se se mnou úplně rozchází*.

A přece jsem mluvil tak srozumitelně!

Řekl jsem: Ve Světozoru, jak mohu soudit z dokladů, hřeší se tím, že se *mladým umělcům, kteří hledají nové, kazí jich styl, jich výraznost, jich temperament*. A počínání takové má zhoubný účinek: zastrahuje mladé lidi, vede je ke konvencím, k prostřednosti. Takovouto depresi ženou se k umělecké zbabělosti. A závěr z toho tedy a norma, příkaz pro redaktora: *neškrtat, neménit, nežádat změny!* Dílo umělecké, řekl jsem, je takové, kde všechno spolu je zapjato, všechno souvisí; kde v posledním slově žije a odráží se celková umělecká individualita, kde není ani čárky liché a bezvýznamné. A k tomu musí pracovat umělec, aby byl individualitou. *Styl* je právě nejmocnější projev individuality: je nesen rytmem, v němž se nesmí vynechat takt, aby se nesesunula celá věta. Takové ideální veliké umělce snad nemáme posud; ale máme mladé lidi, kteří jdou touto cestou: a těm nesmí se podrážet nohy, nesmí se s ní shánět. Tedy závěr: *redaktor nesmí rušit styl, umělecký a temperamentový výraz svých spolupracovníků. Buď práci otiskne tak, jak vyšla z ruky umělce, typická, třeba se mu zdála výjimečná, bizarní, výstřední atd. celou od a do z — nebo ji vrátí*. Ale nebude ji „opravovat“, nebude otloukat její zdánlivé „výstřelky“, nebude ji šňerovat do korsetu pravidelné průměrnosti. Činí-li tak, hřeší umělecky, ruší uměleckou a lidskou individualitu a počínání jeho na mladé, nevyspělé umělce, na talenty, kteří teprve hledají, může mít *pedagogicky špatný vliv*, poněvadž je nutí ke kompromisům, k zapírání sebe, k zbabělosti. Tedy: redaktor může vrátit ne jednu, ale sto prací — to je jeho právo — ale tu, kterou přijme, *má přijmout, jak je*, jak vyšla z ruky uměl-

covy, jako *celek*, *nedotknutelný*, *typický celek*. Jen to je správné, umělecké, myšlenkově zdůvodněné, všem moderním názorům našim odpovídající hledisko a stanovisko. Doložil jsem se již v 5. čísle *Rozhledů<sup>1</sup> Flaubertem a Zolou*, kteří nazírali právě tak jedině umělecky na každou práci, jako na *celek*, *typický útvar* celé řady podnětů a předpokladů, v němž všechno nutně a důsledně souvisí a je navzájem dáno a určeno. Dnes dodatkem cituji i jejich nazírání otázky redakční, otázky „opravování“ a „zlepšování“ uměleckého díla redaktorem, kterou rozřešili jasně a konečně jednou provždy po mém soudu: „*Opravovatel se dá jen prostředností; talent nese s sebou stejně svoje vady, jako svoje přednosti: oddělití jedny od druhých nelze: to právě jest individualita. Ale opravovatelí prostřednost je zcela zbytečná; neboť nic na tom nezáleží, je-li prostřednost horší či lepší — prostředností zůstane vždycky.*“

Opakuji tedy znova: běželo mi o *umělce* (třeba nevyvinuté, teprve se hledající), lidi, kteří mají svoji *individualitu* (třeba v zárodku posud), kteří mají určitý *vystovený temperament*, ať smyslný, ať spiritualistní, kteří nejsou prostřední, průměrní a pravidelní slovem. Jen o ně mám starost při takové redakční praxi, k níž nepokrytě se přiznává p. Šimáček ve „*Světozoru*“ str. 250.: „navrhoval jsem i podnikal a budu i nadál navrhovati a podnikati změny . . .“ Nestarám se tedy o tu celou hromadu průměrných *spisovatelů* (ale ne umělců), která tiskne ve *Světozoru* a všude jinde; těm lze „opravovat“ a „radit“ — na těch není prostě co kazit. Takoví lidé, chápu, se ještě poděkují za změny, jak píše p. Šimáček, nebo o ně ještě poprosí. *Ale ty neměl jsem vůbec na mysli, o ně mi vůbec nešlo. Já výslovně ve všech číslech Rozhledů mluvil o stylistech, o umělcích, o mladých umělcích, kteří hledají nově na vlastní pěst!* A k těmto může býti jen jedna redaktorská praxe správná: buď *celou* práci přijmout nebo *celou* práci vrátit. Tertium non datur v těchto případech. A jen tam, tvrdím, sáhá pravomoc redaktora, nikam jinam. Kdo má svůj *temperament*, nesmí se mu kazit! Kdo má svůj styl, nesmí se mu kazit! A pracuje-li k němu, nesmí se tyto náběhy lámat! Ať temperament mystický či smyslný — všechno jedno: ať styl jakýkoli, plastický či hudební, reliefní či sugestivný, prostý a tuhý, či bohatý a úponkovitě barokní — všechno jedno.

Toto, trvám, jedině správně nazíraní nesdílí však p. Herben. On věří proti Flaubertovi a Zolovi v „redaktory, kteří poradí a polepší“. On myslí, že kdyby redaktor nerozjel se trochu červenou tužkou po rukopise, klesl by na pouhého redakčního sluhu, na pasivní stroj. On chce, aby redaktor také projevil svoji individualitu a představuje si to tak, že je — nejmenovaným spolupracovníkem svých spolupracovníků! On soudí, že redaktor je zodpověden za list nejen úřadům, ale i čtenářstvu, a tato zodpovědnost že mu dává právo podnikat změny v pracích spolupracovníků. Opakuji znova, názor tento pokládám za nesprávný a mnohdy i škodlivý. Všecky tyto námitky jsou odrazeny a vyvráceny již nahoře. Redaktor jest zodpověden za list — ovšem — ale vždyť také může vrátit rukopisy, které nechce tisknout, zcela

1 - [Viz zde na str. 340 n.]

volně, zcela nezodpovědně, bez udání úvodu. Vždyť tiskne jen, co chce, co odpovídá domnělému směru a chuti jeho čtenářstva. Ale zodpovědnost ta nemůže mu dát nikdy práva, aby ubíjel cizí individuality umělecké. *Nemusí* jim otevřít bránu svého listu, *nemusí* jim zprostředkovat styk s čtenářstvem — vrátit jim jejich práce, k tomu má plné právo. Ale nemá práva „opravovat“ jim jejich práce, uzpůsobovat si je pro svoje čtenářstvo, kazit je v jejich organickém růstu, zapírat a zakrývat jejich individualitu. To je *nemravné prostě*, tvrdím rozhodně. To je pak politika kupecká, obchodní. Pokud se týče však *individuality redaktorovy*, ta musí se jevit v *něčem naprosto jiném*, než v přistihování a opravování prací, v šňerování originality a individuality v prostřednost a šedivou plochost. Individualita redaktora právě naopak jeví se v tom, *kteří talenty* seskupil kolem sebe,  *kterým talentům* dal půdu k rozvoji, arénu k zápasu, kterým dal slunce a vzduch, aby mohli volně v pohodě vyrůst. Individualitou je mi ne ten redaktor, který má kolem sebe armádu průměrných a prostředních, stejně velkých, stejně širokých, stejně uniformovaných vojáků, jimž všem přistihuje kabáty — ale ten, kdo několik výrazných, krásných hlav, několik zvláštních — třeba mezi sebou nepodobných — malebně kostymovaných postav, jak žily a rostly v polích nebo v ulicích, vyjme ze tmy, vysvobodí z kletby stínu a mrazu a vysadí v celé jejich neurvalé, malebné, syté, nestřísněné a nepreparované barvě a vzduchu do plného, plavého, zpívajícího slunce! *Jaké* lidi našel — *jakým* lidem otevřel společnost —  *jaké* to jsou typy, jakou mají stavbu těl, jaký rytmus chůze, jaký zpěv krve, jakou vůni rtů, jaké zvony v srdci, jaké mlhy v očích, jaká jasna v polích mozku — v tom je jeho individualita. A čím více velkých, silných individualit — ne zlomil — ale zasadil — tím větší je sám, tím individuálnější je sám. Jeho sláva, jeho individualita měří se těmi, které odkryl. Redaktor je konec konců *kritik*, kritik ne úvahy, ale činu. A jako o kritikovi platí o něm, co se řeklo o patriarchovi takových kritiků: *theorie* byly, *theorie* budou, přešly, přejdou; ale co zůstane, jsou ti dva tři umělci, kterým zjednal místo i sluch v hlomozné tlačenici ulice.

Opakuji: p. Herbenův názor, v němž se setkal ostatně těsně s p. Sládkem, tak těsně, až jej samotného, jak svědčí konečná poznámka, překvapila tato „*Wahlverwandtschaft*“, pokládám za nesprávný a nemoderní. Tento názor a tato praxe u nás posud vládnu. Proti nim jsem se ozval. Ne pro širokou armádu průměrných spisovatelů — ale pro dva tři vyvolené ze sta — pro *mladé umělce*, pro *mladé* individuality, kteří hledají *nové*, kteří mají *temperament*, *výraz*, *styl* — dvě tři nutné podmínky umělce. Neměl jsem na mysli ani *starší* umělce, skutečné umělce — ti vypsali již a dovedou si ubránit svou individualitu — ani individuality *vědecké* nebo politické. Umělecká individualita je v dnešní kultuře vzácný květ, v naší kultuře zvláště. Falešně pochopená národnost i společenskost dusí a nivelují nás všecky. Bojuji proti praxi a názorům, které tuto individualnost stírají, hubí, poškozují.

K těmto zásadním námitkám připojil „Čas“ výtky speciální, *osobní části otázky* se týkající.

Předně zdají se „Času“ všechny doklady praxe p. Šimáčkovy, jež jsme podali, malicherné; jsou prý to pouhé mušky; svéráznosti, původní výraznosti prý p. Šimáček nikomu neubral; zabíjím prý mouchy pyramidami.

Mně zdá se naopak zase, abych zůstal při obraze p. Herbenově, že pan Herben jde na slona s přátelskou plácačkou na mouchy. Může-li napsat p. Herben, že doklady, jež jsem uvedl, nebyla kažená exprese a styl dotyčných umělců, pak neví prostě, co styl a exprese je. P. Šimáček ulomil p. Sovovi výraznou a docelující pointu básně a nahradil ji nesmyslnou a prázdnou floskulí („zcela žádný cit“ — „v oku jítra svít“), podnikal, jak napsal p. Sova v Nivě, „časté, i smysl měnící změny“, vypustil z Mrštíkovy Pohádky máje celou partii psychologicky nutnou — a to není kažení výrazu, temperamentu, individuality? V básni p. Svobodově „Šero vlastní duše“ (Světozor 1892, str. 135) změnil výrazný a nový obraz, který drsně a vlhce vyvolává: „noc leze do krajiny“ otfelou starou frázi: „noc padá do krajiny“ — a to není kažení stylu? Kdo tak tvrdí, nemá pro styl a výraz básnický vůbec pochopení (jako soudíme, 90% českých spisovatelů i kritiků). A přece vyložena byla otázka ta i u nás v Čechách tak jasně a názorně prof. Masarykem v „Studiu děl básnických“<sup>1</sup> a hlavně ve všech vztazích vyčerpána Vilémem Mrštíkem v několika článcích v „Národních listech“ z r. 1889 „O stylu“! Stačí si přečísti jen 13. paragraf Masarykova „Studia“, kde vykládá se význam básnického slova, kde mluví se o poesii jako o umění v pravém toho slova smyslu výtvarném a jako doklad a zužití teorie této analýsy Goethovy básně „Ein Gleiches“ (§ 15), kde celá záhada točí se kolem *slávek Vögelein* či *Vögel* a kde prof. Masaryk ukazuje, jak pro jednotnost a zapjatost nálady, výrazu a stylu básnického není to lhostejno, kterého slovíčka je tu užito. Pak snad pochopí každý, co je to styl, že právě jen a jen záleží ve slovech, na tom, kde jsou postavena, jak jsou vybrána: pak pochopí se snad, jak jemný, subtilní, delikátní je to pojem styl a výraznost a že není třeba mýtit z práce celé odstavce — aby byl styl porušen, že není třeba vyrvat květinu z kořene, aby byla setřena její vůně a rozervána nebo zakalena její koruna. Pan Šimáček (a názor jeho vzal za svůj i p. Herben) píše, že jsou to změny formální, ne obsahové. Ono to není sice pravda (doklad z p. Sovy je změna psychologické látky, p. Mrštíkuv též; nadto mluví p. Sova v Nivě o změnách, jež se dotýkaly smyslu — zase tedy *látkové*), ale i kdyby bylo, je to úžasné nepochopení uměleckého stylu a výrazné náladovosti, je to zvrhlý soud estetický; neboť styl je právě to neodlučitelé prolnutí myšlenky a výrazu, kdy slovo nelze oddělit od představy, aby ona tím zároveň neutrpěla. Styl je právě to: umělec nalezl pro určitou představu to *jediné, konečné* slovo, které ji zachytilo: *slovem* tím nesmíte hnouti, jinak hnuli jste již *představou!* Tento umělec, jedině správný názor je však u nás rara avis; přes všechno, co theoretikové pověděli o tomto

1 - Doporučujeme kolegiálně ku pročtení ctěné redakci Naší doby po 7. čísle.

předměť, je tu nejasno i lidem, kteří chtějí rozsuzovat v těchto otázkách. Znova a znova upozorňují, aby si každý dříve uvědomil, co je to výraznost umělecká, co je to *styl*; aby si uvědomil cenu básnického slova; aby pochopil, že styl, básnický obraz, výraz, slovo není nic *nahodilého*, že je to *důsledek* všech psychických i obsahových předpokladů, jako barva nebo vůně květiny, nebo tvar její koruny není také nic nahodilého, nýbrž je dáno celým terénem a podnebím, celou půdou, všemi jejími štavami, vlivy, podmínkami. Styl je choulostivý umělecký květ, květ charakteristický, determinovaný, nutný. Jej nemůže „zlepšovat“ cizí ruka; styl, aby byl stylem, musí být právě konečný, definitivní, nezměnitelný. A tedy znovu též závěr: spisovatel buď má svoji *výraznost, svůj styl, je umělec, je individualita* — a pak se musí buď tisknout od první písmeny k poslední — nebo netisknout vůbec. Tertium non datur. Každý jiný kompromis je umělecký a filosofický nesmysl. Opakuji jen, že to platí o *umělcích* buď hotových nebo rozvíjejících se, o krystalech pevných nebo tvořících se, o několika ze sta. Ostatní jsou pouzí — spisovatelé. Ty lze opravovat i upravovat.

Jiná výtka „Času“, stejně neoprávněná. Proč prý jsem *jednostranně* namířil na p. Šimáčka? Jiní redaktoři jsou prý daleko horší. A uvádí doklady redakterského a vydavateleškého vandalizmu, škrtnutí celých slok, přepracování charakterů v románech, vypouštění jednotlivých básní ze sbírky bez svolení autorova atd. Jistě prý o takových zlořádech vím, podezírám mne „Čas“.

Prohlašuji zde kategoricky, že *to není* pravda. O případech „Časem“ uváděných neví; neví dosud, koho se in concreto dotýkají. Zde má a měl povinnost „Čas“, který má patrně doklady nebo zprávy v rukou, nasadit opravnou páku. Já sám nesyšel nikdy než o p. Šimáčkoví. Na Svatopluka Čecha *nestěžoval* si nikdo; p. Mrštík vydává mu také v 6. čísle Rozhledů brilantní vysvědčení: „V Květech jsem měl na př. práce nepoměrně směřejší než ve Světozoru. Svatopluk Čech neškrtnl ani sebe-nebezpečnější místo.“

Teprve po aféře svojí s p. Šimáčkem slyšel jsem, že jinde je redakční praxe daleko horší. Historických dokladů mi však nikdo nepodal. Chci rád věřit a těšit mne to skutečně, že redakční praxe p. Šimáčkova není *nejhorší*. Ale to jsem také nikde netvrdil; já tvrdím jen, že je *špatná* a tou zůstane po mém soudě, i kdyby jinde byla stokrát horší.

Pan Šimáček v 21. čísle „Světozora“ namítá, že nemusí se nikdo těmto změnám v časopise podrobít, že si může hned vydat *knihu*. Tato námitka není správná: *kdo* vydá člověku knihu, který „nemá jména“, který netisknul posud v časopisech? Nikdo. Proběhnout redakční ulici musí tedy *každý*. A ne rok, ale pravidelně *kolik let*. A o to běží, že v této době při výborných tradicích pp. redaktorů může být mladý talent, jak náleží, *znechucen a unaven* k samostatnému novému hledání, když se systematicky kazí úředním redakčním průměrem nezávadné, úzkostlivé prostřednosti.

V témže „Světozoru“ přiznává se také znova pan Šimáček ke svému *obchodnímu stanovisku*. Opatřte nám několik tisíc abonentů a my budeme hned reformní — to je jeho odpověď. „Čas“ trká s ním souhlasí. Ať si mladí založí svůj list, když chtějí dělat revoluci, míní pan Herben. Je to zajímavé vidět, že „Čas“ k volnému projevu umělecké individuality — žádá několik tisíc na hotovosti. *Chudým revolucionářům* je zle: ti ať raději „revoluce“ (jak se říká) nechají. A bohatí ji mohou provozovat jako sport. Zajímavé hledisko a v „Čase“ mne velmi překvapuje: píšeš-li do cizího listu, strp i kažení svého výrazu, stylu, individuality — nemáš-li kapitál, abys si mohl založit svůj list. A založíš-li si list, můžeš zase dělat se spolupracovníky, co chceš. Můžeš utiskovat pak jiné, jako utiskovali jiní tebe. Řekneš: „Znám své obecnstvo a jeho vůli“ („Čas“, str. 220, 2. sloupec) a vyhovuju jí. Přizpůsobuju jí autory. Kdo mi může říci, že hřeším?

To je stanovisko, které mě velmi překvapilo a dalo mi dost myslit. Je to, abych to řekl slovem, stanovisko *velkokapitalistické*, stanovisko *materialistické*, *velkopřímýslné*, *amerikánské*. Tak je tomu skutečně v Americe. Namítáte sice, že tam není *umění*, že tam není uměleckých individualit — nýbrž pouhý *spisovatelský průmysl* — že *umění* stojí celé na nedotknutelnosti individuality — že stanovisko *kupecké* není *umělecké* — ale to všechno patrně „Času“ neplatí. Snad ho však zarazí, řeknu-li, že pak *důsledně* musil by ospravedlnit i p. Vlčka, jehož Osvětu „odporučují žákům středních škol katecheti“. Neboť, co jiného činí p. Vlček, než že „zná své obecnstvo a jeho vůli“ a jí se řídí? K takovým důsledkům vedla by skutečně theorie p. Herbenova o právu redaktorovu, rušití individualitu spisovatele.

Pan Šimáček viní mne, že jsem při přenesl na cizí pole, z otázky o *křivé, nespravedlivé své kritice na redakční praxi*. V prvním poli prý jsem byl poražen a tak utekl jsem se pryč zákeřně na druhé. Také p. Herben soudí v „Čase“, že na tuto věcnou otázku (totiž redaktorskou), na níž se dnes soustředil spor, nikdo z nás na počátku boje prý nemyslil.

To všechno odmítám jako nepravdu.

Otázku první kritickou rozebraly „Rozhledy“ co nejdůkladněji. Já sám na str. 287 dole a 288<sup>1</sup> vyvrátil bludy p. Šimáčkovy o kritice deterministní i kritice jako genu uměleckém; pan Krejčí napsal pak na *totéž thema přímou*, třeba neadresovanou odpověď p. Šimáčkovi, neobyčejně pečlivou rozpravu o podstatě a úkolech kritiky, nejobšrnější a nejúplnější posud výklad této materie u nás, nemenší než 17 stran, kde se pan Šimáček důkladně může poučiti o všem, v čem se mýlil ve svém compagni a kde p. Krejčí v podstatě zaujal *totéž stanovisko*, jako já v Literárních listech 1892 (Literární kapitoly II.)<sup>2</sup>, na něž útočil nyní p. Šimáček. Výtky pak *osobní*, které p.

1 - [Viz zde na str. 342 n.]

2 - [Viz Kritické projevy 1, str. 197 a n.]

Šimáček mi adresoval, odmítl jsem všechny již ve 4. čísle Rozhledů.<sup>1</sup> Pan Šimáček citoval ze mne několik tvrdých výroků — ukázal jsem, že pod nimi byla skutečně tvrdá, smutná, žalostná fakta — že v souvislosti látkové svoji tvrdost ztrácí. Pan Šimáček citoval ode mne úryvky ze dvou referátů, jednoho „nepříznivého“ a druhého „pochvalného“, a chtěl tím demonstrovat moji nespravedlnost. Patrně tedy mají se psát o všech spisovatelích stejně, průměrné kritiky, ať je pokládá kritik za umělecké talenty či tuctové řemeslníky; já psal o prvním autoru „nepříznivě“ poněvadž jej nepokládám (a ne jen sám) za talent (a důvody jsem podal), a o druhém „příznivě“, poněvadž jej pokládám (a ne jen sám) za znamenitý talent.

Proč jsem se tedy dotýkal ještě redakční otázky?: neboť já ji vyvolal, opakuju mnoh v 1. odpovědi p. Šimáčkovi ve 4. čísle Rozhledů<sup>2</sup>, a já *chtěl* o ní s plným vědomím debatu. Proto: 1. Pan Šimáček útočil na mne jako na *škůdce* literatury a umění; šlo o to, dokázat mu, že *on* poškozoval ji svými redakčními praktikami více než dovede a může kterýkoli kritik; 2. pan Šimáček rasadil *si masku liberalismu* v našem sporu; šlo o to, strhnout mu ji, ukázat, že není skutečně liberální; 3. pan Šimáček vystupoval proti mně ve jménu *umění a principů*; šlo ukázat, že sám vede *si kupecky, obchodnický* a jak pak logicky snadno se vykládá jeho snaha po bezvýrazné, mdlé, vlažné a krotké kritice; byla to *veliká důležitost předmětu*, o němž jsem chtěl již dávno promluvit; pozitivních dokladů neměl jsem kromě těch, jež týkaly se „Světozora“; „Čas“ sám přiznává, že otázka takto specialisovaná stala se *konkretnější a důležitější* a věnovala se jí ta pozornost, která by jí jindy ušla.

Běží ještě *zjistit účastenství* pp. Mrštika, Svobody a Sovy v těchto přích. Pokládám to za tím nutnější, poněvadž p. Šimáček hledí na tyto pány jako *neloyální* a podobné názory vyskytly se snad i jinde. *Jsou naprosto nesprávné*. *Účast* jich v sporech mezi mnou a panem Šimáčkem *nebyla naprosto žádná*, pravím zpříma a plně. Já se s nimi *nesmlouval* o tom, co podnikám proti p. Šimáčkovi, já jich o tom *neuvědonil a nezprávil*; já úmyslně chtěl se vyhnouti všemu *podezření ze spikleneckví*, já nevystupoval v *sdržení*, jež se *tajně předtím dorozumělo*. V hovorách z doby bližší nebo vzdálenější nesouhlasili s redakčními tradicemi p. Šimáčkovými a já očekával od nich *pouze, že dosvědčí nyní tento fakt*, jako by jej musil dosvědčit *každý jiný čestný třetí člověk*, mně úplně cizí. Chtěl jsem jen, aby byli *pouhými objektivními svědky*; a k tomu jsem měl plně právo, poněvadž běželo o *záležitost veřejnou*, kde, tuším, dosvědčiti skutečnost nějakou je *pouhou* a *prostou* povinností.<sup>3</sup> Nevěděl

1 - [Viz zde na str. 335 n.]

2 - [Viz zde na str. 335 n.]

3 - Tak se musí také hleděti na prohlášení p. Svobodovo. Bylo to *pouhé* dosvědčení *fakta*, skutečnosti *minulé*, kdy býval za změny žádán, k nimž také svolil; na

jsem ovšem, že p. redaktor Šimáček a část ostatních literátů postaví se proti nim způsobem tak ryze českým: že budou nenáviděni za to, že zjistili holé skutečnosti, a že se sebere sedmdesát nebo kolik lidí, aby svými podpisy zviklali, přehlasovali — *pouhá, nahá jakta*. To byla zase jednou ryze česká logika! Pochodňový průvod důvěry! Osmdesát lidí s lampiony! A co se tím mělo dokázat? Že pan redaktor Šimáček je v „daných poměrech“ (velmi vtípné a široce řečeno!) velmi liberální — *těmto osmdesáti pánům a dámám*. Ale což tvrdil já jsem, že ne? Já jen dokázal nepatrnými, střízlivými snad na pohled fakty, že pan Šimáček třem našim mladým umělcům (ne spisovatelům — to je rozdíl, prosím) kazil výraznost a styl, individualitu. Co má s tím dělat ten pochodňový průvod? Tvrdil jsem něco ku př. o panu dv. radovi Albertovi a všech následujících až po p. Zibrta? Tvrdil jsem něco o panu Macharovi?

A tak, pánové a dámy podepsali, co se jim předložilo. Tuším, že si dobře ani neuvědomili, co to bylo, a že v mém sporu je to, co podepisují — Hekubou.

Takoveto hromadné manifesty, ať důvěry či nedůvěry, jsou v Čechách posud módou. Každý rád hlasuje, ať je to o čem chce, ať rozumí věci nebo ne, ať jí probádal nebo ne. Hlas je hlas, cifra je cifra a ta se sečítá, myslí si každý.

Jakou myšlenkovou cenu mělo přítomné hlasování, ukáží v stručném rozboru. Tvrdil jsem, že pan Šimáček mladým umělcům, kteří něco hledají a chtějí, kazí výraznost, temperament, styl. (Rozhledy, č. 5.) Prosím, sledujte logicky mé tvrzení.

1. Napsal jsem: mladým umělcům. A manifest podepsala řada autorů nejstarších, řada těch lidí, kteří jsou starší než p. Šimáček, o jejichž práce antichambruje a které jsou atrakcí listu! A v těch pracích by pak p. Šimáček ještě škrtal? V básních Čechových nebo Vrchlického nebo Heydukových? Nejsou nyní ty a podobné podpisy směšné svou plaností? Nejsou vypočteny na pouhou sensaci širokého obecenstva? Na pochodňový průvod?

2. Napsal jsem: kazí se styl, temperament, výraznost mladým umělcům, kteří něco nového hledají a chtějí. Co to znamená? Nu, jistě tolik, že dříve než lze někomu styl a individualitu uměleckou kazit, dotčený ji musí mít. Mluvil jsem o umělcích a přihlásila se hromada pouhých spisovatelů, výrobců literárních. Mluvil jsem o lidech, kteří hledají nové umění, a přihlásila se řada rutinérů, řada ubohých femeslníků po starých modelech. Co dokazuje vysvětlení liberálnosti, které vydávají lidé à la Hovorka, Konrád, Heller, Kuchař, Klášterský, Krásnohorská atd. Co dokazuje, že p. Šimáček byl liberální k „Justyně Holdanové“ paní Bož. Víkové-Kunětické? Je to nějaké umění? Dá se v „Justyně Holdanové“ vůbec něco kazit? Nezdá se mi, dělej co dělej: triviálnější a bezvýraznější než autorka to nefekneš. To jsou tak opravdu

dnešní postavení jeho k p. Šimáčkovi nelze je vztahovati. Dnes, jak mi řekl, nemá přičiny v tomto vzhledu p. Šimáčkovi nedůvěřovati; dnes nežádá od něho změň; v „Rozkvětu“ ku př. (k mé skutečné radosti) nebylo hnuto slovem.

práce, kde se dá jen opravovat a lepší. Nejde to jinak. Zhoršit nelze. Lze kazit styl p. Jiráskovi, když ho nemá? Lze dusiti hořčík barvy temperamentu šedivého pana Herrmanna?

3. Mluvil jsem o umělcích — a přihlásilo se snad 30 článkářů, vědeckých popularizátorů! Velmi ctihodná jména, všechn respekt, ale umělci, kteří chtějí nové, kteří mají styl a výraznost — nejsou. Jsou to páni, kteří, k požádání redakce většinou, píší pro širší obecenstvo články z medicíny, dějin, folkloru atd., majíce jednu snahu: povědětí všecko srozumitelně, prostě, přístupně, s mírně žertovným nebo dojemným zabarvením — zcela jako zní předpisy pro školní pensa.

Co tedy zbývá z té masy. Snad tři jména, která by mohla mne z něčeho usvědčit — kdybych byl o nich něco tvrdil. Takto však paradují také v nedůstojném kostymu ve společnosti, kde je pro jich talent nerad vidím.

4. Isolovaně postavil se na stranu Šimáčkovu p. Machar. Nedal tedy hlas svůj počítati, chtěl jej dát vážít. K otázce škrtů přímo neodpověděl. Opakuje jen, že p. Šimáček tiskl jeho verše, kdy mu je odjinud vraceli, a proto že dnes, kdy je p. Šimáček viněn z různých nepravostí, jde mu ku pomoci. „Leží-li tyto (hříchy Šimáčkovy) na jedné váze, házím rád na druhou svůj literární význam . . .“ píše doslova. Není již pochyby: oněch osmdesát chtělo mé tři domněle stoupence přehlasovat, kus vedle kusu, hromada za jedince, cifra k cifře, p. Machar chce je převážit. Názor, který najde snad mnoho potlesku mezi mladými. Já ho nesdílím. Po mém pevném přesvědčení nejde individuality — ani vážít. A kdyby na té jedné váze byla jen jediná individualita, skutečná umělecká individualita — a na té druhé devadesát devět jiných skutečných individualit — tu jednu nepřeváží. Stačí dokázat fakt, že někdo hubil individualitu — ten jakl nejde nijak odřinut. Zde nic neplatí, že třeba deseti jiným prospěl; zůstane stále pevné, že jednu hubil. Individuality jsou, soudím, jako krystaly; nerozhoduje, jsou-li veliké či malé, těžké či lehké. Krystal je tím cennější, čím je více krystalem, t. j. čím je plněji rozvinutý, typičtěji vyrostlý. Krystaly nebude, tuším, nikdo vážít. Individuality také ne.



*Několik slov „Času“ z 6. července t. r.*

1. *Nedebatuji* nijak s p. Herbenem o filosofickém problému, který jsem formuloval ve svých dvou článcích o hrách sl. Pospíšilovy<sup>1</sup>. Nechávám zcela klidně rozhodnout čtenářům, kteří sledovali diskusi, formuloval-li jsem otázku správně a fešil-li jsem ji správně či nic.

2. Nepru se také s p. Herbenem o tom, kdo z nás dvou *falšoval myšlenky a smysl slov* v debatě. I to přenechávám klidně na rozhodnutí každému, kdo se o při zajímal.

3. Pan Herben nařiká mne však z *nečestnosti povahy*, řka, že ho „nedovedu urazit“, poněvadž „má o mně ustálené mínění“ ze srážky, kterou se mnou měl o † H. G. Schauera i ze srážky, kterou měl s p. A. Sovou pro „básníka-byrokrata“.

Proti tomu tvrdím:

a) Zachoval jsem se ve sporu o † H. G. Schauera k p. Herbenovi *naprosto čestně a loyálně*. Spor točil se kolem dvou punktů: nejprve tvrdil p. Herben, že jsem podobiznu Schauerovu *naprosto skreslil* — tu jsem se ovšem hájil, poněvadž to *není pravda*, poněvadž podobizna má v Lit. listech 1892<sup>2</sup> je *přesná a správná*. To doznal mi sám p. prof. *Masaryk*, jehož studie moje o Schauerovi přiměla, že mne, tuším v březnu 1893, v době sporu s Časem vyhledal a *správnost její mi přiznal*. A druhý punkt: byl mezi mnou a p. Herbenem spor o autorství Schauerovo k některým článkům v „Čase“ a o poměr jeho k realistům. Já podle sdělení, jež mi † Schauer učinil, líčil věc jinak než p. Herben; kdo měl z nás pravdu, nemohl jsem rozhodnouti, a proto konstatovav tuto situaci, *sám z dobré vůle* podal jsem i versi p. Herbenovu v jednom „Zaslánu“ v Lit. listech 1893<sup>3</sup>. Výslovně pak *tam* jsem konstatoval, že z dobré vůle — nemoha rozhodnouti mezi oběma versemi — uvádím i versi p. Herbenovu. — b) Ve sporu pp. Sovy a Herbena o „básníka byrokrata“ (p. Klášterského) neměl jsem *vůbec nijaké účasti*.

Praha, 21. července 1895.

1 - [Viz zde na str. 176 n. a na str. 254 n.]

2 - [Viz Kritické projevy 1, str. 77 n.]

3 - [Viz Kritické projevy 1, str. 425—432]

## Česká moderna

Sražena typickými representanty starých směrů v jeden šik, přinucena obhajovat své přesvědčení, volnost slova, právo bezohledné kritiky nejprudším a nejvášnivějším bojem, jaký česká literatura vůbec zaznamenává, přijala část mladé generace literární jméno, které s despektem bylo hozeno na ni: Česká moderna.

Bylo jí vytknuto jako nedostatek běžného společenského dobrého tónu, že se nepřipojila tiše k předcházejícímu staršímu proudu, že neuznává za svaté jeho ikóny, že povrhá skepticky autoritami, že nemá úcty k starým fetišům: byl pranýřován její revolucionářský duch. Výtky ty byly jí učiněny právem, je hrdá na ně. Cítí, že mezi generací starší a jí jest nepřeklenutelná propast. Povrhla ujetou silnicí a půjde svou cestou. Principy, které zastávali její lidé od několika let porůznu, podrží ona i nadále. Jsou tmelem, který ji spojil.

Chceme v kritice to, zač jsme bojovali a co jsme si vybojovali: míti své přesvědčení, volnost slova, bezohlednost. Kritická činnost jest prací tvůrčí, umělecko-vědeckou, samostatným literárním genrem, rovnocenným všem ostatním. Chceme individualitu. Chceme ji v kritice, v umění. Umělce chceme, ne echa cizích tónů, ne eklektiky, ne diletanty. Nevážíme si pestrobarevného látání přežatých myšlenek a forem, zrýmovaných politických programů, imitací národních písní, veršovaných folkloristických tretek, šedivého fangličkářství, realistické ploché objektivnosti.

Individualita nade vše, žitím kypící a život tvořící. Dnes, kdy esthetika našla útulku jen v učebnicích středních škol, kdy boje o účelnost v umění jsou směšným přežitkem, kdy všechno staré padá do rumů a počíná se svět nový, žádáme od umělce: Buď svým a buď to ty! Neakcentujeme nikterak *českost*: buď svým a budeš českým. Manes, Smetana, Neruda, tito nyní čistě čeští umělci par excellence, platili celou polovici svého života za cizáky česky se vyjadřující. Neznáme národnostních map. Chceme umění, jež není předmětem luxu a nepodlehá měnivým vrtochům literární módy. Naše moderní není to, co je právě v módě: předvěřím realismus, včera naturalismus, dnes symbolismus, dekadence, zítra satanismus, okultismus, ta efemerní hesla, jež nivelisují a uniformují vždy na několik měsícův řadu literárních děl a po nichž opičí se literární gigrlata. Umělče, dej do svého díla svou krev, svůj mozek, sebe — ty, tvůj mozek, tvá krev bude žítí a dýchatí v něm, a ono žítí bude jimi. Chceme pravdu v umění, ne tu, jež je fotografií věcí vnějších, ale tu poctivou pravdu vnitřní, již je normou jen její nositel — individuum.

Moderní literární setkání se v té čisté snaze po novém a lepším s modernou politikou. Zrodily se obě z těchto dispozic.

Za truchlivých auspicií vyrostla nyní generace. Nesena sympatií k ruchu a životu, přísahala slepě na praporek strany, o které se zdálo, že je začátkem nové epochy v dějinách národa. Důvěrnost ta nesla hořké ovoce. Místo duševní potrávy dávány jí fráze a zase fráze — přitom v parlamentech, táborech a mluvčím žurnálu deklamováno o kulturní výši našeho lidu, osvětě, požadavcích doby, soutěži s osvícenými národy; v politické výchově bylo užíváno mladosti její jako slepých pšáků na boulangistické šachovnici; společensky se hejslovanilo při pivě. Přesycení frázemi, vyburcování pohledem na opatrné podvázání boulangistického křídla, zhnutí hejslovanstvím a kdedomováním procitli jsme. Podívali jsme se se skepsí na své otce. Trudný dojem. Za hlaholu trub vyrazili do světa — dnes je vidíme jako bezmocné parlamentární zastupitelstvo žurnálu, jemuž abonentní a různé jiné ohledy diktuji posici ve věcech literárních, politických, společenských. Vidíme lid, jemuž místo světla osvětly dostalo se bengálových produkcí. Lid, jenž se stal prázdnou hlasující masou, které se pro udržení dobré nálady pochlebuje „zdravým politickým smyslem“ a „vysokou inteligencí“. Otcové naši převzali dědictví starší strany, staročeků. Těmto rádi přiznáváme, že v práci osvětové vykonali mnoho. Hřivny jejich mladočeši buď zakopali, buď z nich tyli. Jejich činnost však bude poznamenána v kulturních dějinách našich názvem roků hubených.

Procitli jsme a starali se sami o sebe. Pracovali jsme řadu let, dnes vystupujeme v sevřeném šiku.

Politika? Nemůžeme pochopiti, že by to byla jednak jakási věda, plná macchiavellismu, kramářství, napalování, maskování, jednak jeviště, kde se sklízí potlesk, popularita, květiny, polibky družiček a nadšení národa.

Politika je těžká, namáhavá práce a jen práce. A práce tichá. Politika není dáti se zvoliti za poslance. V politice se nepracuje, až když je získán mandát. Politická práce se neprovádí až v parlamentě.

Jak chceme v literatuře individualismus, tak ho žádáme v politice. Politika budiž prováděna celými, vypracovanými jedinci. Míra jejich individuálnosti buď v přímém poměru k stupni jejich sebezapření: nic pro sebe sama, vše pro věc.

Chceme býti v politice především *lidmi* v plném smyslu slova. Z toho plyne ostatní. Z toho plyne, že na otázku národnosti, na otázku galvanisovanou a živou vládami, které ji formulovaly a apelovaly na ni při každé válce, při každé dani krve tak, jako ve středověku útočeno v podobných případech na cit náboženský, že na otázku tu nazíráme zcela jinak, kladně. Nemáme strachu o svůj jazyk. Jsme národnostně tak daleko, že nám jej žádná moc na světě nevyrvé. Zachování jeho není nám účelem, ale prostředkem k vyšším cílům. Odsuzujeme proto brutálnost, které se pod národnostním heslem provádějí s německé strany tak, jak bychom je odsoudili, kdyby byly prováděny s naší. Odsuzujeme též politické strany, které jen v prospěchu vlád otázku národnosti živí a v ní ubíjejí nejlepší síly národa. My

budeme hledat dorozumění s našimi krajany německými; ne u zelených stolů, ne diplomatické spojování se v parlamentech — ale dorozumění na poli humanity a — — žaludku. Jsme připraveni, že staré strany právě touto otázkou zfanatisují masu proti nám — ten přiboj vydržíme. Myšlenka, jejímž základem jest poctivost, se neudupá, neukřičí, neuhlasuje.

Chceme v *otázce sociální* „býti především lidmi.“ — Počítáme dělnictvo k národu? I tenkrát, když prohlásí, že je internacionálním? Ano. Národnost není patentem ani mladočekův, ani staročekův. Strany mizí, národ zůstává. Nynější delegace mladočeská stala se reprezentací české buržoasie a části rolnictva. Ona to nepokrytě prohlašuje. Návrh na všeobecné hlasovací právo byl tahem, jenž měl přivést vládu v rozpaky. Nyní je pohozeným dítětem, k němuž se vlastní otec netroufá nějak hlásiti.

Buržoasie celé Evropy je stejná. Emancipována francouzskou revolucí zapomněla záhy na trpký osud potlačovaných a svorně s feudály a svorně se sedláky, i tito prošli podobnou školou, staví se proti mozolným prosícím rukám bílých otroků. Chceme všeobecné hlasovací právo — ne proto, že bychom věřili, že se tím změní smutný stav jejich, ale proto, že svěží silou jejich spíše se přivede nynější parlamentarismus ad absurdum, kteréžto naděje jsme se při delegaci mladočeské dávno vzdali. Ona zapomněla (zovouc se pyšně stranou lidovou) svého poslání, přizpůsobuje se ovzduší a poměrům, místo kritiky vyjednává, místo práce deklamuje.

My žádáme politickou práci za tím cílem, aby blahobyť a spokojenost společenská rozšířila se do všech kruhů a vrstev — žádáme ochranu všech pracujících a strádajících od útisku mocných tohoto světa. Důsledně žádáme i pro ženy přístup do kulturního a sociálního života.

Všude, důsledně i v politice, prohlašujeme se proti stranám, pojímaným po vojensku a církevně. Strany v tomto starém smyslu jsou nám právě tak potlačujícím a nivelisujícím prostředkem jako vlády. Ceníme celé jedince výše než abstraktní hromadu. Strany buďtež prostředkem společenského pokroku, ne však jeho překážkou: vychovat lid znamená povznést jedince na plnou a životnou výši sebevědomí a rozbít lenivost tupé, netečné přilnavosti, všecku tu pohodlnou zbabělost, neodpovědnost, nemyslivost a nezásadnost, všechny ten názor, že neplatí a neváží se myšlenka, duch, idea po své hodnotě, nýbrž že počítají se jen líná těla a hlasující ruce!

V Řijnu 1895.

F. V. Krejčíl  
F. X. Šalda  
Dr. J. Třebický

O. Březina  
J. S. Machar  
J. V. Mrštík  
A. Sova  
J. K. Štejhar

V. Choc  
Dr. K. Koerner  
J. Pelcl  
F. Soukup

Druhý svazek *Kritických projevů* F. X. Šaldy zahrnuje kritickou a polemickou tvorbu dvou let, z roku 1894 a 1895, t. j. tvorbu Šaldy šestadvacetiletého a sedmadvacetiletého. Zatím co první kritické počátky Šaldovy jsou spjaty s Literárními listy, v nichž měla průbojná literární mládež svou nejvýznamnější bojovnou kritikou základnu, hlavním orgánem Šaldova působení v sledovaných dvou letech se staly Pelclovy Rozhledy. V Rozhledech se ujal Šalda divadelní kritiky již v dubnu r. 1893, nyní v roce 1894 a 1895 se mu stala pravidelná činnost divadelního kritika v Rozhledech odrazným můstkem k tomu, aby zaujímal stanovisko k četným otázkám širšího společenského dosahu než tomu bylo dříve. Snad právě i okolnost, že Rozhledy nebyly časopisem jen literárním nebo literárně kritickým jako byly Literární listy, ale zároveň časopisem politickým, přispívala Šaldovi k tomu, aby soudobé problémy umělecké promítal na širší základnu celého soudobého dění společenského. Je s tohoto hlediska příznačné, jak ústředním thematem Šaldových kritických projevů v těchto dvou letech je vztah individualismu a hromadnosti. Toto thema prostupuje takřka všechny referáty a objevuje se v nejrůznějších obměnách (na př. jako rozpor individuálního charakteru a sociálního mravu nebo charakteru a typičnosti) v problematice jednotlivých dramát, v problému dekadence, při příležitosti pohostinských her Marie Pospíšilové, je sledován u Máchy, Masaryka, Karáska, Baudelaira a j. a přirozeně je řešen i v manifestu České moderny z října 1895. I když je pathos dobového působení Šaldova soustředěn na individualismus, vidí Šalda polaritu individualismu a kolektivismu dialekticky a ukazuje stále na plynulý přerod individuálního v kolektivní. Právě ve styku s touto širší problematikou Šaldova váha v českém kulturním životě vzrůstá. Nejen že se stává představitelem boje proti pohodlným a vžitým představám staršího pokolení, ale působí krystalizačně i v mladé generaci tím, že zahajuje boj proti umělecké pseudomodernosti a proti společensky a umělecky negativnímu charakteru české dekadence v skupině Moderní revue. Ačkoliv vede polemiky, které svou prudkostí, ale přitom i zásadností vedou k rozštěpení mínění v celé české kulturní veřejnosti (polemiky o hrách M. Pospíšilové a polemiky o Šimáčkově redakční praxi), přece to byla právě Šaldova odvaha a samostatnost při kladení a řešení palčivých otázek, která zároveň s Macharovým článkem o Hálkovi přispěla k tomu, aby se pokrokové síly české inteligence sjednotily na jedné základně společného programu v manifestu České moderny, který není již jen manifestem úzce literárním, ale zároveň manifestem kulturně politickým. Šalda právě v roce 1895 si může uvědomovat, jak nutně a organicky se vyvíjelo jeho dílo v souladu s vývojovými nutnostmi širšího dění uměleckého a společenského. Když byl Šimáčkem vyzván, aby odvolal určité soudy z dob svých kritických počátků, odpověděl: „Nemám co odvolávat. Kdybych dnes měl projít svou dráhou znovu, šel bych zase tudy, kudy jsem šel, a jen tudy. Byl to čistý boj a dobré dílo ve své nutnosti. Dnes je to cítit... Srovnejte, jak se psalo o literatuře před třemi, čtyřmi roky a jak teď“.

Jestliže právě rok 1895 a manifest ukončují jednu etapu vývoje Šaldova, v níž s Šalda probíhalo své místo v literární veřejnosti, osvobodil se ze začátečnické závislosti na neorganicky přijímaných vlivech, „vypracoval si svůj myšlenkový typ“ a zároveň si našel širší základnu pro svůj boj v společném programu pokrokového mladého pokolení, ukazuje však již sklonek roku, že manifest nebyl jen ukončením jednoho procesu (sjednocujícího), ale že je zároveň začátkem nového procesu, jenž se týká jak vývoje Šaldova, tak i celé pokrokové inteligence. Pokud jde o Šaldu, odhaluje tento přesun Šaldův odchod z Rozhledů na sklonku roku 1895. Listopadové číslo Rozhledů přináší poslední příspěvky Šaldovy, prosincový referát o Národním divadle byl otištěn již v Naší době. Šalda se vrací do Literárních listů, kde publikoval v sledovaných dvou letech jen málo, a přispívá i do Naší doby a později do Času. Bylo několik příčin, které vedly k roztržce s Rozhledy, čtenáři se s nimi seznámí v polemikách roku 1896 — mezi jiným tu působilo i kladné stanovisko, jaké zaujal Šalda k Masarykově Naší nynější krizi, proti jejímž některým thesím se stavěl Pelc a celá strana pokroková — Šalda sám vysvětluje svůj odchod takto: „Přestal jsem psát do Rozhledů, až když jsem vycítil, že moje práce nejsou tam vítány, jako byly druhy. Prosil jsem o *pohostinství* p. prof. Masaryka v Naší době a on mi ho popřál právě jako *pohostinství*.“

Toto naše vydání přidržuje se zásad vyložených v edičních poznámkách prvního svazku Kritických projevů. I v tomto svazku jsou některé stati, které byly již dříve knižně otištěny v Juvenilních nebo Mladých zápasech. Přitom však většina statí je zde knižně otištěna po prvé (245 stran z celkového počtu 352). K vydání vlastních Šaldových projevů jsme připojili v dodatku manifest *Česká moderna*, který sice nebyl napsán jen Šaldou, ale na jehož stylisaci měl vynikající účast.

## 1894

Str. 11. — *Národní divadlo*. Šaldovy pravidelné divadelní recenze vycházely jako příspěvky rubriky „Kritika divadelní“ v Rozhledech od dubna 1893 (viz Kr. pr. I, 325 a n. a 480). Šalda obvykle sdružoval několik recenzí do větších celků; to bylo určováno revuálním charakterem Rozhledů, které vycházely v měsíčních intervalech. V roce 1894 vyšlo 5 takových celků:

1. — *Lidová představení*. — Slovo p. Zákřejsovi k jeho článku „Deset let Nár. divadla“ v 1. čísle *Osvěty*. (Str. 4.) Rozhledy 3, č. 4 (leden 1894), str. 207—210. Str. 11, poslední řádek prvního odstavce: Šimáčekův „Nový vzduch“ opraven zde na „Jiný vzduch“.

Str. 13. — Slovo p. Zákřejsovi je polemikou s některými výroky Zákřejsovy retrospektivní úvahy „Deset let Národního divadla“, napsané na okraj Šubrtovy brožury „Desátý rok Národního divadla“ a uveřejněné v *Osvětě* r. 24, 1894, díl I, str. 69/77. Šalda reagoval na tu část Zákřejsovy stati, která je namířena proti „modernímu“ umění, zejména proti realismu a kde Zákřejs vytýká stoupencům a kritikům moderny, že zanedbávají základní principy estetiky. „Řekněme si to upřímně: studium krasovědy a studium literárních dějin se u nás děsně zanedbává . . . O kritikovi platí sumou to, co o poetovi a rétorovi jednotlivě platívalo:

nascitur et fit . . . Svižný sloh je veliký dar, ale hluboký je větší . . . Cesta soustavné práce je opuštěna, soustavná práce vydána jest bičku, metle a rolníčkám posměchu“ (72). Šalda reaguje dále na tato slova Zákřejsova: „Ano, moji draží, dříve znívala otázka: je tato divadelní práce krásná čili nic? — nyní zní otázka řešáče: je práce ze staré nebo z nové školy? Tu přec není třeba estetik! Čím mladší datum na jeho křestním listě, tím mistrnější je dílo. Je to pád po schodech dolů. A nejrychleji řítí se s ních nejmladší z nejmladších: rytířkové nejmmodernějšího moderna, pyšní velkostatkáři velkého setí a malé sklízě“ (72). Na Šaldovu polemiku odpověděl Zákřejs v článku *Nová světa* v prosincovém čísle *Osvěty* 1894 (str. 1141), v němž reagoval i na ostatní polemické glossy Šaldovy, vsunutě do jednotlivých Šaldových divadelních referátů, zejména do referátu o Hauptmannově Haničce (srov. zde na str. 31 n. a 368). Zákřejs připomněl, že invektivy, jež Šalda v článku *Deset let Národního divadla* na sebe vztahoval, nebyly určeny Šaldovi, poněvadž jej neznal, ale že Šalda v roce 1894 „dokázal právě svými pojednáními v Rozhledech, žeť posud ani v jediném podstatném ohledu na žádoucí výši nestojí“ a na četných dokladech z Šaldových kritik, opřených ve formulaci o novou terminologickou vyzbroj psychologické kritiky, snažil se dokazovat, že Šaldovi při „spisování“ chybí „sloh“.

2. M. A. Šimáčekův *Jiný vzduch*. (Str. 15.) Rozhledy 3, č. 5 (únor 1894), str. 280 až 286, č. 6 (březen), str. 329—333. — Znovu otištěno v *Mladých zápasech*, str. 150 až 163, „hodně zkrácené“ pod titulem *Jiný vzduch*. Zkrácení se týká především závěru, neboť celá část o hereckém provedení *Jiného vzduchu* (od počátku odstavce na str. 30 až do konce) byla vypuštěna. Vypuštěn byl i závěr prvního odstavce na str. 17 (poslední dvě věty), dále delší text na str. 20 (od počátku 9. řádku zdola po větu začínající „Ona je asimilována . . .“ v 3. řádku zdola), konec druhého odstavce na str. 25 (poslední tři věty), citát z Gautiera v poznámce na str. 28, celá věta v 2. řádku na str. 29. Ostatní zkrácení mají většinou povahu stylistické redukce textu, při čemž se leckde text několika řádků shrnuje v stručné zjištění o několika slovech. Naproti tomu je text rozšířen tam, kde formulace se Šaldovi nezdála dosti přesnou, většinou o jednotlivá slova. Tak na př. na str. 15, 3. ř. zdola za slovo „nstačí“ vloženo za středníkem *chee a neusiluje*, na str. 17, 7. ř. zdola za slovo „odhad“ vloženo *kvantitativní i*, na str. 18 v posledním řádku 2. odstavce za redukováný text končící v původním textu slovem „společenské“ vloženo *neboť jádro mravnosti je charakter*, na str. 19 v 6. ř. zdola je kursivou vytištěný text „na prostřední“ nahrazen textem *na střed mravní*, na str. 28 v 4. ř. zdola je věta „Je to rozlomený a sporný polotvar“ nahrazena textem *ano sám úpadkový romantik*, který se připojuje za čárkou k předcházející větě, atp. Na str. 19 v 12. ř. shora bylo v knižní verzi do textu „Helena je čistě setrvačná“ vloženo „Helena je v prvním pojetí př Šimáčekově ryze setrvačná“. Šimáček totiž pod vlivem kritiky prvního provedení *Jiného vzduchu* (25. 1. 1894 v režii J. Šmahy) přepracoval svou hru, především závěr dramatu; v novém zpracování byla hra uvedena na scénu Nár. divadla 13. 9. 1895 opět v režii J. Šmahy; Šaldův referát viz zde na str. 191. — Str. 29: *Že bratranec Prokop přijel místo z Hamburku ze Sudermannovy Cti, konstatovala již denní kritika*. To zjišťoval na př. J. Kuffner v *Národních listech* z 27. 1. 1894.

3. Gerharta Hauptmanna *Hanička*. — *Cyklus Jerábkův*. — *Josého Echegaraye Mariana*. — A. a V. Mršíků *Maryša*. — *Ještě p. Zákřejs porůznu*. Rozhledy 3, č. 10 (červen 1894), str. 585—591, č. 11 (srpen), str. 634—637, č. 12 (září), str. 682

až 694. — Poslední část „Ještě p. Zákrejs porůznu“ nemá samostatný text, jde o polemické narážky proti Zákrejsovi vložené do celého textu, zejména do recenze Hauptmannovy Haničky a Maryši bratří Mrštíků.

Str. 31. — Gerharta Hauptmanna Hanička. — Premiéra 16. 2. 1894 v režii J. Šmahy. — Šalda polemizuje se Zákrejsovou recensí Haničky, uveřejněnou v dubnovém čísle Osvěty 1894, str. 354—360, v níž Zákrejs Haničku přikřeve odsoudil s hlediska normativní dramaturgické kritiky, odvozované především z Aristotela, jako dílo druhově a stylově neústrojně a scestně. „Hanička je směskou, o které možno říci, že jest i směskou všech možných -ismů“ (358). Hanička „není dramatem a české jeviště mohlo se tím snadněji bez ní obejít, že je to výtvar cizí, německý, a nedostatečný, ano zejména ve své brutální části nezdravý a dvojsmyslný, takže si s ním sama sebevědomá kritika nejmodernějších modernistů nevěděla rady! Hanička je ragout ze věřejších a předvěřejších pochoutek i nepochoutek, ragout a obrázková knížka pro všechny, kdo se dětmi státi chtějí, ale ovšem ne pro děti samy, protože je to výplod přímo psychofagický“ (359). Na Šaldovu kritiku reagoval Zákrejs v prosincovém čísle Osvěty v článku *Nová svělla* (str. 1141 a n.) a zároveň odpovídal i na starší Šaldovy invektivy proti Zákrejsovi (viz zde na str. 13/14 a v poznámkách na str. 366). Bránil se doklady „nemožného“ a „pasivně komického slohu p. Šaldova“, t. j. vybranými citáty z Šaldových kritik, které svou odbornou terminologií a analytickou náročností se vymykaly slohovým konvencím té doby a staly se předmětem posměchu i v Šípech (srov. Rozhledy 4, str. 108). Na zásadní protiklad kritiky esteticky dogmatické, vycházející z hotových pravidel a kánonů, a kritiky, která sleduje a vysvětluje genesi tvarů a genrů přímo ze životní skutečnosti, odpovídá Zákrejs takto: „Pan Šalda nemůže nezpozorovati, že se posud píše a že se budou, dle uznání posuzovatelova nebo vedle intence redakcí, i přístě u velikém množství psáti též kritické noticky, nákresey obsahů, nástiny posudků, skizzy a estetické rozbory. Pan Šalda, jehož způsob kritiky ostatně není nežli přírodopisnou kritikou toliko v kusém smyslu slova, v tom ničeho nezmění. . . Kritik musí znáti posavadní pravidla estetická, avšak to mu nemůže býti závadou, nýbrž podporou, aby ocenil nové dílo se skutečně novými krásami. Každý — také kritik — má se stále vzdělávati, u výkonných mistrův učiti, své názory kontrolovati.“ (1143—1144) — Na Zákrejsovu stať *Nová svělla* reagovaly Rozhledy redakčním komentáři (r. 4, str. 168).

Str. 47. — Cyklus *Jeřábkův*. — Premiéra Veselohry 27. 2. 1894 v režii Jakuba Seiferta, Syna člověka 7. 3. 1894 v režii Fr. Kolára; ostatní hry Jeřábkovy cyklu, pořádaného na jaře 1894, byly nastudovány již v předcházejících sezónách: Zde se zapovídá žebrot v r. 1893 v režii Fr. Kolára, Cesty veřejného mínění v r. 1892 v režii J. Šmahy, Služebník svého pána v r. 1892 v režii J. Šmahy. — Str. 50, 1. ř. zdola: *Polemisoval jsem proti tomuto nonsensu a alogismu kdesi*. Pravděpodobně jde o Šaldovu kritickou poznámku na adresu moderní „symbolistické“ poesie v recenzi Škampovy knihy Venku a doma (srov. Kritické projevy 1, str. 378—381), napsanou právě v době, kdy Vrchlický a lumírovci útočili na moderní poesii. (Srov. zde Polemiku s J. Vrchlickým, str. 145.)

Str. 55. — *Josého Echegaraye Mariana*. — Premiéra 21. 3. 1894 v režii Jos. Šmahy.

Str. 59. — A. a V. Mrštíků *Maryša*. — Premiéra 9. 5. 1894 v režii Edm. Chvalovského. — Knižně v Mladých zápasích, str. 164—172, pod titulem *Maryša* „poněkud retušováno“. V knižní redakci byl vynechán závěr o divadelní realizaci (od počátku odstavce *Bohatá práce* . . . na str. 67 do konce na str. 68), jinak většina retušů má charakter převážně stylistický. Text na str. 61, ř. 14 (*t. j. výraznost, proflaci uměleckou, umělecký styl*) pozměněn takto: *na níž jedině záleží; promítá výrazně a účelně vnitřní procesy ve vnějšek. Má s v ů j styl, s v ů j tvárný ráz*. — Str. 63, 7. ř. zdola, „u všech moderních dramatiků, z nichž někteří jsou přímo na přechodu k féerii“ změněno na „u všech moderních dramatiků *naturalistického směru*“.

Str. 66, ř. 17 *A malheur ten přihodil se právě tomu křídlu kritiky, jež vydává se za realistickou*. Jde o kritiku v Čase z 12. května 1894, str. 294: „Nejezdíme na důslednosti jednání lidského, ale základní rysy *povahy* přece se nesmějí kalit; zde jde o to, byl-li Vávra surovec či ne.“

4. *Meilhaca a Halévho Frou-Frou a několik myšlenek na ni navázaných*. (Str. 68.) Rozhledy IV, č. 1 (říjen 1894), str. 41—45. Premiéra Frou-Frou byla 2. 10. 1894 v režii J. Šmahy.

5. *Stroupežnického cyklus*. (Str. 75.) Rozhledy 4, č. 2 (listopad 1894), str. 95—99, č. 3 (prosinec 1894), str. 161—166. (Nepodepsáno, ale v Obsahu uvedeno jako článek Šaldův.) — Převzato do Mladých zápasů (str. 134—149) pod titulem *Ladislav Stroupežnický* a s podtitulem: „Ladislav Stroupežnický. Jeho podobizna nakreslená při příležitosti jeho cyklu v Národním divadle na podzim 1894.“ Text v Mladých zápasích je „zkrácený a retušovaný“. Zkrácení se týká vynechání závěru od počátku věty v 7. ř. zdola na str. 90 až do konce článku na str. 91 (zhodnocení divadelního provedení) a četných retušů, zjednodušujících a zkracujících text (na př. na str. 75 text začínající v 7. řádku zdola slovy „jednotně abstraktní“ až do konce věty v 4. řádku zdola nahrazen zkráceným textem *myšlenkové jednoznačnou a důslednou a tím již imponující*). Šalda provedl však i některé drobné změny věcné: Na str. 82 v 6. ř. zdola hodnotící soud o Paní mincmistrové a Zvíkovském rarášku „které nemají umělecké ceny skoro žádné“ nahradil textem *které nemají valné ceny umělecké, ale vynesly mu snad proto hojně úspěchu a popularity*, na téže stránce v 4. řádku zdola konstatování „bez jakékoli psychologie“ doplněno na „bez jakékoli *intuice* psychologické“ a za konec věty na 2. řádku zdola přidáno shrnutí *spíše umění kostymní než básnické*. Na str. 76, 6. ř. „naprosto bezobsažných“ změněno na *málo obsažných*, na téže str. v 6. ř. zdola k slovu „*Láska*“ přidáno *smyslné erotická*, na str. 77, ř. 20 „*plánové* pojetí života“ změněno na „*evoluční* pojetí života“, v následujícím řádku „*karakterové* pojetí života“ změněno na „*bojovnou polaritu* života“, na téže str. v 5. ř. zdola „*bez pochopení a ocenění*“ změněno na „*ve své důsažnosti* a slovo „*zvrhuje*“ v následujícím řádku nahrazeno slovem *persifluje*. Na str. 81, 3. ř. za slovo „*člověk*“ vloženo *je tvor velmi žalostný, že*, na str. 83, 9. ř. konec věty za slovem „*životá*“ nahrazen textem *toho hrůzně ssavého Maelströmu, který nás rve do svého středu*, na str. 84, 12. ř. text „*nehledal* metodu jeho příčinného výkladu“ nahrazen textem *neloužil po obzrávavé linii, která by dala jeho dílu melodickou zkratku*, na téže stránce v 20. ř. za slovo „*hru*“ vloženo *aniž stavěl z jejího materiálu nějaké budovy*, na str. 85, 13. ř. za slovo „*snivosti*“ vloženo *utopičnosti, ano*

již vášnivě pokrokovosti, na str. 86, 10. ř. zdola ‚mysticismu‘ nahrazeno ‚agnosticismu‘. Na téže stránce v 6. ř. zdola za slovo ‚genrem‘ vložen text nejen na ‚Murgerovi, ale i na autorech mnohem větších a umělečtějších, na Bret Harteevi, ano i na některých mladších pracích Turgeněvových ulpělo něco z žanrovitosti. Na str. 87, 20. ř. slovo ‚s humorem‘ nahrazeno textem jindy s matným moralistním sarkasmem, v 25. ř. ‚porozování a holé okreslení‘ nahrazeno textem nebo pro citové asociace ‚idylismu a bezpečí více méně zápečného a v předposledním řádku za ‚poslední hry Stroupežnického‘ vloženo takový ‚Vojtěch Zák, výtečník‘, taková ‚Valdštyňská šachta‘. Na str. 89 v prvním řádku nového odstavce za slovo ‚pouze‘ vloženo hodnocení ‚málo šťastná jednoaktovka‘.

K cyklu Stroupežnického byly nově nastudovány jen Pan Měsíček obchodník (premiéra 11. 7. 1894 v režii Chvalovského), Sirotčí peníze (premiéra 26. 10. 1894 v režii J. Šmahy) a Zkažená krev (premiéra 26. 10. 1894 v režii F. A. Šuberta), v režii J. Šmahy a ostatní hry byly předváděny v nastudování starším (Václav Hrobčický v režii J. Šmahy z r. 1893, Paní mincmistrová a Zvíkovský rarášek v režii Fr. Kolára z let osmdesátých).

Str. 92. — *Dramata tištěná*. Pod tímto souhrnným titulem publikoval Šalda recenze tištěných dramát v rubrice Kritika divadelní v Pelclových Rozhledech, kterou vyplňoval ovšem především svými divadelními recenzemi v oddíle Národní divadlo.

Str. 92. — F. A. Šubrt *Drama čtyř chudých stěn*. Rozhledy 3, č. 6 (březen 1894), str. 333—338.

Str. 100. — R. Jesenské *V žití proudech*. Rozhledy 3, č. 8 (květen 1894), str. 474 až 475.

Str. 104. — *Josef Merhaut: Had a jiné povídky*. Literární listy 15, č. 10 (1. 5. 1894), str. 167—170. Bibliografický údaj v podtitulu: Had a jiné povídky. Ilustr. knih. Šolcovy sv. 1. Telč 1893. Str. 364. Knižně otištěno v Mladých zápasech, str. 184—188, ‚v textu upraveném‘. Textová úprava je převážně stylistická; nejčastěji v nové úpravě autor opouští mnohost výrazů určených k pojmenování jednoho jevu (na př. na str. 105, ř. 6—8 celý text začínající slovem ‚vzepětím‘ až do konce věty je nahrazen zkráceným textem ‚vzepětím sil volních‘; text na str. 106, ř. 11 tuhy lom až do konce věty v ř. 13 nahrazen výrazem ‚proces životního transformismu‘; text začínající na str. 109, ř. 5 slovy ‚zvláštními květinami až do konce věty v 7. ř. je nahrazen textem ‚zemňující jen a třibíce jen staré prostředky výrazové‘; někdy jde o pojmové zpřesnění (str. 106, poslední řádek zdola ‚nesouhralou polotvárnost a mentální degeneraci dobrodružně, měkké a trpné fabulace‘ nahrazeno ‚dobrodružnou měkkost trpné duše‘; str. 107, ř. 17—19 je text začínající za středníkem slovem ‚není‘ do konce věty nahrazen textem novým, přesněji formulovaným: ‚není zapjato do sociální stavby společenské; máš stále dojem někoho soukromého, ne společensky typického‘). Některá místa byla zcela vypuštěna, tak zejména na str. 108 pochvalná zmínka o románech Růženy Svobodové (od slov ‚kdy čtu v 5. ř. až ke slovu ‚zrůdnosti‘ v 18. ř.), dále zmínka o Quételetovi na téže stránce v 12. ř. zdola a jména autorů moderní povídky na str. 109, ř. 7—9. Na str. 109

ve 4. řádku zdola do textu ‚uměleckou svěžestí nesené strany‘ vloženo ‚uměleckou svěžestí impresionistickou nesené strany‘.

Str. 110. — Fr. Tábořský: *Melodie*. Literární listy 15, č. 12 (1. června 1894), str. 202—204. Bibliografický údaj v podtitulu: Melodie. Básně. Nakladatel: J. Otto. V Praze 1893. Str. 140.

Str. 115. — J. S. Machar: *Tristium Vindobona I—XX*. Literární listy 15, č. 14 (1. července 1894), str. 235—238. Bibliografický údaj v podtitulu: Tristium Vindobona I—XX. Básně (1889—1892). Kabinetní knihovny Šimáčkovy číslo LXV. Nakladatel: Fr. Šimáček. V Praze 1893. Str. 98. — Redakce připojila k recenzi tuto poznámku: ‚Přes to, že otiskl jsme již v ‚Lit. l.‘ 1893, čís. 23 a 24, referát o této knize, podáváme i tuto úvahu, která, spočívajíc na širších základech, pokouší se vyložití ‚veškerou básnickou práci p. Macharovu.‘ Z celého referátu vyšla však toliko první část s připojenou poznámkou ‚příště ostatek‘, pokračování však nevyšlo.

Str. 121. — L. Ariosto: *Zuřivý Roland*. Literární listy 15, č. 17 a 18 (1. září 1894), str. 296—299, č. 19 (16. září), str. 323—326. — Bibliografický údaj v podtitulu: Zuřivý Roland. Přeložil Jaroslav Vrchlický. Sborník světové poesie, vydávaného čtvrtou třídou České akademie cis. Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění, čís. 1, 6, 13, 15, 19, 23, 24 a 25. Nakladatel: J. Otto. V Praze 1892—94.

Str. 137. — *Rozhledy sociální, politické a literární*. Literární listy 15, č. 11 (16. května 1894), str. 186—188, č. 12 (1. června), str. 207—208. Bibliografický údaj v podtitulu: Vydává a rediguje Josef Pelcl. Ročník III. Vychází 25. dne každého měsíce v Chrudimi v sešitech 3½ archových. — Signováno: Š.

Str. 144. — [Polemika s Jaroslavem Vrchlickým.] Otištěno bez titulu (ten byl interpolován vydavatelem) v rubrice ‚Z ruchu literárního‘ v Rozhledech 4, č. 2 (listopad 1894), str. 105—108, jako druhá její část. V první části se zabýval KJ (F. V. Krejčí) literárním bojem, jaký rozvířil známý Macharův článek o Hálkovi v říjnovém čísle Naší doby, zejména pak reakcí Vrchlického, vyjádřenou článkem ‚K našim posledním bojům literárním‘ v Hlase národa z 4. listopadu 1894 (pře-tištěno v Lumíru 23, č. 5, str. 58—60). Šalda zaujal jako divadelní kritik Rozhledů stanovisko jen k té části článku Vrchlického, která se dotýkala vztahu mladé české generace (označené právě Vrchlickým podle německého příkladu jako Moderna) k divadlu a otázkám dramatickým: ‚Jiný symptom toho neutěšeného boje jest zarytá a nepřátelské vystupování proti všemu, co nese na sobě vignetu ‚historickou‘ . . . Ubíjí se stejně básně jako povídka a román a hlavně drama. V tom je velký blud, který vyžaduje korektury. Jako by neexistoval též realismus nebo naturalismus i v látkách historických! . . . Nejvíce řádí tento blud v jisté části naší kritiky divadelní. Zde, co není stříhnuto à la Hauptmann nebo Sudermann, je všechno zastaralé a špatné.‘ Šalda vztahoval tuto výtku na sebe. Snad proto, že již v prvním svém kritickém projevu v Divadelní causerii v roce 1889 (srov. Kritické projevy I, str. 456 n.) se zabýval otázkou historického thematicu s hlediska poetiky moderního umění a dramatu a obdobně se tímto thematicem zabýval v kritice

Braunovy knihy Mezi vyhnanci (Krit. projevy I, str. 55 n.); konečně Šalda napsal důkladnou studii Hauptmannovy Haničky. Další však text článku Vrchlického („Četli jsme ondy, že premiéra ‚Našich furiantů‘ byla prý umíráčkem našich her pathetických a deklamačních.“) nemohl se vztahovat na Šaldu, poněvadž Šaldův referát o cyklu Stroupežnického byl otištěn až v listopadovém a prosincovém čísle Rozhledů. Vrchlický tuto část svého článku, v níž zřejmě bojuje proti realistické koncepci umění, zakončuje větou: „Ale co jest poesie některým dnešním referentům divadelním!“

## 1895

Str. 151. — *Národní divadlo*. V roce 1895 pokračoval F. X. Šalda v pravidelné činnosti divadelně kritické, kterou zahájil v r. 1893 v Rozhledech. Kritické referáty o repertoaru Národního divadla v roce 1895 seskupoval opět do větších celků: pět jich vyšlo v rubrice Kritika divadelní v Pelclových Rozhledech a šestý po Šaldově rozchodu s Rozhledy v prosincovém čísle Naší doby.

1. *Pailleronovi Komedianti*. — *Polemický exkurs za ně vsunutý*. (Str. 151.) Rozhledy 4, č. 4 (leden 1895), str. 223—227. — Premiéra Komediantů 31. října 1894 v režii J. Šmahy. — Str. 151: Zde zachycené stanovisko obecnstva a kritiky je podloženo Kuffnerovou recensí Komediantů v Národních listech z 3. listopadu 1894. — Str. 156, ř. 14: *Je to žalostné, vidět takový způsob polemiky — za cizím štítem — v Národních listech*. Úryvky z polemické řeči Eduarda Paillerona, pronesené ve francouzské Akademii při vzpomínce na zesnulého dramatika Eugena Labiche, otiskly Národní listy 1. prosince 1894 se zřejmým úmyslem postihnout jimi analogickou situaci domácí.

2. *Jiráskův Otec*. — *Klicperův Žižkův meč*. — *Augierova Paní Caverletová*. — *Vrchlického Svědek a Závětí lukavického pána*. — *Davisovy Katakomy*. — *Malou poznámku k repertoaru*. (Str. 157.) Rozhledy 4, č. 6 (březen 1895), str. 356—362, č. 7 (duben), str. 413—416. — Premiéra Otce 27. listopadu 1894 v režii J. Šmahy, Žižkova meče 19. prosince v režii Fr. Kolára, Paní Caverletové 8. ledna 1895 v režii F. A. Šuberta, Svědka a Závětí lukavického pána 11. února v režii F. A. Šuberta a J. Šmahy, Katakomb 25. února v režii J. Seiferta. — Str. 157. *Jedna část kritiky (p. Kuffner v Národních listech) pokládala Otce přímo za nejmodernější drama...* Kuffnerův referát v Národních listech z 29. listopadu 1894 připomněl nekonvenční expozici dramatu a dodal: „Takový není život, dí modernisté. Život nedělá úvodů, nepřipravuje, nenapovídá laskavě. Přepadne, překvapí, znenadání, bezohledně. Autor Otce není sice modernista. Je jistě ze staré solidní školy. Snad je spíše odpůrcem těch novouměleckých principů. Ale tentokrát jako by si byl řekl: Eh, to vaše novotářství! Vždyť to také dovedeme!“ — Str. 160, ř. 22 „mělká“ opraveno na *mělká*.

3. *Cyklus Kolárův*. — *Pohostinské hry slečny M. Pospíšilové*. (Str. 173.) — Rozhledy 4, č. 8 (květen 1895), str. 481—486. — K cyklu Kolárovu byly nově nastudovány: Monika v režii J. Šmahy (12. 3. 1895), Mravenci v režii Jar. Seiferta

(15. 3. 1895), Žižkova smrt v režii J. Šmahy (19. 3. 1895), Magelona v režii Fr. Kolára (22. 3. 1895), Královna Barbora v režii J. Šmahy (2. 4. 1895), v starším nastudování hrán Pražský žid. — Pohostinské vystoupení Marie Pospíšilové bylo zahájeno 18. dubna 1895 (Sardouovou Fedorou) a trvalo do června toho roku; celkem Pospíšilová absolvovala třináct představení. Šaldovo stanovisko vyvolalo ostrou polemiku, které se Šalda zúčastnil nejprve v červnu zásadním článkem Jedinec a hromadnost (viz zde na str. 254) a pak v červenci doslovem k polemice *Ještě sl. Pospíšilová* (viz zde na str. 188) opět v divadelní rubrice Rozhledů. V tomto pořádku je třeba sledovat celou polemiku, i když zde z důvodů celistvosti Šaldových referátů o Národním divadle otiskujeme doslov dříve než stať Jedinec a hromadnost. Poznámky k oběma statím byly soustředěny k článku Jedinec a hromadnost na str. 374.

4. *Cykly výstavní*. — *Psychologický medailon p. J. Zeyera*. — *Štolbovo drama Penize*. — *Ještě sl. Pospíšilová*. (Str. 182.) Rozhledy 4, č. 10 (červenec 1895), str. 621 až 625. — Premiéra nově nastudovaného Libušina hněvu 27. 5. 1895 v režii Jak. Seiferta, premiéra Peněz 3. 7. 1895 v režii Jos. Šmahy. — Stať *Ještě sl. Pospíšilová* je doslovem k polemice vyvolané statí Pohostinské hry slečny M. Pospíšilové (viz zde na str. 176) a vystupované Šaldovým článkem Jedinec a hromadnost (viz zde na str. 254). Průběh polemiky a stručné výtahy z článků Šaldových oponentů viz v těchto poznámkách na str. 374.

5. *Ruthovi Syřáci*. — *Philippiho Dobrodinci lidstva*. — *Štmáčkův Jiný vzduch*. — *Dančenkův Šťastný člověk*. (Str. 189.) Rozhledy 5, č. 2 (listopad 1895), str. 112 až 114. — Premiéra Syřáků 27. 7. 1895 v režii J. Šmahy, Dobrodinců lidstva 21. 9. 1895 v režii Jak. Seiferta, nově zpracované a studované Jiného vzduchu 13. 9. 1895 v režii J. Šmahy, Šťastného člověka 7. 11. 1895 v režii J. Šmahy.

6. *Osamělé duše od Gerharta Hauptmanna*. (Str. 194.) Naše doba 3, č. 3 (20. prosince 1895), str. 268—272, č. 4 (20. ledna 1896), str. 369—373. — Premiéra Osamělých duší 26. 11. 1895 v režii J. Šmahy.

Str. 206. — *K oláze dekadence*. Rozhledy 4, č. 7 (duben 1895), str. 385—389, č. 8 (květen), str. 449—455. — Knižně v Juvenilích, str. 124—140 s menšími úpravami. — Na str. 212, ř. 17 původní „estetikové“ změněno podle smyslu a ve shodě s textem v Juvenilích na *etikové*. — Interpolace v textu na str. 211, 2. ř. byla provedena ve shodě s textem v Juvenilích.

Str. 223. — *Z nové české beletrie*. Rozhledy 4, č. 9 (červen 1895), str. 546—551, č. 11 (srpen), str. 678—682, č. 12 (září), str. 744—748. — Na str. 236, ř. 4 opraveno „poznově“ na *pojmové*.

Str. 246. — *Maryan Zdziechowski: Karel Hynek Mácha a byronism český*. Rozhledy 4, č. 9 (červen 1895), str. 557—561. — Bibliografický údaj o knize uváděl pod titulem: S dovolením Krakovské akademie i autorovým přel. Jan Voborník. Jičín 1895. Stran 66 in 8°.









Pan Vrchlický ujímá se p. Šimáčka a sbírá pro něho adresu důvěry. To pro oba značí křivé postavení.“ — Str. 356, 2. bod *přihlásila se řada rutinérů*. V 21. čísle Světozora z 5. dubna 1895 vyšlo *Prohlášení*, v němž podepsaní spolupracovníci Světozoru prohlásili, že si Šimáček při přijímání a otiskování jejich rukopisů počínal v daných poměrech vždy velmi liberárně a vyjadřují mu proto plnou svou důvěru. K prohlášení hromadnému se připojil samostatným projevem J. S. Machar (viz na str. 257, bod 4), který připomněl, že věnoval svou knížku Bez ná-zvu z r. 1889 Šimáčkovi proto, poněvadž Šimáček jediný tiskl jeho verše a dodával mu odvahu. Šimáčkovi se vytýkají chyby v jeho redakční praxi, ale Machar rád pryť hází na druhou váhu „svůj literární význam s přáním, aby se každému začátečníku u nás dostalo tak svědomitého a liberálního redaktora jako kdysi mně“. — V témže čísle Světozoru zaujal Šimáček stanovisko k prohlášení Sovy, Mrštíka a Svobody a zakončil svou obhajobu tím, že odmítl „nízký a podlý“ způsob utr-  
hání se strany Šaldovy.

Str. 258. — *Několik slov Času z 6. července t. r.* Rozhledy 4, č. 10 (červenec 1895), str. 625. Tento projev patří ještě do okruhu bojů o Pospíšilovou. Celý průběh polemiky, pokud se jí zabýval Šalda, je zachycen v poznámkách k článku Jedinec a hromadnost (viz na str. 374); tam také je stručně zachycen obsah článku z Času z 6. července, s nímž zde Šalda polemizuje.

## Dodatek

Str. 361. — *Česká moderna*. Tento manifest vyšel v 1. čísle 5. ročníku Rozhledů (říjen 1895). Uveřejňujeme jej zde proto, poněvadž na jeho stylisaci měl Šalda vynikající účast, poněvadž je i dokladem toho, jak kritické úsilí Šaldovo mělo širší dobový charakter, vyjádřený zde nadindividuálním projevem celého hnutí mladé generace, a konečně proto, že se o manifestu vedla čilá diskuse, jež má odezvu i v kritických projevech Šaldových, zejména v následujícím roce 1896. — Podle nepodepsaného článku „*K prohlášení České moderny*“ (Rozhledy 5, č. 2, str. 65—67) pod heslem České moderny „slévají se tu po prvé tři hlavní proudy, které až posud tvořily nové, moderní hnutí . . . Hnutí to ohlásilo se po prvé vystoupením a celou další činností prof. Masaryka, ve kteréžto formě nalezlo svého výrazu v *Naši době* a v *Herbenově „Čase“*. Vedle toho vzniklo a paralelně se vyvíjelo *hnutí pokrokové*, k jehož nositelům a mluvčím náležely právě „*Rozhledy*“ od prvního svého počátku a které dnes politicky je reprezentováno *Radikálními listy* . . . Vedle nich však vyráželo a klíčilo několika směry *nové hnutí literární*, a to jednak také ve směru *kritickém, reformním*, jednak však, a to v poslední době vždy silněji, i ve směru *tvůrčím, uměleckém*. Viděli jsme, jak rostlo z malých počátků v Rozhledech a moravských listech: *Literárních listech, Nivě* a *Vesně* a jak přitahovalo k sobě individuality umělecké, o samotě se vyvíjející aneb ze staršího tábora vyšlé a všechny svazky s ním přetrhávající. Dále jsme viděli, jak v jeho širším rámci vytvářel se vždy osobitěji jako užší útvar *směr dekadentní*, až našel vlastního svého výrazu v *Moderní revui*, čímž vystupoval vždy více z prvotního rámce celého tohoto literárního hnutí. Hlavní kádr tohoto hnutí, jeho kritických sil, sblížoval se pak vždy více s typickými představiteli mladé generace politické na společné půdě — v Rozhledech. V tomto poskytnutí společného jeviště, v tomto momentu sblížování

mládeže literární a politické viděly „Rozhledy“ právo k iniciativě, k manifestaci tohoto sblížení, *k signálu*, oznamujícímu, že to, co po léta na různých místech jen doutnalo a jiskřilo, spojuje dnes společná nespokojenost s vládnoucím stavem věcí v jediný široce šlehající plamen“. (Str. 65.) Manifest byl přijat se sympatiemi v celém pokrokovém táboře, na zřejmý odpor narazil však v táboře mladočeském a pak u skupiny *Moderní revue*. Pro základní problém manifestu, pro poměr individualismu a kolektivismu, řešený tak často Šaldou v člancích tohoto svazku shodně s pojetím manifestu, je příznačné jak odmítavé stanovisko *Moderní revue*, pro kterou požadavek individualnosti je v rozporu s požadavkem demokratické hromadnosti, tak i odpověď Rozhledů: „Není toho rozporu, alespoň ne více než tkví v samém principiálním poměru obou těchto živlů. Ale je-li ten zápas — jak myslí *Mod. revue* — právě nejvlastnějším a nejbolestnějším bojem dnešku, nechceme být prozatím dále než tento dnešek. Naše prohlášení bylo kredem moderní generace, tedy i s jejími vnitřními rozpory a zápasy! . . . Právě proto akcentovali jsme tak zřetelně individualism, poněvadž víme, jak jest s altruismem v posledních svých důsledcích těsně srostlý a jak se s ním navzájem proniká.“ (Str. 117.)

Felix Vodička

# Soubor díla F. X. Šaldy 11

Vydává Společnost F. X. Šaldy v nakladatelství Melantrich

## ● Kritické projevy 2. 1894—1895

*1. vydání*

K tisku připravil a poznámkami opatřil Felix Vodička

*5.000 výtisků*

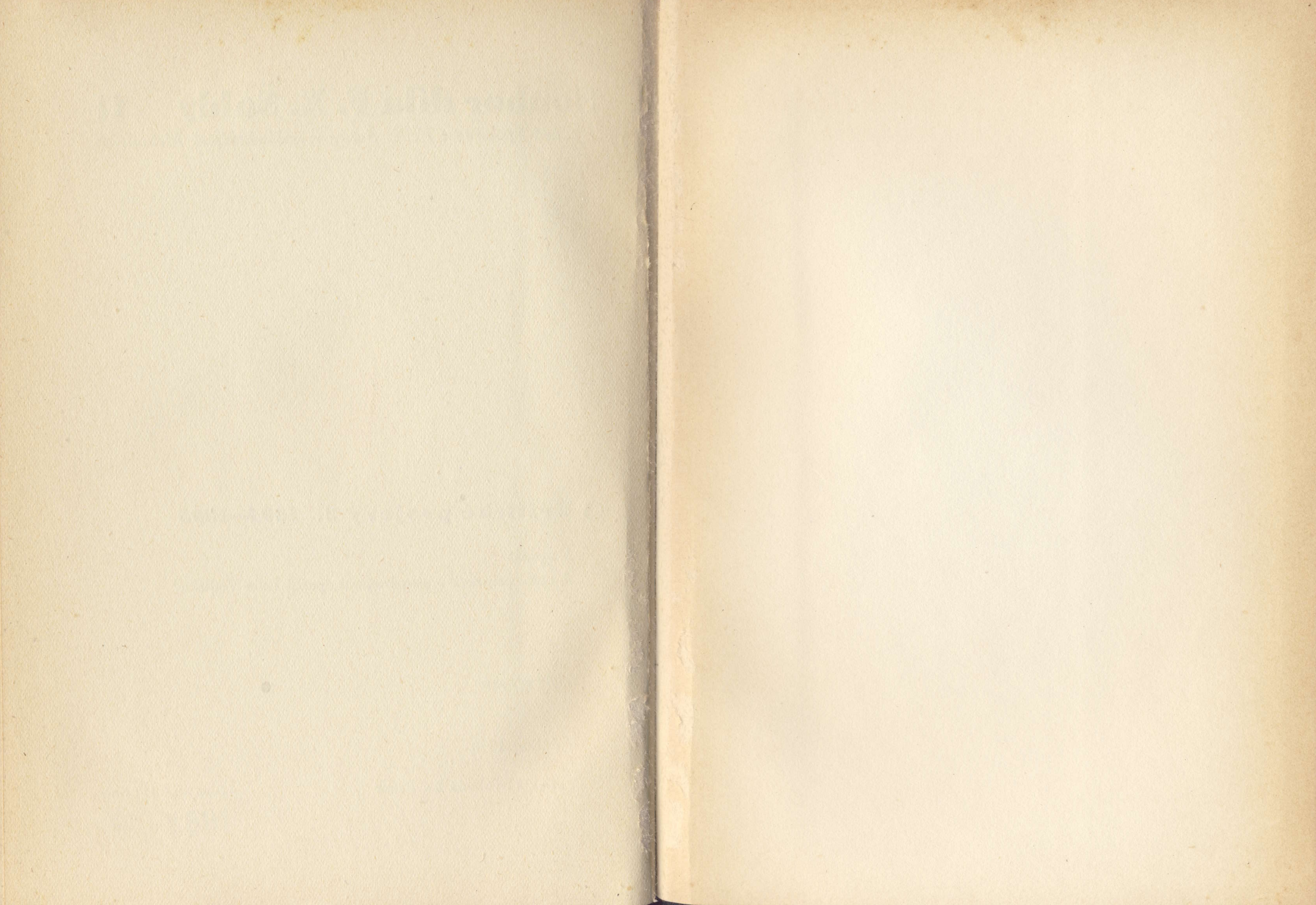
V dubnu 1950

Vytiskla Svoboda 2 v Praze

~~Cena brož. 110 Kčs~~

1964

7/10



Felix Vodička

## Počátky krásné prózy novočeské

Knih je věnována rozborům české básnické prózy prvních třiceti let minulého století. Vodička ukazuje velikou Jungmannovu účast ve vývoji české prózy. Rozebírá jeho theoretické úvahy o češtině a české literatuře a věnuje pak podrobnou pozornost jeho překladu „Ataly“; rozebírá zejména povahu jeho věty, ukazuje na novost krajinných popisů a na jejich místo v díle, odhaluje myšlenkovou odlišnost originálu od překladu, danou rozdílným světovým názorem autora a překladatele. Ukazuje podrobně sepětí tohoto Jungmannova činu s vývojem české literatury ve všech jejích vrstvách i s literárním vývojem celé Evropy. Méně podrobně se zabývá potom původními českými díly z první třetiny 19. stol., zejména Lindovou „Září nad pohanstvem“ a ukazuje, v čem mohla na toto období t. zv. preromantismu navazovat literatura doby Máchovy a Tylovy. Metoda strukturalismu vede F. Vodičku k přesným, podrobným a pracným rozborům všech složek básnického jazyka, k výsledování všech vztahů mezi nimi a k zařazování zkoumaných děl do vývoje české literatury.

*Tvorba*

Brož. 195 Kčs

Váz. 225 Kčs

MELANTRICH



Žil jsem, co žijí všichni lidé; trochu světla a mnoho žera  
a stínů, ždíbec jasu a radosti a mraků starosti a hory  
a hory lítosti, utrpení, vystřízlivění z ilusí. Můj pravý  
život je uložen v mém díle.

Z druhého odstavce Závěti F. X. Šaldy

## Soubor díla F. X. Šaldy

vychází v tomto pořadí:

**Svazek 1. BOJE O ZÍTŘEK**

Meditace a rapsodie. Stran 198, brož. 60 Kčs, váz. 80 Kčs.  
Druhé vydání

**Svazek 2. DUŠE A DÍLO**

Podobizny a medailony. Druhé vydání. Stran 244, brož. 66 Kčs,  
váz. 90 Kčs

**Svazek 3. ŽIVOT IRONICKÝ A JINÉ POVÍDKY**

Jemné, kultivované povídky a čerty, k nimž jsou v dodatku  
připojeny další tři, knižně dosud nevydané. Stran 236, brož.  
67 Kčs, váz. 90 Kčs

**Svazek 9. STUDIE O UMĚNÍ A BÁSNÍCÍCH**

Čtyři Šaldovy literární studie. Stran 128, brož. 45 Kčs, váz.  
65 Kčs

**Svazek 10. KRITICKÉ PROJEVY — 1. (1892—1893)**

Soubor Šaldových studií vztahujících se k prvním krokům  
Šaldova kritického rozmachu. Vychází po prvé knižně. Stran  
500, brož. 140 Kčs, váz. 165 Kčs

**Svazek 11. KRITICKÉ PROJEVY — 2. (1894—1895)**

Stran 320, brož. 110 Kčs, váz. 135 Kčs

**Svazek 12. KRITICKÉ PROJEVY — 3 (1896—1897)**

25,65  
4/108